



Praxis Posaunenchor

Handbuch für
Bläserchorleitung

buch+
musik

Erweiterte,
aktualisierte
Auflage

Praxis Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung

Digital-Ausgabe 2024

Aus der inzwischen vergriffenen Ausgabe von 2013 werden hier einige für Posaunenchorleiter*innen besonders wichtige Themen digital in inhaltlich unveränderter Form (Stand 2013) zur Verfügung gestellt:

1. Fragen zur Chorleitung (Schlagtechnik, Probenmethodik, Pädagogik, Vorbereitung),
2. Instrumentenkunde und Blastechnik,
3. Populärmusik (Geschichte und Ausführung),
4. Musiktheorie und Gehörbildung,
5. Musik-, Kirchenmusikgeschichte, Posaunenchorgeschichte,
6. Gottesdienstkunde, Kirchenjahr, Bibel- und Kirchenliedkunde, Kirchengeschichte
7. Fachbegriffe und Komponisten (Stand 2013 mit Ergänzungen Dezember 2023).

Auf einige kleine Artikel, die nach über 10 Jahren nicht mehr aktuell sind, wurde verzichtet.

Die Literaturangaben wurden beim Stand von 2013 belassen, neuere Ausgaben lassen sich im Internet finden. Im Komponistenverzeichnis wurden keine neuen Notenausgaben aufgenommen und personen- bezogene Daten nicht aktualisiert, da neuere Angaben ebenfalls im Internet recherchiert werden können (nur Todesdaten wurden – soweit bekannt – ergänzt.).

Posaunenchorarbeit entwickelt sich weiter und so lassen sich die Texte von 2013 zum Teil auch als „geschichtliche Dokumente“ verstehen, auch wenn manches heute anders formuliert werden könnte.

Alle Posaunenchorverbände und der Dachverband Evangelischer Posaundienst in Deutschland (EPiD e.V.) informieren auf ihrer jeweiligen Homepage über aktuelle Entwicklungen und Veröffent-

lichungen.

Bei Rechtsfragen (z. B. Urheberrecht bei Aufführungen, Fotokopien, Aufsichtspflicht bei Minderjährigen, Reiserecht bei Freizeiten, Ver- einsrecht) geben die Verbände oder einschlägige Internetseiten Auskunft.

Stuttgart, im Frühjahr 2024

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches
Posaunen“ im Evangelischen
Jugendwerk in Württemberg

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt „Praxisverlag buch+musik“.

Um die Texte auszudrucken, je nach Anbieter im PDF-Reader angeben:

Benutzerdefinierter Maßstab 141% als A4-Seite oder Skalierung 100%.

Es besteht auch die Möglichkeit, je zwei Seiten nebeneinander in Querformat in der Originalgröße des Buches zu drucken.

Inhalt (PP-Digital)

Geleitwort, Vorworte	7
Abkürzungen	10
Ausbildung und Fortbildung für Chorleiter, Jungbläserleiter und Bläser (Irmgard Eismann, Michael Püngel)	22
Jungbläser-Ausbildung ist Jugendarbeit (Michael Püngel)	27
Die geistliche Ausrichtung der Posaunenchorarbeit (Michael Püngel, Irmgard Eismann)	29
Pädagogische Aspekte der Bläserchorleitung (Rolf Schweizer)	43
Grundlagen der Chorleitung: Schlagtechnik (Irmgard Eismann)	49
Methodik der Bläserchorleitung (Hans-Ulrich Nonnenmann)	65
„Gehörbildung“ für Posaunenchorleiter (Hans-Ulrich Nonnenmann)	77
Die Vorbereitung des Chorleiters (Irmgard Eismann)	80
Programmgestaltung (Brigitte Kurzytza, Irmgard Eismann)	87
Die Technik der Blechbläser – Theorie und Praxis (Hans-Ulrich Nonnenmann)	90
Einblasen im Posaunenchor (Irmgard Eismann)	98
Weiterentwicklung der Posaunenchorarbeit (Hans-Ulrich Nonnenmann)	100
Chorleitung als „Führungsaufgabe“ (Irmgard Eismann)	117
Die Blechblasinstrumente im Posaunenchor (Günter Marstatt)	126
Das Mundstück des Blechblasinstruments (Albrecht Schuler)	134
Instrumentenkunde (Albrecht Schuler, Irmgard Eismann)	137

Instrumentenpfleg	
(Albrecht Schuler).....	144
Schlagwerk im Posaunenchor	
(Markus Püngel).....	147
Wenn Bläser grooven – Praktische Hinweise zum Musizieren	
von Pop-Arrangements (Hans-Joachim Eißler).....	168
Populärmusik	
(Michael Schütz).....	175
Musiktheorie – Grundwissen	
(Irmgard Eismann)	196
Gehörbildung für Chorleiter und Chor	
(Irmgard Eismann)	251
Europäische Musikgeschichte im Überblick	
(Ekkehard Krüger).....	253
Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik	
(Hans-Ulrich Nonnenmann).....	277
Die Entwicklung der Posaunenchöre in Deutschland	
(Wolfgang Schnabel).....	291
Kleine Bibelkunde	
(Traugott Wettach).....	344
Musik in der Bibel	
(Christoph Wetzel).....	368
Kirchengeschichte – ein Kurzüberblick	
(Hermann Ehmer).....	386
Kirchenliedkunde	
(Bernhard Leube).....	398
Gottesdienstkunde	
(Jörg Michael Sander, Irmgard Eismann).....	419
Das Kirchenjahr – eine Übersicht	
(Irmgard Eismann)	434
Personenlexikon	
(Irmgard Eismann)	473
Fachbegriffe	
(Irmgard Eismann)	589
Die Autoren	670

Geleitwort

Liebe Chorleiterinnen und Chorleiter,
liebe Verantwortliche in der Posaunenarbeit!

Die vorliegende zweite Auflage von „Praxis Posaunenchor – Handbuch für Bläserchorleitung“ hat den Alltag der Bläserarbeit im Blick. Schon der Titel des vorliegenden Werkes macht klar: Nicht um die Theorie, sondern um das Praktische geht es, um Handfestes und Nutzbringende.

Der Inhalt hat eine klare Zielrichtung: Er soll das musikalische Vermögen unserer Chorleiterinnen und Chorleiter stärken und ausbauen und so frucht- bringend in die Chöre hinein wirken. Die stetige Weiterentwicklung des mu- sikalisch- technischen Könnens unserer Chöre und ihrer Leitenden in den letz- ten Jahrzehnten hat den Leistungsstandard kontinuierlich angehoben.

Wir spielen zur Ehre Gottes und zur Freude unserer Mitmenschen – und wir wollen es gut tun! Jedenfalls so gut es eben möglich ist. Dieser Vorsatz gilt für die Stärkeren und für die Schwächeren in unseren Chören. Ideal ist es, wenn wir uns dabei die „Handreichungen“ gönnen, die es gibt, denn Hilfe- stellungen sind wertvoll.

Die Praxis unserer Chöre steht ja unter dem verheißungsvollen Vorzeichen aus Psalm 98,1: „Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder.“ Darin klingt für mich zweierlei: Einerseits verdankt sich unser Lied der Güte Gottes, die Wunderbares in unserer Welt und an unserem Leben wirkt. Die Liebe zur Musik im Singen und Spielen ist wie eine Antwort darauf.

Andererseits eröffnet das Singen und Spielen unserer Chöre selbst neue Räume, die wie eine andere Dimension das Wunderbare spürbar mitschwin- gen lassen – das berührt Herz und Seele des Menschen. Musik macht uns für das Wunderbare erreichbar. Auf diese verwandelnde und erneuernde Kraft der Musik hat besonders Martin Luther aufmerksam gemacht.

Dem Raum zu geben, ist reformatorisches Anliegen durch die Zeit für die Gegenwart und Zukunft. Eine der vornehmsten Aufgaben in der Bläserarbeit wird dabei immer wieder die praktische Umsetzung, das Einüben in die „pra- xis musica“

bleiben.

Dafür bietet das vorliegende Werk eine große Fülle von Möglichkeiten. Es ist eine Inspiration mit der wunderbaren Verheißung gute Früchte zu tragen. Diesen segensreichen Gebrauch wünsche ich allen, die es anwenden.

Mit herzlichen Bläsergrüßen

Bielefeld, im September 2013

Bernhard Silaschi

Leitender Obmann im Evangelischen
Posaunendienst in Deutschland e.V.

Vorwort

zur 1. Auflage

Als im Jahre 1995 das „Handbuch für Posaunenchorleiter“ erschien, fasste es erstmals viele wichtige Themen der evangelischen Bläserarbeit in einem Buch zusammen. Es entwickelte sich rasch zum Standardwerk für die Posaunenchorarbeit und wurde in allen Landesverbänden eingesetzt.

Nach mehr als elf Jahren ist es nun an der Zeit, eine Bestandsaufnahme zu machen, die Weiterentwicklungen in der Bläserarbeit zu beschreiben, das damals Vorgelegte fortzuführen, die heute aktuellen Themen aufzunehmen und mit einem neuen **„Handbuch für Bläserchorleitung“** umfassend über die **„Praxis Posaunenchor“** Rechenschaft abzulegen.

„Posaunenchor hat Zukunft“ könnte durchaus ein Motto dieses Lese- und Lehrbuches sein. Die Vielfalt der Themen, zu denen sich die zahlreichen Autoren äußern, lässt nicht den Eindruck aufkommen, dass Posaunenchor etwas Altmodisches sei. Wenn die vorliegende Zusammenstellung von Themen zu den „drei Säulen“ der Posaunenchorarbeit (Musik, Gemeinschaft, Glaube) zur Qualifizierung in der anspruchsvollen Arbeit der Chorleiter und Chorleiterinnen mit jungen und alten Menschen beiträgt, dann hat Posaunenchor Zukunft – gerade in den Herausforderungen der heutigen Zeit.

Dank sei allen Autoren und Mitarbeitern gesagt, die ihre Artikel aktualisierten, neu schrieben oder aus ihrer Arbeit für diese Sammlung zur Verfügung stellten. Viele Helfer haben sich bemüht, die Texte in eine verständliche und übersichtliche Form zu bringen, aktuelle Literaturhinweise hinzuzufügen oder Korrekturen vorzunehmen. Auch auf über 600 Seiten lassen sich nicht alle Themen ausführlich behandeln. Besonders das Komponistenverzeichnis wird nie „fertig“ sein, da ständig neue Notenausgaben auf den Markt kommen. Dieses Buch möchte Anregungen geben und Interesse am vielfältigen Dienst eines Posaunenchorleiters, einer Posaunenchorleiterin wecken. Möge es damit unser Anliegen unterstützen, gute „Mitarbeiter am Psalm 150“ zu sein.

Stuttgart, im Dezember 2006

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches Posaunen“
im Evangelischen Jugendwerk in Württemberg

Vorwort

zur 2., überarbeiteten und erweiterten Auflage

Im Vorwort zum „Handbuch für Posaunenchorleiter“ schrieb Landesposaunenwart Erhard Frieß im Jahr 1995: „Ich übergebe dieses Handbuch in der Hoffnung, dass es seine Nützlichkeit und allgemeine Verwendbarkeit erweist und damit viele Freunde im Posaunenchorbereich und darüber hinaus erwirbt.“

Über die Jahre haben Chorleiterinnen und Chorleiter, Bläserinnen und Bläser und viele der Bläserarbeit Nahestehende zu diesem Buch gegriffen und so entstand nicht nur im Jahr 2006 der Nachfolgeband „Praxis Posaunenchor“; nun ist sogar eine zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage dazu erforderlich geworden.

Seit dem Erscheinen der ersten Auflage gab es allein im Personenlexikon fast 600 Neuaufnahmen von Komponisten, Bearbeitern oder Herausgebern von Bläsermusik. Die Notenausgaben für Posaunenchor und damit die Komponistenliste wachsen ständig; und trotz der großen Verfügbarkeit von Informationen in der heutigen Zeit ist eine eigene Zusammenstellung im Bereich der kirchlichen Posaunenchorarbeit hilfreich.

Auch einige andere Artikel wurden um aktuelle Entwicklungen ergänzt, insbesondere die Rechtsfragen auf den neuesten Stand gebracht. Die jeweiligen Literaturverzeichnisse sind aktualisiert und mehrere Verbesserungswünsche von Autoren und auch Leserinnen und Lesern eingearbeitet.

Mögen auch weiterhin Mitarbeitende und Freunde der Bläserarbeit auf dieses Kompendium der Posaunenarbeit zurückgreifen.

Stuttgart, im September 2013

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches Posaunen“
im Evangelischen Jugendwerk in Württemberg

Abkürzungen

Nicht aufgeführt sind Worte, bei denen nur die Nachsilbe -lich abgekürzt wurde. – Die Abkürzung der biblischen Bücher richtet sich nach: „Ökumenisches Verzeichnis der biblischen Eigennamen nach den Loccumer Richtlinien“, Stuttgart 1981.

Abb.	Abbildung	EKD	Evang. Kirche in Deutschland
Abt.	Abteilung	EKG	Evang. Kirchengesangbuch
allg.	allgemein(e)	elektr.	elektrisch, elektronisch
Am	Amos	engl.	englisch
amerik.	amerikanisch(e/r)	Eph	Epheser(brief)
anglik.	anglikanisch	EPiD	Evang. Posaundienst in Deutschland
anschl.	anschließend	erg.	ergänzt(e)
Apg	Apostelgeschichte	erw.	erweitert(e)
aram.	aramäisch	Esr	Esra
Arrang.	Arrangeur, Arrangement	ev., evang.	evangelisch
AT	Altes Testament	evtl.	eventuell
atl.	alttestamentlich		
Aufl.	Auflage	frz.	französisch
b. c.	basso continuo	Gal	Galater(brief)
BCPD	Bund Christlicher Posaunenchor	Gd.	Gottesdienst(e)
bearb.	bearbeitet(e)	gegr.	gegründet
bed.	bedeutend(ster)	gem.	gemischt
begl.	-begleitung	ggf.	gegebenenfalls
belg.	belgisch(er)	Ggs.	Gegensatz
bes.	besonders	greg.	gregorianisch
betr.	betrifft, betreffend	griech.	griechisch
Bez.	Bezeichnung(en)	Hab	Habakuk
bibl.	biblisch	Hebr	Hebräer(brief)
BPW	Bundesposaunenwart	hebr.	hebräisch
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis	histor.	historisch(es/er)
Bz	Bezirk	hl.	heilig
c. f.	cantus firmus	Hld	das Hohelied Salomos
Chr	Chronik	Hrsg.	Herausgeber
CVJM	Christlicher Verein Junger Menschen	i. R.	im Ruhestand
d. h.	das heißt	instr.	Instrument, instrumental
Dan	Daniel	Jak	Jakobus(brief)
dt.	deutsch	Jer	Jeremia
e. V.	eingetragener Verein	Jes	Jesaja
ebd.	ebenda	Jh.	Jahrhundert
EG	Evang. Gesangbuch	Joh	Johannes (evangelium)
ejw	Evang. Jugendwerk in Württemberg	Jos	Josua

kath.	katholisch	PW	Posaunenwart,
Kgl	Klagelieder		Posaunenwerk
KM	Kirchenmusik,		
	Kirchenmusiker	ref.	reformiert
KMD	KM-Direktor	Röm	Römer(brief)
KMS	Kirchenmusikschule,		
	Hochschule für KM	Sam	Samuel
Kol	Kolosso(brief)	skand.	skandinavisch
Komp	Komponist,	So	Sonntag
	Komposition(en)	sog.	so genannte(r)
Kön	(Buch der) Könige	span.	spanisch
Konserv.	Konservatorium Kor	spr.	-sprachig
	Korinther(brief)	Spr	Sprüche Salomos
Kpm	Kapellmeister	StD	Studiendirektor
		stg.	-stimmig
lat.	lateinisch	Stud.	Studium
liturg.	liturgisch		
Lk	Lukas(evangelium)	Thess	Thessalonicher
LKMD	Landes-KM-Direktor		(brief)
LPW	Landesposaunenwart	Tim	Timotheus(brief)
Ltg.	Leitung	Tit	Titus(brief)
luth.	lutherisch		
M-	Musik-, Musiker	u. a.	und andere,
MA	Mittelalter		unter anderem
ma.	mittelalterlich	u. ö.	und öfter
Makk	Makkabäer	u. U.	unter Umständen
max.	maximal	u. v. a. m.	und viele(s) andere mehr
MD	Musikdirektor	überarb.	überarbeitet(e)
Mehrz.	Mehrzahl	Univ.	Universität
Mk	Markus(evangelium)	urspr.	ursprünglich
Mt	Matthäus	usw.	und so weiter
	(evangelium)	VCP	Verband christl.
			Pfadfinder
n. Chr.	nach Christi Geburt	v. Chr.	vor Christi Geburt
niederl.	niederländisch	verb.	verbessert(e) vergl.,
NT	Neues Testament	vgl.	vergleiche Veröffentl.
ntl.	neutestamentlich	Veröffentlichung	
			(veröffentlichte)
o. Ä.	oder Ähnlich(es)	versch.	verschiedene VG
Offb	Offenbarung		Verwertungs-
ökum.	Ökumenisch		gesellschaft
Orch.	Orchester	viell.	vielleicht
ÖRK	Ökumenischer Rat	VSP	Verband Schweizer
	der Kirchen		Posaunenchöre
orth.	orthodox		
		Westf.	Westfalen
P-chor	Posaunenchor	Württ.	Württemberg
Petr	Petrus(brief)		
PH	Pädagogische	z. B.	zum Beispiel
	Hochschule	zw.	zwischen
Phil	Philipper(brief)		
Ps	Psalm		

Praxis

Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung
Digital 2024

Paket 1 - Chorleitung

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt
„Praxisverlag buch+musik“.

Ausbildung und Fortbildung für Chorleiter, Jungbläserleiter und Bläser

Posaunenchorleiter und -chorleiterinnen

Irmgard Eismann

Die Ausbildung von Posaunenchorleitern und -chorleiterinnen ist in den letzten Jahrzehnten umfangreicher geworden. Um das traditionelle Zentrum Schlagtechnik und Probenmethodik ordnen sich immer mehr wichtige Fächer an, die alle zusammen zu einer möglichst guten Leitung eines Posaunenchores befähigen sollen.

Literaturkunde

Musiktheorie
Gehörbildung

Musikgeschichte

Kirchenmusik-
geschichte

Instrumenten-
kunde/-pflege

Kirchenliedkunde

Blastechnik

Chorleitung

Schlagtechnik
Probenmethodik
Pädagogik

Gottesdienstkunde
und Kirchenjahr

Einblasen
im Chor

Andacht im Chor

Jungbläser-
Ausbildung

Bibelkunde

Fortbildung

Kirchengeschichte

Chor-„Management“

Rechtsfragen

Ausbildungsinhalte von Lehrgängen

Die Chorleiter-Lehrgänge, die von den Landesverbänden der Posaunenarbeit angeboten werden, haben ihren Schwerpunkt in der Praxis von Schlagtechnik und Probensituation, wozu dann theoretische Erörterungen von probenmethodischen und probenpädagogischen Fragen hinzutreten. Ergänzt werden diese Fächer in der Regel durch Musiktheorie, Gehörbildung und die bläuserspezifischen Themen wie Blastechnik, Instrumentenkunde und ggf. Literaturkunde.

Die Traditionen sind ganz verschieden: Manche Verbände haben einen festen Termin, an dem ein einwöchiger Lehrgang stattfindet, andere verteilen den Stoff auf mehrere Wochenenden. Insgesamt ist die Qualifizierung der Posaunenchorleiter sehr umfassend geworden und wird in den Landeskirchen als Teilbereich der kirchenmusikalischen Ausbildung anerkannt.

Möglichkeit von Prüfungen

Viele Landeskirchen haben in der Kirchenmusik-Ausbildung eine Stafelung, die unterhalb des Ziels einer hauptberuflichen Tätigkeit als Kirchenmusiker oder Kirchenmusikerin die Möglichkeit von C-Prüfungen, D-Prüfungen oder so genannten Befähigungsnachweisen vorsieht. Zu den Teilbereichen Orgel und (Sing-)Chorleitung sind in den vergangenen Jahren hinzugekommen: Kinderchorleitung, Populärmusik mit Schwerpunkt Keyboard, Gitarre oder Pop-Chorleitung und nicht zuletzt Bläserchorleitung. In Zusammenarbeit mit den Posaunenverbänden wurden etwa gleichwertige Prüfungsordnungen erstellt, so dass die Qualifizierung zum Posaunenchorleiter den Vergleich mit den anderen kirchenmusikalischen Sparten nicht zu scheuen braucht. In der Regel haben das Ablegen der Prüfung und der Erhalt eines Zeugnisses aber keine rechtlichen Folgen (wie etwa Anstellungsmöglichkeiten oder Vergütung). Die Modalitäten im Zusammenhang mit angestrebten Prüfungen sind beim jeweiligen Landesverband zu erfragen.

Mit diesem „Handbuch für Bläserchorleitung“ wird versucht, möglichst viele Inhalte zum Lernen, Lesen und Nachschlagen zusammenzutragen.

Jungbläserleiter und -leiterinnen

Michael Püngel

Für Jungbläserleiter gilt, was für andere Jugendleiter (Jungschar, Sportgruppe usw.) auch gilt: Jungbläserleiter kann jeder werden, der mindestens 16 Jahre alt ist und es sich zutraut, eine Gruppe von Kindern oder Jugendlichen anzuleiten und mit ihnen ein Stück ihres Lebensweges zu gehen. Im speziellen Fall der Jungbläserausbildung müssen die eigenen musikalischen und bläserischen Fähigkeiten hinzukommen.

Die Ausbildung von Jungbläserleitern (auf einzelnen Schulungstagen oder mehrtägigen Seminaren) beinhaltet in unterschiedlich starker Gewichtung in den Posaunenchorverbänden etwa folgende Themen:

Musikausbildung

- Voraussetzung für den Jungbläserleiter: Das eigene Instrument so beherrschen, dass man vorspielen kann.
- Grundlagen der Ansatz- und Blastechnik, Methoden der Vermittlung.
- Grundkurs Dirigieren (Zweier-, Dreier-, Vierertakt, Vorbereitungs- und Abschlussschlag).
- Grundkurs Musiktheorie und Gehörbildung (Tonleitern und Intervalle, Dur-Moll-Akkorde).
- Umgang mit dem Schulungsmaterial (Die Bläferschule u.a.).
- Probenmethodik (Aufbau einer Stunde z. B. Einblasen, Hausaufgabenkontrolle, Weiterarbeit, Literaturspiel, Andacht/geistlicher Impuls und Spielphase).
- Anleitung zur Integration der Jungbläser in den Posaunenchor („integrative Literatur“: Jungbläserstimmen zu bestehenden Notenausgaben; einfache Sätze für Jungbläser mit Junktimsätzen für Fortgeschrittene; Posaunenchor + Jungbläser; gemeinsame Aktivitäten von Posaunenchor und Jungbläsergruppe usw.).

Gruppenleitung

- Gruppenpädagogik,
- die Kenntnis über Gruppenphasen,
- das Wissen über die Entwicklungsphasen je nach Alter der Gruppenmitglieder,
- Grundwissen über Kommunikation,
- Umgang mit Konflikten.

Zum Umgang mit Kindern und Jugendlichen in einer Gruppe gehört, dass der Leiter das soziale Umfeld der Teilnehmer kennt (Alter, Geburtstag, Hobby, Freundschaften, Geschwister, Elternhaus, Klasse, Lehrer, Lieblingsfächer ...). Dadurch kann so genanntes „soziales“ Lernen in der Gruppe gefördert werden (Motivation zum Üben, Rücksicht auf Schwächere, Aufarbeitung von Konflikten usw.).

Spiel- und Freizeitpädagogik

Gemeinsame Unternehmungen wie z. B. Wanderungen, Elternabend, Eisessen gehen, gemeinsam kochen, Fußball spielen, Waldweihnacht, Basteln usw. gehören zur Jugendarbeit dazu. Der Fantasie sind kaum Grenzen gesetzt. Bei Aktivitäten außerhalb der gewohnten Zeit und des gewohnten Ortes muss ein schriftliches Einverständnis der Eltern vorliegen.

In Spielkarteien (Remscheid, Schwalbacher) oder Spielbüchern (New Games usw.) finden sich Spiel-Ideen für jede Gruppengröße, verschiedene Anlässe und Altersgruppen.

Gemeinsame, auch außermusikalische Aktivitäten können in einem Jungbläserwochenende gipfeln, an dem außer dem gemeinsamen Blasen auch Spiel, Sport und Gemeinschaft dazu gehören. Die Mitarbeit von Jugendreferenten oder anderen Mitarbeitern der Kirchengemeinde ist hilfreich. Die Zusammenarbeit mit anderen Posaunenchoristen, d. h. ein gemeinsames Wochenende mit mehreren Jungbläsergruppen oder sogar im ganzen

Bezirk, erleichtert das Vorbereiten und Durchführen einer solch aufwändigen Aktion.

Beispiel für den Ablauf eines Jungbläserwochenendes:

Freitagabend: Anreise, Abendessen, Plenum-Blasen, Kennen lernen und Spiele, Abendandacht;
Samstag: Gruppenarbeit, Geländespiel, Plenum-Blasen, Andacht;
Sonntag: Werkstatt-Gottesdienst, Plenum-Blasen, Mittagessen, Abschluss-Blasen für die Eltern, Abreise.

Rechtskunde (siehe auch Seite 445ff.)

Die Arbeit eines Gruppenleiters könnte unter folgenden Gesichtspunkten stehen: Erziehen heißt – Anregen statt Verbieten, Vorschlagen statt Anordnen, Motivieren statt Belehren, Bestärken statt Kritisieren. Zum Erziehungsstil in der Evangelischen Jugendarbeit gehört es, ohne Strafen auszukommen. Es gibt aber Situationen, in denen der Leiter verbieten und entscheiden muss!

Wichtiges Thema ist die Aufsichtspflicht, die sich in dem „Dreischritt“ Belehren – Überwachen – Eingreifen zusammenfassen lässt.

In der Jungbläserarbeit kann auch das Urheberrecht greifen: keine Fotokopien verwenden; nur Videos oder DVDs aus der Medienzentrale (nicht aus der Videothek) vorführen.

Geistliche Ausrichtung

Zum Selbstverständnis einer Ausbildung von Kindern und Jugendlichen für den Posaunenchor im kirchlichen Bereich gehören Andachten, Bibelarbeiten oder andere Formen von „Wertevermittlung“ (siehe auch Abschnitt „Die geistliche Ausrichtung der Posaunenchorarbeit“, Seite 29).

Jungbläserwerbung

Werbung ist z. B. möglich beim Gemeindefest oder durch einen Besuch in der Grundschule (mit Schulleitung absprechen) mit Instrumenten und Brief von Kirchengemeinde und Posaunenchor an die Eltern.

Zu Beginn der Ausbildung sollte eine Informationsveranstaltung (Elternabend, Spätnachmittag mit Eltern und Kindern) stehen, bei der Absprachen getroffen werden über Ort, Zeit, Dauer der Jungbläserausbildung, vorhandene Instrumente, ggf. Kosten, Aufsichtspflicht des Jungbläserleiters, sonstige Aktivitäten der Gruppe. Jungbläserausbildung ist keine „kostenlose Musikschule“. Die Jungbläserleiter arbeiten ehrenamtlich und bilden für den Posaunenchor aus.

Begleitung

Die regelmäßige Fortbildung der Jungbläserleiter, der Austausch mit anderen Jungbläserleitern im Bezirk, der Kontakt mit den Chorleitern, Treffen mit dem Bezirksposaunenwart sollten selbstverständlich sein. In vielen Kirchengemeinden oder Bezirken werden Jugendleiter in ihrer Arbeit mit Kindern und Jugendlichen von Jugendreferenten, Diakonen oder Pfarrern begleitet.

Bläserinnen und Bläser, „Jungbläser“ jeden Alters

Irmgard Eismann

Die Weiterbildung der Bläserinnen und Bläser ist ein Schwerpunkt in den Aufgaben der Posaunenchorverbände. Es gibt landesweite Bläserlehrgänge, oft werden auch auf Bezirksebene Workshops o. ä. Veranstaltungen angeboten. Eine Staffellung nach Können erfolgt dann in verschiedenen Leistungsgruppen oder schon in der Ausschreibung der Veranstaltung. Blastechnische Spezialthemen oder Komponistenporträts, Arbeit in Stimmgruppen oder Instrumentenfamilien können im Mittelpunkt stehen. Die zum Teil sehr gute Musik- und Instrumental Ausbildung des Bläser Nachwuchses erfordert auch für die älteren Bläser eine Weiterbildung. Neben den Fortbildungsangeboten gibt es Freizeiten, bei denen die Gemeinschaft und/oder das Erarbeiten eines Konzertprogramms im Vordergrund stehen. Es ist Aufgabe des Chorleiters, immer wieder auf Schulungsangebote auf Bezirks- oder Landesebene hinzuweisen.

Die Schulungen für Jungbläserinnen und Jungbläser sind eine altersspezifische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, wobei Instrumental Ausbildung und Freizeitangebote ausgewogen vorkommen müssen. Ziel ist es, den Anfängern Spaß am gemeinsamen Tun zu vermitteln, sie in den größeren Zusammenhang der Bläserarbeit zu stellen und die Integration in ihren Heimatchor zu fördern.

Zunehmend gibt es auch Angebote für erwachsene „Jungbläser“ oder Wiedereinsteiger.

Kontakte und Informationen

- über die Posaunenwarte, die Mitteilungsblätter der Verbände,
- über die Geschäftsstellen und Internetseiten der Posaunenchorverbände,
- über die Geschäftsstelle und Internetseite des EPiD, siehe auch Seite 21.

Jungbläser-Ausbildung ist Jugendarbeit

Michael Püngel

Jungbläser-Ausbildung geschieht in erster Linie an Kindern und Jugendlichen. Sowohl der Posaunenchor profitiert vom so genannten „Nachwuchs“ als auch die Jugendlichen für ihre eigene Sozialisation.

Es gibt verschiedene Jungbläser-Ausbildungsmodelle: Einzelunterricht oder Gruppenunterricht, um die beiden wichtigsten zu nennen. Das meines Erachtens sinnvollste ist das Modell des Gruppenunterrichts mit all seinen Vor- und Nachteilen. Wenn Jungbläser-Ausbildung auf die Mitarbeit im Posaunenchor zielen soll, wird der Jungbläser im Gruppenunterricht am besten darauf vorbereitet. Er lernt von vornherein, sich auf andere in der Gruppe einzulassen und Rücksicht zu nehmen. Er wird nicht zum Solisten ausgebildet, sondern befähigt, mit anderen dasselbe zu tun. Er lernt, dass jede und jeder im Posaunenchor wichtig sind. Selbst Schwächere werden mitgetragen und scheitern nicht am Leistungsdruck. Jungbläser-Ausbildung endet normalerweise nicht mit einer Prüfung. Das soll sie auch nicht, damit die Kinder und Jugendlichen nicht dasselbe Schema vorfinden, wie sie es in der Schule erleben.

Drei Säulen sind in der Jungbläser-Ausbildung von Bedeutung: das Musikalische, die Verkündigung und gruppenpädagogische Elemente der Jugendarbeit. Natürlich können die Bereiche unterschiedlich gewertet werden, aber vorkommen sollten sie alle. Nur so ist eine ganzheitliche Ausbildung gewährleistet.

1. Das Musikalische

Hierzu gehört das Kennenlernen des Instruments und die richtige Handhabung, Atmung, Tonbildung, Ansatz- und Blastechnik, Artikulation, Noten lernen, Musiktheorie, Gehörbildung, Literaturspiel, kleine Musikgeschichte und vieles andere mehr.

Selbstverständlich ist eine fundierte Ausbildung nur mit einer entsprechenden Bläser-Schule möglich. Diese sollte als Gruppenschule konzipiert und nicht allzu „schulmäßig“ sein. Eine lockere, jugendgemäße Aufmachung mit didaktisch interessanten Inhalten soll den Zugang erleichtern. So entstand zum Beispiel „Die Bläuserschule“, Band 1 und 2, (buch+musik, Stuttgart). Sie ist klar gegliedert, graphisch ansprechend gestaltet und umfasst eine Fülle von musiktheoretischen Themen, die didaktisch und methodisch in verständlicher Weise vermittelt werden. (Sie wird ergänzt durch eine Unterrichtshilfe für die Jungbläserleiter und die Liedandachten „Music Message“ zu Liedern aus den verschiedenen Kapiteln.)

Die Bandbreite der Posaunenchorliteratur ist groß: Von Chorälen, freier Bläsermusik über neue geistliche Lieder, Jazz und Poparrangements ist alles zu finden. Jede und jeder wird immer wieder Musikstile entdecken, zu denen er eine große Nähe hat. Das ist eine besondere Chance unserer Arbeit.

2. Die Verkündigung

Posaunenarbeit hat nicht nur die Aufgabe und das Ziel, Musik zu machen, sondern vor allem den Auftrag, zum Lob Gottes zu musizieren. Unser Ziel ist es, die Liebe Jesu Christi anderen Menschen ins Herz zu spielen! Wenn wir ernsthaft an dieser Zielvorgabe festhalten wollen, dann gehört zur Jungbläser-Ausbildung auch die Verkündigung. Junge Menschen sollen zum Glauben an Jesus Christus befähigt werden. Nur so können sie im Posaunenchor dessen Zielvorgabe mittragen. Andachten und Besinnungen oder Gespräche um die Bibel und den Glauben sind deshalb unverzichtbar. Wer dies aus der Jungbläser-Ausbildung ausklammert, bereitet nicht primär auf das Musizieren im Posaunenchor vor, sondern auf eine beliebige Musiziergruppe.

3. Gruppenpädagogische Elemente aus der Jugendarbeit

Junge Menschen sollen ihren Alltag und ihre Probleme bewältigen lernen. Dies kann die Jungbläsergruppe leisten, wenn dort nicht nur das Musikalische im Vordergrund steht, sondern auch andere gemeinschaftsfördernde Aktivitäten. So sind zum Beispiel Freizeiten oder Wochenenden gleichermaßen geeignet, eine Gruppe zu festigen. Dabei ist Kreativität gefragt. Spiele oder andere gruppenfördernde Maßnahmen sollen Spaß und Freude bereiten. Die Kinder und Jugendlichen sollen einen Ausgleich zur Schule erfahren, vielleicht auch zum Musizieren.

Zusammenfassung

Diese drei Bereiche nehmen zusammen mehr Zeit in Anspruch, als wenn nur musikalisch ausgebildet wird. Aber der Erfolg liegt auf der Hand: Die Kinder kommen gerne, weil sie sich ernstgenommen und akzeptiert fühlen. Sie können ihre Bedürfnisse artikulieren und so aktiv teilhaben an Inhalten der gesamten Jungbläser-Ausbildung. Wenn die Ausbilder zu zweit arbeiten, sind die Aufgaben übrigens leichter zu bewältigen.

Notwendig für die Jungbläser-Ausbildung ist ein ehrenamtliches Engagement von Jungbläserleiterinnen und -leitern. Sie werden auf Seminaren für die drei Bereiche besonders geschult. Allerdings sollten sie zum örtlichen Posaunenchor gehören, damit dadurch die spätere Integration der Jungbläser in den Posaunenchor vorbereitet wird. Die Seminare, die in fast allen Verbänden angeboten werden, sollen zum einen die Angst vor der vielfältigen Aufgabe eines Jungbläserleiters nehmen. Zum anderen wird der Zugang zu den drei erwähnten Bereichen durch geeignete Arbeitshilfen erleichtert. Jede und jeder ist in der Lage zu dirigieren; dasselbe gilt auch für das Vorbereiten und Halten einer Andacht. Entsprechende Andachtshilfen gibt es genügend. Einen souveränen Umgang mit einer Gruppe kann man ebenfalls lernen. Manche Talente liegen da eher noch brach.

Es bleibt zu hoffen, dass sich Posaunenarbeit immer wieder auf ihr Ziel hin orientiert und ausrichtet und dass sich Menschen motivieren lassen, Kinder und Jugendliche auszubilden und gemeinsam mit ihnen ein Stück Lebensweg zu gehen. Dann wird Jungbläser-Ausbildung immer Jugendarbeit bleiben und jungen Menschen helfen auf ihrem Weg zu einem sinn erfüllten Leben.

Die geistliche Ausrichtung der Posaunenchorarbeit

Michael Püngel, Irmgard Eismann

In Zeiten immer stärkerer „Säkularisierung“ und eines allgemein beklagten „Werteverfalls“ in unserer Gesellschaft bedeutet das Mitspielen im evangelischen Posaunenchor neben dem musikalischen Aspekt und der Gemeinschaft mit den anderen Mitgliedern unter anderem auch:

- Auseinandersetzung mit Glaubensfragen und -zweifeln,
- Verbindung mit kirchlichen Strukturen,
- Gemeinschaft mit Christen,
- Teilnahme an Gottesdiensten und anderen kirchlichen Veranstaltungen,
- Hören auf Verkündigung in Gottesdiensten und z. B. bei Andachten im Posaunenchor.

Egal, ob ein Mitglied des Posaunenchores ein „bekennder“ Christ ist oder nicht: Der Posaunenchor ist kein Orchester oder Musikverein, keine Blaskapelle. Die geistliche Ausrichtung gehört zur Posaunenchorarbeit seit ihren Anfängen dazu. Wie sie sich in der Probenarbeit äußert, kann je nach Tradition des Chores sehr verschieden sein, sicher ist eine gemeinsame Andacht oder Gebet und Segen das am häufigsten vertretene „Aushängeschild“.

Eine Andacht lässt sich ohne großen Arbeitsaufwand anhand folgender Stichworte zusammenstellen:

Andacht

- als ein geistlicher „Impuls“,
- als eine Möglichkeit von Verkündigung der Frohen Botschaft,
- als eine Anregung zum Innehalten, Nachdenken,
- als „Wertevermittlung“,
- nicht unbedingt eine Bibelarbeit, keine Predigt.

Zeitpunkt

- Anfang oder Ende der Probe,
- bevor die Jungbläser/innen gehen, in der Mitte der Probe.

Dauer

- 5 Minuten, nicht mehr als 10 Minuten,
- bei anderen Anlässen auch mehr (als Abschluss eines Probentages),
- oder weniger (als Morgenlosung auf einer Freizeit),
- auf Freizeiten auch eine Bibelarbeit.

Formen

- kurze Geschichte, Kernaussage als Wunsch;
- Erzählung, Gebet, Segen;
- Losung, Vaterunser;
- Lied, Text, Geschichte, Gebet, Lied, Segen;
- oder eine andere Kurzform.

Vorbereitung

- Zielgruppe, Altersgruppe und Situation bedenken;
- Andachtshilfen benutzen, Symbol, Gegenstand, Geschichte:
 - Spricht mich die Aussage an?
 - Ist das meine Sprache?
 - Kann ich das vorlesen?
 - Oder eher nacherzählen? (z. B. mit dem POZEK-Schlüssel: Personen, Ort, Zeit, Ereignis, Kernaussage);
 - den Grundgedanken als Wunsch in einem Satz formulieren (schriftlich!);
 - Überschriften eher weglassen (Pointe nicht vorwegnehmen).

Keine Aussagen übernehmen, die ich selbst nicht vertreten kann. Um glaubwürdig zu sein, z. B. bei problematischen Themen die eigenen Zweifel oder Anfragen zulassen und artikulieren. Nicht meinen, zu jedem Thema eine Antwort wissen zu müssen.

Beispiele für einen kurzen „geistlichen Impuls“

Beispiel 1:

„Irgendeinen Halt braucht der Mensch“, sagen wir. Brauchen wir den wirklich? Oder schaffen wir alles alleine in unserem Leben?

Vielleicht kennst du die folgende kleine Geschichte (*aus: Axel Kühner, Überlebensgeschichten für jeden Tag, Neukirchen-Vluyn, 15. Aufl. 2004, Seite 11*):

„Zwei Jungen unternehmen eine Paddelbootsfahrt auf dem Rhein. Sie geraten in einen gefährlichen Strudel. Ihr Boot wird mit unheimlicher Gewalt herumgewirbelt und von starken Kräften in die Tiefe gezogen. Die Jungen kämpfen um ihr Leben und schreien um Hilfe. Vom Ufer aus wird der Unfall beobachtet. Männer eilen herbei und werfen ein Rettungsseil in den Fluss. Jeder der beiden Jungen sucht in seiner Todesangst nach einem Halt. Der eine Junge klammert sich an das Boot, wird mit ihm in die Tiefe gezogen und ertrinkt. Der andere greift nach dem Seil und wird an das rettende Ufer gezogen.“ – Soweit die Geschichte.

„Irgendeinen Halt braucht der Mensch“, sagen wir. Brauchen wir den wirklich? Oder schaffen wir alles alleine in unserem Leben?

Nicht irgendeinen Halt braucht der Mensch.

Denn das kennst du doch auch in deinem Leben, egal, wie alt du bist, dass dich der Strudel der persönlichen Not und die Wirbel von Leid bedrohen. Dann brauchst du den richtigen Halt.

Wenn Grenzen und Krisen des Lebens dich lähmen, ausbremsen und du den Halt quasi verlierst, brauchst du den richtigen Halt. Wenn die Sogwirkungen des Bösen kommen und dich bedrohen, brauchst du den richtigen Halt. Am eigenen Lebensschiff kannst du dich nicht festhalten. Aus eigener Kraft schaffst du das nicht. Die eigene Tüchtigkeit reicht dann nicht mehr aus. Und es kommt zu Depression, Verzweiflung und Resignation. So kann Leben nicht gelingen.

Deshalb brauchen wir einen Halt, der uns vom rettenden Ufer aus zugeworfen wird. Wir brauchen Kräfte und Möglichkeiten über uns selbst hin-

aus. Und diesen Halt gibt uns Gott. Gott streckt uns in Jesus Christus seine Hand entgegen.

Jesus kommt in den Strom der Zeit, in unsere Strudel von Angst und Sorge, Einsamkeit und Not, Schuld und Leid. Jesus Christus ist die ausgestreckte Hand Gottes, das Rettungsseil der Liebe vom rettenden Ufer aus. Damit möchte Gott unser Leben retten und bergen, es ans Ufer ziehen. Wir müssen nur zugreifen und uns an Jesus Christus halten. Alles andere hält nicht. Aber Christus hält uns fest! Jesus Christus hält dich fest! Selbst dann, wenn du meinst, der Boden unter deinen Füßen beginne zu schwanken oder sich aufzulösen. Denn du kannst nicht tiefer fallen als in die Hände Gottes.

Ich wünsche uns allen die Erfahrung in unserem Leben, in unserem Alltag, dass Gott hält. Amen.

Beispiel 2:

Am Stadttor sitzt ein alter Mann und sieht den vorbeilaufenden Menschen zu. Da tritt ein Reisender zu ihm und fragt ihn über die Stadt und ihre Bewohner aus. Er möchte wissen, wie die Menschen in dieser Stadt sind. Der alte Mann überlegt und fragt dann zurück: Wie waren denn die Menschen in den anderen Städten, durch die Ihr bisher gekommen seid? Der Fremde antwortet: Dort waren die Menschen gutgelaunt, herzlich und gastfreundlich. Nachdenklich sagt der Alte zu ihm: Dann sind sie hier wohl auch so. Der Fremde ist zufrieden mit der Antwort und geht erwartungsvoll in die Stadt.

Ein wenig später kommt erneut ein Fremder bei dem Alten am Stadttor vorbei und fragt ebenso wie der erste Reisende nach den Menschen dieser Stadt. Wieder fragt der Alte zurück: Wie waren denn die Menschen in den anderen Städten? Der zweite Fremde antwortet: Sie waren mürrisch, übelgelaunt und gänzlich unfreundlich. Da sagt der Alte zu ihm: Dann sind sie hier wohl auch so (*Quelle unbekannt*).

Die Geschichte erzählt nichts über die beiden Frager, aber nach den Antworten des Alten zu urteilen, können wir sie uns vielleicht vorstellen. – Es gibt ja ein Sprichwort: Wie man in den Wald hineinruft, schallt es zurück. – Vermutlich hatte der alte Mann am Stadttor diesen Gedanken im Hintergrund.

Wie gehen wir mit unseren Mitmenschen um? Was erwarten wir vom Gegenüber? Wie behandeln wir die Bläser/innen in unseren Chören, die Kinder in den Jungbläsergruppen, unsere Mitchristen in der Gemeinde? – Im täglichen Miteinander hängt viel davon ab, wie ich die anderen behandle. Meines Erachtens liegt das Problem aber noch etwas tiefer; es reicht eigentlich nicht, dass ich mich anderen gegenüber freundlich verhalte, damit das Klima stimmt. Das wäre vielleicht nur eine Äußerlichkeit. Der bekannte Aphorismus von Goethe bringt es auf den Punkt: „Wenn wir die Menschen so nehmen, wie sie sind, dann machen wir sie schlechter; wenn wir sie aber so nehmen, wie sie sein sollen, dann machen wir sie zu dem, was sie sein können.“ – Im anderen den Bruder oder die Schwester zu sehen – Gottes Ebenbild – das ist mehr, als für gutes Betriebsklima zu sorgen; das hat mit meiner eigenen Einstellung zum Leben zu tun.

Das wünsche ich uns allen: dass wir bei den Menschen, die uns begegnen, hinter die Fassade blicken können, dass wir sehen, wie Gott sie gemeint hat, dass wir den Mut haben, sie zu lieben als Gottes Ebenbild, vor allem dann, wenn sie nicht gerade unseren Vorstellungen entsprechen.

Wir beten:

Herr, wir bitten dich: lass uns mit offenen Augen unseren Mitmenschen begegnen, lass uns sehen, wie du sie gemeint hast, und spüren, dass du jeden annimmst. Lehre uns die Menschen mit deinen Augen zu sehen, mit Augen, die nicht nur festhalten, was ist, sondern entdecken, was möglich sein wird. Lass uns nicht vorschnelle Urteile fällen, sondern erinnere uns immer wieder an dein Gebot, den anderen zu lieben, wie du uns geliebt hast. Amen.

Beispiel 3:

Vorlesen: 2 Mose 18,13–26.

Was passiert da? – Ein überarbeiteter kirchlicher Mitarbeiter hat einen Menschen, der ihm nahe steht, der aber gleichzeitig die nötige Außensicht hat, denn er ist nicht selbst betroffen. Dieser wohlwollende Mensch gibt nun einen Rat: Teamarbeit. Der gestresste Leiter soll nicht alles allein machen, sondern sich auf die wesentliche und ihm zugehörige Aufgabe konzentrieren. Andere Mitarbeiter werden eingesetzt, die jeweils nach den eigenen Fähigkeiten größere oder kleinere Aufgaben übernehmen. Das klingt so einfach und ist doch so schwer!

1. Sich raten lassen, nicht gleich alles als Kritik auffassen – oder auch: mir einen Menschen suchen, der mir Feedback gibt, der vielleicht für mich Wegbegleiter wird.

2. Andere Mitarbeiter finden und die dann nicht überfordern, sondern nach ihren Fähigkeiten für kleinere oder größere Aufgaben gewinnen.

3. Aufgaben abgeben, auch wenn ich denke, ich könnte es selbst besser oder schneller. – So kann Teamarbeit entstehen, eine Bereicherung für alle.

Den Mut dazu wünsche ich uns allen, und dass wir gute Erfahrungen damit machen. Amen.

Abschluss mit Liedvers und Segen.

Beispiel 4:

In der Übung bleiben

Ein Konzertpianist sagte: „Wenn ich einen Tag nicht übe, merke ich es. Wenn ich zwei Tage nicht übe, merken es meine Freunde. Wenn ich drei Tage nicht übe, merkt es das Publikum.“

Mir geht es ähnlich mit dem Beten: Wenn ich einen Tag nicht bete, merkt es Gott. Wenn ich zwei Tage nicht bete, spüre ich es selber. Wenn ich drei Tage nicht bete, spürt es meine Umgebung (*aus: Willi Hoffsümmer, Kurzgeschichten 3, Mainz/Ostfildern, 11. Auflage 2004, Seite 69*).

Eine Perspektive für den Alltag bekommen, im Frieden mit mir selbst und anderen leben, dazu kann das Gebet helfen. Ich wünsche uns allen, dass wir mit Gott rechnen in unserem Alltag und zu ihm reden. – Amen.

Material, Literatur

Boppart, Andreas: Voll in die Birne, 52 Powerandachten für Hirn und Herz, Asslar 2012.

Dieterich, Eberhard: Erzählen aus Leidenschaft, wie lerne ich biblische Geschichten packend und frei erzählen? Stuttgart 2008.

Erzählen mit allen Sinnen, ein Kreativbuch mit über 50 Methoden und biblischen Erzählbeispielen (Hg. Rhein. Verband für Kindergottesdienst) Stuttgart 2004.

Gärtner, Tabea; Konstantinidis, Vassili; Tilleke, Martin: herzschrümmacher 2, 52 Andachten für junge Leute, Stuttgart 2013.

Hauser, Nicole; Heimann, Katja; Heinzmann, Gottfried (Hg.): lautstark, 53 Songandachten für Jugendliche, Stuttgart 2012.

Hoffsümmer, Willi: 55 Symbolpredigten mit Gegenständen aus dem Alltag, Ostfildern 2011.

Hoffsümmer, Willi: 77 Hoffnungsfenster, Ostfildern 2013.

Hoffsümmer, Willi: 77 Sonnenfenster, Ostfildern 2012.

Hoffsümmer, Willi: Kurzgeschichten für Gottesdienst, Schule und Gruppe, 9 Bände, oder als CD-ROM, 6. Auflage Ostfildern 2010.

Hoffsümmer, Willi: Weihnachten erzählen, 80 Vorlesegeschichten für Gottesdienst, Schule und Gruppe, Ostfildern 2012.

Kaul, Albrecht (Hg.): Fette Andachten für magere Zeiten, 70 Andachten für Teenkreise, Gießen 2009.

Kühner, Axel: Eine gute Minute, 365 Impulse zum Leben, 10. Auflage Neukirchen 2012.

Kühner, Axel: Überlebensgeschichten für jeden Tag, Sonderausgabe Neukirchen 2011.

Kühner, Axel: Zuversicht für jeden Tag, 5. Auflage Neukirchen 2013.

Das große Axel Kühner Textarchiv, CD-ROM, Neukirchen, 3. Auflage 2007.

Stockmayer, Johannes: Sonntagsgeschichten, Erzählungen quer durchs Kirchenjahr, Bielefeld 2012.

Weiss, Angela; Hüttman, Karsten (Hg.): Du – angedacht von A bis Z, 65 Vorleseandachten für Jugendliche, Kassel 2011.

und ähnliche Ausgaben, altersbezogen oder nach Themen geordnet.

Pädagogische Aspekte der Bläserchorleitung

Rolf Schweizer

Vorbemerkungen

Mit dem Begriff *Pädagogik* charakterisiert man im Allgemeinen die Erziehungswissenschaften. Was haben Bläserchorleitung und Erziehung miteinander zu tun? Die Antwort liegt auf der Hand: zumindest im musikalischen Bereich findet in jeder Chorprobe eine musikalische „Erziehung“ statt; darüber hinaus verstehen wir unsere Posaunenchöre als Lebensgemeinschaften von Jung und Alt, in denen nicht nur musikalische Informationen weitergegeben werden, sondern auch Einübung in christliches Denken und Leben stattfindet. Insofern muss die Bläserchorleitung unter dem Gesichtspunkt des pädagogischen Handelns im kirchlichen Bereich gesehen werden, wenn sie ihrer Aufgabe im vollen Sinn des Wortes gerecht werden will.

Pädagogisches Handeln kann nur dort zur vollen Entfaltung gelangen, wo der Gegenstand der „Erziehung“ im Blickfeld des Chorleiters oder der Chorleiterin steht. Das heißt, das beste Unterrichtsprogramm läuft an der Gruppe vorbei, wenn nicht deren Wissensstand oder deren instrumentales Vermögen bei der Vorstellung und Darbietung des Stoffes berücksichtigt wird. Der Posaunenchorleitung fallen zusätzlich noch diffizilere pädagogische Aufgaben zu, hat sie es doch in der Regel mit einer altersmäßig unterschiedlich aufgebauten Gruppe zu tun.

Es ist hinlänglich bekannt, dass unter den einzelnen Chormitgliedern kein einheitlicher Musikgeschmack vorherrscht; bei näherer Betrachtung wird man feststellen, dass die musikalischen Biographien der Einzelnen teilweise recht unterschiedliche Musikauffassungen und Vorlieben für bestimmte Musikstile bewirkten. Diese Feststellung wird nicht zuletzt Auswirkungen auf die Auswahl der zu blasenden Stücke haben. Selbstverständlich werden gute Chorleiterinnen und Chorleiter versuchen, auch jene Kompositionen in die Chorprobe einzubeziehen, die u. U. einigen Chormitgliedern nicht „liegen“. Es gehört zur Besonderheit einer guten Bläserchorleitung, dass auch solche Hürden durch eine phantasievoll angelegte Chorstunde genommen werden.

Zur Vorbereitung der Chorleiter und Chorleiterinnen

Unter dem Begriff *Didaktik* versteht man die Theorie des Unterrichts. Diese Theorie umfasst die genaue Kenntnis des zu vermittelnden Gegenstandes. Zur Vorbereitung der Chorleiter/innen gehören unter dem Aspekt der didaktischen Vorüberlegungen die Festlegung der Chorleitungsziele und der Lerninhalte unter dem Blickwinkel eines der Gruppe angemessenen Organisations- und Vollzugsprogramms. Hierzu gehört z. B. die Entscheidung über die Auswahl bestimmter Bläserstücke und deren kritische Durchsicht auf dem Hintergrund der musikalischen und technischen Möglichkeiten des Bläserchores. Man könnte die Didaktik als die Lehre vom *Was* und die Methodik als die Lehre vom *Wie* des Unterrichts bezeichnen.

An dieser Stelle soll zunächst versucht werden, Chorleiter/innen zu einer sorgfältig durchdachten didaktischen Vorbereitungsphase zu motivieren. Zur Vorbereitung der Chorleiter/innen sollen im Folgenden einige „Merkmale“ genannt werden (siehe auch Seite 65 und 80).

- a) Die *Durchsicht der Kompositionen*, die zur Auswahl stehen, kann nach folgenden Gesichtspunkten erfolgen:
- Welcher Musikstil verbindet sich mit dem Namen des Komponisten? Konnten schon andere Stücke von demselben Komponisten oder aus derselben Stilepoche einstudiert werden?
 - Welche Form hat die Komposition? Handelt es sich hierbei um eine choralgebundene oder eine freie Musik? In welchem Zusammenhang soll das Stück zur Aufführung kommen?
 - Ist die Bläserkomposition für den zur Verfügung stehenden Bläserchor geeignet, oder wäre es erstrebenswert, sich nach anderen Kompositionen ähnlichen Inhalts umzusehen?
 - Welche Einstudierungsdauer wird die Erarbeitung der betreffenden Kompositionen mit sich bringen, und welche interpretatorischen Konsequenzen hat das Werk für den betreffenden Bläserkreis?

Am Ende der ersten Durchsicht sollte bereits damit begonnen werden, eine ausgearbeitete *Dirigierstimme* zu entwerfen. Diese Dirigierstimme wird den tonalen Aufbau des Bläserstückes berücksichtigen, um zunächst zu einer Grobplanung des musikalischen Ablaufs der Komposition zu kommen. Die formalen Erkenntnisse werden sich (sofern nicht vorhanden) in der Festlegung der Dynamik, der hervorzuhebenden Stimmen, des Tempos, der Besetzung (z. B. Aufteilung in kleine Gruppe und Tutti) und der Artikulation niederschlagen.

- b) Die erste Durchsicht muss *Klarheit über weitere Schritte* in der praktischen Vermittlung der ausgewählten Musik bringen. Nach Durchsicht der Gesamtkomposition und vor allem auch der einzelnen Stimmen muss ein Konzept erarbeitet werden, nach dem das Stück erfolgreich geprobt werden kann. Folgende Details sind dabei zu beachten:
- die tonartlichen Besonderheiten der Komposition und deren rhythmische Eigenarten;
 - die Anlage der Einzelstimmen und deren Besonderheiten, vor allem im Blick auf extreme Höhen und Tiefen des Tonumfangs;
 - die blastechnischen Konsequenzen im Blick auf die stilistischen Besonderheiten der ausgewählten Musik.

Alle genannten Punkte verlangen entsprechende Vorübungen in Bezug auf die tonartlichen und rhythmischen Eigenheiten der Komposition sowie deren artikulatorische Besonderheiten hinsichtlich einer ansprechenden (im vollen Sinne des Wortes) Wiedergabe des Bläserwerkes.

Zur Methodik der Bläserchorleitung

Richtiges pädagogisches Handeln auf dem Hintergrund einer gewissenhaften didaktischen Vorarbeit ist die Grundlage für eine *zielgruppenorientierte Methodik*. Das *Wie* der Vermittlung lässt sich, wie oben schon besprochen, nicht im luftleeren Raum entwickeln. Eine praxisorientierte Methodik wird immer die Menschen im Blickfeld haben, die als Bläserinnen und Bläser im Posaunenchor zugegen sind. Die beste Methode wird immer die sein, die einen motivatorischen Ansatzpunkt hat, d. h. die von einem einladenden und freundlich hinführenden Grundkonzept ausgeht. Nicht ohne Grund spricht der Volksmund von der „Holzhammer-Methode“; damit ist jener Chorführungsstil gemeint, der diktatorisch ohne Rücksicht auf die psychologischen und soziologischen Voraussetzungen der betreffenden Gruppe das angestrebte Ziel durchzusetzen versucht.

Die richtige Einstudierungsmethode ist letztlich der Schlüssel für ein befriedigendes klangliches Ergebnis, denn sie wird zunächst auf die technischen Voraussetzungen des Bläserkreises Rücksicht nehmen und folglich neben dem musikalischen Fernziel auch entsprechende musikalisch-technische Hinführungen der Bläserinnen und Bläser im Auge haben.

Einige Stichworte zum *Probenauftritt der Einführungsprobe* mögen erhellend auf die aufgezeigten Merkmale einer an der Praxis der Posaunenchorleitung orientierten Methodik wirken:

Nach einer grundsätzlichen Information über das einzustudierende Werk, den Komponisten und dessen Musikstil sowie über inhaltliche Akzente der Komposition stehen folgende Entscheidungen zur Debatte:

- Kann die Komposition sofort ganz gespielt werden, oder gibt es andere Möglichkeiten, das Werk als Gesamtkomplex vorzustellen?
- Sollte man mit charakteristischen Details der Komposition beginnen, um damit die Besonderheiten des Werkes herauszustellen?
- Inwieweit können alle Chormitglieder bei der Erarbeitung der Hauptthematik oder der gravierenden Motive beteiligt werden? (Hier wird vor allem die Frage nach der Systematisierung von Grundsatzübungen gestellt.)
- Welche Möglichkeiten der Stimmkombinationen bieten sich an? Welche Zusammenhänge sollten hierbei besonders beachtet werden?
- Wie viel Zeit sollte man sich für das neue Stück nehmen? An welcher Stelle könnte abgebrochen werden, um in der nächsten Probe dort wieder anzusetzen?
- Gibt es Hausaufgaben für die Chormitglieder, die in Verbindung mit typischen Übemodellen gegeben werden könnten?

Zur musikalisch-technischen Weiterbildung

Eine gute Bläserchorleitung wird die Proben so lebendig gestalten, dass nicht nur Einführungsproben „spannend“ wirken. Aufmerksam zuhörende Chorleiter/innen werden bald die Schwächen und Stärken ihres Bläserchores und der einzelnen Chormitglieder kennen lernen. Sie werden aufgrund ihres genauen Hinhörens sehr bald herausfinden, welche Übungen nötig sind, um eine musikalisch-technische Weiterbildung des Posaunenchores zu erreichen. Es gehört zum pädagogischen Geschick der Bläserchorleitung, dass die Chormitglieder selbst die musikalisch-technischen Übungen als etwas Hilfreiches erleben und schätzen lernen. Auch auf diesem Gebiet gilt der Grundsatz: mit Zwang wird man nicht viel erreichen, da durch Zwang Widerstand hervorgerufen wird. Unsere Bläserinnen und Bläser sollen jedoch spüren, dass sowohl die Einblasübungen zu Beginn der Probe als auch die weiterführenden Übungen, welche im Zusammenhang mit der betreffenden Bläserliteratur stehen, das eigene Blasen und das gemeinsame Musizieren erleichtern. Ist diese Erkenntnis vorhanden, so werden die speziellen Übungen nicht nur akzeptiert, sondern geradezu gefordert werden. Dass hierbei die Erwartungshaltungen der einzelnen Chormitglieder unterschiedlicher Natur sind, liegt auf der Hand. Dies kann bedeuten, dass ältere Chormitglieder, für die das Blasen ein großes Herzensanliegen ist und darüber hinaus ein Lebenselixier darstellt, dann nicht so recht für die musikalisch-technische Weiterbildung zu begeistern sind; sie kommen in die Posaunenchorstunde, um zu „spielen“. Hier wird es und muss es darauf ankommen, Übungsmodelle zu entwickeln, die sowohl klanglich und musikalisch „Spaß machen“ als auch den gewünschten weiterbildenden Effekt haben.

Zur Leistungseinschätzung

Nicht selten gibt es in unseren Posaunenchoren ein spürbares Auseinanderklaffen der *Leistungspotentiale* einzelner Bläserinnen und Bläser. Ein besonderes pädagogisches Geschick besteht darin, dass sich die einen nicht unterfordert und die anderen nicht überfordert vorkommen. Dies scheint im Blick auf unsere kirchliche Posaunenarbeit, die *nicht* in erster Linie auf dem Leistungsprinzip aufgebaut ist, eine fast unüberwindliche Hürde zu sein. Dennoch soll dazu Mut gemacht werden, in der Auswahl der Kompositionen und der Methodik der Einstudierung gruppenspezifische Aspekte im Auge zu behalten. Dies könnte bedeuten, dass der Gesamtchor (das Tutti) etwa bei Wiederholungen dadurch entlastet wird, dass eine kleinere Gruppe (Soli) zum Einsatz kommt, oder dass bei mehrsätzigen Kompositionen (Suiten oder Choralpartiten) ein Wechsel zwischen Solo- und Tuttigruppe stattfindet.

Der Verfasser dieser Zeilen hat selbst beste Erfahrungen damit gemacht, dass bei Wiederholungen, je nach Schwierigkeitsgrad des Stückes, unterschiedliche solistische Besetzungen benannt werden, so dass jede und jeder im Chor einmal ihre und sein Solo hat, das jedoch auf das technische Vermögen der betreffenden Bläserinnen und Bläser Rücksicht nimmt. Somit wird von vornherein ausgeschlossen, dass sich Chormitglieder zurückgesetzt fühlen; andererseits wird den blastechischen Voraussetzungen der

Einzelnen bewusst Rechnung getragen. Ein anderer Weg der Aufspaltung in Tutti- und Sologruppen ist der, dass man ganz schlicht um freiwillige Meldung bei der Durchführung von solistischen Aufgaben bittet, wenngleich meines Erachtens die zuerst genannte Methode die gruppendynamisch und psychologisch empfehlenswertere sein dürfte.

Zu den Repetitionsphasen

Die Wiederholungsphasen sind oft die *Durststrecken* in der Probenarbeit. Kann eine Einführungsprobe aufgrund der Vorstellung von Neuem und Unbekanntem sehr spannend gestaltet werden, so stehen die nachfolgenden Proben in der Gefahr der Ermüdung und der mangelnden Motivation bei der Probenarbeit. Erfahrene Chorleiter/innen werden deshalb weiterhin Überlegungen anstellen, wie sie die Repetitions- und Vertiefungsphasen eines Stückes gestalten wollen. Wichtig ist hierbei, dass die Chormitglieder spüren, dass es bei den nachfolgenden Proben zu keinem „Leerlauf“ kommt. Es darf nicht beim Durchspielen der auf dem Probenplan stehenden Stücke bleiben, es muss vielmehr daran konkret weitergearbeitet werden. Die Probenskizze wird deshalb von jenen Stellen ausgehen, die in der letzten Probe noch Fragen der technischen Ausführung und der musikalischen Gestaltung offen ließen. Es empfiehlt sich, solche Stellen vor einem Gesamtdurchgang des betreffenden Stückes nochmals gründlich zu üben. In der Regel werden immer wieder musikalische Wünsche offen bleiben, auf welche die Bläserinnen und Bläser dezidiert aufmerksam gemacht werden sollten, wie etwa:

- Intonation: Empfehlenswert sind in diesem Zusammenhang Haltepunkte (Fermaten) bei den entsprechenden „Konfliktklängen“.
- Rhythmisches Zusammenspiel: Es empfiehlt sich, rhythmische Probleme nicht nur auf dem Instrument, sondern auch durch Klatschen und Sprechen zu verdeutlichen.
- Dynamik: Auf diesem Gebiet bleiben die meisten Wünsche offen; man wird also schon bei den Einblasübungen auf dynamische Sensibilisierung achten müssen.
- Artikulation: Hierzu bieten sich häufig Tonleitern an, die auf unterschiedliche Weise artikuliert werden sollen, um auf dem Hintergrund dieser Fertigkeiten der Artikulation des betreffenden Werkes gerecht werden zu können.

Zur Gruppendynamik

Die Reaktionen einer Musiziergruppe geben Aufschluss über deren Verhältnis zu der Komposition, die gerade geübt und interpretiert wird. Es darf darum wieder als Merkmal einer *zielgruppenorientierten Pädagogik* gewertet werden, wenn Chorleiter/innen neben der musikalischen Leistung ihrer Gruppe auch deren gruppendynamisches Verhalten im Auge behalten. Schon an den Gesichtern der Musizierenden ist ablesbar, ob das Musizieren Freude macht, oder ob noch Ressentiments vorhanden sind, die man im Laufe der Zeit als Chorleiter/in versuchen sollte, auszuräumen. In diesem Zusammenhang muss bedacht werden, dass nur *jene* Bläserchöre zu über-

zeugen vermögen, die sich mit der Musik, die sie interpretieren, im Einklang fühlen. Vor allem im Blick auf die Interpretation von zeitgenössischer Bläsermusik sollte es dann und wann in den Chören zu einer offenen Aussprache kommen, bei der die Chorleiter/innen aufgrund ihrer Kenntnisse bestimmt viele Vorurteile abbauen und ein sehr persönliches Verhältnis zu der betreffenden Komposition herstellen können. Immerhin bieten Chorleiterlehrgänge und andere Schulungsmöglichkeiten sowie Tonband- oder CD-Beispiele die Möglichkeit, sich in ein Werk hineinzuhören. Tonbeispiele bieten jedoch nicht nur für die Chorleiter/innen willkommenes Material zum Kennenlernen unbekannter Bläserkompositionen, sondern sie können auch in die Chorprobe einbezogen werden, um den Gesamtzusammenhang eines Stückes für alle Mitwirkenden verständlicher und überschaubarer zu machen. An dieser Stelle sollen vor allem auch eigene Tonaufnahmen der Probe empfohlen werden; sinnvollerweise könnten diese kurz vor der Ausführung eines Stückes stattfinden, um den Chormitgliedern selbst einen Eindruck von ihrer Interpretation zu vermitteln. Durch das akustische Wahrnehmen der eigenen musikalischen Leistung kann nochmals ein erheblicher Motivationsschub für die letzte Probephase eines Stückes in Gang gesetzt werden. Es kann einem Chorleiter und einer Chorleiterin nichts Besseres passieren, als dass der Chor selbst noch Verbesserungswünsche im Blick auf seine Interpretation hat.

Zusammenfassung

Die vorangestellten Ausführungen machten deutlich, in welcher enger Verflechtung pädagogisches Handeln mit didaktischen Vorüberlegungen und methodischen Maßnahmen verbunden ist. Auf allen genannten Gebieten war zu beobachten, dass alles Wissen um Inhalt und Vermittlung des betreffenden Stoffes nur dann zur vollen Entfaltung kommen kann, wenn die musizierende Gruppe mit ihren einzelnen Bläserinnen und Bläsern im Blickfeld bleibt. Nur wer sich auf die einzelnen Chormitglieder mit deren unterschiedlichen Erwartungshaltungen und sehr verschiedenen technischen und auch musikalischen Voraussetzungen einzustellen vermag, wird auf die Dauer Erfolg in der Bläserchorleitung haben. Dies bedeutet eine ständige Wechselbeziehung der Chorleiter/innen mit ihren Musiziergruppen.

Bei allem erstrebenswerten musikalischen Fortschritt in unseren Posaunenchoren darf nicht vergessen werden, dass der Mensch nicht um der Kunst willen, sondern die Kunst um des Menschen willen geschaffen wurde. Die Musik darf als eine Gabe Gottes verstanden werden. Sie ist selbst Abbild der guten Schöpfung Gottes und kann aufgrund ihrer inneren Anlage und ihrer klanglichen Ausstrahlung als Therapeutikum (Heilmittel) für Leib und Seele verstanden und genutzt werden. Somit kommt der Musik als einem Medium, das Menschen aller Bildungsschichten und Altersgruppierungen anzusprechen vermag, eine hohe Bedeutung im christlichen Gemeindeaufbau zu. Pädagogisches Handeln im Bereich der christlichen Posaunenchorre ist in gleicher Weise als musikpädagogische Aufgabe und als menschenbildende Chance zu werten und zu fördern.

Grundlagen der Chorleitung: Schlagtechnik

Irmgard Eismann

Chorleitung, Chorführung setzt sich aus vielen Teilbereichen zusammen. Neben den eher technischen Anforderungen wie Schlagtechnik, Wissen aus den Teilbereichen der Musik und Probenmethodik kommen z. B. auch so etwas wie pädagogisches Geschick, psychologisches Einfühlungsvermögen, Persönlichkeit, Organisationstalent, Geduld und die Fähigkeit, Aufgaben delegieren zu können, hinzu. Hier können manche dieser Teilbereiche nur angedeutet werden. Als solide Grundlage für den Laienchorleiter, die Laienchorleiterin ist in jedem Fall die Beherrschung des „Handwerks“ Schlagtechnik vonnöten. Schlagtechnik sollte bei einem guten Lehrer im Unterricht erlernt werden. Gebiete der Musik wie Harmonielehre, Aufführungspraxis, Musikgeschichte lassen sich nachlesen. Der Chorleiter, die Chorleiterin sollte sich der Verantwortung bewusst sein, die er mit seinem Amt übernommen hat. Verantwortung gegenüber der Musik, gegenüber den Menschen im Chor, wie auch den Zuhörern. Im Sinne dieser Verantwortung sollte Weiterbildung auf allen Gebieten, im Bereich der Schlagtechnik die ständige Kontrolle, Supervision selbstverständlich sein. Auch die geistliche Begleitung durch einen Seelsorger ist für einen Chorleiter wichtig, hat er es doch ständig mit Menschen zu tun, die auch ihre Probleme mitbringen und an ihn herantragen.

Die folgende Zusammenstellung ersetzt keinen Chorleiterkurs oder Unterricht, sie soll eher einen Überblick geben. Auch nach einem Lehrgang ist ständige Kontrolle nötig, denn allzu leicht schleichen sich wieder fehlerhafte Bewegungen ein. Dazu gehört die Arbeit vor dem Spiegel, aber auch wiederholte Teilnahme an Kursen, die die Verbände anbieten. Wo die vertrauensvolle Zusammenarbeit mit dem hauptberuflichem Kirchenmusiker oder anderen Dirigenten am Ort möglich ist, sollte man sich auch dort Hilfe und Anregungen holen.

Schlagtechnik

Es gibt verschiedene Dirigiermodelle, die an Hochschulen und auf Lehrgängen unterrichtet werden: eine Form, die besonderen Wert auf eine einheitliche Schlagebene legt, und eine auf die Methode von Kurt Thomas zurückgehende Form, die gerade die Unterschiede der Schlagebenen betont.

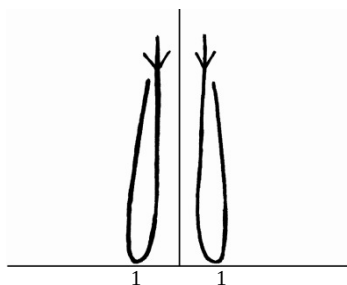
Hier werden nacheinander beide Möglichkeiten vorgestellt, da in den Posaunenverbänden und -werken auch beide unterrichtet und weitervermittelt werden. Beide haben ihre Vorteile und Nachteile, erreichen aber ihr Ziel (eine klare Schlagtechnik, die dem Chor mit seiner Deutlichkeit nützt), wenn man sich konsequent für eine entscheidet und diese dann sehr präzise ausführt. Eine Mischung sollte vermieden werden, da der Ansatz jeweils ein anderer ist.

a) Die Schlagfiguren mit einer Schlagebene

(Skizzen: I. Eismann)

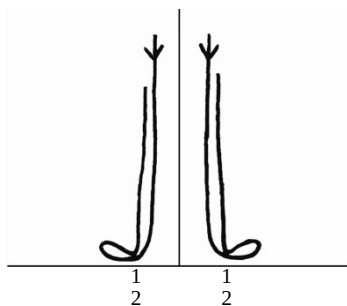
Bei allen Zeichnungen zur Schlagtechnik wird deutlich, wie schwer eine fließende Bewegung sich in eine starre Zeichnung pressen lässt. Die Gefahr für einen ungeübten Chorleiter besteht darin, dass er bei einfachem Nachzeichnen der Figur beim Dirigieren zu einer unterschiedslosen Hin- und Herbewegung der Arme kommt, die dem Chor wenig Möglichkeit lässt, eine Taktzeit wirklich zu erkennen.

Der beste Weg, Schlagtechnik gut zu erlernen, ist immer noch der persönliche Kontakt mit einem guten Chorleiter und Lehrer. Alle Landesverbände der Bläserarbeit bieten Lehrgänge, Wochenendkurse und Schulungen an, die das nötige Know-how vermitteln. Bewegungsabläufe im Sport oder noch eleganter beim Tanzen lassen sich auch nicht nur durch Lehrbuchzeichnungen erlernen.



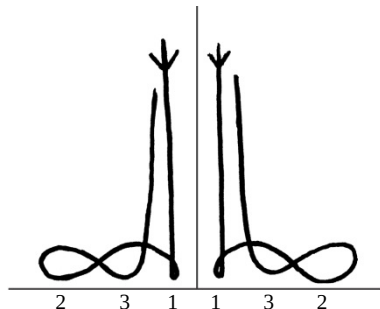
Ganze Takte

Richtung:
von oben nach unten
und zurück schwingen nach oben;
die Betonung liegt auf der 1.



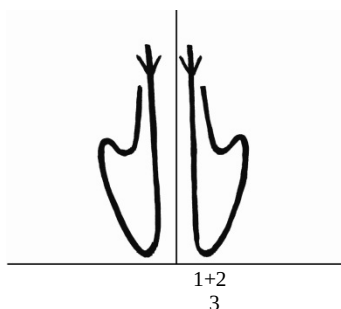
Zweiertakt

Richtung:
nach unten,
kleiner Ausschwing zur Seite,
dann zurück nach oben;
die Betonung liegt auf der 1.

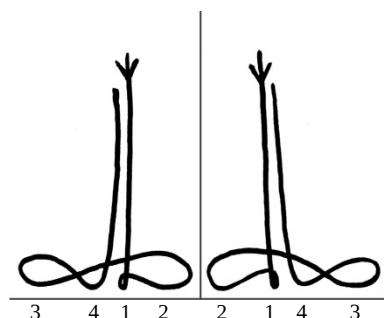


Dreiertakt

Richtung:
nach unten, außen, oben;
die Betonung liegt auf der 1,
die Zeiten 2 und 3 sind unbetont.



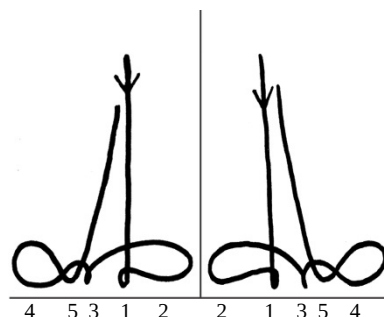
Dreiertakt
mit zusammengezogener 1 + 2,
so genannter „Tütenschlag“
(auch „alter Dreier“),
dabei ist die erste Bewegung
(nach unten und ausschwingen)
lang und die Auftaktbewegung
(die verbleibende 3 im Takt) nur
halb so lang.



Vierertakt

Richtung:
nach unten, innen,
außen, oben;
Betonungen auf 1 und 3.

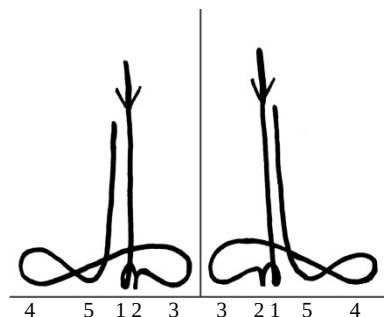
(„Golden Gate Bridge“: Pfeiler = 1,
Straße nach innen = 2,
nach außen = 3, Hängeseile = 4;
d. h. 2 und 3 liegen etwa auf einer
Waagerechten)



Fünfertakt

mit Betonungen auf 1 und 3.

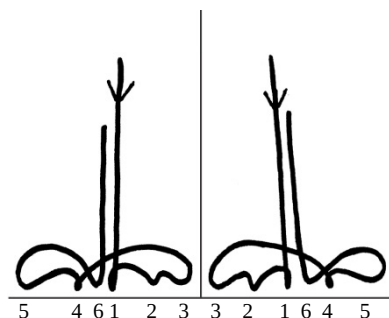
Richtung:
nach unten, innen
außen, außen, oben.



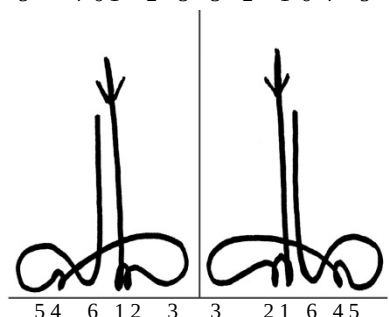
Fünfertakt

mit Betonungen auf 1 und 4.

Richtung:
nach unten, innen, innen,
außen, oben.

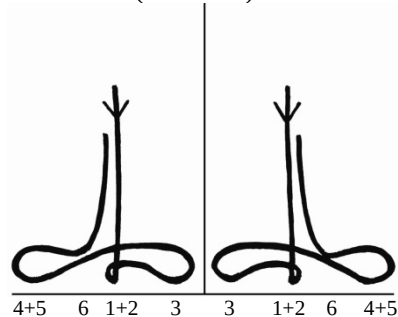


Sechsertakt,
bei dem jede Schlagzeit deutlich
einen eigenen Schlagpunkt hat;
Betonungen auf 1 und 4.
Richtung:
nach unten, innen, innen,
außen, außen, oben.



Sechsertakt,
der die verschiedenen Wertigkei-
ten der Taktzeiten deutlich macht,
d. h. 1 und 4 sind deutlich betont,
3 und 6 sind Auftakte
zu den Betonungen,
2 und 5 sind unbedeutender
und deshalb im Schlag
nur nachgedeutet
(vergleiche auch Unterteilungen).

Analog zum „zusammengezogenen Dreier“ (siehe oben) gibt es auch einen „zusammengezogenen Sechser“. Das Schlagbild entspricht dem des Viererschläges aber mit ungleichmäßigen Schlägen: lange Abwärtsbewegung (= 1 und 2), halb so lange Bewegung nach innen (3), lange Bewegung nach außen (= 4 und 5) und halb so lange Bewegung nach oben.



Stichworte zur Schlagtechnik

- Erster Schlag im Takt geht immer senkrecht nach unten (Vorstellungshilfe für Betonung: „Schwerkraft“).
- Ein weiterer betonter Schlag im Takt geht immer nach außen (Vorstellungshilfe: „Handkantenschlag“), Beispiele sind im 4er-Takt die Zeit 3, im 6er-Takt die Zeit 4 (im 5er entweder 3 oder 4).

- Der letzte Schlag im Takt geht in seiner Ausschwingung-Bewegung immer nach oben („Auftakt“).
- Schlagpunkte möglichst auf *eine* Ebene „setzen“ (mehrere Ebenen siehe Seite 58).
- Schlagfiguren eindeutig und klar darstellen.
- Unnötige Bewegungen vermeiden.
- Schlag federnd ausführen (Impuls, Vorstellungshilfe „Jo-Jo“).
- Organische, fließende Bewegungen anstreben, kein „Stauen“, Warten.
- Schlaggröße der eigenen Körpergröße und der Situation anpassen (meist eher kleiner).
- Als Chorleiter im Denken und musikalischen Ausdruck immer einen Schlag voraus sein, da der Chor nur reagieren kann (Zäsuren, Einsätze, Lautstärkeveränderungen).
- Beim Lernen/Üben (vor dem Spiegel): Schlagebene, Körperhaltung immer wieder kontrollieren.
- Stimmen Bewegung und gewollte Aussage überein?

Schlagtechnik für Anfänger:

Die wichtigsten Schlagarten: Zweier-, Dreier- und Viererschlag werden benutzt für:

Zweierschlag für 2/4- und 2/2-Takte auch für (schnelle) 4/4-Takte, auch für (schnelle) 6/4-Takte oder (schnelle) 6/8-Takte d. h. <i>Zusammenfassung</i> in halbe Takte	z. B. Posaunenchoralbuch 47, 5 44 39, 398 18, 46
Dreierschlag für 3/8-, 3/4-, 3/2-Takte auch für alle 6/4-Takte, (wenn der Sechterschlag noch zu schwer ist) auch für z. B. 9/4-Takte ! d. h. <i>Aufteilung</i> der Takte in Abschnitte	z. B. Posaunenchoralbuch 1, 266 41, 316
Viererschlag für 4/8-, 4/4-, 4/2-Takte auch für 12/8-Takte geeignet, wenn Tempo fließend = <i>Zusammenfassung</i> in punktierte Viertel für 2/4- oder 2/2-Takte, wenn Tempo eher langsam = <i>Unterteilung</i> in 4/8 oder 4/4	z. B. Posaunenchoralbuch 409 43, 45 13

Erklärungen zu einzelnen Themen (alphabetisch)

Abschlag: Wenn alle Stimmen auf dem Schlussston angelangt sind, hält der Chorleiter den Schlussakkord, am besten etwas über der Höhe des Zwerchfells, da das die größte Spannung signalisiert, gelegentlich kann man die Spannung auch mit einer leichten Aufwärtsbewegung andeuten. Um gemeinsam aufzuhören, bedarf es gleichsam eines „Auftakts zum Aufhören“, d. h. einer Vorbereitungsbewegung zum Abschlag, der Abschlag wird wie eine „1“ gegeben, evtl. mit einer leichten Innenbewegung der Hände, die Beschluss signalisiert. Vorbereitung und Abschlag müssen organisch zueinander passen (sprechen: zwei Silben „und weg“ oder „und Schluss“; dabei ist „und“ die Vorbereitung zum Abschlag, „weg“ der Abschlag); dieser Bewegungsablauf ähnelt der Vorbereitungsbewegung zu Beginn eines Stückes. Die Richtung der Abschlagbewegung kann variieren. Wichtig: Der Bewegung sollte ein kurzer Ruhepunkt vorausgehen, also nicht gleich aus der letzten Taktbewegungen heraus weiter dirigieren.

Ausgangshaltung: So genannte Bereitschaftsstellung, Hände in Zwerchfellbis maximal Brusthöhe etwa eine Handspanne vom Körper entfernt, dabei im Ellenbogen ca. 90°-Winkel, die Oberarme ca. 45° vom Körper entfernt, leicht nach vorne gewandt (nicht seitlich am Körper); diese Ausgangshaltung kann im Verlauf der Arbeit abgewandelt werden, bleibt aber die Grundlage des Dirigats, sie signalisiert dem Chor, dass der Einsatz direkt bevorsteht, der Chorleiter, die Chorleiterin nimmt Blickkontakt auf.

Dehnungen: Oft sind Fermaten zu lang, die „normalen“ Zäsuren aber zu kurz, dann ist es nötig, vor dem Atemzeichen die Ausschwingbewegung des vorhergehenden Schlages etwas zu verlangsamen, im Extremfall auch kurz anzuhalten (entspricht einer Fermate), z. B. EG 321.

Einsätze verschiedener Stimmen: Kommen im Verlauf des Stückes Einsätze vor, nimmt man normalerweise die linke Hand zum Einsatzgeben, während die rechte Hand den Schlag weiter ausführt (bei Linkshändern umgekehrt); die linke macht vor dem Einsatz die Vorbereitungsbewegung zum Atmen, eingepasst in die Schlagfigur der rechten Hand, der Chorleiter, die Chorleiterin atmet mit.

Fermaten: Akkord halten, dann Abschlag, der gleich zur neuen Einsatzbewegung wird, d. h. am Ende der Abschlagbewegung nicht erneut anhalten, sondern gleich wieder atmen zum Weiterspielen. Der Schlusspunkt des Abschlages ist der Punkt, von dem aus die Hand abspringt und einen neuen Atemimpuls gibt, d. h. Abschlagsbewegung und Atemimpuls gehen nahtlos ineinander über. Es entsteht dabei in der Musik eine deutliche Zäsur zwischen Fermaten-Ende und Weiterspielen. Wird vom Halten der Fermate sofort in die Atembewegung übergegangen, ergibt sich eine kleinere Zäsur. (Hinweis: Fermaten bei Bach kennzeichnen das Zeilenende und entsprachen damals einem Zäsurzeichen.)

Gestaltung: Für gestalterische Elemente wie das Führen einer Stimme, crescendo, decrescendo wird (bei Rechtshändern) die linke Hand benutzt. Die Schlaghand ist normalerweise diejenige, auf die man sich „absolut“ verlassen kann (das ist bei Rechtshändern die rechte Hand). Die andere wird für besondere Bewegungen aus dem Schlagbild herausgenommen, zeichnet

eine Linie nach, führt ein crescendo von der Körpermitte nach schräg oben, ein decrescendo wieder nach unten usw.

Handhaltung: Eine Möglichkeit ist, Daumen und Zeigefinger leicht aufeinander zu legen, die übrigen Finger schließen locker an, der Handrücken zeigt leicht nach oben außen; diese Handhaltung variiert im Verlauf des Stückes je nach Charakter der Musik, besonders auch dann, wenn eine (die linke) Hand zum Anzeigen der musikalischen Gestaltung verwendet wird. Das Handgelenk bewegt sich kaum, es dreht sich nicht mit (wie steif). Die Haltung kann auch leicht gestreckte, geschlossene Finger oder andere Varianten aufweisen.

Kommunikation: Visuell – zu 55 % wird die Wirkung von Mitteilungen durch Körpersprache bestimmt; vokal – Tonfall, Sprechtempo, Lautstärke beeinflussen zu 38 %, was beim Gegenüber ankommt; verbal – nur 7 % machen unsere Worte aus. (K. Cole, Kommunikation klipp und klar, Weinheim 2003, S. 65) – „Psychologische und linguistische Forschungen haben ergeben, dass 90 % der zwischenmenschlichen Kommunikation nonverbal vonstatten geht, d. h. über Mimik, Gestik, Blick, Körperhaltung und Muskeltonus, Geruch, Atemmuster und vor allem durch den Klang unserer Stimme unterhalb dessen, was wir meinen rein verbal mitzuteilen.“ (S. Ritter zitiert nach: M. Heymel, In der Nacht ist sein Lied bei mir. Seelsorge und Musik; Waltrop 2004, S. 142) Fazit: Für den Chorleiter, die Chorleiterin ist es unerlässlich, sich mit Themen wie Körpersprache und Kommunikation auseinander zu setzen.

Körperhaltung: Aufrecht, nicht steif, in sich ruhend, Gewicht auf beide Füße verteilt, dabei nicht im Fuß- oder Kniegelenk mitwippen, nicht mit dem Fuß den Takt mitklopfen, Füße etwa schulterbreit einen Schritt auseinander.

Körpersprache: Der Chorleiter, die Chorleiterin sollte sich darüber im Klaren sein, dass viele Aussagen über die eigene Haltung beim Chor ankommen; eine schlaaffe Haltung des Chorleiters motiviert z. B. nicht dazu, konzentriert beim Spiel zu sein. Der Chorleiter, die Chorleiterin kann dieses Wissen auch bewusst einsetzen, Beispiel: Das Anzeigen von crescendo erfolgt mit der linken Hand aus der Körpermitte nach schräg außen oben, da in der Körpermitte das Zwerchfell als Kraftzentrum sitzt (z. B. unbewusstes Luftanhalten und Anspannen beim Heben schwerer Gegenstände), überträgt diese Crescendo-Bewegung sich sehr gut auf den Chor (besser als viele Worte). Andererseits kann die Körpersprache verbale Aussagen sabotieren. Beispiel: Der Chorleiter schlägt sehr forciert und kräftig, verlangt aber an der betreffenden Stelle Legato-Spiel und piano, das passt nicht zusammen. Der Chorleiter sollte immer wieder hinterfragen, ob seine Bewegungen die Aussage unterstützen. Er muss in diesem Punkt ständig an sich arbeiten.

Kurzer Auftakt: Beginnt ein Stück mit einem kürzeren Notenwert als dem, der Schlagzeit ist, braucht der Chorleiter zwei Möglichkeiten für die Vorbereitungsbewegung: 1. die Angabe einer oder sogar mehrerer weiterer vorausgehender Taktzeiten mit nur einer Hand *passiv* (= ohne Impuls, wie ein „Pinselfrich ohne Klecksen“) zur Verdeutlichung des Tempos; die andere Hand signalisiert, dass die passive Bewegung noch nicht als Vorbe-

reitungsbewegung zu verstehen ist, die Einsatzbewegung erfolgt dann mit beiden Händen mit starkem Impuls, die passive Vorausbewegung gibt das Tempo an und somit auch die Dauer der kleineren Notenwerte;

2. aus der Ruhe ein sehr pointiertes Geben der vorausgehenden Hauptzeit mit sehr starkem Impuls, Nachteil kurzes heftiges Einatmen. Die zweite Fassung braucht man z. B. beim zweiten Vers eines Chorals, wenn das Tempo schon bekannt ist. Entscheidend ist immer der kräftige Schlag auf der letzten Hauptzeit, die dem kurzen Auftakt vorausgeht.

„*Langer*“ *Auftakt* (für Anfänger): Bei mehreren Schlagzeiten als Auftakt ist in einigen Fällen zu überlegen, ob ein „eigener“ kleinerer Takt entsteht (wie z. B. EG 161 ein 2/4-Takt, da am Zeilenende ein vollständiger Vierer-Takt steht) oder ob (wie es der Normalfall ist) genau im Schlagbild eingesetzt werden muss (z. B. EG 325), damit keine falschen Betonungen entstehen.

Notenpult: Etwa in Höhe der Beckenknochen, damit die Hände Bewegungsfreiheit haben, Entfernung etwa eine Schrittlänge, damit ohne Kopfbewegung ein Blickwechsel von den Noten zum Chor möglich ist.

Passiver Schlag: ohne Impuls, nur zur Angabe des Tempos, z. B. beim kurzen Auftakt, siehe oben; bei der Vorbereitungsbewegung, siehe unten.

Rhythmisches Dirigat von Voraussetzungen: Bei neuen Liedern oder Musik aus dem Jazz- und Pop-Bereich kann ein ungleichmäßiger Schlag bestimmte Rhythmen verdeutlichen. Besonders wenn alle Stimmen den gleichen Rhythmus haben, bietet es sich an, nicht Zeiten zu schlagen, die keiner spielt. Beispiel EG 334a und EG 334b: im Schlusstakt die Zählzeit 3 nicht zur normalen Zeit schlagen, sondern schon auf „2 und“ (harte Vorausnahme) vorziehen.

Schlagarten: Um unterschiedlichen Charakter der Musik anzuzeigen, lässt sich die Art des Schlags variieren, für staccato wird der Grundschatz federnder und spitzer (Vorstellung von Nadelstichen); für legato werden die Schlagzeiten, die eine seitliche Bewegung haben, mehr betont, d. h. die waagerechten Bewegungen mehr mit flacher Hand gezogen (Vorstellung, über etwas Weiches zu streichen); bei allen Varianten keine Handgelenkdrehungen.

Schlagebene, Schlagbild: Die tiefste Ebene ist die Gürtellinie (Zwerchfell, da hier die nötige Energie bereitgestellt wird), höchster Punkt ist unter Augenhöhe (Nasenspitze, damit der Blickkontakt nicht behindert wird), die seitliche Ausdehnung der Armbewegungen sollte unter der doppelten Körperbreite bleiben, die Schlaggröße hängt von der Lautstärke, vom Charakter des Stückes und von der Größe des Chores ab. Es steht also vor dem Körper ein Rechteck für die Zeichnung der Schlagbilder zur Verfügung, das von den Körpermaßen des jeweiligen Dirigenten abhängig ist. Die Entfernung der Bewegungen vom Körper ist etwa eine Handspanne, sie variiert je nach Lautstärke: leise dichter am Körper und kleinere Bewegungen, lauter mit gestreckterem Arm und größer.

Schlagwert: Gelegentlich stellt sich die Frage, ob der angegebene Takt den geeigneten Schlagwert angibt. Wird ein größerer Wert gewählt, heißt das mehr Verantwortung für die Bläser, beim kleineren Schlagwert hält der Dirigent die Fäden bei sich zusammen und führt mehr. Beispiele: Choral-

buch 170 ist in 2/2 notiert, kommt die bewegte Oberstimme dazu, ist ein 4/4-Dirigat für den Oberstimmenbläser hilfreich.

Standplatz: Der Chorleiter, die Chorleiterin muss alle Spieler des Chores im Blick haben und muss von allen gesehen werden; sitzt der Chor im Halbkreis, steht der Chorleiter so weit vom Chor entfernt, dass die außen Sitzenden schräg vor ihm sind; Einsätze in die verschiedenen Stimmen zu geben, muss ohne Körperdrehung möglich sein.

Taktstock: Für die Leitung eines Posaunenchores ist kein Taktstock nötig, er behindert eher die Möglichkeiten, mit beiden Händen feine Abstufungen in der Gestaltung anzuzeigen.

Tempowechsel (ritardando, accelerando): Die rhythmische Führung muss präzise sein und die vorkommenden Notenwerte müssen im neuen Tempo „Platz“ haben. Damit der Chor die Schlag-Veränderung leichter wahrnimmt, eher kleinere Bewegungen anstreben, die mehr Aufmerksamkeit erfordern.

Unterteilungen: Muss ein kleinerer Wert als die Zählzeit mitgeschlagen werden, kann auf jedem Schlagpunkt nachgefedert werden (wie auch möglich beim 6er die 2 und 4; siehe oben Seite 52). Es gibt auch so genannte „Handgelenksunterteilungen“, die das Nachfedern nur im Handgelenk andeuten. Beispiel: Posaunenchoralbuch 486 im 4/4-Takt, der Taktwechsel müsste korrekt 3/2 lauten, die dann unterteilt in durchlaufende Viertel zu dirigieren wären (ein 6/4-Takt liegt von den Betonungen her eindeutig nicht vor).

Vorbereitungsbewegung: Am Beginn eines Stückes wird vor dem Einsatz die Taktzeit gegeben, die unmittelbar dem ersten Ton vorausgeht, sie gibt Zeit zum Einatmen, zeigt Tempo, Lautstärke, Charakter des Stückes an, davor darf es keine weitere aktive Bewegung geben. Zur (Tempo-)Sicherheit kann davor eine passive Schlagbewegung (ohne Atmen!) gegeben werden. Kennzeichen einer aktiven Vorbereitungsbewegung ist das Mit-Atmen. Auch das Atmen muss zum Charakter der Musik und zur Gesamtsituation passen. Je nachdem wie die erste Schlagbewegung aussieht, ist die Handstellung näher beieinander (Musik beginnt mit einem Auftakt, erste Bewegung von innen nach außen: eine Weitung zum Atmen) oder weiter auseinander (Musik beginnt mit einer Zählzeit 1, erste Bewegung von außen nach oben: wie jede letzte Schlagzeit im Takt). Die zwei wichtigsten Stellungen zu Beginn eines Stückes: bei einfachen Auftakten – Hände innen, beim Atmen nach außen; bei Volltaktbeginn – Hände außen, beim Atmen nach oben (zur 1). Bei der Ausgangshaltung Blickkontakt, dann deutlich mit atmen („suggestive Atmung“)!

Auch im Verlauf eines Musikstückes gibt es immer wieder Vorbereitungsbewegungen, z. B. an Zäsuren, Fermaten, zum Abschlag, bei Lautstärke-Änderungen oder Tempowechseln.

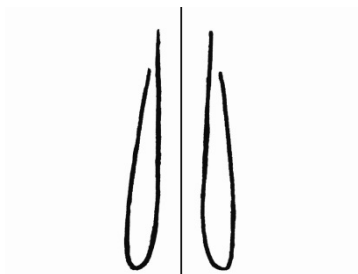
Zäsuren: Durch einen kräftigeren Schlag (Impuls) auf der Schlagzeit vor der Zäsur, z. B. EG 372, jeweils die 3 vor der Zäsur, auch EG 295; bei Pausen: kräftigerer Schlag auf der Pause, z. B. EG 331, 361. Zäsuren sind Vorbereitungsbewegungen zum präzisen Weiterspielen.

Zusammengezogene Schlagfiguren: Bei sehr schnellen Dreier- oder Sechser-Takten kann es vorteilhaft sein, Bewegungen zusammenzuziehen, um das Schlagbild zu beruhigen, z. B. EG 288. Dabei entsteht ein ungleichmäßiger Schlag: langsam (Halbe) und schnell (Viertel) im Wechsel. Die Relation muss sehr genau dirigiert werden, daher für Dirigieranfänger nicht gleich zu empfehlen (Skizzen siehe Seite 51 und 52).

b) Die Schlagfiguren nach Kurt Thomas

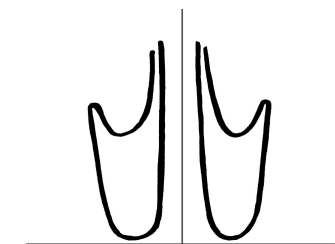
(Skizzen: I. Eismann)

Alle auf den vorigen Seiten aufgeführten Hinweise gelten hier ebenso, sofern sie nicht die in der hier abgebildeten Schlagtechnik geforderten unterschiedlichen Schlagebenen betreffen. Somit sollen auch hier die Schwünge so organisch und fließend wie möglich ausgeführt werden. Es gilt ebenfalls: Die Schlagfiguren müssen eindeutig und klar sein. Unnötige Zusatzbewegungen sind zu vermeiden.



Ganze Takte

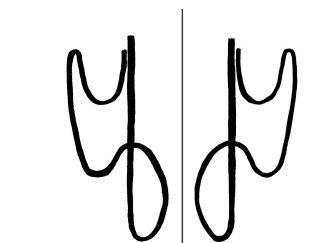
Tiefster Punkt ist die
Zwerchfellebene.



Zweiertakt

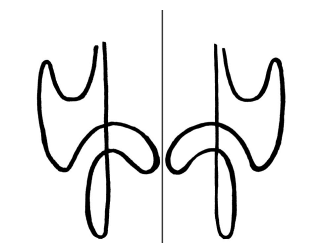
Diese Schule der Schlagtechnik
legt besonders Wert auf ver-
schiedene Ebenen.

Hier lassen sich deutlich zwei
Schlagebenen erkennen.



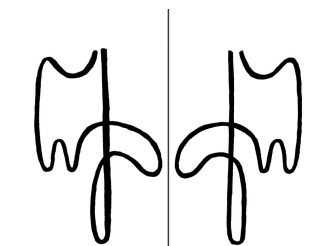
Dreiertakt

Im Dreiertakt sind drei verschie-
dene Ebenen erkennbar. Auch
hier gilt aber, dass die Hände sich
zwischen Gürtellinie und Augen-
höhe bewegen, die Abstufung
muss entsprechend dazwischen
liegen.

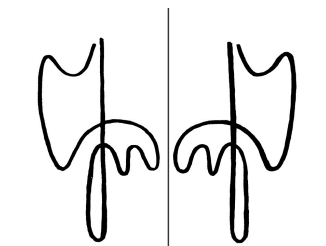


Vierertakt

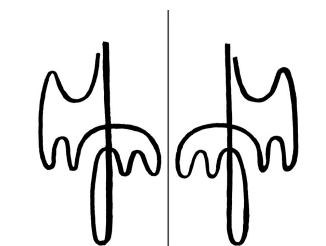
Die Ebene für Schlag 2 und 3 ist gleich.



Fünfertakt mit Betonung auf 3



Fünfertakt mit Betonung auf 4



Sechsertakt

Eine ausführliche Darstellung der Schlagtechnik nach Kurt Thomas findet sich in seinen neu bearbeiteten Lehrbüchern für Chorleitung.

Die Erarbeitung schlagtechnischer Probleme mit dem Posaunenchoralbuch

Nachstehend werden zu vielen einzelnen Dirigierfragen Beispiele aus dem Stammteil des Posaunenchoralbuches angegeben. So lassen sich mit einfachen Choralansätzen verschiedene Probleme für Dirigier-Neulinge herausgreifen und gezielt üben.

2er-Takt

<i>Aufgabenstellung</i>	<i>Liednummer</i>	<i>Bemerkungen</i>
Beginn Volltakt Schluss auf 1	5, 13, 419 425 467, 535	nicht zu schnell
Auftakt	199	Vorbereitungsbewegung zum „Weiten“: nicht zu schwer nach unten
Schluss auf 2 unbetonte Endsilbe	36 81 359 513	Taktwechsel
Einsätze geben in der Intonation	47 418 431 432	auf 1, Schluss auf 2 auf 1 + 2 auf 1 gleichmäßige Abfolge, auf 1 + 2

3er-Takt

<i>Aufgabenstellung</i>	<i>Liednummer</i>	<i>Bemerkungen</i>
Beginn Volltakt Schluss auf 1	48, 331, 391 57 449, 452	Töne halten Alt, Bass (eine Hand) lange Noten halten (mit einer Hand)
normaler Auftakt (eine Schlagzeit)	171, 332, 444 320 322 511	Schwerpunkte wechseln, Schluss auf der 2 starker Vorbereitungs-Schlag Takt 2 auf der 3 zum Atmen (kurzer Auftakt) 2 Achtel als Auftakt
„langer“ Auftakt (zwei Schlagzeiten)	437	lockerer Schlag
Schluss nicht auf 1 (hier auf 2)	66 428	(nur im Begleitsatz Schluss auf 2)
Einsätze geben in der Intonation	254 I 322 452	auf 1 + 3, Taktwechsel auf 3 (Schluss auf 2) auf 1 + 2

4er-Takt

<i>Aufgabenstellung</i>	<i>Liednummer</i>	<i>Bemerkungen</i>
Beginn Volltakt Schluss auf 1	44, 98 150, 403 II 407 488	Zeilenende halten (mit einer Hand), dann starker Schlag auf der Pause lange Noten halten mit einer Hand, andere schlägt weiter
normaler Auftakt (eine Schlagzeit)	11, 361, 372 14 55, 295	Zeilenende: Pausen beachten
„langer“ Auftakt (2 oder 3 Schlagzeiten)	12, 134 161, 251 352, 475 149, 154 330, 480	(Nr. 161: 2er + Taktwechsel) 3 Viertel: <u>nicht</u> als 3er-Takt
Schluss nicht auf 1	78 166, 408, 409, 482 96, 528	auf 2 „landen“ (siehe oben) auf 3 auf 3 auf 4
Einsätze geben in der Intonation	32, 37 34, 154 161	auf 2 + 4 (Schluss auf 2 bei Nr. 32) auf 1 + 2 auf 1

6er-Takt

<i>Aufgabenstellung</i>	<i>Liednummer</i>	<i>Bemerkungen</i>
Beginn Volltakt Schluss auf 1	46 270	
normaler Auftakt (eine Schlagzeit)	1, 158, 443 49, 179 266, 289	Schluss auf 4 Schluss auf 4
„langer“ Auftakt (2, 3 oder 4 Schlag- zeiten)	7, 110 288 56, 308, 369 325	Vorsicht bei den Betonungen
Schluss nicht auf 1	33, 38, 504	auf 4
Einsätze geben in der Intonation	38 426	auf 1 auf 4

5er-Takt

Lied 50 (Betonung auf 1 + 3, mit Auftakt, Schluss auf 3),
466 (Betonung 1 + 3, Kanon), 15 (Betonung 1 + 3 und 1 + 4),
94 (Betonung 1 + 4)

Zusammengefasste Zeiten

<i>Aufgabenstellung</i>	<i>Liednummer</i>	<i>Bemerkungen</i>
9/4 als 3mal 3er-Takt (Schlagzeit: punktierte Halbe)	303, 41 316 455	Taktwechsel (6/4 als 2er)
3/4 als ganze Takte	66	nur bei schnellem Tempo
6/4 oder 6/8 als 2er- Takt (Schlagzeit: punktierte Halbe oder punktierte Viertel)	18 100 103, 112 209 398, 502	kurzer Auftakt kurzer Auftakt, 6/8

Kurzer Auftakt

<i>Aufgabenstellung</i>	<i>Liednummer</i>	<i>Bemerkungen</i>
Vorübung	99, 125 138, 196, 202	präziser Vorbereitungsschlag mit starkem Impuls auf der Achtelpause
Lieder mit einfachem kurzem Auftakt	9, 27 43, 45, 69 105 167, 168 328	als 2er (punktierte Halbe 3er)
Lieder mit schwierigerem kurzem Auftakt	23, 24, 25 148, 208 209 288 341, 342	evtl. wie oben, dann 2er und 4er 3er als 2er (ein Drittel der Schlagzeit!) evtl. mit Taktwechsel evtl. mit Taktwechsel

Töne halten mit einer Hand

Intonation zu 3, 118, 363

Anderes Schlagbild wählen

in langsamem Tempo lassen sich größere Notenwerte teilen:
30 (in Vierteln); 43 (in Achtel); 170 (Viertel); 311 (Viertel); 467 (Viertel)

Unterschiedlicher Charakter im Schlag

vergleiche: 46, 302, 357, 503, 517 und 519 (Text hinzuziehen)
Intonationen zu 76 und 127 (bei Nr. 76)

Innerer Wechsel der Taktschwerpunkte

siehe Hinweis im Posaunenchoralbuch (zum Gebrauch des Buches, Nr. 10)
155, 320, 521 (lockere Schlage)

Tempowechsel

8 und 34: punktierte Halbe = Halbe, Schlagtempo bleibt gleich

Taktwechsel

<i>Aufgabenstellung</i>	<i>Liednummer</i>	<i>Bemerkungen</i>
2er – 3er	16, 302 135, 415, 36 424 87	Schluss auf 2 Schluss auf 3 9/4 + 6/4 als langsame punktierte Halbe = 2er und 3er
3er – 4er	51, 70a 67 362 II, 499 224, 297	Schwerpunktwechsel Schluss auf 3 Schluss auf 2
2er – 4er	287 420	Schluss auf 2
6er – 5er	15	
6er – 4er	126, 380, 269 486	langer Auftakt (evtl. 3er) statt 6/4: 3/2 mit Unterteilungen
2er – 3er – 4er	133, 431	
6er – 9er	87, 383 303	langsam, 9er als drei mal 3er; oder als punktierte Halbe (2er und 3er) langer Auftakt, langsam
Halbe und Viertel (Tempo der Schläge wechselt)	3 92, 453 94	3/2 + 2/2 + 4/2+ 3/4 2/2 + 3/4 (ohne Schwerpunkt dirigie- ren) 5/4 + 4/4 + 3/2

Schlussstöne, die nicht auf einer 1 im Takt stehen:

zum Halten mit der Bewegung „landen“ (ähnlich wie zu einer 1)

leicht: 4er-Takt auf 3 (97), 6er-Takt auf 4 (105), 3er-Takt auf 2 (66)

schwer: 2er-Takt auf 2: EG 36

(Schlagbild etwas abändern, damit Schlag 2 mehr von oben kommt)

4er-Takt auf 2: EG 78, 297

4er-Takt auf 4: EG 96, 277, 528

Melodien ohne Taktschwerpunkte

nicht in Taktbild pressen: d. h. keine Schwerpunkte dirigieren; der Sprache

nach führen: 3, 92, 186, 187, 191, 421 I, 453, 470

Linie führen

z. B. 242, 243, 280, evtl. Sopran mit einer Hand führen

Triole

432, immer den Schlagwert wählen, in dem die Triole enthalten ist, hier Halbe; falls das Lied in Vierteln dirigiert wird, an dieser Stelle in Halbe wechseln

Nicht angegebener Taktwechsel:

siehe Hinweise im Posaunenchoralbuch (Zum Gebrauch des Buches, Nr. 9);
z. B. EG 161, 400, 402, 495 II

Ganze Takte

Lied 66 in schnellem Tempo; oft lassen sich zwei Takte zu einem Zweierschlagbild zusammenfassen

Einsätze geben

sich der Stimme zuwenden, mitatmen vor dem Einsatz

Vorübung: Kanons 172 ff., 336 ff., 456; Intonationen (siehe Tabellen)

schwieriger: mit einer (meist linker) Hand Bewegung wie zu Beginn eines Stückes, während die andere Hand weiterschlägt (meist rechte Hand als Schlaghand)

Synkopen (lockerer Schlag)

sog. „weiche“ Vorausnahme: 188, 225, 229, 278, 416, 515;

sog. „harte“ Vorausnahme: 285, 381; 360 II (kurzer Auftakt).

Parallelschlag

Zur Hervorhebung wichtiger Betonungen ist es möglich, mit den Armen in die gleiche Richtung zu schlagen. Solch ein Parallelschlag muss einen Schlagpunkt wie jeder andere Schlag haben: ähnlich dem Schlagpunkt bei einem Golfschlag. Er sollte sparsam eingesetzt werden, damit er an wichtigen Stellen noch „wirkt“. Beispiel: EG 125, die kurzen Auftakte liegen immer auf der Zeit „4 und“, nur im drittletzten Takt auf „2 und“, dort bietet sich zur Verdeutlichung ein starker Schlag mit beiden Armen in die gleiche Richtung auf der Schlagzeit 2 an; auf der Schlagzeit 3 schwingen die Arme zurück und gehen auf 4 wieder in das normale Schlagbild über.

Literatur – in Auswahl

Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden, Stuttgart 2009; Band 2: Chor- und Ensembleleitung mit Dirigier-Workshop auf DVD.

Bastian, Hans G.; Fischer, Wilfried: Handbuch der Chorleitung, Mainz 2007.

Carbow, Martin, Schönherr, Christoph: Chorleitung Pop, Jazz, Gospel, Mainz 2006.

Ehmann, Wilhelm, Die Chorführung, Kassel 1973.

Molcho, Samy: Körpersprache, München 2003.

Opp, Walter (Hrsg.): Handbuch Kirchenmusik, Band 3. Chor- und Ensembleleitung, Kassel 1999.

Probieren und Studieren, Lehrbuch zur Grundausbildung in der Evang. Kirchenmusik, München 1996.

Redel, Kurt: Taktschlagen oder Dirigieren? München 2005.

Schaper, Heinz Chr.: Übungsbuch Dirigieren, Regensburg 2002.

Schönherr, Christoph: Sinn-erfülltes Musizieren, Kassel 1998.

Thomas, Kurt: Lehrbuch der Chorleitung, neu bearbeitet von A. Wagner, 3 Bände, Wiesbaden 1991–2003.

Methodik der Bläserchorleitung

Hans-Ulrich Nonnenmann

Welche Methoden, methodischen Bausteine und Probentechniken kann ein Chorleiter anwenden, um seine musikalischen Probenziele zu erreichen? Ziel der Probenmethodik ist es, das probentechnische Handwerkszeug bereit zu stellen, auf das man als Chorleiter zurückgreifen kann. Die Ausgangsfrage ist: Was ist zu tun, um den Bläsern effektiv und motivationsfördernd zu helfen, die gestellten musikalischen Aufgaben spieltechnisch und musikalisch zu bewältigen?

Allgemeine Faktoren, die den Probenverlauf beeinflussen

- Vorbereitungsstand und persönliche Verfassung des Chorleiters: ausgeglichen oder nervös, tatendurstig oder müde, motiviert oder frustriert.
- Äußere Bedingungen: Raumtemperatur, Luft, Beleuchtung, geeignete Stühle, genügend Noten, Notenständer für alle vorhanden, spielbereite Instrumente.
- Innere Bedingungen: Pünktlichkeit, Probenbesuch (wer fehlt?), Konzentrationsfähigkeit, Bereitschaft zur Mitarbeit, physische Tagesform der Chormitglieder.

Vorbereitung eines Stückes im Hinblick auf die Probe

(allgemein, siehe auch Seite 44 und 80)

- Ein Stück entsprechend dem Leistungsstand des Chores auswählen.
- Das Stück analysieren: äußerlich Sichtbares bewusst machen („Bestandsaufnahme“); Schwierigkeiten herausfinden (generell und in einzelnen Stimmen); Anforderungen ans Dirigieren prüfen ...
- Einen musikalisch-emotionalen Zugang zum Stück suchen: Hinweise im Notentext deuten, die für die Interpretation wichtig sind; Infos über Komponisten und sonstige Hintergründe suchen; die einzelnen Stimmen des Stückes auf dem Instrument spielen; das Stück „trocken“ durchdirigieren, dazu „dramatisch sprechen“ (siehe unten).
- Sich ggf. in den Textgehalt und -hintergrund des Stückes eindenken: Informationen zum Textdichter, zur Textdichtung, zum biblischen Hintergrund eines Textes sammeln; überlegen: Was bedeutet mir dieser Text; wie gebe ich den Bläsern die Botschaft weiter?

Probenplan für ein Stück

- Das Stück in Übungsabschnitte einteilen.
- Überlegen, kalkulieren, was wo (wann) geübt werden muss, Übungsziele formulieren.
- Methoden zur Erreichung des jeweiligen Übzieles überlegen.
- Überlegen, welcher Arbeitsschritt, welches Teilziel in welche Arbeitsphase (siehe unten) gehört.

- Als Grundsatz gilt: Die Lernschritte sollen aufeinander aufbauen und das Erarbeiten des Stückes zu einem Weg aus vielen kleinen Arbeitserfolgen machen. Der schlechtere Weg ist: „Mal schauen, was schon geht – und dann die Fehler aus dem Weg räumen“ – das wirkt demotivierend.
- Arbeitsziele für die nächste Probe festlegen – am besten gleich nach der Probe, solange die Eindrücke noch frisch sind.

Probenphasen eines Stückes

Phase 1: Einstieg ins Stück

Ziel: erster positiver Kontakt mit dem Stück, Grundvorstellung vermitteln, Interesse wecken.

Methoden:

- Mit einer Vorübung beginnen, mit der eine bestimmte bläserische oder musikalische Aufgabe vorgeübt wird.
- Mit einer Stelle beginnen, die gut gehen wird.
- Mit einer besonders interessanten Stelle beginnen, das Besondere thematisieren.
- Das Hauptmotiv, Hauptthema oder den c.f. (cantus firmus, Liedthema) erarbeiten; dabei auf „Vollbeschäftigung“ achten – beim Einstieg sollten alle mitmachen können.
- Kurz über den Komponisten, den musikgeschichtlichen Hintergrund oder den Texthintergrund informieren.

Phase 2: Kennenlernen des ganzen Stückes

Ziel: zügiges Durcharbeiten des Stückes, ohne auf Perfektion zu achten, den „Rohbau“ errichten.

Methoden:

- Die einzelnen Übungsabschnitte des Stückes werden unter Zuhilfenahme geeigneter Probenmethoden und -techniken bearbeitet (man muss dabei nicht immer vorne im Stück anfangen ...).
- Einzelne Übungsabschnitte werden miteinander verknüpft, so dass die Bläser eine Vorstellung vom gesamten Stück bekommen.
- Grundsätzliche Fehler und Schwierigkeiten werden sofort bearbeitet.
- Ungenauigkeiten (Fehlleistungen einzelner Bläser, rhythmische Schwierigkeiten oder Intonationsprobleme) werden beobachtet – sie können im Verlauf der weiteren Probenarbeit ausgeräumt werden.
- Die Arbeit in Phase 2 ist relativ gut planbar. Es lohnt sich, die Reihenfolge der geplanten Arbeitsschritte öfters einmal schriftlich zu notieren – das ist für die persönliche Probenauswertung sehr hilfreich.

Phase 3: Ausarbeiten – Details üben und absichern

Ziel: Perfektion (Arbeit an Präzision, Wiederholbarkeit, Sicherheit) und Integration (Arbeit am Zusammenspiel, an der Homogenität in Stimmgruppe und Gesamtchor).

Methoden:

- Kleingliedrige, mosaikähnliche Arbeit, kurze Abschnitte, einzelne Stellen und Einzelprobleme werden genau geübt. Es gibt viele Unterbrechungen, es sind nicht immer alle Bläser beschäftigt – das erfordert viel Konzentration.

- Deshalb: auf die Uhr schauen! Rechtzeitig mit einem anderen Stück weitermachen und dort nicht mit Arbeit in Phase 3.
- Methodische Bausteine und Techniken: siehe unten.

Phase 4: Zusammenfassung, Gesamtgestaltung, Durchlauf des Stückes

Ziel: Die Bläser üben, das Stück als Ganzes zu erfassen; Details werden abgestimmt und organisch eingebaut. Kräfteeinteilung: Gewöhnung an die physische, d.h. blastechnische und Konzentrations-Belastung.

Methoden:

- Nach Möglichkeit Methodenwechsel gegenüber Phase 3, d. h. die in Phase 3 bearbeiteten Probleme methodisch von einer anderen Seite angehen.
- „Etwas in der Hinterhand behalten“: Es ist gut, wenn der Chorleiter noch etwas Neues bieten oder/und fordern kann (emotionaler „Schub“, dirigistisch „ernst machen“, Konzentration wie in der Aufführung einfordern ...).
- Das Dirigieren spielt eine wichtige Rolle: Jetzt müssen Musizieren und Dirigieren wirklich zusammenpassen.

Die Arbeit an einem Stück erstreckt sich normalerweise über mehrere Proben. Nach der interessanten Einführungs- und Kennenlernzeit (Phase 1 und 2) folgt oft eine „Durststrecke“. Der Reiz des Neuen ist verflogen, die Detailarbeit führt zu „Müdigkeit“. Die leistungsmäßigen Unterschiede im Chor werden unter Umständen zum Problem (manche Bläser können persönliche Hürden doch nicht überspringen). Der Chorleiter muss dann versuchen, sich auf die unterschiedlichen Möglichkeiten, Erwartungen und Grenzen der Bläser einzustellen und die „Chemie“ im Chor im Auge behalten.

Methodik des Einblasens**Ziele:**

- Muskulatur aufwärmen, dehnen, bereit machen für die physischen Anstrengungen des Blasens.
- Blastechnische Förderung des Einzelnen und der Gruppe durch Üben charakteristischer Übungen.
- Wichtige chorische Grundfähigkeiten ausbauen und trainieren (Hören, Reagieren, Zusammenspiel, Erfassen und präzises Darstellen von rhythmischen Modellen, von Dynamik und Artikulation) – vgl. nächster Abschnitt.
- Training der Geschwindigkeit im Notenlesen (z. B. durch Tonleiter-spiel).
- Vorbereitung von technisch-musikalischen Problemen im Hinblick auf Stücke, die im Verlauf der Probe geübt werden.

Methoden:

- Einblasübungen zusammenstellen, die die Grundthemen repräsentativ abdecken (Atmung, Bindung, Stoß – vgl. Kapitel Blastechnik, Seite 90).
- Über einen gewissen Zeitraum Konzentration auf ein (blas-) technisches „Thema“ (bis sich Lernerfolg einstellt) – Stichwort „Monatsübung“. Die anderen Grundthemen werden bewusst vernachlässigt, ggf. nur kurz gestreift.

- Wechsel von bekannten und neuen Übungen: Die Bläser sollen das Einblasen gut bewältigen, es soll sich aber keine leere Routine einschleichen.
- Wechsel zwischen auswendig gespielten und notierten Übungen.
- Verwendung von Arbeitshilfen wie z. B. „Der Ton macht die Musik“ als Inspirationsquelle für abwechslungsreiches und zielorientiertes Einblasen.
- Selbst bläserisch „am Ball“ bleiben. Die eigene bläserische Praxis gibt dem Chorleiter eine größere Überzeugungskraft vor der Gruppe und Sicherheit im Beurteilen, welche Übungen welche Zielstellung haben.

Methodische Bausteine zur Entwicklung der chorischen Grundfähigkeiten (chorische Tugenden, Klangkultur)

Chorische Grundfähigkeiten werden beim Einblasen und während der Arbeit an einem Stück ständig und automatisch mittrainiert. Es ist aber wichtig, die Ziele, um die es hier geht, auch isoliert zu betrachten. Die chorischen Grundfähigkeiten müssen dauernd bewusst trainiert und weiterentwickelt werden. Sie sind die Basis für eine gute chorische Leistung und können an jedem Stück und jeder blasttechnischen Übung geübt und „perfektioniert“ werden.

Ziele:

- Lockern und aufeinander konzentrieren – „angespannte“ und nicht aufeinander konzentrierte Bläser können keinen guten Chorklang erzeugen.
- Homogener Klang in der Stimmgruppe und im Chor: Die Bläser lernen, die eigene „Stimme“ zugunsten des Chorklangs zurückzusetzen und sich in den Gesamtklang zu integrieren; Einzelbläser ragen nicht heraus.
- Die Bläser sind fähig und gewohnt aufeinander zu hören.
- Die Bläser achten auf den Dirigenten und „verstehen“ das Dirigat ihres Chorleiters.
- Standardsituationen im Zusammenspiel werden trainiert und gelingen (Anfänge, Zäsurenübergänge, Fermaten, Ritardandi, Schlüsse).
- Die Bläser artikulieren bzw. phrasieren einheitlich.
- Die Bläser sind fähig und bereit, die angegebene und eingeforderte Dynamik einheitlich darzustellen.
- Die Bläser besitzen Sicherheit in harmonischen Standardsituationen (z. B. bei Schlusskadenzen oder charakteristischen Dissonanzen) und reagieren (Intonation!) angemessen aufeinander.
- Das Choralspiel wird vor diesem Hintergrund ernst genommen (das ist für die Qualität eines evangelischen Posaunenchores unverzichtbar).

Methoden:

- Übungen zum Lockern und Konzentrieren: Atemübungen; Spiel leichter Tonfolgen; der Dirigent benutzt Gesten und Bilder, die auf Lockerung abzielen. Konzentrations- und Wahrnehmungsübungen (vgl. die entsprechenden Übungen in „Der Ton macht die Musik“).
- Intonation trainieren (aufbauendes Intonationstraining von der Ein- bis zur Vierstimmigkeit z. B. im Spielheft „Zwo, drei, vier“). Intonationstraining macht nur Sinn, wenn die Bläser jedes klangliche Dominanzverhalten ablegen.

- Mit den folgenden Übungen trainiert man die Klangkultur von Stimmgruppe und Chor:
 - Eine Einzelstimme spielt eine Phrase (evtl. nur Schlusskadenz), und zwar leise, langsam, legato (l-l-l-Technik); nach und nach treten die anderen Stimmen hinzu (l-l-l).
 - Ein Klang wird aufgebaut (Grundton, Oktave, Quinte, Terz dazu, ggf. weitere Akkordtöne; auch andere Reihenfolge üben).
 - „Choralspiele“: In der Folge einige Übungsideen, wie ein Chor seine Klangkultur (seine chorischen Grundfähigkeiten) trainieren kann. Das Spiel von Chorälen bietet sich an:
 - Einen Choral legato, leise, langsam (l-l-l) spielen. Phrasenschlussakkorde lang halten. Variante: auf einzelnen Klängen (auch Dissonanzen) stehen bleiben und den Bläsern Zeit lassen fürs Hören.
 - Einen Choral mit sehr großen Temposchwankungen spielen.
 - Einen Choral mit sehr großen dynamischen Unterschieden spielen. Überzogene Dynamik wird zum Sensibilisieren für die klanglichen Möglichkeiten eingesetzt.
 - Einen Choral pp und staccato spielen; ggf. auch Artikulationen mischen: eine Stimme spielt legato, eine andere staccato (Gefühl für das Metrum stärken).
 - Ein Quartett bläst vierstimmig, die anderen Bläser spielen den Choral auf ihrem Mundstück (Vorstellungsvermögen schulen).
 - Eine Stimme dynamisch „herauswinken“, die anderen Stimmen spielen leise weiter (Unabhängigkeit in der Dynamik einzelner Stimmen trainieren).
 - Das Eigenleben der einzelnen Stimmen herausfinden – wo liegen die dynamischen Hoch- bzw. Tiefpunkte in einer Phrase? Miniprobe mit einer Stimme. (Die eigene Stimme und andere Stimmen in ihrem Spannungsverlauf bewusst wahrzunehmen, ist eine der besten chorischen „Gehörbildungsübungen“.)
 - „Standardsituationen“ trainieren, z. B. Anfänge: Atmen wir gemeinsam? Atmen wir im gleichen Charakter? Passt der „Einatemklang“ zum Charakter des Chorals/Stücks? Schlüsse: Kommen wir gemeinsam an? Hören wir gemeinsam auf? Welche Qualität hat der Schlussklang?
 - Training der rhythmischen Präzision – dieses beginnt immer wieder mit einfachen Grundübungen, z. B. Metrum stabilisieren – der ganze Chor klatscht, klopft oder spricht ein Metrum; dieses soll ohne Tempogewinn oder -verlust durchgehalten werden. Oder:
 - In einem einfachen homophonen Satz werden die Töne mit jeder Wiederholung immer kürzer gespielt (gleiches Tempo).
 - Einfache Rhythmen präzise spielen, z. B. auf den Tönen einer Tonleiter. Kompliziertere Rhythmen werden nur gelingen, wenn einfache präzise gespielt werden können.
 - Kompliziertere Rhythmen sind oft aus einfacheren und bereits „bekannten“ Rhythmen ableitbar. Solche Verwandtschaften kann der Chorleiter ansprechen und so zur Klärung beitragen (vgl. dazu die „Systematischen Rhythmusübungen“ in „Der Ton macht die Musik“, S. 166 ff., oder im „Chortraining“).

Die genannten Übungstechniken lassen sich auf viele Stücke übertragen. Gerade an Stücken, bei denen es wenig am Notentext zu üben gibt, machen sie besonders viel Sinn.

Ein geeigneter Ort für die Übungen in der Probenarbeit ist am Beginn der Probe bzw. in Probenphase 3, wo man oft auf altbekannte „Gegner“ trifft, also auf notorische chorische Schwachstellen, die mit dem gerade geübten Stück gar nichts zu tun haben – sie verhindern aber jetzt ein weiteres Vorwärtkommen.

Methodische Bausteine und Techniken für die Probenarbeit

Der Schlüssel für eine effektive Probenarbeit liegt in der Fähigkeit des Chorleiters, zu hören, was der Chor wirklich leistet – und was (noch) nicht. *Beispiel:* Der Chorleiter hört, dass die 1. Stimme nicht staccato (wie im Notentext verlangt) spielt, sondern eine uneinheitliche Mischung. Also muss die 1. Trompete jetzt üben, gruppeneinheitlich „staccato“ zu spielen. Aber: wie soll das „staccato“ an dieser Stelle klingen: weicher, härter, kürzer, länger? Und was spielen eigentlich die anderen Stimmen? Was muss bei ihnen ggf. korrigiert werden?

Dieses einfache Beispiel zeigt bereits die Komplexität der Probenarbeit. Der Chorleiter muss beim Dirigieren genau hinhören und gleichzeitig geeignete methodische Schritte überlegen. Probenfortschritte werden nur erzielt, wenn der Chorleiter konkrete Forderungen stellen kann – und die resultieren aus genauem Hinhören (vgl. „Gehörbildung“ für Posaunenchorleiter, Seite 77).

Viele Hörereignisse strömen auf einen Chorleiter ein, oft zu viele, um alles registrieren zu können. Die Probenarbeit muss „Licht ins Dunkel“ bringen.

Der Weg lautet: Informationen über ein Stück sammeln (Analyse) – eine Hörerwartung bilden – „Zielhören“ beim Proben (dazu den musikalischen Satz auseinander nehmen, „sich vergewissern“, Details hören wollen) – Zusammenbauen des Stücks unter ständigem „Kontrollhören“.

Die folgenden methodischen Bausteine und Techniken helfen dem Chorleiter, „Licht ins Dunkel“ zu bringen. Es sind Hilfsmittel, die man als „Handwerkszeug“ einsetzen kann.

1. Mosaik-Technik

Ziel: Gezielt das üben, was geübt werden muss. Dabei nicht von „Baustelle zu Baustelle“ hüpfen, sondern immer wieder den Gesamtzusammenhang herstellen. Das Erarbeiten eines Stückes soll von den Bläsern im Idealfall als eine Kette von kleinen Erfolgserlebnissen erlebt werden.

Methode:

- Mit der Mosaiktechnik üben heißt: ein Stück nach Übnötwendigkeit auseinandernehmen und danach wieder zusammensetzen. Ein „Mosaikteilchen“, das es nötig hat, wird zum „Restaurieren“ herausgelöst und danach (nach dem Üben) wieder in den Zusammenhang eingesetzt. Kleine, überschaubare Abschnitte und/oder klar definierte Dinge werden geübt („präzise Ansagen“ des Dirigenten machen deutlich, um was es geht) und dann mosaikartig zusammengefügt.

- Option 1: Kleine, überschaubare (mehrstimmige) Abschnitte eines Stückes werden getrennt geübt und dann wieder zusammengefügt.
- Option 2: Einzelstimmen bzw. Stimmkombinationen mit ähnlicher Problemstellung werden geübt und dann wieder in den Zusammenhang aller Stimmen eingebaut (siehe Mini-Stimmprobe).

2. Mini-Stimmprobe

Ziel: „Licht ins Dunkel“ bringen – der Chorleiter und die Bläser bekommen die Möglichkeit, sich auf eine Stimme zu konzentrieren. Das genaue Hinhören wird erleichtert.

Methode:

- Eine Stimme bekommt für kurze Zeit (höchstens eine Minute) „Vorfahrt“ und darf eine Phrase oder einen Abschnitt allein spielen – die anderen hören (natürlich) konzentriert zu. Anschließend Feedback durch den Chorleiter bzw. ggf. auch durch den Chor.
- Änderungswünsche führen zu konkreten Arbeitsanweisungen, oft auch an den ganzen Chor.
- Solche „Mini-Stimmproben“ werden als einfaches, aber wirkungsvolles Mittel einer effektiven Probenarbeit konsequent eingesetzt.

3. Präzise Ansage

Ziel: Ansagen sollen präzise, durchdacht und sachbezogen sein. Ansagen sollen sich normalerweise auf nur einen Probengegenstand beziehen.

Methode:

- E i n e Sache ansagen, d. h. e i n e präzise formulierte Aufgabe stellen, und sofort proben mit anschließender (präziser) Rückmeldung.
- Wenn korrigiert und wiederholt werden muss (das ist der Normalfall): kurze (präzise) Rückmeldung zum Zwischenstand und Wiederholung der „präzisen Ansage“, ggf. mit kleiner Akzentverschiebung in der Aufgabenstellung (denn wahrscheinlich muss ja jetzt nur noch ein „Aufgabenrest“ umgesetzt werden).
- Zum nächsten Probengegenstand gibt es die nächste präzise Ansage.

4. Dramatisches Sprechen

Ziel: Das gewünschte Klangideal soll charakteristisch mit den Mitteln des Stimmapparates wiedergegeben, imitiert werden. Die Bläser sollen sich in den emotionalen Gehalt des jeweiligen musikalischen Abschnitts einfühlen und durch das „dramatische Sprechen“ eine einheitliche Klangvorstellung entwickeln – ohne Instrument. Außerdem werden die Bläser bezüglich einheitlicher Artikulation, Phrasierung und Dynamik geschult. „Dramatisches Sprechen“ erspart oft viele Erläuterungen und damit Probenzeit.

Methode:

- Das „dramatische Sprechen“ ist eine Art Sprechgesang mit bläsergerechten und zur Emotionalität des Stückes passenden Silben. Es geht nicht darum, eine Passage tongenau zu singen.
- Option 1: Der Chorleiter macht möglichst treffend vor, wie es klingen soll (ggf. Unterstützung der Sprache durch Gestik).

- Option 2: Der Chor darf sich dramatisch sprechend „ausleben“ und eine Einzelstimme oder einen Abschnitt des Stückes so treffend wie möglich darstellen.
- Es empfiehlt sich, bläsergerechte Silben zu verwenden mit dem Anlaut „d“ oder „t“, entsprechend der Zungenbewegung beim Blasen; z. B.: „ti“ oder „di“ bei leisen, hart oder weich gestoßenen, kurzen Tönen; „ta“ oder „taah“ bei lauten, langen Tönen; „duuh“ bei dichten Tonfolgen; „dong“ bei Glockentönen – usw.

„Dramatisches Sprechen“ ist auch für den Dirigenten eine gute Möglichkeit, sich zu Hause in den Charakter einer Melodie, einer Einzelstimme oder eines Stückes hineinzudenken. Musikalische Spannungsbögen, rhythmischer „Groove“, Feinabstimmung in der Artikulation usw. können gut „erfühlt“ werden.

5. Sauerteig-Technik

Ziel: Ein technisches oder musikalisches Problem wird exemplarisch an einer Stelle geübt und so gedanklich mit dieser Stelle verknüpft. Der Chorleiter hofft, dass der Übertrag auf parallele Stellen gelingt. Er versucht, an einer Stelle im Stück nicht mehrere Probleme zu bearbeiten.

Methode:

- Eine passende Stelle aussuchen, an der ein musikalisches oder technisches Problem besonders gut geübt werden kann. In mehreren Proben wird das betreffende Problem an dieser Stelle bearbeitet.
- Eine andere technische oder musikalische Herausforderung wird mit einer anderen Stelle verknüpft. Problem und Lösung bleiben gedanklich eng mit der Ursprungsstelle verknüpft.
- Die Sauerteigtechnik bietet sich zum Bearbeiten grundsätzlicher chori-scher Probleme an.

6. Trockenübungen ohne Instrument

Ziel: Lese-probleme sowie griff- und zugtechnische Probleme werden isoliert betrachtet, ohne das Instrument zu benutzen. Das schafft Entzerrung bei Problemhäufungen.

Methode:

- Lese-probleme beseitigen: z. B. die richtige Zeile, den Beginn der Wiederholung oder den Sprung ins „da capo“ finden.
- Technische Schwierigkeiten trainieren: die betreffende Stelle ohne Instrument üben, also nur greifen oder ziehen. Das Tempo langsam steigern.
- Variante 1: greifen, ziehen und zusätzlich „dramatisch sprechen“.
- Variante 2: Die Bläser legen das Instrument mit dem Mundstück am Kinn an (das Instrument wird also ungefähr in Spielposition gehalten – es kann aber nicht aus Versehen zu Tönen kommen), die Stimme wird gegriffen, gezogen, dazu sprechen die Bläser dramatisch.

7. Turnaround (Loop)

Ziel: „Mehr Präzision“. Die Spieler lernen durch das vielfache Wiederholen eines kurzen Abschnitts auf Genauigkeit und Einheitlichkeit im Zusammenspiel zu achten.

Methode:

- Ein kurzer Abschnitt (1–4 Takte) wird als Endlosschleife (Turnaround oder Loop) immer wieder gespielt, ohne Pause und ohne Ritardando.
- Achtung: nicht alle Stellen eignen sich für ein Turnaround. Voraussetzung ist ein melodisch und rhythmisch praktikabler Übergang vom Ende des Abschnitts zu seinem Beginn.
- Die konkrete Übung muss sehr präzise angesagt werden. Wenn die Übung wiederholt wird, kann die Aufmerksamkeit auch auf andere zu bearbeitende Probleme gerichtet werden. Diese Methode ist besonders für Phase 3 der Probenarbeit geeignet.

8. Rhythmische Genauigkeit trainieren

Ziel: Arbeit am gemeinsamen Erfühlen des Metrums, an der rhythmischen Präzision, an der Fähigkeit, rhythmische Strukturen zu erfassen und zu reproduzieren.

Methode:

- Eine Stelle im Stück suchen, an der ein bestimmtes rhythmisches Problem bearbeitet werden kann.
- Metrum klopfen (Oberschenkel) oder (leise) klatschen, dazu Rhythmus auf (zur Artikulation der Stelle passende) Tonsilbe sprechen.
- Gegenseitige Kontrollmöglichkeit: Eine Gruppe spricht dramatisch, die andere klopft das Metrum dazu.
- Einen Rhythmus allmählich entstehen lassen, d. h. einen schwierigen Rhythmus auf seine „Wurzel“ zurückführen und dann schrittweise auf den Zielrhythmus hin entwickeln.
- Auch das Rhythmusgeflecht aller Stimmen dramatisch sprechen und klopfen oder klatschen.
- Weitere Anregungen siehe z. B. in „Der Ton macht die Musik“.

9. „l-l-l“-Technik

Ziel: Mehr voneinander und bewusst aufeinander hören; Zeit bekommen zum Hinhören und Hineinhören in entspannter Atmosphäre; Klänge genießen; Linien hören.

Methode:

- „l-l-l“-Technik: einen Abschnitt l = leise, l = langsam, l = legato spielen.
- Ein Übungs-Abschnitt eines Stückes wird vom ganzen Chor, von einer Stimmkombination oder von einer Einzelstimme in „l-l-l“-Technik gespielt und ggf. mehrfach wiederholt. Dabei wird die Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Aspekte gerichtet.

Anmerkung: Legato spielen (auch die Posaunisten) aus dem Grund, weil es die Konzentration auf die „Linie“ fördert und die Problemfelder Zungenstoß, Dynamik und Phrasierung vermeidet. Achtung: Bei Tonwiederholungen wird ein langer Ton von entsprechender Gesamtdauer gespielt.

10. Singen

Ziel: Schulung der Vorstellungskraft, Voraushören der musikalischen Linie.

Methode:

- Singen auf Tonsilben als gesteigerte Form des „dramatischen Sprechens“: Zu den dort genannten Faktoren kommt das exakte Treffen der Töne dazu – die musikalische Vorstellungskraft wird dadurch gefördert.
- Singen auf Text: Mit dem Chor ein- oder mehrstimmig zu singen, fördert zusätzlich die Kenntnis des Textes. Das Singen verbaut aber auch den Blick auf die konkreten bläserischen Aufgaben des Stückes. (Es muss also sehr genau überlegt werden, was mit Singen erreicht werden soll und wo die Grenzen liegen.)

11. Einzelstimmenprobe, Registerprobe

Vorbemerkung: Im normalen Probenalltag ist es nicht sinnvoll, einzelne Stimmen über längere Zeit allein proben zu lassen (siehe oben Mini-Stimmprobe) – man vergeudet die Zeit der unbeschäftigten Bläser. Es gibt aber Situationen, wo es nur einen Fortschritt gibt, wenn man ausführlich in der Stimmgruppe (S, A, T oder B) oder im Register (S+A, T+B) übt. Der Ausweg besteht dann in der Einzelstimmprobe oder der Registerprobe.

Ziel: Effektive Nutzung der Probenzeit; gezieltes Anpacken und Lösen einer schwierigen Aufgabe.

Methode:

- Den Chor innerhalb der normalen Probenzeit in Gruppen teilen; Voraussetzung dafür: Es sind Leiter vorhanden. In einer festgelegten Zeit eine genau definierte Aufgabe behandeln und anschließend das Geübte im Gesamtchor zusammensetzen.
- Extratermin: Eine andere Möglichkeit ist, für die einzelnen Stimmen oder Register jeweils einen Extratermin zu vereinbaren.

12. Differenzierter Umgang mit Fehlern

Ziel: Verschiedene Kategorien von Fehlern unterschiedlich behandeln.

Methode:

- „Echte“ Fehler, d. h. von der Mehrheit der Bläser falsch gespielte Dinge sollten nach Möglichkeit sofort korrigiert werden. Fehler, die sich einmal eingeschliffen haben, sind nur schwer wieder zu beheben.
- „Ungenauigkeiten“, d. h. unpräzises Spiel oder Fehlleistungen Einzelner werden beobachtet und im Verlauf der Probenarbeit ausgeräumt.
- Bei Problemhäufung ist es gut, planmäßig zu entwirren. Beispiel: Töne und Rhythmus sind falsch – dann z. B. erst den Rhythmus auf einem Ton üben, sprechen; danach die Noten durchlesen und Griffverbindungen „trocken“ üben; die Töne langsam ohne Metrum spielen; dann die Stelle im langsamen Tempo mit richtigem Rhythmus spielen und das Tempo allmählich steigern.

13. Kenntnis des musikalischen Ganzen vermitteln

Ziel: Die Bläser sollen nicht nur ihre eigene Stimmen spielen lernen, sondern ein möglichst detailliertes Gesamtbild des Stückes bekommen und so das Stück als Ganzes „verstehen“ lernen.

Methode:

- Beim Proben einzelner Stimmen oder Stimmkombinationen (wenn möglich) auch andere Stimmen mitspielen lassen.
- Alternative Beteiligungsform: Die anderen Stimmen unterstützen die probende Stimme durch Klopfen, Sprechen oder dramatisches Sprechen.
- Auf Beziehungen, Kontraste, Eigenheiten der Einzelstimmen hinweisen, also das „Beziehungsnetz“ verdeutlichen.
- Auf formale, harmonische und satztechnische Besonderheiten informierend hinweisen.

14. Wechsel der Arbeitsmethoden während der Probe

Ziel: Aufmerksamkeit wach halten, Ermüdung vorbeugen.

Methode: Stereotyp beibehaltene und damit berechenbare Arbeitsmethoden setzen die Konzentration des Chores herab. Deshalb versuchen, die Probenarbeit durch Methodenwechsel abwechslungsreich und spannend zu halten.

15. Rücksicht auf die Konzentrationsfähigkeit, das musikalische Verständnis, die Ausdauer von Laienbläsern nehmen

Ziel: Die Mitglieder des Chores sollen und wollen (!) zwar in Kondition und Konzentration gefordert werden. Es ist aber auf Dauer schädlich, die Bläser über längere Zeit zu über- oder zu unterfordern.

Methode:

- Kräfteschonend proben, d. h. kürzere Abschnitte spielen lassen und genügend kleine Pausen gönnen. Das Durchspielen längerer anstrengender Stücke kann die Folge haben, dass die Bläser vorzeitig abgeblasen sind; das ist dann die Schuld des Chorleiters.
- Lange Pausen und folgende anstrengende „Kaltstarts“ unbedingt vermeiden, denn die Ansatzmuskulatur kühlt schnell aus – das Blasen ist eben eine Art Sport.
- Längeres lautes und hohes Blasen wirkt besonders kräftezehrend.
- Dynamisch differenziertes und musikalisch klug artikuliertes Spiel, Entspannungsphasen in der Tiefe bzw. kurze Pausen schonen die Kräfte und bauen den „Ansatz“ auf.
- Abwechseln zwischen kürzeren und längeren Übungsabschnitten. (Wenn gerade ein Stück durchgespielt wurde, sollte jetzt ein Stück kommen, an dem z. B. mosaikähnlich gearbeitet wird.)
- Lockerungsphasen (vgl. dramatisches Sprechen, Rhythmusübungen usw.) einbauen, bevor die Kondition nachlässt.

16. Probenplan (den Ablauf der Probe vorausplanen)

Ziel: In der Probe gibt es verschiedene Probenphasen mit unterschiedlicher Funktion. Das Erstellen eines Probenplans hilft dem Chorleiter die Übersicht zu bewahren. Ein Probenplan muss flexibel sein und ist zunächst einmal eine persönliche „Absichtserklärung“.

Methode:

In der Vorbereitung Probenabschnitte mit verschiedenen Zielen unterscheiden, z. B.:

- Einblasen: lockern, aufwärmen, blastechische Übungen mit zunehmender Schwierigkeit.
- Einstiegsstück(e): bekannt, leicht, physisch nicht anstrengend.
- Hauptarbeitsphase mit einem oder wenigen Hauptwerken. Diese Phase muss auf jeden Fall gut vorbereitet sein.
- Andacht, Ansagen usw.
- Pause?
- Schlussteil mit neuem Stück (anspielen), Wiederholen von Repertoirestücken, Geburtstagswünsche, Abendlied, usw.
- Variante: Wenn junge Bläser früher gehen müssen, sollten sie wichtige Ansagen und die Andacht noch mitbekommen.

Literatur

Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband, Stuttgart 2009, besonders Band 2: Chor- und Ensembleleitung.

Behrmann, Martin: Chorleitung, Band 1, Probenmethodik, Holzgerlingen (früher: Neuhausen) 1984.

Probieren & Studieren, Lehrbuch zur Grundausbildung in der Evang. Kirchenmusik, München 1996.

Saretzki, Karl-Heinz (Hrsg.): Anspruchsvolle Musik – leicht einstudiert: 101 Bläservorspiele zum EG, Stuttgart 2000.

„Gehörbildung“ für Posaunenchorleiter – ein Weg neben der klassischen Gehörbildung

Hans-Ulrich Nonnenmann

Gehörbildung bedeutet im klassischen Sinn Training des musikalischen Gehörs durch Hören von Intervallen und musikalischen Linien, Klängen und Klangfortschreitungen, Rhythmen usw. Im Gehörbildungsunterricht wird der Schüler schrittweise zu immer besseren Hörleistungen erzogen. Aber auch abseits dieses klassischen Wegs gibt es genug Möglichkeiten, das Gehör bewusst zu trainieren – mit positiven Folgen für die chorleiterische Kompetenz.

Zum Glück spielen die Bläser eines Posaunenchores meist selbst schwierige Intervalle und Töne vom Blatt. Ein falscher Ton verrät sich schon dadurch, dass in der Stimmgruppe (hörbare) Uneinigkeit besteht. Als Posaunenchorleiter muss man normalerweise keine Anfangstöne oder schwierige Linien vorsingen. Wie ein Klang klingen soll, verrät nicht nur das Gehör, sondern auch die Analyse, also der Blick in die Noten. Dies ist durchaus entlastend. Ein Posaunenchorleiter kann „gut hören“, ohne viel klassische Gehörbildung betrieben zu haben.

Schlüsselqualifikationen sind:

- konzentriert hinhören können;
- Einzelheiten zielgerichtet heraushören können;
- das wahrnehmen, was tatsächlich geschieht;
- Abweichungen vom Erwarteten registrieren und einordnen.

Wie funktioniert unser musikalisches Hören?

- Bewusst hören können wir nur die Dinge, auf die wir uns konzentrieren. (Spielt der Chor die richtigen Noten, die erwartete Dynamik oder Artikulation?)
- Bewusst hören können wir nur Dinge, die wir kennen und somit einordnen können. (Wenn ein Klang unsauber klingt, können wir an den Noten sehen, dass es z. B. ein Dur-Dreiklang ist – also eine harmonische Standardsituation – und haben so eine ziemlich präzise Hörerwartung gewonnen, die uns beim Korrigieren hilft.)
- Wir Menschen können uns nur auf wenige Klangereignisse gleichzeitig konzentrieren. (Es ist schon eine Leistung, wenn es uns gelingt, zwei musikalische Linien mit derselben Aufmerksamkeit zu verfolgen.) Wenn wir uns etwas ganz genau anhören wollen, müssen wir uns zielgerichtet darauf konzentrieren. Andere Dinge werden dadurch verdrängt.
- Aber: wenn wir ein präzises Hör-Bild von einem Stück haben, können wir Abweichungen von dieser Hörerwartung auch in einem vielstimmigen Satz wahrnehmen. (Wenn eine Hörerwartung nicht eintrifft, hören wir das. Jetzt müssen wir nur noch herausfinden, wo die Fehlleistung passiert ist. Dafür brauchen wir eine möglichst genaue Kenntnis des Stücks und Fähigkeiten im Kombinieren – wer mehr weiß, hört auch mehr.)

Schlussfolgerungen für Chorleiter

- Wir müssen das zielgerichtete Hören trainieren.
- Wir brauchen dafür gute Strategien und Trainingsmöglichkeiten.
- Nur Dinge, die wir kennen, können wir erkennen und dann auch bewusst hören. Deshalb brauchen wir Kenntnisse in Musiktheorie (musikalische Fachbegriffe und ihre Bedeutung, Intervalle, Klänge, Grundlagen im Tonsatz, Kenntnis von Tonleitern usw.).
- Um das zielgerichtete Hören zu trainieren, hilft nur eines:
viel Musik hören – und zwar bewusst und zielgerichtet
 - a) zu Hause und b) in der Chorprobe.
- a) Zu Hause am besten mit einer Begleit-CD zu einem Bläserheft als Arbeitsmittel. Das CD-Hören hat große Vorteile: Beliebige Wiederholungen sind möglich; spezielle Höraufgaben können stressfrei gelöst werden; es gibt keine Ablenkung und Stressfaktoren von außen wie in der Chorprobe. Der Nachteil ist, dass man die Musik und die Musiker nicht aktiv beeinflussen kann – was dann in der Probe gerade das Spannende ist.
- b) In der Chorprobe: Hier kann man sich als Chorleiter Hör-Ziele setzen, die auf dem aufbauen, was unter a) geübt wurde.

„Zielhören“

Hörübungen, die dem Chorleiter helfen, sein Hören auf selbstgewählte Hörziele hin auszurichten

Übung 1: Eine Einzelstimme verfolgen.

- a) Ich höre (mit Noten) konzentriert auf eine Einzelstimme und lasse mich nicht ablenken; zuerst die Randstimmen, dann eine evtl. schlechter hörbare Mittelstimme ...
- b) Ich höre (mit Noten) auf eine Einzelstimme und mache mir Dinge bewusst, die ich mir vorher als Ziel setze (z. B. ich höre auf die dynamische Bewegung, die Artikulation, dies oder jenes Intervall ...).
- c) Ich höre das Stück oder einen Abschnitt ohne Noten an und versuche, mich auf dieselben Dinge wie bei a) und b) zu konzentrieren ...

An dieser Übung merken wir, wie sehr unsere Aufmerksamkeit beim Hören normalerweise hin und her springt („von Klangereignis zu Klangereignis“). An einer Sache „dran bleiben“ beim Hören und Kleinigkeiten registrieren lernen, das ist das Übziel!

Übung 2: Mit der Aufmerksamkeit gezielt von Stimme zu Stimme springen.

- a) Ich überlege mir, an welcher Stelle ich welche Stimme hören will („Hörpartitur“) und konzentriere mich beim Hören (mit den Noten) nur darauf.
- b) „Hör-Etüde“: Ich springe mit meiner Aufmerksamkeit schematisch von einer zur nächsten Stimme, z. B. alle 4 Takte ...
- c) Ich höre mir das Stück an und entscheide spontan, welche Einzelstimme ich verfolgen will – ich höre lohnende Stellen „auf Knopfdruck“ heraus, oder ich konzentriere mich auf die unwichtigen Nebenstimmen ...

Diese Übung kommt unserem normalen Hören eher entgegen. Der Fokus liegt auf dem gezielten, geplanten Hin- und Herspringen unserer vollen Aufmerksamkeit.

Übung 3: Gezielt auf Einzelaspekte hören – „In-die-Tiefe-Hören“.

- a) Ich höre mir einen kurzen Abschnitt x-mal an und versuche Einzelheiten ganz genau zu hören (was machen die Musiker und wie machen sie es?).
- b) Ich höre gezielt auf unterschiedliche Einzelaspekte, z. B. in Takt x auf die Artikulation, in Takt y auf die wunderschöne Klangfolge, im Abschnitt z auf das, was die Nebenstimme spielt ...

Unser natürliches Hören von Musik ist nicht detailgenau, sondern emotional und eigentlich oberflächlich. Detailgenaues „In-die-Tiefe-Hören“ müssen wir ständig trainieren. Denn als Chorleiter müssen wir genau hören, was unsere Bläser tun.

Übung 4: Auf das hören, was mir bisher entgangen ist.

- a) Ich mache mir bewusst, auf was ich bisher in diesem Stück gehört habe.
- b) Ich höre auf bisher „Ungehörtes“ und versuche, mich nicht ablenken zu lassen.

Übung 5:

In der Probenarbeit mit dem Chor Übungsteile aus 1–3 wiederholen.

Übung 6: Während der Probenarbeit „hinter die Fassade“ hören.

- a) Ich stelle mir gezielt Aufgaben, um mir eher Verborgenes bewusst zu machen; z. B.: Was und wie spielen die leiseren Bläser oder die Bläser in der 2. Reihe? Wie kommen die schwächeren Bläser mit? Wie klingen die uninteressanten Begleitstimmen? Kann ich diesen oder jenen Bläser heraushören?
- b) Welche Informationen kann ich durch genaues Beobachten sammeln, z. B.: Wie reagieren die (einzelnen) Bläser auf Probenanweisungen? Wie groß sind individuelle Lernbereitschaft und Lernfähigkeit? Welche Auswirkungen haben meine Probenanweisungen? Kommt mein Probenfeedback an – können die Bläser also nachvollziehen, was sie geleistet haben, was sich verbessert hat, was noch getan werden muss?

In dieser „Übung“ sind Dinge zusammengefasst, bei denen es auch um menschliche Wertschätzung und Förderung des Einzelnen geht. Auch diese Dinge wollen „gehört“ sein.

Wichtig ist ein blitzschnelles Überprüfen dessen, was die Bläser wirklich tun. Diese Fähigkeit müssen wir bewusst trainieren. Jede Probe ist dazu geeignet. Besser ist aber stressfreies Training zu Hause ausgerüstet mit CD-Player, Bläser-CD und den Noten dazu. Hier konzentrieren wir uns bewusst auf Einzelaspekte. Wir trainieren unsere Grundfähigkeiten im „Zielhören“. (Parallele zur klassischen Gehörbildung: Auch hier werden lange Zeit Einzelfähigkeiten trainiert, bis eine Nutzenanwendung an Stücken möglich ist.) Das Ziel ist es, in der Probe zwischen Einzelaspekten des Klangs nach Belieben und schnell „hin- und herhören“ zu können. Das ergibt unterm Strich die Fähigkeit ein Stück gut „durchzuhören“ und mitzubekommen, was die Bläser genau tun.

Die Vorbereitung des Chorleiters

Irmgard Eismann

Um eine gute Probe abhalten zu können, ist eine fundierte Vorbereitung nötig. Zuerst müssen Informationen zum Stück vorliegen, das geprobt werden soll. Meist lässt sich über den Komponisten, das Umfeld der Komposition, den Zusammenhang im Gottesdienstablauf, den Text der verarbeiteten Liedmelodie usw. viel mehr herausfinden, als im Probenablauf dann an den Chor weitergegeben werden kann.

Hier hilft das Bild eines Kochs: Ein guter Koch hat auf seinem Küchenregal alle erdenklichen Gewürze und Zutaten stehen, aber er wird sich hüten, alle auf einmal in den Topf zu geben. Er wird die nötigen Zutaten auswählen je nachdem, was als Ergebnis herauskommen soll, und dann wird er je nach Situation noch das eine oder andere als Extra-Gewürz hinzugeben, um das Ergebnis zu verbessern. Auch hat er die nötigen Gerätschaften in der Küche stehen und er beherrscht sein Handwerk. Aber wenn ihm etwas fehlt, ist er in der Lage, auch mit anderen Mitteln eine Lösung zu finden.

Übertragen auf die Situation des Chorleiters, der Chorleiterin im Posaunenchor: Das nötige Handwerkszeug ist auf Chorleiter-Lehrgängen vermittelt worden, aber aus der Fülle der Themen (Schlagtechnik, Probenmethodik, Musiktheorie, Gehörbildung, Blastechnik usw.) steht nicht jedem alles zur Verfügung. Dann heißt es, mit den gegebenen Möglichkeiten das Beste für die Probenarbeit zusammenzustellen.

Bei den Informationen, die sich in der Analyse des Stückes zusammentragen lassen, wählt der Chorleiter die wichtigsten aus, von denen er denkt, dass sie zu einem guten Probenergebnis beitragen. Taucht ein Problem während des Probens auf, kann er auf „sein Informations-Küchenregal“ zurückgreifen und suchen, was Abhilfe schafft.

Um sich über ein Stück zu informieren, stehen zuerst Angaben in der Notenausgabe zur Verfügung. Viele Herausgeber bringen in der Zwischenzeit Lebensläufe der Komponisten, Quellenangaben und Erläuterungen zu den Werken. Ist dies nicht vorhanden, helfen Lexika weiter. Bei Choralvorspielen steht zuerst das Verzeichnis im Evang. Gesangbuch zur Verfügung, um sich über Text, Melodie, Umfeld und gottesdienstliche Einordnung zu informieren.

Literatur

Saretzki, Karl-Heinz (Hrsg.): Anspruchsvolle Musik – leicht einstudiert:

101 Bläservorspiele zum EG, Stuttgart 2000.

(Hier werden 39 Vorspiele aus den „101 Bläservorspielen“ exemplarisch analysiert und der Probenablauf geplant.)

Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband, Stuttgart 2009.

Als Einstieg in die Analyse hilft ein Fragenkatalog, mit dem der Chorleiter, die Chorleiterin an ein Musikstück herangehen kann:

Vorbereitung eines Stückes

(siehe auch Artikel Schweizer, Seite 43, und Artikel Nonnenmann, Seite 65)

A. Stückauswahl

1. Für welchen Anlass suche ich ein Stück
 - Zweck: a) ich suche ein Stück für ...;
 - b) ich habe ein Stück – wo passt es ...
 - Freies Stück oder cantus-firmus-gebunden
 - Charakter
 - Zeit und Umfeld, Komponist
 - Stil, Homophonie, Polyphonie
2. Technische Anforderungen
 - Besetzung: Instrumente, Stimmenzahl
 - Tonart
 - Tonumfang der einzelnen Stimmen („spielbar?“)
 - Takt, Notenwerte
 - Sprünge, Einsatztöne
 - Über- oder Unterforderung? Herausforderung?

B. Stichworte zur Analyse

1. Äußere Form
 - Titel (gibt Auskunft über Form, Aufführungspraxis o. a.)
 - Abschnitte, Gliederung
 - Aufführungspraxis (z. B. Hörner in der Romantik ...)
 - Quelle, Bearbeitung, Bearbeiter
 - Textbezogenheit
2. Melodik
 - Melodische Linien (wichtige Stellen kennzeichnen)
 - Stimmführung, Stimmkreuzungen
 - Melodische Höhepunkte und Besonderheiten (kennzeichnen)
3. Harmonik
 - Tonart
 - Harmonien: absolut (C-Dur ...) und funktional (Tonika ...)
 - Lage der Akkorde
 - Modulationen (Bezug zum Inhalt?)
 - Harmonische Höhepunkte und Besonderheiten (kennzeichnen)
4. Rhythmik
 - Takt – sind Taktzahlen eingezeichnet? (ggf. nachtragen)
 - Metrum (Grundschat, Puls), Tempo
 - Notenwerte, Rhythmus
5. Spielanweisungen
 - Atemzeichen, Zäsuren (ggf. eintragen)
 - Artikulation (für Bläser besonders wichtig)
 - Phrasierung (Abschnitte)

- Dynamik (Lautstärken) und Agogik (Tempoabstufungen)
- Herausheben einer Stimme (cantus firmus, Fugenthema o. Ä.)

6. Dirigat

- Was schlage ich? – bei Probe und Aufführung
- Dirigierstimme einzeichnen
(Einsätze, Agogik, Dynamik, Besonderheiten, Höhepunkte)

7. Schwierigkeiten

- Spieltechnische Schwierigkeiten (Rhythmus, Sprünge, ...)
- Schlagtechnische Schwierigkeiten
- Abhilfen vorbereiten

8. Weiterarbeit nach der Analyse

- Vorbereitung des Notenmaterials
(Taktzahlen, Zäsuren, Dynamik, Artikulation)
- Folgerungen für den Probenablauf
- Einblasübungen passend zum Stück (Aufgreifen der Schwierigkeiten)
- Abhilfen für Schwierigkeiten vorbereiten
- Durchspielen der Partitur, wenigstens jeder einzelnen Stimme auf dem Klavier oder dem beherrschten Melodieinstrument

Dieses Stichwortverzeichnis soll Anregungen zur möglichst genauen Analyse eines Stückes geben. Nicht alle Punkte sind auf jedes Stück anwendbar.

Der Ablauf einer ganzen Probe sollte ebenfalls detailliert vorbereitet sein.

- Hier einige Stichworte, anhand derer eine Probe geplant werden kann.

Vorbereitung einer Probe

A. Übungsraum (eventuell mit Hausmeister absprechen)

1. Luft
2. Licht
3. Sauberkeit
4. Temperatur
5. Stühle
6. Sitzordnung

B. Probenverlauf

1. Pünktlichkeit
2. Probenablauf
 - Eröffnung (z. B. Andacht, Ansagen)
 - Einblasen
 - mehrere Probenphasen
 - Pause?
 - Abschluss (z. B. Gebet, Segen)
3. Disziplin im Chor (Mitdenken, wenn andere Stimme spielt)
4. Motivieren der Bläser (müde ...)
 - gemeinsame Aufgabe des Chores
 - Gruppenerlebnis
 - kennen lernen, verstehen lernen von Musik

C. Sprache, Umgangston

1. freundlich
2. Lob zuerst, dann Kritik (immer sachlich)
3. Ansagen klar und knapp

D. Einüben

1. Sinnvollen Probenablauf planen
 - für eine Probe
 - einen Gottesdienst, ein Konzert
 - Terminplan für ein halbes oder ein ganzes Jahr
2. Ziel
 - Chor weiterbringen
 - Erarbeiten eines Stückes
 - Weiterarbeit/Verbessern von Stücken
3. Vormachen
 - Singen oder blasen (ggf. auch sprechen)

Möglicher Aufbau einer Probe von etwa anderthalb Stunden Dauer

Einblasen (Lockerung, Atmung, Lippentraining, nur Mundstück, nicht zu hoch, Zungentraining, Hörübungen, Rhythmusübungen, Tempo eher langsam)	(10 min)
Bekanntes Stück durchspielen (Fortsetzung des Einblasens)	(5 min)
Hauptphase (solange alle noch „frisch“ sind) Erarbeitung eines oder mehrerer neuer Stücke oder genaue Arbeit an einem Stück, das in der vorigen Probe angespielt wurde	(40 min)
„Bläserische Schnaufpause“	(10 min)
– Ansagen oder Pause	
– Andacht	(5 min)
– danach gehen die Jungbläser nach Hause	
Zweite Phase Etwas Neues durchspielen zum groben Kennenlernen, Choräle für Sonntag usw.	(15 min)
Abschluss	(5 min)
Bekanntes, Ständchen für „Geburtstagskinder“ des Monats o. Ä.	

„Ein Chor ist so gut wie sein(e) Chorleiter(in)“

Der Verlauf der Chorprobe sollte so sein, dass jeder einzelne Bläser, jede Bläserin gerne dabei ist, sich im Chor wohlfühlt, aufmerksam ist, zielgerichtet mitarbeitet, Freude an der Musik und der gestellten Aufgabe hat. Eine gute Vorbereitung spart Probenzeit und befriedigt alle Beteiligten.

Programmgestaltung

Brigitte Kurzytza, Irmgard Eismann

Unter das Stichwort Programmgestaltung fallen Fragen

- zur Terminplanung eines Chores,
- zur Zielsetzung, mit der geprobt wird,
- und zur konkreten Auswahl von Stücken für verschiedene Anlässe (Gottesdienst, Abendmusik, Konzert, Matinee, Gemeindeabend usw.).

Eine gute Vorausplanung ist für die Probenarbeit unerlässlich. Die Bläserinnen und Bläser arbeiten konzentrierter mit, wenn die Arbeit zielgerichtet ist. Termine sollten (langfristig) mit Pfarrer/in, Kirchenmusiker/in oder Nachbarchorleiter/in, der Gemeinde usw. abgesprochen werden, um eine reibungslose Zusammenarbeit in der Gemeinde zu sichern.

Erarbeitung eines Jahresplanes

1. Terminplan

Alle Probentermine auflisten:

- einschließlich der Ferien und der Termine, an denen Proben ausfallen müssen;
- alle schon feststehenden Termine in den Terminplan eintragen (wichtige Termine in der Gemeinde, z. B. Gemeindefest; Traditionstermine wie Kurrendeblassen, Krankenhaus am ersten Sonntag im Monat o. Ä.; Ständchen usw.);
- auch solche Termine, die die Bläser/innen auf Bezirks- oder Landesebene betreffen.

Danach

- etwa zweimal im Jahr eine größere Veranstaltung planen (Abendmusik, Konzert, Serenade, besonderer Bläsergottesdienst usw.);
- regelmäßig (alle 4–6 Wochen) einen Gottesdienst einplanen, nach Terminabsprachen mit Pfarrer/in und Kirchenmusiker/in oder Organist/in;
- vom „Großen zum Kleinen“ planen: zuerst Konzerte, dann Gottesdienste, dann Kurrende, Ständchen o. a.; Freiräume für kurzfristige Termine lassen.

Nach Terminplanung und Stückauswahl müssen die Werke sinnvoll auf die zur Verfügung stehenden Proben verteilt werden, so dass immer ein wenig Spielraum bleibt (für unvorhergesehene Termine oder für nicht voraussehbare Schwierigkeiten beim Proben, z. B. Stück fällt dem Chor schwerer als erwartet, ein wichtiger Bläser fällt aus, o. ä.).

2. Stückauswahl

Lieder für die Gottesdienste aussuchen (in Absprache mit Liturg!):

- Wochenlied (liturgischer Kalender im Gesangbuch, Losungsbüchlein, Hilfsmittel wie „Lied trifft Text“ oder Bibelstellenkonkordanz „Bibel im Kirchenlied“),
- ggf. ein Morgenlied,
- und/oder ein Segenslied,

- und/oder ein Lied passend zur Kirchenjahreszeit.
- Das Lied nach der Predigt sollte derjenige, der die Predigt hält, selbst aussuchen.

Intonationen oder Vorspiele zu den Liedern aussuchen; dann je nach Schwierigkeitsgrad und Leistungsstand des Chores mehrere Proben dafür vorsehen.

Für Konzerte, Feierstunden, Abendmusiken die Stücke auswählen und als absolutes Minimum 4 bis 5 Proben pro Stück einplanen (eine Probe zum Kennen lernen, eine Probe zum Notentext erarbeiten, eine zum Korrigieren und Festigen, eine zum Wiederholen, und zum musikalisch Arbeiten, mindestens eine Probe, in der sich das Erarbeitete „setzen“ kann).

Überprüfen, ob Stücke für ein Konzert auch bei anderen Anlässen gespielt werden können (als Vorspiel im Gottesdienst o. Ä.).

Bei der Auswahl ist zu berücksichtigen:

- der Leistungsstand des Chores;
- dass die Stücke und Lieder zum jeweiligen Anlass passen;
- ob bei einigen Stücken oder Liedern die Möglichkeit besteht, die Jungbläser mitspielen zu lassen, um damit die Integration von Jungbläsern langfristig zu sichern;
- dass über einen längeren Zeitraum der Chor musikalisch weiterkommt, verschiedenen Stile kennen lernt, sich blastetechnisch verbessert.

Grundsätzlich gilt: Nie zu viele und zu schwere Stücke aussuchen (Qualität vor Quantität) und immer passend zum eigenen Chor planen.

Leitfragen beim Umgang mit Musik im Gottesdienst

- Eignet sich die Musik dazu, Gott die Ehre zu geben ...?
- Erscheint die wortgebundene und die freie Musik der jeweiligen Aufgabe im gottesdienstlichen Erleben angemessen?
- Ist außerkirchliche Musik im christlichen Sinne interpretierbar?
- Ist die gewählte Musik nach Stil und Ausführbarkeit so, dass sich die anwesenden Menschen angemessen beteiligen können?
- Passt die gewählte Musik zur aktuellen Situation?
- Genügt die Ausführung der gewählten Musik den in ihr selbst liegenden Qualitätsansprüchen?

(aus: Gottesdienstbuch für die Ev. Landeskirche in Württemberg, Stuttgart 2004, S. 40)

Zusammenstellung eines Programms für eine Abendmusik

Ein Programm für eine Abendmusik kann sich nach etwa folgenden Gesichtspunkten richten:

- alle Stücke sollten in einem gewissen Maß zusammenpassen;
- es sollte eine Verbindung, ein inhaltlicher Bogen erkennbar sein:
 - inhaltlich, z. B. Kirchenjahreszeit oder Thema;
 - stilistisch, z. B. blockweise anordnen, nicht ständig stilistisch wechseln oder Moderationsimpulse dazwischen setzen;
 - chronologisch nach Komponisten geordnet, z. B. von alt zu neu.

Bei der Reihenfolge ist zu beachten:

- Charakter der Stücke (z. B. nicht mehrere getragene, langsame Stücke hintereinander);
- „Ansatz“ der Bläser/innen mit bedenken;
- „gutes“ Anfangs- und Schluss-Stück, d. h. ein Einstieg, der zum Warmspielen geeignet ist und das Publikum mitnimmt; ein Abschluss, der als guter Eindruck des Konzerts bleibt;
- Pausen für Bläser einplanen (Lesungen, Orgelstück, Moderation usw.);
- Tonartenfolge beachten (Quint- od. Terzverwandtschaften bevorzugen).

Zusammenfassung

Was sollte Kriterium bei einer Programmauswahl sein?

- Inhaltliche, musikalische oder stilistische Verbindung der ausgesuchten Stücke;
- passend zum Anlass, Rahmen, Raum, Können der Gruppe;
- Abstimmung mit anderen Mitwirkenden (Organist, Chor, Pfarrer u. a.).

Was sollte kein Kriterium sein?

- Kein „Zusammenstückeln“ von Werken, die gerade im Repertoire sind;
- nicht unbedingt nur auf den „Publikumserfolg“ blicken.

Auch hier gilt: Qualität vor Quantität (s. o.).

Programmauswahl langfristig:

- Weiterbildung des Chores (musikalisch, spieltechnisch, verschiedene Stilepochen usw.);
- „Weiterbildung“ der Zuhörer;
- Integration von Jungbläsern.

Weiterentwicklung der Posaunenarbeit

Qualitäten und Qualitätssicherung

Hans-Ulrich Nonnenmann

Ein Posaunenchor ist eine Musikgruppe mit einem geistlichen Auftrag. Gotteslob und Verkündigung des Evangeliums bilden den Kernauftrag. Die Bläserinnen und Bläser spielen aber auch im Posaunenchor, weil es ihnen Spaß macht. „Dienst-“ und „Spaß-“Gedanke sollten im Einklang miteinander stehen. Das „Dienstliche“ wird nicht immer „Spaß“ machen. Der Spaßfaktor erhöht sich aber, wenn die Gruppe Posaunenchor erfolgreich ist. Zum „Erfolg“ gehört, dass das „Bauwerk Posaunenchor“ auf sicheren „Säulen“ steht. Wir sprechen in der Posaunenarbeit von „3 Säulen“:

A) dem Musikalischen, B) der Gemeinschaft, C) dem Geistlichen. Die Schwächung einer Säule gefährdet das gesamte „Bauwerk“. Die Reihenfolge A) – C) stellt keinerlei Wertung dar.

Diese Grundlagen gelten nicht nur für jeden Posaunenchor, sondern auch für die Struktur, die zur Unterstützung der Chorarbeit geschaffen wurde. Ziel der Weiterentwicklung muss sein, an der Stabilität und Belastbarkeit jeder „Säule“ zu arbeiten.

Die Posaunenchoräle sind bekanntermaßen sehr unterschiedlich in ihrem musikalischen Leistungsvermögen, ihrer Gruppenstruktur und ihrem geistlichen Leben. Im Folgenden werden allgemein anerkannte und gültige Standards, aber auch erstrebenswerte Ziele und Möglichkeiten von Weiterentwicklung in der Posaunenarbeit benannt.

Anmerkung: Hintergrund für diesen Artikel war eine Entwicklung innerhalb der württembergischen Posaunenarbeit – dies wird deutlich in manchen Namen, Benennungen und in der Darstellung von Strukturen.

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit stehen nachfolgend männliche Personenbezeichnungen für männliche und weibliche Formen (Bläser, Chorleiter usw.).

A. Das Musikalische

1. Grundlegende Überlegungen für die Weiterentwicklung der musikalischen Qualität

Warum ist musikalische Qualität ein „Thema“?

- Ein Posaunenchor macht Musik zum Lob Gottes und im Sinne der Verkündigung des christlichen Glaubens. Auf diesem Hintergrund kann musikalische Qualität kein Zufallsprodukt sein, sondern ist das Ergebnis größtmöglicher Anstrengungen. Ein bekannter Satz lautet: „Unser Bestes ist für IHN gerade gut genug ...“.
- Ein Posaunenchor macht Musik für die Menschen. Wer öffentlich Musik macht, setzt sich der Beurteilung und dem Vergleich aus. Jeder öffentliche Auftritt ist auch Werbung für den Posaunenchor, die Kirche und den Glauben.

Was bedeutet das für die „Multiplikatoren“ und für die Bläser?

- Es sollte eine Selbstverständlichkeit sein, dass sich die Multiplikatoren (Chorleiter, Stellvertreter, Jungbläserleiter) gut ausbilden lassen und sich regelmäßig weiterbilden. Aber auch die einzelnen Bläser sollten bereit sein, ständig an sich zu arbeiten.
- Die musikalische Qualität sichern und steigern, heißt immer die vorhandenen Leistungspotentiale ausnutzen und ausbauen. Es ist selbstverständlich, dass in jedem Posaunenchor (wie auch in Bezirk und Land) nur mit den jeweils vorhandenen Gaben und Möglichkeiten gearbeitet werden kann.
- Es ist ein Wesensmerkmal der Posaunenchorarbeit, dass jeder mitspielen darf, der will, und jeder mitarbeiten kann, der es als seine Aufgabe begreift.
- Der Chorleiter ist in der Qualitätsfrage zweifellos die wichtigste Person. Grundhaltung: „Meine Qualität ist unverzichtbar (Dirigat, Chorleitung, Methodik, Pädagogik, Vorbereitung ...). Dennoch erhebe ich keinen Anspruch auf Perfektionismus – ich will Schwache und Schwächen mittragen.“
- Aber auch die Bläser sind in der Qualitätsfrage in der Pflicht. In einem Posaunenchor gibt es keine definierten musikalischen und blastechnischen Leistungsanforderungen und auch selten die Tradition der Verpflichtung zum häuslichen Üben. Die Proben des Posaunenchores sind deshalb (im Rahmen des für den Einzelnen Leistbaren) verbindlich und Voraussetzung für bläserisch sinnvolles Tun.

Musikalische Qualitätsmerkmale

- Im Musikalischen gibt es grundsätzlich keine absoluten Qualitätsstandards. Aber man kann Qualitätsmerkmale benennen und vergleichen.
- Musikalische Qualitätsmerkmale sind z. B.:
 - der Chor ist bereit und gewohnt, konzentriert an Stücken zu üben;
 - der Chorleiter hat eine Klangvorstellung vom Stück, die er dem Chor vermitteln kann;
 - der Chorleiter versteht es, effektiv zu proben;
 - die Bläser sind fähig, aufeinander zu hören und auf den Dirigenten zu achten;
 - die Bläser spielen ein gemeinsames Metrum (als Schlüsselqualifikation für rhythmisch präzises Spiel);
 - Dynamik, Phrasierung und Artikulation eines gespielten Stückes sind einheitlich und passen zum Charakter und Stil des Stückes;
 - Anfänge und Schlüsse gelingen;
 - der Chor spielt öffentlich nur Stücke, die er gut geübt hat.

Chorische musikalische Grundfähigkeiten

- Der Erfolg beim Üben und Musizieren eines Stückes ist immer stark abhängig von den Grundfähigkeiten der einzelnen Bläser. (Der eine hat ein gutes rhythmisches Gefühl, die andere eine bessere Blastechnik ...) Ein Ziel der Probenarbeit ist es, die Grundfähigkeiten des Einzelnen zu

entwickeln. Das übergeordnete Ziel bleibt aber, die chorischen Grundfähigkeiten auszubauen.

- Grundfähigkeiten sind:
 - rhythmische Präzision (Gruppengefühl fürs Metrum und Sicherheit im Erfassen rhythmischer Figuren);
 - aufeinander Hören (gute Intonation = einander gut zuhören und aufeinander reagieren);
 - Dynamik (differenziert, ausgeprägt, klangvoll);
 - Artikulation (differenziert, „sprechend“, ggf. textnah);
 - angemessene Notenlesegeschwindigkeit und schnelles Erfassen von rhythmisch-melodischen Strukturen;
 - Kenntnisse von musikalischen Zeichen und musikalischen Fachbegriffen;
 - Blastechnik (chorisch und individuell).
- Die Weiterentwicklung eines Chores in diesen „Grundfähigkeiten“ gelingt nur durch ständiges Üben. Das setzt Bereitschaft beim Chor voraus und Know-how beim Chorleiter. Jeder Chor kann es weit bringen. Es ist eine Frage des „Gewusst wie“ – der Methoden und des Trainings.
- Übfeld für die chorischen Grundfähigkeiten sind:
 - das Einblasen,
 - jedes Stück, das geübt wird: In Bezug auf viele der Grundfähigkeiten (z. B. Dynamik und Artikulation) bedeutet das: „Spielen, was da steht ...“.
- Übmethode der Grundfähigkeiten:
 - Die Schlüsselmethode ist das bewusste Wiederholen: Der Chorleiter fordert über eine „präzise Ansage“ ein bestimmtes Ergebnis und wendet Methoden und Techniken an, die geeignet sind zur Problemlösung bzw. Problementzerrung.
 - Eine weitere grundlegende Methode ist die „Mosaiktechnik“: Ein Stück wird „auseinander genommen und wieder zusammengesetzt“. Denn nur kleingliedriges Üben ermöglicht die Konzentration auf Überschaubares. Sinnvolle Abschnitte werden genau geübt (auch in einzelnen Stimmen bzw. Stimmkombinationen) und einzelne Schwierigkeiten sauber herausgearbeitet.
 - Weitere Methoden und Techniken zur Weiterbildung in den Grundfähigkeiten werden auf Chorleiter-Fortbildungsveranstaltungen thematisiert und geübt.
 - Arbeitshilfen wie „Der Ton macht die Musik“, „Praxis Posaunenchor“, „Chortraining“ und andere können vom Chorleiter in seiner Arbeit eingesetzt werden.

Musikalische Aufbaufähigkeiten: der Bereich der musikalischen Stilistik

- Wenn ein Stück aus einer bestimmten musikgeschichtlichen Epoche, einer bestimmten Stilrichtung stil sicher erarbeitet werden soll, brauchen Chorleiter und Chor Kenntnisse in stilistischen Fragen.
- Solche Kenntnisse können sich Chorleiter und Bläser z. B. aneignen:
 - durch das bewusste Anhören von entsprechender Musik;

- durch das Beachten der Vortragsangaben, die in vielen Notenausgaben stilistische Hilfen geben wollen. Sie öffnen einen Zugang zum Wesen eines Stücks. Wenn die Vortragsangaben wahr- und ernstgenommen werden (Tempo, Artikulation, Phrasierung und Dynamik), wird ein Stück stilistisch gesehen „auf die richtige Bahn“ kommen (wenigstens aus Sicht des Herausgebers).
- Generell gilt: Ein Stück braucht genügend Probenzeit, damit es sich stilistisch entwickeln kann. Allmählich entsteht durch die Probenarbeit eine zur Gruppe passende Interpretation (die vielleicht gar nicht sehr stilsicher ist, aber jedenfalls „authentisch“).

(Musikalische) Qualitätskontrolle

- Musikalisches Lernen (Sich-Musik-Aneignen) erfolgt immer durch Hören und Imitieren des Gehörten. Posaunenchöre sind ein ziemlich geschlossenes System. Wer musikalisch dazulernen will, muss aus seinem System ausbrechen, sich anderweitig „umhören“, sich selbst vergleichen mit anderen Musizierenden.
- Qualitätskontrolle bedeutet deshalb zunächst einmal bereit sein, „sich umzuhören“ außerhalb des eigenen Chors. Musikalische Außenkontakte sind für musikalisches Lernen wichtig, sie sind indirekte Qualitätskontrolle.
- Möglichkeiten: gemeinsame Projekte mit dem Nachbarchor; Besuch von Fortbildungen in Bezirk und Land; als Einzelner Instrumental-Unterricht nehmen ...
- Qualitätskontrolle durch den Probenbesuch einer fachkundigen Person von außen (Bezirksposaunenwart, Hauptamtlicher aus dem Arbeitsbereich Posaunen, ehrenamtlicher Landesmitarbeiter, Referent von außen).
- Qualitätskontrolle durch Coaching des Chorleiters in seinem eigenen Chor (durch Hauptamtlichen, Bezirksposaunenwart ...). Beratung und „Hausaufgaben“ für die nächste Zeit.
- „Interne Revision“ im Chor – der Chor hat „Spielregeln“ erarbeitet. Diese werden möglichst eingehalten, z. B.:
 - Ein Stück wird erst dann öffentlich musiziert, wenn es aufgrund der Probenarbeit weit genug „gewachsen“ ist.
 - In einer Probe wird mindestens ein Stück schwerpunktmäßig geprobt, die entsprechende Probenzeit wird eingeplant.
 - Bläser, die in einer bestimmten Anzahl von Proben vor dem Auftritt gefehlt haben, können nicht mitspielen (Ausnahmen werden im Chor abgesprochen).
- Auch dieses Kapitel möchte Hilfen zur Selbstkontrolle und Anregungen für „Spielregeln“ im Chor geben.

2. Zielformulierungen aufgrund der Überlegungen zur musikalischen Qualität

Die genannten und ausgeführten Ziele werden hier ideal formuliert. Vieles wurde oder wird bereits praktiziert, aber es gibt sicher auch noch Umsetzungsbedarf.

Zielgruppe Chorleiter

- Das Bedürfnis des Chorleiters nach Fortbildung ist groß. Er plant Zeit ein für regelmäßige Teilnahme an Fortbildungen für Chorleiter.
- Er besucht die Chorleiterbesprechungen auf Bezirksebene und sucht den Kontakt zu anderen Chorleitern, zur Bezirks- und zur Landesarbeit.
- Informationen aus der Bezirks- und Landesarbeit werden zeitnah weiter gegeben und Bläser ermutigt, Fortbildungen zu besuchen.
- Der Chor rechnet mit dem Fortbildungswillen seines Chorleiters. Die Beanspruchung durch den Chor lässt Freiräume für Fortbildung.
- Motivation: Information und Know-how ist alles. Mit guter Dirigier-technik wird das Chorleiterleben (und das der Bläser) leichter. Effektive Probenmethoden können auch vom „normalen“ Chorleiter angewandt werden. Verbesselter Chorklang und größere chorische Präzision sind der Lohn. In Fragen der Stilistik fühlt sich der Chorleiter sicherer.

Zielgruppe Chor

- Die Bläser haben die Erfahrung gemacht, dass richtiges Üben mit Arbeit und Mühe verbunden ist, aber dennoch Sinn (und Spaß) macht, weil sich hörbarer Erfolg einstellt.
- Die Arbeit des Chorleiters erfordert die Unterstützung jedes Bläfers.
- Die Bereitschaft zu externer bläserischer Fortbildung und zum häuslichen Üben ist geweckt. Die eigene Weiterentwicklung erfüllt einen selbst mit Freude – und stärkt den Chor.
- Die Beanspruchung durch den Chor lässt Freiräume für externe Fortbildung. Der Chor unterstützt die Fortbildungsbereitschaft nach Möglichkeit durch Übernahme von Kosten.

Blastechnik (Einblasen)

- Das Einblasen wird ernst genommen und vom Chor als für die Chorentwicklung wesentlich akzeptiert.
- Der Chorleiter ist fähig, längerfristige blastechnische „Aufbauprogramme“ durchzuziehen, um Defizite des Chores aufzuarbeiten bzw. den Chor vorwärts zu bringen.
- Der Chor ist bereit, längerfristige Aufbauprogramme durchzuziehen, der Nutzen ist erkannt, die Bereitschaft, sich auf Unbequemes einzulassen, ist vorhanden.
- Ein umfangreiches blastechnisches „Grundlagenpapier“ für den Chorleiter existiert z. B. in „Der Ton macht die Musik“ und „Chortraining“.

Ziele der musikalischen Arbeit

- Chorklang: Dem Chorleiter und dem Chor ist wichtig, dass der Chor möglichst gut „klingt“. Übungen, die grundlegende chorische Qualitäten verbessern helfen (wie Reaktionsübungen, Metrum- und Rhythmusübungen, Intonationsübungen, Klangübungen usw.) werden vom Chorleiter bewusst eingesetzt. Der Chorleiter wird vom Chor in seinen Bemühungen unterstützt. Die entsprechende Übungszeit wird eingeplant. Arbeitshilfen sind auf dem Markt und werden multipliziert.

- Die (relative) „Perfektion“ im Zusammenspiel ist bei Chorleitern und Bläsern als Ziel der Chorarbeit anerkannt. Für ein Stück wird genügend Probenzeit eingeplant, damit es „wachsen“ kann; Methoden sind bekannt (siehe oben).
- Das Choralspiel wird ernst genommen: Ein Haupt-Qualitätsmerkmal des Posaunenchor ist die Fähigkeit, Choräle und Liedsätze sehr gut und textabhängig differenziert zu spielen. Die Bläser sind bereit, solche vermeintlich „leichten“ musikalischen Aufgaben ernst zu nehmen.
- Methodik der Probenarbeit: Die grundlegenden Methoden und Techniken sind bekannt und werden eingesetzt (Mosaiktechnik, präzise Ansage, dramatisches Sprechen, turnarounds, Einzelstimmprobe usw.). Die Liste grundlegender Techniken und ihr Einsatz in der Praxis sind vermittelt.
- In der normalen Chorprobe wird an einem Schwerpunktwerk intensiv gearbeitet. Der Chor akzeptiert dies. Der Chorbetrieb wird daraufhin ausgerichtet, dass Zeit für diese Schwerpunktprobe vorhanden ist. Ausnahmen bestätigen die Regel.
- Zielgruppe Chorleiter: Das Chorleiter-Potential aus den eigenen Reihen wird gefördert. Das Chorleiter-Amt fordert, aber es bereichert auch. Die Bereitschaft zur chorleiterischen Fortbildung wird als selbstverständlich vorausgesetzt. Anders kann dieses Führungsamt nicht geleistet werden. Der Chorleiter möchte selbst am Instrument „dran bleiben“ und findet als Bläser nach wie vor eine Aufgabe, z. B. im Bezirkschor. Das Fortbildungsangebot der Landesstelle bietet für jeden das, was er an chorleiterischer Fortbildung braucht. Der Chor akzeptiert die Fortbildungsbestrebungen seiner Multiplikatoren und unterstützt sie aktiv.
- Rolle der Posaunenwarte: Die Posaunenwarte begleiten auf Wunsch Chöre bei ihrer gezielten Aufbauarbeit, z. B. durch Übernahme von Proben inklusive „Coaching“ des Chorleiters, Beratung des Chores über die nächsten Schritte in der Choraufbauarbeit, Erteilen von mittelfristigen „Hausaufgaben“ und Kontrolle benannter „Leistungsziele“.
- Zielgruppe Einzelbläser: Übungsmaterial ist vorhanden (Etüden, Fortgeschrittenenschule, Play-along-CD's, ...). Qualitative Selbstkontrolle ist möglich („Wo stehe ich im Vergleich?“). Genügend ausdifferenzierte Lehrgänge werden angeboten und angenommen.
- Zielgruppe Jungbläser: Das Schulungsmaterial (Bläuserschule) ist zeitgemäß. Die musikalische Integration der Jungbläser in den Posaunenchor ist ein Ziel, das den gesamten Chor angeht. Die Jungbläser werden im Chor z. B. durch „Patenschaften“ von Chorbläsern gefördert. Der Kontakt mit Musikschullehrern wird ggf. intensiviert.

B. Die Gemeinschaft

1. Grundsätzliches

Bedeutung der „Gemeinschaft Posaunenchor“

- Posaunenarbeit ist nicht nur eine musikalische und geistliche Arbeit, sondern auch eine Arbeit, die auf Gemeinschaft hin ausgerichtet ist. Der Posaunenchor ist eine sozial heterogene Gruppe, in der oft drei Generationen zusammen Musik machen. Allein durch die vielen Termine des Chores bedingt, bedeutet das Mitmachen im Posaunenchor auch ein Stück weit „Leben teilen“.
- Wie in jeder Gruppe findet im Posaunenchor reichlich Gruppendynamik statt, im Positiven wie im Negativen. Wichtig ist, dass Gruppenprozesse wahrgenommen, ggf. auch zugelassen werden und angemessen darauf reagiert wird.
- Positive und prägende Erfahrungen sind: das gemeinsame musikalische (erfolgreiche) Tun, die Erfahrung, dass der Posaunenchor anderen Menschen etwas bringt und bedeutet, die Unternehmungen des Chors über das Musikalische hinaus, das Miteinander der Generationen.
- Konfliktstoff bieten: das Miteinander der Generationen, unterschiedliche musikalische Wünsche und Vorstellungen, Unterschiede in den Zielen, in der Zuverlässigkeit, Pünktlichkeit, Motivation, im Zeiteinsatz (Stichwort: Engagementgefälle), Unterschiede in der Musikalität und in der geistlichen Basis.
- Eine gute Gemeinschaft im Posaunenchor zu haben, ist ein hohes Gut, aber beileibe kein „Selbstläufer“.

2. Ziele für den Posaunenchor als Gruppe

Klare Strukturen für reibungsarme Bewältigung der anstehenden Choraufgaben

- Die Konzentration aller Arbeit auf den Chorleiter ist unerwünscht. Die Chorleitungsaufgaben sind gabenorientiert verteilt (s. u. unter 3.) Trotz des damit verbundenen organisatorischen und zeitlichen Mehraufwands ist der Chorleiter bereit zur Aufgabenteilung. Die Chorverantwortlichen treffen sich regelmäßig zu Sitzungen des „Chor Ausschusses“. (Der Chorleiter leitet die Sitzungen des Chorausschusses. Genaue Absprachen werden getroffen und eingehalten. Transparenz gegenüber dem Chor ist gegeben.)
- Eine Chor-Terminübersicht wird rechtzeitig erstellt und aktuell gehalten. Termine werden mit dem Chor besprochen. Ein Konsens in Bezug auf die zeitliche Belastung ist gefunden (dauernde Terminüberlastung führt zu Demotivation). Der Chor nimmt wahr und berücksichtigt, was die „schwächsten Glieder“ leisten wollen und können. Es sind Wege gefunden, wie mit dem Engagementgefälle im Chor umgegangen werden kann.
- Es finden regelmäßig „Chorgespräche“ über anstehende Fragen der Chorarbeit statt. Vorschläge für die Durchführung eines Chorgesprächs sind bekannt und multipliziert. In den Chorgesprächen werden alle gehört. Aufgaben, Ziele und Aktivitäten der „Gruppe Posaunenchor“ wer-

den gemeinsam entwickelt. Diskussion von „Spielregeln“, die gelten sollen (vgl. oben). Auch die jungen Bläser werden mit ihren Bedürfnissen und Erwartungen gehört.

Von der Zweckgemeinschaft zur „Lebensgemeinschaft“

- Umgangston, Toleranz, Verbindlichkeit, Konfliktstrategien im Chor, Patenschaften alt-jung sind Themen für die Chorführung. Der Chor ist einbezogen. Dazu gibt es Arbeitshilfen und Fortbildungen.
- Bereitschaft für Gruppenaktivitäten des Posaunenchores, die über den normalen „Dienst“ hinausgehen, werden im Chor gemeinsam entwickelt (Ausflüge, Aktionen, Aufgaben in der Kirchengemeinde, dem CVJM, der Jugendarbeit ...).
- Die Chorgemeinschaft schafft die notwendige Stabilität, damit musikalisches und geistliches Wachstum stattfinden kann.
- Wachstumsprozesse werden meist von Menschen ausgelöst. Deshalb sind Hinweise von außen nötig und erwünscht.

Nachwuchs finden und integrieren

- Erfolgversprechende Strategien zur Jungbläsergewinnung, zur Integration und zum Motivieren junger Bläser sind bekannt und werden angewandt.
- Die Integration der Jungbläser in den Chor ist ein Anliegen aller Bläser. Jungbläserleiter, Chorleiter und Jungbläser können mit der Unterstützung des gesamten Chores rechnen. Arbeitshilfen sind auf dem Markt und werden multipliziert.
- Der Posaunenchor versteht sich als Gemeinschaft mit klarer musikalisch-geistlicher Orientierung. Diese Qualitäten sollen auf die junge Generation übertragen werden. Dazu gibt es Austausch, Ideen, Arbeitshilfen.

Wahrnehmung in der Öffentlichkeit

Die Öffentlichkeitsarbeit des Chores wird im Chor thematisiert und ggf. einem Ausschuss übertragen. Arbeitshilfen sind auf dem Markt.

3. Rolle der Verantwortungsträger im Chor

Zu einer gut funktionierenden Gemeinschaft im Posaunenchor gehört auch, dass die Leitungsfunktionen genau benannt und klare Absprachen getroffen sind. Es ist eine Aufgabe für die gesamte Chorgemeinschaft, dafür zu sorgen, dass die Leitungspersonen des Chores gut arbeiten können. Neuen Chormitglieder muss vermittelt werden, dass zu ihrer Mitgliedschaft im Chor auch die Mitverantwortung dem Chor und der Chorleitung gegenüber gehört.

Die Rolle des Chorleiters

- Der Chorleiter ist der „musikalische Chef“. Darüber hinaus ist er der Gesamtverantwortliche für die Arbeit des Posaunenchores.

- Der Chorleiter bekommt im Chor die Unterstützung, die er braucht (z. B. Mitarbeit in Öffentlichkeitsarbeit, Kommunikation mit örtlichen Vereinen usw., Finanzen, Anbahnung von Geburtstagsständchen, Andachten im Posaunenchor).
- Der Chorleiter hat nicht nur Pflichten, sondern auch Rechte. Er ist vom Chor in seiner Arbeit zu unterstützen.

Persönliche Anforderungen an den Posaunenchorleiter

- Musikalisch-fachliche Vorbildung und Bereitschaft zur Fortbildung,
- Motivation für die geistlichen Ziele der Posaunenarbeit,
- pädagogische Fähigkeiten zum Leiten einer Gruppe (Motivation, Konfliktbewältigung, Umgang mit Engagementgefälle im Chor, Zielvereinbarungen treffen und kontrollieren, Wertevermittlung),
- Teamfähigkeit,
- Fähigkeit, Entwicklungen und Strömungen im Chor zu erkennen und geeignete Maßnahmen zu treffen,
- Bereitschaft, Feedback anzunehmen,
- Organisations- und Improvisationstalent,
- Bereitschaft zum Leit(d)en,
- Bereitschaft zu ehrenamtlicher Arbeit auch zu unbequemen Zeiten.

Chorleiternachwuchs finden – oft eine Sache der (Selbst-)Motivation

- Posaunenchorleiternachwuchs ist in vielen Chören schwer zu finden. Die Bläser des Posaunenchores haben aber ein Interesse daran, Chorleiternachwuchs aus den eigenen Reihen zu gewinnen – das gehört zur „Kultur“ der Posaunenarbeit.
- Neue Mitarbeiter in der Chorleitung werden bewusst gesucht, motiviert, aufgebaut und wertgeschätzt. Nachwuchchorleiter bekommen ihrem Ausbildungsstand angemessene Aufgaben, um zu lernen. Ältere Chorleiter kümmern sich um Stellvertretung und „machen rechtzeitig Platz“, wenn ein Nachfolger aufgebaut ist.
- Posaunenchorleiter zu sein, macht Spaß – es eröffnet für einen motivierten Bläser größere Gestaltungsmöglichkeiten.
- Posaunenchorleitung kann man lernen – es gibt viele Laien-Chorleiter, die eine sehr gute Chorarbeit machen.

Bezahlte Chorleiter

- Einige Chöre haben bezahlte Chorleiter. Aus den eigenen Reihen hat sich kein Chorleiter gefunden. Problematisch ist dabei weniger die Bezahlung, sondern das oft fehlende Vorwissen über Posaunenarbeit und die fehlende Verwurzelung eines solchen Chorleiters von außen.
- Themen der Chorführung, des geistlichen Lebens, der Kontaktpflege mit Bezirk und Land gehören auch zur Arbeit eines bezahlten Chorleiters. Wenn Teile der Chorleitungsaufgaben nicht übernommen werden, ist zu prüfen, von wem sie wahrgenommen werden.

- Das Institutionalisieren eines „Chorvorstands“ ist oft eine Lösung. Dieser Chorvorstand übernimmt dann die Aufgaben, die der Chorleiter von außen nicht wahrnehmen kann. Genaue Absprachen sind erforderlich.

Jungbläserleiter

- Jungbläserleiter sind verantwortlich für den Chornachwuchs. Sie bereiten die Jungbläser auf ihre spätere Aufgabe im Posaunenchor vor.
- Jungbläserleitung geschieht gemäß den Kriterien evangelischer Jugendarbeit. Das Spezielle an der Jungbläserarbeit ist, dass die Jungbläser ihr Instrument im Rahmen ihrer Jungbläserzeit möglichst gut lernen sollen.
- Dem Jugendarbeitsgedanken trägt der Gruppenunterricht in der „Jungbläsergruppe“ Rechnung. Instrumentalen Einzelunterricht wird man kaum als evangelische Jugendarbeit bezeichnen können.
- Ideal ist die Verknüpfung von Einzelunterricht und Jungbläsergruppen-Unterricht. Im Gruppenunterricht kann man auf den Einzelnen zu wenig eingehen. Wichtig ist also, dass es eine Differenzierungsmöglichkeit gibt: abschnittsweiser Einzelunterricht ist nötig.
- Das nötige Differenzieren ist in einem Jungbläserleiter-Team am Einfachsten: Einer macht die Gruppe, andere ziehen zeitweise Einzelne aus der Gruppe heraus.
- Jungbläserleitung kann und muss wie das Chorleiterhandwerk gelernt werden. Entsprechende Aus- und Fortbildungsmöglichkeiten werden angeboten.
- Die Bläser des Posaunenchores haben ein Interesse an der Gewinnung von Nachwuchsbläsern und ihrer Ausbilder. Jungbläserleiter werden wertgeschätzt. Neue Mitarbeiter in der Jungbläserleitung werden bewusst gesucht, motiviert, aufgebaut und begleitet.

Weitere Funktionen im Posaunenchor

- Normalerweise gibt es im Posaunenchor außer dem Chorleiter noch weitere Funktionsträger.
- Funktionsträger im Chor haben das Recht auf Unterstützung durch den Chor. Andererseits brauchen sie auch Sensibilität im Einfordern dieser Rechte und Bereitschaft nicht nur zum Leiten, sondern auch zum „Leiden“.
- Eine unverzichtbare Funktion ist die Person des Stellvertretenden Chorleiters.
- Weitere Funktionen können sein:
 - Chorvorstand,
 - Organisatorischer Leiter,
 - Verantwortlicher für die Andachten,
 - Kassier (Achtung: Rechenschaftspflicht gegenüber Kirchengemeinde oder CVJM bei Chören, die kein eingetragener Verein sind),
 - Notenwart,
 - „Vergnügungswart“ usw.
- Die Kompetenzen einzelner „Ämter“ sollten genau abgesprochen sein. Ein angemessener Sitzungsaufwand für Absprachen muss betrieben werden.

C. Das Geistliche

1. Grundsätzliches

Der Posaunenchor als Musikgruppe mit einem geistlichen Auftrag:

Daraus ergeben sich die Hauptaufgaben der „Dienstgruppe“ Posaunenchor: Musizieren im Gottesdienst und bei Veranstaltungen der Kirchengemeinde, des CVJM usw., aber auch bei Veranstaltungen der bürgerlichen Gemeinde. Dazu kommen Einsätze bei Beerdigungen, Geburtstagen, Kurrendespiel, Musizieren in Krankenhäusern, Altenheimen usw.

Das Geistliche im Posaunenchor hat eine doppelte Zielrichtung:

- das Innenleben des Posaunenchores;
- die Außenwirkung durch die Musik.

2. Das geistliche Innenleben des Posaunenchores

Mehr als Musik ...

- Posaunenchöre machen nicht irgendeine Musik, sondern geistliche Musik mit Verkündigungsabsicht. Der geistlich-musikalische Auftrag des Posaunenchores ist somit nicht verhandelbar und so für alle in einen Posaunenchor eintretenden Bläser „gesetzt“.
- Beim Eintritt in einen Posaunenchor wird aber keine „geistliche Eignungsprüfung“ abgelegt. Somit ist die Gruppe Posaunenchor selbst ggf. „Missionsfeld“.
- Missionarisches Wirken eines Posaunenchores ist Wirken des Heiligen Geistes. Aber es bedeutet für die Chormitglieder, dass sie sich bewusst machen, dass Gottes Geist durch sie wirken will und kann.
- Auf diesem Hintergrund ist selbstverständlich, dass im Posaunenchor nicht nur Musik gemacht werden kann.

Wie äußert sich geistliches Leben im Posaunenchor?

- Im Posaunenchor sollte bewusst geistliches Leben praktiziert werden. Die Chormitglieder sollen zum Glauben an Jesus Christus ermutigt und in ihrem Glauben bestärkt werden. Die Andacht hat deshalb einen festen Platz in der Probe.
- Die geistliche Prägung sollte ein Grundklima der Liebe, der Toleranz und des Vertrauens schaffen.
- Die Chorgemeinschaft überlegt, was das geistliche Leben fördern kann (z. B. Gebetsgemeinschaft vor Proben und Auftritten; Andachten reichum; geistliche Begleitung von außen ...).
- Beschäftigung mit Texten und Hintergründen der musizierten Choräle und Lieder.

3. Die geistliche Außenwirkung und die Bedeutungsbestimmtheit der Posaunenchormusik

Was hören „nichteingeweihte Hörer“?

Der Schwerpunkt der Posaunenchormusik liegt in der Musik mit geistlichem Texthintergrund. Aber bekanntlich versteht man beim Posaunenchor den Text nicht. Die Empfindungen und Absichten des Bläasers übertragen sich nicht automatisch auf die Hörer. So ist die geistliche Musik, die vom Posaunenchor in verkündigender Absicht gespielt wird, für „nicht eingeweihte“ Hörer nicht von freier Instrumentalmusik oder von der Musik irgendeiner Musikgruppe zu unterscheiden. Lediglich am Umfeld, evtl. am Charakter und am Stil der Musik erkennen solche Hörer, dass es etwas mit Kirche und Glauben zu tun haben muss. Das Übermitteln konkreter Glaubensaussagen ist so nicht zu erwarten.

Was hören „eingeweihte Hörer“?

„Eingeweihte“ Hörer kennen den Text (oder zumindest den Texthintergrund) eines Chorals, eines geistlichen Liedes, Songs oder einer sonstigen geistlichen Komposition. Solchen Hörern (zumal, wenn sie mitsingen) erschließt sich die bestimmte Botschaft der gehörten Musik. Wort und Ton ergänzen sich – die Musik weckt nicht nur unbestimmte Emotionen, sondern bekommt eine klare Aussage, also „Bedeutungsbestimmtheit“.

Bedeutungsbestimmtheit in der Posaunenchormusik

Wenn der Posaunenchor will, dass die konkrete geistliche Botschaft eines Stückes beim Hörer ankommt, dann muss er dafür sorgen, dass die Hörer erfahren, wie diese Botschaft lautet. Ein Insiderpublikum weiß im Falle eines bekannten Chorals, um was es geht. An anderem Ort muss man aber denselben Choral „vorstellen“. Die Bedeutungsbestimmtheit eines geistlichen Stückes ist oft nach außen sehr gering.

Die Formel lautet: Musik + X erhöht die Bedeutungsbestimmtheit. X kann dabei sein:

- geistliche Moderation zum Stück;
- Bekanntgabe des Textes, evtl. nur von einigen Kernsätzen;
- Einsatz zusätzlicher Medien parallel zur Musik, z. B. Texte, Stichworte zu Stücken, Bilder über Beamer.

„Deus praedicavit etiam per musicam“:
Gott predigt auch durch die Musik

Unser Verständnis geistlicher Musik ist von diesem Wort Martin Luthers geprägt. Er meinte, dass auch die Musik an und für sich – also die Musik als Kunstform – fähig ist, das Evangelium zu predigen. Nach Luther spricht die Musik den Menschen ganzheitlich an und verbindet ihn auf eine charakteristisch andere Weise als die Wortsprache mit Gott. Durch Musik kann Nähe zu Gott erfahren werden als Wirken des Heiligen Geistes. Zweifellos ist diese absolute, textunabhängige Wirkung von Musik stark vom Ort und Umfeld abhängig – so kann ein textfreies Musikstück z. B. im Gottesdienst an einem passenden liturgischen Ort eine tiefe „geistliche“ Wirkung haben.

4. Ziele für das Geistliche im Posaunenchor

Eine Andacht findet in jeder Chorprobe statt

Personeller Wechsel erhöht unter Umständen die Aufmerksamkeit. Arbeitshilfen mit praktischen Anregungen sind vorhanden. Ein Austausch zu diesem Thema (nicht nur für Chorleiter) findet auf Bezirks- und Landesebene statt.

Inhaltliche Auseinandersetzung mit der gespielten Musik

Die Auseinandersetzung mit dem Inhalt und der Aussageabsicht der gespielten Musik ist ein Anliegen für den ganzen Chor. Der Chorleiter wird darin unterstützt; es geht hier um das missionarische Anliegen der Posaunenarbeit. (Wie soll Gottes Geist wirken, wenn die Bläser ohne innere Kenntnis eines Stücks drauflos spielen?)

Arbeitshilfen mit Hintergründen und Anregungen zur Beschäftigung mit einem geistlichen Stück sind vorhanden. Ein Austausch unter den Chorleitern über Fragen der Vermittlung findet statt.

Geistliche Lebendigkeit

Die geistliche Lebendigkeit im Chor ist nicht nur eine Frage der Andacht. Geistliche Lebendigkeit führt zu Konsequenz in den Zielen, in der Zuverlässigkeit, im Qualitätsstreben. Die Gemeinschaft „Posaunenchor“ ist hier insgesamt gefordert.

„Eindeutige“ Posaunenchor-Auftritte

- Die Wirkung der Posaunenchor-Auftritte wird überprüft auf Eindeutigkeit hin – was kommt bei wem wie an, wenn der Posaunenchor spielt?
- Der Chor schafft Höhepunkte, die das geistliche Profil des Posaunenchores widerspiegeln und aufzeigen können, z. B. durch das Abhalten eines Bläsergottesdienstes.

Geistliche Moderation

- Eine geistliche Moderation bzw. Präsentation der gespielten Stücke findet in angemessener Form statt. Ein Austausch zu diesem Thema findet unter den Chorleitern statt. Erfahrungen und Modelle werden publiziert.
- Die Zusammenarbeit mit kundigen Personen in der Kirchengemeinde (Pfarrer, Diakon ...) wird gesucht.

Überzeugung schaffen im Posaunenchor

Die „innere Mission“ im Posaunenchor („das wollen wir, dafür stehen wir – setz du dich auch damit auseinander.“) ist ein Ziel und wird mit Toleranz, Geduld und Liebe verfolgt.

Chorleitung als „Führungsaufgabe“

Oder: Der Posaunenchor als Team

Irmgard Eismann

Wie funktioniert eine gute Zusammenarbeit?

Es gibt in der Chorleitung den gewichtigen Satz: „Ein Chor ist so gut wie sein Chorleiter“. Bei allen Vorbehalten dieser Aussage gegenüber muss man festhalten, dass da „etwas dran“ ist. Wenn der Chorleiter seine Schlagtechnik nicht beherrscht, wird die Gruppe nur unzulänglich mit schwierigen Stücken zurechtkommen. Wenn eine Chorleiterin selbst kein Blechblasinstrument spielt, wird manches klangliche Ergebnis schwerer zu erreichen sein. Wenn ein Chorleiter kein Gespür für die Befindlichkeiten seiner Chormitglieder hat, wird es schwer sein, musikalische und übungstechnische „Durststrecken“ ohne Mitgliederschwund zu überstehen.

Neben allen musikalischen Fachbereichen – wie Schlagtechnik und Probenmethodik (zu der auch eine pädagogische Komponente gehört), Musiktheorie, einem guten Gehör und vielem mehr – ist es für einen Chorleiter, eine Chorleiterin wichtig, über Führungsstile und einige wenige psychologische Grundkenntnisse Bescheid zu wissen, um der Aufgabe gerecht werden zu können, eine Gruppe zu leiten. Aus den Anfängen der Posaunenchorgeschichte gibt es die mehrfach überlieferte Anekdote, man habe den schlechtesten Bläser zum Chorleiter bestellt, weil er da der Musik am wenigsten schade. Heute wären wir mit solch einer Lösung kaum zufrieden. Auch im Bereich „Management“ sollten wir nicht zu schnell zufrieden sein. Selbstverständlich lassen wir heute den Chorleitern die bestmögliche musikalische Ausbildung auf Lehrgängen und Schulungen zukommen. Man kann sich in verschiedenen Prüfungen für die (immerhin meist ehrenamtliche) Tätigkeit qualifizieren. Pädagogische Aspekte und Themen wie „Umgangsformen“ nehmen dabei bisher nur einen kleinen Raum ein.

Im Laufe unseres Lebens begegnen uns viele Menschen, die uns mit ihrem Führungsstil prägen; Menschen, an die wir uns gern zurück erinnern oder weniger gern: Kindergärtnerinnen, Lehrer, Dozenten, Ausbilder, Chefs, Menschen in Führungs-, Ausbildungs- oder Lehrpositionen; im kirchlichen Bereich vielleicht auch Pfarrer oder Pastorin, Diakon, Jung-scharleiter oder -leiterin, Chorleiter. Rückblickend kann es sein, dass wir bei manchen Personen meinen, es waren charaktervolle Persönlichkeiten, deren Ausstrahlung schon das Klima vorgab. Klima hängt vom Führungsstil ab. Der lässt sich erlernen. Es mag wie in allen Bereichen Menschen mit Begabung dafür geben, aber der „richtige“ Umgang mit meinen Mitmenschen ist genauso „trainierbar“ wie jede andere Kunst. In den letzten Jahren sind viele Bücher auf den Markt gekommen zu Kommunikation, Management und damit verwandten Themen. Betriebe lassen ihre Abteilungsleiter schulen, auch in der Kirche spricht man von „Personalentwicklung“. Die so genannte „Optimierung“ macht vor nichts Halt. Es mag uns nachdenklich stimmen, aber entziehen können wir uns diesem „Trend“ nicht.

Führen und Leiten

Es folgt eine Zusammenstellung von Zitaten aus der unten angeführten Literatur mit Hinweisen für die (natürlich nur bedingte) Übertragbarkeit auf eine Posaunenchorsituation.

Nach Ulrich Müller-Weißner (S. 46) heißt führen: „... andere Menschen wertschätzend und zielgerichtet in einer spezifischen Situation dazu bewegen, Aufgaben zu übernehmen und erfolgreich auszuführen“. Leiten im übergeordneten Sinn heißt für ihn (S. 52): „Die Gesamtorganisation als Objekt von ... Planung begreifen ... und geeignete ... Mittel benutzen, um das Überleben zu sichern ...“.

Übersetzt in den Posaunenchor: mit guter Vorbereitung auf das Stück (zielgerichtet), einem guten Umgangston und präzisen Ansagen, die Chormitglieder motivieren, ihr Bestes zu geben; Jungbläser ausbilden, langfristige Ziele musikalischer und gruppenbildender Art festlegen.

Christlich geprägte Führungskräfte definierten Ende der 1990er Jahre auf einem Kongress: Führen heißt „erklären, begeistern, überzeugen, helfen, ermöglichen, vorleben, vor-bedenken ... – Führung ist ein Lebensstil ... beglückend und belastend, faszinierend und riskant ... Führung setzt ... voraus, hellwach zu sein ... bereit und fähig zu sein, die eigenen Fähigkeiten laufend zu verbessern, Menschen liebende Zuneigung entgegenzubringen und ihnen zu helfen, ihr volles Potential zu erreichen ... willens sein, ... mehr hineinzugeben als herauszuholen. Und Führung setzt voraus, sich dessen stets bewusst zu sein, nur dann Vorbild und Autorität für andere sein zu können, wenn das eigene Leben unter der Führung einer höchsten Autorität steht.“ (S. Buchholz, in: *Fit für die Zukunft*, S. 7/8)

Auch wenn diese Sätze im Zusammenhang mit hauptberuflich ausgeübten Führungsaufgaben fielen, können sie durchaus als ethische Ziele für die Posaunenchorarbeit gelten.

Auf dem gleichen Kongress wurde erläutert, unter welchen Voraussetzungen Menschen gerne ihre ganze Kraft für eine Sache einsetzen.

„Ein Mitarbeiter leistet dann Qualitätsarbeit, wenn:

- er genau weiß, was, wie und warum etwas zu tun ist;
(*im Posaunenchor = klare Ansagen*)
- er die Aufgabe beherrscht, d. h. darin gut geschult und erfahren ist;
(= *gute Ausbildung*)
- das sachliche Umfeld, Einrichtungen, Werkzeuge qualitätsgerecht sind;
(= *Instrumente!*)
- er die Ergebnisse seiner Tätigkeit ... beurteilen kann ...
(= *musikalisches Grundwissen*)
- er seine Aufgabe liebt und Anerkennung dafür bekommt.“
(= *Motivation, Lob*); (K. Schock, in: *Fit für die Zukunft*, S. 183).

Führungsstile

Es gibt verschiedene Führungsstile, bei Müller-Weißner (S. 118f.) zum Beispiel mit „3 K“ oder „3 F“ deutlich unterschieden:

- der bis in die 1950er Jahre hierarchisch orientierte: kommandieren, kontrollieren, korrigieren;
- und der seit den 1970er Jahren weiterentwickelte, kooperativ demokratische: fordern, fördern, Feedback geben.

Im Posaunenchor heißt das, wenn der jüngere Stil gelten soll: klare Aussagen, was und wie gespielt werden soll, Hilfestellungen (blastechnisch, spieltechnisch, musikalisch, ...) geben, Gelungenes loben, Fehler mit sachlichen Aussagen wohlwollend korrigieren.

Müller-Weißner (S. 147) gibt außerdem zu bedenken: „Bei Ehrenamtlichen muss Ihre Aufmerksamkeit noch stärker der Motivation der Menschen gewidmet sein. Außerdem bedarf Ihr Feedback ... einer großen Aufmerksamkeit“.

Im Posaunenchor also besonders beachten: Kritik, Korrekturen positiv und sachbezogen formulieren, im Umgangston freundlich bleiben, konstruktive Anregungen geben, keine einzelnen Spieler herausgreifen.

Dazu lässt sich ergänzen (K. Eickhoff, in: Fit für die Zukunft, S. 32/33): „Christliche Leitungskultur ist vom Leiten in der Welt wesentlich unterschieden: [Es ist] machtloses Leiten, dienende Leiterschaft ... Machtloses Leiten kennt kein Von-oben-Herab, kein Ausnutzen einer übergeordneten Stellung, keine Privilegien ... Dienend leiten heißt helfen, zurechtbringen, auch ermahnen – zu einem einzigen Zweck, dass die anderen und ihre Gaben um der Sendung willen erblühen“.

Wesentliche Grundlage von Führung ist Kommunikation. „Kommuniziert wird dabei auf vielen Wegen: durch die Körperhaltung, Sprachfärbung und Stimmlage ..., mit dem, was man sagt, und dem, was man nicht sagt, mit dem, wie man etwas sagt ...“ (Müller-Weißner, S. 148).

Im Posaunenchor gilt: Das Einmaleins der Schlagtechnik ist Körpersprache, Gestik und Mimik, dazu müssen wohlüberlegte verbale Ansagen kommen.

Führen gehört eng mit Motivieren zusammen. Müller-Weißner führt dazu einige „Selbstverständlichkeiten“ der Motivation auf (S. 192–195):

- „Brennen“ Sie für Ihre Sache! ...
- Vermitteln Sie vor allem das Gefühl, dass Sie Ihrem Gegenüber einen Erfolg zutrauen!
- Sprechen Sie die Stärken des Gegenübers an ...
- Vermitteln Sie konkrete Erfolgskriterien und Ergebniserwartungen ...
- Belohnen Sie angemessen ...“
- Für die Mitarbeiter müssen die Ziele klar sein; sie müssen Unterstützung erhalten.
- „Ermutigungskultur“ setzt unerwartete Kräfte frei.

Auf den Posaunenchor übertragen: Je mehr alle Mitglieder sich als Mitarbeiter an einer gemeinsamen Sache sehen, desto engagierter werden sie sich mit ihren jeweiligen Fähigkeiten für die Chorarbeit einsetzen.

In diesem Zusammenhang machen einige Autoren besonders auf das Stichwort Teamarbeit aufmerksam, damit sich Stärken ergänzen können.

„Führen heißt Leiten von Seelen ... Wie führen?

Zielorientiert führen; konsequent delegieren;

als Team arbeiten: das heißt Stärken multiplizieren;

Sprache der Ermutigung: Wachstum ermöglichen;

Feedback geben: zur Reife führen;

Menschen zur Entfaltung ihrer Gaben verhelfen:

das heißt Leben mehrten ...“ (G. Sauder, in: *Fit für die Zukunft*, S. 218–228).

„Faktoren erfolgreicher Teamarbeit [sind]: Herausfordernde Ziele, klarer Arbeitseinsatz, wechselseitige Verantwortlichkeit, ergänzende Fähigkeiten“ (C. Thielscher, in: *Fit für die Zukunft*, S. 229–232).

Im Bereich der Musik herrscht vielfach die Meinung, dass der Dirigent ein „Diktator“ sein müsse, da man nicht mit dem Chor oder Orchester über Artikulation, Lautstärke o. Ä. diskutieren könne. Das ist in gewissem Maße sicher richtig. Gute Dirigenten wenden aber einen „resonanten“ Führungsstil an: Sie gewinnen durch ihre eigene Begeisterung die Mitwirkenden für ihre Interpretation des Musikwerkes und schaffen es, dass alle gern am gleichen Strang ziehen. Wir haben es in den Posaunenchören, Kirchenchören, Kinderchören oder auch Musikvereinen mit Menschen zu tun, die in ihrer Freizeit zu uns kommen. Sie wollen ihre musikalische Begabung in den Dienst der Gemeinde, der Verkündigung stellen oder nur einfach anderen Menschen und sich selbst mit der Musik Freude bereiten. Es steht uns nicht zu, über die Motive der Mitgliedschaft zu urteilen. Die Aufgabe der Führungskraft (des Chorleiters, der Chorleiterin) besteht darin, die unterschiedlich motivierten Menschen zu einem Team zusammenwachsen zu lassen. Nur gemeinsam kann mehrstimmige Musik entstehen, nur im Miteinander in guter Atmosphäre lässt sich gute Musik machen.

„Resonante Führung“

Dieser Führungsstil bedeutet, die Gruppe motivieren, Engagement fördern, Mitarbeiter begeistern. Der Autor Daniel Goleman hat in verschiedenen Veröffentlichungen erklärt, was das Besondere an diesem Führungsstil ist. „Resonante Führung lässt sich unter anderem daran erkennen, dass die Gruppe mit der optimistischen und begeisterten Energie des Anführers mitschwingt ... Resonanz verstärkt und verlängert die emotionale Wirkung von Führung ... Diese Gefühle bringen Menschen dazu, gemeinsam Dinge zu tun, die ein Einzelner nie tun könnte und würde ... Wenn ein Vorgesetzter keine Resonanz erzeugt, erledigen seine Mitarbeiter vielleicht ihre Arbeit, doch ihr Bestes geben sie nicht ... Dissonante Führungskräfte ... verbreiten Demotivation und Apathie, Ärger und Verstimmung.“

Nach Goleman (S. 40–44, 79ff.) gibt es in der „resonanten“ Führung sechs verschiedene Ansätze, zwischen denen eine gute Führungskraft je nach Situation wechselt:

Visionär

Erzeugung von Resonanz: Verwirklichung gemeinsamer Träume,

Wirkung auf das Klima: äußerst positiv,

Anwendung: wenn (aufgrund von Veränderungen eine neue Vision erforderlich ist oder) eine klare Richtung gebraucht wird.

Coachend

Erzeugung von Resonanz: bringt individuelle Ziele mit den Zielen der Organisation in Einklang,

Wirkung auf das Klima: sehr positiv,

Anwendung: durch gezielte Förderung der Fähigkeiten eines Mitarbeiters seine Leistung verbessern.

Gefühlsorientiert

Erzeugung von Resonanz: verbindet Menschen miteinander und schafft dadurch Harmonie,

Wirkung auf das Klima: positiv,

Anwendung: um gespaltene Teams zu vereinen, in stressigen Zeiten zu motivieren oder Verbindungen zu stärken.

Demokratisch

Erzeugung von Resonanz: Wertschätzung für den Beitrag der Mitarbeiter, bewirkt Engagement durch Einbeziehung,

Wirkung auf das Klima: positiv,

Anwendung: um Zustimmung oder einen Konsens zu erreichen oder wertvolle Beiträge der Mitarbeiter zu sammeln.

Fordernd

Erzeugung von Resonanz: Erreichung interessanter herausfordernder Ziele,

Wirkung auf das Klima: da oft falsch eingesetzt, häufig sehr negativ,

Anwendung: um mit einem hoch motivierten Team herausragende Ergebnisse zu erzielen.

Befehlend

Erzeugung von Resonanz: gibt in Notsituationen eine klare Richtung vor und verringert dadurch Angst und Unsicherheit,

Wirkung auf das Klima: da oft missbraucht, häufig sehr negativ,

Anwendung: in Krisen, um eine Kehrtwende in Gang zu bringen, mit problematischen Mitarbeitern.

Goleman versichert seinen Lesern (S. 131): „Führungskompetenz ist erlernbar“. Eine gute Führungspersönlichkeit verwendet mehrere Führungsstile und benutzt die Stile je nach Situation. Hilfreich sind dabei persönliche Kompetenzen wie Selbstwahrnehmung, Selbsteinschätzung und Selbstmanagement, sowie soziale Kompetenzen wie Empathie, Inspiration, Beziehungs- und Konfliktmanagement, Teamfähigkeit und Kooperation (Goleman, S. 61, 314–318).

Ein Manager ergänzt aus seiner Erfahrung: „Führung besteht aus zwei Komponenten: Aus Wissenskompetenz und aus Persönlichkeit. Ungefähr ein Drittel Kompetenz, zwei Drittel Persönlichkeit ... – Zu Persönlichkeit gehören ... „Charaktereigenschaften und Wesenszüge wie z. B. Teamfähigkeit, Integrität, Selbstdisziplin, soziale Kompetenz, gutes Selbstbewusstsein, Hilfsbereitschaft, Wahrhaftigkeit und Vertrauenswürdigkeit ... Und Nächstenliebe ist immer noch die wichtigste Führungsqualifikation. Wer Menschen nicht lieben kann, kann sie auch nicht führen. Er wird sie schlussendlich manipulieren ... Er kann sie auch nur kommandieren“ (S. Buchholz, in: Fit für die Zukunft, S. 16/17).

Der bekannte Kommunikationsfachmann und Autor Friedemann Schulz von Thun schreibt (in: Miteinander reden, Kommunikationspsychologie für Führungskräfte, S. 26): „Eine Führungskraft ist also nicht nur als Fachexperte gefragt, sondern auch als Manager, Mitarbeiter-Coach, Teamentwickler, Verantwortlicher, Löwenbändiger, Leitwolf, Angestellter (der sich selbst seinem Vorgesetzten gegenüber zu verantworten hat). ... Es ist ein hoher Anspruch.“

Das Thema „Führung“ ist ein Aspekt unter vielen innerhalb der Chorleitung. Für einen ehrenamtlichen Chorleiter ist der professionelle Anspruch eines Managers im Vollzeitberuf nicht erreichbar, – aber es lohnt sich, immer wieder einmal darüber nachzudenken.

Konflikte

Im Posaunenchor wie in jeder Gruppe bleiben Konflikte nicht aus. Zum Grundwissen über Konflikte gehört:

„Ein Konflikt beginnt meistens auf der Interessen-Ebene. Das heißt, Menschen haben im Blick auf eine Sache unterschiedliche Interessen oder eine unterschiedliche Meinung. Gelingt es, auf dieser Ebene einen Kompromiss zu finden, dann nennt sich dieser Kompromiss Interessenausgleich. (...) Der gefundene Kompromiss wird akzeptiert, weil beide Seiten aufeinander zugegangen sind und entdeckt haben, dass der im Kompromiss gefundene Interessenausgleich mehr wiegt als das Eigeninteresse oder die eigene Meinung ...

Gelingt es nicht, ... einen Konsens zu finden, geht der Konflikt auf die nächste Ebene über: ... die Rechts-Ebene. Beide Seiten sehen sich auf der richtigen Seite und klagen ihr Recht ein ... Nun ist der Kompromiss nicht mehr ohne fremde Hilfe zu finden. Eine dritte Person wird wichtig, die die Rolle einer Schiedsstelle einnimmt ... Auch hier ist ein Kompromiss noch möglich, aber sehr viel schwerer zu erreichen als auf der ersten Ebene. Hier wird eher für eine Seite entschieden.

Ist der Konflikt auch nach dem Schiedsspruch nicht beendet, geht er auf die Gewalt-Ebene über. Nun geht es nur noch um die Macht. Wer wird sich am Ende durchsetzen? Hier ist ein Kompromiss nicht mehr möglich, weil nun alles darauf zielt, den anderen zu unterwerfen ... Der Konflikt wird nicht mehr gelöst, sondern entschieden. Das Ende ist dann erreicht, wenn es einen Sieger und einen Verlierer gibt.

Im Konfliktmanagement gilt es immer zu beachten, auf welcher Ebene man sich befindet. Ist die Gewalt-Ebene erreicht, geht es nur aus dem Konflikt heraus, wenn man wieder in die einzelnen Ebenen zurückgeht. Ein wirklicher Kompromiss ist nur auf der Interessenebene möglich. Im verhärteten Zustand gibt es kaum einen Sieger, sondern meistens nur Verlierer.

Natürlich gehört es zur Führungsaufgabe, solche Konflikte zu verhindern. Gebraucht wird die Fähigkeit, konfliktgeladene Situationen zu erkennen und so zu steuern, dass die angestrebte Veränderung möglich ist ... Die Verantwortlichen brauchen ... ein gehöriges Maß an Selbsterkenntnis, eine gute Wahrnehmung anderer und das Wissen darum, dass alle Menschen letztlich von der Vergebung leben“ (M. Noss, in: Fit für die Zukunft, S. 272/273).

Eine Aufzählung von typischen Mängeln, die zu Konflikten führen können, und ihre Vermeidung (K. Schock, in: Fit für die Zukunft, S. 171–181):

- „Mitarbeiter werden zu spät und unvollständig informiert ...
→ regelmäßige Gespräche, moderne Kommunikationsmittel.
- Der Leiter entscheidet eigenmächtig und schließt die Betroffenen nicht vorher in die Entscheidungsfindung mit ein ...
→ Teamarbeit groß schreiben, einmal Delegiertes nicht wieder selbst in die Hand nehmen.
- Unklare Durchführungsanleitung ... → klare Absprachen.
- Fehlendes Know-how ... → Fortbildungskurse.“

Mit Konflikten umgehen kann ich (nach Pöhlmann, Roethe, S. 19, 73 und 100), wenn ich:

- „Konflikte erkenne und zum richtigen Zeitpunkt angehe,
- mich kenne,
- den Anderen akzeptiere,
- lösungsorientiert verhandeln, positiv formulieren, aktiv zuhören und Feedback geben kann“.

Zum Schluss noch einige hilfreiche Gebote zum fairen Streiten (nach Pöhlmann, Roethe, S. 171f.):

- Du darfst nicht überrumpeln.
- Du darfst nur von dir selber sprechen (Stichwort: Ich-Botschaften).
- Du sollst nie angreifen und nie „immer“ sagen (Stichwort Du-Botschaften).
- Du sollst zuhören.
- Du sollst den Anderen anders sein lassen.
- Du sollst lösungswillig sein.

Die Meinung von Chorleitern

Auf Tagungen und Chorleiterlehrgängen gewinnt das Thema Führung und Management allmählich immer mehr an Gewicht. Praktizierende Chorleiter haben auf einem Lehrgang Anfang 2006 in Gruppenarbeit unter verschiedenen Aufgabestellungen die folgenden Aspekte zusammengetragen und herausgearbeitet.

- a) Posaunenchorarbeit spielt sich in einem **Dreieck** ab: Musikalisches Grundniveau – Geistliche Ausrichtung – Gemeinschaft. Über die Gewichtung der drei Punkte und ihre Ausgestaltung sollte im Chor offen gesprochen werden, Ziele vereinbart und ggf. Maßnahmen zum Erreichen der Ziele getroffen werden (Beispiel: Bläserfortbildung besuchen, um ein bestimmtes Klangniveau zu erreichen, usw.).
- b) Wir geben uns im Posaunenchor **Leitsätze**:
- Wir wollen mit unserer Musik Gott loben und das Evangelium verkündigen.
 - Dazu ist musikalisch, blastechisch, vom Instrumentarium her das Beste gerade gut genug.
 - Wir begegnen uns gegenseitig mit Achtung und Respekt.
 - Wir kommen pünktlich und regelmäßig zu Proben und Einsätzen (Stichwort: Verbindlichkeit).
- c) **Voraussetzungen** für gute Posaunenchorarbeit:
- geeigneter Raum, Instrumente, Noten, qualifizierter Chorleiter;
 - der Einzelne bringt mit: Motivation, Pünktlichkeit, Zuverlässigkeit, Musikalität, geistliche Basis, Zeiteinsatz, usw.;
 - Struktur und Umfeld: ausgewogene Stimmverteilung, Rollen- und Aufgabenverteilung mit „Fachleuten“ für die einzelnen Bereiche, Gemeinde und Pfarrer, gute Jungbläser/Nachwuchs-Arbeit, abgestimmter Bläserkalender, ausgewogene Literatúrauswahl, gemeinsame Andacht, gemeinsame Freizeitaktivitäten.
- d) Stichworte zum Thema Chorleitung, **Chorführung**:
- Musikalische Leitung: fachliche Qualifikation, Liedgut und Notenliteratur, Integration der Jungbläser.
 - Inhaltliche Leitung: was machen wir warum? Wertevermittlung.
 - Organisatorische Leitung: Terminplanungen, Finanzen, Außenvertretung.
 - Allgemeine Führungsaufgaben: Motivation; Delegation; Feedback; Zielvereinbarungen mit Absprachen und Kontrolle; Kommunikation; Konfliktbewältigung; Fähigkeiten von Chormitgliedern erkennen, fördern und fordern; Zusammenhalt der Gruppe fördern; Entwicklungen im Chor ermitteln, erkennen und bewerten.
- e) **Herausforderungen**, ggf. Konfliktpotential:
- Integration des Nachwuchses; Gewinnung von Mitarbeitern;
 - Motivation; Literatúrauswahl;
 - Berücksichtigung der Stärken oder Schwächen der einzelnen Bläser;
 - Freizeitgestaltung; Disziplin; Pünktlichkeit;
 - Umgang mit „Quertreibern“;
 - Verhältnis zu Kirchengemeinde, anderen Posaunenchoren;
 - geistlicher Auftrag; Vorbildfunktion des Leiters;
 - Generationenkonflikte;
 - Aufgabenverteilung im Chor;
 - musikalischer Anspruch (Fehlertoleranz?);
 - Finanzen.

- f) In ausführlicher Diskussion wurde eine **Stellenbeschreibung** für das Amt eines Posaunenchorleiters, einer Posaunenchorleiterin als Wunschvorstellung formuliert:
- Unser Posaunenchor verkündigt Gottes Wort. Du stehst hinter diesem Satz.
 - Deine Aufgaben sind: musikalische (und organisatorische) Leitung des Posaunenchores; Vorbereitung und Durchführung der Proben und Auftritte; Kontaktpflege und Vertretung des Posaunenchores gegenüber Kirchengemeinde, Kirchenbezirk, Kommune, anderen Vereinen; Integration von Nachwuchs und neuen Bläsern.
 - Du bringst mit: musikalische Vorbildung; pädagogische Fähigkeiten; die Fähigkeit, eine Gruppe zu leiten; Teamfähigkeit; Organisations- und Improvisationstalent; Bereitschaft zur Übernahme einer Vorbildfunktion; Bereitschaft zu ehrenamtlicher Arbeit auch zu unbequemen Zeiten.

Das Fazit dieser Zusammenstellung war: Eine Aufgabenverteilung ist nahezu zwingend, da niemand diesem Idealbild gerecht zu werden vermag. Posaunenchorarbeit als Teamarbeit!

Literatur

Führung:

Goleman, Daniel u. a.: Emotionale Führung; München 2003.

Knoblauch, Jörg und Marquardt, Horst (Hrsg.): Fit für die Zukunft.

Konzepte christlicher Führungskräfte; Gießen 1999;

Knoblauch, Jörg und Marquardt, Horst (Hrsg.): Werte haben Zukunft.

Konzepte christlicher Führungskräfte, Gießen 2003.

Müller-Weißner, Ulrich: Chef sein im Haus des Herrn, Führen und Leiten in der Kirche – eine Praxishilfe; Gütersloh 2003.

Schulz von Thun, Friedemann u. a.: Miteinander reden, Kommunikationspsychologie für Führungskräfte, Reinbek 2003.

Kommunikation:

Cole, Kris: Kommunikation klipp und klar, Weinheim 2003.

Pöhlmann, Simone und Roethe, Angela: Streiten will gelernt sein, Die kleine Schule der fairen Kommunikation, Freiburg 2004.

Rosenberg, Marshall B.: Gewaltfreie Kommunikation, Paderborn 10. Auflage 2001.

Schulz von Thun, Friedemann: Miteinander reden, Band 1–3, Reinbek 2006.

„Fordern und Fördern“:

Cube, Felix von: Lust an Leistung, München 15. Auflage 2011.

Cube, Felix von: Fordern statt verwöhnen, München 7. Auflage 2010.

Cube, Felix von: Führen durch Fordern, München 2005.

Sowie Literatur aus den Fachbereichen Pädagogik, Verhaltensforschung oder Psychologie.

Praxis

Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung
Digital 2024

Paket 2 - Instrumentenkunde,
Blastechnik

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt
„Praxisverlag buch+musik“.

Die Technik der Blechbläser – Theorie und Praxis

Hans-Ulrich Nonnenmann

Die einzelnen Blechblasinstrumente unterscheiden sich in ihrer Spielweise charakteristisch. Entsprechend haben sich unterschiedliche instrumentenspezifische Übertechniken und Übungsmethoden ausgebildet, oft verbunden mit weit verbreiteten Schulwerken (z. B. für Trompeter die Schule von J. B. Arban oder die Technical Studies von H. L. Clarke usw., siehe auch Literaturübersicht in „Der Ton macht die Musik“, S. 179ff.).

Es gibt aber grundlegende blasttechnische Elemente und Techniken, die für alle Blechinstrumente gelten. Deshalb ist es möglich, in einem Posaunenchor (meist beim „Einblasen“) sinnvoll chorische Blasttechnik zu betreiben. Es werden dabei alle Bläserinnen und Bläser gefördert, egal welches Instrument sie spielen.

Einige wesentliche blasttechnischen Grundlagen und -techniken sollen hier beschrieben werden. Da die meisten genannten blasttechnischen Übungen in der allgemein zugänglichen Schulungsliteratur zu finden sind, werden sie hier nicht abgedruckt.

Querverweise beziehen sich auf:

- „Der Ton macht die Musik“ – Einblasen im Posaunenchor, 2. Auflage, Stuttgart 2005;
- „Die Blälerschule“, Band 1 und 2, Stuttgart 2008;
- Unterrichtshilfe „Die Blälerschule“, Stuttgart 2008 – hier finden sich weitere Ausführungen zu blasttechnischen Themen;
- Chortraining für Posaunenchor, Stuttgart 2011.

Präambel: Steuerung durch „Blasebalg“ und „Ventil“

1. Lunge und Bauch-/Brustmuskulatur – Funktion eines „Blasebalgs“:
Die Lunge in Kombination mit der beim Blasen beschäftigten Bauch- und Brustmuskulatur hat die Funktion eines „Blasebalgs“. Beim Einatmen dehnt sich die Lunge aus – entsprechend wird die Brust- und Bauchmuskulatur gedehnt. Beim Ausatmen werden diese Muskeln angespannt und wirken mehr oder weniger stark (je nach bläserischer Anforderung) als Gegenkraft gegen die an Volumen verlierende Lunge. Dies erzeugt den jeweils benötigten Ausatemdruck.
2. Damit die Luft nicht ungesteuert entweicht, ist ein „Ventil“ nötig.
Diese Ventilfunktion übernimmt die Lippenöffnung. Sie steuert das Volumen der ausströmenden Atemluft. Die ausströmende Luft bringt die Lippen zum Schwingen. Um das Ventil „Lippenöffnung“ steuern zu können, braucht es ein System von Muskeln, die zusammenarbeiten, damit die Intensität der ausströmenden Atemluft beliebig verändert werden kann. Es sind der Lippenringmuskel und die Muskeln, die an ihm ansetzen (Wangen und Kinn) und die Zunge als großer „vorgeschalteter“ Muskel. Die Zunge formt den Luftstrom wesentlich (macht ihn schneller oder langsamer und unterschiedlich intensiv).

Zusammengefasst: Beim Blasen hat der Körper die Aufgabe, immer genügend mehr oder weniger komprimierte Atemluft bereitzustellen (Blasebalg). Lippenmuskulatur und angesetzte Muskeln sowie die Zunge haben die Aufgabe der „Ventilsteuerung“.

Die Stimmbänder haben beim Blasen keine Funktion. Sie dürfen beim Blasen nicht mitschwingen (wie beim Singen oder Sprechen). Denn damit würde der Bläser ein zusätzliches Luftsteuerungs-„Ventil“ einbauen. Verkrampfungen vor Tonbeginn (Stimmbandverschluss), Heiserkeit durch das ständige Mitschwingen der Stimmbänder bzw. unerwünschte Nebengeräusche beim Blasen sind die Folge – und unbedingt zu vermeiden.

Alle blasttechnischen Übungen basieren letztlich auf diesen beiden grundlegenden Funktionen „Blasebalg“ und „Ventilsteuerung“.

1. Atmung – Volumen, Lockerheit, Unterstützung der bläserischen Muskulatur (Atemstütze)

Der Atem ist der Betriebsstoff fürs Blasen. Ziel ist es, eine möglichst gute Kontrolle über Aus- und Einatmung zu haben.

„Leitbilder“ für die Atmung beim Blasen: tief, füllig, locker, entspannt, nicht „panzern“ (Muskulatur beim Einatmen angespannt); zielgenau auf die jeweilige bläserische Aufgabe bezogen atmen; „verschwenderisch“ mit der Atemluft umgehen, intensiv strömen lassen, Luft nicht „zurückhalten“, sondern „loslassen“ – beim Komprimieren der Luft hilft die Bauchmuskulatur („Atemstütze“).

Übungen:

- a) Siehe Atemübungen in: „Der Ton macht die Musik“, S. 14–18; „Die Blälerschule“, Band 1, S. 9.
- b) Atemübungen mit Metronom:
 - Tempo 60 einstellen; 4 Schläge einatmen – 4 Schläge ausatmen; dann eine „aufsteigende Reihe“: 4 ein/5 aus, 4 ein/6 aus, usw. – kontinuierlich ein- und ausatmen – die zur Verfügung stehende Zeit präzise einteilen;
 - andersherum: immer auf 4 Schläge ausatmen, „aufsteigende Reihe“ beim Einatmen;
 - „absteigende Reihe“ 1 ein/8 aus; 1 ein/7 aus ...;
 - „aufsteigende Reihe“ 1 ein/1 aus; 1 ein/2 aus ...;
 - ähnliche Übungen mit wechselnden Parametern erfinden.

Sinn dieser Übungen: präzises Einteilen der (ständig wechselnden) Zeit fürs Ein- und Ausatmen, In-den-Körper-Hineinhören; gutes „Anti-Lampenfieber-Programm“.
- c) Übungen mit „Schlauch und Tüte“:

Um ein Ende eines Gartenschlauchstücks (1,5 Zoll Durchmesser; etwa 20 cm lang) wird eine Mülltüte (etwa 20 l) zusammengeafft; Mülltüte mit Atemluft füllen, Schlauch zwischen die Zähne (!) nehmen (wichtig für die innere Weitung) und mit den Lippen umschließen.

 - Basisübung: 10 bis 20 mal kräftig aus- und einatmen (dann Mülltüte mit frischer Luft füllen); die Übung mehrfach wiederholen;
 - Übvarianten: die einzelnen Parameter ändern, ähnlich wie bei b).

Sinn: Training des Atemvolumens; sich die Atemkapazität bewusst machen; „locker und voll“ einatmen – und sich an das Bewegen großer Luftmengen beim Blasen gewöhnen.

2. Arbeit an der Klangqualität – das erste Ziel blastechnischer Übungen

Sowohl beim chorischen Einblasen als auch beim Einzelüben hat die Arbeit an der Klangqualität immer Vorrang. Eine gute Klangqualität ist nur durch genaues Hinhören zu erzielen. Genaues Hinhören hat dann positive Auswirkungen auf die Intonation.

Zur Steigerung der Klangqualität ist fast jede blastechnische Übung denkbar. Erst wenn einfache Übungen gut klingen, sollten schwerere Aufgaben in Angriff genommen werden. Also: beginnen mit leichten, gut beherrschten Übungen – und die klangvoll spielen.

Die Fähigkeit an der Tonqualität zu arbeiten, steigert sich mit zunehmendem musikalisch-technischem Können. Arbeit an der Tonqualität ist Arbeit an der Selbstwahrnehmung („wie klingt mein Instrument mit mir?“). Ziel ist das Ausbilden einer möglichst differenzierten Selbstwahrnehmung. Jede Bläserin, jeder Bläser soll ein persönliches „Klangbild“ entwickeln, also eine Zielvorstellung vom eigenen Klang. Und dann soll jede Bläserin, jeder Bläser auch eine Zielvorstellung vom Klang des ganzen Posaunenchores bekommen – denn jeder ist mitverantwortlich.

Zur Entwicklung der Klangqualität sind alle Übungen geeignet, die eine besondere Konzentration auf den Klang ermöglichen. Es sollten leicht zu bewältigende Übungen sein, denn bei Übungen mit Problemhäufungen teilt sich auch die Konzentration auf.

Übungen:

- a) Bindeübungen – und zwar Übungen mit ruhiger, gleichmäßiger Bewegung (Hintergrund und Beispiele Bindeübungen s. u.);
- b) Kombinationsübungen Bindung – Stoß (Hintergrund und Beispiele s.u.);
- c) Mundstückübungen: Wer „singende“ Mundstücktöne spielen kann, kann das auch auf dem Instrument; gesangliche Linien spielen, in locker zu bewältigender Mittellage, Beispiele in „Der Ton macht die Musik“, S. 24;
- d) einstimmige Linien (z. B. Choräle) sehr langsam, sehr ausdrucksvoll und mit ausgeprägten dynamischen Unterschieden spielen;
- e) Legato-Spiel einer Phrase, Übung, Etüde, Choralmelodie (!), aber auch eines mehrstimmigen Stückes in der „3-l-Technik“: langsam, leise, legato (auch Posaunisten ohne Zungenstoß). Bei Tonwiederholung einen entsprechend langen Ton aushalten.
- f) „Tondiktat“: Einzeltöne auf Zuruf spielen. Sinn: Den nächsten Ton gut „voraus hören“ und dann „auf den Punkt bringen“ – nur wenn ein Ton gut getroffen ist, klingt (und stimmt) er gut.

3. Bindeübungen – Flexibilität und Muskelkoordination

Bindeübungen sind das klassische Mittel, um der bläserischen Muskulatur die nötige Flexibilität und Koordination anzutrainieren.

Herausforderungen bei Bindeübungen:

- die bläserische Muskelspannung muss sich während der Bindung blitzschnell und zielgerichtet ändern; alles soll mit möglichst geringem Aufwand geschehen;
- der gerade gespielte Ton muss „zu Ende gedacht“ werden, gleichzeitig wird aber der nächste Ton gedanklich vorbereitet.

Damit werden Grundfähigkeiten geübt, die man als Bläser immer und überall braucht. Gut geblasene Bindeübungen sind so gesehen eine Schlüsselqualifikation für das Musizieren auf einem Blechblasinstrument.

Qualitätskriterien für eine gute Bindung:

- man darf kein „Loch“ zwischen den angebundenen Tönen hören – d. h. die Atemluft muss bei der Bindung ungestört weiter fließen;
- jeder Ton muss gut „sitzen“.

Ruhig gespielte Bindeübungen fördern in idealer Weise das Bewusstsein für die Klangqualität. Bei schneller gespielten Bindeübungen liegt das Üziel stärker im Flexibilitäts- und mimischen Muskeltraining. Für den chorisches Bereich empfehlen sich ruhige (und leise gespielte) Bindeübungen auch speziell als Intonationsübungen.

Übungen:

- a) Gebundene Tonfolgen mit beliebigen Intervallen: z. B. Tonleiterübungen (Zusammenstellung Tonleitern in „Der Ton ...“, S. 84–85 bzw. „Chortraining“, S. 62–63); die berühmte „Übung 2“ von H. L. Clarke (in „Der Ton ...“, S. 57) und ihre erleichterte Variante („Die Blälerschule“ und „Chortraining“, z. B. S. 6, 10, 17 ...); melodische Legato-Übungen (in „Chortraining“, jeweils am Anfang von Kap. 1–12); zahlreiche „Muskeltrainings-Übungen“ in „Die Blälerschule“.

Hinweis: Auch auf der Posaune können gebundene Tonfolgen ohne Zuhilfenahme der Zunge gut ausgeführt werden; der rechte Arm des Posaunisten muss schnell und zielgerichtet „ziehen“ – das dann hörbare Mini-Glissando ist nicht störend. Problematisch und unangemessen schwierig wird es allerdings oft bei schnellerem Tempo.

- b) Naturton-Bindungen
siehe „Der Ton macht ...“, S. 69ff.; „Die Blälerschule“, Bd. 1, S. 106; und „Chortraining“, S. 56–57.
- c) Töne „biegen“ – Bending-Übungen (in „Chortraining“, S. 52–53).

Übziele:

- die Flexibilität und das Zusammenwirken der bläserischen Muskulatur wird trainiert;
- der Luftfluss ist groß und offen, die Luft wird innerhalb einer Bindeübung „in einer Portion“ abgegeben (also nicht in mehreren Portionen – Bild: Riesenschlange, die eine Reihe Meerschweinchen gefressen hat);

- jeder einzelne Ton muss bis zuletzt mit dem Atemstrom „geführt“ werden: Ein Ton entsteht bruchlos aus dem Vorgängerton heraus und geht bruchlos in den Nachfolgeton über;
- das Problemfeld „Zungenstoß“ ist ausgespart; die volle Konzentration auf die notwendigen mimischen Muskelbewegungen ist möglich – anzustreben ist das „Prinzip der „minimalen mimischen Veränderung“;
- das präzise „Einstellen“ der Lippen- und der Körperspannung auf den jeweils zu spielenden Ton wird erleichtert. Denn: Unpräzises „Einstellen“ verhindert einen guten Klang und ist sofort hörbar.

4. Kombinationsübungen Bindung–Stoß – der Weg von der Bindung zum artikulierten Spiel

Die großen Vorteile von Bindeübungen für die Entwicklung der bläserischen Muskulatur und der Klangqualität wurden oben geschildert. Der Wirkungsgrad ist groß – gerade bei Laienbläsern, die nicht täglich üben.

Im Musizieren kommt aber die „technische Bindung“ (im Sinn der oben genannten Bindeübungen) eher selten vor. Bögen sind sehr oft Phrasierungsbögen und rechnen mit einem mit der Zunge artikulierten Spiel. Es ist nun sehr wichtig, dass zwischen den „Grundübungen“ (Atmung, Bindung, Zungenstoß) ein Übertrag und ein gegenseitiges Ergänzen stattfinden kann. Für diesen Übertrag in die bläserische Praxis stehen die Kombinationsübungen Bindung–Stoß. Sie basieren auf der Bindung und nehmen die Zunge als Artikulationsinstrument (allmählich immer stärker) dazu.

Übziele:

- Die klang- und flexibilitätssteigernden Wirkungen von Bindeübungen werden auf das „artikulierte“ Spiel übertragen;
- Kombinationsübungen Bindung–Stoß sind sehr gut geeignet um Verkrampfungen zu lösen und einen „großen Ton“ zu ermöglichen;
- der Bläser lernt darauf zu achten, dass immer noch „große Luft“ fließt, auch wenn die Zunge dazwischengeschaltet wird (wichtig für großen Klang).

Übungen:

- a) Siehe alle Bindeübungen – Varianten bilden, bei denen abgewechselt wird zwischen Binden und Stoßen (am gleichmäßigen Luftfluss soll sich dabei nichts ändern);
- b) Tonleitern eine Oktave auf- und abwärts spielen, im ruhigen „Achteltempo“:
 - zuerst ganz gebunden,
 - 4er-Gruppen gebunden,
 - 3er-Gruppen gebunden (Vorsicht: dauernde Schwerpunktwechsel),
 - 2er-Gruppen gebunden;
- c) Tonleitern auf- und abwärts spielen:
 - 4er-Gruppe gebunden – 4er-Gruppe gestoßen,
 - 3er-Gruppe gebunden – 3er-Gruppe gestoßen,
 - 2er-Gruppe gebunden – 2er-Gruppe gestoßen;
- d) Naturtonbindungen: binden/stoßen in regelmäßigem Wechsel fantasievoll Übungen erfinden.

5. Zungenstoß – der Schlüssel für „sprechende“, lebendige Artikulation

Kontrolle über die Zunge zu gewinnen, ist ein eigener Bewusstseins- und Übprozess. Die Zunge ist verantwortlich für das artikulierte Spiel. Eine „sprechend“ deutliche Artikulation ist der Schlüssel für ein interessantes und ausdrucksstarkes Spiel. Die Zungenspitze bzw. andere Teile der Zunge werden beim Blasen als Artikulationsinstrument eingesetzt. Die Zungenbewegungen müssen dabei präzise sein (schnell und zielgerichtet), aber auch kraftvoll (die Zunge muss die fließende Luft beim Anstoß eines Tons unterbrechen). Die Zunge ist in Zusammenarbeit mit der Griff- oder Zughand verantwortlich für das Umsetzen des zu spielenden Rhythmus. Die Koordination „Hand-Zunge“ (oder „Zunge-Hand“) muss immer wieder konsequent geübt werden.

Übziele:

- Die Zunge trainieren – die Bewegungen der Zungenspitze sollen immer schnell und zielgenau sein.
- Den Anstoßpunkt bzw. die Anstoßpunkte und die Form der Zunge beobachten und trainieren.

Übungen fürs Zungentraining:

- a) siehe „Die Bläferschule“, Bd. 1, S. 11–12; „Der Ton ...“, S. 46–50, S. 76ff. usw., „Chortraining“, S. 58ff.
- b) „Trockenübungen“:
 - Isoliert nur die Zungenbewegungen trainieren, ohne Instrument: Zungenbewegung bei unterschiedlicher Artikulation und Dynamik testen. Wie beim Blasen ist die „Ansatzmaske“ gebildet, Luft fließt. Mit der Handfläche (in 10–15 cm Entfernung vor dem Mund) den austretenden „artikulierten“ Luftstrom kontrollieren.
 - Mit Übung oder Musikstück: Der Bläser stellt die Situation des zu spielenden Stücks nach, Luft fließt entsprechend der Dynamik des Stücks, dazu kommt die Zungenarbeit im Rhythmus des Stückes (Kontrolle mit der Handfläche, s. o.);
- c) Übung „4 Zungenstöße am Instrument vorbei, 4 mit Instrument“. Dynamik und Artikulation wechseln;
- d) Übung für die präzise Tonansprache: sehr leise und staccato 2–8 Zungenstöße auf einem Ton (mäßiges Tempo), dann entsprechend lange Pause. Auf verschiedenen Tönen wiederholen, evtl. Tonleitern auf- und abwärts. Die Konzentration in dieser „stillen“ Übung liegt auf der ganz präzisen, kleinen, feinfühligsten Arbeit der Zungenspitze;
- e) „Powerstoß“ – Druckluft-Tucker-Übung: im Fortissimo Akzenttöne – als Trockenübung und mit Instrument.
- f) Ausdauertraining: z. B. Tonleiter oder beliebige Übung – jeden Ton 4-mal oder 8-mal spielen, auf Tempo, mit Metronom (und Übprotokoll).

6. Ausdauer, Höhenttraining – planmäßiger Kraftaufbau, bläserische Fitness

Kraft und Ausdauer eines Blechbläfers sind konstitutionsbedingt unterschiedlich. Leider gilt: „Ohne Fleiß kein Preis“. Kraft und Ausdauer lassen sich aber planmäßig steigern. Die Tagesform spielt bei den meisten Blechbläsern eine Rolle. Ausschlaggebend: Sind die Muskeln locker und nicht überanstrengt? Ist der Körper unverkrampft? Aber auch: Spiele ich mit dem Nebenmann/der Nebenfrau gut zusammen? Wie „trägt“ der Raum? Wetterlage? usw. Körperliche Verspannungen führen zu raschem Kräfteverfall; aber auch eine übermäßige Konzentration auf musikalisch-technische Anforderungen raubt Kraft. Kraftsparendes Musizieren ist ein Schlüssel zum Erfolg in der „Sportart Blechblasen“.

Stichworte zum Kraftsparen:

- Maximale Lockerheit bei jedem Ton. Also: Jeden Ton möglichst mit der geringst möglichen Muskelspannung spielen. Dafür grundsätzlich „mit viel Atemluft vor dem Wind segeln“.
- Minimale mimische Bewegungen und gleitend-flexibles Anspannen bzw. Entspannen der Lippen helfen Kraft sparen.
- Wichtig sind auch die Qualität des Instruments und ein für den Bläser geeignetes Mundstück.

Hilfsmittel Zungenrücken:

Über den Zungenrücken fließt die Atemluft. Die Form der Zunge beeinflusst dabei die Strömungsgeschwindigkeit. Eine hohe Position des Zungenrückens erhöht die Strömungsgeschwindigkeit – dies ist für das Blasen hoher Töne wichtig. Eine tiefe Position des Zungenrückens verlangsamt die Strömungsgeschwindigkeit – das ist für das Blasen tiefer Töne wichtig. Die Form des Zungenrückens formt also die Strömungsintensität und die Strömungsgeschwindigkeit der Luft. Die Kontrolle über den Zungenrücken ist sehr wichtig. Dadurch wird die Lippenmuskulatur entscheidend entlastet.

Übungen für einen gezielten Kraftaufbau:

- Prinzip: viele Bindungen spielen. In entspannter Lage beginnen und dann allmählich nach oben hin vorarbeiten. Beispiele: Höhenttrainings-Übungen in „Die Bläterschule“ ab Kap. 10, S. 88; „Der Ton ...“, S. 59, Nr. 12.7. Auch Sequenzübungen bieten sich an: 3 oder 4 Töne einer Tonleiter auf- und abwärts binden, dann mit dem nächst höheren Tonleiterton beginnen usw. bis „in höchste Höhen“.
- Tonleitern binden, auf- und absteigend, 3–4-mal am Stück ohne abzusetzen (Zwischenatmen ist erlaubt). Dann über den Oktavraum schrittweise hinausgehen – es kommt also immer der nächsthöhere Tonleiterton in der 2. Oktave dazu. Bei diesen Übungen gibt es einen gleichmäßigen Spannungszuwachs nach oben hin und eine gleichmäßige Lockerung beim Absteigen. Dies baut die Muskulatur planvoll auf. (Achtung: nur „minimale mimische Bewegungen“ zulassen.)
- Tonleiterausschnitte hochbinden, den höchsten Ton aushalten und wieder zurück zum Ausgangston; Sequenz nach oben (Prinzip: anspannen – halten – entspannen).

- Flexibilitätäbungen (z. B. schnelle Naturtonbindungen) ausdauernd und regelmäÙig üben.
- Gezielt auf Höhe üben – natürlich anhand hoher Stellen. Dabei viele ausreichend lange Entspannungspausen mit Lockerungsübungen einlegen. Die Muskulatur muss an die Belastung gewöhnt werden (wie in jeder Sportart).
- Tonleiterausschnitt auf dem Mundstück spielen, dieselbe Tonfolge auf dem Instrument wiederholen; dann Sequenz nach oben. Vorsicht: Das ist eine Übung, bei der man sich schnell überfordert. Die Unterschiede zwischen dem Spiel auf dem Mundstück und dem Spiel auf dem Instrument schaffen einen positiven Trainingseffekt.

7. Richtig üben – aber wie?

Grundsätze:

- konzentriert und überlegt üben;
- nach (selbstverfasstem) Übplan üben, d. h. sich auf ein paar Übziele beschränken – das steigert die Effizienz des Übens;
- beim Erarbeiten eines Stückes das Stück in sinnvolle Abschnitte zerlegen, diese konzentriert üben; dann die einzelnen Abschnitte zusammensetzen;
- bei Problemhäufungen zuerst versuchen die Probleme gedanklich zu isolieren und für die einzelnen Aspekte Lösungen zu suchen, z. B.:
 - nur den Rhythmus üben (evtl. auf einem Ton);
 - nur die Tonhöhen (ohne Rhythmus) spielen;
 - eine Stelle als „turnaround“ ständig wiederholen;
 - ein Stück „dramatisch sprechen“ (um den Gefühlsgehalt auszuloten);
 - alles legato üben (die Artikulationsprobleme „hinter sich lassen“);
 - eine schwierige Stelle „mehrmals täglich“ auf Anhieb spielen;
 - eine schwere Stelle auswendig spielen usw.;
- ein Stück mit Varianten üben: Tempo verändern, Dynamik verändern, Artikulation verändern – das ist gut für die musikalische Vorstellungskraft und wirkt positiv gegen das EinreiÙen von „Schlamperei“;
- mit Metronom üben – das ist unerlässlich für die rhythmische Präzision; beim Metronomüben das Tempo oft ändern; immer wieder langsamer als das Zieltempo üben (Mittel gegen „Schlamperei“).

Diese Grundsätze gelten gleichermaßen fürs Einzelüben wie für das gemeinsame Üben eines Posaunenchores.

Literatur

„Der Ton macht die Musik“ – Einblasen im Posaunenchor, 2. Auflage, Stuttgart 2005 (und dort im Literaturverzeichnis angegebene Ausgaben). „Die Bläuserschule“, Band 1 und 2, Stuttgart 2008. Unterrichtshilfe „Die Bläuserschule“, Stuttgart 2008. Chortraining für Posaunenchores, Stuttgart 2011. Spielheft „Zwo, drei, vier“, 3. Auflage, Stuttgart 2003. Dieter Kanzleiter, Aufwärm- und Intonationsübungen für Blechbläser-Ensemble, München 2004; und ähnliche Ausgaben der Verbände.

Einblasen im Posaunenchor – oder: „Der Ton macht die Musik“

Irmgard Eismann

Mit dem Beginn einer Posaunenchorprobe entscheidet sich, wie die Probe anschließend verlaufen wird. Ob eine gemeinsame Stimmung (in mehrfacher Hinsicht) entsteht, ob die Mitspieler hinhören, sich konzentrieren, die Bereitschaft mitbringen, genau zu spielen – all das kann in einer Phase des Einblasens, des „Warmwerdens“, des allmählich „Ankommens“ gemeinsam erarbeitet werden. Es muss vom Chorleiter, der Chorleiterin allerdings auch „eingefordert“ werden. Ein weiterer Aspekt des Einblasens ist, den Chor spieltechnisch und klanglich auf längere Sicht weiterzubringen. Außerdem lassen sich Einzelprobleme wie schwieriger Rhythmus, unklare Griffkombinationen, ungewohnte Sprünge usw. getrennt vom konkreten Stück vorüben. Die Bedeutung des Einblasens kann kaum überbewertet werden.

Funktion des Einblasens

- Sich als Gruppe zusammenfinden,
- Alltag draußen lassen, beim Spielen ankommen,
- Atmung verbessern,
- Ansatz finden,
- Warmblasen,
- Geläufigkeit bekommen,
- spieltechnisch weiterkommen,
- Chorklang verbessern,
- konkrete Probleme in nachfolgenden Stücken vorüben,
- Hinhören üben.

Zu beachten

- Verschiedene Stimmlagen bedenken,
- verschiedenes Können der Mitspieler,
- keine Überforderung, aber Herausforderung.

Praxis

- Nicht jedes Mal die gleichen Übungen spielen,
- aber „Wiedererkennungseffekt“ einplanen,
- Schwierigkeit über längere Zeiträume steigern.

Aufbau einer Einblasphase zu Beginn der Probe

- Atmung,
- von einer mittleren Lage aus den Tonumfang erschließen,
- Bindungen,
- Zungenstoß,
- Tonleitern,
- Rhythmus,
- Gehör.

Material zum „Warmspielen“

- Naturtöne,
- Tonleitern,
- einfache Choräle mit geringem Tonumfang.

Weitere Hilfsmittel

Etüden, technische Übungen, Ansatz-Studien für Bläser gibt es als gedruckte Noten zahlreich, aber sie sind oft für Posaunenchorbläser recht schwer und eher für einen einzelnen Spieler gedacht anstatt für eine Gruppe. Mit etwas Erfahrung lassen sich aber die gruppene geeigneten und leichteren Übungen herausfinden.

Eine Zusammenstellung speziell für die Posaunenchor-Praxis bietet das Buch „Der Ton macht die Musik – Einblasen im Posaunenchor“.

Das Buch listet unter den Stichworten: Lockerung, Haltung, Atmung, Tonbildung, Lippen, Ansatz, Mundstückübungen, Zungenstoß, Rhythmus, Konzentration, Intonation, Koordination, Ausbau der Tiefe, Höherentraining, Sprünge, Naturtöne, Bindungen, Tonleiterübungen, Artikulation – eine Vielzahl von Übungen auf, die ohne großen Aufwand im Chor benutzt werden können. Es folgen Zusammenstellungen für 15 Minuten Einblasen zu Beginn der Probe, sowie Einblas-Hilfen zu alter Musik, Romantik, moderner Bläsermusik, „Swing-Feeling“ und systematische Rhythmus-Übungen. Ein ausführliches Literaturverzeichnis erleichtert das Finden weiterführender Übungen.

Im „Chortraining für Posaunenchor“ finden sich neben allen wichtigen blastechnischen Themen zum Beispiel auch mehrstimmige Intonationsübungen, Rhythmusübungen und Swing-Übungen. „Die Bläterschule“ enthält in beiden Bänden jeweils ein Kapitel „Tägliche Übungen“.

Einige Posaunenchorverbände haben Arbeitshilfen herausgegeben oder auf ihrer Internetseite Hinweise zu Einblasübungen. Auf Chorleiter- und Bläserlehrgängen lassen sich immer wieder neue und altbewährte Übungen ausprobieren.

Literatur

Der Ton macht die Musik – Einblasen im Posaunenchor, 2. Auflage
Stuttgart 2005.

Chortraining für Posaunenchor, Stuttgart 2011.

„Die Bläterschule“, Band 1 und 2, Stuttgart 2008.

Unterrichtshilfe „Die Bläterschule“, Stuttgart 2008.

Spielheft „Zwo, drei, vier“, 3. Auflage, Stuttgart 2003.

Kanzleiter, Dieter: Aufwärm- und Intonationsübungen für Blechbläser-Ensemble, München 2004.

Sowie weitere Notenausgaben, die in den jeweiligen Literaturverzeichnissen aufgeführt werden.

Die Blechblasinstrumente im Posaunenchor

Günter Marstatt

Die Instrumente eines Posaunenchores umfassen wie ein gemischter Vokalchor den Tonbereich vom Sopran bis zum Bass. Die hohen Stimmen Sopran und Alt werden mit Trompete und Flügelhorn besetzt. Der Tenor durch Horn (Waldhorn), Posaune und Tenorhorn, der Bass durch Posaune und Bariton bzw. Euphonium. In der Kontrabass-Lage gab es früher das Helikon. Heute hat die Tuba diesen Platz eingenommen.

Die Geschichte der Blechblasinstrumente

Die Blechblasinstrumente gehören in der Gruppe der Aerophone zu den ältesten Musikinstrumenten überhaupt. Nachgewiesen sind sie bereits in der frühen ägyptischen Kultur.

Die *Trompete* hat eine interessante geschichtliche Entwicklung genommen. Sie stammt von den ersten Horninstrumenten (z. B. Tierhörner und andere Hohlkörper) ab. Die Vorläufer der heutigen Instrumente wurden schon in den frühen Kulturen aus Metall gefertigt (Ägypten, Rom, Kleinasien) und immer weiter entwickelt. Früh wurde ihre Eignung im militärischen Bereich als Signalinstrument erkannt. Auf Grund des klaren und reinen Tones, der Lautstärke und der militärischen Bedeutung entwickelte sie sich nach und nach zum standesgemäßen Instrument bei Hofe. Ihre Form glich der heutigen *Fanfare*. Die Verwendung dieses fürstlichen Instrumentes im „gemeinen Volk“ war strengstens untersagt, auch in der Kirchenmusik gab es Einschränkungen. Die Trompeter waren in einer Zunft organisiert (Zunft der Trompeter und Pauker; die Pauke galt als unterstützendes Bassinstrument), welche die Ausbildung und alle Belange des Berufsstandes regelte. Insbesondere war es Trompetern verboten, andere „unedle“ Instrumente zu spielen. Bis ins 19. Jahrhundert war die Trompete eine reine *Naturtrompete* (teilweise mit einer beschränkten Auszugsmöglichkeit am Mundrohr, Zugs- trompete).

Gleichzeitig war eine runde und konische Bauform (gleichmäßig zunehmender Durchmesser des Rohres) für die Jagd als *Horn* entstanden. Bauartbedingt klang dieses Instrument weicher. Es unterlag nicht den genannten Auflagen und fand überall Verwendung.

Für die weltliche Musik in den Städten war die Zunft der Stadtpfeifer zuständig. Ein Hauptinstrument war der *Zink*, der oft in Verbindung mit Posaunen Verwendung fand. Er ist ein konisches Röhreninstrument aus Holz, meist lederbespannt, mit einem kleinen Kesselmundstück aus Elfenbein, Horn oder Holz. Grifflöcher, ähnlich wie bei Flöten, ermöglichten eine sauberere diatonische Spielweise als bei den Naturtrompeten.

Erst seit im 19. Jahrhundert die Ventile entwickelt wurden, war die Trompete chromatisch spielbar. Sie nahm daraufhin den Platz der Zinken und *Clarinen* (hohe Naturtrompeten) im Zusammenspiel mit anderen Blech-

blasinstrumenten ein. Ihre militärische und zeremonielle Bedeutung blieb davon weitgehend unberührt.

Die Verwendung der Ventile in Hörnern führte auch zu dem Sopraninstrument *Flügelhorn*. Ursprünglich in langgestreckter Form fand es in die Militär- und Blasorchestertermusik Einzug. Auf Anregung *Johannes Kuhlos*, der den weichen Klang auf Grund der Verwandtschaft zur menschlichen Stimme vorzog, wurde auch eine sehr runde, hornähnliche und weite Bauform entwickelt.

Das *Kornett* entstand Anfang des 19. Jahrhunderts, als man das Posthorn mit Pumpventilen versah (Cornet à pistons). Es gehört zur Gruppe der Horninstrumente.

Die *Posaune* entwickelte sich im 15. Jahrhundert aus der damals S-förmigen Zugtrompete (bei der nur das Mundrohr etwas herausgezogen werden konnte). Andere Quellen gehen von einer Entwicklung über die zylindrische *Busine* aus. Durch das U-förmige Rohr, den Zug, entstand eine zweifache Verlängerung des Instrumentes, so dass erstmals der Tonabstand der unteren Naturtöne geschlossen werden konnte. Damit gehören diese Instrumente zu den ersten, die chromatisch spielbar waren.

Zu den frühesten erhaltenen Exemplaren von Posaunen gehören die der Nürnberger Instrumentenbau-Familie *Hans Neuschel*. Bald waren die „gemeine Posaune“ in B, die Bassposaune in F und die Altposaune in C gebräuchlich (eindrücklich beschrieben und abgebildet von Michael Praetorius in seinem „Syntagma musicum“). Die Diskant-Posaune verlor an Bedeutung, als die Trompeten mit den Ventilen chromatisch spielbar wurden. (Ein interessanter Gesichtspunkt ist die Verwendung eben dieser Posaune in den Herrnhuter Posaunenchor, die nur Posaunen verwenden. Daher vielleicht der Name Posaunenchor? In den Vereinigten Staaten lassen sich solche Ensembles noch finden.)

Da alle Bögen und Stege abnehmbar waren, eigneten sich die Posaunen auch verhältnismäßig gut zum Transport. Der Schallbecher war in der Renaissance- und Barockzeit in der Mensur enger als bei unseren heutigen Instrumenten.

Die Familie der Trompeten und Posaunen

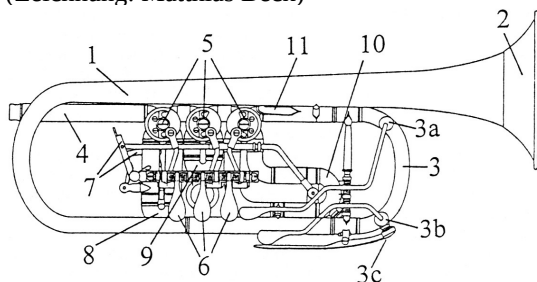
Zu dieser Familie zählen alle Instrumente, die einen überwiegend zylindrischen Rohrverlauf aufweisen. Dies bedeutet, dass sich das Rohr erst relativ spät vor dem Schallbecher weitet. Die Trompeten und Posaunen werden dieser Familie zugeordnet.

Die *Trompeten* gibt es in zwei Bauformen. Die traditionelle „deutsche Trompete“ (Konzerttrompete) verfügt über Drehzylinder-Ventile, die 1832 von Josef Riedl in Wien konstruiert wurden. Die Ventile sind nach einem kurzen Mundrohr angeordnet und werden über eine Hebelmechanik, das Druckwerk, betätigt. Der Hebelweg ist verhältnismäßig kurz, daher ist allerdings auch der Widerstand der Rückzugsfeder stärker.

Diese Bauform ermöglicht ein Klangverhalten und eine Klangfarbe, die sich in den Orchestern des deutschsprachigen Raumes weitgehend durchgesetzt haben.

Abb. 1: Trompete mit Drehventilen

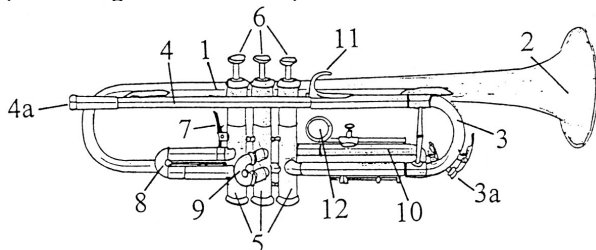
Trigger am 1. und 3. Zug und zwei Überblasklappen
(Zeichnung: Matthias Beck)



1. Schallbecher, 2. Stürze mit Randverstärkung, 3. Hauptstimmzug, 3a/3b. Überblasklappen für verschiedene Töne (für professionellen Gebrauch), 3c. Wasserklappe, 4. Mundrohr, 5. Ventilbüchsen, 6. Drücker, 7. Trigger für 1. und 3. Zug (Für den Ausgleich der zu hohen Töne h und c' benötigt man unbedingt einen Trigger am 3. Ventil. Der Trigger am 1. Ventil ist nur für den professionellen Gebrauch bestimmt.), 8. Ganztonzug, 9. Halbtonzug, 10. 1½-Tonzug, 11. Fingerhaken.

Abb. 2: Trompete mit Périnetventilen

Trigger am 1. Zug
(Zeichnung: Matthias Beck)



1. Schallbecher, 2. Stürze, 3. Hauptstimmzug, 3a. Wasserklappe, 4. Mundrohr, 4a. Mundstückzwinde, 5. Ventilbüchsen, 6. Ventilkнопfe, 7. Trigger für 1. Zug (Für den Ausgleich der zu hohen Töne h und c' muss der 1. oder der 3. Zug ausgezogen werden; bei der Périnettrompete auch ohne extra Trigger möglich.), 8. Ganztonzug, 9. Halbtonzug, 10. 1½-Tonzug, 11. Fingerhaken, 12. Fingerring für Intonationsausgleich am 3. Zug.

Die Trompete mit Pumpventilen (benannt nach den 1835 in Berlin von Johann Gottfried Moritz entwickelten „Berliner Pumpen“) oder Périnet-Ventilen (benannt nach Etienne-Francois Périnet, Paris 1839) weist im Vergleich zur „deutschen Trompete“ ein längeres, ins 3. Ventil mündendes Mundrohr auf und klingt heller und schärfer. Aufgrund dieser Klangeigenschaften fand sie von Frankreich aus zuerst den Weg in den angelsächsischen Raum und ist in der dortigen Blasmusiktradition, der Brass-Band und Marching-Band, fest verwurzelt. Erst später hielt diese Bauform auch in Deutschland Einzug. Ihre Verwendung in der Unterhaltungsmusik,

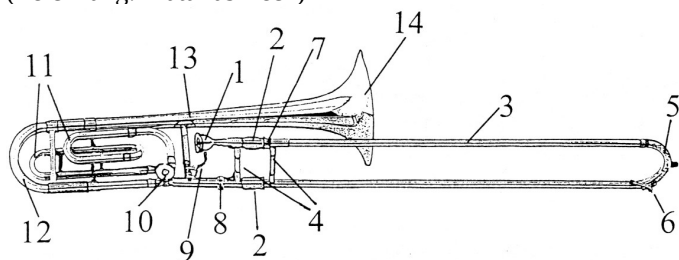
besonders in den verschiedenen Stilrichtungen des Jazz, sorgte für die Bezeichnung „Jazz-Trompete“. Wegen ihrer leichten Ansprache und ihrer sehr beweglichen Handhabung fand diese Bauform dann auch in Deutschland große Beachtung.

Die gebräuchlichste Trompete ist die „B-Trompete“, unabhängig von der Bauform. Der Grundton ist das „Große B“, spielbar ist sie oberhalb des „kleinen E“. Außerhalb der Posaunenchöre haben sich auch andere Stimmungen bewährt. Besondere Verwendung findet die Piccolo-Trompete (Grundton „kleines B“) in Hoch-A/B, die ebenfalls in den beschriebenen Bauformen, jedoch in der Regel mit einem 4. Ventil hergestellt wird.

Auch bei den *Posaunen* unterscheiden wir zwischen einer „deutschen“ und einer „amerikanischen“ Bauform. Die „deutsche“ ist durch einen unterschiedlichen Durchmesser der beiden Zugrohre (konischer Zug) und einen kürzeren und breiter gebauten Korpus charakterisiert (dies hat Auswirkungen auf den 3. Platz, er liegt unterhalb der Stürze).

Die „amerikanische“ Posaune wird mit einem zylindrischen Zug, aber dafür meist in zwei verschiedenen Weiten angeboten (z. B. Bach 36 oder 42, King 3B oder 4B), die jeweils enger bzw. weiter sind als die mittlere „deutsche“ Mensur. Der Korpus ist schlanker und länger, dadurch entsteht eine ausgewogenere Balance, welche mit einem zusätzlichen Gewicht im oberen Stimmbogen noch verbessert werden kann.

Abb. 3: Zugposaune mit Quartventil
(Zeichnung; Matthias Beck)



1. Mundstück, 2. Glocke, 3. Außenzug, 4. zwei Querstege, 5. Zugbogen,
6. Wasserklappe, 7. Zugschloss, 8. Verschraubung, 9. Quartventildrucker,
10. Quartventil, 11. Quartventilstimmzug (1 oder 2), 12. Hauptstimmzug,
13. Becher, 14. Stürze

Die „normale“ Posaune ist immer in „B“ gestimmt. Der Grundton ist das „Kontra-B“, sie ist bereits in dieser Lage spielbar. Verbreitet ist der Einbau eines *Quartventils* zur Vereinfachung der Zugtechnik und Erweiterung des Tonraumes. Das Gleiche gilt für die Kombination eines Quart- und eines Sekundventils (im Allgemeinen Quart-Quint-Ventil genannt). Hier haben sich zwei Bautypen in der Mechanik durchgesetzt. Die ältere Form erlaubt die Zuschaltung der Sekunde nur zusätzlich zur Quarte (Quintventil). Neuerdings sind auch beide einzeln verwendbar (Inline-Technik).

Neben der „B-Posaune“ gibt es heute nur noch die *Altposaune* und die *Kontrabassposaune*. Die Altposaune ist im Orchester gebräuchlich und normalerweise in „Es“ gestimmt, die Kontrabassposaune wird im vierstimmigen Posaunensatz eingesetzt und steht in „F“. Wegen des längeren Zuges ist sie nur mit einem „Schwengel“ oder mit zwei Zusatzventilen chromatisch einsetzbar.

Die *Ventilposaune* fand in den Posaunenchoren kaum Verwendung. Deren einziger Vorteil, im Bereich der Militärmusik während des Marschierens besser handhabbar zu sein, ist für die Kirchenmusik nicht von Bedeutung.

Die Hornfamilie

Diese Familie umfasst alle Blechblasinstrumente mit einem überwiegend konischen Rohrverlauf. Das bekannteste unter ihnen ist das *Horn*, oft auch *Waldhorn* genannt. Im Orchester nicht wegzudenken, hat es in der Laienmusik erst im letzten Jahrzehnt, seit der zunehmenden Beliebtheit des Bläserquintetts, wieder eine stärkere Rolle eingenommen. Das Horn hat auf Grund des langen Rohres (Grundton B, wie die Posaune) und des zugleich kleinen Mundstückes einen sehr großen Tonumfang. Als einziges der gebräuchlichen Ventilinstrumente wird es mit links gegriffen, die rechte Hand ruht im Schallbecher (hier können zusätzliche Klang- und Intonationskorrekturen vorgenommen werden). Insgesamt erfordert das Horn eine besondere Sicherheit des Spielers.

Um der tiefen Lage dieses Instrumentes noch mehr Klang und spieltechnische Sicherheit zu geben, wurde das „B-Horn“ um ein „F-Horn“ im gleichen Instrument erweitert; es entstand das *Doppelhorn*. Dazu wurde mittels einer Ventilkombination eine Verlängerung zuschaltbar gemacht, so dass ein F-Horn entsteht. Dessen drei Ventile und Ventilbögen sind unmittelbar über den vorhandenen (des B-Horns) angeordnet. Die Drehventile sind damit bautechnisch zwei Ventile (untereinander) in einem.

Das Sopran- und Altinstrument der Hornfamilie ist das *Flügelhorn*. Im Blasorchester (Harmoniebesetzung) oder in der Militärmusik ist das Flügelhornregister fest etabliert, auch im Bereich des Jazz findet es mit seinem weichen und runden Klang seit längerem großen Anklang. Die „normale“ Bauform ist an die der Trompete angelehnt, sowohl Périnet- als auch Drehventile finden je nach Typ Verwendung. Anfang dieses Jahrhunderts wurden, wohl auf Anregung Johannes Kuhlos, zusätzlich die runden, für die Posaunenchorer der damaligen Zeit typischen Flügelhörner entwickelt. Vielfach spricht man hier auch vom „Kuhlo-Horn“.

Die Stimmung (in B) wie auch die grundsätzlichen bautechnischen Gegebenheiten sind der Trompete gleich. Ausnahmen sind die konische Bauform (man beachte die enorme Mensur des Schallstücks) und bei der langen Ausführung der Stimmzug im Mundrohr.

Das Tenorinstrument dieser Familie heißt *Tenorhorn* (mit 3 Ventilen), das Bassinstrument *Bariton* (mit 4 Ventilen), die Grundstimmung ist ebenfalls „B“. Beide sind in der Form ähnlich, manchmal ist das Bariton gerader gebaut. Auch hier werden im deutschsprachigen Raum überwiegend Drehventile eingesetzt, außerhalb Périnetventile (*Euphonium*).

Die *Tuba* ist das Kontrabassinstrument der Hornfamilie. Im Orchester werden überwiegend F-Tuben verwendet, im Posaunenchor die tieferen B-Tuben. Die Bezeichnung 1/4-, 1/2- 3/4- und 1/1-Tuba sind Angaben über die Mensurierung des Instrumentes und sagen nichts über die Grundstimmung aus. Tuben werden häufig mit bis zu sechs Ventilen ausgestattet, um in den tiefen Lagen besonders rein intonieren zu können (siehe unten).

In der Vergangenheit war häufig auch das *Helikon* anzutreffen. Dies ist ein anders gewickeltes Tubainstrument, welches ähnlich wie das heute eher bekannte *Sousaphon* über der Schulter getragen wurde.

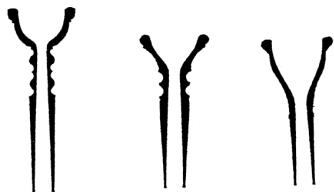
Das Mundstück für Blechblasinstrumente (siehe auch Seite 134)

Das Mundstück beeinflusst in seiner Bauform wesentlich den Klang des erzeugten Tones. Daher ist bei der Auswahl des Mundstückes eine große Sorgfalt notwendig. Wir unterscheiden zwischen Kesselmundstücken für die Trompeten- und Posaunenfamilie und Trichtermundstücken bei der Hornfamilie. Beide Gruppen unterstützen entweder den obertonreichen und hellen Klang der Trompeten- und Posauneninstrumente oder den weicheren und volleren Klang der Horninstrumente. „Falsche Mundstücke“ bewirken zumeist Intonationsprobleme.

Abb. 4: Mundstückformen

(Zeichnung: Matthias Beck)

Trompete, Flügelhorn, Horn



Die Töne auf dem Blechblasinstrument werden im Gegensatz zu allen anderen Instrumenten mit dem eigenen Körper erzeugt. Die Atemluft wird durch einen ellipsenförmigen Lippenspalt geblasen, so dass die Ober- und Unterlippe innerhalb der Mundöffnung zu schwingen beginnen. Mundstück und Instrument haben lediglich die Aufgabe, den Ton zu verstärken, zu stabilisieren und in seiner Klarheit zu formen. Die Tonerzeugung geschieht also außerhalb des Instrumentes und ist mit etwas Übung auch ohne Instrument möglich.

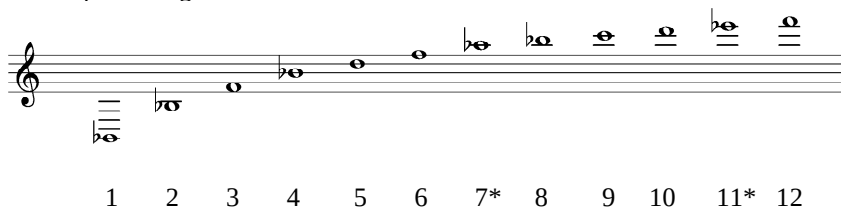
Für die Tonerzeugung und Tonqualität sind folgende Mundstückdetails beachtenswert: Mundstückrand, Volumen und Form des Kessels, Öffnung im Kesselboden (Bohrung) und deren konischer Verlauf. Beachtung sollte auch die Größe des Schaftes finden. Bei vielen Instrumenten gibt es hier verschiedene Durchmesser und Längen.

Die Naturtöne der Instrumente

Die *Tonhöhe* auf dem Blechblasinstrument wird primär durch die erzeugte Lippenschwingung bestimmt. Dabei lässt das Instrument nur genau definierte Frequenzen (d. h. Tonhöhen) zu, die sich einerseits aus der Länge des Rohres (Länge der schwingenden Luftsäule) und andererseits aus den physikalischen Gesetzen der *Obertonreihe* ergeben.

Ohne Betätigung der Ventile oder des Zuges lassen sich bei den angegebenen Instrumenten folgende Naturtonreihen blasen:

B-Trompete/-Flügelhorn



B-Posaune/-Tenorhorn, Bariton (Tuba: Klang eine Oktave tiefer)



* Beim 7. und 11. Naturton ist die Intonation sehr mangelhaft.

Die Wirkung der Ventile und des Posaunenzuges

Die Veränderung der Tonhöhen ist durch Verlängerung der Rohre möglich. Man verändert dadurch die Stimmung des ganzen Instruments mit Grundton und Obertönen.

Die Verlängerung geschieht bei der *Zugposaune* durch Herausziehen des Zuges. Der Abstand der einzelnen Positionen entspricht der Erniedrigung um jeweils einen Halbtonschritt, wobei sich die jeweilige Auszugslänge (bis zum 7. Platz) vergrößert (verursacht durch die schrittweise erniedrigte Grundstimmung). Bei insgesamt sieben Positionen ist also eine Erniedrigung um drei Ganztonschritte möglich.

Bei *Ventilinstrumenten* wird die Länge der schwingenden Luftsäule durch das Einschalten von Rohrverlängerungsstücken verändert. Das 1. Ventil vertieft um einen Ganzton, das 2. Ventil um einen Halbton, das 3. Ventil vertieft um $1\frac{1}{2}$ Töne (eine kleine Terz).

Durch Kombination der Ventile sind weitere Rohrverlängerungen möglich: 1. + 2. Ventil vertiefen um $1\frac{1}{2}$ Töne (kleine Terz), 2. + 3. Ventil vertiefen um 2 Ganztöne (große Terz), 1. + 3. Ventil vertiefen um $2\frac{1}{2}$ Töne (reine Quarte), 1. + 2. + 3. Ventil vertiefen um 3 Ganztöne.

Je mehr Ventilbögen hinzugeschaltet werden, desto unsauberer (zu hoch) werden die Töne, da sich die Längenverhältnisse der Ventilbögen zur Gesamtlänge verschieben. Gute Instrumente haben darum am 3. Ventilbogen einen Ausgleichszug/Trigger, manche auch am 1. Ventilbogen. Dieser Ausgleichszug ermöglicht bei B-Instrumenten ein genaueres Intonieren der Töne cis, c und h. Besonders die Töne c und h sind ohne diesen Ausgleich viel zu hoch. Bei Instrumenten ohne Ausgleichsschieber muss die Intonationsgenauigkeit durch den Ansatz ausgeglichen werden.

Trotz Verwendung der Ventile sind zwischen dem 1. und 2. Naturton nicht alle Töne zu erreichen. Der Abstand dieser beiden Töne beträgt eine Oktave, der obere Ton kann mit drei Ventilen nur um drei Ganztonschritte erniedrigt werden (bei B-Instrumenten Tonraum zwischen b und e). Es verbleibt ein nicht sauber spielbarer Tonraum.

Bei einigen Instrumenten wird deshalb ein 4. Ventil eingebaut (Quartventil). Mit Hilfe der nun vier Ventile bzw. Posaunenzug + Quartventil ist es im Prinzip möglich, den gesamten Oktavraum zwischen dem 1. und 2. Naturton zu überbrücken.

Allerdings wird bei Betätigung des Quartventils aus einem B-Instrument ein F-Instrument. Damit sind die vorhandenen Bögen der drei Ventile wesentlich zu kurz. Die Intonation dieser Töne ist bei Ventilinstrumenten daher sehr mangelhaft. Bei Zugposaunen besteht dagegen die Möglichkeit, die einzelnen Zugpositionen mit Quartventil tiefer zu ziehen und damit die Auszugslänge der veränderten Gesamtlänge anzupassen. Eine 7. Position ist dann nicht mehr zu erreichen (Hier ermöglicht das Ausziehen des Quartventil-Stimmbogens eine weitere Korrektur).

Instrumente, die sehr häufig in dieser Lage spielen müssen, werden daher mit weiteren Zusatzventilen ausgestattet. Meist anzutreffen ist deshalb bei Bassposaunen das Quart-/Quint-Ventil bzw. Quart-/Sekund-Ventil (Inline-Technik). Eine neuartige Entwicklung sind *Kompensationsventile* (bei Benutzung des 4. Ventils bei Bariton und Euphonium), die bautechnisch die Intonation ausgleichen. Hochwertige Tuben werden aus den gleichen Gründen mit einem fünften und sechsten Ventil oder mit Ausgleichszügen ausgestattet. Die zusätzlichen Ventile werden in Verbindung mit dem Quartventil anstatt des 1. oder 2. Ventils benutzt.

Literatur

- Baines, Anthony: Lexikon der Musikinstrumente, Stuttgart, Weimar 2010.
Dickreiter, Michael: Musikinstrumente, Kassel, 7. Auflage 2001.
Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Kassel 2004.
Schneider, Willy: Transponierende Instrumente, Mainz 1969.
Tarr, Edward H.: Die Trompete, Mainz 2006
Für Jungbläser geeignet (beschreibt beim Thema Notation allerdings nur die Orchesterschreibweise Trompete in B!):
Bildersachbuch „Mein Instrument“ – Die Trompete, Kassel 2006.

Das Mundstück des Blechblasinstruments

Albrecht Schuler

Der Ton eines Blechblasinstruments wird mit den Lippen des Bläfers erzeugt. Dem Mundstück als Verbindungsglied zwischen Lippen und Instrument kommt deshalb größte Bedeutung zu.

1. Kessel-Durchmesser

Der Kessel-Durchmesser bestimmt die Beweglichkeit der Lippen und die Tonqualität.

Zu kleiner Durchmesser:

- schlechte tiefe Lage
- mangelnde Ausdauer
- Quetschungen
- ungenügende Tonqualität

Zu großer Durchmesser:

- schlechte hohe Lage
- mangelnde Ausdauer
- Intonationsmängel
- dunkler oder matter Ton
- mangelnde Geschmeidigkeit

2. Rand

a) Randbreite

Grundsatz:

- schmaler Rand = größere Beweglichkeit
- breiter Rand = größere Ausdauer

Zu breiter Rand:

- schlechte Ansprache
- schlechte Geschmeidigkeit

Zu schmaler Rand:

- Einschneiden des Mundstückes
- mangelnde Ausdauer

b) Randform

Flacher Rand:

- vermittelt Gefühl von Stabilität und Kontrolle
- kann die Geschmeidigkeit beeinträchtigen
- verteilt den Druck besser

Runder Rand:

- kann die Ausdauer beeinträchtigen
- kann sich einschneiden
- sicherer „Sitz“ des Mundstückes

c) Randkante

Kleiner Krümmungsradius (scharfer Rand):

- größere Treffsicherheit
- schnellere Tonansprache
- harte Tonansprache
- verminderte Ausdauer

Großer Krümmungsradius (runder Rand):

- größerer Komfort
- weiche Tonansprache
- variabler Ton
- größere Ausdauer

3. Kessel-Tiefe

Die Kessel-Tiefe bestimmt Tonfarbe und Tonqualität.

Tiefer Kessel:

- großes Tonvolumen
- voller und weicher Ton

Mittlerer Kessel:

- heller und klarer Ton
- große Variationsmöglichkeit des Klanges

Flacher Kessel:

- strahlender Ton
- erleichtert das Erreichen hoher Lagen

Extrem flacher Kessel:

- harter und brillanter Ton
- für Dauereinsatz in extrem hohen Lagen
- kein modulationsfähiger Ton

4. Bohrung

Die Bohrung ist mitverantwortlich für das Gleichgewicht zwischen dem Luftdruck, den der Bläser auf das Instrument ausübt, und dem Widerstand oder Rückstau, mit dem das Instrument antwortet.

Zu kleine Bohrung:

- Luftstau
- gepresster, dünner Ton
- kleines Tonvolumen

Zu große Bohrung:

- Luftmangel
- matter Ton

Alle diese Aspekte eines Mundstücks wirken nun beim Blasen zusammen und ergeben den Gesamteindruck. Ob ein Mundstück das richtige für den Spieler ist, kann sich oft nur nach längerem Spielen zeigen.

5. Material

Inzwischen gibt es Mundstücke aus den verschiedensten Materialien bzw. Materialkombinationen:

- Messing (versilbert, vergoldet)
- Kunststoff (Plexiglas)
- Messing mit Kunststofffrand
- Holz mit versilbertem Messingschaft

Das Standardmundstück besteht auch weiterhin aus Messing, sollte aber auf jeden Fall versilbert sein. Aus rohen Messingmundstücken können sich durch die Feuchtigkeit Schadstoffe und Schwermetalle (Blei, Zink, ...) lösen.

Kunststoffmundstücke bzw. -ränder und Holzmundstücke sind den Bläsern zu empfehlen, die eine Metall-Allergie haben. Diese Mundstücke fühlen sich aufgrund der Materialien wärmer an, dies ist vor allem in der kalten Jahreszeit sehr angenehm. Kunststoff- und Holzmundstücke sind schwieriger herzustellen und sind daher teurer als versilberte Messingmundstücke.

6. Bezeichnung

So groß die Vielfalt der Mundstücke ist, so ist es auch die Vielfalt der Bezeichnungen; im Prinzip hat jeder Hersteller seine eigenen. Weit verbreitet sind allerdings die Bezeichnungen der Firma Bach (7c, 6 ½ AL usw.), die auch von anderen Firmen (arnold & sons, JK-Josef Klier) übernommen wurden (zum Teil auch als Mundstück-Kopien der Firma Bach). Andere Hersteller führen zwar auch Mundstücke mit diesen Bezeichnungen, doch weichen die Maße geringfügig ab.

- hohe Nummer = kleiner Kesseldurchmesser
- niedrige Nummer = großer Kesseldurchmesser
- W = breiter Polsterrand
- A = tiefer Kessel
- E = sehr flacher Kessel

7. Sonderformen

In den letzten Jahren kamen verstärkt Mundstücke mit auswechselbarem Kessel auf den Markt. Diese Mundstückkombinationen ermöglichen es, das Mundstück den unterschiedlichen Anforderungen der Stücke anzupassen. Dies setzt aber voraus, dass der Spieler Atmung, Ansatz und Instrument optimal beherrscht, um diese Mundstücke richtig einsetzen zu können.

Literatur

Stork, John: Das Mundstück – was man davon wissen muss,
Bulle/Vuarmarens (Schweiz) 1989.

Instrumentenkunde

Albrecht Schuler, Irmgard Eismann

Einteilung der Instrumente

Saiteninstrumente (Chordophone = Saitenklinger)

Streichinstrumente:

Violine (Geige), Viola (Bratsche), Violoncello, Kontrabass.

Historische Streichinstrumente:

Gambe, Viola d'amore, Baryton, Trumscheit, Drehleier.

Zupfinstrumente:

Harfe, Gitarre, Mandoline, Banjo, Zither.

Historische Zupfinstrumente:

Laute, Chitarrone, Theorbe.

Tasteninstrumente mit Saiten (angeschlagen, gezupft):

Klavier, Cembalo, Clavichord, Spinett.

Blasinstrumente (Aerophone = Luftklinger)

Holzblasinstrumente:

Blockflöte, Flöte (Querflöte), Okarina.

Rohrblatt-Instrumente:

Klarinette, Bassetthorn, Saxophon.

Doppelrohrblatt:

Oboe, Englischhorn, Fagott, Kontrafagott.

Historische Blasinstrumente:

Krummhorn, Pommer, Schalmei, Rankett, Dulzian.

Blechblasinstrumente:

Trompete, Posaune, Horn, Tuba.

Künstliche Winderzeugung, mechanisch angeblasene Instrumente:

Orgel, Harmonium (gleichzeitig Tasteninstrumente),

Harmonika-Instrumente (Akkordeon, Bandoneon, Harmonika).

Eine Instrumentenfamilie besetzt die Lagen von Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Schlaginstrumente (Idiophone = Selbstklinger)

Membranophone (mit Fell):

Pauken, Trommel.

Membranophone (ohne Fell, mit Platten oder Scheiben):

Becken, Tamtam, Kastagnetten, Gong, Glocken, Triangel,

Glockenspiel, Xylophon, Vibraphon, Marimbaphon,

Holzstäbe, Rasseln usw.;

Celesta: Klaviertastatur mit Stahlstäben statt Saiten.

Künstliche Tonerzeugung (Elektrophone = Stromklinger)

Elektronische Tonerzeugung:

Synthesizer, E-Orgel, Digitalpiano.

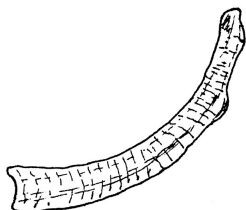
Elektrische Tonabnahme:

E-Gitarre.

Geschichtliche Entwicklung

(Skizzen: I. Eismann)

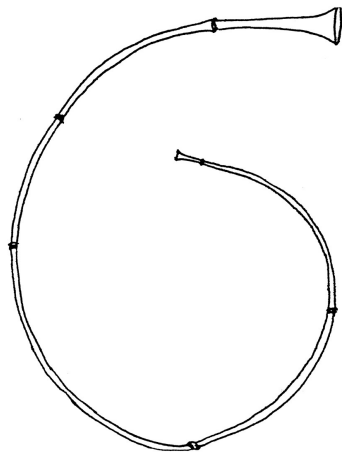
Die historische Entwicklung der Blasinstrumente lässt sich bis in vorgeschichtliche Zeit zurückverfolgen. Anfangs bestanden die Instrumente aus unveränderten Naturprodukten, z. B. Muscheln, Knochen, Bambus, Stoßzähne, Tierhörner.



Beispiel:
Schofar, Widderhorn
Israel

Später wurde dann Holz, Rinde, Ton oder Metall verarbeitet. Bei der Bearbeitung kristallisierten sich zwei Bauformen heraus: zylindrischer Rohrverlauf – Trompeten- und Posaunenfamilie; konischer Rohrverlauf – Hornfamilie.

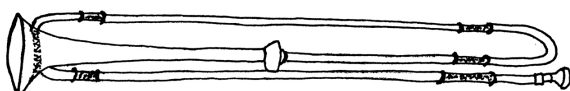
Historische Vorläufer der Trompete waren die Salpinx in Griechenland und die Busine im mittelalterlichen Europa – beide mit einem lang gestreckten Rohrverlauf – oder die gebogene Buccina, die der Spieler um den Oberkörper trug:



Cornu oder Buccina,
altes Rom

Im 15./16. Jahrhundert wurde versucht auch tiefere Töne zu erreichen. Die Verlängerung des Rohres wurde „aufgewickelt“, die ersten fanfaren- und trompetenartigen Instrumente entstanden; sie sehen unseren heutigen Fanfaren ähnlich.

Trompeten hatten folgende Verwendung: Signalinstrumente, Instrumente der Spielleute (Tanzmusik). Ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kam als weitere Aufgabe die Verwendung bei Hofe hinzu. Die Trompeter organisierten sich in der „Heroischen Trompeter- und Paukerzunft“.



Barock-Trompete
des 16. Jahrhunderts

Auf den damaligen Instrumenten standen nur Naturtöne zur Verfügung; sie wurden in sieben Blasregister eingeteilt:

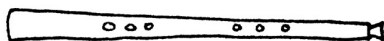
1.	sotto basso	Grundton
2.	basso	2. Naturton
3.	volgano	3. Naturton
4.	alto e basso	4. Naturton
5.	prinzipale	5.–8. Naturton
6.	clarino I	6.–12. Naturton
7.	clarino II	8.–16. Naturton

Hieraus entwickelte sich die Kunst des Clarinblasens. Ein Beispiel für den Höhepunkt dieser Kunst sind Trompetenstimmen bei J. S. Bach (meist 3 Trompeten und Pauke).

Für das chromatische Spiel in der Sopranlage wurde der Zink eingesetzt: ein Holzinstrument mit Griffelöchern und Kesselmundstück.



Krummer Zink,
mit gesondertem Mund-
stück aus Horn



Stiller Zink,
Rohr und Mundstück aus
einem Stück

Der schlangenförmig gebogene Basszink hieß Serpent.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es immer wieder Versuche, die Trompete chromatisch zu erweitern: mit Zugvorrichtungen wie bei der Posaune oder mit Klappen wie bei Holzblasinstrumenten. Eine befriedigende Lösung gelang erst mit der Erfindung der Ventile durch Blümel und Stölzel. Das erste Patent auf Ventile erhielt Stölzel 1818.

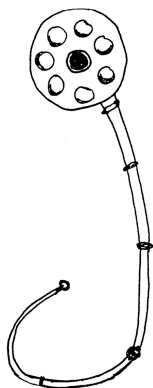
Die Posaune erfuhr über die Jahrhunderte nur wenig grundlegende Änderungen (Vergrößerung der Mensur mit Formveränderung des Schallbechers, Änderung der Mundstückform). Schon Abbildungen aus dem 16. Jahrhundert zeigen Posaunen mit dem heutigen System. Sie wurden vorwiegend

chorisch eingesetzt als Sopran-, Alt-, Tenor und Bassposaune. Bis in die Zeit der Wiener Klassik verwendeten Komponisten die Posaunen als Verstärkung der Chorstimmen bei Vokalwerken. Die Stadtpfeifer benutzten Posaunen zusammen mit den Zinken, z. B. Johann Pezelius.

Mit der Zeit wurden die Sopranposaune und oft auch die Altposaune durch Trompeten ersetzt. Versuche mit Ventilen statt des Zuges (Ventilposaune, Cimbasso) bewährten sich nicht.

Heute sind noch in Gebrauch: Altposaune, Tenorposaune, Tenor-Bassposaune (mit Quartventil), Bassposaune (mit Quart-/Quintventil oder Quart- und Terz(Sekund)ventil); im Orchester auch die Kontrabass-Posaune in F. In Aufführungen Alter Musik kommen auch wieder Nachbauten von engensurierten Renaissance-Instrumenten zum Einsatz.

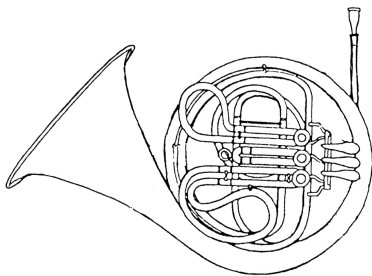
Horninstrumente



Lure, Skandinavien,
historischer Vorläufer
des Horns aus der Bronzezeit

Erste Abbildungen von Hörnern in der heutigen Gestalt gibt es als Jagdhörner auf Wappen aus dem 12. Jahrhundert.

Auch bei den Hörnern wurde immer wieder versucht, den Spielbereich chromatisch zu erweitern. Erste Erfolge wurden erzielt durch das Einführen der gewölbten rechten Hand in den Schallbecher. Das hatte eine Erniedrigung des Naturtones zur Folge. Da die „gestopften“ Töne dumpfer klingen als die offenen, konnten sie nur für schnelle Durchgangstöne benutzt werden. Durch dieses „Stopfen“ und das Ersetzen des Kesselmundstücks durch ein Trichtermundstück bekam das Waldhorn seinen charakteristischen weichen Klang, der außerdem dadurch bedingt ist, dass im konischen Rohrverlauf nicht alle hohen Obertöne entstehen können. – Das erste B/F-Doppelhorn baute Eduard Kruspe 1898 in Erfurt.



Modernes (Wald-)Horn, im Orchester wird meist das Doppelhorn in F/B verwendet; in Musikvereinen ist auch das Es-Althorn verbreitet.

Eine besondere Hornform ist die so genannte Wagner-Tuba: ein mit Hornmundstück gespieltes „Tenorhorn“.

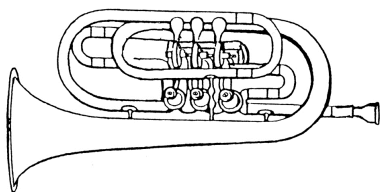
Das Bügelhorn

Das Bügelhorn war im Mittelalter ein Jagd- und Signalinstrument, ab dem 19. Jahrhundert das Signalinstrument des Militärs.

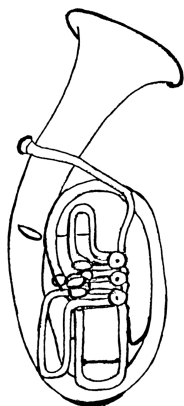
Typische Merkmale: sehr weite Mensur, stark konischer Rohrverlauf, wenig ausladende Stürze, weicher Klang.

Mit den Ventilen ergab sich eine ganze Instrumentenfamilie:

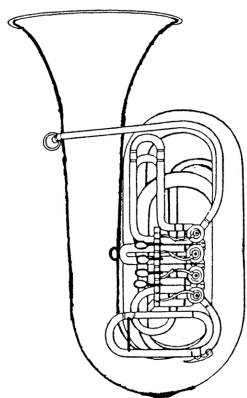
Flügelhorn, Tenorhorn, Bariton (weitmensuriertes Tenorhorn mit vier Ventilen) und Tuba. Das Euphonium wurde Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals gebaut und in Militärkapellen verwendet.



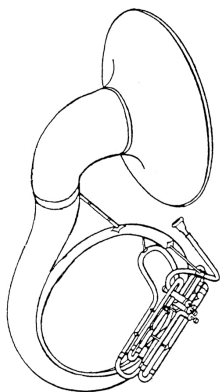
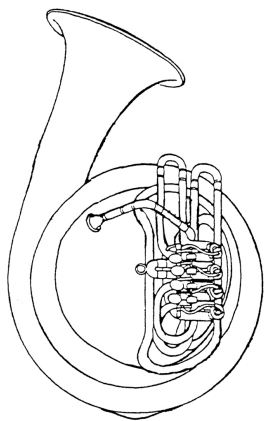
Kornett oder Piston, etwa 1820 erstmals in der Militärmusik eingeführt



Tenorhorn



Tuba,
im Posaunenchorbereich in B,
meist mit vier Ventilen als
Kontrabasstuba.
Es gibt auch Tuben in F, in C
oder in Es.



Helikon und Sousaphon, Sonderformen der Tuba.

Zur Notation

In den Notenausgaben, die in den Posaunenchören benutzt werden, sind alle Instrumente „klingend“ notiert, das heißt, die gelesene Note erklingt in genau dieser Tonhöhe. Nur die Tuba erklingt eine Oktave tiefer als notiert. Für Trompeten entspricht das der Bezeichnung „Trompete in C“. Man spricht auch noch manchmal von Klavierschreibweise, Kuhlo-Schreibweise oder Partiturschreibweise. Johannes Kuhlo hatte sich in besonderer Weise für diese Notationsform eingesetzt im Gegensatz zur damals so genannten Militärschreibweise.

In Orchestern oder Musikvereinen spielen die verschiedenen Instrumente nicht aus einer Partitur, sondern aus Einzelstimmen. Hier gilt für die Trompeten meist die Angabe „Trompete in B“, das heißt, alle Noten sind in diesem Fall einen ganzen Ton höher notiert als das Instrument klingt. Man spricht dann von einem „transponierenden Instrument“.

Transponierende Instrumente sind alle, deren Klang anders ist als ihre Notation. Bei jedem transponierenden Instrument erklingt der geblasene und notierte Ton c' wie die angegebene Stimmung des Instrumentes.

Im Orchester betrifft das mit ihren jeweils besonderen Transpositionsverhältnissen u. a. auch die Waldhörner (in F; im Musikverein auch in Es notiert), Klarinetten (in B, in A oder in Es) und Saxophone (in B, in Es). In Musikvereinen, im Orchester, in Kammermusik und Sololiteratur ist außerdem die Tuba in Originallage notiert, also eine Oktave tiefer als in der Literatur für Posaunenchor.

Im Orchester muss der Musiker oft den Anforderungen des Musikstücks entsprechend verschiedene Instrumente aus seiner Instrumentenfamilie spielen können, z. B. der Klarinettist die Klarinette in A und in B. Wären seine Noten nun klingend notiert, müsste er für die Instrumente verschiedene Griffe erlernen. Durch die Notierung als transponierendes Instrument kann er die gleichen Griffe am anderen Instrument wiederverwenden und dennoch erklingen die richtigen Töne. Jeder Blockflötenspieler weiß, wie schwierig es sein kann, schnell zwischen Sopranblockflöte in c und Altblockflöte in f wechseln zu müssen, ohne sich bei den Griffen zu irren. Das ist der Hintergrund, warum sich die transponierenden Instrumente besonders im Orchester erhalten haben, obwohl im Posaunenchor die klingende Partiturnotation als Verbesserung eingeführt wurde.

Literatur

Baines, Anthony: Lexikon der Musikinstrumente, Stuttgart, Weimar 2010.

Dickreiter, Michael: Musikinstrumente, 7. Auflage, Kassel 2001.

Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Kassel 2004.

Pape, Winfried: Instrumentenhandbuch, Laaber 1992.

Schaper, Heinz-Christian: Musikinstrumente compact, 8. Auflage
Mainz 2002

Schneider, Willy: Transponierende Instrumente, Mainz 1982.

Tarr, Edward H.: Die Trompete, Mainz 2006.

Für Jungbläser geeignet (beschreibt beim Thema Notation allerdings nur die Orchesterschreibweise Trompete in B!):

Bildersachbuch „Mein Instrument“ – Die Trompete, Kassel 2006.

Instrumentenpflege

Albrecht Schuler

Um lange Zeit an seinem Instrument Spaß und Freude zu haben, muss es regelmäßig gereinigt werden. Genaue Zeitabstände lassen sich nicht benennen, doch gilt als Faustregel: Außen sollte das Instrument spätestens dann geputzt werden, wenn es matt oder angelaufen ist. Sind Ablagerungen in den Röhren zu sehen oder verbreitet das Instrument einen unangenehmen Geruch, so ist es auch innen zu reinigen. Nun ein paar Tipps zur Instrumentenpflege:

1. Außenreinigung

- a) Unlackierte Instrumente: Das Instrument mit Metallputz- und Poliermittel kräftig einreiben, schwarze Rückstände mit sauberem Tuch abreiben und polieren.
Achtung: Es dürfen keine Putzmittelrückstände am Instrument bleiben!
- b) Lackierte Instrumente: Das Instrument mit einem weichen Lappen und evtl. etwas Lackpolitur polieren. Staub am besten mit einem nassen Tuch abwischen, so wird der Lack geschont.
- c) Versilberte Instrumente: Instrument mit einem Silberputztuch blank reiben. Kein Silberbad verwenden!
Achtung: Bei mit Klarlack versehenen, versilberten Instrumenten kein Silberputztuch/-mittel verwenden. Hier gilt die Anleitung für lackierte Instrumente.

2. Innenreinigung

Die Innenreinigung geschieht am besten in der Badewanne auf einer Badematte (kein Verkratzen der Wanne).

- a) Ventilinstrumente: Das Instrument mit heißem Wasser vom Schalltrichter her auffüllen und die Ventile bewegen, damit auch die Ventiltzüge mit Wasser gefüllt werden. Vorsicht: Das Metall wird sehr warm! Danach einige Tropfen Spülmittel einfüllen und etwa 30 Minuten stehen lassen. Stets darauf achten, dass kein Spülmittel auf den Lack gelangt, ggf. sofort mit klarem Wasser abwischen. Anschließend das Wasser abgießen und das Instrument mit der Innenreinigungsbürste mehrmals durchziehen. Vorsicht: Die Bürste nicht durch die Ventile ziehen; Ventiltzüge sind einzeln zu reinigen. Zum Schluss das Instrument mehrmals mit klarem Wasser gründlich ausspülen und alle Ventiltzüge entleeren. Danach das Instrument außen abtrocknen und wie unter 1. beschrieben putzen.

- b) **Posaune:** Das Schallstück wie unter a) beschrieben reinigen. Den Posaunenzug mit heißem Wasser füllen und ein paar Tropfen Spülmittel hinzugeben. Danach beide Öffnungen mit den Fingern verschließen und den Zug hin und her bewegen. Warten bis sich der Druck abgebaut hat und das Ganze zwei- bis dreimal wiederholen. Anschließend den Zug mit der Innenreinigungsbürste durchziehen; Innen- und Außenzug getrennt. Festsitzende Ablagerungen mit dem Putzstab entfernen. Dabei sollte der ganze Stab und die Spitze mit einem Lappen (Stoffstreifen) bedeckt sein. Der Lappen muss so lang wie der ganze Stab sein, damit man ihn oben festhalten kann und er nicht stecken bleibt. Nach der Reinigung mit dem Stab nochmals die Innenreinigungsbürste benutzen, um in den Bogen geschobene Ablagerungen zu beseitigen. – Zum Schluss den Zug mehrmals mit klarem Wasser gründlich nachspülen. Bei sehr starker Verschmutzung empfiehlt sich als Hilfsmittel zur Innenreinigung eine Spüldüse für den Brauseanschluss.

3. Fetten und Ölen

- a) **Stimm- und Ventilzüge:** Die Gleitflächen der Züge mit Metallputzmittel blank putzen. Vorsicht: Es darf kein Putzmittel auf den Lack bzw. die Versilberung gelangen! Danach diese Flächen dünn mit Ventil-Zugfett bestreichen (Triggerzüge am besten mit Posaunenfett oder einer Mischung aus Ventil-Zugfett und Ventilöl) und durch Drehen im Außenzug gleichmäßig verteilen; überschüssiges Fett sofort abwischen.
- b) **Posaunenzug:** Altes Fett mit weichem Papier oder Lappen entfernen. Anschließend das Posaunenfett dünn auf die Zugschuhe (Verdickung am Ende) auftragen, danach Außenzug hin- und herschieben, um das Fett gleichmäßig zu verteilen. Innenzug mit Wasser besprühen, damit eine optimale Gleitfähigkeit erreicht wird; hierzu eignet sich am besten ein kleiner Pumpsprayer. – Alternative: Zugöl (Gebrauchsanweisung auf der Packung).
- c) **Périnetventile (Pumpventile):** Ventile vor jedem Blasen ölen. Hierzu die Ventile nacheinander heraus-schrauben (Ventile dürfen nicht vertauscht werden) und mit ein paar Tropfen dünnflüssigem Ventilöl (engl. Valve Oil) versehen. Danach durch Drehen des Zylinders das Öl verteilen und das Ventil wieder festschrauben, wenn es in richtiger Stellung eingerastet ist.
- d) **Zylinderventile:** Bei Bedarf (monatlich) das Ventil an den Lagern mit ein paar Tropfen Ventilöl versehen. Hierzu die Deckel der Ventile nacheinander abschrauben (Deckel dürfen nicht vertauscht werden) und auf das Lager ein bis zwei Tropfen Ventilöl (engl. Rotary Valve Oil) geben. Ebenso das Lager des Ventils auf der Drückwerksseite ölen. – Falls nötig kann auch durch die Ventilzugöffnungen mit ein paar Tropfen Ventilöl geölt werden. Neue Drehzylinderventile sind am Anfang regelmäßig zu ölen (auch durch die Ventilzüge). Die Drückwerksgelenke gelegentlich mit je ein bis zwei Tropfen Nähmaschinen- oder Schreibma-

schienenöl versehen. Schwer gehende und festsitzende Ventile keinesfalls am Drücker bewegen, sondern wie oben angegeben ölen und direkt am Zylinder drehen.

4. Mundstückreinigung

Es sollten aus hygienischen und gesundheitlichen Gründen keine Mundstücke aus blankem Messing oder Neusilber verwendet werden.

- a) Das Mundstück in warmes Wasser legen und einen Tropfen Spülmittel hinzugeben. Anschließend das Mundstück mit einer Reinigungsbürste durchziehen und mit klarem Wasser gründlich nachspülen. Bei Kalkablagerungen (Speichelstein) helfen ein paar Tropfen Essig im Wasserbad.
- b) Bei Bedarf können versilberte und vergoldete Mundstücke auch mit einem entsprechenden Reinigungstuch (kein Bad!) poliert werden.

Praxis

Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung
Digital 2024

Paket 3 - Populärmusik

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt
„Praxisverlag buch+musik“.

Schlagwerk im Posaunenchor

Markus Püngel

„Am Anfang war der Rhythmus“ stellte der Musikwissenschaftler Curt Sachs vor einigen Jahrzehnten fest. Der Vorgang des rhythmischen Schlagens ist die älteste Form des instrumentalen Musizierens. Seit der Frühzeit der Menschheitsgeschichte entwickelte sich eine Vielzahl verschiedenster Schlaginstrumente, die sich in Idiophone (Selbstklinger: Xylophone, Becken, Triangeln und Glocken) und Membranophone (Fellinstrumente: Trommeln und Pauken) aufteilen. Schlaginstrumente sind alle Instrumente, bei denen der Ton durch Schlagen mit einem Gerät oder der Hand erzeugt wird. Eine weitere Unterteilung der Schlaginstrumente ist möglich in reine Schlaginstrumente (Fellinstrumente und Becken) und Melodieinstrumente (Stabspiele und Pauken) mit bestimmten Tonhöhen.

Pauken, ursprünglich „Puken“ genannt, wurden als Signalgeber insbesondere zu kriegerischen Anlässen benutzt. Als rhythmische Komponente wurden sie im Trompetenverbund zu feierlichen Anlässen eingesetzt und durften nur von Privilegierten gespielt werden. Sehr schnell wurden sie auch als selbständiges Orchesterinstrument integriert. Als Melodieinstrument sind sie im 18. Jahrhundert allerdings gescheitert. Schlaginstrumente wie die Pauke haben in Sinfonieorchestern, aber auch in der Bläsermusik eine eher untergeordnete Rolle. Sie werden kaum als Soloinstrument hervortreten, beeinflussen aber in großem Maß die Wirkung eines Stückes.

Ganz anders verhält es sich in Musikkulturen, in denen das rhythmische Wechselspiel zentrale Bedeutung hat. Diese verfügen über eine Fülle verschiedenster Schlaginstrumente, welche sich zum Großteil aus Naturmaterialien und Haushaltsgeräten zusammensetzen. Zu finden sind solche Instrumente in Afrika und Lateinamerika. Zu uns gelangten dann die charakteristischen Rhythmusaufgaben dieser Instrumente durch den Jazz. Das Schlaginstrument des Jazz ist vorwiegend das Schlagzeug (Drumset). Es leitet sich von verschiedenen Orchester- und Militärintstrumenten her. Zunächst behelfsmäßig aus allerlei Tonwerkzeugen zusammengestellt, hat es sich zu einer Gruppe präzise aufeinander abgestimmter Instrumente entwickelt (siehe Seite 150).

1. Pauken

Entwicklung

Das Internet-Lexikon „Wikipedia“ gibt über die Entwicklung der Pauken Auskunft (Februar 2013): Dem Grundwesen nach ist die Pauke (ital. Timpani, frz. Timbales, engl. kettle drum, Kesselpauke) ein uraltes Instrument und von dem *Toph* oder *Aduse* der Hebräer bis hin zu den von Praetorius als ‚ungeheure Rumpelfässer‘ geschilderten Heerpauken des 16. und 17. Jahrhunderts und unseren Konzertpauken bei allen Völkern in den verschiedenartigsten Gestalten und Formen zu finden. Von den Persern und Türken soll sie ins Abendland gekommen sein.

Es handelt sich dabei um halbkugelige Klangkessel aus Kupfer oder Fiberglas, mit gegerbten oder Kunststoff-Fellen bespannt, die durch am Rand

befindliche Schrauben nach Belieben verschieden straff angespannt werden, so dass die Tonhöhe der Membran genau geregelt werden kann. Die Schraubenpauken sind der Urtyp der heute gespielten Instrumente, da sie mit wenigen Handgriffen auf einen anderen Ton umgestimmt werden konnten. Sie waren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in Gebrauch und werden heute wegen ihres „Original-Klanges“ wieder häufiger, vor allem von Orchestern mit „historischem Klangbild“, in Konzerten eingesetzt.

1836 baute die Firma Einbigler (Frankfurt) die erste sog. Maschinenpauke: eine Konstruktion, bei der das Umstimmen über ein zentrales Kurbel-Hebel-System gelöst wurde. Die um 1850 in verschiedenen Varianten entstandene Dreh-Kessel-Pauke hat sich im symphonischen Bereich nicht durchgesetzt.

Eine große Veränderung brachte die Erfindung der Pedalpauke um 1880. Nun konnte man die Pauke stufenlos und sehr schnell mit dem Fuß umstimmen. Der Pauker hatte während des Umstimmvorgangs jetzt beide Hände frei und konnte, was neu war, ein gewirbeltes Glissando ausführen.

Die gängigen Paukengrößen in Zoll (1" = 2,54 cm) sind: 29" (Tiefe Pauke, Stimmbereich Es – H), 26" (Mittlere Pauke, Stimmbereich A – G), 23" (Hohe Pauke, Stimmbereich Es – H).

In der Bauweise wird dazu noch in Gestell- oder Transportpauken unterschieden. Die Gestellpauke hat ein massives Gussgestell, in dem der Klangkörper verschraubt ist. Sie ist dadurch sehr schwer und schlecht zu transportieren, bietet jedoch eine gute Stimmstabilität, da die Mechanik im Gussgestell verarbeitet ist und die Zugspannung nicht vom Kessel getragen wird. Bei der Transportpauke ist die Mechanik mit dem Kessel verbunden und kann somit die Klangeigenschaft des Kessels beeinträchtigen, da dieser die Zugspannung der Mechanik aufnehmen muss. Allerdings sind sie wesentlich leichter, handlicher und in Höhe und Neigung verstellbar. Die Füße lassen sich abnehmen oder einklappen. Bei Transportpauken gibt es Kupfer- oder Fiberglas-Kessel. Kupfer ist schwerer, teurer, aber klanglich brillanter. Fiberglas ist preislich günstiger, leichter, im Klang nicht so brillant. Gängige Paukenhersteller sind: Adams, Kohlberg, Majestic, Yamaha, Sonor, Ludwig.

Felle

Für die Bespannung der Pauken haben sich mittlerweile Kunststoff-Felle durchgesetzt. Diese sind unempfindlicher und strapazierfähiger als Naturfelle. Besonders Feuchtigkeits- und Temperaturveränderungen können bei Naturfellen schnell die Stimmung beeinflussen, ja sogar die Felle bei zu trockener Luft zum Zerreißen bringen. In den großen Spitzenorchestern wird jedoch weiterhin auf Naturfellen gespielt, zumal die Pauken in den Konzertsälen verbleiben und somit ihre Stimmung halten.

Paukenschlägel

Die Schlägel der Pauke haben Köpfe aus Filz, Leder, Flanell, Kork oder Holz. Dadurch sind harte und weiche Klangcharaktere zu realisieren. Für Barockmusik kann man harten Filz bis Holz verwenden. Renaissancemusik verlangt dagegen eher weiche Filz- oder Flanellköpfe. Aber auch der Cha-

rakter eines Stückes kann die Wahl der Paukenschlägel beeinflussen. So kann im selben Stück mit verschiedenen Schlägeltypen gespielt werden, um unterschiedliche Klangfarben zu erzielen.

Stimmung

Die gute und genaue Stimmung einer Pauke ist sehr wichtig. Es kommt auf den Höreindruck an, ggf. ist nicht das Stimmgerät der Maßstab. Der Gesamtklang muss stimmen, d. h. es kann sein, dass ein Paukenton etwas höher oder tiefer gestimmt werden muss. Dieses Phänomen hat seine Ursache manchmal in einer schlechten Grundstimmung der Pauke. Dabei handelt es sich um ungleiche Spannungsverhältnisse der einzelnen Stimm-schrauben des Spannreifens. Dadurch kann der Ton in der Ausklingzeit nach oben oder unten „ziehen“. Das bedeutet, angeschlagener und ausklingender Ton sind nicht gleich. Deshalb sollte immer wieder einmal die Grundstimmung überprüft werden. Dazu spielt man die Pauke bei mittlerer Fellspannung 4–8 cm vom Kesselrand aus radial zu jeder Stimmschraube an und überprüft den Tonunterschied von Schraube zu Schraube. Der mittlere Ton wird dann als Orientierung verwendet. Ist die Pauke gut gestimmt, sollte auch ihr Nachklang stabil bleiben.

Bei Pedalpauken ist der Pedalweg begrenzt. Sollte einmal ein geringfügig höherer oder tieferer Ton erforderlich sein, kann man durchaus an den Stimmschrauben etwas nachhelfen, in der Regel jedoch nicht mehr als einen Ganzton. Dabei ist zu beachten, dass immer alle Schrauben gleichmäßig mit maximal Achtelumdrehungen verstellt werden. Generell ist es sinnvoll, solche Veränderungen von einer fachkundigen Person vornehmen zu lassen. Beim Stimmen für ein Musikstück wird die Pauke von unten nach oben gestimmt. Bei einer Pedalpauke wird also zunächst das Pedal nach oben gestellt, das Fell entspannt sich. Nun wird das Pedal bis zum gewünschten Ton nach unten getreten. Hat man zu weit getreten, fängt man wieder von vorne an. Bei anderer Vorgehensweise kann sich die Mechanik verklemmen und dann beim Spiel nachrutschen und den Ton verstimmen.

Aufbewahrung

Da Pauken nicht ständig benutzt werden, ist es besonders wichtig, sie richtig zu lagern. Nach jedem Einsatz muss das Fell entspannt werden. Die Unterbringung sollte in Räumen mit geringen Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen erfolgen. Eine Abdeckung durch eine Lederhülle, einen Deckel aus Holz oder stabiler Pappe ist zu empfehlen, um Verschmutzungen in der Mechanik oder auf dem Fell zu vermeiden. Besonders beim Transport muss die Pauke ausreichend geschützt sein. Am sichersten wird sie auf dem Fell liegend transportiert, allerdings nur, wenn ein fester Deckel das Fell schützt. Seitlich liegend kann der Kessel oder die Mechanik Schaden nehmen. Bei stehendem Transport muss sie ausreichend gegen ein Umstürzen gesichert sein.

Pflege

In regelmäßigen Abständen sollte die Pauke mit einem leicht angefeuchteten Tuch abgerieben und mit einem trockenen Tuch nachpoliert werden.

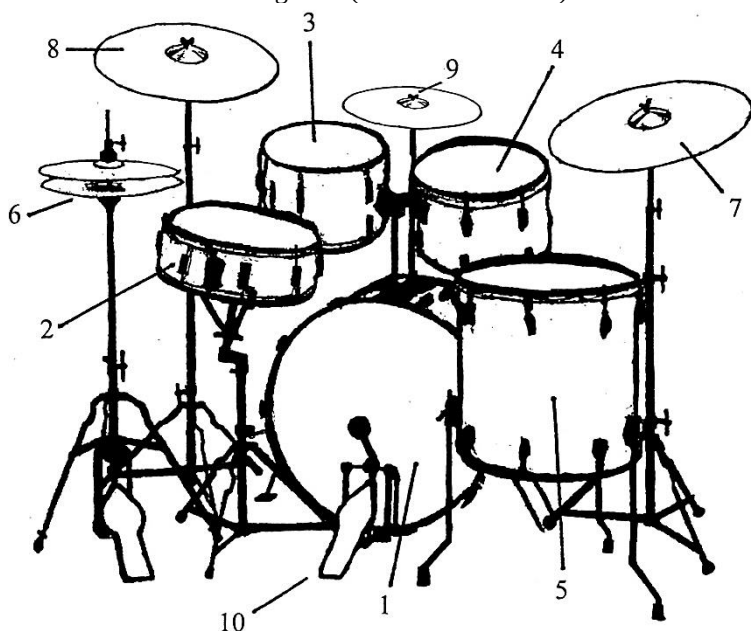
Bei starken Verschmutzungen können auch Fenster- und Oberflächenreiniger (keine scharfen Putzmittel) verwendet werden. Naturfelle nur mit einem kaum feuchten Tuch reinigen. Kupferkessel können mit speziellen Metallreinigern gepflegt werden. Wichtig ist, die mechanisch-beweglichen Teile sowie die Feststellschrauben der Füße zu ölen und zu fetten, um deren Laufeigenschaften langfristig zu sichern. Auch die Befestigung der Mechanik am Kessel sollte gelegentlich nachgezogen werden, um störende Vibrationsgeräusche zu vermeiden.

Notation

Die Paukenstimme wird in der Regel im Bass-Schlüssel mit ihrer realen Tonhöhe notiert. Bei nur zwei verschiedenen Tönen kann es auch vorkommen, dass sie über und unter einer einzelnen Linie geschrieben werden mit der Tonangabe zu Beginn des Stückes.

2. Schlagzeug

Das Schlagzeug – *Drumset* – besteht aus Trommeln und Becken unterschiedlicher Größe und Klangfarbe (Skizze: I. Eismann).



Große Trommel, *Bassdrum* (1); Kleine Trommel, *Snaresdrum* (2); Hohes Hängetom (3); Mittleres Hängetom (4); Standtom oder tiefes Hängetom (5); Hi-Hat (6), bestehend aus einem Paar Hi-Hat-Becken und der Hi-Hat-Maschine; Ridebecken (7); Crashbecken (8); Splashbecken (9); Fußmaschine (10).

Die Trommeln

Die Trommeln des Schlagzeugs werden aus mehreren dünnen Holzfurnierlagen im Ringleimverfahren hergestellt. Dabei werden Furnierblätter genau zugesägt und mit Druck von außen über eine Form oder mit Druck von innen in eine Form verleimt. Ein Trommelkorpus kann aus drei bis neun, teilweise auch noch mehr Furnierschichten bestehen. Der Klang wird hierbei durch die sich ergebende Stärke der Kesselwandung, insbesondere jedoch durch die verwendeten Holzarten der Furnierlagen beeinflusst. Es gibt Mischverleimungen, bei denen für eine Trommel verschiedene Hölzer und Faserplatten verwendet werden, aus Kostengründen ist oft nur die innere und äußere Furnierlage aus edlem Holzdekor. Gute Trommeln werden aus Furnieren einer Holzart verleimt. Dabei werden hauptsächlich Ahorn, Birke, Eiche oder Buche verwendet. Jeder Hersteller bietet auch Folienumwickelte Trommelkessel an. Entscheidend für eine gute Tonbildung ist die Kesselgratung (Auflagefläche des Trommelfells). Man kann oft schon mit dem bloßen Auge erkennen, ob sie gleichmäßig ist oder sich Unebenheiten zeigen, manchmal sogar Fehler ausgespachtelt worden sind. Bei einem gut verleimten Kessel sollte man auch die Furnierstöße nur schwer erkennen können. Zu große Fugen zwischen Furnierstößen deuten auf niedere Qualität oder Fehler in der Produktion hin.

Die Größen der Trommeln und Becken werden in Zoll, Inch (1 Zoll = 1“ = 2,54 cm) angegeben und beziehen sich jeweils auf den Durchmesser des Instruments.

<i>Instrument</i>	<i>Größe max.</i>	<i>Stage-Set</i>	<i>Fusion-Set</i>	<i>Kinder-Set</i>
Bassdrum	16“-26“	22“	20“	16“-18“
Snaredrum	10“-15“	14“	14“	10“-14“
Toms	8“-18“	12“, 13“, 16“	10“, 12“, 14“	8“-14“
Ridebecken	18“-24“	Frei	Frei	18“-20“
Crashbecken	14“-22“	Frei	Frei	14“-16“
Hi-Hats	8“-15“	Frei	Frei	10“-14“
Splashbecken	6“-14“	Frei	Frei	Frei
Chinabecken	12“-22“	Frei	Frei	nicht nötig

Die Becken, *Cymbals*

Generell unterscheidet man zwei Arten von Becken: gegossene und gestanzte. Letztere werden aus einem Messingblech heraus gestanzt und gehämmert, um verschiedene Formen und Klangeigenschaften zu erhalten. Sie werden häufig als kompletter Beckensatz bestehend aus Ride-, Crash- und Hi-Hat-Becken sehr günstig angeboten, da ihre Herstellung einfach ist und teilweise komplett maschinell erfolgt.

Hochwertige Becken werden aus Bronzelegierungen: Kupfer (80–92 %) und Zinn (8–20 %) in einer Form gegossen und fast ausschließlich von Hand gehämmert, wodurch sie ihre Spannung und ihren Klangcharakter erhalten. Die meisten Becken werden am Ende der Bearbeitung auf der

Fläche beider Seiten abgedreht, damit ihr goldener Farbton zur Geltung kommt. Manche Beckenhersteller belassen auch Beckenserien in ihrer natürlichen Gussfarbe, um den eigentlichen Klang in seiner Natürlichkeit zu erhalten.

Im Fachgeschäft hilft nur: anspielen und gut hinhören. Wer über Jahre hinweg ein gut klingendes Instrument möchte, sollte sich von den Fertigpacks der Beckenhersteller verabschieden. Einfache, günstige Becken geben z. T. sehr deutlich einen „Gong“-ähnlichen Ton wieder, besonders im Nachklang. Dies sollte gerade bei Crash-Becken nicht der Fall sein, da sie als kurzer Effekt eingesetzt werden. Ein obertonreicher „Tsch“-Klang sollte dominieren. Das große Ride-Becken, das besonders im Swing mit durchlaufendem Spielrhythmus in Erscheinung tritt, sollte (in der Radiusmitte angespielt) gleichfalls brillante, helle Tonfarben beinhalten. Auch der Klang der Ridebeckenkuppe oder -glocke (mit dem Stockschaft angeschlagen) sollte bei der Auswahl eines Beckens mit bedacht werden. Hier ist allerdings ein glockiger Ton entscheidend. Bei den Hi-Hat-Becken (als Paar gespielt) gelten klanglich die gleichen Bedingungen. Da sie entweder geschlossen oder im halboffenen Zustand gespielt werden, sich nicht nach dem Einzelklang der Becken richten, sondern immer den Zusammenklang vergleichen. Bitte gut hinhören, manchmal klingen hier günstige Hi-Hat-Becken besser als teure. Jeder Hersteller bietet Becken in allen Preis- und Klangklassen an. Nennenswerte Beckenhersteller sind: Zildjian (USA), Sabian (Kanada), Paiste (Schweiz), Ufip (Italien).

Der Aufbau

Beim Aufbau eines Schlagzeuges weiß der Schlagzeuger selbst am besten, wie das Drumset auf seine Bedürfnisse eingerichtet werden muss. Es sollten alle Instrumente gut und ohne große Körperstreckungen erreichbar sein. Bei Chorproben spielt die Platzierung des Schlagzeuges keine entscheidende Rolle. Wichtig ist, dass der Schlagzeuger einen ungehinderten Blickkontakt zum Chorleiter oder Dirigenten hat, ggf. kann das Schlagzeug sogar direkt zwischen dem Chorleiter und dem Chor platziert werden. Zu empfehlen ist in jedem Fall ein kleiner Teppich als Unterlage. Dieser dient als Rutschbremse für die Fußpedale und der Schonung des Bodens.

Stimmung, Dämpfung

Die Stimmung der Trommeln kann sehr verschieden ausfallen. Es gibt Trommeln, die in sich so verzogen oder schlecht produziert sind, dass sie keine ebene Fellaufgabe bieten und eine gute Stimmung ausgeschlossen ist. Gute Drumsets (wie bereits beschrieben) sind jedoch so verarbeitet, dass man in diesem Punkt keine Sorge haben muss. Hat man neue Felle auf dem Schlagzeug aufgezogen, sollten diese erst einmal einer hohen Spannung ausgesetzt werden: jedes Fell einmal gut überspannen, mit beiden Händen unter Einsatz des Oberkörpers mehrmals Druck auf das Fell ausüben. Knackgeräusche rühren dabei von der Verklebung des Fells im Aluminiumreifen und sind normal. Dadurch wird das Fell vorgedehnt und verändert nach dem eigentlichen Stimmen die Stimmung nicht so schnell. Nun wird das Fell wieder gleichmäßig entspannt und langsam ringsum mit höchstens halben Schraubenumdrehungen bis zum tiefsten klingenden Ton gestimmt.

Dieses Vorgehen gilt für Schlag- und Resonanzfelle (Felle auf der Unterseite der Trommeln). Danach kann der Tonabstand der Trommeln zueinander noch etwas nachgestimmt werden. Die Snaredrum sollte eine recht starke Fellschwingung erhalten, damit sie richtig „knackt“, also „fetzig“ klingt. Die Bassdrumfelle können beide ganz locker gespannt sein, so dass sich gerade keine Falten mehr bilden. Das Resonanzfell kann dann zur Klangregulierung noch etwas nachgespannt werden. Zu empfehlen ist auch, eine kleine Decke oder ein Kissen in die Bassdrum zu legen, so dass beide Felle davon berührt werden. Dadurch klingt sie kurz und „knackig“.

Immer wieder taucht die Frage nach dem runden Loch im Resonanzfell der Bassdrum auf. Die Erfahrung hat gezeigt, dass mit einem Loch die Luftsäule besser arbeiten kann und (wenn nötig) ein Mikrofon leichter platziert werden kann.

Stöcke, Ruten, Besen

Für das Schlagzeugspiel gibt es wie bei Pauken auch unterschiedliche Schlägelarten. Stöcke aus Holz (Ahorn, Hickory, Eiche) mit kleinen Köpfen sind die Regel. Um die Dynamik noch etwas zu senken, werden mittlerweile so genannte Ruten oder Rods verwendet. Diese bestehen aus gebündelten Holz- oder Kunststoffstäbchen und sind sehr elastisch, wodurch die Trommeln und Becken leiser ansprechen. Auch die aus dem Jazz bekannten „Besen“ aus Metall können zur Lautstärkereduzierung oder Klangveränderung beitragen. Weiche Filzschlägel (Paukensschlägel) erzielen am Schlagzeug schöne Effekte. Optimal wäre in jedem Fall, wenn der Schlagzeuger in der Lage ist, auch mit normalen Stöcken leise zu spielen, ohne vom Rhythmus abzuweichen.

Pflege

Auch ein Schlagzeug bedarf hin und wieder der Pflege. Grundreinigung: Die Trommeln mit einem leicht feuchten Tuch abwischen und danach mit einem trockenen Tuch bei nicht zu festem Druck trockenreiben (kein Haushaltsreiniger!). Bei starken Verschmutzungen mit Fenster- oder Oberflächenreiniger zunächst auf der Unterseite der Bassdrum ausprobieren.

Für die Becken gibt es im Musikfachgeschäft spezielle Beckenreiniger, die die Metall- oder Lackoberfläche reinigen und gegen Neuverschmutzung schützen. Die Ständer und alle verchromten Teile der Trommeln können mit Fensterreiniger geputzt werden (nicht Lackierung oder Trommeloberfläche mitpolieren). Bewegliche Teile wie Fußpedale und Snare-Abhebung können mit Nähmaschinenöl gängig gehalten werden.

Transport

Wird das Schlagzeug öfter transportiert, sollte man geeignete Verpackungen in Erwägung ziehen. Es gibt für alle gängigen Trommeln, Becken und Ständer gefütterte Nylontaschen oder sogar Kunststoffkisten, so genannte Cases, um das Instrument gegen Kratzer und Stöße zu schützen. Es empfiehlt sich auch, eine Stocktasche zur Aufbewahrung der verschiedenen Trommelstöcke. Manche Taschen haben auch Zusatzfächer für Stimmschlüssel, Metronom und kleine Ersatzteile.

Was ist bei der Wahl eines Schlagzeuges zu beachten?

Hat ein Posaunenchor einen oder sogar mehrere Schlagzeuger, die den Chor begleiten können, wäre ein choreigenes Instrument hilfreich. Die Schlagzeuger müssen sonst zu jeder Probe oder jedem Auftritt das eigene Schlagzeug mitbringen, was durchaus mit großem Aufwand verbunden sein kann. Hätte der Chor ein eigenes Schlagzeug, könnte es sogar als Übungsinstrument für den Trommler-Nachwuchs dienen oder gemeinde-intern von mehreren Gruppen genutzt werden.

Tipps für die Auswahl eines kompletten Schlagzeugs, kurz: „Set“:

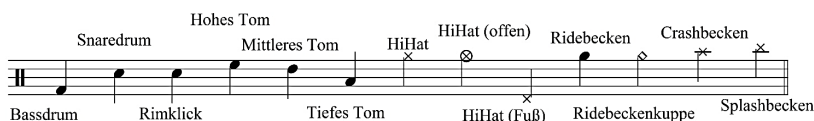
- Der maximale Anschaffungspreis sollte geklärt sein. Als Orientierung kann man heute zwischen 1500 € und 4000 € ansetzen.
- Bitte den gut sortierten Einzelhandel aufsuchen. Der verkauft das Schlagzeug (vielleicht gegen einen kleinen Aufpreis) komplett zusammengebaut und gestimmt, mit kurzer Einweisung zur Handhabung und Justierung der Ständer.
- Nicht nur vom äußerlichen Eindruck eines Instrumentes leiten lassen. Viele Firmen bieten ihre Sets auch in unterschiedlichen Farben an.
- Auf den Klang kommt es nicht sofort an. Instrumente, die im Fachgeschäft zum Anspielen bereit stehen, sind nicht immer gut gestimmt. Sehr häufig sind ab Hersteller einfache Felle auf den Trommeln und erst ein höherwertiger Fellsatz (komplett für ca. 120 €) liefert besseren Klang.
- Unbedingt einen fachkundigen Schlagzeuger mitnehmen. Nicht jeder Verkäufer ist ein Fachmann. Nehmt auch die zukünftigen Schlagzeuger mit zur Auswahl des Instruments und lasst sie mitentscheiden, damit sie sich mit dem Instrument identifizieren können.
- Schildert dem Verkäufer genau, wofür das Instrument gebraucht wird, auch ob mehrere Gruppen das Schlagzeug benutzen werden. Dadurch kann die Auswahl schneller eingegrenzt werden.
- Wer es „rockig“ und kräftig mag, sollte ein Stage-Set heranziehen. Wesentlich flexibler jedoch ist ein Fusion-Set. Durch die kleineren Trommeln können auch junge Spieler das Schlagzeug auf ihre Körpergröße einstellen.

Felle

Schlagzeugfelle werden aus Kunststoff-Folie hergestellt. Sie sind strapazierfähiger und langlebiger als Naturfelle. Da der Klangcharakter der Trommel entscheidend vom verwendeten Fell abhängt, gibt es eine große Auswahl an Fellen in verschiedenen Stärken: einlagig, doppelagig, mit verklebtem Dämpfring oder glatten und rauen Schlagoberflächen. Generell sind dicke und doppelagige Felle für laute, eher „rockige“ Musik geeignet und klingen kurz und „dunkel“. Dünnere Felle entfalten eher „hellere“ Klänge und klingen auch noch bei leisen Schlägen gut und differenziert. Sie schwingen auch länger nach, weshalb man sie mit Filzstücken oder ähnlichem abkleben kann, um den Nachklang zu reduzieren.

Schlagzeugnotation

Schlagzeugnoten werden in der Regel in unser bekanntes 5-Linien-System geschrieben. Dabei wird jedem Schlaginstrument eine Linie oder ein Zwischenraum zugeteilt, da jedes Instrument nur einen Ton wiedergibt. Es entfällt der Violin- oder Bass-Schlüssel, da die Trommeln des Schlagzeugs keine definierte Tonhöhe haben. Man orientiert sich im Notensystem an ihrer ungefähren Tonhöhe zueinander. Deshalb wird die tiefklingende Bassdrum unten, das kleine Tom-Tom oben im System notiert. Trommelnoten erhalten die herkömmlichen Notenköpfe, Becken x-Notenköpfe. Für Perkussionsinstrumente wie Cowbell oder Shaker können auch andere Symbole wie Dreieck oder Raute als Notenkopf dienen (eine herkömmliche Schlagzeugnotation siehe z. B. auf S. 184).



3. Percussion (lateinamerikanisch: Schlag)

Wenn vom Schlagzeug im Posaunenchor die Rede ist, denkt jeder natürlich an das bisher beschriebene Drumset. Aber es gibt außerdem eine Vielzahl an perkussiven Klanginstrumenten, die sich anstelle eines Drumsets oder als Ergänzung dazu anbieten. Im Grunde resultiert auch das Drumset aus der Kombination verschiedener Percussion-Instrumente. Die Posaunenchorliteratur erstreckt sich mittlerweile bis zum Ragtime, Samba oder Cha-Cha-Cha. Um diese Musik authentisch zu musizieren, braucht es auch Rhythmusinstrumente, die dieser Musik entsprechen. Es gibt weit über tausend verschiedene Instrumente, die der Percussion-Familie angehören. Für den Einsatz im Posaunenchor geeignet sind folgende:

Conga

Etwa 90 cm hohe, mit Naturfell bespannte Trommel aus Holz oder Fiberglas. Am unteren Ende ist sie offen, hat also kein Resonanzfell. Deshalb sollte sie zum Spielen auf einem Ständer stehen, damit sich ihr Klang entfalten kann. Ein Conga-Satz besteht aus drei Trommeln mit unterschiedlichen Durchmessern und Tonhöhen: Quinto (10"), Conga (11") und Tumbadora (12"). Ein ganzer Satz ist aber nicht notwendig, eine oder zwei Trommeln reichen aus. Die Trommeln werden mit den Händen gespielt mit verschiedenen Schlagtechniken für unterschiedliche Klänge: Ein Bass-Schlag in der Mitte des Fells, ein offener Schlag mit den Fingern am Rand des Fells, ein Slap (laut) und ein Tipp (leise). Man spielt wie beim Schlagzeug durchgehende Rhythmen mit Fill-Ins.

Bongos

Kleine Handtrommeln immer im Paar gespielt, ähneln der Conga, sind jedoch viel kleiner und heller im Klang. Die kleinere Trommel heißt „macho“ (span. Männchen), die größere „hembra“ (span. Weibchen). Sie sind

ab Werk zusammengeschraubt; zum Spielen werden sie zwischen die Knie geklemmt oder auf einen Ständer gestellt. Auch auf den Bongos können durchlaufende Rhythmen gespielt werden, ihre eigentliche Aufgabe ist allerdings eher das Solospiel. Eine gute Kombination sind zwei Congas und zwei Bongos, wobei der Spieler auf den Congas die Begleitung spielt und auf den Bongos die Fill-Ins oder Soli.

Die Felle der Congas und Bongos werden sehr hoch gestimmt, damit sie einen hellen, durchsetzungsfähigen Klang erzeugen. Am besten wird im Tritonus-Abstand (übermäßige Quarte = Intervall von 3 Ganztönen) gestimmt. Wichtig ist, die Trommeln nach dem Spiel wieder etwas zu entspannen, damit sie bei Temperatur- und Luftfeuchtigkeitsveränderungen nicht reißen.

Shaker

Auch als Rassel bekannt, besteht er aus einem hohlen Korpus mit körniger Füllung. Durch Hin- und Herbewegen mit der Hand, durch Drehen, Schlagen oder Schütteln lassen sich vielfältige Rhythmen erzeugen. Der Klang und die Lautstärke sind abhängig von Größe und Material des Korpus und der Füllung. Die Aufgabe des Shakers ist es, einen gleichmäßigen „Mikropuls“ zu erzeugen. Durchlaufende Achtel- oder Sechzehntelbewegungen („Mikropuls“) dienen als rhythmische Grundlage für alle weiteren Percussion-Instrumente. Ein geübter Percussionist spielt mit der einen Hand einen Shaker und mit der anderen Congas und/oder Bongos.

Kuhglocke (Cowbell)

Die Kuhglocke als Percussion-Instrument ähnelt der Glocke der Kühe, hat aber keinen eigenen Klöppel. Sie ist ebenfalls aus Metall und weist eine längliche Bauform auf. Sie kann in der Hand gehalten oder auf einen Ständer montiert werden. Angeschlagen wird sie mit einem Trommelstock. In der Popularmusik dient sie als Taktgeber auf Viertelbasis. „Poppige“ und „rockige“ Bläserarrangements gewinnen durch ihren Klang an Ausdruck und Präzision. Ihr Ursprung ist aber immer noch die afrikanische und lateinamerikanische Musik.

Cajón („kachon“)

Diese „Holzkiste“ hat in den vergangenen Jahren an Beliebtheit gewonnen. Das Standardmodell (large) ist etwa 50 cm hoch, 30 cm breit und tief. Man sitzt darauf und spielt mit den Händen auf der Vorderseite zwischen den Beinen, auf einer dünnen Holzplatte, die als Schlagfläche dient. Auf der Innenseite dieser Schlagfläche sind Metallsaiten montiert, welche den zunächst tiefen Ton mit einem helleren rasselnden Klang ergänzen. Gegenüber dieser Schlagplatte auf der Rückseite der Cajón hat die Kiste ein Resonanzloch um die tiefen Frequenzen zu begünstigen. Mit verschiedenen Schlagtechniken und Positionen auf der Schlagfläche können unterschiedliche Klangfarben erzeugt werden, wodurch das rhythmische Klangergebnis fast dem eines Schlagzeugs entspricht.

Für kleine Einsätze mit Musikgruppen, am Lagerfeuer oder in der Jungschar prima geeignet. Auch im Posaunenchor kann man mit diesem Instrument die Aufgabe eines Schlagzeugs übernehmen und die Liedbegleitung rhythmisch bereichern. Es gibt mittlerweile verschiedene Modelle in

Form, Größe und Klang. Für kleine Spieler reicht meist ein Medium-Cajon mit einer Höhe von 45cm aus. Bei der Wahl eines Cajons sollte man in jedem Fall den Fachhandel aufsuchen und sich verschiedene Modelle vorspielen lassen, um sich ein Klangbild zu verschaffen. Hier noch ein Tipp: Der Bass-Ton sollte sehr tief schwingen und wenig Rasselanteil der Metallketten beinhalten, der Snare-Ton dagegen hell, rasselnd klingen. Beide Klänge sollten tonal weit auseinander liegen.

Effekt-Percussion

- Chimes: Mehrere unterschiedlich lange Metallstäbchen, die frei schwingend an einem Holz hängen. Man streicht mit der Hand oder mit dem Stock an ihnen entlang. Der helle Glöckchenklang findet Verwendung in ruhigen, andächtigen Liedern oder Musikstücken am Ende im Ritardando oder in Überleitungen.
- Pfeifen, Sirenen, Flöten: Der Ragtime bietet eine Menge Potential für ausgefallene Geräusche. Trillerpfeifen, Sirenen, Lotusflöten, Hupen aber auch sonstiges Klappermaterial wie Woodblocks, Ratschen oder Vibra-Slap kann in solcher Literatur hervorragend eingesetzt werden und zur Belustigung beitragen.
- Triangel: Spätestens in der Weihnachtszeit findet sie ihren Platz. Wichtig ist allerdings, dass man sich bei der Suche nach einer guten Triangel Zeit lässt und Klangvergleiche anstellt. Eine Triangel kann durchaus bis zu 30 Euro kosten.

Der gut sortierte Musikalienhandel hat von Percussion-Instrumenten meist eine Auswahl parat. Ausprobieren lohnt sich.

4. Elektronisches Schlagzeug (E-Set)

Die Erfahrung zeigt, dass der Einsatz eines E-Sets im Posaunenchor schwierig ist, weil die Klänge eines E-Sets nach wie vor synthetisch klingen. Das passt mit dem natürlichen Klang der Bläser nicht immer zusammen. Der technische Aufwand, den man benötigt, bis alles verkabelt ist und jeder das Schlagzeug in angemessener Lautstärke hören kann, ist unangemessen groß. Manche Gemeinden haben schon ein E-Set für den Jugendchor, dann ist in der Regel auch eine Anlage zur Verstärkung vorhanden. In solchen Fällen lohnt sich eventuell ein Ausprobieren. Ein gutes akustisches Schlagzeug ist jedoch günstiger und schneller auf- und abgebaut.

Für den Fall, dass das akustische Schlagzeug in der Kirche oder dem Gemeinderaum generell zu laut wirkt, obwohl sich der Schlagzeuger schon zurückhält, könnte man sich umhören, ob jemand ein E-Set besitzt und dieses vielleicht einmal zur Vorführung bereitstellt. Auch ein Musikfachgeschäft kann angefragt werden, ob ein E-Set vor Ort und den dortigen klanglichen und technischen Gegebenheiten vorgeführt werden kann. Hierbei können die musikalischen Gruppen, die in Zukunft mit diesem Instrument zusammenspielen, genau hören und entscheiden, ob solch ein Instrument klanglich in Frage kommt. Da der Klang ausschließlich aus Lautsprechern kommt, sollte auch immer eine ausreichende Beschallung vorhanden sein.

Der Aufbau eines E-Sets entspricht mittlerweile dem eines akustischen Schlagzeuges. Die Trommeln und Becken (Pads genannt) sehen alle sehr ähnlich aus und können nahezu jeden beliebigen Klang über das angeschlossene Klangmodul (Soundmodul) erzeugen. Die heutige Technik bietet hier schon sehr realistische Klänge, welche auch noch nach eigenen Wünschen verändert werden können.

Der Aufwand, bis man ein E-Set spielbereit hat, ist vergleichbar mit dem eines akustischen, vorausgesetzt, die Verstärkeranlage ist vorbereitet und man muss nur die Kabelverbindung zwischen dem Instrument und der Anlage vornehmen. Spielt man jedoch in unterschiedlichen Räumen oder sogar im Freien, dann kann der technische Aufwand um die nötige Verstärkung zu erreichen, schnell zur Last werden, bis alle Lautsprecher und Kabel installiert sind, ganz zu schweigen vom Transportaufwand.

Der Einsatzbereich des E-Sets geht aber weit über den des akustischen Sets hinaus. Den Pads können verschiedene Geräusche wie Perkussionsinstrumente, Glockenspiele oder sogar Paukenklänge zugeordnet werden. Hier richtet sich die Klangqualität schnell auch nach dem Preis des Soundmoduls. Somit kann ein E-Set sehr vielfältig zum Einsatz kommen. Entscheidend ist, dass die Lautstärke genau geregelt werden kann, wenn auch der Gesamtklang und der dynamische Ausdruck gegenüber einem akustischen Set zurückstehen.

5. Kommunikation zwischen Chorleiter und Schlagzeuger

Wie Chorleiter und Schlagzeuger miteinander auskommen, hängt sehr stark davon ab, woher der Schlagzeuger musikalisch kommt. Im günstigsten Fall ist er im Posaunenchor mit einem Blasinstrument groß geworden und kennt sich mit der Musik, den Eigenarten des Chores und des Chorleiters aus. Dann wird er sich schnell als Schlagzeuger in die Gruppe einbringen können. Kommt der Schlagzeuger von außerhalb und trommelt für gewöhnlich nur mit Gehörschutz in Rock-Bands, dann wird es mit hoher Wahrscheinlichkeit zunächst Schwierigkeiten geben.

Es gibt sicherlich eine Menge begabter Trommler, die sich das Schlagzeugspiel selbst und ohne Noten beigebracht haben. Die beste Variante ist jedoch im Chor selbst z. B. bei Geschwistern nach Nachwuchs zu suchen und das Erlernen über den Chor zu fördern. Ein guter Schlagzeuglehrer kann sich auch auf Posaunenchor-Musik einstellen und kann manche Tipps über den normalen Unterricht hinaus vermitteln.

Folgende Kriterien sind für einen Schlagzeuger im Posaunenchor wichtig:

- dynamisches Spiel (laut-leise), die Dynamik des Chores muss mitgemacht werden,
- Rhythmussicherheit,
- Beherrschung der Taktarten: 4/4 – 3/4 – 6/8,
- ternäre Rhythmik (Swing, Shuffle),
- gutes Einfühlvermögen für Temposchwankungen zwischen Dirigent und Bläsern,
- auch mal nichts spielen (Bläser allein bei Zwischenspielen ...).

Der Chorleiter und der Schlagzeuger sollten versuchen, zu einer Einheit zusammenzuwachsen. Der Chorleiter sollte als Dirigent stets als zentrale Orientierung für Tempo und Dynamik dienen. Bläser können den Tempowünschen des Chorleiters jedoch nicht immer gerecht werden und neigen zu Temposchwankungen. Hier kann der Schlagzeuger ein Bindeglied sein. Ein guter Schlagzeuger kann ein vorgegebenes Tempo gut halten, das ist seine Aufgabe. Er orientiert sich am Dirigenten und hört gleichermaßen auf die Bläser, so kann er den Bläsern hörbar den Schlag des Chorleiters vermitteln und gegebenenfalls sanft die dennoch vorhandenen Tempounsicherheiten der Bläser ausbügeln. Genauso verhält es sich mit der Dynamik. Das größte Lob kann sich ein Schlagzeuger erspielen, wenn er genau weiß, wann er leise spielen muss. Hier muss mancher über seinen Schatten springen und auch mal kaum zu hören sein, das merken die Bläser aber und gehen mit. Dann ist das Ziel erreicht: Dann wird es Musik.

Zuletzt sollten Chorleiter und Schlagzeuger bereit sein, sich in der Vorbereitung auch einmal zusammenzusetzen, um bestimmte Stücke abzusprechen, nicht erst in den Chorstunden oder bei den Generalproben. Gut wäre es, wenn der Schlagzeuger immer rechtzeitig die Noten der Bläser zur Vorbereitung bekommt. So kann auch der Schlagzeuglehrer effektiver mit dem Schlagzeuger arbeiten. Damit ein Musikstück ein gesundes Maß an Schlagzeugbegleitung erfährt, hat der Schlagzeuger viele Möglichkeiten, durch seine unterschiedlichen Einzelinstrumente in der Begleitung zu variieren. So kann ein Intro, Zwischenspiel oder Outro z. B. nur auf einem Becken oder der Hi-Hat begleitet werden, um dem ganzen Werk einen dynamischen Bogen zu verleihen. Oft helfen auch vorhandene CDs zu bestimmter Bläserliteratur, damit der Schlagzeuger schon einmal einen Eindruck der Musik bekommt und sich vor einer gemeinsamen Probe auf ein Stück vorbereiten kann.

Literatur

Handbuch der populären Musik, Weinheim 2005.

Neumann, Hartmut und Henkel, Michael: Get the Groove, Praxisbuch Populärmusik, München 2004.

Schlagzeugübungsbücher, Schlagzeugschulen:

Gschwendtner, Hermann: Elementar Percussion, Band 3 Pauken, Mainz 1985, Schott.

Mayer, Ellen: World of percussion, Mainz, Schott.

Oosterhout, Arjen: Roots in Rhythm, De Haske Verlag.

Oosterhout, Arjen: Real Time Drums Band 1 und 2, De Haske Verlag.

Schäfer, Tom: Hand- und Effekt-Percussion, Bergisch Gladbach 1997.

Stein Diethard: Modern Drumming Band 1, Bergisch Gladbach, Leu Verlag

Stein, Diethard: Modern Drumming Basics, Bergisch Gladbach 2004.

Wenn Bläser grooven

Praktische Hinweise zum Musizieren von Pop-Arrangements

Hans-Joachim Eißler

Viele Posaunenchöre haben in den letzten Jahren mehr und mehr Arrangements aus dem Bereich der Populärmusik erarbeitet und in ihr Repertoire aufgenommen. Neben Chorälen, Menuetten und Intraden stehen heute auch Bearbeitungen von Spirituals, neuen Gemeindeliedern und Pop-Songs auf dem Programm. Der stilistische Anschluss zwischen „klassischer“ Musik und neuerer Popmusik ist den Posaunenchören – im Vergleich zu den Kirchenchören beispielsweise – recht gut gelungen. Einerseits ist das sicherlich auf eine umsichtige „Herausgeberpolitik“ zurückzuführen, die dafür sorgt, dass bei Neuerscheinungen von Bläsernoten auch poppige Stücke berücksichtigt werden. Andererseits ist aber auch die funktionierende Nachwuchsarbeit durch regelmäßige und fundierte Jungbläserausbildung ein großes Plus der Posaunenchöre. Die jüngeren Leute, die auf diese Weise wie ganz selbstverständlich in den Chor hineinwachsen, haben oftmals eine andere musikalische und mediale Sozialisation, verfügen über andere Hörgewohnheiten und Vorlieben und bringen mit ihren Wünschen und Anregungen immer wieder frischen Wind in die Chöre.

Wer sich etwas näher mit Popmusik beschäftigt, wird feststellen, dass für ein authentisches Musizieren sowohl das entsprechende „Feeling“ als auch gewisse Fertigkeiten und Fachwissen gefordert sind. Es ist nicht unbedingt damit getan, nur mal eben ein bisschen schneller zu spielen oder etwas „schmissiger“ zu intonieren. Gute Popmusik ist eine relativ komplexe Sache, bei der viel auf das stimmige Zusammenwirken von rhythmischer Präzision, Artikulation, Phrasierung, Dynamik und Tongebung ankommt. Je intensiver man sich mit dieser Musik auseinandersetzt, desto aufmerksamer wird man hören und registrieren, was andere machen, was davon nachahmenswert ist oder eben gerade nicht, was echt ist und auf was es bei dieser Musik ankommt. Jedenfalls gehört eine gute Portion Neugier dazu – wie immer, wenn man sich etwas Neues erschließen will.

An dieser Stelle sei nun auf einige Besonderheiten hingewiesen, auf die man stoßen wird, wenn man in diese Materie einsteigt.

Rhythmik

Ein bezeichnendes Merkmal der Popmusik ist der hohe Stellenwert des Rhythmischen. Oftmals hat diese Musik einen ansteckenden „Drive“ und regt zum Mitschnipsen oder zumindest zum Wippen mit den Fußspitzen an. Was so leicht und beschwingt klingt, ist allerdings nicht unbedingt leicht zu spielen. Zumal dann nicht, wenn man nicht mit dieser Musik aufgewachsen ist. Hier sollten Chorleiter in fairer Weise Rücksicht nehmen auf ältere Chormitglieder, die sich mit diesen Rhythmen manchmal offenkundig schwer tun. Aber sie sollten sie auch ermuntern, mitzutrainieren und das „Feeling“ mehr und mehr zu verinnerlichen.

Das „Problem“ ist ja gleichzeitig das besonders Reizvolle. Denn es sind nicht unbedingt die Rhythmen an sich, die das Spannende darstellen – jede Musik hat schließlich einen Rhythmus –, sondern es ist der exakte Bezug dieser Rhythmen zum Grundbeat (Puls). Jedes musikalische Ereignis, also jede Viertelnote, Achtelpause oder Sechzehntelsynkope hat ihren klar definierbaren Platz im Metrum. Rhythmustraining (Klatschen oder Sprechen von Rhythmen) sollte daher regelmäßig in die Probenarbeit einfließen (vgl. M. Schütz: „Tipps für Bläserchorleiter zur poplarmusikalischen Praxis, Zur Rhythmik“, Seite 189). Dabei ist wichtig, dass man als Chorleiter sorgfältig vorbereitet ist und die Rhythmik selbst beherrscht, dass man genau hinhört und Korrekturen einfordert.

Wichtig also: jede rhythmische Phrase immer mit Bezug zum Grundschlag (Puls, Beat) vorklatschen bzw. vormachen. Nur dann können die Bläser erleben und einordnen, welche Ereignisse wo im Takt erklingen sollen (z. B. „vor der Zwei“ oder „nach der Drei“).

Ebenso wichtig: das Üben komplizierter Rhythmen unbedingt im langsamen Tempo (siehe auch unten Abschnitt „Tempo“)! Da wird manches durchsichtiger und nachvollziehbarer.

Der Chor trainiert durch Hinhören und Nachklatschen das rhythmische Gehör. Wenn die geklatschte Übung dann auch noch im Notenbild zu sehen ist, etwa weil ein besonderer Rhythmus des vorliegenden Stücks geprobt wurde, lernt der Chor auch mehr und mehr, komplexere Rhythmen selbstständig zuverlässig zu lesen.

Die Rolle des Chorleiters ist bei rhythmisch schwereren Phrasen möglicherweise eine etwas andere als gewohnt. Meistens ist es für den Chor wichtiger und hilfreicher, durch ein sparsames Dirigat den klaren Viertelpuls vermittelt zu bekommen, als dass einzelne Betonungen oder Synkopen mitdirigiert werden. Die in der Popmusik oftmals verschobenen (meist vorgezogenen) Akzente sind leichter exakt zu platzieren, wenn das „Grundraster“ vom Dirigenten deutlich und mit Impuls visualisiert wird.

Es ist sicher grundsätzlich richtig (und beim Musizieren z. B. auf einer geräuschempfindlichen Holzempore auch unerlässlich), dass Bläser den Viertelpuls nicht immer mit dem Fuß mitklopfen. Vor allem bei ruhigen Stücken stört das und wirkt zu sehr als technische „Eselsbrücke“. Erstrebenswert wäre jedoch, dass vor allem bei Poparrangements alle (!) im Chor den Viertelpuls mitfühlen, sozusagen „im Bauch“ miterleben, mitfeiern und mitdenken – gerade auch bei langen, ausgehaltenen Noten oder über Pausen hinweg. Mit dem Chor kann man das gut mit solchen Klatschübungen trainieren, bei denen man in einem recht langsamen Tempo nur einzelne Schläge (z. B. nur die „Drei“ oder nur zwei Achtel auf Schlag „Vier“) klatscht und nachklatschen lässt, und zwar zunächst mit Fußtippen im Viertelpuls als Orientierungshilfe, aber anschließend ohne hörbaren, nur gedachten Viertelpuls. Am Anfang wird diese Übung vielen im Chor schwer fallen. Doch wenn der Chor lernt, miteinander zu „pulsieren“, eröffnet das eine ganz neue Erlebnisdimension.

Tempo

Es ist für die Bläser sicherlich ein Lernprozess, dass bei der Interpretation von Poparrangements das vom Dirigenten (oder ggf. vom Schlagzeug) vorgegebene Tempo tatsächlich vom ersten Takt an bis zum Schluss gilt. Es gibt eigentlich keine Tempoabweichungen, abgesehen von einzelnen Ritarrendi oder offiziellen Tempowechseln. Die gewisse „Ansatz-Latenz“ vieler Chöre wird hier zum Problem: Von vielen Chorleitern wird billigend in Kauf genommen, dass zwischen Einsatz-Auftakt des Dirigenten und dem tatsächlichen klanglichen Ergebnis wertvolle Sekundenbruchteile vergehen. Fürs Einatmen und den Tonansatz wird zu viel Zeit gebraucht. Gerade bei Pop-Stücken sollte jedoch das beim Einzählen angekündigte Tempo nahtlos weitergeführt werden, der Chor muss – bildlich gesprochen – sozusagen „auf den fahrenden Zug aufspringen“ und darf den „Drive“ nicht wieder ausbremsen durch schlampigen oder nachlässigen Ansatz. Sobald Bandmusiker mitspielen, die ein exaktes Tempo gewöhnt sind – sie spielen in der Band oftmals mit „Click“, also mit Metronom –, wird es hier sonst unnötigen Absprachenbedarf geben.

Man kann sogar so weit gehen: Der gleich bleibende „Pulsschlag“ ist von der Priorität her wichtiger als eine schön ausgespielte Melodielinie. Manchmal ist es „richtiger“, einzelne Töne „unter den Tisch“ fallen zu lassen, als nach einem Atemzeichen zu spät weiterzuspielen.

Allerdings ist das „Zu-spät-kommen“ nur bei den Zeilen- bzw. Phrasenanfängen das Problem. Während des Stücks, also wenn „der Zug rollt“, ist eher darauf zu achten, dass der Chor nicht eilt. Diesbezügliche Risikostellen sind vor allem kurz gespielte Noten (sie werden quasi beschnitten) und synkopische Akzente (sie werden aus gut gemeintem Eifer zu früh gespielt).

Wichtig: „poppig“ ist nicht gleichzusetzen mit „schnell“. Ein großes Missverständnis ist zu meinen, dass ein Pop-Arrangement nur dann „fetzig“ oder mit „Drive“ beim Hörer ankommt, wenn es in einem recht raschen Tempo gespielt wird. Doch bei zu schnellem Tempo bleibt oft viel zu viel auf der Strecke: die harmonische Spannung, das Hören auf die „farbigen“ Akkorderweiterungen, die dynamischen Nuancen, das rhythmisch exakte Wiedergeben des Stücks usw. Den erwünschten „Drive“ bekommt ein Stück sicherlich nicht durch atemloses Eilen, sondern eher durch ein zurückgelehntes („laid back“), entspannt-exaktes und richtig artikuliertes Spielen.

Bei vielen Arrangements sind Tempoangaben vermerkt. Zunächst ist davon auszugehen, dass der Arrangeur sich dabei tatsächlich etwas gedacht hat. Deshalb sollten diese Tempoangaben fürs Erste verbindlich sein, es sei denn, man hat das begründete Gefühl, dass ein Stück in einem anderen Tempo an Wirkung gewinnt. Werke, die eigentlich im mittleren Tempo notiert sind, werden leider oftmals deutlich schneller gespielt – aber in den meisten Fällen wird das dadurch nicht etwa „poppiger“, sondern nur hektischer und unruhiger.

Eine lohnende Übung ist immer, das zu erarbeitende Stück in einem spürbar langsameren Tempo zu spielen. Rhythmische Unsicherheiten werden hier „entlarvt“ und können womöglich besser lokalisiert werden. Wenn der Chor einen Rhythmus verstanden hat, sollte er ihn auch zur Übung langsam spielen können. Außerdem wird der Chor wieder sensibilisiert, tatsächlich nach Dirigat zu spielen und wirklich das angezeigte Tempo zu über-

nehmen, statt nur das Tempo abzuspielen, das sich schon „eingeschliffen“ hat und das ja im Zweifel eher zu rasch ist.

Idealfall wäre natürlich, wenn die Überschrift „Wenn Bläser grooven“ nicht um ein Wort ergänzt werden müsste – „Wenn Bläser grooven würden“ – sondern um ein Wort gekürzt werden könnte: „Bläser grooven!“

Lautstärke

Die Lautstärke, die Blechblasinstrumente im Ensemble entwickeln können, ist je nach Raum und Besetzung durchaus beeindruckend. Wenn nun weitere Instrumente hinzugenommen werden, um z. B. ein Poparrangement mit Bandbegleitung zu gestalten, müssen diese – ausgenommen Schlagzeug – sicherlich verstärkt werden.

E-Gitarre und E-Bass spielen am besten über ihren eigenen Verstärker („Amp(lifier)“), der meist leicht zu transportieren ist und bei Bedarf recht laut eingestellt werden kann.

Bei einem E-Piano mit integrierten Lautsprechern muss man davon ausgehen, dass diese interne Verstärkung nicht ausreicht, um gegen die „wall of sound“ der Bläser anzukommen. Hier empfehlen sich so genannte „Aktivboxen“, die Lautsprecher und Verstärker zugleich sind. Achtung: Leistungsschwache Aktivboxen verfälschen selbst den besten Piano-Sound zu sehr. Deshalb gilt: je besser die Leistung, desto verlustärmer der Klang. Viele elektrische Tasteninstrumente haben ohnehin keine integrierten Lautsprecher und sind auf gute Aktivboxen angewiesen.

Das Schlagzeug ist in den meisten Fällen auch unverstärkt durchsetzungsfähig genug. In Kirchenräumen wird es im Gegenteil immer noch wichtig sein, dass der/die Schlagzeuger/in auch im „piano“ gut grooven kann. Nach oben hat man am Schlagzeug dann in der Regel noch genug Spielraum in der Dynamik.

Weitere Soloinstrumente (z. B. Querflöte, Saxophon, Violine) sowie Gesangsstimmen können mit Mikrofonen abgenommen werden. Wenn es sich nur um ein Mikro handelt, kann eine Aktivbox (siehe oben) ausreichen, bei mehreren Mikrofonen (etwa bei einem Vokalchor) wird man eine kleine „Gesanganlage“, also ein kleines Mischpult plus Verstärker oder Aktivmischer (Mischpult inklusive Verstärker) benötigen.

Zusätzliche Soundeffekte sollten sehr sparsam eingesetzt werden. Beim E-Piano z. B. ist ein Hall-Effekt („Reverb“) in den meisten Räumlichkeiten nicht zuträglich. Ein „trockener“ Sound setzt sich am besten durch und wird am wenigsten verfälscht. Manche Gitarren-Sounds leben sicherlich von diesen Effekten („Chorus“, „Delay“ = Echo, „Distortion“ = Verzerrer usw.), aber gerade in Kirchenräumen „ist weniger mehr“. In Maßen kann ein wenig Hall für eine Solo-Gesangsstimme angenehm sein. Aber Vorsicht: Hier ist die Grenze zum seichten Schlager gefährlich nah.

Es ist eine grundsätzliche Frage, wann es Sinn macht, die gesamte Band über eine „zentrale“ Beschallungsanlage zu verstärken und jemanden ans Mischpult im hinteren Drittel des Raumes zu setzen. Bei sehr großen oder sehr verwinkelten Räumlichkeiten kann das ratsam erscheinen, um einen ausgeglichenen Bandsound zu erreichen. In den meisten Fällen allerdings wird dies nicht nötig sein, wenn die mitgebrachten Verstärker und Aktivboxen ausreichen. Guten Musikern ist es bei solchen Gelegenheiten ohnehin

lieber, wenn sie die Lautstärkeregelung selbst in der Hand haben, weil sie dann sichergehen können, dass das Mischungsverhältnis in der Mitte des Raumes nicht anders ist, als sie es vorne erleben. Prinzipiell gilt: Eine teure, große Beschallungsanlage allein macht noch keinen guten Sound – der Umgang mit Mischpult und Mikrofonen will gelernt sein.

Bläser und Band

Es gibt eine bemerkenswerte Nachfrage nach guten Pop-Arrangements. Thematische Reihen wie etwa „S(w)ing and brass“ (Hrsg. CVJM-Gesamtverband) und „Majesty“ (Hrsg. CVJM-Westbund) haben dieses Anliegen aufgenommen und zahlreiche Arrangements zu neuen Liedern veröffentlicht. Auch in den meisten sonstigen Neuerscheinungen der Bläserliteratur finden sich regelmäßig Pop-Kompositionen und -Bearbeitungen, die spezielle Anforderungen an Bläser stellen.

Viele dieser Arrangements sind als reine Bläsermusik konzipiert. Sie sind meistens mindestens vierstimmig gesetzt und funktionieren gut ohne Bandbegleitung. Sie laden aber oftmals dazu ein, mit Bandinstrumenten ergänzt zu werden. Andere wiederum sind geradezu auf Bandbegleitung angewiesen: Hier kann es sein, dass beispielsweise eine Strophe nur einstimmig notiert ist, weil die Band sowohl die Harmonien als auch den Groove ergänzt (Beispiel: Majesty 1, S. 19).

Wenn man die Möglichkeit hat, eine Band zusammenzustellen und als Ergänzung zum Bläserchor dazuzuholen, wird man für bestimmte Anlässe den Mehraufwand in Kauf nehmen, den eine solche Kooperation evtl. mit sich bringt. Im Nachfolgenden noch einige Tipps, was man in der Zusammenarbeit mit Bandmusikern beachten und bedenken sollte:

Welches Notenmaterial bekommen die Bandmusiker?

Es gibt Stücke, bei denen Noten für die Band in Einzelstimmen oder in Partitur (oder beidem) ausnotiert sind (Beispiel: „Gott gibt ein Fest“ von Michael Schütz, Strube-Verlag, enthält kompatible Bandarrangements für die Bläsertsätze in „Das ist ein köstlich Ding“). Das ist aber eher die Ausnahme. In aller Regel sind die Noten für die Bandmusiker nicht ausnotiert. Dieser Umstand muss jedoch noch kein Problem sein, zumal nicht alle guten Bandmusiker unbedingt gut Noten lesen können. In jedem Fall allerdings sollten die Musiker eine brauchbare Vorlage erhalten, durch die sich ihnen das Stück erschließt.

Manche Bläserarrangements sind schon mit Akkordbezeichnungen versehen, so dass der harmonische Verlauf rasch ersichtlich ist. In diesem Fall kann der Band der Bläsertsatz als Vorlage dienen.

Für die Harmonieinstrumente (Piano/Keyboard, Gitarre) sind die in der Regel über dem Satz stehenden Akkorde Voraussetzung, um rasch und zuverlässig mitzuarbeiten. Diese nötigen Informationen kann auch ein so genanntes „Lead-Sheet“ liefern, aus dem in übersichtlicher Weise die wichtigsten Anhaltspunkte hervorgehen: die Taktart, die Akkordsymbole (mit ihrem genauen Platz im Metrum), die Form (welche Abschnitte gibt es, welcher Teil hat wie viel Takte, Wiederholungen, ...), rhythmische Infos wie besondere Akzente (gemeinsame „Vorgezogene“) oder wichtige Pau-

sen, die Dynamik (piano, forte, crescendo usw.), evtl. Ausschnitte der Melodie, Tempoangabe.

Ein versierter Schlagzeuger kommt durchaus auch ohne eigene Noten zurecht. Am wichtigsten für ihn sind hauptsächlich die Infos zur Taktart und zum „Feeling“ (z. B. 6/8-Takt oder 4/4 im Swing feeling), zum Ablauf (Form, Abschnitte, Anzahl der Takte) sowie zur Dynamik. Sowohl ein einfaches „Lead-Sheet“ als auch der „normale“ Bläsersatz können diese Informationen liefern.

Den Bassisten sollte man offen darauf ansprechen, ob er Noten lesen kann. Wenn ja, ist es in vielen Fällen möglich, dass er sich an der Bassstimme im Bläsersatz orientiert und direkt „vom Blatt“ mitspielt. Es gibt allerdings exzellente, hochmusikalische Bassisten, die alles nach Gehör und Akkordbezeichnungen spielen, die jedoch keine Noten lesen können. Hier ist es dann unerlässlich, ein „Lead-Sheet“ zu erstellen oder die Akkorde über den Bläsersatz zu schreiben.

Tipp: Viele Bandmusiker bringen die Bereitschaft mit, die Noten für die Band oder zumindest für sich selbst vorzubereiten. Das kann eine Erleichterung sein, wenn man als Chorleiter nicht selbst in der Lage ist, die Akkorde zu analysieren. Für die Musiker wiederum ist es eine Hilfe, wenn es von den betreffenden Stücken Hörvorlagen auf CD, Kassette oder MP3 gibt, an denen sie sich orientieren können.

Wichtig: Nicht alle Umkehrungsakkorde sind in den Akkordbezeichnungen festgehalten. Es kann allerdings ziemlich stören, wenn die Bläserstimme „Bass“ eine tiefe Terz spielt, der E-Bass (oder das E-Piano) jedoch den tiefen Grundton, weil die Terz nicht notiert ist. Bei viel harmonisch bedeutsamer Bewegung in der Bass-Stimme also lieber zu viel als zu wenige Informationen für den E-Bass notieren.

E-Bass und Schlagzeug sollten gut aufeinander hören und als „Rhythmusgruppe“ ihre Grooves abstimmen. Die Bass-Drum (große Trommel, wird vom Schlagzeuger mit dem Fuß gespielt) und der E-Bass haben im Idealfall sehr viele musikalische Ereignisse gemeinsam. So vermeidet man mit wenig Aufwand, dass der Eindruck des belanglosen Nebeneinanderher-Spielens entsteht.

Wann wird geprobt?

Es ist ratsam, eine gesonderte Bandprobe zu vereinbaren, bevor Band und Chor zusammentreffen. In diesem Rahmen können Fragen zum Ablauf, zu besonderen Stellen und zum Rollenverständnis in Ruhe und ohne unnötigen Zeitdruck geklärt werden. Bei der organisatorischen Vorbereitung – sowohl für die Proben als auch für den Auftritt – sollte man genug Zeit für das Auf- und Abbauen der Instrumente einplanen.

Wer gibt das Kommando?

Für die Absprachen in der Band ist es hilfreich, wenn einer sich verantwortlich für das Gelingen fühlt. Nicht immer muss man das besonders abklären, zumal dann nicht, wenn der Chorleiter die Koordination und die Probenleitung übernimmt. Oft zeichnen sich auch innerhalb der Band schon gewisse „Prädestinationen“ ab. Wenn die Band alleine probt, sollte es auf

jeden Fall eine Ansprechperson, eine personelle Schnittstelle zum Chorleiter geben, damit die nötigen Informationen hin und her auch ankommen.

Bläser und Chor

Die popmusikalische Zusammenarbeit zwischen Bläsern und einem Vokalchor (Jugend-, Pop- oder Gospelchor) ist natürlich auch eine reizvolle Variante. In der Praxis sind entsprechende Projekte in dieser Richtung allerdings eher selten. Das mag vor allem damit zusammenhängen, dass ein unverstärkter Vokalchor mit der Lautstärke eines Posaunenchores nicht mithalten kann (siehe oben „Lautstärke“). Und selbst mit einer Gesangs-Verstärkungsanlage bleibt die dynamische Balance eine große Herausforderung – trotz erheblichen technischen Aufwands.

Ein Vokalchor kann den inhaltlichen Aspekt durch die gesungenen (Lied-)Texte noch einmal auf ganz andere Weise herausstellen. Schön wird es, wenn sich die Bläser immer dann dynamisch sehr zurücknehmen, wenn der Chor singt, so dass sich verschiedene Klangfenster ergeben. Oder: Bläser und Chor wechseln sich ab, nur ein Instrument spielt leise im Chor mit, um eine Verzahnung der beiden Klangkörper zu erreichen.

Wenn der Wille für gemeinsame Auftritte da ist, stellt sich die Frage nach den Noten. Speziell für Bläser und Pop-Chor gibt es (noch?) kaum Literatur. Zum Evangelischen Gesangbuch allerdings gibt es praxisnahe Noten. Zu den Bläserarrangements in „Das ist ein köstlich Ding“ von Michael Schütz ist – neben der Bandarrangement-Ausgabe „Gott gibt ein Fest“ – die Vokalchorausgabe „Gott lädt uns ein“ erschienen (Strube-Verlag). Die Bläser-, Band- und Chorsätze sind komplett kompatibel, so kann direkt losmusiziert werden. – Zu dem Gemeinde-Liederheft „Wo wir dich loben, wachsen neue Lieder“ gibt es ebenfalls Literatur für Chor, Bläser, Band und Tasteninstrument, die größtenteils untereinander kombinierbar ist.

Wenn man darüber hinaus in der Lage ist, aus bestehenden Chorarrangements einen Bläusersatz zu „destillieren“, kann man zu manchen Chorsätzen ein kleines Brass-Ensemble ergänzen (so z. B. aus der jährlich erscheinenden Chormappe, bei buch+ musik/musikplus im ejw, Stuttgart oder aus der Reihe „ninive“, Hrsg. Verlag Singende Gemeinde, Wuppertal).

Zusammenfassung

Vieles ist möglich und umsetzbar. Das haben viele Bläserchöre in Konzerten und Gottesdiensten eindrucksvoll bewiesen. Sicherlich steht und fällt so manches mit den zur Verfügung stehenden personellen Ressourcen. Aber festzuhalten ist: Populärmusik kann möglicherweise gerade in der Gemeindearbeit eine Brücke zwischen Generationen sein, aber auch zwischen Gesellschaftsschichten und Milieus. Deshalb lohnt die Mühe, sich diesem Bereich mehr und mehr zu öffnen. Und es bleibt zu wünschen, dass die schönen und guten Erfahrungen überwiegen.

Literatur

Basiswissen Kirchenmusik, 4 Bände mit DVD und Register, Stuttgart 2009, Band 2, S. 218: Teichmann, Wolfgang, Arbeit mit einer Band
Carbow, Martin und Schönherr, Christoph: Chorleitung Pop, Jazz, Gospel, Mainz 2006.

Popularmusik

Michael Schütz

Was ist Popularmusik?

Für das in diesem Kapitel behandelte Phänomen existieren neben *Populärmusik* zahlreiche weitere Begriffe: *populäre Musik*, *Popmusik*, *Pop*, *Rockmusik*, *Rock*, *Rock/Pop*, *Pop/Rock*, *Pop/Rock/Jazz*, *Popular Music*, *Volksmusik*, ja sogar *Unterhaltungsmusik* usw., die alle je nach Kontext dasselbe bedeuten können. Grenzziehungen sind im engeren Sinn der Begriffe beispielsweise unter etymologischen, musiktheoretischen oder auch historischen Gesichtspunkten zwar möglich, gleichwohl finden sie weder im allgemeinen Sprachgebrauch noch im Musikerjargon eine einheitlich definierte und damit konkrete Verwendung. Und: Selbst innerhalb einer Musikszene kann ein und derselbe Begriff in unterschiedlichen Zusammenhängen Unterschiedliches bedeuten.

Die musiktheoretische und soziologische Abgrenzung der *Populärmusik* zu den beiden anderen großen Musikkategorien *Kunstmusik* und *Volksmusik* ist grundsätzlich sinnvoll, doch auch hier ergäben sich unter bestimmten Voraussetzungen Probleme: Denn Populärmusik im Sinne von *populärer Musik* entstünde beispielsweise auch dann, wenn *Kunstmusik* popularisiert oder *Volksmusik* professionalisiert wird, beide in der Folge also einen hohen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad aufwiesen, also *populär* wären. Gewisse Undeutlichkeiten sind in diesem Kontext also nicht zu umgehen.

Hier verwenden wir den Begriff *Populärmusik*. Als Definition kann folgendes gelten: Populärmusik ist die Musik, die sich mit fließenden Grenzen neben der Volksmusik (Folklore-Musik) und der Kunstmusik seit 1900 entwickelt, zum Großteil und im weitesten Sinn auf afroamerikanische Musikformen zurückzuführen ist, einen hohen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad aufweist und besonders auch durch elektronische Massenmedien verbreitet wird. Zusätzlich und im Besonderen wird das Wesen der Populärmusik auch durch das Studium der hier vorliegenden Kapitel erkennbar.

Geschichte

Die Jahreszahlen geben die ungefähre Entstehungs-/Blütezeit eines Stilbereichs an.

1492 – Christoph Kolumbus landet auf den heutigen Bahamas;

16.–19. Jahrhundert:

Einwanderungswelle in die „Neue Welt“, Kolonien entstehen, gewaltsame Unterwerfung der Ureinwohner und Einfuhr afrikanischer Sklaven;

Mittel- und Südamerika: LATEINAMERIKANISCHE MUSIK (Latin Music), die bis heute Musizierformen hervorbringt wie Bossa Nova (Brasilien), Calypso (Trinidad), Mambo (Kuba), Reggae (Jamaika), Rumba (Kuba), Salsa (Mittelamerika und Karibik), Samba (Brasilien) und Tango (Argentinien);

Nordamerika: AFROAMERIKANISCHE MUSIK, wie Worksongs, Call and Response, Hand Clapping, Foot Stomping;

- 1780 – Erste schwarze Kirchen entstehen: SPIRITUALS, JUBILEES;
- 1870 – BLUES (Robert Johnson, B. B. King), ältester eigenständiger afroamerikanischer Musikstil, Blues-Schema, Blue Notes;
- 1880 – Brass Bands, Marching Bands (so genannter archaischer Jazz);
- 1890 – RAGTIME (Scott Joplin), zunächst nur für Klavier solo, später auch für Bands und Orchester (Band Ragtime);
- 1900 – NEW ORLEANS JAZZ (Louis Armstrong), Kollektivimprovisation;
- 1910 – DIXIELAND (Original Dixieland Jass Band), weniger bluesorientiert; SCHLAGER (Zarah Leander, Freddy Quinn), später auch Einfluss von CHANSON (Edith Piaf), später Popmusik in deutscher Sprache (Wolfgang Petry), volkstümliche Musik (Wildecker Herzbuben);
- 1920 – GOSPEL (Thomas Dorsey, Mahalia Jackson), komponierte Gospel-songs, Gospelchor (zwei Frauen- und eine hohe Männerstimme), ekstatische Musizierweise, Gospel Meetings (Evangeliumsveranstaltungen); COUNTRY (Hank Williams), auch Country & Western, geht auf tradierte Formen der Siedler zurück, Hillbilly, später Country Pop (Johnny Cash), Contemporary Country (Garth Brooks); CHICAGO JAZZ (Bix Beiderbecke), solistische Passagen einzelner Instrumente rücken in den Vordergrund;
- 1930 – SWING (Benny Goodman), Big Bands, ausgeschriebene Arrangements;
- 1940 – BEBOP (Charlie Parker), Abkehr vom Swing;
- 1950 – RHYTHM & BLUES, R&B (Johnny Lee Hooker, Muddy Waters), tanzbare schwarze Unterhaltungsmusik; COOL JAZZ (Gil Evans), transparentes, minimalistisches Klangbild;
- 1955 – ROCK'N'ROLL (Elvis Presley, Little Richard), Ausdruck einer anti-bürgerlichen Haltung und Identifikationsmöglichkeit für Jugendliche;
- 1960 – SOUL (Ray Charles, Aretha Franklin, James Brown), Verbindung von Gospel und R&B, wichtig im Rahmen der Gleichberechtigungsbewegung der Afroamerikaner, Motown Sound (Stevie Wonder); FOLK (Woody Guthrie, Joan Baez), volksmusikalische Formen, Antikriegslieder, Protestsongs, in Deutschland: Liedermacher; FREE JAZZ (Miles Davis, John Coltrane), Akkord- und Rhythmusstrukturen lösen sich allmählich auf;
- 1965 – POP (Beach Boys, Beatles, Abba, Elton John, Madonna, Michael Jackson), zahlreiche Unterkategorien, mit dem Rock bis heute die erfolgreichste Ausprägung populärer Musik; ROCK (Beatles, Rolling Stones, Pink Floyd, Queen, Yes), Jugendkulturphänomen, zahlreiche Unterkategorien, mit dem Pop bis heute die erfolgreichste Ausprägung populärer Musik;
- 1970 – FUNK (Earth, Wind & Fire, Sly & The Family Stone), sehr rhythmisch; HARD ROCK (Deep Purple, Led Zeppelin);
- 1975 – DISCO (Gloria Gaynor, Donna Summer), Film „Saturday Night Fever“, Musik für Diskotheken;

- NEW WAVE (Blondie, Talking Heads), Nordamerika: intellektuelle Erneuerung der Rockmusik;
PUNK (Sex Pistols, Clash), England: Jugendarbeitslosigkeit, Slogan „No Future“;
- 1980 – RAP / HIP-HOP (Sugarhill Gang, Kurtis Blow, Beastie Boys), Scratching, Breakdance, Graffiti, auch in Deutschland (Die Fantastischen Vier);
HOUSE MUSIC (Frankie Knuckles), Soundcollagen für Diskotheken;
NEUE DEUTSCHE WELLE (Nena, Trio), auch Spaß- und Nonsenstexte;
HEAVY METAL (Metallica, Sepultura), sehr hartes Klangbild, verzerrte und virtuose Gitarre, zahlreiche Spielarten;
SYNTHI POP (Depeche Mode, Pet Shop Boys), der Computer zieht in die Popmusik ein;
- 1985 – EUROBEAT (Kylie Minogue, Rick Astley), Popmusik aus Europa;
- 1990 – GRUNGE (Nirvana, Soundgarden), düsterer Grundtenor, von Perspektivlosigkeit geprägt, Seattle/USA;
- 1995 – BRITPOP (Robbie Williams, Oasis, Blur), die Wiederentdeckung der Melodie;
LATIN POP (Ricky Martin, Jennifer Lopez), englischsprachige Popmusik mit lateinamerikanischen Elementen;
DANCEFLOOR (Mr. President, Snap), moderne Popmusik für den Tanzboden;
TECHNO (Sven Väth, Dr. Motte), auch Tekkno, die „Love Parade“ wird zum Massenereignis, Techno ist reine Tanzmusik;
- 2000 – CROSSOVER (Linkin Park, Limp Bizkit), Verschmelzung der Rockmusik mit verschiedenen anderen Stilen, z. B. HipHop;
- 2005 – RETRO ROCK (Kaiser Chiefs, Franz Ferdinand), am Sound der 1960/70er Jahre orientierte Rockmusik.

Stilistik

Blues

Herkunft: USA, afroamerikanisch, Ende 19. Jahrhundert.

Interpreten: B. B. King, Muddy Waters, Bessie Smith, John Lee Hooker, Albert Collins, Robert Johnson, Stevie Ray Vaughan, Blind Lemon Jefferson.

Kennzeichen: → Dirty Notes, → Blue Notes, → Off Beat, → Bluesschema, → Walking Bass. Als Musikstil bis heute ständige und prägende Aktualität. Im Zentrum stehen Gesang und Gitarre. Standardisierte → Intro- und → Ending-Figuren.

Stimmung: langsam bis schnell; träge und schleppend oder zupackend und treibend, melancholisch, klagend, doch auch fröhlich, optimistisch; Wandersänger, Einsamkeit, Trost.

Harmonik: Dur- und Moll-Tonalität, Septakkorde.

Besetzungen: Gesang, Gitarre (Banjo);

Gesang, Gitarre, Mundharmonika;

Gesang, Gitarre, Bass, Schlagzeug;

Gesang, Gitarre, Piano, Bass, Schlagzeug, Mundharmonika.

Funk

Herkunft: USA, afroamerikanisch, Ende 1960er Jahre.

Interpreten: Earth, Wind & Fire, James Brown, Sly & The Family Stone, Funkadelic, Kool & The Gang, Commodores, Parliament, Level 42, Tower Of Power.

Kennzeichen: → Dirty Notes, → Blue Notes, → Slap Bass. E-Gitarre: durchgeschlagene Akkorde oder Single Notes; Schlagzeug: trockene, „knackige“ Spielweise, Bläserkicks im Staccato; häufig kurze melodische Motive und Floskeln; komplementäre, 16tel-orientierte Rhythmik, Synkopen, akzentuiert und perkussiv; → Handclaps.

Stimmung: mittelschnell, anregend, funky, groovy, körperbetont, sexy; mit dem → Soul der Prototyp von Black Music, Film „Shaft“.

Harmonik: Moll-Tonalität (dorisch), Septakkorde, eher langsame Akkordfortschreitung.

Besetzungen: Gesang, Keyboards, Gitarre, Bass, Schlagzeug;
Gesang, Keyboards, Gitarre, Bass, Schlagzeug, Bläusersatz;
Gesang, Backings, Keyboards, Gitarre, Bass, Schlagzeug, Bläusersatz.

Gospel

Herkunft: USA, afroamerikanisch, Mitte der 1920er Jahre.

Interpreten: Mahalia Jackson, Thomas A. Dorsey, Sister Rosetta Tharpe (Sharpe), Golden Gate Quartet, Edwin Hawkins Singers, Kirk Franklin, O'Neal Twins.

Kennzeichen: am → Blues orientiert, → Handclaps auf den Taktzählzeiten 2 und 4; Einsatz des Gospelchors (zwei Frauen- und eine hohe Männerstimme), dreistimmige Akkorde in Parallelsatz bei Hammond-Orgel und Piano; Septimakkorde; → Call and Response; komponiert und arrangiert; häufig ekstatische Gesangsweise; verwandt mit dem Soul.

Stimmung: langsam bis schnell; häufig treibender, akzentuierter Rhythmus; überschäumende Lebensfreude, missionarische Gospel Meetings, „schwarze Kirchenmusik“; Filme „Sister Act“, „A Preacher's Wife“.

Harmonik: eher Dur, Septakkorde, bluesorientiert.

Besetzungen: Gesang, Piano;
Gesang (Solo und Chor), Piano, Bass, Schlagzeug;
Gesang (Solo und Chor), Piano, Orgel, Gitarre, Schlagzeug, Percussion.

Pop

Herkunft: England, USA, Anfang 1960er Jahre.

Interpreten: The Beatles, Elton John, ABBA, Whitney Houston, Michael Jackson, New Kids On The Block, Madonna, The Beach Boys, Mariah Carey, The Carpenters, Dido, Robbie Williams.

Kennzeichen: erfolgreichste Spielart populärer Musik; klare Gesangsstimmen, erkennbare und singbare Melodien; auch Einsatz elektronischer Klangerzeuger; ausdifferenzierte Abmischungen auf Tonträger; Einflüsse aus sämtlichen populären Musikstilen, aus der Folklore und auch der populären Kunstmusik; Pop Ballade, Megastars.

Stimmung: langsam bis schnell; von hart, treibend und anregend bis weich, balladesk und meditativ; die schwedische Popgruppe ABBA gewinnt 1974 mit „Waterloo“ den Grand Prix d’Eurovision de la Chanson.

Harmonik: Dur und Moll, auch Sept- und Non-Akkorde.

Besetzungen: Gesang, Piano;

Gesang, Keyboards, Gitarre, Bass, Schlagzeug;

Gesang, Backings, Keyboards, Gitarre, Bass, Schlagzeug, Percussion, Bläusersatz.

Reggae

Herkunft: Mittelamerika (Jamaika), 1960er Jahre.

Interpreten: Bob Marley & The Wailers, Jimmy Cliff, Peter Tosh, Third World.

Kennzeichen: Rastafari-Kult (Religion und Befreiungsbewegung);

Betonung einerseits der „und“-Zählzeiten (meist Gitarre oder Orgel),

andererseits der Zählzeiten 2 und 4 (Schlagzeug); häufig pausiert der Bass auf 1 und 3.

Stimmung: mittelschnell; wiegend, pulsierend, kräftig, trotzdem eigentümlich schwebend; Dreadlocks (verfilzte Haare der Interpreten und Konzertbesucher), Marihuana.

Harmonik: eher Moll (dorisch), auch Septakkorde, langsame Fortschreitung.

Besetzungen: Gesang, Keyboards, Gitarre, Bass, Schlagzeug;

Gesang, Keyboards, Gitarre, Bass, Schlagzeug, Bläusersatz.

Rock

Herkunft: England, Anfang 1960er Jahre.

Interpreten: The Beatles, The Rolling Stones, Led Zeppelin, The Who, Queen, Jimi Hendrix, U2, Pink Floyd, Bruce Springsteen, Deep Purple, Bryan Adams.

Kennzeichen: verzerrte E-Gitarre, treibende → Rhythmusgruppe; Orientierung am → Blues; starke Betonung der Taktzählzeiten 2 und 4 (→ Snare Drum); Maßgabe für das Klangideal des Gesangs ist der individuelle Ausdruck des Sängers.

Stimmung: langsam bis schnell; straff, energisch, satt, beatbetont aber auch weich, balladesk; „handgemachte“, bodenständige Musik, Ehrlichkeit reklamierend.

Harmonik: Moll (dorisch) und Dur, Septakkorde, bluesorientiert.

Besetzungen: Gesang, Gitarre, Bass, Schlagzeug;

Gesang, Gitarre, Keyboards, Bass, Schlagzeug;

Gesang, Backings, Gitarre, Keyboards, Bass, Schlagzeug, Percussion, Saxophon.

Salsa

Herkunft: Mittelamerika (Karibik), erste Hälfte 20. Jahrhundert.

Interpreten: Tito Puente, Celina Gonzàlez, Willie Colon, Eddie Palmieri, Ruben Blades, Gloria Estefan.

Kennzeichen: Tanz- und Unterhaltungsmusik mit zahlreichen Einflüssen; → Tumbao-Bass, → Tresillo, → Cinquillo; Einsatz von zahlreichen Percussion-Instrumenten, Hervortreten von → Agogo Bells, → Congas und → Timbales; → Montuno.

Stimmung: mittelschnell bis schnell; energiegeladen, sehr perkussiv, treibend, aber auch in mittlerem Tempo pulsierend; Film „Buena Vista Social Club“.

Harmonik: Moll und Dur, Septakkorde, nicht bluesorientiert.

Besetzungen: Gesang, Gitarre, Bass, Schlagzeug, Percussion; Gesang, Gitarre, Piano, Bass, Schlagzeug, Percussion, Bläusersatz.

Samba

Herkunft: Südamerika (Brasilien), um 1920.

Interpreten: Ernesto dos Santos, Paulinho da Viola, Gilberio Gil, Martinho da Vila, Sergio Mendes, Daniela Mercury.

Kennzeichen: Tanz- und Unterhaltungsmusik; Einsatz von zahlreichen Percussion-Instrumenten; → Cinquillo, → Tresillo; hervortreten von → Congas und → Shaker.

Stimmung: sehr schnell; höchst vital, treibend, überschäumend; tanzende Menschen bei Karnevalsparaden in Rio de Janeiro, Lebensfreude pur.

Harmonik: Moll und Dur, Septakkorde, nicht bluesorientiert, im Bereich → Bossa Nova jazzorientiert.

Besetzungen: Percussion;

Gesang, Percussion;

Gesang, Gitarre, Keyboards, Bass, Schlagzeug, Percussion, Bläusersatz.

Swing

Herkunft: USA, afroamerikanisch, um 1930.

Interpreten: Fletcher Henderson, Earl Hines, Duke Ellington, Artie Shaw, Benny Goodman, Dorsey Brothers, Glenn Miller, Count Basie.

Kennzeichen: → Big Band; Hervortreten des homophon geführten Bläusersatzes; Solo-Passagen einzelner Instrumente; detailliert ausgeschriebene → Arrangements; häufig Four-Beat-, aber auch Two-Beat-Spielweise; Tanz- und Unterhaltungsmusik; → Walking Bass.

Stimmung: mittelschnell; anregend, schwingend, cool, jedoch auch kraftvoll und energiegeladen; Fingerschnippen.

Harmonik: Moll und Dur, Septimakkorde (maj7), aber auch bluesorientiert (dann kleine Septim!).

Besetzungen: Piano, Bass, Schlagzeug;

Piano, Gitarre, Bass, Schlagzeug;

Piano, Gitarre, Bass, Schlagzeug, Trompeten, Saxophone, Posaunen.

Rhythmik

Rhythmus ist die Chronologie einzelner Ereignisse eines Musikstücks. Er verbindet Klang und Zeit, ordnet Bewegungsabläufe in der Musik und organisiert sie in Beats und Tempi, Mikrostrukturen, Metren, Takte und Rhythmen, Melodien, Akkordprogressionen, Akzenten, Tondauern, Pausen.

Wir Menschen kennen viele verschiedene rhythmisch-periodische Vorgänge, etwa den Herzschlag, das Ticken der Uhr, die Bewegung eines Pendels oder die Schrittfrequenz beim Gehen. Auch Maschinengeräusche prägen heute unsere Hörkultur. Bewegung erzeugt Rhythmus, Rhythmus erzeugt Bewegung. Und gerade dieses Bewegungsmoment ist ein wesentlicher Aspekt populärer Musik, die sich – im Gegensatz zur Kunstmusik – stärker am ureigenen Bewegungsdrang des Menschen orientiert, diesen ermöglicht, ja vielfach unmittelbar hervorruft. So kann Populärmusik den Menschen auf eine archaische Weise ansprechen und genuin rhythmische Energien freisetzen.

Der Grundschatz eines Musikstücks ist der BEAT. Er ist absolut akzentfrei. Auch muss er nicht kontinuierlich erklingen, sondern kann zuweilen auch nur „innerlich geföhlt“ werden (Pausen, ausgehaltene Akkorde usw.).

Die Dauer der Zeitspanne zwischen den einzelnen Grundschatzen (*Beats*) wird durch das TEMPO bestimmt. Absolute *Tempoangaben* erfolgen in *bpm* (= *beats per minute*, *Schläge pro Minute*) und beziehen sich stets auf den Beat. Auch englische Begriffe werden verwandt:

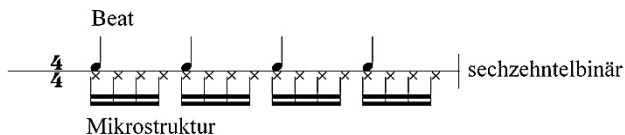
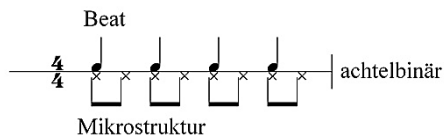
<i>very slow</i>	sehr langsam	ca. 30 – 44 bpm
<i>slow</i>	langsam	ca. 44 – 60 bpm
<i>medium slow</i>	mittellangsam	ca. 60 – 76 bpm
<i>medium</i>	mittel	ca. 76 – 110 bpm
<i>medium fast (medium bright)</i>	mittelschnell	ca. 110 – 170 bpm
<i>fast (bright)</i>	schnell	ca. 170 – 220 bpm
<i>very fast (very bright)</i>	sehr schnell	ca. 220 – 300 bpm

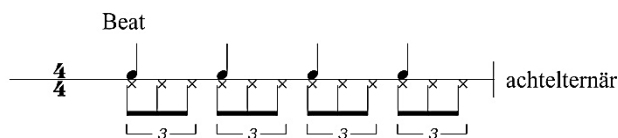
Das METRUM ist abhängig vom Tempo und zeigt neben dem Beat die Betonungsqualitäten der einzelnen Grundschatze an. Sie sind nicht eindeutig bestimmbar und werden mit Worten wie *schwer*, *leicht*, *halbschwer* usw. umschrieben. Im Schaubild auf Seite 184 wird dies durch kurze Querstriche symbolisiert (4 Striche = schwer, 1 Strich = leicht).

Die Ordnung metrischer Einheiten zu einer periodischen Abfolge wird mit TAKT bezeichnet. Er regelt Betonungsverhältnisse, also die Relation von Haupt- und Nebenschwerpunkten. Zu ihrer exakten Bezeichnung sind *Taktzählzeiten* notwendig, deren Anzahl zusammen mit dem Nenner der *Taktangabe* (z. B. Viertel) die *Taktart* bestimmen. Haupttaktzählzeiten werden durchnummeriert, Nebentaktzählzeiten auf Achtelebene werden gemeinhin mit „und“ und solche auf Sechzehntelevone häufig mit „e“ bezeichnet. Den Taktzählzeiten übergeordnete Schwerpunkte fassen stets entweder zwei oder drei Taktzählzeiten zusammen; auf diesen metrischen Einheiten befinden sich beispielsweise Akkordwechsel.

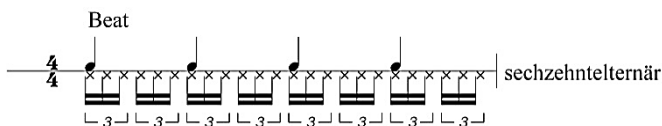
Takt- angabe	Taktart	Anzahl der Taktzählzeiten	Zählzeiten der überge- ordneten Schwerpunkte
4/4	Viervierteltakt	4 (= Beat)	1 + 3
2/4	Zweivierteltakt	2 (= Beat)	1
2/2	Zweihalbtakt	2 (= Beat)	1
3/4	Dreivierteltakt	3 (= Beat)	1
6/8	Sechachteltakt	6 (= Beat, lang- sam)	1 + 4 (= Beat, schnell)
9/8	Neunachteltakt	9	1 + 4 + 7 (= Beat)
12/8	Zwölfachteltakt	12	1 + 4 + 7 + 10 (= Beat)
5/4	Fünfvierteltakt	5 (= Beat)	1 + 4 oder 1 + 3
7/4	Siebenviertel- takt	7 (= Beat)	1 + 3 + 5 oder 1 + 4 + 6 oder 1 + 3 + 6

Die kleinste Aufteilung in zwischen den Beats liegende gleichlange Zeitspannen ist die MIKROSTRUKTUR (auch engl. *Microtime*). Als gedachtes rhythmisches Grundraster bedeutet sie also die Ebene der kleinsten auftretenden Noten- oder Pausenwerte. Auf der Mikrostruktur befinden sich die (alle) musikalischen Ereignisse. Ein einzelner Rasterpunkt der Mikrostruktur wird mit *Mikroimpuls* bezeichnet. Relativ zum jeweils nächsthöheren Betonungswert werden die Mikrostrukturen binär (Zweiteilung des nächsthöheren Betonungswerts) und ternär (Dreiteilung des nächsthöheren Betonungswerts) unterschieden:





Mikrostruktur



Mikrostruktur

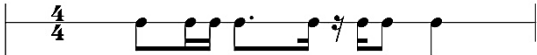
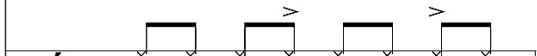
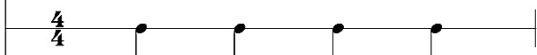
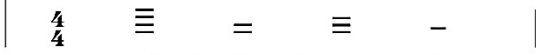
FREIE WERTAUFTEILUNGEN wie z. B. Duole, Triole, Quartole usw. sind für die Darstellung der Mikrostruktur weniger geeignet. Sie können aber als einzeln stehende Rhythmusfigur Einsatz finden. (Hinsichtlich der Begrifflichkeit sei darauf hingewiesen, dass z. B. eine *Achteltriolen* aus drei *Triolen-Achteln* besteht, eine *Sechzehntelseptole* aus sieben *Septolen-Sechzehnteln* usw.)

Unter einem RHYTHMUS im näheren Sinn versteht man die Struktur einer beliebigen Abfolge von musikalischen Ereignissen (eines Instruments). Diese können zwar auch völlig frei, also ohne festen Grundschatz erklingen, in der Regel aber bezieht sich ein Rhythmus stets auf Beat und Mikrostruktur.

Ein GROOVE ist ein mehr oder weniger komplexes, ein Musikstück prägendes, sich meist ein- oder zweitaktig wiederholendes Rhythmusmuster (*Pattern*) eines oder mehrerer Instrumente. Insbesondere bedeutet Groove das Zusammenwirken von Bass, Schlagzeug und anderen rhythmusbildenden Instrumenten. Er ist mit dem Beat, auf dem er stets basiert, der wichtigste Aspekt populärmusikalischer Rhythmik. In Verbindung mit Klangfarbe, Melodik, Harmonik, Dynamik und Artikulation ist ein Groove wesentlich für die Stimmung eines Musikstücks und damit stilprägend.

Von einem Groove kann eine spezielle, rhythmisch-anregende Wirkung ausgehen (Musikerjargon: „Es groovt“). Meist in einem mittleren Tempo ausgeführt wird bei einem solchen Groove eine besondere Spannung erzeugt, die sich aus Vorwärtstreben bei gleichzeitigem „Festhalten“ am Beat ergibt. Dieses emotionale Phänomen wird ebenso *Groove* genannt. Hierfür sind zwei Betonungen erforderlich: der DOWNBEAT, eine tiefe Betonung auf den Taktzählzeiten 1 und 3 (z. B. Bass Drum) und der BACKBEAT, eine hohe Betonung auf den Taktzählzeiten 2 und 4 (z. B. Snare Drum). Diese Akzentpositionen einer Takteinheit (tief – hoch – tief – hoch) sind gewissermaßen die Eckpfeiler eines Grooves, die von Bass, Schlagzeug und anderen rhythmusbildenden Instrumenten dargestellt werden. Der Hand Clap in vielen afroamerikanischen Stilen (Taktzählzeiten 2 und 4) verstärkt den Groove-Effekt.

Im folgenden Schaubild sind noch einmal alle Begriffe veranschaulicht:

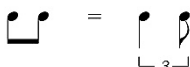
	Rhythmus (eines beliebigen Instruments)
	Akzente
	Groove (Schlagzeug)
	Mikrostruktur (mit Mikroimpulsen)
1 e u. e 2 e u. e 3 e u. e 4 e u. e	Taktzählzeiten
	Beat
	Metrum
Downbeat Backbeat Downbeat Backbeat	Tempo ♩ = 102

TIMING ist eine Qualitätsbezeichnung für das Rhythmusgefühl eines Musikers, sein Gespür für rhythmische Strukturen. Ein „gutes Timing“ ist die Fähigkeit, die zu spielenden Töne in Bezug auf die stilistischen Erfordernisse des Musikstücks rhythmisch exakt zu platzieren. Dies wird nur dann zur Geltung kommen, wenn andere tonbildende Parameter wie Dynamik, Artikulation usw. der musikalischen Situation angemessen umgesetzt werden. In allen Stilen ist Timing von grundlegender Bedeutung.

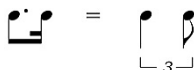
Für die rhythmische Übersichtlichkeit ist die **PROPORTIONIERTER NOTATION** erforderlich. Bei synkopierten Rhythmen und anderen komplexen Figuren sollen die Haupttaktzählzeiten im Notenbild optisch erkennbar sein:

	richtig
	falsch

Ein wesentliches Spezifikum insbesondere in jazzorientierter Musik ist das SWING FEELING (→ Feeling), das Gespür für den „richtigen“ Zeitpunkt eines Tons. Da die individuellen Ausprägungen von Swing Feeling stark divergieren, bleiben alle musiktheoretischen Ansätze hier lediglich Versuche, ein Phänomen zu erfassen. In besonderer Weise manifestiert sich das Swing Feeling in der Notation. Da in einem mittleren Tempo die Idee der Dreiteiligkeit des Beats der Swing-Rhythmik am nächsten kommt, gilt die Vereinbarung, *binär* notierte Achtel *ternär* auszuführen. In der Notation wird, wie bekannt, mit einem Ternär-Zeichen darauf hingewiesen:



In einigen Publikationen (auch zahlreiche Liederbücher, u. a. das EG, Beispiel 334) wird für die ternäre Ausführung auch die Notation mit punktierter Achtel und Sechzehntel vorgeschlagen:



Diese Notation bedeutet im Klangergebnis dasselbe wie die achtebinäre Notation, wird aber aufgrund ihrer schwereren Lesbarkeit nicht empfohlen. Auch eine Notation der ternären Spielweise, die beide Ansätze mischt, ist, obwohl vielfach verwandt, nicht zweckdienlich, da leicht Missverständnisse auftreten können (siehe z. B. „101 Bläservorspiele“, S. 76 und 85, Anmerkung der Hrsg.).

Zur Ausführung: In einem mittleren Tempo entspricht die Relation von erstem zu zweitem Ton etwa dem Verhältnis 2:1. In einem langsameren Tempo rückt die zweite Note weiter nach hinten (Relation entspricht eher 3:1), in einem schnelleren Tempo rückt die zweite Note hingegen nach vorn, so dass in sehr schnellen Tempi eher die Relation 1:1 zu hören ist, das Musikstück also fast binär (!) erklingt.

Harmonik

Für die Darstellung der Harmoniefortschreitung werden *Akkordsymbole* verwendet. Sie ermöglichen auch eine freie Spielweise der Interpreten.

Die Idee ist, auf einen (Grund-)Ton Terz über Terz zu schichten. Neben den Tonstufen 1 (Prim), 3 (Terz) und 5 (Quint) sind besonders 7 (Septim) und 9 (None) wichtig.

Hinsichtlich der Akkordbezeichnungen gibt es eine Vielzahl verschiedener Systeme. Das folgende wird häufig verwandt:

1. Der Grundton wird mit einem Großbuchstaben bezeichnet. Alterationen des Grundtons werden mit $\sharp$ und $\flat$ bezeichnet (z. B. $F\sharp$ = Fis, $A\flat$ = As). Achtung: Für das deutsche H verwendet man – wie international üblich – den englischen Tonbuchstaben B.

2. Das zusätzlose Buchstabensymbol bedeutet einen Durdreiklang, Mollakkorde erhalten ein kleines m (z. B. Am).
3. Ist der Basston nicht der Grundton des ersten Akkordbuchstabensymbols, so wird er neben einem Schrägstrich angegeben (*Slash Chord*), z. B. C/D = C-Dur-Dreiklang mit D im Bass (gesprochen: „C über D“).
4. Alle Dreiklangserweiterungen und -veränderungen werden im Index des Buchstabensymbols (rechts hochgestellt) angegeben. Hier die wichtigsten:

sus2	=	statt der Terz die große Sekund
5, no 3	=	ohne Terz (<i>Powerchord</i>)
sus4, 4	=	Quarte statt Terz (oft als Quartvorhalt gebraucht)
b5	=	statt der reinen die verminderte Quint
#5	=	statt der reinen die übermäßige Quint
6	=	hinzugefügte große Sext
7	=	hinzugefügte kleine Septim
maj7, j7	=	hinzugefügte große Septim
9	=	hinzugefügte große None (plus kleine Septim)
b9	=	hinzugefügte kleine None (plus kleine Septim)
#9	=	hinzugefügte übermäßige None (plus kleine Septim)
add9	=	hinzugefügte große None (ohne kleine Septim)
11	=	hinzugefügte Quart (plus kleine Septim und None, in Dur ohne Terz, in Moll mit Terz!)

Für einen verminderten Dreiklang kann man entweder m für Moll-Dreiklang und b5 im Index für tieferalterierte Quint schreiben (z. B. Dm^{b5}) oder auch nur die Zahl 0 in den Index (z. B. D⁰).

Für einen übermäßigen Dreiklang kann man entweder #5 im Index für hochalterierte Quint schreiben (z. B. F^{#5}) oder auch nur das Zeichen + in den Index (z. B. F⁺).

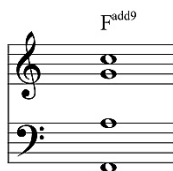
Das Klangereignis eines verminderten Vierklangs, also drei kleine Terzen übereinander, wird mit 07 im Index des Buchstabensymbols bezeichnet (z. B. A⁰⁷).

Mehrere Ziffern im Index werden durch einen Schrägstrich (/) voneinander getrennt: z. B. Dm^{7/9}. Die Reihenfolge der Indexziffern ist: von klein nach groß. Allerdings: Änderungen der Quint werden an das Index-Ende geschrieben, z. B. Cm^{7/b5}.

Populäre Akkorde

Im Populärmusikbereich spielt die Septim eine besondere Rolle, das ist hinlänglich bekannt. Neben einer Vielzahl von weiteren interessanten Akkorden seien hier zwei besonders vorgestellt:

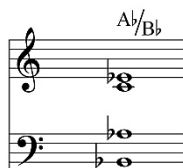
Beim *add-9-Akkord* (z. B. F^{add9}) klingt zusätzlich zum Dreiklang die große None (bei F^{add9} der Ton G). Dies ist ein sehr wohlklingender und warmer Akkord, der sowohl in Dur als auch in Moll verwendet wird und überall stehen kann, am Anfang, im Verlauf eines Stücks oder als Schlussakkord.



Besondere Betrachtung verdient auch die *Pop-Dominante*. Sie hat den Basston und die Funktion der Dominante, aber es erklingt keine Terz, sondern statt ihrer die Septim (7), die None (9) und die Undezime (11). Besonders im Pop taucht dieser Akkord häufig auf. Das Beispiel zeigt die Pop-Dominante in Es-Dur:



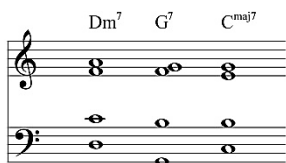
oder so notiert:



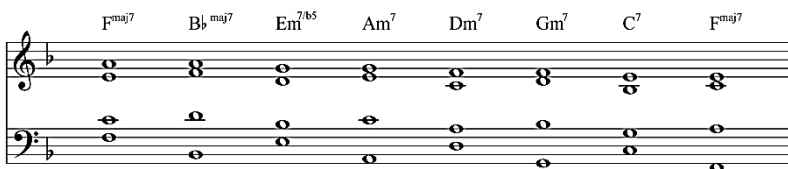
Populäre Akkordfortschreitungen

Die *Bassführung* steht im besonderen Blickfeld, wenn es um bekannte und beliebte Akkordfortschreitungen geht.

Die *2-5-1-Verbindung* (gemeint sind die Stufen der Tonleiter; auch Sp-D-T) steht meist am Ende eines Formteils oder einer Phrase. In der Tonart C-Dur bedeutet das:

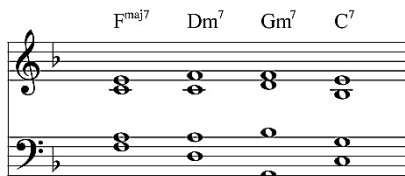


Bei der *Quintfallsequenz* bewegt sich der Bass in Quinten abwärts:

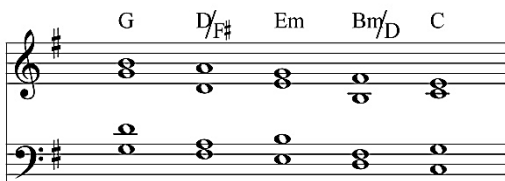


Eine überaus populäre Akkordprogression enthält auch eine kurze Quintfallsequenz, die *Sechzehn-Fünfundzwanzig* (auch 16-25), gemeint sind wieder die Stufen I, VI, II, V. Sie wird auch als *Rhythm Changes* bezeichnet (in Anlehnung an George Gershwins „I Got Rhythm“, 1930).

Beispiel in F-Dur:

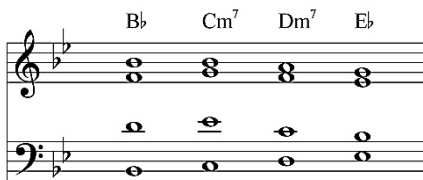


Der *Bass-Abgang* führt den Bass schrittweise nach unten:

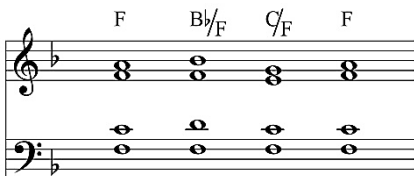


Bm/D
in deutscher
Schreibweise:
Hm/D

Der *Bass-Aufgang* führt den Bass schrittweise nach oben:



Beim *Pedal Point* bleibt der Bass auf einem Ton, die Akkorde über ihm ändern sich:



Tipps für Bläserchorleiter zur popularmusikalischen Praxis

Zur Rhythmik

Popularmusik lebt vom Rhythmus. Daher lohnt es sich, wenn du immer wieder spezielle *Rhythmusübungen* mit deinem Bläserchor durchführst, z. B. (Nach-)Klatschen von Rhythmen bei gleichzeitigem Fußstampfen/tippen (Beat).

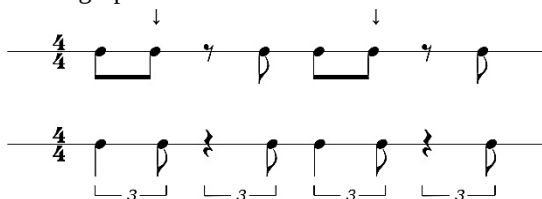
Erläutere rhythmische Zusammenhänge deinem Chor. Allmählich wird er immer präziser. Außerdem sparst du Zeit, da du nur noch einen Begriff zu erwähnen brauchst, und jeder weiß sofort Bescheid.

Probe rhythmische Besonderheiten *immer auch im Loop* (Schleife), d. h. der betreffende Takt (oder zwei Takte) werden direkt aneinandergereiht wiederholt (z. B. Takt 3, dann Takt 4, dann wieder Takt 3, 4, 3, 4, 3, ...). Wichtig: Der Beat wird nie unterbrochen. Diese Übung ist äußerst effektiv und zeitsparend (siehe auch Probenmethodik, Seite 73).

Bei *Synkopen* sollen die Bläser auf der nächsten Haupttaktzählzeit nicht nachdrücken, sonst verliert der Beat seinen Fluss.

Um deinen Ensemble-Klang rhythmisch transparent zu bekommen, beachte nicht nur den gleichzeitigen Tonansatz, sondern immer auch, dass alle in einer Stimmgruppe *gleichzeitig den Ton beenden*. Dies wird häufig vernachlässigt.

Achte bei *Rhythmen im Swing Feeling* ganz besonders auf die Töne, nach denen eine Pause auf einer Haupttaktzählzeit folgt. Sie werden häufig zu früh gespielt:



Zur Harmonik

Erläutere harmonische Besonderheiten (spezielle Akkorde, Akkordprogressionen usw.) deinem Ensemble. Im Laufe der Zeit werden alle wachsender und können z. B. wiederkehrende Akkordfiguren automatisch mit dynamischen Spannungsbögen versehen. *Farbtöne* wie z. B. die Nine sollen nicht lauter sein als jede andere Stimme.

Halte zunächst unbekannte *Akkorde* und Akkordprogressionen bei den Proben immer wieder einmal *lange aus*, um deinem Bläserchor allmählich ein Gefühl für sie zu vermitteln.

Zur Artikulation

Viele Pop-Arrangements präsentieren ihre Stärke erst bei möglichst perfekter Umsetzung der *Artikulationsanweisungen*. Es lohnt sich überaus, diese Parameter ganz bewusst zu proben und immer wieder neu mit deinem

Ensemble zu erarbeiten. Neben den bekannten Staccato, Legato, Portato, Marcato usw. gilt dies insbesondere für moderne (Effekt-)Spielarten:

Fall Down (auch *Fall Off*): Ton fällt langsam (*Long Fall Down*) oder schnell (*Short Fall Down*) nach unten (ohne einen Zielton, es sei denn, er ist notiert);

Doit: umgekehrt wie *Fall Down*, also nach oben;

Shake: eine Art Lippentriller in höheren Tonlagen mit starker Bewegung des Zungenrückens;

Plop: kurzer Vorschlagston nach unten, quasi schnell von oben hineinschleifen;

Scoop: umgekehrt wie *Plop*;

Half Valve: Ventile werden nur halb gedrückt.

Es ist aber kein Problem, wenn nur einige begabte Bläser diese Techniken umsetzen können. Die sowieso entstehende *Mischung im Gesamtklang* motiviert sicher auch andere, es sich auf Dauer anzueignen.

Die Arbeit mit einer Band (siehe auch Seite 172)

Die Band (Standardbesetzung: Gitarre, Keyboard, Bass, Schlagzeug) sollte so im Raum aufgebaut sein, dass ein *guter Sichtkontakt* zu dir als Bläserchorleiter möglich ist.

Da der Bass zum Kern der *Rhythmusgruppe* gehört, sollte die *Band in der Nähe des Chor-Basses* (Posaunen und Tuben) platziert werden.

Achte stets auf *klangliche Ausgewogenheit*. Dies gilt insbesondere für die relativen Lautstärken der Klangkörper. In der Regel soll sich die Band dem Bläserensemble anpassen, nicht umgekehrt. (Ein Tipp für Schlagzeuger: Mit so genannten *Multiple Sticks* oder *Hot Rods* kann man sehr viel leiser und trotzdem knackig spielen.)

Wenn ein (*E*-)Bassist mitspielt, sollte sich seine Stimme an der des Bläserbasses orientieren.

Der *Schlagzeuger* (die Schlagzeugin) ist beim Zusammenspiel die *wichtigste Person*, da sich alle anderen rhythmisch nach ihr ausrichten. Bereits beim Proben solltest du dieses allen Mitwirkenden bewusst machen.

Wenn dein Bläserensemble gut besetzt ist, kann es auch sinnvoll sein, **nur** *Schlagzeug* hinzuzuziehen und auf Gitarre, Keyboard und Bass zu verzichten.

Beim Musizieren mit einer Band ist es *nicht mehr notwendig, alles mit-zudirigieren*. Alle hören ja das Schlagzeug, und du kannst dich professionell „zurückziehen“. Es ist sehr viel zweckdienlicher, den natürlichen Fluss zu unterstützen, indem du dich auf das deutliche Anzeigen einzelner Aspekte konzentrierst:

- Stimmung/Charakter (Körperhaltung, Mimik),
- Dynamik,
- einzelne Akzente und andere spezielle Erfordernisse,
- Strophen-Wiederholungen (Finger als Zahl hochhalten),
- universelles Achtung-Zeichen (Zeigefinger nach oben: z. B. Klammer 2),
- Sprung zur Coda/Ending (Faust hochhalten),
- Mitschnippen/Mitkatschen (im Viervierteltakt stets auf 2 und 4),
- Ritardando,
- Abschlag.

Auch den Beginn des Stücks darfst du getrost aus der Hand geben: Wenn ein *Schlagzeuger* mitspielt, sollte auch er das Stück (leise mit den Stöcken geschlagen) *ein zählen* (*Count In*). Das stärkt a) sein Selbstbewusstsein und macht b) auch den Mitspielern seine Wichtigkeit deutlich. Gegebenenfalls kann ein kurzer Blickkontakt unmittelbar vor Beginn erfolgen, damit ihr euch nonverbal (z. B. durch Kopfnicken) über das Tempo verständigen könnt.

Wenn es möglich ist, soll der Band auch Raum für das *Präsentieren der eigenen Fähigkeiten* gegeben werden, z. B. durch Soli innerhalb eines Stücks, Solostücke innerhalb einer Veranstaltung, eigene Begleitung einer Liedstrophe usw.

Der gemeinsame *Soundcheck* vor einer Veranstaltung ist ein absolutes Muss.

Der Kontakt zur Gemeinde

Als Bläserchorleiter bist du gewissermaßen die *Frontperson*, also nicht nur Einsatzgeber, sondern stellst insbesondere den *Kontakt zwischen Konzertzbesucher* (bzw. Gemeinde) und *Bläserchor* her. Da du ja sowieso nicht alles mitzudirigieren brauchst, kannst du dich dem Publikum zuwenden und insbesondere

- Melodie-Einsätze anzeigen (bei gemeinsamen Liedern),
- zum Mitschnippen/Mitklatschen oder/und Aufstehen animieren,
- durch deine Körperhaltung und Mimik die Stimmung mitgestalten.

Du wirst erstaunt sein, welche Energien von dir ausgehen. Der intensive Kontakt zur Gemeinde strahlt aus und fördert nachhaltig die Kommunikation der Menschen untereinander, was für ein modernes Musizieren – gerade auch im Kontext einer Kirche, die erst durch die Gemeinschaft zu anderen Menschen lebendig wird – von besonderer Wichtigkeit ist.

Glossar

afroamerikanische Musik: Sammelbezeichnung für zunächst alle Musikformen der schwarzen afrikanischen Sklaven in Nordamerika, später allgemein die Musik der Schwarzen in Amerika; spätere Bezeichnung: R&B (→ Rhythm'n'Blues).

Agogo Bell (brasilianisch/englisch): Percussioninstrument aus zwei verbundenen Metallglocken, die mit einem Holzstab geschlagen werden.

Arrangement (französisch, englisch, Abkürzung: arr., „Vereinbarung“): Bearbeitung einer Komposition im Sinne einer Einrichtung für einen bestimmten Klangkörper; formal besteht ein A. aus → Intro, Strophe, Refrain, → Interlude, → Bridge und → Ending.

Bass Drum (engl., „Basstrommel“, auch *Kick Drum*, *Bass*): beim Schlagzeug eine große Trommel mit tiefem Klang, die mit dem Schlägel einer Pedalapparatur (*Fußmaschine*) „getreten“ wird.

Big Band (engl., „große Kapelle“): große Musikgruppe (im Bereich des → Jazz, → Swing); als Standard hat sich folgende, in Gruppen (*Sections*) eingeteilte Besetzung entwickelt: fünf Saxophone (*Reed Section*), vier Trompeten und vier Posaunen (*Brass Section*) und die *Rhythm Section* mit Piano, Gitarre, Bass und Schlagzeug.

Blue Notes (engl.): die im Blues charakteristischen Tonstufen, die vermutlich aus dem Aufeinandertreffen von europäischen und afrikanischen Tonskalen entstammen. Sie werden dem → Feeling folgend gesungen oder gespielt und haben in der (europäischen) Musiktheorie am ehesten in der kleinen Terz, der verminderten Quint und der kleinen Septim eine Entsprechung; → Dirty Notes.

Bluesschema (auch *Bluesformel*): im → Blues seit ca. 1910 eine standardisierte, auf eine vokale Gliederung zurückgehende formale Ausprägung: drei mal vier Takte bilden eine sich wiederholende Einheit; die dazugehörige Akkordfolge in einer Urform ist: T-T (oder S)-T-T, S-S-T-T, D-D (oder S)-T-T (oder D).

Bossa Nova (portugiesisch, auch *Jazz-Samba*): Musikstil ab Beginn der 1950er Jahre in den USA und Brasilien mit einem typischen Rhythmus, der Elemente aus → Samba und Cool Jazz zusammenführt.

Bridge (engl., „Brücke“): Formteil in einem → Arrangement: *Primary Bridge* (Übergangsteil mit eigenständigem Tonmaterial), *Transitional Bridge* (kleiner, meist spannungssteigernder Übergangsteil).

Call and Response (engl., „Ruf und Antwort“): ein aus der afrikanischen Musik stammendes Formprinzip, das bis heute viele Stile der populären Musik prägt (→ Blues, → Jazz, → Gospel, → Soul, → Rock u.a.): Einer singt vor, die anderen singen „chorisch“ nach, z. B. wiederholend oder die Phrase ergänzend; → Worksong.

Chanson (französ. „Lied“): ein aus dem französischen Vortragslied entstandener Musikstil, der Singstimme und Text in den Vordergrund rückt.

Cinquillo (spanisch, „Quintole“): spezielle, in lateinamerikanischer Musik häufig eingesetzte Rhythmusfigur (keine echte Quintole).

Conga(s) (spanisch, auch *Tumba*, *Tumbadora*): einfellig bespannte, zumeist paarweise gespielte Holztrommel(n).

Country Music (engl., „Land-Musik“): ländliche weiße Volksmusik in den USA, die ihren Ursprung im kulturellen Erbe insbesondere der englischen, irischen und schottischen Siedler hat. Die C. M. hat sich ständig gewandelt (*Country Rock*, *Country Pop* usw.) und auch kommerziell vereinnahmen lassen (Country & Western).

Dirty Notes (engl., „dreckige Noten“, auch *Dirty Tones*): die zunächst vokal, später auch instrumental „unsauber“ intonierten Töne in → Spiritual, → Blues, → Soul und anderen Stilen; → Blue Notes.

Ending (engl., „Ende“, auch *Coda*): Schlussteil eines Musikstücks. Vergl. → Arrangement.

Feeling (engl., „Gefühl“): 1.) musikalisch-ästhetisches Gespür des Musikers für einen bestimmten Stil. 2.) die Fähigkeit, während des Musizierens seine momentanen Gefühlszustände musikalisch umzusetzen. Insbesondere bei der Improvisation ist F. von grundlegender Bedeutung. 3.) auch *Feel*: Spielanweisung, die Intonation, Rhythmik und Artikulation im angegebenen Stil fordert (z. B. *Swing Feeling*).

Foot Stomping (engl.): „Fußstampfen“ in Musiziertraditionen afrikanischer und afroamerikanischer Herkunft.

Hand Claps (engl., „Hand-Klatschen“, auch *Handclap*, *Clap(s)*, *Hand Clapping*): rhythmisches Klatschen, meist im Viervierteltakt auf den Zählzeiten 2 und 4 (→ Backbeat). Als Klang- und Showeffekt (Tonträger, Live-Auftritt) oft auch von einer Gruppe (z. B. Background-Chor, Publikum) ausgeführt.

Hard Rock (engl.): die Anfang der 1970er Jahre entstandene Spielart des → Rock, starke Betonung des → Beats, bluesorientiert, meist verzerrte E-Gitarre; Gegensatz: Soft Rock.

Hillbilly (engl., „Hügel-Willi“): Anfang des 20. Jh.s in den USA als Spottbegriff (deutsche Entsprechung: „Hinterwäldler“) eingeführt, meint H. heute den Vorläufer der → Country Music.

Hip-Hop (engl., „Hüft-Sprung“): 1.) Überbegriff für ein Kulturphänomen schwarzer Jugendlicher ab den 1970er Jahren in den USA. Die Hauptbestandteile sind → Rap, → Scratching, Breakdance, Writing, Graffiti und ein typischer Kleidungsstil. 2.) Synonym für alle Musik der H.-H.-Szene.

Interlude (engl.): Zwischenspiel eines → Arrangements.

Intro (engl., für *Introduction*): Einleitungsteil eines → Arrangements.

Jazz (engl.): Sammelbezeichnung vieler, vorwiegend instrumental geprägter Musikstile. Entstanden ab ca. 1900 aus dem archaischen Jazz in den USA, insbesondere auch durch die Vermischung europäischer und afroamerikanischer Musiziertraditionen. Allgemeine Merkmale können sein: Synkopen, → offbeat [1.), 2.], → Blue Notes, Expressivität der Intonation, Hervorhebung der rhythmischen Struktur durch die Verwendung von Schlaginstrumenten. Im Zentrum des Musizierens steht die Improvisation.

Jubilee (engl.): afroamerikanische christliche Musik in den USA im 19. Jh. Ein freudiges, „jubilierendes“ Religionsverständnis hat sich in überschäumenden, fast trancehaften Musizierformen Ausdruck verschafft und steht damit in gewisser Abgrenzung zum → Spiritual, → Gospel.

Kollektivimprovisation: gleichzeitige Improvisation der Musiker eines Ensembles.

Marching Band (engl., „marschierende Gruppe“, auch *Street Band*): afroamerikanische Blaskapelle, die ab Mitte des 19. Jh. bei Begräbnissen, Paraden u. a. musizierte. Die Musik der M. B. wird heute als einer der wichtigsten Vorläufer des → Jazz betrachtet.

Mikrostruktur (engl. *Microtime*): kleinste Aufteilung zwischen den Beats, die Ebene der kleinsten auftretenden Noten- oder Pausenwerte.

Montuno: Improvisations-Formteil im → Salsa (Latin Music, siehe oben) mit einer typischen, ein- oder zweitaktigen, mehrfach wiederholten Klavier-Figur.

offbeat (engl., „weg vom Schlag“): 1.) Bezeichnung für eine Spielweise mit erwünschten rhythmischen Abweichungen von → Beat und Mikrostruktur. Gegensatz: onbeat. 2.) im Musikerjargon die Taktpositionen der „und“-Zählzeiten.

Pattern: ein Musikstück prägendes, sich meist ein- oder zweitaktig wiederholendes Rhythmusmuster.

Punk (engl., „Mist“): 1.) auch *Punk Rock*: englische Spielart des → Rock in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, geprägt hauptsächlich durch Anklage sozialer Missstände, Ausdruck von Perspektivlosigkeit im Arbeitermilieu und Abkehr von künstlichen Rockmusik-Standards. – 2.) Anhänger von P.-Musik.

Ragtime (engl., „zerfetzte Zeit“): Musikstil schwarzer Kneipenpianisten in den USA um 1900. Die linke Hand spielt gleichbleibende Achtelfiguren, die rechte Hand synkopenreiche Melodielinien und andere Themen. R. kann als erste notierte Form von Populärmusik gelten. Auch *R. Songs* wurden komponiert.

Rap (engl., „klopfen“): ab 1979 in den USA entstandener afroamerikanischer Musikstil mit äußerst rhythmusbetontem Sprechgesang in mittelschnellem → Beat, der häufig nur von Bass- und Schlagzeug-Sounds begleitet wird. → HipHop.

Rhythmusgruppe (auch engl. *Rhythm Section*): die Instrumente in einer Band, die für einen bestimmten Grundrhythmus verantwortlich sind (hauptsächlich Bass und Schlagzeug).

Scratching (engl., „(zer)kratzen“): virtuose Technik des DJ, mit der Hand den laufenden Teller eines speziellen Plattenspielers anzuhalten und bei aufliegender Nadel rhythmisch vor- (*Spin*) und rückwärts (*Backspin*) zu drehen. Es entstehen typische Geräusche (*Scratch Sounds*), die häufig im → Rap und den mit ihm verwandten Musikstilen eingesetzt werden.

Shaker (engl., „Schüttler“): Percussioninstrument, das aus einem mit Schrot, Körnern o. Ä. gefüllten Hohlkörper besteht (besonders bekannt sind die *Chicken Shakes*).

Slap Bass (engl., „Klaps-Bass“, selten *Slap & Popp*): spezielle Spieltechnik des E-Bass in → Funk (siehe oben) und → Pop.

Snare Drum (engl., auch *Snare*): beim Schlagzeug die kleine Akzenttrommel mit Schnarrsaiten (*Snares*) unter dem Resonanzfell mit einem hohen, lauten und „knackigen“ Klang (Einsatz meistens auf den Taktzählzeiten 2 und 4).

Soul (engl., „Seele“): in den 1960er Jahren in den USA aus dem → Rhythm & Blues hervorgegangene Form afroamerikanischer populärer Musik, die noch heute Musiziertraditionen aus → Blues (z. B. Tongebung) und → Gospel (z. B. eine äußerst emotionale Gesangsweise) bewahrt. Eine musikalische Grenzziehung zwischen S. und → Rhythm & Blues ist nicht möglich. Der Begriff S. ist sozialpsychologisch auch verbunden mit einem wachsenden Selbstverständnis der Afroamerikaner vor dem Hintergrund urbaner Rassenkrawalle.

Soundcheck (engl.): Klangprobe (z. B. vor einem Live-Auftritt).

Spiritual (engl., auch *Negro Spiritual*): religiöses Lied der Afroamerikaner in den Südstaaten der USA. Entstanden zu Beginn des 19. Jh.s durch die Vermischung von Kirchenliedern der europäischen Einwanderer (*Psalmen*, *Hymnen*, zuweilen auch *White Spirituals* genannt) mit afrikanischen Gesangs- und Musizierweisen. Das Spiritual steht mit seiner introvertierten Grundhaltung in gewisser Abgrenzung zum → Jubilee und zum → Gospel.

Timbales (spanisch): Perkussionsinstrument, mit speziellen Holzstöcken geschlagene einfellige Trommeln mit einem typischen, „blechernen“ Klang.

Tresillo (spanisch, „Triole“): spezielle, in lateinamerikanischer Musik häufig im Bass eingesetzte Rhythmusfigur (keine echte Triole).

Tumbao (spanisch): spezieller Begleitrhythmus im → Salsa.

Walking Bass (engl., „gehender Bass“): besonders für den → Jazz typische, gleichförmige Fortbewegung der Bass-Stimme (in Viertelnoten).

Worksong (engl., „Arbeitslied“): Lied der afroamerikanischen Sklaven bei der Arbeit, eine der wichtigsten Wurzeln des → Blues; → Call and Response.

Literatur

Halbscheffel, Bernward und Kneif, Tibor: Sachlexikon Rockmusik, Hamburg 1992.

Haunschild, Frank: Die neue Harmonielehre, 2. Auflage, Brühl 1998.

Haunschild, Frank: Die neue Harmonielehre, Band 2, Brühl 1992.

Jungbluth, Axel: Jazz Harmonielehre, Mainz 1981.

Laufenberg, Frank: Rock- und Poplexikon, München 1995.

Marron, Eddy: Die Rhythmiklehre, Brühl 1990.

Nestico, Sammy: Der professionelle Arrangeur, Rottenburg 1991.

Schütz, Michael: Gott gibt ein Fest, Pop-Arrangements zum EG für Musikgruppen in beliebiger Besetzung, München 1997.

Schütz, Michael: Das ist ein köstlich Ding, Pop-Arrangements zum EG für Posaunenchor, München 1999.

Teichmann, Wolfgang, Arbeit mit einer Band; in: Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband, Stuttgart 2009, Band 2, S. 218.

Wicke, Peter sowie Ziegenrucker, Kai-Erik und Wieland: Handbuch der populären Musik, Mainz 2006.

Praxis

Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung

Digital 2024

Paket 4 - Musiktheorie,
Gehörbildung

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt
„Praxisverlag buch+musik“.

Musiktheorie – Übersicht über das Grundwissen

Irmgard Eismann

1. Notenschrift	197
a) Tonhöhe	197
b) Tondauer, Notenwerte	199
c) Takte	200
d) Pausen	201
e) Weitere Schriftzeichen in der Musik	202
Abkürzungen	203
Verzierungen	203
Lautstärke	204
Tempobezeichnungen	205
Artikulation	205
Charakterisierung	206
2. Tonleitern	206
a) Dur-Tonleiter	207
b) Moll-Tonleiter	212
c) Der Quintenzirkel	214
d) Kirchentöne (Modi)	215
e) Weitere Tonleitern	219
3. Intervalle	220
4. Akustik	226
a) Voraussetzungen	226
b) Obertöne/Teiltöne	227
c) Stimmung	228
5. Exkurs: Kontrapunkt	229
6. Akkordlehre, Harmonielehre	230
a) Die Dreiklänge der Durtonleiter	232
b) Kadenz und vierstimmiger Satz	233
c) Dreiklangserweiterungen	235
d) Die Dreiklänge der Molltonleiter	237
e) Analyse eines Choralsatzes	238
f) Die Modulation	240
g) Beispielanalyse: Bach-Satz	241
h) Harmonisation einer Choralzeile	242
7. Exkurs: Generalbass	242
8. Takt und Rhythmus	243
9. Formenlehre	246
a) Reihungsformen	247
b) Entwicklungsformen	247
c) Zyklische Formen	248
10. Popularmusik	249

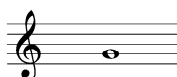
Musik ist in vielem mit Sprache vergleichbar. So wie die Schrift erst nach dem gesprochenen Wort entstand, ist die heutige Notenschrift jünger als die ersten Melodien. Wenn jemand eine Fremdsprache erlernt, muss er sich erst etwa mit chinesischen oder kyrillischen Buchstaben, dann Vokabeln und Grammatik usw. auseinandersetzen, ehe er sich in der Sprache verständlich machen oder andere verstehen kann. Genauso brauchen wir in der Musik erst einmal bestimmte Verabredungen, Vokabeln, Formeln, die noch wenig mit „Kunst“ zu tun haben, damit eine Verständigung über die Sache möglich ist.

1. Notenschrift

a) Tonhöhe

Nach Handzeichen des Chorleiters, über dem zu singenden Text eingetragenen Kürzeln (Neumen), Griff tabellen (Tabulaturen) für Instrumente und Versuchen mit verschiedener Anzahl von Notenlinien entwickelte sich ab dem 11. Jahrhundert nach und nach unser heutiges Notensystem mit fünf Linien. Durch die Notation auf der Linie oder im Zwischenraum lässt sich die Tonhöhe anzeigen.

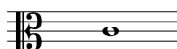
Ein NOTENSCHLÜSSEL zu Beginn der Zeile legt die genaue Tonhöhe fest. Wir unterscheiden heute:



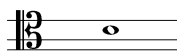
Violin- oder G-Schlüssel, legt g' fest



Bass- oder F-Schlüssel, legt f (f⁰) fest



Altschlüssel, C-Schlüssel, legt c' fest



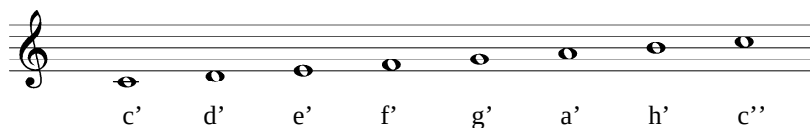
Tenorschlüssel, legt c' fest



Sopranschlüssel, legt c' fest
(heute kaum noch gebräuchlich)

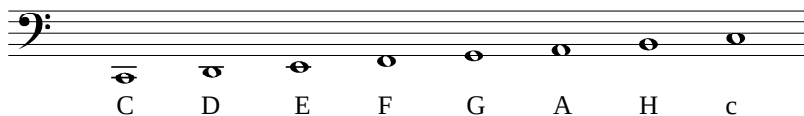
Das System der 5 Linien kann durch Hilfslinien oben oder unten ergänzt werden. Es kann zu Partituren zusammengestellt werden; dann fasst eine AKKOLADE (Klammer) die SYSTEME am Anfang der Zeile zusammen. Die Musik wird meist durch Taktstriche gegliedert (siehe Abschnitt „Takt und Rhythmus“); am Ende steht ein Schluss-Strich.

Die Notenzeichen, heute ein liegendes Oval (♭), werden mit Buchstaben des Alphabets bezeichnet: c - d - e - f - g - a - h - (c). Man nennt diese Töne die sieben STAMMTÖNE. Sie entsprechen den weißen Tasten einer Klaviatur.

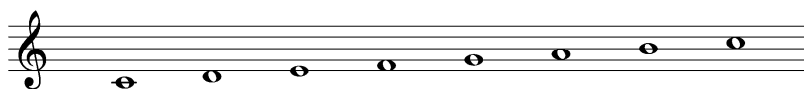


Der Name h ist eine deutsche Besonderheit. Ursprünglich lautete die Folge: a b c d e f g. Das „b“ gab es in zwei verschiedenen Tonhöhen: als „b quadratum“ oder „b durum“ den höheren Ton und als „b rotundum“ oder „b molle“ den tieferen Ton. Das b quadratum wurde zum h; unser Auflösungszeichen und das Kreuz entstanden aus dem Zeichen für h. – Im Englischen und im internationalen Sprachgebrauch heißt es bis heute: b flat für das (erniedrigte) b und b sharp für das (erhöhte) h.

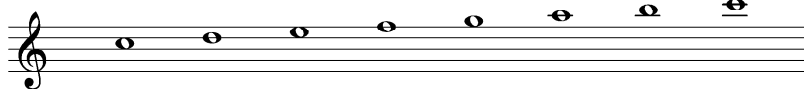
Die Stamtöne wiederholen sich nach oben und unten. Man unterscheidet sie durch Großbuchstaben, Kleinbuchstaben und Zusätze.



auch: c⁰ d⁰ e⁰ usw.



auch: c¹ d¹ e¹ usw.

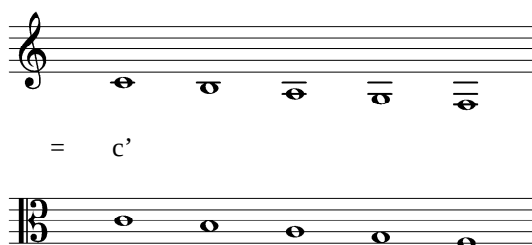


auch: c² d² e² usw.

Weiter nach oben werden die Noten mit dem hochgestellten Zusatz 4 oder 5 versehen; nach unten folgen auf die Großbuchstaben ein oder zwei Striche unter dem Notennamen: C - C - C oder durch eine tiefgestellte Ziffer C₁, C₂.

Um die Hilfslinien nach oben oder unten zu vermeiden, gibt es verschiedene Möglichkeiten, die Noten eine Oktave (acht Töne Abstand, siehe unter Intervalle) höher oder tiefer zu notieren (siehe unter weitere Schriftzeichen). Auch der Gebrauch des C-Schlüssels vermeidet die Hilfslinien für die Instrumente, die ständig in dieser Lage spielen.

Beispiel einer Violastimme: Beide Notenzeilen stellen die gleichen Noten dar – im Violinschlüssel, dann im Altschlüssel (= C-Schlüssel).



b) Tondauer, Notenwerte

Um die Tonlänge deutlich zu machen, entwickelte sich im Laufe der Zeit folgendes System:

 ganze Note / Ganze	 Sechzehntel(note)
 halbe Note / Halbe	 Zweiunddreißigstel(note)
 Viertel(note)	 Vierundsechzigstel(note)
 Achtel(note)	 bei alter Musik: Brevis = doppelte Ganze

Eine Ganze enthält zwei Halbe oder vier Viertel oder acht Achtel usw. Wir benutzen heute meist die Viertelnote als die „normale Zählinheit“, als Pulsschlag, so dass wir sagen können: „eine Ganze hat vier Schläge ...“, eine Halbe hat zwei Schläge ... usw.“ In Unterrichtswerken wird deshalb die Viertelnote oft „Einschlagnote“ genannt, da kleinere Kinder die Bruchrechnung noch nicht beherrschen.
(Über die Wertigkeit siehe Abschnitt „Takt und Rhythmus“, Seite 243.)

Tonlängen können mit Hilfe von HALTEBÖGEN oder Punkten verlängert werden. Sind zwei Noten gleicher Tonhöhe mit einem Haltebogen verbunden, entsteht ein langer Notenwert in Addition der beiden Einzelwerte. Dieses Verfahren wird besonders bei Notenwerten benutzt, die die Länge eines Taktes überschreiten.

Beispiel:



Steht hinter einer Note ein Punkt, so bedeutet dies, dass der Notenwert um seine Hälfte verlängert wird, z. B. eine Ganze mit Punkt ist so lang wie drei Halbe, eine Halbe mit Punkt ist so lang wie drei Viertel. Es gibt auch doppelte PUNKTIERUNGEN: Der erste Punkt ergänzt die Note um ihre Hälfte, der zweite Punkt um ihr Viertel (oder die Hälfte des ersten Punktes). Ein doppelt punktiertes Viertel bedeutet also Viertel + Achtel + Sechzehntel.

Beispiel:



Notenwerte sind nicht absolut, sondern geben nur die Relation der Noten untereinander an, z. B. eine Viertelnote ist doppelt so schnell wie eine Halbe. Das Tempo lässt sich über Zusatzangaben festlegen (siehe Seite 205). Lange Zeit wurde der Pulsschlag als Maßeinheit angenommen, also ca. 70-80 Schläge pro Minute (das so genannte „Tempo Ordinario“). Heute lassen sich absolute Tempoangaben machen, indem man das Metronom zur Hilfe nimmt,

z. B. $\text{♩} = 120$, d. h. 120 Viertelschläge pro Minute,
oder $\text{♪} = 60$, d. h. 60 Achtelschläge pro Minute usw.

c) Takte

Am Anfang der Notenzeile wird durch Zahlen angegeben, welcher Notenwert als Pulsschlag/Grundschatz angenommen wird und wie viele dieser Notenwerte ein Takt enthalten soll. Die obere Bruchzahl gibt an, wie viele Noten einer bestimmten Werteinheit der Takt enthält. Die untere Bruchzahl bestimmt die Werteinheit, die als Grundschatz gezählt wird. Ein Takt ist die Notenfolge zwischen zwei Taktstrichen. Ein Vierviertel-Takt enthält Notenwerte von insgesamt vier Vierteln. Bei einem Dreihalbe-Takt wird die Halbe als Pulsschatz gezählt, bei einem Sechsahtel-Takt zählt man Ahtel, usw.

Beispiele:



Zählzeit: 1 2 3 4 1 2 3 4



Zählzeit 1 2 3 1 2 3 1 2 3



Zählzeit 1 2 1 2 (und) 1 2 (und)

d) Pausen

Entsprechend den Tonlängen gibt es auch Zeichen für PAUSEN:

	An der zweiten Linie von oben hängend: ganze Pause, entspricht dem Wert einer ganzen Note. Wird auch als Pause für einen ganzen Takt verwendet unabhängig davon, wie viel Schläge der Takt enthalten darf, z. B. als Pausentakt im $\frac{3}{4}$-Takt. Wenn mehrere Stimmen in einem System notiert sind, kann die Pause auch an einer anderen Linie hängen.
	Auf der mittleren Linie liegend: halbe Pause, entspricht dem Wert einer halben Note. Wenn mehrere Stimmen in einem System notiert sind, kann die Pause auch auf einer anderen Linie liegen.
	Viertelpause, entspricht dem Wert einer Viertelnote.
	Achtelpause, entspricht dem Wert einer Achtelnote.
	Sechzehntelpause, entspricht dem Wert einer Sechzehntelnote.
	Zweiunddreißigstelpause, entspricht dem Wert einer Zweiunddreißigstelnote.

Auch Pausenzeichen können durch Punkte verlängert werden.



Soll sich die Pause über mehrere Takte erstrecken, gibt es verschiedene Abkürzungen, die Anzahl der Takte wird mit einer Ziffer darüber notiert:



e) Weitere Schriftzeichen in der Musik

Zeichen	Name	Erklärung
	b	erniedrigt die Note um einen Halbton
	Kreuz	erhöht die Note um einen Halbton
	Auflösungszeichen	hebt Kreuz, b, Doppelkreuz oder Doppel-B wieder auf
	Doppel-B	erniedrigt um einen Ganzton, unabhängig von Vorzeichen
	Doppel-Kreuz	erhöht um einen Ganzton, unabhängig von Vorzeichen
	Abk. für Viervierteltakt	entspricht dem sonst üblichen 4/4-Takt
	Taktangabe für 2/2-Takt (alla breve)	entspricht dem 2/2-Takt
	Oktavierungszeichen (8 ^{va})	den Abschnitt eine Oktave höher spielen
	Oktavierungszeichen	eine Oktave nach unten versetzt spielen
	Wiederholungszeichen	der Abschnitt wird von Beginn bzw. vom Gegenzeichen an wiederholt
	Klammer, Kasten (Volta)	nummeriert, bei der Wiederholung eines Abschnitts wird der nächste Kasten gespielt
	Fermate	Haltepunkt in der Musik (bei Bach Zäsurzeichen)

Außer dem Wiederholungszeichen oder den Klammern gibt es weitere Möglichkeiten, um im Notentext etwas abzukürzen.

Abkürzungen:

<i>DC.</i>	Da capo, auch: Da capo al fine Wiederholen von Anfang bis Ende (Fine)
<i>D.S.</i>	Dal Segno, vom Zeichen ab wiederholen
	Segno, Zeichen, von dem an wiederholt wird
	Zeichen, von dem zum gleichen Zeichen gesprungen wird
	eine Figur, ein Akkord soll wiederholt werden
	ein ganzer Takt wird wiederholt
	Doppeltakt-Wiederholungszeichen

Verzierungen:

	Praller	Verzierung mit der oberen Nebennote
	Mordent	Verzierung mit der unteren Nebennote
	Doppelschlag	Umspielung der Hauptnote
	Triller	längere Verzierung mit der oberen Nebennote

Verzierungen wurden je nach Zeitstil verschieden ausgeführt, z. B. beginnen Praller und Triller in der Barockzeit mit der oberen Nebennote, später wird ein Triller eher mit der Hauptnote begonnen.

Zum Notentext können weitere Zeichen, Buchstaben oder Worte hinzutreten, um die vom Komponisten gewünschte Ausführung klarzumachen.

Lautstärke (Dynamik):

<i>fff</i>	fortissimo possibile, forte-fortissimo, so laut wie möglich
<i>ff</i>	fortissimo, sehr stark, sehr laut
<i>f</i>	forte, stark, laut
<i>mf</i>	mezzoforte, halbstark, halblaut
<i>mp</i>	mezzopiano, halbleise, leiser als mf
<i>p</i>	piano, leise
<i>pp</i>	pianissimo, sehr leise
<i>ppp</i>	pianissimo possibile, so leise wie möglich
<i>sf</i> / <i>sfz</i>	sforzato, stärker betont
<i>piu</i>	mehr
<i>meno</i>	weniger
<i>fp</i>	fortepiano, laut und sofort leise
crescendo (cresc.)	lauter werden, auch als Zeichen: 
decrescendo (decresc.)	leiser werden, auch als Zeichen: 
diminuendo (dim.)	leiser, schwächer werden
poco a poco	allmählich
sempre piu	immer mehr

Tempo und Lautstärke:

calando	nachlassend
morendo	ersterbend
smorzando	verlöschend

Tempobezeichnungen (Agogik):

Largo	breit, sehr langsam
Larghetto	etwas breit
Lento	langsam
Grave	schwer
Adagio	langsam
Moderato	mäßig schnell
Andante	ruhig gehend
Andantino	etwas bewegter als Andante
Allegretto	ein wenig bewegt
Allegro	schnell
Vivace	lebhaft
Presto	eilig, schnell
Prestissimo	sehr schnell
accelerando, accel.	allmählich schneller werdend
stringendo, string.	drängend
piu mosso	bewegter
stretto	immer eiliger
ritardando, rit., ritard.	allmählich langsamer werdend
rallentando, rall.	zurückhaltend
allargando, allarg.	langsamer werdend
ritenuto, riten.	plötzlich zurückgehalten
meno mosso	weniger bewegt

Artikulation und Phrasierung:

	Bindebogen über mehreren Tönen: legato, gebunden; bei einer größeren Phrase: den Zusammenhang verdeutlichen, ggf. artikulieren
˘ ˘ Atemzeichen, Zäsur	zeigt an, dass ein Melodiebogen oder eine Phrase zu Ende ist
˘ ˘	portato, abgesetzt, deutlich getrennt
— — — —	tenuto, ausgehalten, Töne in voller Länge
• • • • •	staccato, stacc., gestoßen, Töne gekürzt
> oder ˆ oder ˇ	marcato, betont
martellato	gehämmert
non legato	ähnlich portato und tenuto
leggiero	leicht, flüchtig

Die Artikulation hat Auswirkungen auf die Tonlänge. Tenuto bedeutet, die volle Länge auszuhalten; portato bedeutet, etwa zwei Drittel des Tones sind zu hören; staccato heißt, nur etwa die Hälfte des Notenwertes erklingt.

Charakterisierung (Affekt), Ausdrucksbezeichnungen:

affettuoso	ausdrucksvoll	glissando	gleitend
agitato	aufgeregt	grazioso	anmutig
amabile	liebenswert	leggiero	leicht
appassionato	leidenschaftlich	marcato	hervorgehoben
con brio	mit Lebhaftigkeit	maestoso	majestätisch
con fuoco	feurig	marziale	kriegerisch
cantabile	gesanglich	scherzando	scherzend, lustig
dolce	sanft, weich	secco	trocken
espressivo	mit Ausdruck	serioso	ernsthaft
giocoso	scherzhaft	sostenuto	getragen
giusto	angemessen	vivo	lebhaft, lebendig

Nachdem wir bisher – wenn wir Musik mit einer Sprache vergleichen – Alphabet und Satzzeichen besprochen haben, wenden wir uns nun den Vokabeln zu, sozusagen den „Verben im Infinitiv“, – dem Tonmaterial, das für Kompositionen benutzt wird.

2. Tonleitern

Die sieben STAMMTÖNE, die weißen Tasten einer Klaviertastatur, ergeben verschiedene Tonleitern. Je nachdem mit welchem Stammtone begonnen wird, unterscheiden sich die Leitern durch die Lage der Ganztonschritte und Halbtonschritte. Dieses Tonssystem mit Ganztonschritten und Halbtonschritten nennt man DIATONIK. In anderen Kulturen werden z. B. auch Vierteltonschritte benutzt. Im Laufe der Musikgeschichte erhielten die Tonleitern griechische Namen, deren Bedeutung sich heute aber nicht mehr mit der Ursprungsbedeutung deckt.

c – d – e – f – g – a – h – c	Halbton bei 3-4 und 7-8	jonisch
d – e – f – g – a – h – c – d	Halbton bei 2-3 und 6-7	dorisch
e – f – g – a – h – c – d – e	Halbton bei 1-2 und 5-6	phrygisch
f – g – a – h – c – d – e – f	Halbton bei 4-5 und 7-8	lydisch
g – a – h – c – d – e – f – g	Halbton bei 3-4 und 6-7	mixolydisch
a – h – c – d – e – f – g – a	Halbton bei 2-3 und 5-6	äolisch
h – c – d – e – f – g – a – h	Halbton bei 1-2 und 4-5	lokrisch

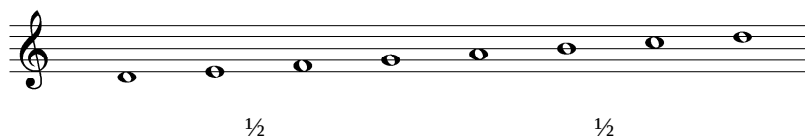
Die jonische Tonleiter entspricht unserem heutigen Dur, die äolische Tonleiter unserem heutigen reinen Moll.

Alle Tonleiter-Modelle lassen sich mit ihren charakteristischen Halbtönen auf andere Grundtöne transponieren. So wie es außer C-Dur auch F-Dur oder G-Dur gibt, kann es auch g-dorisch mit einem b als Vorzeichen geben, usw. Entscheidend ist die Lage der Halbtöne (siehe unten).

Beispiele:



Tonleiter: C-Dur, Halbtonschritte bei 3–4 und 7–8



Tonleiter: d-dorisch, Halbtonschritte bei den Tönen 2–3 und 6–7

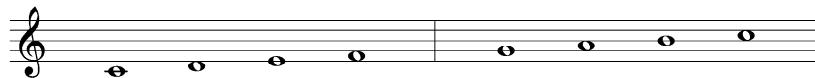
Im Mittelalter waren diese verschiedenen Leitern der Stammtöne in unterschiedlicher Häufigkeit in Gebrauch (siehe Seite 215, Kirchentöne). Ab etwa 1600 benutzte man verstärkt das Modell c – c oder a – a; die Namen Dur- und Moll-Tonleiter kamen erst später hinzu.

a) Dur-Tonleiter

Bei der Stamntonleiter von c – c liegen die Halbtonschritte zwischen den Tönen 3–4 und 7–8; c – d – **e** – **f** | g – a – **h** – c. Man teilt die Leiter in zwei Viertongruppen (Tetrachorde, von griech. tetra = vier), die in dieser Folge beide gleich und mit einem Ganztonschritt verbunden sind; die Schrittfolge lautet also:

Ganzton, Ganzton, Halbton, (Ganzton,) Ganzton, Ganzton, Halbton.

Dieses Tonmodell ist das einer DUR-TONLEITER. Die vorliegende heißt nach ihrem Anfangston oder Grundton: C-Dur-Tonleiter.



Schritte: Gt Gt Ht (Gt) Gt Gt Ht
(Gt = Ganztonschritt; Ht = Halbtonschritt)

Durch die Lage der Halbtonschritte entsteht ein Spannungsbogen in der Tonleiter: Der Halbtonschritt 7–8 strebt nach oben, und deswegen wird der

Ton der Stufe 7 LEITTON genannt. – In der Folge 4–3 strebt der Ton der Stufe 4 nach unten und wird deshalb GLEITTON genannt. Diese Spannungsverhältnisse spielen in der Harmonielehre (siehe unten) eine wichtige Rolle; aber auch schon bei Melodiebildungen sind sie zu beachten.

Wie bei einem Dominospiel (oder einer Tonleiterkette) kann man nun mit den zwei Tetrachorden neue Durtonleiter-Modelle entwickeln. Man braucht dazu die VERSETZUNGSZEICHEN, bzw. am Anfang der Notenzeile notiert die VORZEICHEN.

Anmerkung: Vorzeichen stehen am Beginn eines Stückes und beziehen sich auf jede vorkommende Note, egal in welchem Oktavbereich, d. h. ein Kreuz bedeutet, dass alle Noten f zu fis werden. Versetzungszeichen stehen im Verlauf des Stückes vor der betreffenden Note und gelten dann nur für diese Note und bis zum folgenden Taktstrich, also in keinem anderen Oktavbereich und nicht über einen Takt hinaus (Ausnahme Haltebogen).

Die Kreuztonarten

Der zweite Tetrachord von C-Dur kann nach oben erweitert werden. Damit wieder eine vollständige Durtonleiter, diesmal mit dem Grundton G, entsteht, muss auf der 7. Stufe ein Kreuz eingeführt, der 7. Ton muss erhöht werden, damit der charakteristische Leitton (hier fett gedruckt) vorkommt. C-Dur- und G-Dur-Tonleiter decken sich also mit vier Tönen (hier kursiv).

↑	c - d - e - f	g - a - h - c	d - e - fis - g	G-Dur
	g - a - h - c			C-Dur ↑

Man kann dieses „Anbauen“ in der Tonleiter nach oben weiterführen. Jedemal wird ein weiteres Kreuz gebraucht, die schon benutzten Kreuze werden weiter verwendet (von unten nach oben zu lesen):

	e - fis - gis - a	h - cis - dis - e	E-Dur
↑	a - h - cis - d	e - fis - gis - a	A-Dur ↑
↑	d - e - fis - g	a - h - cis - d	D-Dur ↑

Dieses „Domino-Spiel“ wäre „unbegrenzt“ möglich, aber normalerweise beschränkt man sich auf sechs Vorzeichen.

	fis - gis - ais - h	cis - dis - eis - fis	Fis-Dur
↑	h - cis - dis - e	fis - gis - ais - h	H-Dur ↑

In Noten ergeben sich folgende Tonleitern mit Kreuzen als Vorzeichen:



C-Dur-Tonleiter, keine Vorzeichen, die sog. Stammtöne



G-Dur-Tonleiter, ein Kreuz (fis)

D-Dur-Tonleiter, zwei Kreuze (fis, cis)
(Hier wurde der zweite Tetrachord von G-Dur eine Oktave nach unten
versetzt, um ohne Hilfslinien auszukommen.)

A-Dur-Tonleiter, drei Kreuze (fis, cis, gis)



E-Dur-Tonleiter, vier Kreuze (fis, cis, gis, dis)



B-Dur-Tonleiter, fünf Kreuze (fis, cis, gis, dis, ais)



Fis-Dur-Tonleiter, sechs Kreuze (fis, cis, gis, dis, ais, eis)

Die B-Tonarten

Der erste Tetrachord von C-Dur kann nach unten erweitert werden. Damit wieder eine vollständige Dur-Tonleiter, diesmal mit dem Grundton F entsteht, muss bei der vierten Stufe, beim Gleiton, ein B als Vorzeichen hinzukommen, der 4. Ton muss erniedrigt werden.

Wieder lässt sich dieses „Dominospiel“ unbegrenzt nach unten erweitern; ab sechs Vorzeichen wird es aber unübersichtlich. Nach unten führend kommt auf der 4. Stufe der Tonleiter jeweils ein b hinzu.

↓		c - d - e - f g - a - h - c	C-Dur
↓	f - g - a - b c - d - e - f	F-Dur	
↓	b - c - d - es f - g - a - b	B-Dur	

↓		es - f - g - as b - c - d - es	Es-Dur
↓	as - b - c - des es - f - g - as	As-Dur	

↓		des - es - f - ges as - b - c - des	Des-Dur
	ges - as - b - ces des - es - f - ges	Ges-Dur	

In Noten ergeben sich folgende Tonleitern mit B's als Vorzeichen:



C-Dur-Tonleiter, die Stamtöne, keine Vorzeichen



F-Dur-Tonleiter, ein B (b)



B-Dur-Tonleiter, zwei B's (b, es)



Es-Dur-Tonleiter, drei B's (b, es, as)



As-Dur-Tonleiter, vier B's (b, es, as, des)



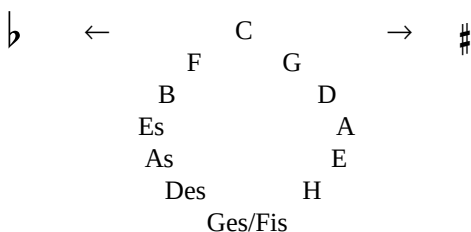
Des-Dur-Tonleiter, fünf B's (b, es, as, des, ges)



Ges-Dur-Tonleiter, sechs B's (b, es, as, des, ges, ces)

Die Vorzeichen nehmen bei Kreuzen und B's jeweils um eines zu. Bei sechs Vorzeichen ergeben sich die klanglich gleichen Töne (Fis-Dur und Ges-Dur), so dass es nicht sinnvoll ist, mit mehr Vorzeichen weiterzuarbeiten. Dieses Phänomen nennt man enharmonische Verwechslung (siehe auch Akustik, Seite 229). Natürlich gibt es auch Tonarten mit sieben oder mehr Vorzeichen; aus „Rechtschreibgründen“ kann es nötig sein, sie zu benutzen.

Alle diese Tonleitern liegen immer einen Tetrachord auseinander, d. h. sie sind im Abstand einer Quinte (siehe Intervalle) angeordnet. Es entsteht der so genannte QUINTENZIRKEL, anhand dessen man sich die Abfolge der Vorzeichen klar machen kann.

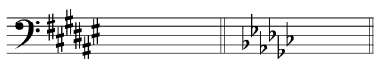


Notierung der Vorzeichenfolge im Violinschlüssel:





Notierung der Vorzeichenfolge im Bass-Schlüssel:



Hilfsmerksprüche für den Quintenzirkel, die Anzahl der Vorzeichen:

– für die Abfolge der Kreuze

Geh, **d**u **a**lter **E**sel, **h**ole **F**isch;

– für die Abfolge des B's

Faule **B**engel **e**ssen **A**spirin **d**es **G**esangslehrers;

oder: **F**rische **B**rötchen **e**ssen **A**sse **d**es **G**esangslehrers;

oder: **F**iebrige **B**uben **e**ssen **A**spirin, **d**eshalb **G**eschrei.

b) Moll-Tonleiter

Das zweithäufigste Tonleitermodell der sieben Stammtöne nach 1600 war die Folge a – a, unser heutiges Moll.

(Dur und Moll sind TONGESCHLECHTER, nicht zu verwechseln mit TONART.)

Es gibt drei verschiedene Molltonleiter-Modelle:

1. a - h - c - d | e - f - g - a, die Schrittfolge lautet also:

Ganzton, Halbton, Ganzton, (Ganzton), Halbton, Ganzton, Ganzton.

Dieses Tonmodell nennt man *reines Moll* (natürliches Moll / äolisch).

Ein Liedbeispiel: EG 102, e-Moll.



Schritte: Gt Ht Gt (Gt) Ht Gt Gt

(Gt = Ganztonschritt; Ht = Halbtonschritt)

2. a - h - c - d | e - f - **gis** - a, die Folge lautet also:

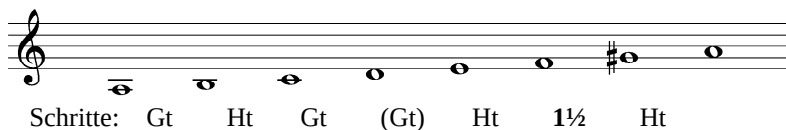
Ganzton, Halbton, Ganzton, (Ganzton),

Halbton, Eineinhalbton (Hiatus), Halbton.

Dieses Tonmodell nennt man *harmonisches Moll* (siehe Akkordlehre:

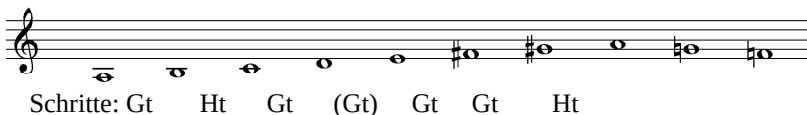
Dur-Dominante in Moll; Merkhilfe: „hat mit Harmonielehre zu tun“).

Der Leitton auf der 7. Stufe ist aus dem Dur-Modell entlehnt.



3. a - h - c - d | e - **fis** - **gis** - a, die Folge lautet also:
Ganzton, Halbton, Ganzton, (Ganzton), Ganzton, Ganzton, Halbton.

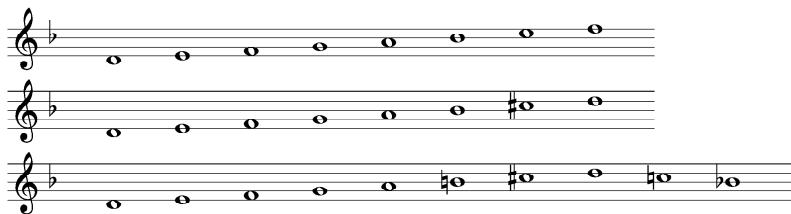
Dieses Tonmodell nennt man *melodisches Moll*; der zweite Tetrachord ist gleich dem Tetrachord einer Dur-Tonleiter (Merkhilfe: ist melodischer oder leichter zu singen). Zum Leitton kommt eine erhöhte 6. Stufe im Vergleich zum reinen Moll hinzu; abwärts wird die Leittonigkeit nicht gebraucht.



Ein Liedbeispiel: EG 308 (g-Moll: aufwärts fis und abwärts f).

Bei allen drei Molltonleitern ist der erste Tetrachord gleich; das ist die typische Schrittfolge für Moll: Ganzton, Halbton, Ganzton. – Nur selten gibt es Musikstücke, die sich in ihrem Tonmaterial auf nur eine der drei Molltonleitern beschränken; meist treten sie gemischt auf (siehe auch Akkordlehre Seite 239).

Ein weiteres Beispiel für die drei Mollvarianten, hier d-Moll. In der zweiten Fassung liegt der Anderthalb-Tonschritt zwischen den Tönen b und cis. In der dritten Fassung ist das b zu h aufgelöst, die zweite Leiterhälfte entspricht D-Dur. In Mollstücken können B's und Kreuze als Versetzungszeichen gleichzeitig auftreten.



d) Kirchentöne (Modi)

Es gibt von den 7 Stamtönen aus verschiedene Tonleitern (Seite 206):

c – d – e – f – g – a – h – c	Halbton bei 3-4 und 7-8	jonisch
d – e – f – g – a – h – c – d	Halbton bei 2-3 und 6-7	dorisch
e – f – g – a – h – c – d – e	Halbton bei 1-2 und 5-6	phrygisch
f – g – a – h – c – d – e – f	Halbton bei 4-5 und 7-8	lydisch
g – a – h – c – d – e – f – g	Halbton bei 3-4 und 6-7	mixolydisch
a – h – c – d – e – f – g – a	Halbton bei 2-3 und 5-6	äolisch
h – c – d – e – f – g – a – h	Halbton bei 1-2 und 4-5	lokrisch

Die Tonfolge c – c (jonisch), unser heutiges Dur, und die Folge a – a (äolisch), unser heutiges Moll, tauchten erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf. Die Folge h – h wurde zwar theoretisch gebildet, erwies sich aber für die Musikpraxis als unbrauchbar, weil die beiden Tetrachorde einen Tritonus voneinander entfernt liegen.

Vom frühen Mittelalter bis um 1600 waren die Stammtonleitermodelle von d, e, f und g aus in Gebrauch. Sie wurden ursprünglich nur griechisch durchnummeriert (Protus = der Erste, Deuterus = der Zweite, Tritus = der Dritte, Tetrardus = der Vierte). Später erhielten sie die hier erwähnten Namen der alten griechischen Tongeschlechter (dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch). Die typischen Schrittfolgen von Ganz- und Halbtonschritten lassen sich selbstverständlich auf jeden Ton transponieren, es werden dann Vorzeichen benötigt.

Die Tonleitermodelle wurden in zwei verschiedenen Fassungen benutzt. Lag der Grundton (wie für uns heute gewohnt) am Anfang und als Oktave am Ende der Tonleiter, sprach man von der authentischen Leiter.

Zählung	Name	authentisch
Protus authenticus	dorisch	d – e – f – g a – h – c – d
Deuterus authenticus	phrygisch	e – f – g – a h – c – d – e
Tritus authenticus	lydisch	f – g – a – h c – d – e – f
Tetrardus authenticus	mixolydisch	g – a – h – c d – e – f – g

Anmerkung: Die ursprünglichen griechischen Reihen waren abwärts notierte Viertonmodelle, die etwa zur Zeit von Pythagoras und Platon auch eine Rolle in der so genannten Ethoslehre spielten. Dorisch (e – d – c – h) drückte Kraft aus, phrygisch (d – c – h – a) Ernst, lydisch (c – h – a – g) Heiterkeit. Die Römer übernahmen die griechischen Namen, benutzten die Leitern aber mit acht Tönen aufwärts und führten als vierte Leiter mixolydisch ein. Bei ihnen wurde dorisch mit Freude und Ausgeglichenheit charakterisiert, phrygisch mit Ernst, lydisch mit Übermut und mixolydisch als Mischtonart mit Ernst und Ausgeglichenheit. Bei der Beschäftigung mit den alten Tonleitermodellen ist also zu berücksichtigen, dass die ursprünglichen Einordnungen nicht mehr mit der späteren Praxis übereinstimmen.

Vertauschte man die beiden Tetrachorde (Viertonfolgen), so dass der Grundton in der Mitte der Leiter lag, hieß die Leiter plagal, oder ihrem Namen wurde die Vorsilbe hypo- hinzugefügt.

<i>Zählung</i>	<i>Name</i>	<i>plagal</i>
Protus plagalis	hypodorisch	a - h - c - d e - f - g - a
Deuterus plagalis	hypophrygisch	h - c - d - e f - g - a - h
Tritus plagalis	hypolydisch	c - d - e - f g - a - h - c
Tetrardus plagalis	hypomixolydisch	d - e - f - g a - h - c - d

An folgenden Beispielen erkennt man, wie sich diese Vertauschung der Tetrachorde auf eine Melodiebildung auswirkt: Bei den plagalen Melodien wird der Grundton umkreist. Bei Melodien aus authentischem Tonmaterial wird der Tonraum zwischen Grundton und Oktave benutzt.

jonisch: EG 24; hypojonisch: EG 196 und EG 255;
dorisch: EG 439; hypodorisch: EG 92;
phrygisch: EG 280; hypophrygisch: EG 3;
mixolydisch: EG 126; hypomixolydisch: EG 470;
äolisch: EG 193; hypoäolisch: EG 232.

Lydisch ist im Gesangbuch nicht vertreten; eine Melodiebildung ist durch die Folge von drei Ganztonschritten problematisch (siehe die Melodie „Es ist genug“, bei EG 375). Ein modernes Notenbeispiel wäre aus „Lass dir unser Lob gefallen“, Band III, Seite 288.

Die so genannten Modi oder Kirchentöne sind die mittelalterlichen TONGESCHLECHTER – wie Dur oder Moll nach 1600. Tongeschlechter unterscheiden sich durch ihre charakteristische Abfolge der Ganzton- und Halbtonschritte. Im Gegensatz dazu hat eine TONART einen konkreten Grundton, z. B. A-Dur, d-Moll oder eben g-dorisch.

Dass wir heute nur noch zwei Tongeschlechter benutzen, war in der Musikgeschichte vielleicht zuerst eine Verarmung, für den Bereich der Harmonielehre ergaben sich aber eher reichere Möglichkeiten (siehe Akkordlehre, ab Seite 230).

Für unser heutiges Hören, das von der Dur-Moll-Tonalität geprägt ist, ergeben sich bei den Kirchentönen Verwandtschaften zu Dur oder Moll.

<i>Name</i>	<i>typisches Intervall</i>	<i>verwandt mit</i>
dorisch	große Sexte (d–h) d - e - f - g a - h - c - d	Moll (1. Tetrachord: Gt–Ht–Gt) (mit b = d-Moll)
phrygisch	kleine Sekunde (e–f) e - f - g - a h - c - d - e	Moll (mit fis = e-Moll)
lydisch	übermäßige Quarte (f–h) f - g - a - h c - d - e - f	Dur (mit b = F-Dur)
mixolydisch	kleine Septime (g–f) g - a - h - c d - e - f - g	Dur (1. Tetrachord: Gt–Gt–Ht) (mit fis = G-Dur)

Würde der jeweils gekennzeichnete Ton verändert, ergäbe sich eine Dur- oder Molltonleiter. Das charakteristische, für diesen Kirchenton typische Intervall ergibt sich vom Grundton zu dem Ton, durch den sich die Leiter von Dur oder Moll unterscheidet.

In der alten Musik wurden die Kirchentöne anders empfunden, als uns heute die Nähe zu Dur und Moll erscheinen lassen mag, z. B. war dorisch festlich; viele Osterlieder stehen im dorischen Ton, z. B. EG 99, 101, 106 (siehe auch Seite 215).

Zusammenfassung

Alle gebräuchlichen Kirchentöne vom Grundton c aus:

c-jonisch, C-Dur



c-dorisch



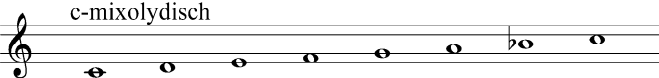
c-phrygisch



c-lydisch



c-mixolydisch



c-äolisch, c-moll



Wie bestimme ich Kirchentöne im Notenbild?

Alle Kirchentöne lassen sich auf jeden Ausgangston transponieren. So wie bei den Stammtönen für unser heutiges Verständnis C-Dur zugrunde liegt und die Kirchentöne jeweils andere Stufen von „C-Dur“ als Grundton benutzen (d-dorisch hat d als Grundton: die 2. Stufe von C-Dur), können alle Kirchentöne über ihre „verwandte“ Durtonleiter bestimmt werden.

Beispiel:



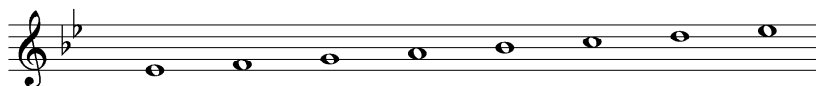
B-Dur mit zwei B's als Vorzeichen



c-dorisch, da Vorzeichen wie B-Dur, aber dessen 2. Stufe als Grundton



d-phrygisch (3. Stufe von B-Dur als Grundton)



es-lydisch, usw.

Folgende Tabelle macht (von unten nach oben gelesen) deutlich, dass sich mit dem Tonmaterial einer Durtonleiter – von einem anderen Ton aus begonnen – ein Kirchenton ergibt.

Tonleiter ↑				Stufe	Name Tongeschlecht
keine Vorzeichen	2 B's	2 Kreuze	1 B		
Stammtöne:	auf b	auf d	auf f		
c	b	d	f	8	Dur (jonisch vor 1600)
h	a	cis	e	7	(lokrisch)
a	g	h	d	6	Moll (äolisch vor 1600)
g	f	a	c	5	mixolydisch
f	es	g	b	4	lydisch
e	d	fis	a	3	phrygisch
d	c	e	g	2	dorisch
c ↑	b ↑	d ↑	f ↑	1 ↑	Dur (jonisch vor 1600)

Beispiele aus dem Evang. Gesangbuch:

EG 7: Töne und Vorzeichen wie C-Dur, Grundton d (2. Stufe) = dorisch

EG 4: Töne und Vorzeichen wie F-Dur, Grundton g (2. Stufe) = dorisch

EG 23: Töne, Vorzeichen wie B-Dur, Grundton f (5. Stufe) = mixolydisch

EG 77: Töne und Vorzeichen von B-Dur, Grundton d (3. Stufe) = phrygisch

EG 274: Töne und Vorzeichen von D-Dur, Grundton e (2. Stufe) = dorisch

Psalmtöne

Ihre direkte Anwendung fanden die Kirchentöne zuerst in den so genannten PSALMTÖNEN, das heißt den Rezitationsmodellen, auf die biblische Texte gesungen wurden. Diese Art des Psalmrezitierens findet sich noch heute in der katholischen Kirche und wird oft unter dem Namen „Gregorianik“ zusammengefasst. Auch evangelische Kirchen haben die Psalmtöne nicht ganz verloren und verwenden sie im Stundengebet oder beim Introitus-Psalim im Hauptgottesdienst (z. B. in der Bayerischen Landeskirche).

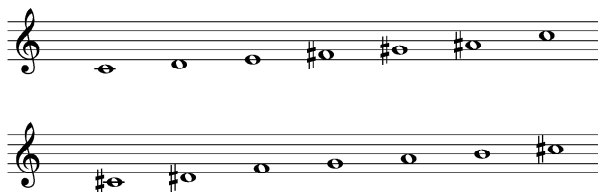
Beispiele siehe EG-Württemberg: ab 783; oder EG-Bayern: ab 736, u. a.

Der Rezitationston (auch Tenor oder Tuba genannt) wird durch einige Töne eingeleitet (Initium) und in der Mitte des Psalmverses durch eine tonliche Zäsur unterbrochen (Mediatio). Der Grundton (Finalis) wird durch eine charakteristische Schlusswendung erreicht (Terminatio).

<i>Psalmton</i>	<i>Kirchenton</i>	<i>Rezitationston</i>
I. Psalmton	dorisch	Quinte
II. Psalmton	hypodorisch	Terz
III. Psalmton	phrygisch	Quinte
IV. Psalmton	hypophrygisch	Quarte
V. Psalmton	lydisch	Quinte
VI. Psalmton	hypolydisch	Terz
VII. Psalmton	mixolydisch	Quinte
VIII. Psalmton	hypomixolydisch	Quarte
IX. Psalmton	tonus peregrinus	Quinte

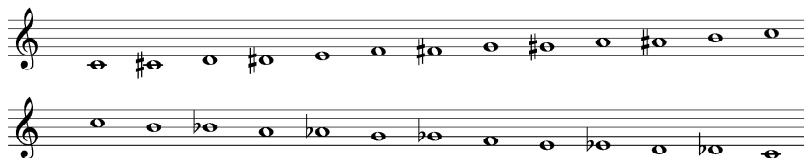
e) Weitere Tonleitern

1. *Ganztonleiter*: Es gibt zwei Varianten,
c - d - e - fis - gis - ais (b) - c,
cis - dis - f - g - a - h - cis.

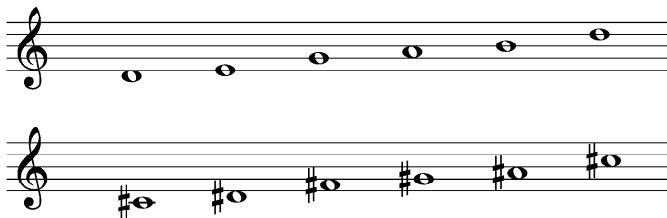


In der Schreibweise entsteht immer ein Bruch (dis-f, ais-c).

2. *Chromatische Tonleiter*: alle Halbtöne oder jeder Stammtone mit seiner „Einfärbung“ (chroma = Farbe):
c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - c;
oder abwärts: c - h - b - a - as - g - ges - f - e - es - d - des - c.



3. *Pentatonik*: eine Leiter ohne Halbtonschritte mit Ganztonschritten und einer kleinen Terz, insgesamt 5 (penta) verschiedene Töne, z. B. d - e - g - a - h - d oder die schwarzen Tasten der Klaviatur: cis - dis - fis - gis - ais, gehört zu den ältesten nachweisbaren Tonsystemen.



4. *Zwölftonmusik*: Der Komponist legt eine „Reihe“ fest, die alle zwölf Halbtöne unseres Tonsystems in beliebiger Reihenfolge umfasst und benutzt sie nach bestimmten Regeln.
5. *Blues-Skala*: Es kommen so genannte „blue notes“ vor, die in der Intonation zwischen kleiner und großer Terz, verminderter Quinte und reiner Quinte liegen.
6. *Orientalische Tonleiter* oder „*Zigeuner-Tonleiter*“: den Zigeunern zugeschriebene bzw. der ungarischen Volksmusik entstammende Tonfolge, die den Anderthalbtonschritt (übermäßige Sekunde) bevorzugt,
 z. B. c - d - **es** - **fis** - g - **as** - **h** - c (Zigeuner-Moll)
 oder c - **des** - **e** - f - g - **as** - **h** - c (Zigeuner-Dur)

Zusammenfassung Tonleitern

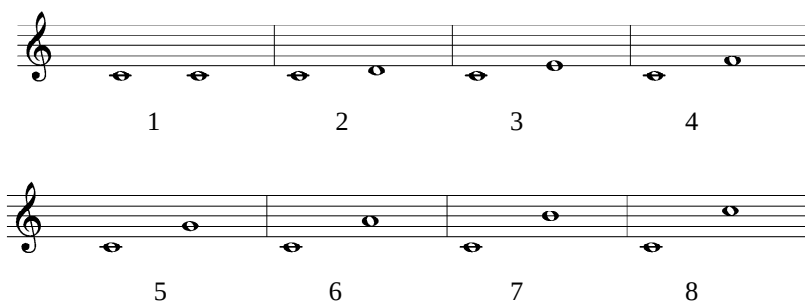
- Tonleitern stellen das Material für Melodien. Die früheste Musik waren einstimmige Melodien, besonders der Gesang der mittelalterlichen Kirche (Psalmtöne).
- Tonleitern haben eine charakteristische Abfolge von Ganz- und Halbtonschritten, an der sie auch erkannt werden können (Diatonik).
- Zwischen den heute gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten bestehen verschiedene Verwandtschaften (Terz- und Quintverwandtschaften).
- Tonleitern stellen das Tonmaterial für Klänge (siehe unten).

3. Intervalle

Die Entwicklung der Musik verlief von der Einstimmigkeit über Versuche mit zwei Stimmen zur Mehrstimmigkeit. Das Verhältnis von zwei Stimmen zueinander nennt man (harmonisches) Intervall (lat. Abstand, Zwischenraum); auch in einer Melodie heißt der Schritt von einer zur nächsten Note (melodisches) Intervall.

Man liest Intervalle normalerweise von unten nach oben.

Die Abstände werden innerhalb der Leiter „abgezählt“, wobei der erste Ton mitgezählt wird:



Die Namen sind lateinisch:

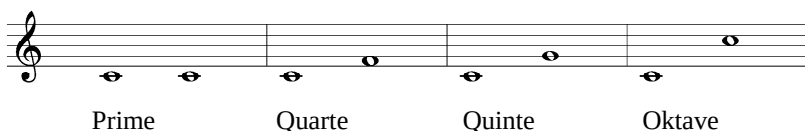
Name	Bedeutung
<i>Grundintervalle</i>	
1 Prime (von lat. „der Erste“)	der gleiche Ton
2 Sekunde (von „der Zweite“)	ein Ton und der zweite neben ihm
3 Terz (von „der Dritte“)	ein Ton und der dritte neben ihm
4 Quarte (von „der Vierte“)	vier Töne Abstand
5 Quinte (von „der Fünfte“)	fünf Töne Abstand
6 Sexte (von „der Sechste“)	sechs Töne Abstand
7 Septime (von „der Siebte“)	sieben Töne Abstand
8 Oktave (von „der Achte“)	acht Töne Abstand

zusammengesetzte Intervalle

9 None (von „der Neunte“)	neun Töne Abstand, Sekunde über der Oktave
10 Dezime (von „der Zehnte“)	zehn Töne Abstand, Terz über der Oktave
11 Undezime	Quarte über der Oktave
12 Duodezime	Quinte über der Oktave

Es gibt Intervalle mit einer Grundform: Prime, Quarte, Quinte und Oktave; sowie Intervalle mit den zwei Grundformen groß und klein (wegen der Lage der Halbtonschritte bei den Stammtönen): Sekunden, Terzen, Sexten und Septimen.

Daraus ergibt sich folgende Aufteilung (siehe auch Seite 226):
Eine Grundform = rein



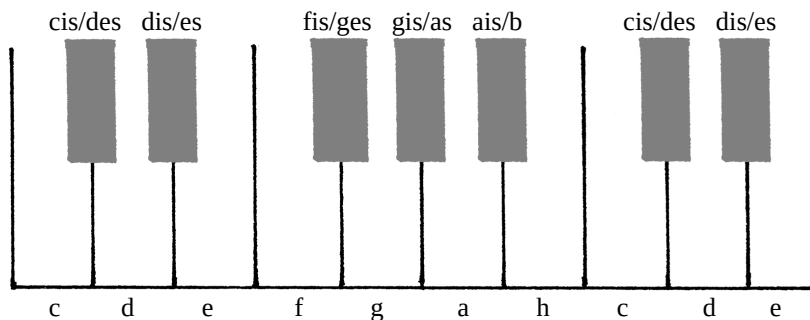
Zwei Grundformen = groß und klein,
wegen der zwei Halbtonschritte innerhalb der Stammtöne:



Die Abstände in Ganzton- (Gt) und Halbtonschritten (Ht) gerechnet:

Kleine Sekunde	1 Ht	
Große Sekunde	2 Ht	= 1 Gt (= 2 Halbtöne)
Kleine Terz	3 Ht	= 1½ Gt
Große Terz	4 Ht	= 2 Gt
Quarte	5 Ht	= 2½ Gt
(Tritonus)	6 Ht	= 3 Gt – siehe unten)
Quinte	7 Ht	= 3½ Gt
Kleine Sexte	8 Ht	= Quinte + Ht
Große Sexte	9 Ht	= Quinte + Gt
Kleine Septime	10 Ht	= Oktave – Gt
Große Septime	11 Ht	= Oktave – Ht
Oktave	12 Ht	= 6 Gt

An einer Tastatur lassen sich die Abstände am leichtesten erkennen:



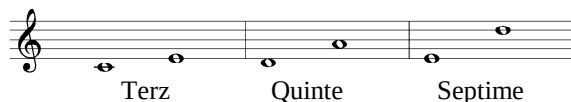
Bei den Stammtönen von c aus gelesen liegen alle kleinen Intervalle unter dem c, alle großen Intervalle über dem c:



Lesehilfen

Um Intervalle optisch bestimmen zu können, gibt es eine Lesehilfe: Wenn beide Töne des Intervalls im Zwischenraum der Notenlinien oder beide auf einer Linie stehen, kann es nur ein ungeradzahliges Intervall sein; also: Terz, Quinte, Septime; z. B. Linie zur nächsten Linie = Terz, Linie zur übernächsten Linie = Quinte, usw.

Beispiele:



Stehen von den beiden Intervalltönen einer im Zwischenraum, der andere auf der Linie, so handelt es sich um ein geradzahliges Intervall, also: Sekunde, Quarte, Sexte oder Oktave; z. B.: Linie zum nächsten Zwischenraum = Sekunde, Linie zum übernächsten Zwischenraum = Quarte, usw.

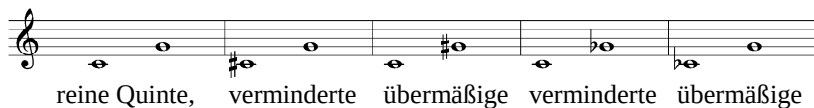
Beispiele:



Durch Versetzungszeichen lassen sich die Intervalle noch vergrößern in übermäßige oder verkleinern in verminderte Intervalle (Alteration).

Wird ein reines Intervall (z. B. Quinte) vergrößert, ergibt sich ein übermäßiges Intervall. Wird ein großes Intervall vergrößert, ergibt sich ein übermäßiges Intervall. Wird ein kleines Intervall vergrößert, ergibt sich das zugehörige große Intervall.

Verkleinert man ein reines Intervall, ergibt sich ein vermindertes Intervall. Wird ein kleines Intervall verkleinert, ergibt sich ein vermindertes Intervall; wird ein großes Intervall verkleinert, ergibt sich das zugehörige kleine Intervall.



Der Abstand der Stammtöne (ohne die Versetzungszeichen) ist eine Quinte, die jeweiligen Versetzungszeichen verkleinern oder vergrößern das Intervall.

Zur Bestimmung eines Intervalls gelten als Ausgangspunkte immer die Stammtöne, also: c – gis ist eine übermäßige Quinte, auch wenn das Intervall wie eine kleine Sexte klingt, cis – ges ist eine doppelt verminderte Quinte, auch wenn das Intervall wie eine Quarte klingt, c – eis ist eine

übermäßige Terz, auch wenn das Intervall wie eine Quarte klingt. Die Schreibweise ist eine Frage der musikalischen „Rechtschreibung“; wenn z. B. eis als Leitton zum fis harmonisch gebraucht wird, kann man nicht das „einfachere“ f statt eis schreiben.

Beispiel für die unterschiedliche Benennung bei gleichem Klang:



übermäßige Sekunde

kleine Terz

Anmerkung: Leitereigen nennt man Intervalle, wenn sie nur aus Tönen der jeweiligen Tonleiter bestehen. Leiterfremd (oder alteriert) nennt man chromatisch veränderte Intervalle. Hochalteriert heißt: chromatische Veränderung eines leitereigenen Tones nach oben; tiefalteriert die Veränderung nach unten. Alterierte Intervalle werden wie Dissonanzen behandelt und müssen aufgelöst werden (siehe auch Akkordlehre).

Hörhilfen

Um sich Intervalle merken zu können, um sie übers Gehör zu bestimmen, helfen prägnante Liedanfänge (von denen man alle nicht aufgeführten Intervalle ableiten kann).

<i>Intervall</i>	<i>Liedanfang (1. Intervall)</i>
Prime	Nun danket alle Gott
kleine Sekunde aufwärts	Kommt ein Vogel geflogen
kleine Sekunde abwärts	Vom Himmel hoch
große Sekunde aufwärts	Der Mond ist aufgegangen
große Sekunde abwärts	Summ, summ, Bienchen summ herum
kleine Terz aufwärts	Ein Vogel wollte Hochzeit machen
kleine Terz abwärts	Hänschen klein; Kuckucksmotiv
große Terz aufwärts	Alle Vögel sind schon da O when the saints
große Terz abwärts	Nun ruhen alle Wälder (nach J. S. Bach) Liebster Jesu, wir sind hier
Quarte aufwärts	Das Wandern ist des Müllers Lust Feuerwehr-Motiv Auf, auf zum fröhlichen Jagen
Quarte abwärts	Jesus ist kommen Komm, Herr, segne uns Droben im Oberland
Quinte aufwärts	Wie schön leuchtet der Morgenstern
Quinte abwärts	Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt Aus tiefer Not schrei ich zu dir

kleine Sexte aufwärts	When Israel was in Egypt's land
große Sexte aufwärts	Der Tag, mein Gott, ist nun vergangen My Bonnie is over the ocean
große Sexte abwärts	Nobody knows Winde wehn, Schiffe gehn
kleine Septime aufwärts	„Schau an der schönen Gärten Zier“ aus „Geh aus, mein Herz“

Konsonanzen und Dissonanzen

Intervalle lassen sich einteilen nach dem Hörerlebnis in KONSONANZEN („wohlklingende“ Intervalle, von lat. Zusammenklingen) und DISSONANZEN (von lat. Auseinanderklingen), diese Begriffe wurden schon im 13. Jahrhundert eingeführt und spielten auch bei mehrstimmiger Musik eine Rolle, da Dissonanzen sich in Konsonanzen auflösen mussten.

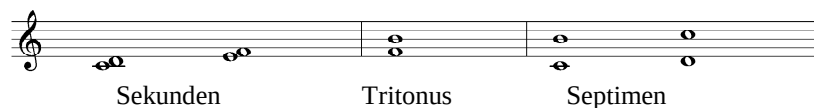
Konsonanzen	Dissonanzen
Prime, Oktave (auch vollkommene K.) Quinte, Quarte (mittlere K.) Terz, Sexte (auch unvollkommene K.)	Sekunde, Septime, übermäßige Quarte = Tritonus

Anmerkung: Alle verminderten und übermäßigen Intervalle werden satztechnisch wie Dissonanzen behandelt, auch wenn sie oft nicht so klingen (siehe auch Seite 223).

Konsonanzen („Wohlklänge“)



Dissonanzen („Missklänge“)



Der so genannte TRITONUS (= 3 Ganztonschritte, genau zwischen Quarte und Quinte liegend!) hatte früher auch den Namen „Diabolus in musica“ = Teufel in der Musik. Für unsere heutigen Ohren ist diese Dissonanz allerdings nicht mehr so stark, da sie in der Akkordlehre (siehe unten, Seite 236) beim Dominantseptakkord sehr gebräuchlich ist.

Intervalle können auch umgekehrt werden, d. h. der untere Ton wird um eine Oktave nach oben verlegt. Man nennt die beiden zusammengehörigen Intervalle dann KOMPLEMENTÄRINTERVALE. Sie sind klanglich deutlich

verwandt. Es gilt: Ein großes Intervall ergibt in der Umkehrung ein kleines Intervall, ein kleines ein großes, ein reines wieder ein reines, entsprechend ein übermäßiges ein vermindertes und umgekehrt. Hilfsmittel: Die Zahlen der beiden Intervalle ergeben zusammen die Zahl 9 (z. B. Quarte und Quinte: $4 + 5 = 9$, das hat aber nichts mit einer None zu tun).

Nach diesen verschiedenen Bestimmungsmöglichkeiten erkennt man, dass die Intervalle innerhalb der Oktave symmetrisch angeordnet sind: Prime und Oktave bilden als reine Intervalle den Rahmen, in der Mitte stehen die beiden anderen reinen Intervalle Quarte und Quinte. Die Dissonanzen stehen direkt daneben: Sekunde und Septimen, in der Mitte der Tritonus. Die Intervalle mit zwei Grundformen stehen zu je zwei Paaren zwischen den reinen Intervallen.

1	2	3	4	Tritonus	5	6	7	8
rein			rein		rein			rein
kons.	kl+gr	kl+gr	kons.		kons.	kl+gr	kl+gr	kons.
	diss.	kons.		diss.		kons.	diss.	

Ob ein Intervall als konsonant oder dissonant empfunden wird, hängt mit den Schwingungszahlverhältnissen zusammen (siehe Seite 228). Hier stoßen wir auf die physikalischen Voraussetzungen der Musik.

4. Akustik

a) Voraussetzungen

Der Begriff TON bedeutet *physikalisch* eine einzelne Sinusschwingung. Der Ton, der von einem Instrument oder der menschlichen Stimme erzeugt wird, ist physikalisch schon ein KLANG, d. h. er setzt sich aus mehreren Teiltönen / Schwingungen zusammen. Die Zusammensetzung dieser Teiltöne ist bei jedem Instrument verschieden, sie hängt von Bauweise, Material, Tonerzeugung usw. ab. Man nennt die charakteristische Zusammensetzung der Teiltöne FORMANT, die typische Klangfarbe TIMBRE.

Die SCHWINGUNGEN müssen regelmäßig (periodisch) sein, damit ein Ton entsteht; unregelmäßige Schwingungen sind Geräusche. Die Schwingungen entstehen bei einem elastischen Körper (Saiten, Luft, Metallstäbe usw.) auf dem Instrument durch Anschlagen, Streichen, Zupfen, Blasen. – Die Geschwindigkeit der Schwingung bestimmt die Tonhöhe, die Anzahl der Schwingungen in der Sekunde wird als FREQUENZ in Hertz (Hz) gemessen. Der menschliche Hörbereich liegt zwischen 16 Hz und etwa 30 000 Hz, musikalisch nutzbar sind aber nur Schwingungen bis etwa 5000 Hz. Als Normton, sogenannter KAMMERTON, wurde 1939 in einer internationalen Vereinbarung in London der Ton a' mit 440 Hz bei 20°C festgelegt.

Die subjektiv empfundene LAUTSTÄRKE (von der Tonhöhe abhängig) wird in Phon gemessen; dies ist keine rein physikalische Größe, sondern sie bewertet das subjektive Lautstärkeempfinden des Menschen in Bezug zu dem in Dezibel gemessenen Druck des Schalls. Physikalisches Maß für die Lautstärke ist Schallintensität oder Schallstärke in Watt. Der Lautstärkepe-

gel wird in Dezibel (dB) angegeben, das ist ein Logarithmus des Verhältnisses von Schallintensität und Hörschwelle. So wird z. B. ein Ton beliebiger Tonhöhe mit 80 Phon angegeben, wenn er als genauso laut empfunden wird wie ein Sinuston von 1000 Hz und dem Schalldruckpegel von 80 dB. – Schall pflanzt sich bei 20°C mit einer Geschwindigkeit von 343 Metern pro Sekunde in der Luft fort, bei höherer Temperatur schneller, im Wasser ebenfalls schneller. – Durch das Mitschwingen eines Körpers in der Teilschwingung eines anderen entsteht RESONANZ; alle Musikinstrumente (außer elektronischen) haben Resonanzkörper, die die Resonanzfrequenz besonders stark übertragen. – Bei der Akustik von Räumen interessiert den Musiker besonders der NACHHALL. Dabei werden die Schallwellen von den Wänden mehrfach zurückgeworfen, verzögert und abgeschwächt. Ist der natürliche Hall gering, spricht man von „trockener“ Akustik. – Leichte Verstimmungen von sich überlagernden Wellen hört das Ohr als SCHWEBUNG. Dieses Phänomen wird beim Stimmen einer Orgel oder eines Klaviers als Hilfsmittel eingesetzt. Da das menschliche Ohr nicht verzerrungsfrei hört, produziert es KOMBINATIONSTÖNE, DIFFERENZTÖNE, SUMMATIONSTÖNE. Auch das wird benutzt, indem z. B. im Orgelbau große Pfeifen platzsparend durch die Kombination von zwei kleineren Pfeifen ersetzt werden (z. B. „akustischer 32-Fuß“ aus 16- und 10- $\frac{2}{3}$ -Fuß: Der Hörer nimmt den gewünschten tiefen Ton wahr).

b) Obertöne/Teiltöne

Der musikalische Ton (siehe oben) besteht aus Teiltönen, dem Grundton und seinen Obertönen. Die Reihe der Obertöne ist theoretisch unendlich, hörbar ist sie über etwa fünf Oktaven. Die Anordnung lässt sich an folgendem Schema verdeutlichen: Der Grundton c hat als ersten Oberton seine Oktave, in der nächsten Oktave teilt sich diese „Zelle“ (E. Wolf) in der Mitte, in der jeweils nächsthöheren Oktave teilen sich die „Zellgruppen“ weiter.

c ² d ² e ² fis ² g ² a ² b ² h ² c ³	
c ¹ e ¹ g ¹ b ¹ c ²	
c.....g.....c ¹	
C.....c	↑

Für Blechbläser ist die Reihe von B aus die vertraute Naturtonreihe:

b ² c ² d ² e ² f ² g ² as ² a ² b ³	
b ¹ d ¹ f ¹ as ¹ b ²	
b.....f.....b ¹	
B.....b	↑

Es lässt sich auf jedem Ventil, Zug die entsprechende Naturtonreihe bilden.

Aus den gesamten Teiltönen hebt sich normalerweise der Grundton ab, die Obertöne werden nur als Klangfarbe wahrgenommen. Beispiel: die geschlossenen Pfeifen des Orgelregisters „Gedackt“ erzeugen nur jeden zweiten Oberton, das Register klingt dumpfer als offene Register. Enge Rohre

klingen „schärfer“ durch die Hervorhebung der oberen Teiltöne; vgl. auch Trompete (schärfer) und Flügelhorn (weicher): bei Horninstrumenten erklingen manche Obertöne wegen des trichterförmigen Rohrverlaufs schwächer oder gar nicht.

Die Schwingungszahlverhältnisse der einzelnen Teiltöne ergeben sich aus ihrer Anordnung:

<i>Teiltöne</i>	<i>Schwingungszahl- verhältnis</i>	<i>Intervall</i>
1. + 2. Teilton	2 : 1	Oktave
2. + 3.	3 : 2	Quinte
3. + 4.	4 : 3	Quarte
4. + 5.	5 : 4	große Terz
5. + 6.	6 : 5	kleine Terz
3. + 5.	5 : 3	große Sexte
5. + 8.	8 : 5	kleine Sexte
8. + 9. oder 9. + 10.	9 : 8 oder 10 : 9	große Sekunde
15. + 16.	16 : 15	kleine Sekunde
8. + 15.	15 : 8	große Septime
5. + 9.	9 : 5	kleine Septime
32. + 45.	45 : 32	Tritonus

Alle konsonanten Intervalle (siehe Seite 225) haben einfache Schwingungszahlverhältnisse; ihre Schwingungen verschmelzen leicht, das ungeübte Ohr nimmt z. B. die Oktave nicht als zwei unterschiedliche Töne wahr.

Die Zahlenverhältnisse entsprechen auch einer Saitenteilung: Wird eine Geigensaiten genau in der Mitte geteilt, ergibt sich die Oktave, bei zwei Drittel die Quinte, bei vier Fünftel die Terz usw. So hat Pythagoras auf einem Monochord (einsaitiges Instrument) seine Musiktheorie entwickelt.

c) Stimmung

Ausgehend von der Oktave gab es verschiedene Versuche, das Tonsystem in eine musikalisch nutzbare Ordnung von zwölf Tonschritten zu bringen, die Oktave in zwölf Töne zu teilen. Dabei sind die Naturtöne zu berücksichtigen, die teilweise schon gegen eine geringe Verstimmung sehr empfindlich sind. Bis Anfang des 16. Jahrhunderts wurde ein auf Pythagoras zurückgehendes Tonsystem benutzt. Er addierte 12 Quinten, wodurch alle Töne innerhalb einer Oktave erreichbar werden. Vom Ton C ausgehend ist der entstehende Ton his⁴ aber nicht identisch mit der 7. Oktave von C. Der Ton his ist um 1/74 höher als das angestrebte C. Deshalb sind in einer Stimmung, die sich auf reine Quinten und Oktaven bezieht, nicht alle Tonarten spielbar: Die Taste gis als Dur-Terz von E-Dur ist dann z. B. nicht als as in f-Moll verwendbar usw. Der Unterschied zwischen C und His heißt auch „pythagoreisches Komma“.

Arnolt Schlick (um 1455 – um 1525) erfand Anfang des 16. Jahrhunderts das mitteltönig temperierte Tonsystem; er arbeitete mit großen Terzen.

Auch dieses System „geht nicht auf“ (c – e – gis – his, nicht gleich c), an einer Stelle entsteht ein unbrauchbares Intervall, die so genannte „Wolfsquinte“.

Andreas Werckmeister (1645–1706) führte 1691 das temperierte Ton-system ein, das die Oktave in zwölf gleich große Halbtöne teilt. Das Verhältnis zweier benachbarter Töne ist immer gleich, mathematisch wie

$$1 : \sqrt[12]{2} \quad (\text{eins zu zwölfte Wurzel aus zwei}).$$

Dieses System war ursprünglich um 320 v. Chr. von Aristoxenos erfunden worden, aber in Vergessenheit geraten. Es benutzt „modifizierte“ Naturtöne, die alle mit Ausnahme der Oktave leicht „verstimmt“ sind. Besonders der 5., 7., 9., 10., 11., 13. und 14. Teilton weichen stark von den natürlichen Teiltönen ab. Dieses Tonsystem ermöglicht die enharmonische Verwechslung (siehe Seite 211), ebnet aber die Charakteristik der Tonarten ein, da nun alle „gleich“ klingen. In der Zeit vor Bach konnte man noch sagen: C-Dur charakterisiere Freude, c-Moll Trauer, d-Moll klinge ruhig, Es-Dur pathetisch usw. Diese Charakteristik war den Komponisten zwar noch bis ins 19. Jahrhundert vertraut, aber hörbar ist sie für uns heute kaum mehr. Nur einige alte Instrumente oder wieder in alter Stimmung gebaute Tasteninstrumente können uns heute einen kleinen Eindruck davon vermitteln, wie farbig die alte Musik in ihrer Zeit geklungen haben muss.

Bei Streichinstrumenten ist noch ein wenig davon erkennbar, wenn z. B. bei fis der Finger, der sonst f greift, höher gesetzt wird, bei ges der Finger, der sonst g greift, tiefer – und das nicht unbedingt die „gleiche Stelle“ ist. Posaunisten ziehen fis und ges oder cis und des auch nicht an der gleichen Stelle, d. h. Platz 5 liegt höher oder tiefer.

Der Vorteil des neuen temperierten Tonsystems lag darin, dass nun keine Tonart mehr ausgeklammert werden musste. Bach schrieb sein „Wohltemperiertes Klavier“ in allen 24 Dur- und Molltonarten, da er den Zugewinn an benutzbaren Tonarten sofort erkannte.

5. Exkurs: Kontrapunkt

Nach der Einstimmigkeit gab es erste zweistimmige Versuche. Nach und nach entstanden größere mehrstimmige Formen, zuerst die Vokalpolyphonie mit der Blütezeit im 16. Jahrhundert (Franko-Flamen, Italiener); siehe auch Musikgeschichte, ab Seite 253.

Es entwickelten sich feste Regeln, die später wie jede Musikentwicklung einer Geschmackswandlung unterworfen waren.

Hier einige Stichworte, die in den Bereich Kontrapunkt gehören:

- Kontrapunkt: Note gegen Note gesetzt (punctus contra punctum).
- Parallelbewegung: Beide Stimmen bewegen sich in gleicher Richtung mit gleichbleibendem Intervallabstand.
- Seitenbewegung: Eine Stimme bleibt liegen, die andere bewegt sich fort.
- Falsobordone, Fauxbourdon: Parallelbewegung in Sextakkorden.
- Geradbewegung: Zwei Stimmen bewegen sich in gleicher Richtung mit unterschiedlichen Intervallen.

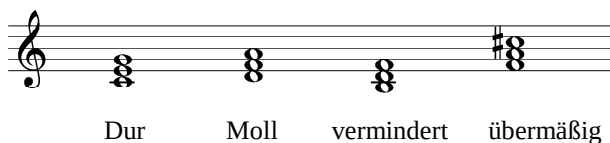
- Gegenbewegung: Die Stimmen bewegen sich in entgegengesetzter Richtung.
- Stimmkreuzung: Die obere Stimme liegt zeitweise unter der zweiten Stimme und umgekehrt.
- Imitation: Nachahmung des Themas in einer anderen Stimme.
- Umkehrung: Ein Thema wird in seinen Intervallen in die entgegengesetzte Richtung gespielt.
- Krebs: Das Thema erklingt rückwärts.
- Vergrößerung, Augmentation: Das Thema erklingt in einer Stimme in größeren Notenwerten.
- Verkleinerung, Diminution: Das Thema wird in kleineren Notenwerten verwendet.
- Engführung: Einsatz in kurzer Abfolge, ehe die erste Stimme das Thema zu Ende geführt hat.
- Formen (siehe auch Formenlehre, Seite 245): Kanon, Ricercare (z. B. Ulmer Sonderdruck 10, S. 22), Fuge (z. B. Bläserheft 98, Bayern, S. 28), Motette (Bläserheft 06, S. 17), Tenorlied (EG 140). – Herausragende Beispiele für kontrapunktische Satztechnik sind Bachs Werke: die zweistimmigen Inventionen, seine Fugen z. B. im „Wohltemperierten Klavier“, bis hin zur „Kunst der Fuge“.

6. Akkordlehre, Harmonielehre

Ein Zusammenklang von mehr als zwei Stimmen heißt Akkord. Häufigster und wichtigster Akkord ist der Dreiklang. Er hat drei verschiedene Töne (auch wenn der Satz vier oder mehr Stimmen hat) und ist aus zwei übereinanderliegenden Terzen aufgebaut (unabhängig davon, wie die Töne auf die Stimmen verteilt sind).

Da es große und kleine Terzen gibt, ergeben sich beim Dreiklang folgende Möglichkeiten:

- Dur-Dreiklang = große + kleine Terz,
- Moll-Dreiklang = kleine + große Terz,
- verminderter Dreiklang = kleine + kleine Terz (= verminderte Quinte),
- übermäßiger Dreiklang = große + große Terz (= übermäßige Quinte).



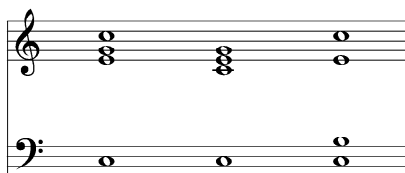
Die Notation kann auch anders aussehen.

Beispiele:

Dur-Dreiklang: unten große Terz oben kleine Terz	Moll-Dreiklang: unten kleine Terz oben große Terz	verminderter Dreiklang: kleine Terzen	übermäßiger Dreiklang (selten): große Terzen
			

Man liest von unten nach oben und spricht von Grundton, Terz (groß oder klein) und Quinte (rein, vermindert oder übermäßig).

Meist werden die Harmonien vierstimmig notiert, d. h. häufig ist der Grundton verdoppelt, in selteneren Fällen die Quinte, in Ausnahmefällen die Terz.

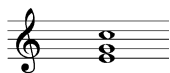


Die Umkehrungen eines Dreiklanges

Ein Dreiklang lässt sich umkehren, indem man den untersten Ton nach oben verlegt:



Grundakkord, Grundstellung:
Der Grundton ist der tiefste Ton.

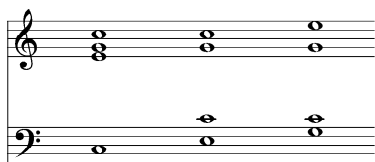


Sextakkord, 1. Umkehrung: Der Grundton liegt oben, der tiefste Ton ist die Terz, den Namen gibt das Intervall vom tiefsten zum obersten Ton.



Quartsextakkord, 2. Umkehrung: Der Grundton liegt in der Mitte, der tiefste Ton ist die Quinte, den Namen ergeben die Intervalle vom tiefsten Ton zu den beiden anderen.

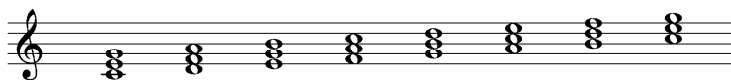
Für die Benennung der Akkorde ist der tiefste Ton (Basston) entscheidend, egal wie die anderen Dreiklangstöne auf die Stimmen verteilt sind.



hier: Grundstellung, 1. und 2. Umkehrung

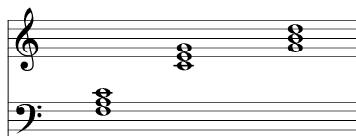
a) Die Dreiklänge der Durtonleiter

Man spricht von *leitereigenen* Dreiklängen, wenn die Dreiklänge auf jedem Ton der Leiter keine anderen Töne verwenden als in der Tonleiter vorkommen; hier also: in C-Dur nur Töne ohne Versetzungszeichen (keine Alteration).



Dur, Moll, Moll, Dur, Dur, Moll, vermindert

Für die Harmonielehre sind zuerst die drei Dur-Dreiklänge interessant:



S T D

Der C-Dur-Dreiklang wird von F-Dur und G-Dur „eingerahmt“. C-Dur, das tonale Zentrum, die Grundtonart, nennt man auch **TONIKA** (T); G-Dur wird als **DOMINANTE** (D) bezeichnet; F-Dur entsprechend als **SUBDOMINANTE** (S), Unter-Dominante. Die Verwandtschaft im Quintenzirkel (siehe oben, Seite 214), wo F-Dur und G-Dur rechts und links an C-Dur anschließen, wird auch hier deutlich. Die Tonleitern haben jeweils einen Tetrachord, vier Töne, gemeinsam; die Akkorde haben jeweils einen gemeinsamen Ton.

Alle Töne der drei Hauptharmonien ergeben zusammen die gesamte Tonleiter, hier f-a-c-e-g-h-d = c-d-e-f-g-a-h. Das heißt, zur Harmonisation einer Melodie wären die drei Hauptharmonien ausreichend.

Die Begriffe Tonika, Subdominante und Dominante sind auf jede andere Tonart übertragbar. Sie entstammen der **FUNKTIONSTHEORIE**, die den Dreiklängen einer Tonart bestimmte Funktionen und Wertigkeiten zuordnet. Es gibt daneben noch die so genannte **STUFENTHEORIE**, die die Akkorde nach ihrer Stellung in der Tonleiter bezeichnet, also C-Dur ist hier Stufe I, F-Dur ist Stufe IV, G-Dur ist Stufe V. In der Funktionstheorie lassen sich kompliziertere Verwandtschaftsbeziehungen leichter ausdrücken, sie ist deshalb die

gebräuchlichere Form in der Harmonielehre geworden. In der Jazz-Harmonik (siehe S. 248 und 185) bezieht man sich eher auf die Stufen.

Jeder Dreiklang der Tonleiter kann bestimmt werden
(Dur = große Buchstaben, Moll = kleine Buchstaben):



T	Sp	Dp	S	D	Tp	D^7 (= Funktionen)
I	II	III	IV	V	VI	VII (= Stufen)

T = Tonika, hier C-Dur

Tp = Tonikaparallele (Parallele = (klein-)terzverwandte Tonart)
hier a-Moll zu C-Dur

S = Subdominante, hier F-Dur

Sp = Subdominantparallele, die terzverwandte Molltonart,
hier d-Moll zu F-Dur

D = Dominante, hier G-Dur

Dp = Dominantparallele, hier e-Moll zu G-Dur

D^7 = verkürzter Dominantseptakkord (siehe unten)
(verkürzt = ohne Grundton; Schreibweise: durchgestrichen)

Seltener werden die Gegenklänge (= verwandt über die große Terz) benutzt:

Tg = Tonikagegenklang, hier e-Moll

Sg = Subdominant-Gegenklang, hier a-Moll

Akkorde, die nicht leitereigen sind, mit ihren Funktionen:

(in Klammern gesetzt = bezogen auf den nachfolgenden Akkord)

(D)D = Doppeldominante, Dominante der Dominante, hier D-Dur
in C-Dur (auch als ineinander geschriebene Buchstaben)

(S)S = Doppel-Subdominante, Subdominante der S, hier B-Dur in C-Dur

Zwischendominanten:

(D)Tp = Zwischendominante zur Tonikaparallele, hier E-Dur

(D)Sp = Zwischendominante zur Subdominantparallele, hier A-Dur

(D)Dp = Zwischendominante zur Dominantparallele, hier H-Dur

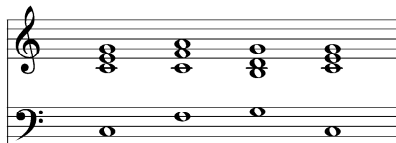
Folgendes Schema, das sich wie eine Schablone im Quintenzirkel (siehe S. 214) anwenden lässt, ist also auf jede Tonart übertragbar.

(S)S	S	T	D	D(D)
	Sp	Tp	Dp	
		Sg	Tg	

b) Kadenz und vierstimmiger Satz

Die Folge T-S-D-T nennt man EINFACHE KADENZ. Sie legt die Tonart fest, indem das tonale Zentrum Tonika von Subdominante und Dominante begrenzt wird (siehe oben); vierstimmige Schreibweise als Klaviersatz:

Hier eine C-Dur-Kadenz.



T S D T

Zur besseren Verständigung kann man die Akkorde dieser Kadenz noch genauer beschreiben. Um den obersten Ton im vierstimmigen Satz zu benennen, wählt man die Begriffe:

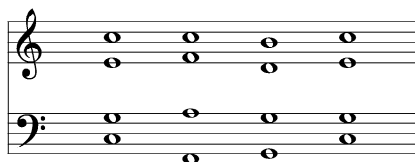
QUINTLAGE: Die Quinte des Dreiklangles liegt im Sopran,
hier bei der Tonika.

TERZLAGE: Die Terz des Dreiklangles liegt im Sopran,
hier bei der Subdominante.

OKTAVLAGE: Die Oktavierung des Grundtons im Sopran,
hier bei der Dominante.

Den Begriff LAGE verwendet man auch noch in anderer Weise: Wir haben es im vorigen Beispiel mit ENGER LAGE zu tun. Das heißt, zwischen den Oberstimmen (Sopran, Alt und Tenor) ist kein Platz für einen weiteren Akkordton. Bei WEITER LAGE kann zwischen den Oberstimmen noch mindestens ein Akkordton eingeschoben werden.

Vierstimmige Schreibweise als Bläuersatz (Chorsatz) in weiter Lage:



T S D T

Anmerkung: Der Begriff Umkehrung beschreibt, welcher Akkordton Bass-Ton ist, der Begriff Lage beschreibt, welcher Akkordton im Sopran steht, bzw. wie weit auseinander die Stimmen liegen.

Regeln des strengen vierstimmigen Satzes:

- Haben zwei aufeinanderfolgende Akkorde einen oder mehrere gemeinsame Töne, so bleibt der gemeinsame Ton nach Möglichkeit in der Stimme liegen. Hier in der Folge T-S der Ton c; in der Folge D-T der Ton g.
- Haben zwei aufeinanderfolgende Akkorde keinen gemeinsamen Ton, so muss zwischen den Außenstimmen Gegenbewegung herrschen. Hier in der Folge S-D.

- Alle Stimmen des Satzes sollten den kürzesten Weg zu ihrem nächsten Ton wählen. Hier z. B. Alt die Folge e-f und nicht e-a, was ein Sprung zu einem anderen Ton aus F-Dur wäre. Im Alt geht es weiter f-d, d. h. hier hat die Regel Gegenbewegung Vorrang vor dem kürzesten Weg.
- Leittöne lösen sich nach oben auf. Hier z. B. schon Alt e-f, was zusätzlich dem kürzesten Weg entspricht. In der Folge D-T muss das h zum c aufgelöst werden.
- Oktavparallelen oder Quintparallelen zwischen zwei Stimmen sind verboten (deswegen Regel 2).
- Die Terz des Dreiklangs sollte möglichst nicht verdoppelt werden.

Diese Regeln gelten für den so genannten Kantionalsatz des 17. und 18. Jahrhunderts; jede Zeit wandelte sie etwas ab, jeder Komponist hat seinen eigenen Stil. *Den vierstimmigen Satz* gibt es nicht.

Die Kadenz kann durch die *Molldreiklänge* erweitert werden. Die Paralleltonarten können Stellvertreter-Funktion übernehmen. Die Akkorde müssen nicht immer in Grundstellung erscheinen.

Beispiel:

T Sp T S Sp Tp D T

3

Erläuterungen:

T-Sp: Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen,

Sp-T: Terz im Bass, d. h. kein weiteres e; c verdoppelt,

T-S-Sp-Tp: jeweils gleicher Ton in gleicher Stimme,

Tp-D: Gegenbewegung in den Außenstimmen,

D-T: Leitton im Sopran, gleicher Ton im Alt.

Wenn keine Grundstellung verwendet wird, zeigt eine kleine Zahl unter dem Funktionssymbol den Basston an, hier die 3 für die Terz: Der Sextakkord wurde benutzt.

c) Dreiklangserweiterungen

Die Dreiklänge können durch Zusatztöne zu Vierklängen erweitert werden. Die beiden wichtigsten Erweiterungen sind der Dominantseptakkord und der Subdominantquintsextakkord.

Beim DOMINANTSEPTAKKORD wird ein Durdreiklang (die Dominante) um eine weitere kleine Terz, die kleine Septe vom Grundton aus gerechnet, ergänzt. Der Name sagt schon, dass das oft beim Dominantakkord einer Tonart geschieht. Andererseits kann man sagen, dass jeder Durdreiklang,

der durch eine kleine Septe erweitert wird, damit eine dominantische Funktion erhält. Dieser Vierklang aus drei Terzen lässt sich wie jeder Akkord umkehren.

Die Umkehrungen des Septakkordes:



Grundstellung, 1. Umkehrung, 2. Umk., 3. Umk.

Die Namen benennen die Reibung/Dissonanz:

- Grundstellung: SEPTAKKORD,
 1. Umkehrung: QUINTSEXTAKKORD,
 2. Umkehrung: TERZQUARTAKKORD,
 3. Umkehrung: SEKUNDAKKORD.

Beispiel für die Auflösung des Dominantseptakkordes
 (hier die Dominante G-Dur zur Tonika C-Dur):

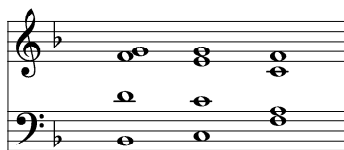
D⁷ T D⁷ T D⁷ T D T

3 5 7 3

Erklärungen:

- Wichtigste Regel: Die Septe (der Gleitton der Tonleiter) muss sich nach unten auflösen (zur Terz der Tonika; hier f nach e).
- Die Terz des Dominantakkordes löst sich als Leitton der Grundtonart nach oben auf (hier h nach c).
- Die besondere Schärfe des Dominantseptakkordes entsteht durch die Spannung zwischen Terz und Septe: einem Tritonus; diese beiden Töne unterliegen den Spannungsverhältnissen der Tonleiter und müssen entsprechend aufgelöst werden (s. o.): die Terz ist der Leitton, der nach oben weitergeführt werden muss, die Septe der Gleitton der Ausgangstonart (hier C-Dur).
- Bei der Auflösung eines Sekundakkordes entsteht bei der Tonika ein Sextakkord, diese Folge erscheint also nicht am Ende eines Satzes, wo eine Grundstellung der Tonika erwartet wird.
- Bei der Auflösung der Grundstellung entsteht ein Akkord ohne Quinte; in Bachsätzen begegnet uns deshalb oft ein „abspringender Leitton“, damit der Akkord vollständig aufgefüllt wird (hier wäre das im Tenor die Folge h nach g statt h nach c).

Wird die Subdominante durch die Sexte erweitert zum SUBDOMINANT-QUINTSEXTAKKORD (auch „Sixte ajoutée“ genannt), gibt es nun mit der Dominante einen gemeinsamen Ton, der in der Stimme liegen bleibt. Eine typische Schlusswendung, hier in F-Dur:

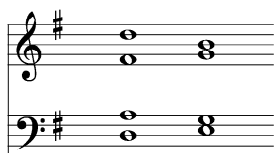


S_5^6 D T

Besondere Wendungen

Im vierstimmigen Satz gibt es feste Wendungen. Die Folge D-T heißt GANZSCHLUSS (auch S-D-T). Endet eine Wendung, z. B. in der Mitte eines Satzes, auf der Dominante, heißt dies HALBSCHLUSS; die Folge S-T als Schlusswendung nennt man PLAGALSCHLUSS. Führt die Dominante zur Tonikaparallele, heißt dies TRUGSCHLUSS; hier muss die Terz verdoppelt werden, um Parallelen zu vermeiden:

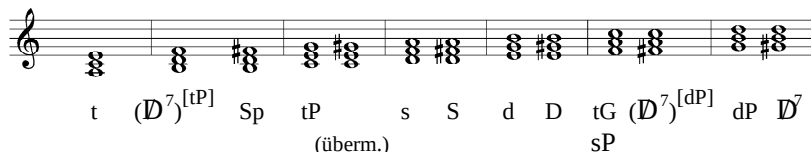
Trugschluss mit verdoppelter Terz zur Vermeidung einer Quintparallele zwischen Bass und Tenor (hier in G-Dur)



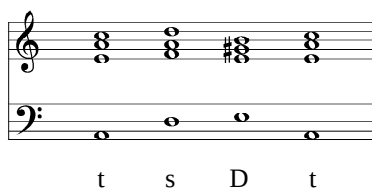
D Tp

d) Die Dreiklänge der Molltonleiter

Da es drei verschiedene Molltonleitern (siehe oben) gibt, ist auch das zur Verfügung stehende Akkordmaterial in Moll größer. Die Beziehungen der Akkorde untereinander lassen sich ebenfalls durch die Funktionssymbole ausdrücken; kleine Buchstaben bedeuten Moll-Akkorde, große Buchstaben Dur-Akkorde; eine Funktion in eckigen Klammern hochgestellt gibt an, auf welche Harmonie sich der vorher angegebene Akkord bezieht, hier die beiden verkürzten (= ohne Grundton) Dominantakkorde auf Stufe II u. VI.



Eine Mollkadenz kann also auch verschiedene Gestalt haben.
Hier eine einfache Kadenz in Moll:



Anmerkung:

In Moll wird meist bei Schlusswendungen die Dur-Dominante verwendet (siehe auch S. 212, Tonleiter harmonisch Moll).

Beispiel einer erweiterten Kadenz:

t D t tP d dP d S dP D t

t D t tP d dP d S dP D t

t D t tP d dP d S dP D t

t D t tP d dP d S dP D t

Hier wird deutlich, dass manche Akkorde verschieden aufgefasst und analytisch gedeutet werden können.

e) Analyse eines Choralatzes

An einem einfachen Choralatz lässt sich ebenfalls zeigen, dass die Harmonien nicht nur auf eine Art gedeutet werden können. Beispiel: „Befiehl du deine Wege“ (Satz Württembergisches Orgelchoralbuch zum EKG), eine dorische Melodie, die wie Moll harmonisiert wurde.

t t D t (D) tP t dP S d t (D) D



t S d₃ t S (D⁸ ⁷) tP d ₃ t (D⁴ ³) tP/dG
 oder: (Tp (D) D₃ Tp (D) D T Dp S⁶ Tp D⁴ ³) tP

Die alternative Analyse der zweiten Zeile bezieht die gesamte Zeile auf F-Dur, die erste Analyse bleibt in d-Moll. An diesem Satz lässt sich auch erkennen, dass manchmal nicht nur die Akkordtöne benutzt werden.

Bereicherungen, charakteristische Dissonanzen im Satz

Vorhalt: Eine dissonante Note auf betonter Taktzeit löst sich im Sekundschritt nach unten in den erwarteten Akkordton auf; hier als Quartvorhalt f-e (4-3) beim vorletzten Akkord; es gibt auch Vorhalte 6-5, 9-8 oder 7-6, außerdem doppelte Vorhalte z. B. mit Quarte und Sexte gleichzeitig.

Durchgang: Ein dissonanter Ton auf leichter Taktzeit, der stufenweise von einem Akkordton in den nächsten läuft; hier die Folge 8-7 (im 2. Takt der 2. Zeile). Besonders bei Bach lassen sich nicht alle Durchgänge befriedigend deuten, siehe Seite 241.

Wechselnote: Ein akkordfremder (dissonanter) Ton, der auf einer Nebenzeit stufenweise erreicht und in entgegengesetzter Richtung stufenweise verlassen wird.

Cambiata: Eine besondere Wechselnote bzw. ein unterbrochener Durchgang, die dissonante Note steht auf unbetonter Zeit, der durch Terzsprung erreichte konsonante Ton auf betonter Zeit.

Beispiel: * *



Vorausnahme: Ein auf der Hauptzeit erwarteter Ton wird auf der vorangehenden leichten Taktzeit vorausgenommen; auch Antizipation genannt.

Querstand: Erscheint im nachfolgenden Akkord in einer anderen Stimme die chromatische Veränderung (Alterierung) eines Akkordtones, nennt man dies Querstand.

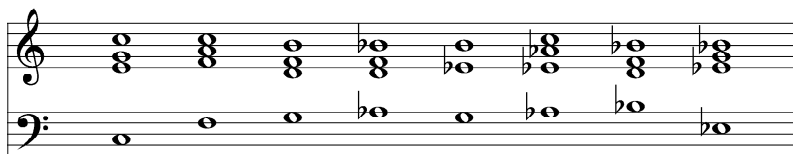
f) Die Modulation

Verlässt ein Komponist die Ausgangstonart, so nennt man dies Modulation. Beim oben genannten Beispiel „Befiehl du deine Wege“ verließ die zweite Choralzeile die Ausgangstonart d-Moll und modulierte nach F-Dur. In einem Choral kehrt die Melodie zum Ende hin wieder in die Ausgangstonart zurück (Beispiel EG 239).

Meistens gelingt eine Modulation dadurch, dass ein Akkord funktional umgedeutet wird (sog. diatonische Modulation), es gibt aber auch die Möglichkeit, durch chromatische Veränderungen einzelner Töne oder Rückungen ganzer Akkorde eine neue Tonart anzustreben.

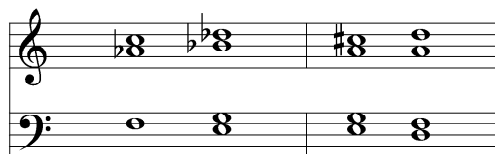
Möchte man z. B. zu einem Ganzton höher als die Ausgangstonart gelangen, entspricht dies der Modulation im Quintenzirkel um zwei Quinten nach rechts, etwa von C-Dur nach D-Dur. In der direkten oder diatonischen Modulation deutet man dazu z. B. die Dominante der Ausgangstonart um in die Subdominante der neuen Tonart: T–S–**D** = S–D–T, das entspricht im genannten Beispiel der Folge C-Dur, F-Dur, **G-Dur**, A-Dur, D-Dur.

Eine so genannte chromatische Modulation käme z. B. in Frage, um eine Tonart eine kleine Terz über der Ausgangstonart zu erreichen:



Funktion:	T	S	D ⁷		D ⁷	T	S	D	T
Tonart:	C	F	G ⁷		B ⁷	Es	As	B	Es

Bei einer so genannten enharmonischen Modulation deutet man einen Akkordton um (z. B. des wird zu cis); dieses Verfahren eignet sich besonders gut in Molltonarten:



f-moll nach d-moll
über einen verkürzten (= ohne Grundton) Dominantseptnonenakkord.

Ein Anwendungs-Beispiel für Modulationen ist der Begleitsatz 334 b im Posaunenchoralbuch, in dem von Es-Dur über F-Dur bis nach G-Dur der Satz immer höher gerückt wird, jeweils mit einer knappen Akkordfolge, die dazu die passenden Jazz-Klänge verwendet.

g) Beispielanalyse: Bach-Satz zu EG 24

Die Analyse beschränkt sich auf die Harmonien der Hauptzeiten.
Durchgänge wurden nicht alle berücksichtigt (z. B. Takt 1 Alt, aber Tenor Takt 2); Vorhalte sind gekennzeichnet (z. B. Takt 1 Tenor).

Takt 1 2 3

T D⁸⁷ Tp⁴³ * T₃ S D⁷₅ T Tp Tp₃ T₃ D (D⁷..

* = kann man deuten als (D⁸⁷)Dp; e-Moll (Dp) erscheint aber nicht gleich vollständig, sondern als e⁷ auf der Zählzeit „4 und“

Takt 4 5 6

...D⁷) S⁴³ T Tp S Sp D⁷₃ S₃ D^{8 7} Tp S₃₄ T Tp₃₄

Takt 7 8

Dp⁴³ Tp₃ D₃ S₃ T D⁴³ T

h) Harmonisation einer Choralzeile

Beispiel EG 322



Zur Verfügung stehen:

T = F-Dur, S = B-Dur, D = C-Dur, Tp = d-Moll, Sp = g-Moll, usw.

Eine mögliche Harmonisation mit einer guten Basslinie in Gegenbewegung:

T S D T₃ Sp D₅⁷ T D

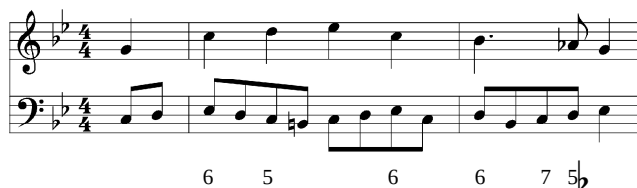
Original-Satz von Johann Crüger (1653),
der etwas andere Akkorde benutzt:

T S T Tp D T D

7. Exkurs: Generalbass (Basso continuo)

Im 17. und 18. Jahrhundert gab es die Möglichkeit, nur die Bass-Stimme aufzuschreiben und mit Ziffern unter oder über der Note zu versehen, so dass der Spieler am Tasteninstrument (auch an Laute oder Harfe) wusste, welche Töne dazu zu spielen waren. Keine Ziffer bedeutet, dass zum Bass-ton Terz und Quinte dazukommen, d. h. ein Akkord in Grundstellung ist zu greifen. Eine 6 unter der Note bedeutet, dass zum Basston Terz und Sexte hinzutreten, d. h. ein Akkord in 1. Umkehrung, als Sextakkord, ist zu spielen. Die Zahlen 4 und 6 unter der Bassnote erfordern Quarte und Sexte als weitere Akkordtöne, d. h. ein Quartsextakkord ist zu spielen (Die Zahlen werden hier also anders verwendet als in der Funktionstheorie, bei der z. B. ein Sextakkord durch die 3 unter dem Funktionsbuchstaben gekennzeichnet ist.).

Beispiel: Bachs Notierung von „Ich steh an deiner Krippen hier“, EG 37, als Melodie mit beziffertem Bass (ein von Bach selbst vierstimmig notierter Satz ist nicht überliefert).



Diese Basslinie kann nun in unterschiedlicher Weise ergänzt werden. Man nennt dies: „den Generalbass aussetzen“. (Beispiele: im Posaunenchoralbuch Nr. 37 oder 479, wo jeweils für den Satz die Angabe „nach Bach“ notiert ist, weil nur Bass und Sopran von Bach original sind und Alt und Tenor in stilistisch passender Weise ergänzt wurden.)

8. Takt und Rhythmus

Musik wird heute meist in Takte gegliedert. Es gibt Schwerpunkte im Takt, die auffälliger sind als andere Zeiten, siehe auch bei Chorleitung, Schlagfiguren, Seite 50–52.

Das war nicht immer so. In der Gregorianik etwa erhielten die Töne ihre Dauer durch die Deklamation des Textes. Mit besonderen Handzeichen (Neumen = griech. Winke) konnte der Leiter des Gesangs diese Dauer anzeigen. Aus der Notation dieser Dirigierzeichen entstand die erste Notenschrift. Altkirchliche Gesänge sind im EG mit halslosen Noten angegeben, die rhythmisch nicht eindeutig festzulegen sind, sondern nach dem Fluss des Textes behandelt werden müssen. Nur die Doppelpnoten zeigen eine eindeutige Dehnung an (Beispiel: EG 3, EG 470).

Es gibt die Mensuralnotation, die nur das Maß angibt, nicht aber die Wertigkeit, die Schwerpunkte (z. B. EG 468, EG 469; EG 279; Grenzfälle auch im mehrstimmigen Satz, z. B. EG 276). Die Einführung des Taktstrichs erfolgte etwa um 1500.

Davon unberührt hat jede Musik einen Rhythmus. Für unsere heutige Musizierpraxis gilt meist: Die erste Zählzeit im Takt ist betont, die letzte unbetont, sie ist der Auftakt zur nächsten betonten Zeit. Man unterscheidet: (– = betont; ∪ = unbetont)

einfache Taktarten:

- gerader Takt: 2/4, 2/2 usw. (– ∪),
- ungerader Takt: 3/4, 3/2 usw. (– ∪ ∪)

symmetrisch zusammengesetzte Taktarten:

- mit zwei (oder mehr) Schwerpunkten: 4/4, 4/8 (– ∪ – ∪),
- 6/4, 6/8 (– ∪ ∪ – ∪ ∪) usw., auch 12/8, 9/4 usw.

unsymmetrisch zusammengesetzte Taktarten:

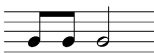
- 5/4 (– ∪ ∪ – ∪ oder – ∪ – ∪ ∪), 7/8 usw.

Beginnt ein Stück mit einem AUFTAKT, ergibt der Schlusstakt mit dem Auftakt wieder einen vollständigen Takt. Beispiele EG 184, EG 152 usw. Auftakte, deren Notenwert kleiner ist als der Zählwert, nennt man „kurze Auftakte“; Beispiel: Ein Stück im 4/4-Takt beginnt mit einer Achtelnote, ein Stück in 2/2 mit einer Viertelnote, EG 168, EG 503, usw.

Es gibt auch „lange“ Auftakte, die mehr als eine Zählzeit lang sind, z. B. EG 352, EG 251 usw.

TAKTWECHSEL werden angezeigt, meist im Stück direkt vor dem neuen Takt, oft auch nur zu Beginn des Stückes. Beispiele: EG 292, 269 usw.

Es lässt sich auch eine Verbindung zu Rhythmen der Poesie (so genannten Versfüßen) herstellen.

<i>Versfuss</i>	<i>Betonungen</i>	<i>Beispiele</i>
Jambus	◡ –	
Trochäus	– ◡	oder:  
Daktylus	– ◡ ◡	oder:  
Anapäst	◡ ◡ –	oder:  
Spondeus	– –	

Manche TÄNZE lassen sich an ihrem charakteristischen Rhythmus erkennen. Einige Beispiele:

Sarabande



Walzer



Tango



Rumba



Wird ein Notenwert anstelle der üblichen Zweiteilung durch drei geteilt, heißt diese Figur **TRIOLE**. Sie wird durch eine kleine 3 über oder unter der Figur gekennzeichnet. An der Dauer des Grundwertes (hier Viertel) ändert sich nichts, so dass die Triolen-Noten (hier Achtel) schneller musiziert werden müssen als bei Zweiteilung.

Beispiel:



Umgekehrt können anstelle von drei Notenwerten zwei erscheinen, die Figur heißt **DUOLE**. Dies wird durch eine 2 über oder unter den Noten deutlich.

Beispiel:



Entsprechend gibt es **QUARTOLEN** (4 statt 3), **QUINTOLEN** (5 statt 4 oder 5 statt 6), usw.

Wenn sich die Betonung im Takt verschiebt, nennt man dieses Phänomen SYNKOPE.

Beispiel:



Hier verschiebt sich im zweiten Takt die Betonung der 3 auf die 2, die Betonung der nächsten 1 wird auf „4 und“ vorgezogen (= harte Voraussetzungen: eine betonte Taktzeit wird vorgezogen; Gegensatz: eine weiche Voraussetzungen entsteht, wenn eine unbetonte Taktzeit vorgezogen wird).

In alter Musik im Dreiertakt, besonders bei Tänzen, gibt es häufig einen Rhythmus wie diesen:



Er erscheint nur an Schlüssen oder bei schlussähnlichen Wendungen, etwa bei Kadenz. Durch die Verbindung der beiden letzten Takte vor dem Schlusstakt entsteht aus diesen zwei kleinen Dreiertakten ein großer Dreiertakt, hier aus zwei Dreiviertel-Takten quasi ein übergreifender Dreihalbe-Takt. Dieses rhythmische Modell heißt HEMIOLE (von griech. anderthalb, ein „kleiner“ Takt enthält anderthalb der „neuen“ größeren Notenwerte; aus 2×3 wird 3×2) und wirkt auf den Hörer wie eine Verlangsamung, wie ein komponiertes ritardando, obwohl die Viertelwerte gleich bleiben.

9. Formenlehre

Fragt man nach der Gliederung in der Musik, stößt man auf das MOTIV als kleinstes Gestaltungselement. Es kann ein paar charakteristische Töne umfassen oder sich über mehrere Takte zu einem THEMA auswachsen. Kleine Formen hören sich an wie Frage und Antwort; oft sind die Teile symmetrisch, Längen von 4 oder 8, bei größeren Themen von 16 Takten sind häufig. Der Begriff VERARBEITUNG beschäftigt sich damit, wie das Motiv oder Thema weiterverwendet wird. Verschiedene Mittel der Verarbeitung sind die SEQUENZ (Wiederholung auf einer anderen Tonstufe), die UMKEHRUNG (Gegenrichtung der Intervalle), der KREBS (rückwärts gelesen), der SPIEGEL (Kombination von Umkehrung und Krebs), die VERGRÖßERUNG oder VERKLEINERUNG (die Notenwerte werden größer oder kleiner).

Die äußere Form wird meist unterschieden in Reihungsformen oder periodische Formen, Entwicklungsformen (Imitationsformen, die Sonatenhauptsatzform) und zyklische Formen.

a) Reihungsformen

Aneinanderreihung gleichwertiger Teile in Form der Wiederholung oder als Frage und Antwort. Dazu zählen die verschiedenen

LIEDFORMEN:

- einteilige/einfache Liedform: bestehend aus Satz (ggf. Vordersatz, Nachsatz)/Periode
- zweiteilige Liedform: aa' oder ab (zwei Sätze, Perioden)
- dreiteilige Liedform: drei vollständige Sätze als aba – Bogenform, abc – Reihungsform, aab – Barform, abb – Gegenbarform; die dreiteilige Liedform tritt in vielen Volks- oder Kinderliedern auf, als große Form auch häufig in der Instrumentalmusik anzutreffen (z. B. Menuett – Trio – Menuett: aba)

Rondo: Erweiterung der dreiteiligen Liedform zu a-b-a-c-a-d-a-e-a usw.; auch die Begriffe Refrain und Ritornell, also sich wiederholende Teile, gehören hierher.

Ouvertüre: im 17. Jh. dreiteilig; französische Ouvertüre: langsam – schnell – langsam; italienische Ouvertüre: schnell – langsam – schnell.

Auch VARIATIONEN fallen unter die Reihungsformen: Tänze mit Tripla (im ungeraden Takt) oder Double (verzierte Wiederholung), Thema mit Variationen (ggf. *Partita*), über einen ostinaten Bass angelegte Variationsreihen wie *Passacaglia* und *Chaconne*.

b) Entwicklungsformen

Imitationsformen

Diese Formen fallen unter den Oberbegriff POLYPHONIE, den kontrapunktischen Stil, bei dem alle Stimmen (auch rhythmisch) gleichberechtigt sind. (Gegensatz: HOMOPHONIE, bei der sich die Stimmen einer Hauptstimme, der Melodie, unterordnen.)

Kanon: Eine oder mehrere Stimmen wiederholen wörtlich die vorhergehende Stimme, ggf. auf einer anderen Tonstufe.

Fuge: Eine Stimme (Dux) stellt das Thema vor, die zweite Stimme (Comes) bringt das Thema auf der Dominante in realer (genau gleiche Tonschritte) oder tonaler (leicht veränderte Tonschritte) Beantwortung, dazu wird die erste Stimme im Kontrapunkt geführt (Gegensatz), die nächsten Einsätze erfolgen wieder als Dux und Comes, nach einer Exposition (alle Stimmen haben das Thema vorgestellt) kann es eine oder mehrere Durchführungen mit anderer Stimmenfolge, in anderen Tonarten und weiteren Veränderungen (Umkehrung, Krebs, usw. – s. o.) geben; gegen Ende tritt oft eine Engführung auf, die verschiedenen Durchführungsteile sind mit Zwischenspielen verbunden, die auch ohne Themenmaterial gestaltet sein können, ein Schlussteil kann die Fuge beenden.

Ricercare und *Canzone* sind Vorformen der Fuge, im *Fugato* beginnen die Stimmen wie in einer Fuge, werden aber freier weitergeführt. Eine *Fughetta* ist eine kleine, einfachere Fuge mit nur zwei bis drei Stimmen. Oft begegnet uns in der älteren Musik auch der Name „Sonata“ für eine Fugenform (im Gegensatz zur späteren Sonate aus der Zeit der Klassik oder Romantik).

Sonatenhauptsatzform

In dieser Form sind der erste und gelegentlich der vierte Satz einer Sonate und oft der erste Satz einer Sinfonie gestaltet. Es gibt drei große Teile: die EXPOSITION (Hauptthema in der Haupttonart, Seitenthema in der Dominante), die DURCHFÜHRUNG (Veränderungen, Verarbeitung der Themen, meist in Nebentonarten, Überleitung), die REPRISE (Rückkehr zum Hauptthema in der Tonika, Seitenthema ebenfalls in der Tonika, ggf. CODA; oft auch wörtliche Wiederholung der Exposition mit Schlusswendung zur Tonika).

c) Zyklische Formen

Instrumental

Suite: eine Folge von Tanzsätzen, im 17./18. Jh. meist Allemande – Courante – Sarabande – Gigue; oft auch ergänzt durch Gavotte, Bourrée, Menuett, Rigaudon, usw.

Partita: eine Tanzfolge wie die Suite oder eine Variationsreihe (z. B. über ein Lied).

Sonate: drei- oder viersätziges Werk für ein Instrument, gelegentlich auch für kammermusikalische Besetzung (Kirchensonate, Kammersonate), meist in der Folge schnell, langsam, schnell; der erste Satz in der Sonatenhauptsatzform, der letzte manchmal ein Rondo, durch Menuett oder Scherzo zum viersätzigem Werk ergänzt.

Sinfonie: ähnlich angelegt wie die Sonate, für Orchester.

Concerto grosso: eine oft rondoartige Form, bei der Tutti-Teile (Concerto grosso, Ripieno) mit einer Sologruppe (Concertino) abwechseln.

Solokonzert: seit der Klassik im Stil einer dreisätzigen Sinfonie für ein Solo-Instrument und Orchester.

Vokal und instrumental

Oper: größere Form des Musiktheaters, die viele Stilelemente und kleinere Formen beinhaltet, z. B. Ouvertüre, Arien, Rezitative, Chorsätze, Instrumentalstücke.

Ballett: szenische Tanzdarbietung, mit unterschiedlichen Tanzarten und Formprinzipien.

Kantate: eine Abfolge von Rezitativen und Arien, oft mit Chorsätzen zu Beginn und am Schluss.

Messe: durch die liturgischen Teile (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei) vorgegebene Form, die von den Komponisten sehr unterschiedlich ausgestaltet sein kann; *Requiem* = Totenmesse.

Passion: Darstellung der Leidensgeschichte Jesu z. B. als Choralpassion oder Passionsoratorium.

Oratorium: eine Großform der Kantate mit Rezitativen, Arien, Chören und Instrumentalteilen.

10. Populärmusik

Der Themenbereich Populärmusik wird ausführlicher auf den Seiten 175–195 behandelt.

Tonleitern

Als Melodiematerial dienen in Jazz- und Rockmusik die sogenannten Modi (siehe Seite 215), meist als Skalen bezeichnet.

Harmonik

Benutzt die herkömmliche Harmonielehre vor allem Dreiklänge, so sind es in der Jazz-Harmonik meist Septakkorde oder Akkorde mit noch weiteren Terzschichtungen (7–9–11).

Die typischen Wendungen werden über ihre Stufen bezeichnet, z. B. II – V – I, entspricht Sp – D – T; oder „16–25“ entspricht: T – Tp – Sp – D. Dissonanzen durch die Septen, Nonen und Undezimen im Akkord werden nicht aufgelöst.

Für Akkordfortschreitungen und typische Wendungen gibt es eigene Regeln, vor allem verlangen die verschiedenen Stile ihren je eigenen Klang.

Eine Anfang des 20. Jahrhunderts entstandene Abfolge wird gern als Grundlage für Improvisationen benutzt: das so genannte Blues-Schema. Dabei hat sich eine 12-taktige Standardfolge herausgebildet: vier Takte Tonika, zwei Takte Subdominante, zwei Takte Tonika, ein Takt Dominante, ein Takt Subdominante, zwei Takte Tonika:

T T T T S S T T D S T T; diese Folge ist auch außerhalb des Blues anzutreffen.

Rhythmik

In der Rhythmik ist eine wesentliche Frage die der ternären oder binären Teilung. Swing und am Jazz orientierte Musik benutzt als Achtel nicht die gleichmäßige Teilungen des Viertels, sondern etwa Viertel und Achtel einer Triole. Rockmusik oder Ragtime dagegen verlangt so genannte „gerade“ Achtel, also die Zweiteilung des Viertels.

Arrangement

Ein wesentlicher Faktor des Klangbildes in der Populärmusik ist das Arrangement. Um ein Stück stilgerecht zu arrangieren, braucht es Kenntnisse aus Rhythmik und Harmonielehre, Instrumentenkunde und Geschichte.

Literatur

a) *Allgemein*

Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband, Stuttgart 2009; Band 3: Musiktheorie – Liturgisches Orgelspiel.
 Grabner, Hermann: Allgemeine Musiklehre, 25. Auflage, Kassel 2011.
 Hammaleser, Lisl: Übungsprogramm Musiklehre compact, Mainz 1982.
 Hempel, Christoph: Neue allgemeine Musiklehre, Weinheim 2006.
 Holst, Imogen: Das ABC der Musik, Stuttgart 2009.
 Kühn, Clemens: Analyse lernen, 7. Auflage Kassel 2011.
 Praxis der Rhythmik und Körpertechnik: Musiklehre für Bläser, Mannheim 2005.
 Probieren und Studieren, Lehrbuch zur Grundausbildung in der Evang. Kirchenmusik, München 1996.
 Renner, Hans: Grundlagen der Musik, Weinheim 2005.
 Schaper, Heinz-Christian: Musiklehre compact, 8. Auflage Mainz 2002.
 Wolf, Erich: Die Musikausbildung, Band I (Allgemeine Musiklehre), 7. Auflage Wiesbaden 1985.
 Ziegenrucker, Wieland: ABC Musik. Allgemeine Musiklehre, Mainz, München 2009.

b) *Harmonielehre/Kontrapunkt*

Handbuch der funktionellen Harmonielehre, Kassel 2005.
 Krämer, Thomas: Harmonielehre im Selbststudium, Wiesbaden 1991.
 Manicke, Dietrich: Der polyphone Satz, 2 Bände, Köln 1977 und 1979.
 Motte, Diether de la: Harmonielehre, 16. Auflage, Kassel 2011.
 Wolf, Erich: Die Musikausbildung, Band II (Harmonielehre), Wiesbaden 1986.
 Wolf, Erich: Die Musikausbildung, Band III (Kontrapunkt), 4. Auflage Wiesbaden 1985.

c) *Formenlehre*

Kühn, Clemens: Formenlehre der Musik, 9. Auflage, Kassel 2013.
 Schaper, Heinz-Christian: Gestaltungselemente der Musik compact, Mainz 1988.
 Schaper, Heinz-Christian: Musikgeschichte compact, Formenlehre compact, 4. Auflage Mainz 2006.
 Stockmeier, Wolfgang: Musikalische Formprinzipien, 6. Auflage, Laaber 1996.

d) *Populärmusik*

Haunschild, Frank: Die neue Harmonielehre, 15. Auflage, Brühl 1997.
 Haunschild, Frank: Die neue Harmonielehre, Band 2, Brühl 1992.
 Jungbluth, Axel: Jazz Harmonielehre, 6. Auflage Mainz 2001.
 Marron, Eddy: Die Rhythmiklehre, Brühl 1991.
 Neumann, Hartmut und Henkel, Michael: Get the Groove, Praxisbuch Populärmusik, München 2004.
 Schaper, Heinz-Christian und Krause, Rudolf: Jazz compact, Mainz 1983.
 Schoenmehl, Mike: Jazz- und Pop-Musiklehre, 3. Auflage Weinheim 2008.
 Ziegenrucker, Kai-Erik und Ziegenrucker, Wieland: Handbuch der populären Musik, Mainz 2006.

Gehörbildung für Chorleiter und Chor

Irmgard Eismann

Unter herkömmlicher Gehörbildung, wie sie etwa an Schulen im Musikunterricht, Musikschulen und -Hochschulen unterrichtet wird, versteht man: Anleitung zum Hören von Intervallen, die Unterscheidung von Dur- und Moll-Akkorden sowie deren Umkehrungen, das Erkennen von rhythmischen Strukturen. Eine Stufe für Fortgeschrittene ist das Aufschreiben von ein- und mehrstimmigen Notendiktaten, das Erkennen von komplizierteren Zusammenklängen und Rhythmen, das Wahrnehmen von verschiedenen Stimmungen usw. Im Posaunenchor geht es in erster Linie darum, Fehler zu erkennen und die Intonation zu verbessern.

Die Situation im Posaunenchor

Ein Chorleiter erkennt im Notenbild bestimmte Intervalle und überprüft, ob das Notierte auch fehlerfrei gespielt wird. Im Satz ergeben sich Zusammenklänge, Akkorde, die ggf. korrigiert werden müssen. Besonders in zeitgenössischer Musik verlangen schwierige Rhythmen viel Vorwissen und Konzentration vom Chorleiter und immer wieder auch die Fähigkeit, den Rhythmus gut vorzumachen, sei es auf Tonsilbe gesprochen, geklatscht oder auf einen Ton geblasen. Im zweiten Schritt gilt es für den Chorleiter, die Intonation, Stimmungsprobleme und -schwankungen zu hören. Dabei helfen Wissen über Blas- und Ansatztechnik sowie die Kenntnis über instrumententechnisch bedingte Intonationsschwierigkeiten (Beispiel h auf der Trompete). Auch hier gilt: Je besser der Chorleiter mit dem Thema vertraut ist, desto besser wird er den Chor fördern können.

Für Bläserinnen und Bläser gilt: Je mehr alle Chormitglieder gewohnt sind, genau hinzuhören, desto besser wird sich der Chorklang entwickeln.

Nach Studien in den 1990er Jahren lernen Jugendliche in ihrem zweiten Lebensjahrzehnt vor allem „wegzuhören“, da die ständige Musikberieselung in Medien und Öffentlichkeit das konzentrierte Zuhören fast unmöglich macht. „Die Menschen lernen, *nicht* zuzuhören!“ (Michael Heymel, In der Nacht ist sein Lied bei mir – Seelsorge und Musik. Waltrop 2004; Seite 218). Ein wichtiger Schritt im Posaunenchor ist deshalb die Sensibilisierung fürs Hören: das Wahrnehmen des anderen Spielers neben mir, den Zusammenklang, das Sich-Einfügen. Das ist auch bei geübten Bläserinnen und Bläsern durchaus nicht selbstverständlich.

Übungsmöglichkeiten

1. Chorleiter:
 - Es gibt verschiedene Computerprogramme, die schrittweise die herkömmliche Gehörbildung über Skalen, Intervalle, Akkorde und Rhythmus aufbauen.

- Manches geht mit einem Partner am Klavier leichter. Zum Fehler-Hören braucht man in jedem Fall jemanden, der im Satz Vorzeichen verändert oder falsche Töne spielt.
 - Im Idealfall findet sich für Hörübungen eine kleine Bläsergruppe zusammen und es wird ohne Kenntnis des Chorleiters verabredet, wer falsch spielt.
 - Eine Reihe von Büchern, zum Teil mit beigelegter CD, versuchen Hinweise für Gehör-Schulung im weiteren Sinne zu geben: lernen, Zusammenhänge in der Musik zu verstehen, größere Phrasen herauszuhören, einzelne Stimmen im Zusammenklang verfolgen zu können (siehe auch Artikel „Gehörbildung für Posaunenchorleiter“, Seite 77).
2. Bläserinnen und Bläser:
- im Chor auf den Nachbarn hören;
 - den anderen Stimmen beim Üben zuhören;
 - lockerer Ansatz, mit dem man Stimmungsschwankungen ausgleichen kann; leiser spielen;
 - Melodien, Tonleitern, Übungen langsam und leise spielen (siehe auch: Chortraining für Posaunenchor, Stuttgart 2011, Hörübungen);
 - auswendig spielen von Melodien, um die Tonvorstellung zu schulen;
 - schon Einblasübungen genau intonieren;
 - Akkorde aufbauen (Grundton, Quinte, Terz).

Literatur, Hilfsmittel

Software:

Enders, Bernd und Weyde, Tillman: Computerkolleg Musik: Gehörbildung, CD-ROM; Mainz 1999.

audite! (Gehörbildungsprogramm von capella-software; www.capella.de).

Bücher:

Geld, Tom van der: Die neue Gehörbildung für Rock, Pop & Jazz, Mainz, 2. Auflage 2011.

Kaiser, Ulrich: Gehörbildung, Grundkurs mit CD, Kassel, 4. Auflage 2011.

Kühn, Clemens: Gehörbildung im Selbststudium, 13. Auflage, Kassel, München 2009.

Mackamul, Roland: Lehrbuch der Gehörbildung, 10. Auflage, Kassel 2005.

Schmoll, Michael: Die AMA-Schule der Gehörbildung, 5 Bände, Brühl 2008.

Praxis

Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung
Digital 2024

Paket 5 - Musik-, Kirchenmusik-
Posaunenchorgeschichte

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt
„Praxisverlag buch+musik“.

Europäische Musikgeschichte im Überblick

Ekkehard Krüger

Von einer Geschichte der Musik zu reden, setzt voraus, ein Bild davon zu haben, was denn die Musik sei. All das, was wir überhaupt als Musik aufzufassen bereit sind und als geschichtliche Erscheinungsform von Musik erfahren, wird in eine Betrachtung des Begriffes „Musik“ in der Geschichte einfließen. Musikgeschichtsschreibung hat dagegen noch mehr zu leisten: die Darstellung von Musik in einem allgemeineren kulturellen Rahmen.

Noch nie ist soviel Musik aus vergangenen Zeiten und weit entfernten Weltgegenden zugänglich gewesen wie heute. Auf vielfältige Weise ist uns das Erbe europäischer Kunstmusik, die Musik anderer Völker und Kulturen, Musik aus der Liturgie und aus der Hafenkneipe, Musik aus der Oper und zum Stummfilm gegenwärtig. Die Aufzählung dieser Erscheinungsformen soll deutlich machen, dass Musik nie im leeren Raum existiert. Vielmehr hat sie unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen, muss bestimmten Wertvorstellungen genügen und ist an soziale Gruppen, an Ort und Zeit gebunden.

Vor dem Hintergrund einer kaum noch zu überschauenden Vielfalt von „Musiken“, dessen, was zu bestimmten Zeiten von bestimmten Gruppen als Musik betrachtet wurde, fällt es daher nicht leicht zu sagen, was Musik selbst ist. Hier wird vorgeschlagen, unter Musik ein akustisches Phänomen zu verstehen, das neben der Struktur seines Materials eine intendierte emotionale Seite besitzt. In Musik gehen die mathematisierbare Natur des Klingenden (Mathesis) und die Emotion als Natur des Menschen eine unlösbare Einheit ein (H. H. Eggebrecht). Diese Beschreibung ist hinreichend allgemein, um auch jenes als Musik zu erfassen, was infolge seiner untrennbaren Einheit mit Arbeit, Spiel und Tanz, religiösem Kult u. a. in einigen außereuropäischen Kulturen nicht als isolierbare Erscheinung „Musik“ mit eigenem Begriff betrachtet wird.

Bei der hier gebotenen Beschränkung auf die Musikkultur Europas kann der Begriff enger gefasst werden. Als die „Tonkunst“ aus dem Kreis der musischen Künste, der Einheit der *musiké* (vom griech. Wort für „Muse“ abgeleitet) heraustrat, blieb ihr allein der Name „Musik“ vorbehalten. Die Kunstgattung Musik, in der sich Emotionen und Ideen, Fühlen und Denken von in der Geschichte handelnden Individuen niederschlug, wurde selbst geschichtlich.

Am Anfang der Musikgeschichte steht das erstmalige Wahrnehmen und Erkennen der Musik als Herausforderung für das Denken. Seit jenem Anfang war Musik Gegenstand von Praxis und Theorie. Ihr Material, der Kosmos der Töne, wurde in Europa schon sehr früh Untersuchungsobjekt für ein spezielles Erkenntnisinteresse und systematisch geordnet. Musik hat die Eigenschaft, Mathesis und Emotion in einem zu sein (s. o.); welche dieser beiden Seiten jeweils den Vorrang erhielt, unterlag historischem Wandel.

Frühzeit

Spekulation bleibt, wie der Mensch ein musizierender Mensch wurde, der sang und einen Rhythmus schlug. Geläufige Erklärungsmuster verweisen auf die Nachahmung von Vogellockrufen, die allmähliche Festlegung von

Melodien bei gehobenem Sprechen, rhythmische Ausrufe zur Koordination bei gemeinsamer Arbeit und auf Jagdsignale.

Vom göttlichen Ursprung der Musik berichtet u. a. die griechische Mythologie, die Apollon, den Chorführer der Musen, Dionysos, den Gott der Ekstase, oder den Hirtengott Pan als Schöpfer nennt. Die Theologen des Mittelalters verwiesen auf den Nachkommen des Kain, Jubal, der nach 1 Mose 4,21 der Stammvater der Zither- und Flötenspieler ist.

Die ältesten Sachzeugnisse für Musikpraxis sind von Archäologen zutage gefördert worden. Instrumentenfunde (Pfeifen) konnten bis in die Altsteinzeit (vor 8000 v. Chr.) datiert werden. Nachrichten über Musik in Bild und Schrift sind aus dem Mesopotamien des 4. Jahrtausends v. Chr. überliefert. Dem außergewöhnlichen Versuch, Musik aufzuzeichnen, begegnet man zuerst in der ägyptischen Bilderschrift aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. und in Form griechischer Buchstabennotation aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. Klingende Zeugnisse stehen seit der Erfindung des Edisonschen Phonographen (1877) zur Verfügung.

Neben Bildern und Instrumenten bleibt unser Wissen über Musik in den antiken Hochkulturen für Jahrtausende weitgehend auf das beschränkt, was mehr oder minder beiläufig durch zeitgenössische Schriftsteller überliefert worden ist. So kann nach Erwähnungen bei **Homer** für die Musik im antiken Griechenland des 8. Jahrhunderts v. Chr. gefolgert werden, dass der erzählende Gesang (KITHARODIE) zum Saiteninstrument (Lyra, Phorminx, Kithara) besonders verbreitet war. Dieser Musik im Rahmen des Apollonkultes trat seit der Jahrhundertmitte der dem Aulosspiel zugeordnete Gesang (AULODIE) gegenüber. Der leidenschaftliche Klang des Aulos, eines Doppelrohrblattinstrumentes, gehörte dem ausgelassenen Dionysoskult an. Der LYRIK, den HELDENEPEN und den in ihrem Charakter streng geschiedenen Kulturen mit Bühnenspielen (z. B. TRAGÖDIE) waren je eigene solistische oder chorische musikalische Darstellungsweisen zugeordnet. Sänger und Instrumentalisten konnten sich bei Wettkämpfen wie in Olympia und Delphi in festgelegten Disziplinen vergleichen.

Für die griechische Musik spielte die Bindung an Sprache und Dichtung eine große Rolle. Die Eigenart der griechischen Sprache unterstützte die melodische Rezitation von Versen. Hier war die Einheit der *musiké* noch erfahrbar. Das Bestreben nach Systematisierung der Vielfalt führte zur Bildung einer Verslehre.

Antike

Von großer Wirkung waren die Untersuchungen des **Pythagoras** (582 bis um 496 v. Chr.) und seiner Schule. Pythagoras versuchte zu zeigen, dass die Harmonie der Welt in allen ihren Teilen auf einem Urgesetz aus zahlenmäßigen Beziehungen beruht. In den Zahlen drückte sich für die Pythagoräer das Wesen der Dinge aus. Mit Hilfe des Monochords, eines einsaitigen Demonstrationsinstrumentes, gelang es ihnen, die immanente Zahlhaftigkeit der Musik zu erfassen. Musikalische Intervalle konnten nun nach Zahlenproportionen hierarchisch geordnet werden. Auf mathematischem Wege wurde eine Tonskala entworfen.

Das aufgrund der Einstimmigkeit horizontal orientierte griechische Ton-system kannte drei unterschiedliche Tongeschlechter und sieben Oktav-gattungen oder Tonarten. Diese waren jeweils aus zwei Viertonfolgen mit bestimmter Intervallstruktur zusammengesetzt.

Ein weiteres Kennzeichen der antiken griechischen Musikkultur war die ETHOSLEHRE. Unter diesem Begriff wurden die Anschauungen über die Wirkungsweise der Musik versammelt. **Platon** (427–347 v. Chr.) setzte sich vehement für die Erhaltung des älteren strengen Formenkanons ein, da er von einem Ausleben orgiastischer Triebe in der Musik Gefahren für das moralische und gesellschaftliche Leben der Menschen ausgehen sah. Gemäß der alten Ethoslehre waren mit den Melodien von bestimmter Tonart und bestimmtem Rhythmus die Darstellung konkreter sittlicher Haltungen verbunden.

Ergebnis theoretischer Durchdringung war auch die Entwicklung einer Buchstabenschrift für Instrumental- und Vokalmusik im 6. Jahrhundert v. Chr. Bis heute sind etwa 40 Aufzeichnungen von Musik auf Papyrus oder in Stein (z. B. das *Seikilos-Lied*, 2. Jh. v. Chr.) bekannt.

In merkwürdigem Gegensatz dazu steht die Überlieferungssituation aus römischer Zeit. Allein aus Schrift- und Bildquellen sowie einzelnen Fundstücken weiß man von einer lebendigen Musikkultur im Zentrum des Weltreiches. Die Römer nahmen all das, was sie an hochentwickelter musikalischer Kunstausbildung und Lehre bei Etruskern und Griechen sowie im gesamten Mittelmeerraum erlangen konnten, in ihre eigene Musikkultur auf. In Rom förderten der Verkehr und der Austausch mit allen Enden des Reiches ein formenreiches, buntes Musikleben. Während der Kaiserzeit blühte in den Amphitheatern eine ausgesprochene Unterhaltungsmusik, zu der stark besetzte Chöre und Blechbläser herangezogen wurden. Dort hatte auch die so genannte Wasserorgel, die Hydraulis des Ktesibios aus Alexandria (3. Jh. v. Chr.), ihren angestammten Platz.

Die heutige Kenntnis der antiken Musikkultur ist jenen Schriftstellern zu danken, die das Wissen der vorangegangenen Autoren sammelten und weiterentwickelten. Für viele andere sollen hier stehen: **Didymos von Alexandria** (1. Jh. v. Chr.) mit seinen Überlegungen zur Intervallehre und **Marcus Terentius Varro** (116–27 v. Chr.), der die Musik in das Quadrivium der Zahlenwissenschaften einordnete. Für die Gelehrten des Mittelalters wurden die Werke von **Augustinus** (354–430, *De musica*), **Martianus Capella** (um 400) und **Boethius** (um 480–525/6), *De institutione musicae*) Vermittler von Grundlagenwissen.

Mit den letzten Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches ist die Ausbreitung des christlichen Glaubens im Mittelmeerraum verbunden. 391 wurde das Christentum Staatsreligion. Der Gesang der frühchristlichen Kirche, der auf dem jüdischen Synagogalgesang und dem hellenistischen Erbe beruhte, konnte sich nun ungehindert entfalten.

Seine Grundbestandteile waren freie Dichtungen wie die HYMNEN des Mailänder Bischofs **Ambrosius** (339/40–397) und der umfangreiche Schatz an PSALMEN. Kennzeichen der Psalmverse sind die freie Silbenzahl und der zweiteilige Bau (Parallelismus membrorum). Eine gesungene Rezitation hatte sich diesen Eigenschaften anzupassen. Dazu standen in den verschiedenen Psalmtönen unterschiedliche Rezitiermodelle, die PSALMFORMELN,

zur Verfügung. Sie legten fest, wie ein gesungener Psalmvers zu eröffnen und zu schließen und wie er gemäß der Zweiteiligkeit melodisch zu gliedern sei. Der Rhythmus folgte der Sprache.

Die PSALMODIE wurde bevorzugt als Wechselgesang ausgeführt. Dabei oblag es entweder einem Solisten und dem Chor bzw. der Gemeinde oder aber zwei Chorthälften, sich gegenseitig nach einem Vers abzulösen. Die zuerst beschriebene Art, der responsoriale Vortrag, erlaubte es, in den solistischen Partien einen besonders kunstreichen, melismatischen Gesang zu pflegen. Während ursprünglich der Gemeinde das rahmende und zwischen die Verse zu fügende RESPONSORIUM zufiel, verlagerte sich später das künstlerische Augenmerk auf den virtuosen Vortrag dieses Kehrverses durch die SCHOLA, die nur noch einen einzigen Psalmvers umschloss. In der Messe fand die responsoriale Psalmodie ihren Platz beim Alleluia und Graduale.

Die naturgemäß schlichtere, chorische Ausführungsweise war die antiphonale Psalmodie. Diese Psalmodie konnte durch den Vortrag eines geeigneten Verses, der ANTIPHON, eingerahmt werden oder alternierte anfangs mit ihm.

In den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche vor der Durchsetzung des Primats des römischen Bischofs entfalteten sich sehr verschiedene Liturgien mit eigenen Formen des Gesanges (Dem Instrumentalspiel hing noch lange der Makel des Heidnischen an.). So können u. a. die römische, mailändische, mozarabische, gallikanische, irisch-britische und verschiedene ostkirchliche Liturgien unterschieden werden. Innerhalb der römischen Tradition machte sich Papst **Gregor I.** (reg. 590–604) um eine Sammlung, Auswahl und Ordnung des musikalischen Repertoires (*Antiphonale Missarum*) verdient. Der so genannte römische Choral erhielt durch ihn in der reorganisierten SCHOLA CANTORUM eine maßstabsetzende Stätte der Pflege.

Frühmittelalter

Seit Gregor wandten sich die Päpste zunehmend vom Osten ab und begaben sich von der Mitte des 8. Jahrhunderts an unter die Schutzherrschaft des aufstrebenden Frankenreiches. Dem römischen Vorbild wurde nun auch in den Sängerschulen von Metz, Tours und Sankt Gallen nachgeeifert.

Dem Vereinheitlichungsdruck, den Rom im Liturgisch-Musikalischen ausübte, fügte man sich im Frankenreich, um so die politische Zentralisierung zu unterstützen. Das einmal sanktionierte Repertoire des Chorals blieb jedoch in Bewegung. Neue Hymnen, Tropen und Sequenzen (s. u.) erlangten die Zulassung, andere wurden ausgeschlossen. Neue Ideale widersprachen der alten differenzierten Gesangkunst und erforderten Vereinfachungen, wie sie sich in der einschneidenden Reformausgabe des Chorals von 1614/15 (*Editio Medicea*) niederschlugen. Dem neugewonnenen Verständnis für die mittelalterlichen Quellen, wie es die Benediktiner von Solesmes im 19. Jahrhundert auf der Suche nach einem Idealtypus hervorbrachten, verdankt sich die *Editio Vaticana* von 1907 mit dem römischen und mittelalterlichen Repertoire von etwa 3000 Melodien. Die Unantastbarkeit und universale Gültigkeit des Chorals steht für das Traditionsverständnis und die Einheit der katholischen Christenheit.

Der einstimmige und unbegleitete Gesang der katholischen Liturgie, der seit den Tagen Kaiser Karls GREGORIANISCHER CHORAL genannt wurde, fand seine erste Notierung in der NEUMENSCHRIFT. Diese Notationsform wurde vom 8. bis zum 14. Jahrhundert gebraucht. In der ursprünglichen Form ließ sie keine Aussagen über absolute Tonhöhen, sondern nur über Richtungen zu. Als Gedächtnisstütze erlaubte sie jedoch Anweisungen über subtile Einzelheiten des Vortrages. Erst über die Hoch-Tief-Anordnung der Neumen, den Zusatz von Orientierung gebenden Linien, die wiederum durch Färbung und Schlüsselung bestimmt werden konnten, entstand die Möglichkeit, Melodien im intervallischen Verlauf aufzuzeichnen. Das TERZLINIEN-SYSTEM geht, wenn auch noch nicht in der Fünzfzahl, auf **Guido von Arezzo** (nachgewiesen 1020–35) zurück. Die nach der Notenkopfform so genannte QUADRATNOTATION wurde zur heute gültigen Notation des Chorals und Ausgangspunkt der modernen Notenschrift.

Eng mit der Ausbildung des gregorianischen Melodienrepertoires ist seit dem 9. Jahrhundert die Systematisierung der so genannten KIRCHENTONARTEN, der acht Modi, verknüpft. Diese sind durch ihren Umfang, den Schluss-ton, den melodischen Hauptton TENOR und je eigene melodische Wendungen gekennzeichnet. Auf Guido von Arezzo geht eine neuartige Beschreibung des Tonsystems zurück. Die Sechstonfolgen mit feststehender Intervallstruktur, die HEXACHORDE, trugen relative Tonhöhenbezeichnungen aus Silben, die zur didaktischen Veranschaulichung einen festen Ort auf der „Guidonischen Hand“ erhielten.

Über die im *Graduale Romanum* versammelten Messgesänge und den im *Antiphonale* angeordneten Korpus der Gesänge für die Stundengebete hinaus musste sich der Drang nach neuen Schöpfungen eigene Gattungen suchen. TROPUS steht dabei für die Textierung eines ausgedehnten Melismas (einer Textsilbe sind mehrere Töne zugeordnet), für die Erfindung von neuem Text und neuer Melodie sowie für die Einfügung eines schmückenden Melismas in eine vorhandene Melodie. Die SEQUENZ ist das abgelöste lange Melisma auf der letzten Silbe des Alleluia, dem Jubilus, mit einer eigens unterlegten Dichtung.

Hochmittelalter

Die Ausbildung des reichen einstimmigen Gesanges der Kirche wurde bald von einer ebenso hochstehenden weltlichen Liedkunst in den Volkssprachen begleitet. Während die Musik der Bauern und Handwerker weiter im Dunkeln bleibt, gibt es zahlreiche Quellen für die Schöpfungen der Dichtermusiker aus Adel, Rittertum und deren Dienstleuten. Für Frankreich spricht man zwischen dem letzten Drittel des 11. Jahrhunderts und dem Ende des 13. Jahrhunderts von den TROUBADOURS südlich und den TROUVÈRES nördlich der Dialektgrenze entlang der Loire. Von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zum 14. Jahrhundert blühte im deutschsprachigen Raum der MINNESANG, bis ihn nach Niedergang des Rittertums und Erstarken der Städte die bürgerlichen MEISTERSINGER adaptierten. Die fahrenden Sänger und singenden Schustermeister entwickelten viele Formmodelle (Refrainformen, Barform u. a.), in denen sie ihren Herren und Zunftgenossen Dichtungen vortrugen, die überlieferten Typen entsprachen und mit neuen Ideen kunstvoll zu variieren waren.

Die erste Anleitung für die Bildung einer gleichzeitig mit dem lateinischen Choral erklingenden zweiten Stimme ist in dem anonymen Traktat *Musica enchiridiadis* zu finden. Das „Handbüchlein“ aus dem 9. Jahrhundert stellt die erste Quelle für die Mehrstimmigkeit dar. Ein zweistimmiges ORGANUM war nach Regeln zu improvisieren. Die gegebene Chormelodie, der cantus firmus in der VOX PRINCIPALIS, liegt in der Oberstimme und wird durch die VOX ORGANALIS in parallelen Quinten verdoppelt (Quintorganum). Im Quartorganum ist der allmähliche Trennungsvorgang der beiden Stimmen aus dem Einklang heraus hörbar. Für den rhythmischen Verlauf hatte die an den Lehrzweck gebundene graphische Darstellung des Tonsatzes noch keine Aufzeichnungsweise.

Nachdem mit dem neueren Organum größere Freiheiten wie Stimmkreuzung und Gegenbewegung der Organalstimme die Lösung vom starren PARALLELORGANUM gebracht hatten, trat die Schule des Klosters SAINT-MARTIAL in Limoges hervor. Sie war in eine Kultur eingebettet, die neben einem umfangreichen Schatz von Tropen und Sequenzen auch die Kunst der Troubadours hervorbrachte. In Saint-Martial wurde im 12. Jahrhundert der Schritt von improvisierter Mehrstimmigkeit zu komponiertem Tonsatz vollzogen. Zum einen notierte man Sätze in Haltetonmanier, bei der über einem stark gedehnten Ton des Cantus ein frei schweifendes Melisma erfunden wird, zum anderen in Discantusart, wobei sich in beiden Stimmen einzelne Noten gegenüberstehen, gleich ob in syllabischer (je Silbe ein Ton) oder melismatischer Art. Dem mehrstimmigen Repertoire lagen Melodien für die Stundengebete, strophische Sequenzen, Conductus (s. u.) und Lieder für gesellige Anlässe zugrunde.

In den mittelalterlichen Musiktraktaten schlagen sich die Bemühungen nieder, die Natur des Klingenden rational zu erfassen und Regeln für Tonfortschreitungen sowie den Gebrauch von Konsonanzen und Dissonanzen zu geben. Da die Musik der Kathedrale das Wort zu tragen hatte, begegnete man ihrem EMOTIO-Charakter mit Skepsis.

Offenbar unabhängig von der Entwicklung in Saint-Martial wurde in NOTRE DAME DE PARIS parallel zum Bau der Kathedrale seit 1163 an eigenen zweistimmigen Choralbearbeitungen für Messe und Offizium, den ORGANICA DUPLA, gearbeitet. Der so genannte Anonymus IV (nach 1272) überliefert den ersten Namen eines „Komponisten“, wenn er **Leoninus** (um 1150–1201?) als den herausragenden Schöpfer dieses *Magnus liber* nennt. **Perotinus** (um 1170–1246), der Meister des Diskantussatzes, fügte dem *Magnus liber* bis zu vierstimmige Sätze hinzu, die als KLAUSELN Abschnitte Leonins ersetzen konnten oder diesen beigefügt wurden.

Der CONDUCTUS, ursprünglich ein Geleitgesang in der Messe, war eine bei den Meistern von Notre Dame besonders beliebte Gattung, der ein nichtliturgischer Cantus zugrunde lag. In festlichem Gestus konnte ein der strophischen Struktur folgender oder durchkomponierter, ein- bis dreistimmiger Gesang entfaltet werden.

Der MODALRHYTHMUS der Kompositionen schlug sich in einer Gruppennotation nieder, die es gestattete, das jeweilige der sechs rhythmischen Modelle (Modi) abzulesen.

Die Musik von Notre Dame wurde zu einem Ereignis, weil hier erstmalig ein Repertoire, um dessen singulären und vorbildlichen Rang man wusste,

zum Zweck der Weitergabe und des Studiums in beispielhaften Sammelhandschriften dokumentiert wurde. Der hohe Grad an rationaler Durchdringung in Hinsicht auf Maß und Zahl, Klangraum und Zeit erlaubt es, von wirklichen Kompositionen zu sprechen.

Das Bindeglied zur Musik der ARS ANTIQUA (etwa 1240/50–1310/20) stellt die aufstrebende Gattung MOTETTE dar. Von der lateinischen Motette kann gesprochen werden, seitdem sich die Kantoren von Notre Dame nach alter Tropierungsmanier anschickten, Oberstimmenmelismen einer Choral-klausel syllabisch mit fremder, aber beziehungsreicher Verdichtung zu textieren. Die gleichzeitige Deklamation unterschiedlicher Texte wurde zu einem wesentlichen Merkmal. Der Begriff rührt von der französischen Motette her, die wie die rein lateinische ursprünglich eine Choralabschnittsbearbeitung ist, die Form jedoch um einen Refrain oder MOTET mit eigener Melodie bereichert. Mit zunehmendem Hang der Dichter, ohnehin variabel einsetzbaren Klauseln auch weltliche Texte in der Volkssprache zu unterlegen, um Motetten zu gewinnen, wanderte die Gattung aus der Messe hinaus und wurde als elitäre Kunst mit oft erotischer Aura von gebildeten Kennern gepflegt.

14. und 15. Jahrhundert

Von Notre Dame kann die Ars antiqua durch ihr neues, von **Franco von Köln** (2. Hälfte 13. Jh.) 1280 beschriebenes Notationssystem geschieden werden. In der MENSURALNOTATION wird erstmalig die Länge der Einzelnote in ein Verhältnis zu anderen gesetzt und an der Notenform ablesbar gemacht. Das mit Zahlenproportionen messende System wurde erst um 1600 durch das moderne Verfahren mit Taktschema abgelöst.

Die Vertreter der wiederum stark auf Paris konzentrierten ARS NOVA (etwa 1320–1380), so der Namensgeber **Philippe de Vitry** (1291–1361) oder **Johannes de Muris** (vor 1295 – um 1347), mussten die neue Musik und die zunehmende Differenzierung des Mensuralsystems gegen zahlreiche Verteidiger der „alten Kunst“ durchsetzen. Im Mittelpunkt des Interesses stand die neue „Königsgattung“ Motette und die Komposition von Refrainformen wie BALLADE, RONDEAU und VIRELAI im Kantilenensatz, der sich durch Betonung der Oberstimme auszeichnet. Im Rahmen der liturgischen Musik wurde die mehrstimmige Vertonung des Messordinariums als neue Aufgabe entdeckt. Hier wie in der Motette wandten die Komponisten die Prinzipien von ISOPERIODIK und ISORHYTHMIK an. Dabei wurde der Tonsatz nach rationalen Gesichtspunkten in gleichlange Perioden bzw. solche, in denen sich unabhängig voneinander gleiche Tonhöhenverläufe (COLOR) oder Tondauernfolgen (TALEA) wiederholten, eingeteilt. Derartige Abstraktionsleistungen weisen auf ein Bewusstsein für die Parameter des Tonsatzes hin, wie es bereits im Umfeld des Discantus von Notre Dame aufscheint.

Als bedeutendster Komponist dieser Epoche errang sich **G. de Machaut** (um 1300–1377) mit seinen als klassische Muster in Sammelhandschriften geordneten Werken, u. a. einer vierstimmigen Messe, großen Ruhm.

Im Italien des 14. Jahrhunderts entwickelte sich eine Mehrstimmigkeit mit eigenem Gesicht. Anknüpfend an die LAUDA, das einstimmige Lied des 13./14. Jahrhunderts, und Einflüsse aus Frankreich entstand in oberitalienischen Residenzen die weltlich orientierte Liedkunst des TRECENTO. Von der

Musik der französischen Ars nova unterscheidet sie sich durch größeren melodischen Schwung und harmonische Klarheit, steht ihr aber in Beziehungsreichtum und rationaler Durchdringung des Tonsatzes nach. Bevorzugte Gattungen wurden das zu Schäferdichtungen und moralisierender Lyrik gesetzte MADRIGAL von 2 bis 3 Stimmen, die im Ambiente der Jagd beheimatete CACCIA aus zwei im Kanon geführten Oberstimmen über einer frei rezitierenden Unterstimme und die jüngere BALLATA, die in ihrer dreistimmigen Form bald das Madrigal verdrängte.

Einer der wichtigsten Vertreter dieser Kunst wurde **F. Landini** (um 1335–1397). Der prächtige *Squarcialupi-Codex* stellt die umfangreichste Quelle für die Kunst des Trecento dar.

Nach der Steigerung der Ars nova zur komplizierten und überzüchteten ARS SUBTILIOR (Ende 14. Jahrhundert), die die Notation des Rhythmus im Mensuralsystem zu letzten Höhen führte, zog mit dem 15. Jahrhundert die Epoche der burgundischen und franko-flämischen Künstler herauf. Sie wandten sich überschaubaren Formen zu und verzichteten auf konstruktivistische Kunststücke. Die angestrebte Natürlichkeit der Musik führte zu einer Vokalisierung der Melodie. Die aus einzelnen Linien erwachsenden Akkorde verloren die Starre der alten Quint-Oktav-Klänge und erhielten durch Terzen und Sexten eine Fülle und einen Wohlklang, wie sie in der Musik Englands schon seit dem 14. Jahrhundert anzutreffen waren. Der Kompositionsvorgang bestand nun nicht mehr aus einer sukzessiven Addition von Stimmen, sondern in gleichzeitiger Entwicklung des ganzen Satzes. Während die mittelalterliche Musik durch ein Ideal geprägt wurde, das den hochliegenden, aus Gesangsstimmen und Instrumenten bunt zusammengesetzten Klang ohne echte Basslage bevorzugte, entwickelte sich nun ein alle Lagen gleichmäßig einbeziehender, in der Regel vierstimmiger Tonsatz. Dreiklangsharmonik und Schlussformeln bereiteten das Aufkommen der Dur-Moll-Tonalität vor.

Bei der Vertonung des Messordinariums gelang es, durch Nutzung eines cantus firmus aus dem Choral bzw. weltlichen Liedgut oder eines beibehaltenen Kopfmotives die einzelnen Sätze zu einem Zyklus zu vereinen. Je nach Lage des cantus firmus können TENORMESSE, DISKANT-TENORMESSE und die bald seltenere DISKANTMESSE unterschieden werden. Zuweilen wandert der cantus firmus zwischen den Stimmen oder wurde nach englischem Vorbild in der Oberstimme koloriert, d. h. rhythmisch und melodisch variiert. In zunehmendem Maße wurde er jedoch durch freie Tonfolgen ersetzt. – Großer Beliebtheit erfreute sich auch die PARODIEMESSE, die ausschließlich weltliche Liedmelodien (z. B. *L'homme armé*) oder vollständige mehrstimmige Sätze benutzt. Außerdem begegnet man Kompositionen zum Proprium der Messe und zum Offizium. Die neue motettische Satzart wurde vorherrschend.

Der Verlust der charakteristischen Mehrtextigkeit bezeichnet den großen Wandel, den die MOTETTE vollzog. Sie tendierte immer stärker zu einer Abschnittsbildung, die durch den Eintritt neuer Imitationsmotive gekennzeichnet ist. Die Durchimitation, das Verfahren, alle Stimmen motivisch miteinander zu verknüpfen, beherrschte bald Motette und Messe (*Missa Pangué Lingua* von Josquin). Eng damit verbunden ist die Beherrschung der

kontrapunktischen Stimmführung (Grundgestalt, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) und der Kanontechnik.

Das weltliche DISKANTEL fand in dem im 16. Jahrhundert in Blüte stehenden französischen CHANSON einen Nachfolger. Gleichzeitig entwickelte sich das italienische MADRIGAL zur kunstvollsten und ausdrucksstärksten Gattung der Vokalmusik. Hier wie auch in den anderen Gattungen der Vokalmusik wurde ein neuer Grad von subjektiver Textausdeutung erreicht, der u. a. die Nutzung einer oft nicht hörbaren Tonsymbolik einschloss.

Für die erste Generation der Komponisten stehen der Engländer **J. Dunstable** (um 1395–1453) und **G. Dufay** (vor 1400–1474) aus dem Hennegau. Ihnen folgte der große Kontrapunktiker **J. Ockeghem** (um 1420 bis 1497), dessen Stil durch stetiges Fließen der Stimmen geprägt ist. Um die Jahrhundertwende wirkte der für die Klarheit und Klangschönheit seiner Werke so gerühmte **J. Desprez** (um 1450–1521). Einen späten Höhepunkt erlangte die franko-flämische Vokalpolyphonie im umfangreichen Werk des **O. di Lasso** (1532–1594), der Kompositionen von einer Affektgeladenheit schuf, wie sie der MUSICA RESERVATA, der Musik für gebildete Kenner, eigen ist.

16. und 17. Jahrhundert

Mit dem 16. Jahrhundert beginnt die Epoche des Notendruckes (Stimmhefte und Tabulaturen, das heißt Griffschriften für Bund- und Tasteninstrumente). Musik, die höchsten Ansprüchen genügen sollte, war nur als Vokalmusik denkbar. Die Mitwirkung von Instrumenten zur Verstärkung (COLLA PARTE), zur stellvertretenden Ausführung von Vokalstimmen oder zur Übernahme von cantus-firmus-Stimmen in großen Notenwerten oder der durch die Lagen springenden CONTRATENOR-Stimme war dadurch jedoch nicht ausgeschlossen.

Das Ideal der Vokalpolyphonie wurde der A-CAPPELLA-STIL des **G. P. da Palestrina** (1525? –1594). In vorbildlicher Weise entsprach seine Kompositionsweise den Forderungen des Dritten Konzils von Trient (1562/63), das, statt ein gänzlich Verbot mehrstimmiger Musik zu fordern, sich darauf beschränkte, Textverständlichkeit, würdevollen Ausdruck und den Verzicht auf weltliche cantus firmi und Parodien zu unaufgebbaren Kriterien geistlicher Musik zu erheben. Palestrina, das Haupt der RÖMISCHEN SCHULE zur Zeit der Gegenreformation, schuf einen meist fünf- bis sechsstimmigen Vokalsatz, in dem sich alle Stimmen selbständig in sich gegenseitig ergänzendem, also komplementärem Rhythmus bewegten. Die Ausgewogenheit der melodischen Linien beruhte auf einem überlegten Umgang mit Tonschritten und Tonsprüngen. Vollständige, bassbezogene Dreiklänge und regulär vorbereitete und aufgelöste Dissonanzen prägten den harmonischen Eindruck.

Parallel zur römischen Stilentwicklung entstand um die Musiker am Dom San Marco in Venedig – **A. Willaert** (um 1480–1562), **G. Gabrieli** (1555–1612), **C. Monteverdi** (1567–1643) u. a. – die VENEZIANISCHE SCHULE. Im Gegensatz zum entmaterialisierten Dahinströmen der Stimmen im reingehaltenen A-cappella-Satz der Römer suchte man hier größte Prachtentfaltung in einem oft blockhaft akkordischen Satz. Dazu wurde ein stark besetztes Ensemble aus Sängern und Instrumentalisten in bis zu vier

mindestens vierstimmige, musikalisch selbständige Chöre aufgespalten und über den ganzen Raum verteilt (CORO SPEZZATO). Seit Willaerts *Salmi spezzati* (1550) wurde diese Technik der Mehrchörigkeit, die sowohl den Wechsel nach Art des Psalmvortrags als auch den Zusammenklang einschloss, zu einer Keimzelle des Konzertierens, d. h. des aufeinander abgestimmten gemeinsamen Agierens selbständiger Partner.

Getreu dem zeitgenössischen Postulat nach IMITAZIONE DELLA NATURA (Nachahmung der Natur) bewies **G. Zarlino** (1517–1590) nach harmonischen und arithmetischen Grundsätzen die Natürlichkeit einer Akkordlehre, die sich allein auf Dur und Moll gründete. Er beschrieb die besondere Bedeutung der Außenstimmen eines Satzes, vor allem des Bassfundamentes.

Allgemein verbindlich war im 16. und frühen 17. Jahrhundert das Interesse am italienischen MADRIGAL, das zum weltlichen Gegenstück der Motette avancierte. Wie bei dieser wurde der Text abschnittsweise komponiert, die Stimmen durch motivische Imitation miteinander verknüpft und ein Wechsel von homophonen und polyphonen Partien beachtet. Der Text in Form eines Sonetts oder als Folge freier Verse bestand vornehmlich in einer äußerst verfeinerten Liebespoesie. Als Vorbild galten die Dichtungen F. Petrarcas (1304–1374). Die oft naturalistische Textausdeutung bediente sich zunehmend des festen Formelschatzes der Madrigalisten, die das Madrigal in die Sphäre der MUSICA RESERVATA, der Musik für Gebildete, hoben. Meister des Madrigals wurden **L. Marenzio** (1554–1599), **C. Gesualdo da Venosa** (1566–1613), **G. de Wert** (1535–1607) und **C. Monteverdi** (1567–1643).

Instrumente waren nun nicht mehr nur als Vokalstimmenersatz oder Stimmenverstärkung und als Teilensemble bei mehrchöriger Musizierweise gefragt, sondern erhielten allmählich ein eigenes Repertoire. Bei den Tasteninstrumenten stand die Übertragung von Vokalmusik (INTAVOLIERUNG), die Orientierung an deren Satzarten und Formen in RICERCAR, FANTASIE und CANZONA neben der Entwicklung freier, improvisatorischer Formen (TOCCATA, PRÄLUDIUM), die den instrumententypischen Spielweisen Raum ließen. Die Koloristen unter den englischen und deutschen Organisten des 15. und 16. Jahrhunderts übten sich in der Verzierung bei cantus-firmus-Bearbeitungen.

Die noch unscharfen Begriffe SYMPHONIA und SONATA stehen für instrumentale Ensemblesmusik. In England blühte die Musik für das CONSORT, das aus Instrumenten verschiedener Lage jedoch einer Familie, z. B. aus Gamben, oder ungleichen Instrumenten zusammengesetzt ist.

Tanzimprovisationen wurden ostinate Bassmodelle wie PASSAMEZZO, ROMANESCA und FOLIA zugrundegelegt. CHACONNE und PASSACAGLIA haben hier ihren Ursprung. Die Gesellschaftstänze wurden in Paaren aus geschrittenem, geradtaktigem Tanz (z. B. PAVANE) und gesprungenem Nachtanz in ungeradem Takt (z. B. GALLIARDE) angeordnet.

Häufig wird die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert als ein deutlicher Epochenumbruch und als Geburtsstunde einer neuen Musik, der Musik des Barock, bezeichnet. Übernahmen und Weiterentwicklungen sind jedoch zahlreich.

Dazu gehören die TON- bzw. ZAHLENSYMBOLIK, die noch bei J. S. Bach eine späte Anwendung erfahren, und die FIGURENLEHRE der MUSICA POE-

TICA, die die Kunst der Madrigalisten zur Grundlage hat. Auch die AFFEKTENLEHRE, die versucht, eine Klassifikation von Gemütszuständen (Affekten) und adäquaten Ausdrucksmitteln zu entwerfen, konnte auf den Errungenschaften der Musica reservata aufbauen. Die mittelalterliche Betonung der durch Theorie regulierten Struktur des Tonsatzes wurde von einer eher auf das Emotionale gerichteten Anschauung abgelöst.

Bis auf die Entwicklung des Hammerklaviers entstand in den nächsten anderthalb Jahrhunderten kein neues Instrument von Belang mehr. Der reiche Schatz an Instrumenten aus der Zeit der Renaissance wurde stattdessen nur noch in Ausschnitten genutzt.

Die DUR-MOLL-TONALITÄT mit ihrer auf Dreiklängen beruhenden Harmonik setzte sich gegenüber dem alten System der modalen Tonarten durch, die stärker melodisch definiert waren. Der bisher nur unverbindlich auch instrumentaliter ausgeführte Bass erhielt den Rang einer Fundamentstimme, die unablässig durch ein angemessen starkes Teilensemble aus Akkordinstrumenten und z. T. auch tiefoktavierenden Melodieinstrumenten zu verstärken war. Der BASSO CONTINUO oder GENERALBASS sollte für fast zwei Jahrhunderte die Musik prägen. Neu war auch die Abkehr vom Messen der Notenwerte im alten Mensuralsystem, das durch das Berücksichtigen unterschiedlicher Qualitäten der Noten („gute“ und „schlechte“ Noten) je nach ihrer Stellung im Takt (AKZENTSTUFENTAKT) verdrängt wurde. Der Taktstrich zeigt regelmäßige metrische Einheiten an und macht die Hierarchie der Akzente ablesbar.

Der Eindruck einer großen Zäsur um das Jahr 1600 verdankt sich nicht zuletzt der Entstehung der MONODIE und der Geburt der OPER.

Bei privaten Akademien in den Häusern florentinischer Adliger trafen sich seit etwa 1580 Gelehrte und Künstler, die bei ihren Diskussionen auf Möglichkeiten sannen, die großartigen Wirkungen des antiken Theaters wiederzugewinnen. Nach der literarischen Vorlage, die das Muster der griechischen Monodie, den solistischen Gesang zur Begleitung der Kithara, bot, entwickelten die Mitglieder der FLORENTINER CAMERATA eine neue Monodie mit zeitgenössischen Mitteln. Dem mehrstimmigen Madrigal entsprechend hatte nun eine generalbassbegleitete Solostimme den Affektgehalt des Textes auszudrücken. Programmatischen Ausdruck fanden diese Bemühungen in *Le Nuove Musiche* (Florenz 1601) von **G. Caccini** (1551 bis 1618).

Im selben Zirkel entstand auch die erste noch erhaltene Oper *Dafne* (1598) auf einen Text von O. Rinuccini (1563–1621) und Musik von **J. Peri** (1561–1633). 1627 verwendete **H. Schütz** (1585–1672) gerade dieses Libretto in einer Fassung von M. Opitz (1597–1639) für ein heute leider verlorenes musikalisch-theatralisches Werk. Die frühe Oper bevorzugte Stoffe nach Art der Schäferspiele und aus der Mythologie. Ältere musikdramatische Formen waren das INTERMEDIUM (Zwischenaktmusik im Schauspiel), MADRIGALKOMÖDIEN, das LITURGISCHE DRAMA u. a.

Die Oper ist ohne die moderne MONODIE nicht denkbar. Diese erlaubte, einen schlichten Bericht im akkordisch knapp begleiteten Sprechgesang (STILE NARRATIVO) oder im affektgeladenen, dramatisch darstellenden Stil (STILE RAPPRESENTATIVO) zu deklamieren. Seit 1605 (C. Monteverdi, *V. Madrigalbuch*) wurde dieser neue Stil der Textvertonung, der sich über traditionelle Regeln für Harmonie und Kontrapunkt hinwegsetzte, SECONDA

PRATICA genannt. Die Rede als Herrin der Musik anzusehen, war ein dem alten A-cappella-Stil, der PRIMA PRATICA, widersprechendes Prinzip.

Neben dem REZITATIV kannte die frühe Oper schon die vom Orchester oder dem Basso continuo allein begleitete, in ihrem Affekt einheitliche, formal aber noch freie ARIE, die sehr viel dem begleiteten Solomadrigal verdankte. Die Instrumentation blieb oft Sache der Ausführenden.

Komponisten wie **Monteverdi** und **A. Cesti** (1623–1669) bildeten einen Typ aus, der unter Ausschluss von Chor und Ballett allein mit einem kleinen Orchester rechnete. Man unterschied das mit kurzen Akkorden der Continuo-Gruppe begleitete SECCO-REZITATIV vom orchesterbegleiteten ACCOMPAGNATO-REZITATIV, das daraus erwachsende ARIOSO und die große ARIE. Der venezianische Opernstil setzte sich im 17. Jahrhundert auch außerhalb Italiens durch.

17. und erste Hälfte des 18. Jahrhunderts

Im folgenden Jahrhundert musste dieser dem neapolitanischen Stil weichen. Der Orchesterpart wurde nun mit mehr Aufmerksamkeit bei der Ausarbeitung bedacht. Für die Arie war die DA-CAPO-FORM mit kontrastierendem Mittelteil und virtuos ausgezierter Wiederholung des ersten Teiles allgemeingültig geworden. In neapolitanischer Art schrieben **A. Scarlatti** (1660–1725), **G. F. Händel** (1685–1759) und **G. B. Pergolesi** (1710 bis 1736). Als Librettist wurde der Wiener Hofdichter P. Metastasio (1698 bis 1782) besonders geschätzt.

Ferner muss die OPERA SERIA, in der ernste Stoffe mit viel Raum zu musikalischem Affektausdruck behandelt werden, von der in Venedig beheimateten, einfacheren OPERA BUFFA, die stark von der volkstümlichen COMMEDIA DELL'ARTE beeinflusst ist, unterschieden werden. Der Vorherrschaft der italienischen Oper im 18. Jahrhundert konnte allein die französische Musikkultur eigene musikdramatische Formen von ausgeprägtem Charakter entgegensetzen. Das in fünfstimmigem Orchestersatz begleitete Ballett spielte nicht nur in der TRAGÉDIE LYRIQUE eine große Rolle. Refrainartige Formen statt der Koloraturarie, zahlreiche Ensembles und Chöre prägten das Bild. Schöpfer eines umfassenden französischen Stils war der gebürtige Florentiner **J.-B. Lully** (1632–1687).

In enger Wechselwirkung zur Entwicklung der Oper steht die Geschichte des Oratoriums. Seinen Ursprung hat es in nichtliturgischen, geistlichen Übungen (ESERCIZI SPIRITUALI) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bei denen in dialogisierender Manier auch ein- bis mehrstimmige geistliche Lieder (LAUDEN) in den Betsälen Italiens (Oratorien) erklangen. Mit der Entlehnung des monodischen Prinzips aus Oper, Madrigal und Kantate entstand das ORATORIO. Das ORATORIO LATINO, das seinen bedeutendsten Vertreter in **G. Carissimi** (1605–1674) fand und vornehmlich im Rom des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde, musste bald dem u. a. von **A. Stradella** (1639–1682) geförderten, volkssprachigen ORATORIO VOLTARE weichen. Obwohl die Gattungsbezeichnung Oratorium erst um 1640 aufkam, ist die *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600) von **E. de Cavalieri** (um 1550–1602) schon als solches zu bezeichnen.

In Deutschland herrschten vor der Übernahme des neapolitanischen Modells im 18. Jahrhundert Bezeichnungen wie HISTORIA, DIALOG, ACTUS MUSICUS. Da sie aus Nummernfolgen von Rezitativen, Arien und zuweilen Ensembles und Chören bestehen, gehören Bachs Passionen und die wie geistliche Opern nach alttestamentlichen Sujets erscheinenden Werke Händels bei aller Verschiedenheit der gleichen Gattung Oratorium an.

Auch die noch junge evangelische Kirchenmusik blieb vom neuen Stil nicht unberührt. Ihre Basis war seit der Reformation das deutsche KIRCHEN-LIED. Im protestantischen Choral wie in Luthers Deutscher Messe war neben Neuschöpfungen auch Ererbtes in Gestalt von Textübersetzungen oder wiederverwendeten älteren Melodien aufgehoben. Neben der weiterhin gepflegten LIED- und SPRUCHMOTETTE im A-cappella-Stil erlaubte das monodische Prinzip die Entwicklung neuer Formen wie GEISTLICHES KONZERT und CONCERTO bzw. KANTATE. Getreu der Auffassung von Musik als Klangrede (J. Mattheson, 1681–1764) konnte sich hier der Komponist als Prediger entfalten.

Neben der Monodie war das konzertierende Prinzip eine wesentliche Voraussetzung für den neuen Formenkanon. Die Bedeutungsvielfalt des Begriffes KONZERT hat seine Ursache im Verbum *concertare* selbst: im italienischen Kontext steht es für (klanglich) „aufeinander abstimmen“, in lateinisch-humanistischer Tradition ist es mit „wetteifern“ zu übersetzen. Angewendet auf Musik können beide Bedeutungsfelder nur erfüllt werden, wenn sich das gesamte Ensemble in Teilensembles gliedert, die in bestimmter Weise miteinander agieren. Die Geschichte des konzertierenden Prinzips, die mehr ist als die Geschichte der Gattung Solokonzert, kann als Prozess der Profilierung dieser Teilensembles aufgefasst werden.

Grundsätzlich lassen sich drei Varianten des Instrumentalkonzertes unterscheiden. Im MEHRCHÖRIGEN KONZERT nach dem Muster der gemischt besetzten venezianischen Mehrchörigkeit „konzertieren“ mehrere gleichgewichtige Gruppen miteinander. Dafür gibt das *Brandenburgische Konzert* Nr. 3, BWV 1048 (1721) von **J. S. Bach** (1685–1750) für (I) 3 Violinen, (II) 3 Violen und (III) 3 Violoncelli (dazu die selbstverständliche Bassocontinuo-Gruppe) ein Beispiel. Das CONCERTO GROSSO vereint ein kleines Solistenensemble (oft dreistimmig, auch in Triosonatenbesetzung), CERTINO oder SOLI genannt, und die große Gruppe, das RIPIENO, TUTTI oder CONCERTO GROSSO. Klassischen Rang nehmen die 12 *Concerti grossi* op. 6 von **A. Corelli** (1653–1713) ein. Parallel dazu entwickelte sich das SOLO-KONZERT, das in kurzer Zeit zum Konzert schlechthin wurde. Prägend für die Gattung wurden hier die Werke von **G. Torelli** (1658–1709) und vor allem **A. Vivaldi** (1678–1741). Nach Vivaldis Vorbild wurde die Satzfolge schnell-langsam-schnell und die RITORNELLFORM zum Standard. Dabei lösen sich tonal stabilere Ritornelle des Tutti und modulierende Soloepisoden oder Couplets ab.

Im ursprünglichen Verständnis wurde *concertare* auch für das vokale CONCERTO in Anspruch genommen. Auf Motetten- und Madrigaltradition fußen die *Cento concerti ecclesiastici* (1602) des **L. da Viadana** (1564 bis 1645), eines ersten konsequenten Anwenders der Generalbasspraxis, und die *Kleinen Geistlichen Konzerte* (1636/39) von **H. Schütz** für wenige Vokal- und Instrumentalsolisten mit Generalbass. Die ältere deutsche Kantate auf

geistliche Texte schöpfte aus dieser Fülle bereitliegender Satzarten und Besetzungsmöglichkeiten. Erst mit den nach 1700 oft nachgeahmten Jahrgangsdichtungen des E. Neumeister (1671–1756) begann sich die Kantate der Nummernfolge der Oper mit Rezitativ und Arie immer stärker zu nähern.

Im 17. Jahrhundert trat die Instrumentalmusik aus dem Schatten der Jahrhunderte lang dominierenden Vokalmusik heraus – eine bis in die Gegenwart wirkende Errungenschaft. Als unverzichtbare Bestandteile der Ausführung hatten die Generalbassinstrumente mit „Clavier“, Cembalo und Orgel, wachsende Bedeutung erlangt. Trotz unterschiedlicher technischer und klanglicher Möglichkeiten sowie sich festigender Zuordnung zu den Sphären weltlicher oder geistlicher Musik musste die ursprüngliche Literaturgemeinschaft erst durch die Gewinnung instrumentenspezifischer Schreibarten überwunden werden. Diese Entwicklung ging auch mit der Ausprägung nationaler Stile einher.

G. Frescobaldi (1583–1643), Organist an Sankt Peter in Rom, orientierte sich einerseits an den Gattungen der kontrapunktischen Vokalmusik, für die er adäquate instrumentale Entsprechungen suchte (FANTASIE, RICERCAR, CANZONA, CAPRICCIO), andererseits an den elementaren Möglichkeiten, die das Spiel von Tasteninstrumenten bietet (Laufwerk, Akkorde). In seinen Toccaten, aber auch in den PARTITEN als Variationen über Tanzbässe forderte er eine neue Virtuosität. Diese fand einen kongenialen Erben in den über 500 einsätzigen Sonaten (*Esercizi*) des **D. Scarlatti** (1685 bis 1757).

Die Literatur für das Clavecin, das französische Cembalo, bestand aus SUITEN (ORDRES) genannten Sammlungen, die stilisierte Tänze und Charakterstücke mit oft poetischen Titeln vereinten. Für die französische Orgelmusik wurde die starke Normierung von Arten des Tonsatzes typisch, die mit der Orgeldisposition korrespondiert. Auf beiden Feldern zeichnete sich **F. Couperin** (1668–1733) besonders aus.

Die regionalen Stile in Deutschland wurden oft von der Musik der Nachbarn beeinflusst. In den französisch inspirierten Suiten des Wiener Hoforganisten **J. J. Froberger** (1616–1667) finden sich erstmals die Kernsätze ALLEMANDE, COURANTE, SARABANDE und GIGUE. In der Nachfolge des „Organistenmachers“ **J. P. Sweelinck** (1562–1621) entstand die norddeutsche Orgelschule um Meister wie **D. Buxtehude** (um 1637–1707), die in Choralbearbeitungen, -variation und Ostinatoformen, in Toccata, Präludium und Fuge die Möglichkeiten der in Werke gegliederten Orgel nutzte.

Das Kompositionsprinzip der FUGE (lat. *fuga*, „Flucht“) basiert auf der in Motette, Fantasie und Ricercar des 16. Jahrhunderts erprobten Imitationstechnik. Ein oder mehrere Themen werden zuerst im Quintabstand voneinander in jeder Stimme exponiert, um dann ggf. miteinander kombiniert zu werden. Mit thematisch gebundenen Durchführungsabschnitten alternieren freie Zwischenspiele. Die Fuge ist auf keine Besetzung festgelegt. Mit dem Absinken des linearen Denkens verschwand auch die Fuge, um einem Gestus des Fugierens in Art eines Zitats Platz zu machen.

Durch die einzigartige Synthese von italienischen, französischen und vor allem nord- und mitteldeutschen Traditionen gelang es **J. S. Bach**, modernes Konzert und altes Fugenprinzip, harmonische Beweglichkeit und Linearität des Kontrapunkts miteinander zu versöhnen.

Die Musik des 17. Jahrhunderts wurde u. a. durch den Aufstieg der Violine bestimmt. Ein Vergleich der von den zu ihrer Zeit berühmtesten Virtuosen, Corelli und Vivaldi, erhobenen technischen Anforderungen macht das Tempo der Entwicklung deutlich. Neben dem Einsatz im Orchester wurde die Violine in der Kammermusik geschätzt. Die beliebte Gattung der TRIO-SONATE für zwei Melodieinstrumente und Basso continuo (d. h. für mindestens 4 Spieler) spielte nicht nur im Schaffen von Corelli, **G. Ph. Telemann** (1681–1767) und Händel eine große Rolle.

Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts

Um Orientierung zu geben und Verständigung zu fördern, wird von der Geschichtsschreibung erwartet, dass sie den historischen Prozess in Epochen einteile. Nun tritt jedoch das geschichtlich Neue bei seinen ersten Ankündigungen nicht in einer idealtypischen Ausformung aller Merkmale auf. Deshalb sollte nicht vergessen werden, dass es problematisch ist, die Räume jenseits der „Gipfel“ mit „nicht mehr“ und „noch nicht“ zu beschreiben. Erst nachdem dieses vorausgeschickt worden ist, soll nun von einem Zeitalter des klassischen Stils gesprochen werden. Nach Wandlungen des musikalischen Geschmacks während der so genannten „Vorklassik“ seit den 1730/40er Jahren empfing der neue Stil seine Prägung durch **J. Haydn** (1732–1809), **W. A. Mozart** (1756–1791) und **L. v. Beethoven** (1770 bis 1827). Die allmähliche Ablösung von Aristokratie und Kirche als Kulturträger durch das Bürgertum war eine soziale Seite der Veränderungen.

Mit der Durchsetzung der gleichstufigen Stimmung war einem fundamentalen Prinzip klassischer Musik das Feld bereitet. Modulatorische Freizügigkeit, d. h. die Möglichkeit, in einem Tonsatz alle Tonarten berühren zu können, war nicht nur eine Forderung Bachs an das Stimmungssystem. Die Macht eines durch pure Verwendbarkeit begrenzten Tonartenradius, der im Rahmen der Affektenlehre mit Bedeutungen belastet war, schwand dahin. Die neue Freiheit fand ein Ordnungsgerüst in einer Hierarchie der harmonischen Stufen. Die klassische Sonatenform gibt dem auskomponierten Widerspruch der Tonartenstärken die Regel.

Dass sich die Erscheinungsweise des Dramatischen ändern musste, ist ebenso deutlich. War Dramatisches im Barock durch die Prämisse der Einheit des Affekts in einen stabilen, typisierten Zustand überführt (z. B. Rachearie) oder fand es seinen Ort im kontrastreichen Wechsel der Ausdruckscharaktere, so wurde nun der spannungserzeugende Widerspruch im Tonsatz selbst exponiert und durchgeführt. Primär schlug sich der Widerspruch in einem Gegensatz der Tonstufen nieder. Die Modulation erhielt dramatisierende Kraft. Der motivisch-thematische Verlauf konnte davon unabhängige Wege gehen.

Die barocke Affektenlehre bot die theoretische Entsprechung zu dem kontinuierlichen, dem Perpetuum mobile nicht unähnlichen Ablauf innerhalb vieler tradierter Formen. Rhythmische Modelle und fortgesponnene oder variierte Melodien garantierten dafür. Im klassischen Stil wurde eine bei tanzgebundener Musik schon von je her vertraute PERIODENBILDUNG (Zwei- oder Vier- oder Achttaktgruppen etc.) zum allgemeinen Kennzeichen. Wo früher latente Zahlensymbolik über formalen Proportionen walten konnte, zog Symmetrie hörbar und abzählbar ein. Das als künstlich und verworren,

als schwülstig und maniert empfundene barocke Wesen hatte einer neuen Einfachheit und Natürlichkeit zu weichen.

Die Musik der zu Ende gehenden Periode war durch einen eher homogenen Rhythmus geformt. Die Diskontinuität des neuen Stiles offenbarte sich nicht nur im Kontrast, sondern auch in der Kunst, harmonisch, dynamisch und rhythmisch Übergänge zu schaffen. Eine quasi affektive Bewegung konnte nun strukturelles Moment des Satzes werden. Das immer neu zu klärende Verhältnis von Periode, rhythmischem und harmonischem Akzent löste den barocken Einheitsablauf ab.

Eine neue Form mit altem Namen wurde zum bevorzugten Experimentierfeld der Neuerer – die SONATE. Instrumentale „Klingestücke“ (lat. *sonare*, „klingen“) ohne spezifische Form waren unter diesem Titel seit dem 16. Jahrhundert in Italien bekannt. Der Begriff SONATA fand durch Corellis SONATA DA CHIESA (Satzfolge langsam-schnell-langsam-schnell) und SONATA DA CAMERA (Präludium und bis zu vier Tanzsätze) nähere Bestimmung.

Zum Standard der klassischen Sonate als zyklischer Form gehört ein schneller Kopfsatz (eventuell mit langsamer Einleitung) in SONATENHAUPTSATZFORM. Der folgende langsame Satz ist vornehmlich als Thema mit Variationen oder in dreiteiliger Liedform gehalten. Ihm kann sich ein aus den Reihungsformen wie Suite, Serenade oder Divertimento vertrautes Menuett mit kontrastierendem Trio anschließen. Seit Beethoven wurde an dessen Stelle das Scherzo üblich. Der schnelle Finalsatz zeigt Rondo- oder Sonatenhauptsatzform.

Die Form des Hauptsatzes der Sonate wurde erst um 1840 beschrieben, obwohl ihr harmonischer Plan schon im Tanzsatz der Suite zu beobachten ist. Im Allgemeinen wird darunter eine zweiteilige Form verstanden, deren Teile jeweils wiederholt werden können. Nach Festigung von Tonart (Tonika) und Tempo bewegt sich der Tonsatz im ersten Abschnitt zur Dominante. Die EXPOSITION dieser Stufen ist mit der Aufstellung von grundsätzlich beliebig vielen, häufig jedoch von zwei charakteristischen thematischen Gestalten verbunden. Im DURCHFÜHRUNGSTEIL wird die Spannung zwischen den zuvor herausgestellten Stufen durch harmonische Bewegung ausgebaut. Damit gehen Spaltungen der melodischen Gestalten und des Periodenbaus einher. In der REPRISE erscheinen alle wesentlichen Themen erstmals in der Tonika.

Das Prinzip der Sonate findet sich sowohl in der Kammer- als auch in der Orchestermusik (Sinfonie, Konzert). Die nun ausfallende Generalbasspartie des Cembalos in der Kammermusik wurde durch die harmoniefüllende Rolle von Melodieinstrumenten in Altlage (z. B. Viola) oder einen obligaten Clavierpart ersetzt. Die Sonatenform lag den Kompositionen für Hammerflügel mit einem einzelnen Streichinstrument oder einem Ensemble daraus (z. B. Klaviertrio, Klavierquartett), für reine Streicherbesetzungen (z. B. Streichtrio, Streichquintett), für gemischte Streicher-Bläser-Ensembles (z. B. Klarinettenquintett) und für reine Bläserensembles (Bläserquintett) zugrunde.

Einen besonderen Rang nahmen sowohl die KLAVIERSONATE für den modernen, an Umfang und Volumen ständig wachsenden Hammerflügel als auch Kompositionen für STREICHQUARTETT ein. Auf beiden Feldern haben sich Haydn, Mozart und Beethoven besonders engagiert. Durch Haydn, der in fast 50 Jahren über 70 Streichquartette schrieb, hat die Gattung ihre eigentliche Ausformung erfahren. Innerhalb des Korpus der 32 Klaviersonaten und 16 Streichquartette Beethovens stellen die späten Werke weit über ihre Zeit hinausweisende Monumente dar.

Trotz ihres Charakters als Sonate für Orchester ist in der neuen SINFONIE keine voraussetzungslose Erfindung zu sehen. Als reines Orchesterstück war die Sinfonia schon im 17. und 18. Jahrhundert vor Kantate und Oper sowie bei Musik in der „Kammer“ eingeführt. Bedeutsam für die Gattungsgeschichte wurde die einleitende Sinfonia der Opera buffa, die schon die Satzfolge schnell–langsam–schnell aufwies und in Geist und Anlage dem neuen Stil schon nahe stand. Protagonisten dieser Form wurden **G. B. Sammartini** (1700–1775) und der stark auf Mozart wirkende **Joh. Chr. Bach** (1735 bis 1782), in dessen über 90 Sinfonien bereits kontrastierende Motivgruppen im Hauptsatz zu finden sind. Melodiebetonung bei kleingliedriger Struktur der zahlreichen Motive, abrupte Wechsel in Satzart und Ausdruck, neue Manieren (Crescendo-Walze, Rakete etc.) sowie die Einführung des Menuetts an dritter Position kennzeichnen den Stil der MANNHEIMER SCHULE, als deren herausragende Vertreter **J. Stamitz** (1717 bis 1757) und seine Söhne gelten.

Hier offenbart sich, wie stark das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts von einer Vielfalt regionaler Stile geprägt wurde. Ergänzend sei auf die Haydn und Mozart vorausgehende Wiener Schule, die disparate Berliner Musikszene (italienischer Geschmack bei Hofe in den Opern von C. H. Graun und J. A. Hasse, Berliner Liederschule, Bachstudium) und das Werk von **C. Ph. E. Bach** (1714–1788) verwiesen. Dessen Stil der Empfindsamkeit, der dem persönlichen Gefühl Raum geben sollte, war möglich geworden, nachdem die galante Schreibart (z. B. Telemann) Wege gezeigt hatte, in einer Kunst für Liebhaber gelehrtes barockes Wesen abzustreifen.

Wie aus der heiter gelösten Atmosphäre der unterhaltenden Sinfonia eine ideenmächtige und allein aus sich heraus als autonomes Kunstwerk wirkende „schwere“ Symphonie wurde, verdeutlicht der Vergleich einer frühen Sinfonie Haydns mit der *IX. Sinfonie* Beethovens, die im Finale eine kantatenartige Aufweitung durch Schillers Ode *An die Freude* erfährt.

Auf der Bühne setzte sich die OPERA BUFFA, die typisierte Situationen des bürgerlichen Alltags schildert, endgültig gegen die barocke, in Mythos und Geschichte angesiedelte OPERA SERIA mit ihrer Gesangsartistik durch. Als musikalischer Komödie ist ihr eine Vorliebe zu Ensembles und großen Finali eigen. Nach dem Erfolg von Pergolesis *La serva padrona* (1733) erreichte die Gattung einen Höhepunkt bei Mozart. Im Finale des *Don Giovanni* (1787) gelingt ihm die Vereinigung gegensätzlich gestimmter Akteure in einem geschichteten Tonsatz.

In Frankreich eskalierte die Auseinandersetzung zwischen den Anhängern der repräsentativen GRAND OPÉRA und der dem neuen Stil näherstehenden Buffa 1752 im BUFFONISTENTREIT, der letztlich die französische OPÉRA COMIQUE mit gesprochenen Dialogen förderte.

Seit 1762 bemühte sich **Chr. W. Gluck** (1714–1787) um eine Reform der in Konventionen erstarrten italienischen und französischen Oper. Die Musik hatte nun dramatischem Ausdruck zu dienen. Liedformen ersetzten die Da-capo-Arie, Accompagnato-Rezitative die Secco-Rezitative. Der Chor wurde Handlungsträger. Die Ouvertüre erhielt Bezug zum Drama.

Neben den Gluck'schen Reformopern gelangte das deutsche SINGSPIEL mit gesprochenen Dialogen, Liedern und kleinen Arien zu großer Beliebtheit. Aus dieser Tradition kommend wurde *Die Zauberflöte* (1791) von Mozart zur ersten großen deutschen Oper der Wiener Klassik.

19. Jahrhundert

Das Prädikat „romantisch“ führte E. T. A. Hoffmann (1776–1822) in die Musikbetrachtung ein. Aus Anlass einer Besprechung von Beethovens V. *Sinfonie* nannte er 1810 die Musik „die romantischste aller Künste“. Im Gegensatz zu einer bis in das 17. Jahrhundert herrschenden Auffassung vom Primat der Vokalmusik galt Hoffmann als Musik im eigentlichen Sinne allein die reine Instrumentalmusik. Nur in ihr würde das Unaussprechliche jenseits aller Begriffe zur Erscheinung gelangen. Das 19. Jahrhundert brachte sowohl die Auffassung hervor, Musik verlange ihrem Wesen nach eine Verbindung mit dem Begriff, als auch den heftigen Widerspruch zu dieser These von einem Inhalt der Musik. Ihr Wesen erschöpfe sich darin, Form zu sein.

Das Gestaltwerden von Gefühlen des komponierenden Subjekts, das Anlehnen an Ideen und Begriffe oder gar das Illustrieren poetischer Programme vertraute ganz der Eigenschaft von Musik, Emotionen zu tragen und zu wecken. Parallel zu dieser Tendenz gewannen besonders nach der Jahrhundertmitte diejenigen an Bedeutung, die in Besinnung auf klassische Muster Form und Struktur des Tonsatzes allein aus genuin musikalischen Bedingungen zu entwickeln suchten.

Nach der „Vermenschlichung“ der melodischen Linie im Geiste des Renaissancehumanismus im 15. und 16. Jahrhundert und der Orientierung auf alles Menschliche jenseits entstellender Stilisierung, wie es dem pädagogischen Impetus der Aufklärung entsprach, wurde nun die Musik zur Stimme des Individuums, das um Orientierung in einer zunehmend als fremd empfundenen Welt rang.

Die Komponisten des 19. Jahrhunderts fügten dem hergebrachten Kanon der Gattungen zwischen den repräsentativen Säulen Oper und Sinfonie bis auf das Wagner'sche Musikdrama, die Symphonische Dichtung, das lyrische Klavierstück und das Kunstlied in der Art Schuberts kaum Neues hinzu.

Die jüngeren Zeitgenossen Beethovens und die ersten Generationen nach ihm hatten oft schwer um die Emanzipation von seinem übermächtigen Vorbild zu ringen. Häufig waren sie in jenen Gattungen am erfolgreichsten, die im Œuvre Beethovens am Rande lagen. So ging die Würdigung des Liedkomponisten **F. Schubert** (1797–1828) dessen Entdeckung als Symphoniker voraus. Neben dem einfachen und dem variierten Strophenlied pflegte er das durchkomponierte LIED. Nach dem Ideal des Einfachen, wie es u. a. die BERLINER LIEDERSCHULE vertreten hatte, hob Schubert durch individuelle Gewichtung und Behandlung der drei Konstituenten des Sololiedes, Dichtung, Gesangs- und Instrumentalstimme, die Gattung auf eine

neue Stufe. Unter den über 600 Liedern ragen seine Zyklen nach W. Müller (1794–1827) *Die schöne Müllerin* (1823) und *Die Winterreise* (1827) hervor. Das Sololied spielte auch im Schaffen von **R. Schumann** (1810–1856), **J. Brahms** (1833–1897) und **H. Wolf** (1860–1903) eine große Rolle.

Nach der raschen Entwicklung, die der Hammerflügel genommen hatte, wurde das 19. Jahrhundert zu einem Jahrhundert des Klaviers. Dem Bedarf eines sich stark differenzierenden bürgerlichen Publikums stand eine Flut von Kompositionen und Bearbeitungen, oft für Klavier zu 2 oder 4 Händen, gegenüber. Neben der klassischen Sonatenform, wie sie u. a. Schubert und Brahms pflegten, entstand ein Repertoire meist einsätziger CHARAKTERSTÜCKE. Hierzu gehören z. B. die *Lieder ohne Worte* von **F. Mendelssohn Bartholdy** (1809–1847) ebenso wie die *Papillons* von Schumann. Die Anforderungen an die Spieltechnik stiegen enorm. Allenthalben wirkte das Vorbild des Violinvirtuosen **N. Paganini** (1782–1840) anspornend. **F. Liszt** (1811–1886) übertrug nicht nur einen orchestralen Stil auf das Klavier, sondern wagte in seinem Spätwerk, bis an die Grenzen der Tonalität vorzustoßen.

Mendelssohn trug früh zur Ausprägung eines charakteristischen Zuges der Musikkultur des 19. Jahrhunderts bei – der Besinnung auf ein als vorbildlich erkanntes Erbe der Vergangenheit bei gleichzeitig ungebrochenem Bemühen um den „Fortschritt“ in der Musik. In den Oratorien *Paulus* (1836) und *Elias* (1847) gab Mendelssohn Muster für den schöpferischen Umgang mit den Vorbildern Händel und Haydn. Bahnbrechend wirkte 1829 die Begründung einer Aufführungstradition der *Matthäuspassion* von J. S. Bach. Neben der dadurch geförderten Erhebung Bachs zum protestantischen „Erzkantor“ stand die Orientierung der katholischen Kirchenmusik am Vorbild Palestrinas, dem die Reformbewegung des CAECILIANISMUS auf der Suche nach einer wahren Kirchenmusik nachfolgte.

Der neuen Vielfalt in der Klaviermusik stand auf Seiten der Orchestermusik seit der *Symphonie fantastique* (1830) von **H. Berlioz** (1803–1869) die PROGRAMMSYMPHONIE gegenüber. Das Dichten in Tönen, das Zur-Sprache-Gelangen der Musik strebte Liszt in seinen SYMPHONISCHEN DICH-TUNGEN der Jahrhundertmitte an. Gestützt auf das Gerüst, das die traditionelle Sonatenform zur Hand gab, oder auf das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit sollte aus der Verschmelzung von Musik und literarischem Vorwurf etwas Drittes, eine poetische Idee, erwachsen.

Die Synthese von begriffslosem Sagen der Musik und verständnislenkendem Programm in Worten, wie sie die so genannten „Neudeutschen“ um Liszt und **R. Wagner** (1813–1883) propagierten, wurde von den „Konservativen“ heftig attackiert. Deren Wortführer E. Hanslick (1825–1904) verteidigte Musik als „tönend bewegte Formen“ gegen den Primat des Gehaltes. Als Exempel für diese Anschauung wurde das Werk von Brahms benutzt.

Zeitlebens war auch **Brahms** mit dem Studium „musikalischer Denkmäler“, einem Begriff dieser Zeit, beschäftigt. Kompositorische Techniken wie Variation, Kontrapunkt in Kanon und Fuge erhielten für ihn so hohen Rang, dass er versuchte, sie in die Musiksprache seines Jahrhunderts einfließen zu lassen und so zu bewahren. Seine daraus entwickelte, den ganzen Tonsatz dicht durchziehende motivisch-thematische Arbeit wurde für die Wiener Schule um A. Schönberg (1874–1951) zu einer wesentlichen Vorausset-

zung. *Ein deutsches Requiem* (1868) kennzeichnet die zeittypische Engführung von Kunst und entkonfessionalisiertem religiösem Gefühl. In Brahms' symphonisch anmutenden Konzerten wurde eine Gleichgewichtigkeit der Ebenen von Solist und Orchester erreicht, wie sie zwischen Kammermusikpartnern bestand.

Eine neue Sinfonie „nach“ Beethoven hatte zuerst Schubert entworfen. Nach den vier Beiträgen von Brahms wurde die Gattung von **A. Bruckner** (1824–1896) und **G. Mahler** (1860–1911) geprägt. In Mahlers Schaffen kann ein weiterer Zug der Musik des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden. Wie im Bild des Zwei-Welten-Modells, das von einer Erlösung versprechenden elysischen Welt der Kunst und einer bedrohlichen realen Welt ausgeht, wird in Mahlers Musik der Einbruch des Hässlichen, Trivialen, Beängstigenden hörbar. Wenn Mahler seine Musik der anderen Welt gleich machte, bediente er sich aus einer Fülle bereitliegender musikalischer Idio-me. Die in der Musik selbst Gestalt gewordene Differenz der Welten blieb immer öfter unversöhnt.

Einzigartig in ihrer überredenden Gewalt und epischen Breite stehen die Symphonien Bruckners da. Streng periodischer Bau, Wiederholung, Steigerung und Variation sowie die schematische Anwendung der Sonatenform mit Expositionen aus drei Themen verschwinden zuletzt unter der religiösen Überformung. Die Gegenwelt Musik wird zur religiösen Welt, die Symphonie ein Baustein der „Kunstreligion“.

Die damit verbundene Erlösungsidee durchzieht auch das Werk Wagners. Anknüpfend an den Beethoven der *IX. Sinfonie* und die Symphonische Dichtung Liszts entwickelte **Wagner** einen neuen Operntypus. Seine symphonische Oper, in der das Orchester zum bestimmenden musikalischen Faktor aufstieg, bedeutete eine Absage an die herkömmliche Gesangs- und Nummernoper. Den Singstimmen ist ein quasi endloses Rezitativ aufgegeben. Das Orchester exponiert Erinnerungsmotive, die beziehungsreich im Laufe des Dramas zitiert werden und motivisch-thematischer Arbeit unterliegen. Neben *Der Ring des Nibelungen* (1876) stellt *Tristan und Isolde* (1865) einen Meilenstein in der Behandlung von Orchester und Singstimmen dar. Die Inanspruchnahme der gesamten chromatischen Skala in der Melodiebildung und der Harmonie trug wesentlich zur Erschütterung der Tonalität bei.

Noch bevor Wagner sich erstmals als Opernkomponist versuchte und während in Wien Schubert im Schatten des großen Beethoven mit seinen *Sinfonien* in *h-Moll* (1822) und *C-Dur* (1826) neue Wege beschritt, wurde in den Metropolen **G. Rossini** (1792–1868) als Vollender der Opera buffa gefeiert. Mit *Il barbiere di Siviglia* (1816) u. a. schien er die Potenzen der Gattung ausgeschöpft zu haben. Die Opera seria, z. B. sein *Guillaume Tell* (1829), konnte er durch größere Nähe zur Buffa erneuern. Oft regiert in seinen Opern, die mit ihrer Spielfreude unterhalten sollen, das Musikalische über das Dramatische und den Ausdruck wahrer Empfindung.

Rossinis frühes Verstummen als Opernkomponist nach dem *Tell* ist kaum von der Entwicklung im Musiktheater seit 1830 zu trennen. Dabei kann von der Extremposition Wagners sogar noch abgesehen werden.

G. Verdi (1813–1901) gelangte am Ende eines fünf Jahrzehnte währenden Schaffens für die Oper zu einer eigenen Synthese aus Drama und italienischer Gesangsoper. Je näher Verdi seinen Spätwerken *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893) kam, desto mehr überwand er die Konventionen der Nummernoper mit ihrer steten Abfolge aus freien rezitativen Teilen und geschlossenen Arienformen. Den Erfordernissen des Dramas entsprach er mit Szenenkomplexen, in denen der Sprechgesang und das Orchester in gleicher Weise Handlung und Personencharakterisierung tragen. Verdis Lösung hieß nicht symphonischer Orchestersatz, in den eine unendliche Melodie verwoben ist, sondern Ausnutzung aller Stufen zwischen Liedgesang und musikalisierter Rede bei zuletzt oft kammermusikalischer Orchesterbehandlung.

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch die nun nach Westen ausstrahlende Wirksamkeit von Komponisten aus den selbstbewusster auftretenden slawischen Nationen. Die Adaptation von Elementen der Volksmusik verhalf zu einem eigenen Idiom. In Oper, Symphonik und Kammermusik waren **B. Smetana** (1824–1884), **A. Dvořák** (1841–1904) und **P. I. Tschajkowskij** (1840–1893) erfolgreich. Der harmonisch und formal oft unkonventionelle Stil vor allem der Lieder und Klavierwerke von **M. P. Mussorgskij** (1839–1881) erlangte dank der Vermittlung durch Debussy Wirkung auf die Moderne. Europäische Bedeutung erlangten auch die Skandinavier **E. Grieg** (1843–1907) und **J. Sibelius** (1865–1957).

20. Jahrhundert

Die Wende zum 20. Jahrhundert war zum einen äußerlich geprägt durch die Verwendung von ins Gigantische gewachsenen Aufführungsapparaten, z. B. für die *Gurre-Lieder* (1900/11) von A. Schönberg, die Symphonischen Dichtungen und Opern von **R. Strauss** (1864–1949) oder Mahlers *VIII. Symphonie*, die 1910 mit 1030 Mitwirkenden uraufgeführt wurde. Daneben machte sich die Tendenz bemerkbar, durch freies Modulieren oder unvermitteltes Nebeneinanderstellen weitentfernter Klänge das Gewicht der Nebestufen dem Grundton anzugleichen und so die tonale Harmonik und Melodik bis an die Grenzen auszuschöpfen. Chromatisierung und Alteration, Quarten- statt Terzenschichtung in Akkorden und die Verwendung von neuen Leitern, z. B. aus Ganztonschritten, im Tonsatz von **C. Debussy** (1862–1918) und **A. N. Skrjabin** (1871–1915) beschleunigten die Egalisierung des Grundtons. Damit fiel das für die Tonalität konstitutive System vorgegebener Tonbeziehungen.

Ein solchermaßen „a-tonaler“ Tonsatz als Ziel der Komposition, d. h. die bewusste Vermeidung all dessen, was die Herrschaft eines Grundtones herbeiführen könnte, wurde zuerst im Kreis von **A. Schönberg** (1874 bis 1951) und seinen Schülern in Wien angestrebt, z. B. in *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) von Schönberg und *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 (1911/13) von **A. v. Webern** (1883–1945). Das atonale Komponieren zog nicht nur die Emanzipation der Dissonanz nach sich, sondern war auch verbunden mit einer verblüffenden Kürze und „Enthaltsamkeit“ (Schönberg). Die bekannte Auffassung des Architekten A. Loos (1870–1933), das Ornament sei ein Verbrechen, fand so eine Entsprechung in der Musik.

Bei Versuchen mit einer Klangfarbenmelodie ersetzte eine Folge von Farbwerten die traditionelle lineare Melodik aus einer Reihung von Tonhöhen. Der Fortfall der formbildenden Kraft der Tonalität, wie sie im Sonatensatz Gestalt geworden war, wurde durch traditionelle Mittel wie Symmetrie, motivische Ableitung, rhythmische und intervallische Strukturbildung aufgefangen. Aufschlussreich ist der Austausch Schönbergs mit W. Kandinskij (1866–1944), der gleichzeitig für die gegenstandslose, abstrakte Malerei nach einem formstiftenden Gesetz suchte.

Der von Instinkt und Unbewusstem gelenkte kreative Prozess, wie er von den Expressionisten zuweilen propagiert wurde, konnte für die Musik keine Lösung darstellen. Mit der Formulierung der Methode der *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* (DODEKAPHONIE) durch Schönberg war einer weitreichenden Durchrationalisierung des Tonsatzes der Weg geebnet (erste Anwendung 1921 im *Präludium* aus der *Suite für Klavier* op. 25 von Schönberg). Zur Gewährleistung der Atonalität wurden nun die Töne der chromatischen Skala in eine feste Reihenfolge gebracht, die aber durch Anwendung von Umkehrung, Krebs, der Kombination daraus und Transposition ausreichende Freiheiten in der Tonhöhenorganisation zuließ.

Schönberg gelang es, geschult u. a. an Brahms, die Sonatenform für seine Methode fruchtbar zu machen. Den Prozess der fortschreitenden Konzentration auf den thematischen statt tonalen Gegensatz aus dem 19. Jahrhundert nutzend, zeigte er mit wiedererkennbaren Themen in „entwickelnder Variation“ die Möglichkeit eines atonalen Sonatensatzes auf. Webern verband in seinen Kompositionen äußerste Kürze mit höchster Intensivierung des Ausdrucks. Er entwarf Reihen von beziehungsreicher Intervallstruktur, aus denen Klänge und Motive ableitbar waren.

Mit der ersten atonalen Oper *Wozzeck* (1921) errang **A. Berg** (1885 bis 1935) einen großen Erfolg. Berg hatte für jeden Akt charakteristische alte Formen wie Suite, Passacaglia und Rondo benutzt. Auch in anderen großen zwölftönigen Werken, wie der unvollendeten Oper *Lulu* (1928–35) und dem *Violinkonzert* (1935), gelang es ihm, durch Vermeidung von Schematismus der Neuen Musik Klangsinnlichkeit zu schenken.

Neben der Wiener Schule gab es viele andere Strömungen. Auf den Weltausstellungen war erstmals außereuropäische Musik, die Musik der fernöstlichen Gamelan-Orchester und der Jazz aus Nordamerika zu erleben. Diese Ereignisse, die sich schon im Werk Debussys niederschlugen, waren nur ein befruchtendes Moment für die Stilvielfalt im 20. Jahrhundert. Daneben stand auch die Entdeckung der originalen musikalischen Folklore als Forschungsgegenstand und Inspirationsquelle vornehmlich in Ungarn und Russland. Die hier beobachteten modalen, hexachordalen und pentatonischen Tonordnungen boten einen Ausweg aus der Haltlosigkeit der Atonalität. Eine Synthese von rhythmischen und melodischen Anregungen aus der Volksmusik, der Zwölftontechnik und Elementen der Musik des vergangenen Jahrhunderts prägt den Spätstil von **B. Bartók** (1881–1945).

Im kulturell lebendigen Paris löste **I. Strawinskij** (1882–1971) mit *Le Sacre du printemps* 1913 einen Skandal aus. Mit seinen motorischen und exzessiven Rhythmen wurde Strawinskij zum Neuerer auf rhythmisch-metrischem Gebiet. Gemeinsam mit den Komponisten der *Groupe des Six* (1918) um den französischen Schriftsteller J. Cocteau (1889–1963) verfolg-

te er ein antiromantisches Programm. In einer neoklassizistischen Phase wandte sich Stravinskij der Adaption alter Stile zu. Erst nach 1950 näherte er sich der Dodekaphonie, als deren Antipode er 1949 von Th. W. Adorno (*Philosophie der Neuen Musik*) behandelt worden war.

Bis zum Darmstädter Diktat der Serialität (s. u.) galt **P. Hindemith** (1895–1963) als Garant für die ungebrochene Tradition einer Neuen Musik in Deutschland über den Krieg hinweg. Trotz einer Melodik, die reich an Quarten und nicht leittönigen kleinen Sekunden ist, verließ er in seinem handwerklich gediegenen Stil nie die Grenzen der Tonalität. Durch seine Orientierung am „objektiven“, von allem Individuellen nicht verunreinigten Satz der alten Meister war er der Jugend- und Spielbewegung verbunden. Ähnliche Wurzeln hatten die Erneuerer der evangelischen Kirchenmusik.

Der Nationalsozialismus hatte die breite Aneignung der Dodekaphonie verhindert. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Webern zum Anknüpfungspunkt für jene Komponistengeneration, die die INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK (seit 1946) bei Darmstadt und die DONAUESCHINGER MUSIKTAGE FÜR ZEITGENÖSSISCHE TONKUNST (neugegr. 1950) prägte. Der einzelne Ton war, seiner natürlich-harmonischen Beziehungen im Tonsystem ledig, zum Tonpunkt geworden. So wie die Reihe als Organisationsmittel für die Tonhöhe diente, sollten auch die übrigen Parameter (Dauer, Lautstärke etc.) „vorkompositorisch“ bestimmt werden. Mit *Mode de valeurs et d'intensités* für Klavier (1949) von **O. Messiaen** (1908–1992) wurde die serielle Kompositionsmethode angeregt. Gemäß der Werkidee wird in seriellen Kompositionen wie *Kreuzspiel* (1951) von **K. Stockhausen** (geb. 1928) und *Structures I* (1952) von **P. Boulez** (geb. 1925) das notwendige Material jeweils eigens festgelegt.

Die SERIALITÄT trieb die Idee, dass ursprünglich isolierte, punkthähnliche Töne mit allen ihren Parametern in selbstgewählte neue Konstellationen zueinander zu bringen seien, zur äußersten Konsequenz. Eine Möglichkeit, dem hohen Grad an Vorbestimmtheit zu entgehen, bot die ALEATORIK (lat. *alea*, „Würfel“). Das aleatorische Verfahren besteht darin, dem Zufall und der spontanen Entscheidung auf unterschiedlichen Ebenen der Komposition innerhalb gewisser Grenzen Raum zu geben. Die Unbestimmtheit kann alle Dimensionen der Komposition von den Parametern des einzelnen Tons über die Schichtung von Stimmen bis zur Abfolge von geschlossenen Abschnitten betreffen. Serielle Anlage mit aleatorisch zu füllenden Details verbindet die Komposition *Pli selon Pli* (1957–62) von Boulez. Die Pioniere der in den fünfziger Jahren in Darmstadt verabsolutierten Serialität, Stockhausen und Boulez, gaben auch das Signal für die Relativierung des Dogmas. Die neue Vielfalt der sechziger Jahre wird oft verlegen als „postseriell“ beschrieben.

Eine Bewegung, die dahin geht, wesentliche Entscheidungen des Komponisten in die Verantwortung des Interpreten zu übergeben, musste dazu führen, das traditionelle musikalische Werk als wiederholbaren Tonsatz zu verneinen. Am weitesten ging hier **J. Cage** (1912–1992), der den Darmstädter Zirkel 1958 mit seinen experimentellen „Anti-Werken“ verstörte. Jen-seits von Form und Struktur versuchte er, dem Wesen des Klingenden näher zu kommen.

Die Komposition mit Tönen wurde im 20. Jahrhundert um das Geräusch erweitert. Zum einen wurde versucht, durch Nachahmung von Geräuschen die Faszination der modernen Technik einzufangen, so z. B. **A. Honegger** (1892–1952) in *Pacific 231* (1923). Zum anderen wurden technische Apparate und Alltagsgegenstände als Instrumente benutzt. Ein in kaum wahrnehmbarer Mikropolyphonie komponiertes Rauschen in unterschiedlicher Dichte, Helligkeit und Dynamik, wie es **G. Ligeti** (geb. 1923) in *Atmosphères* (1961) erprobte, bedeutete eine radikale Absage an den seriellen Umgang mit dem einzeln wahrnehmbaren Ton.

Die ELEKTRONISCHE MUSIK öffnete auch auf diesem Feld neue Horizonte. **H. Eimert** (1897–1972) gründete 1951 das erste *Studio für elektronische Musik* beim NWDR in Köln. Zuerst entwickelt, um die Vorgaben serieller Kompositionen exakt verwirklichen zu können, gab die Elektronik zunehmend Mittel für einen neuen Umgang mit vorhandenem Material in die Hand. Komponierte man anfangs im Studio allein mit Sinustönen, so gestattete die technische Entwicklung bald, gegebene Klänge zu verändern, wie z. B. in Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955/56), und neue herzustellen. Der Synthesizer erlaubt es, auf dem Podium konventionell erzeugte Klänge zu modifizieren. Mittels Live-Elektronik bearbeitete z. B. der Posaunist **F. Schenker** (1942–2013) sein eigenes Spiel.

Nach den Jahren der ausschließlichen Konzentration auf das Problem einer rationalen Organisation des Materials in allen Parametern ist kaum noch eine übergreifende Tendenz auszumachen. Viele antiserielle Strömungen und die davon schon unberührte Komponistengeneration treffen sich statt dessen in den Bemühungen um eine an Emotionen reiche Musik, die es wieder wagt, auch das Gefühl des verständigen Hörers anzusprechen. Dass dies nicht mit einem Abschied von den neuen Techniken erkaufte werden muss, beweisen Werke von **L. Nono** (1924–1990) und **H. W. Henze** (1926 bis 2012). Stattdessen scheint die am Mittelalter und der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts orientierte Musik von **A. Pärt** (geb. 1935) neben aller Ehrfurcht vor dem Ton und der Stille die Kompositionsgeschichte mehrerer Jahrhunderte zu leugnen.

Am Beginn des dritten Jahrtausends steht eine Fülle unterschiedlicher Musik bereit. Schon die Musik der Gegenwart scheint in viele Sparten zu zerfallen. Im Zustand der Trennung von „U“- und „E“-Musik und des weitgehenden Nebeneinander-Herlaufens von profaner und sakraler Musik seit dem 19. Jahrhundert sind Grenzgänger selten. Jenseits jener Kategorien bleibt die Musik ein Ausdrucksmittel des fühlenden und denkenden Individuums.

Literatur

- Abendroth, Walter: Kurze Geschichte der Musik, 4. Auflage, Kassel 1994.
 Dietel, Gerhard: Musikgeschichte in Daten, München 1994.
 Eggebrecht, Hans-Heinrich: Musik im Abendland, München 1991.
 Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik, Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 2008.
 Schaub, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte, München 2006.
 Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik, Göttingen 1993.

Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik – Kurzüberblick

Hans-Ulrich Nonnenmann

Die Reformationszeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

Evangelische Kirchenmusik hat ihre Wurzeln natürlich in den Jahrhunderten vor der Reformation, auf die hier aber nicht weiter eingegangen werden kann. Einige Reformatoren, wie J. Calvin und U. Zwingli, lehnten jede Art von Musik in der Kirche ab. **M. Luther** (1483–1546) dagegen war ein musikalisch gebildeter und darüber hinaus musikbegeisterter Mann. Seine Hochachtung für die Musik („Die Musica ist etwas, das nächst Gottes Wort gepriesen werden sollte.“) und für ihre Möglichkeiten im Gottesdienst und im Leben der Gemeinde begründete die Tradition der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Luther nannte die Musik eine „fröhliche Kreatur“ und ein Geschenk Gottes an die Menschen. „Sie macht die Seele fröhlich und verjagt den Teufel.“ Neben die traditionelle Zweckbestimmung der Musik als „laudatio et glorificatio deo“ (Lobpreis und Verherrlichung Gottes) stellte Luther die Fähigkeit der Musik, das Evangelium zu verkündigen: „Deus praedicavit evangelium etiam per musicam“ (Gott predigt die frohe Botschaft auch durch Musik). Nach Luthers Überzeugung muss das Evangelium verkündigt werden, um seine lebendige Aktualität im Leben eines Menschen zu entfalten. Verkündigung kann aber auf verschiedene Art und Weise geschehen. Der Mensch soll in seiner untrennbaren Ganzheit angesprochen werden, in seinem Verstand, in seinem Herzen, durch seine Sinne. Und so kann auch die Musik genutzt werden, Gottes Wort zu predigen. Interessant ist, dass Luther dabei nicht festlegt, dass verkündigende Musik vokale Musik sein sollte. Für ihn ist die Musik an sich fähig, das Evangelium zu verkündigen. Welche musikalische Aussageform gewählt wird, ist eine Frage der Verantwortlichkeit des Komponisten. Und natürlich spielte in der Geschichte der Kirchenmusik die mit dem Wort verbundene Musik immer eine Hauptrolle.

Das Neue an der Musik der Reformationskirche war das EVANGELISCHE KIRCHENLIED, das volkssprachliche, gereimte Strophenlied. Die Gottesdienste der katholischen Kirche hatten sich im Laufe der Zeit zu von Klerikern abgehaltenen „Schaugottesdiensten“ entwickelt. Es gab keine Predigt mehr und keine echte Mitgestaltung des Gottesdienstes durch die Gemeinde. Im lutherischen Gottesdienst nun bekam das Gemeindelied eine liturgische Funktion (festgelegt in der *Deutschen Messe* von 1526). Die Gemeinde war wieder aktiv in den Gottesdienst einbezogen. Nach Luthers Vorstellung sollte das Singen der neuen Gemeindelieder aber nicht auf den Gottesdienst beschränkt bleiben, sondern das gesamte Leben in Schule, Beruf und im Privaten mitprägen. Lieder waren auch ein Mittel für die Ausbreitung des Evangeliums und (natürlich) der Reformation. Wenn gelegentlich unter „Evangelischer Kirchenmusik“ nur Musik für den Gottesdienst verstanden wird, ist dies sicher eine Verkürzung der Absichten Luthers.

Die reformatorischen Choräle gingen zu einem großen Teil auf ältere Vorlagen zurück, auf vorreformatorische deutsche Lieder und liturgische

Stücke der alten Kirche. Luther betonte immer wieder, welch schöne Melodien es schon in der Zeit der „babylonischen Gefangenheit der Kirche“ gegeben habe. Zum anderen gab es Neuschöpfungen. Luther selbst werden 36 Lieder zugeschrieben. Die „Kernlieder“ der Reformation haben in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik bis zum heutigen Tag eine wichtige Rolle gespielt und wurden immer wieder bearbeitet. Im Gottesdienst wurden die Lieder stets vollständig mit allen Strophen gesungen. Es wurde aber, je nach Möglichkeit, abgewechselt zwischen einstimmigem unbegleitetem Gemeindegesang, mehrstimmigen Sätzen der Kantorei und Strophen der Orgel (erst im 17. Jahrhundert wurde die Orgel als Begleitinstrument der Gemeinde eingesetzt).

1524 wurde die erste Sammlung mit mehrstimmigen Choralbearbeitungen veröffentlicht, das *Geystliche gesangk Buchleyn* von Luthers musikalischem Berater **J. Walter** (1496–1570). Dieses Chorheft enthielt neben den Choralbearbeitungen auch etliche lateinische Stücke und gibt uns einen Einblick in das Repertoire der Torgauer Kantorei, die Walter gründete und aufbaute. Sie übte bald eine Vorbildfunktion im gesamten evangelischen Raum aus. In ihr sangen neben Schülern der Lateinschule auch Bürger der Stadt. Viele ähnliche Kantoreien entstanden. Außer den Sängern gehörten ihnen meist auch Instrumentalisten (Stadtpipefer) an. Es bildete sich ein besonderer evangelischer Kantorenstand, der umfassende musikalische Aufgaben wahrnahm. Oft waren es junge Pfarrer, die eine Zeitlang ein Kantorat verwalteten, bevor sie eine eigene Gemeinde übernahmen. Andere Kantoren stammten aus dem Bereich der höfischen Musikpflege; auch J. Walter war zuerst Sänger am Hofe gewesen.

Ein wichtiges Mittel, um das Evangelium im Volk zu verwurzeln, sah Luther in der Erziehung der Jugend. Deshalb wurde in den Schulen sehr viel gesungen. Die neben Walters Sammelwerk wichtigste Ausgabe mehrstimmiger Musik waren die 1544 von **G. Rhau** (1488–1548) herausgegebenen *Neue deudsche Geistliche Gesenge*. Sie waren „für die gemeinen Schulen“ bestimmt und enthielten Choralbearbeitungen evangelischer Komponisten der Zeit, wie **B. Resinarius** (um 1480–1546), **B. Ducus** (um 1490–1544), **S. Dietrich** (um 1493–1548), **M. Agricola** (1486–1556). Daneben standen aber auch Werke einiger bedeutender Katholiken: **A. von Bruck** (um 1490–1554), **L. Hellinck** (um 1495–1541), **L. Senfl** (um 1490–1543), **Th. Stoltzer** (um 1480–1526). Dies zeigt schon, dass es keine stilistische Abgrenzung gegenüber der katholischen Kirchenmusik gab, und dass die evangelische Kirchenmusik sich bemühte, den Anschluss an die allgemeine Musikentwicklung zu halten. Diese war im 16. Jahrhundert von den Komponisten der franko-flämischen Schule geprägt. Vor allem zwei Komponisten wurden auch für den protestantischen Bereich wichtig: **J. Desprez** (um 1440–1521; – Luther meinte von seiner Musik, sie sei direkt vom Heiligen Geist eingegeben) und **O. di Lasso** (um 1532–1594), dessen Schüler **L. Lechner** (um 1533–1606) und **J. Eccard** (1553–1611) einige der bedeutendsten Beiträge zur evangelischen Kirchenmusik im 16. Jahrhundert geleistet haben.

Die am stärksten gepflegte Musikgattung der protestantischen Komponisten war die CHORALBEARBEITUNG. Folgende Satztypen waren im 16. Jahrhundert von Bedeutung:

- In Anlehnung an das weltliche Lied der Zeit (TENORLIED, L. Senfl) eine kontrapunktische, aber ziemlich schlichte Choralbearbeitung mit der Chormelodie im Tenor, seltener im Sopran (so z. B. Sätze von J. Walther mit Tenor-cantus-firmus).
- In Anlehnung an die MOTETTE im Stil von J. Desprez eine größere, motettische Form der Choralbearbeitung mit Tenor-c.f. und Begleitstimmen, die Motive der Melodie aufgriffen (Imitationen).
- In Anlehnung an O. di Lasso die sog. LIEDMOTETTE. In ihr ist der durchgehende c.f. aufgegeben; die einzelnen Motive der Liedmelodie prägen alle Stimmen gleichermaßen (durchimitierte Motette), so z. B. die (doppelchörigen) Chormotetten von M. Praetorius.
- Das Kantionallied (KANTIONALSATZ): In der reformierten Kirche Calvins wurde der „Französische Psalter“ (Liedfassung der Psalmen in französischer Sprache) 1565 von **Cl. Goudimel** (um 1514–1572) vertont, und zwar im homophonen Satz „Note gegen Note“. Dieser Satzstil wurde in Deutschland für die Vertonung des deutschen Kirchenliedes aufgegriffen. Der württembergische Hofprediger **L. Osiander** (1534 bis 1604) gab 1586 die erste Sammlung von „Kantionalen“ heraus: *„50 geistliche Lieder und Psalmen ... also gesetzt, dass eine ganze christliche Gemein durchaus mitsingen kann.“* Die Gemeinde sang dabei die Melodie, die Kantorei den vierstimmigen Satz. Dieser Satztypus schlug ein. In rascher Folge brachten führende Komponisten der Zeit ähnliche „Kantionalien“ heraus: etwa J. Eccard, M. Praetorius, H. L. Haßler, S. Calvisius, B. Gesius, M. Vulpus und J. H. Schein (Sätze dieses Typus, z. T. noch in Originalsätzen, finden wir im Bläserchoralbuch vom EG).
- Viele fünfstimmige Sätze von Eccard u. a. stellen eine Mischform dar zwischen Kantionalsatz und imitierender motettischer Bearbeitung.

Neben den Bearbeitungen des deutschen Choral schrieben die protestantischen Komponisten des 16. Jahrhunderts in großer Zahl lateinische Motetten über Psalm- und Evangelientexte. Erst gegen 1600 wurde zunehmend die deutsche Sprache benutzt. Besonders die EVANGELIENMOTETTEN gab es in ganzen Jahrgängen. Sie wurden im Gottesdienst oft an Stelle der Evangelienlesung musiziert, an einem liturgischen Ort also, wo eine große textausdeutende Musik Platz hatte. In den Sammeldrucken lateinischer Motetten waren die Werke der besten Komponisten aller Konfessionen vereint. Meister der deutschen Psalm- oder Evangelienmotette sind L. Lechner, **Chr. Demantius** (1567–1643), **M. Vulpus** (um 1570–1615), **M. Franck** (um 1580–1639) u. a.

In Italien entstand in der 2. Hälfte des Jahrhunderts eine prunkvolle MEHRCHÖRIGKEIT. Der Höhepunkt lag bei **G. Gabrieli** (um 1555 bis um 1612). Dieser Stil wurde auch im evangelischen Bereich aufgenommen, z. B. von **H. L. Haßler** (1564–1612), M. Praetorius, S. Scheidt, J. H. Schein und H. Schütz.

Michael Praetorius (um 1571–1621, Hofkapellmeister in Wolfenbüttel) war ein Mann von ungeheurer Schaffenskraft und hochfliegenden Plänen.

Er war zwar gegenüber den neuen Einflüssen aus Italien (s. u.) aufgeschlossen, der Schwerpunkt seines Schaffens lag aber im Bewahren des Erbes der Reformationszeit, speziell im Bearbeiten des evangelischen Liedschatzes. In den neun Bänden seiner *Musae Sioniae* (ab 1605) sind 1244 Choralbearbeitungen enthalten. Dabei spannt sich der Bogen vom Bicinium bis zur mehrchörigen Bearbeitung. Praetorius bietet geradezu eine Typologie der Möglichkeiten, einen Choral zu vertonen. Er war daneben als Musikschriftsteller tätig. Sein *Syntagma Musicum* ist die musikalische Enzyklopädie der Zeit, in der z. B. auch alle gebräuchlichen Instrumente genau beschrieben werden.

Zeit des Barock 1600–1750

In der Musik Italiens fanden in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts Entwicklungen statt, die um 1600 zur Ausbildung eines neuen Musikstils führten. Als Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem antiken Drama entstand die MONODIE, der virtuose Sologesang. In ihr wurde die Singstimme vom BASSO CONTINUO, dem „Generalbass“, harmonisch gestützt (Der basso continuo spielte die Bass-Stimme und die Harmonien, die durch Zahlensymbole angegeben wurden). Auf dem Generalbasshintergrund konnten sich die Oberstimmen individuell entfalten. Die Fesseln, die im kontrapunktischen Stil den Spielraum der Einzelstimmen begrenzten, waren gelockert. Diese Art des Musizierens von (solistischen) Singstimmen und Instrumenten nennt man KONZERTIERENDEN STIL. **C. Monteverdi** (1567–1643, Mantua und Venedig) war der geniale Meister, der dem Prinzip des Konzertierens zum Durchbruch verhalf. Er nannte den neuen Stil *SECONDA PRATICA*, im Gegensatz zum alten Stil, der *PRIMA PRATICA*. In Monteverdis Werken wechselten beide Stile oft innerhalb einer Komposition (z. B. in der *Marienvesper*). Die deutschen Komponisten nahmen den neuen Stil schnell auf. Es wurde aber zum Kennzeichen ihrer Kompositionsweise, dass sie versuchten – im Interesse einer flexiblen Textinterpretation – einen inneren Ausgleich zwischen beiden Stilen herzustellen.

Die bevorzugte musikalische Gattung der evangelischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert wurde das GEISTLICHE KONZERT. Entsprechend den unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten (Dreißigjähriger Krieg) und vertonten Texten wurden konzertierende Stücke für die verschiedensten Besetzungen geschrieben: die *Psalmen Davids* von H. Schütz (1619) sind großbesetzte, mehrchörige Kompositionen für Gesangssolisten, verschiedene Chöre und Instrumente; seine *Kleinen geistlichen Konzerte* (1631/39) dagegen enthalten Stücke für 1–5 Singstimmen mit Generalbass. Das Prinzip des Konzertierens wurde bald auch auf die Choralbearbeitung übertragen. So enthalten die *Polyhymnia Caduceatrix* von M. Praetorius, die *Geistlichen Konzerte* von S. Scheidt oder die *Opella nova* von J. H. Schein konzertierende Choralbearbeitungen.

Die bedeutendsten Meister der evangelischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind die „drei großen S“: Scheidt, Schein und Schütz.

Samuel Scheidt (1587–1654) wirkte als Organist und Hofkapellmeister in Halle. Bedeutende Orgelwerke: *Tabulatura nova*, *Görlitzer Tabulatur*

(harmonisch reiche Choralsätze), Instrumentalwerke, Motetten, Geistliche Konzerte.

Johann Hermann Schein (1586–1630) war Thomaskantor in Leipzig und berühmt für seine große Madrigalkunst. Er schrieb Instrumentalstücke und Kirchenmusik (Motetten, Geistliche Konzerte).

Heinrich Schütz (1585–1672) aber, Hofkapellmeister in Dresden, war der überragende deutsche Meister des 17. Jahrhunderts. Schütz war Schüler Gabriellis in Venedig. Als 43-jähriger machte er sich nochmals auf den Weg dorthin, um bei Monteverdi den neuen Stil der „seconda pratica“ an der Quelle zu studieren. Wie alle seine Zeitgenossen zwang ihn der Dreißigjährige Krieg zu Einschränkungen in seiner Arbeit. Trotzdem war er schon zu Lebzeiten hochberühmt. Die Zeitgenossen bewunderten seine überragende Fähigkeit, einen Text musikalisch zu deuten und auszulegen. Für Schütz und seine Zeitgenossen war Musik gleichermaßen Kunst und Wissenschaft. Man verstand Musik als einen Zweig der Rhetorik, als Tonsprache – Musik als „Musica poetica“. In einer solchen Musik konnten Textaussagen durch bestimmte musikalische „Figuren“ dargestellt werden. Diese Figuren waren auffällige Abweichungen vom strengen Satz, aber im Interesse der Textdeutung erlaubt. Dem Musikkennner waren diese Figuren bekannt. Sie verrieten ihm die konkreten Absichten der Textausdeutung und natürlich auch die Kunst des Komponisten. Die korrekte Anwendung der FIGURENLEHRE ergab freilich noch lange kein musikalisches Kunstwerk. Bei Schütz verband sich beides, kunstvolle Kompositionstechnik und musikalische Inspiration, die seine Musik zu einer eindrucklichen musikalischen Predigt werden ließen. Von H. Schütz sind – ein seltener Fall in der Musikgeschichte – keine selbständigen Instrumentalkompositionen bekannt. Es gibt aber in seinen Vokalwerken instrumentale Vor- und Zwischenspiele. Wichtige Werke sind: *Auferstehungshistorie* (1623) und *Weihnachtshistorie* (1664), *Geistliche Chormusik* (1648) – das bedeutendste Motettenbuch des 17. Jahrhunderts –, *Sinfoniae Sacrae I–III* mit Geistlichen Konzerten, drei *Passionen* – sie gehören zum Typ der „responsorialen Passion“, d. h. der Text der Leidensgeschichte wird rollenmäßig aufgeteilt: Evangelist, Jesus, Petrus und die übrigen redenden Einzelpersonen (einstimmig), Volk = Chor (mehrstimmig).

Im 17. Jahrhundert nahm die Produktion von Liedtexten im evangelischen Bereich stark zu. Als Melodienschöpfer sollten erwähnt werden: **J. Crüger** (1598–1663), **G. Ebeling** (1637–1676), **Th. Selle** (1599–1663), **J. Schop** (um 1590–1667). Neben den schon genannten Komponisten schrieben noch weitere Choralsätze, Geistliche Konzerte und Orgelwerke: **T. Michael** (1592–1657), **J. Vierdanck** (um 1605–1646), **J. Rosenmüller** (um 1619–1684), **D. Pohle** (1624–1695), **J. R. Ahle** (1625–1706), **W. C. Briegel** (1626–1712), **Chr. Bernhard** (1628–1692), **C. Dedekind** (1628 bis 1715), **S. Knüpfer** (1633–1676), **J. Schelle** (1648–1701), **J. Kuhnau** (1660–1722) und **Fr. W. Zachow** (1663–1712), der Lehrer Händels.

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich aus dem Geistlichen Konzert die KIRCHENKANTATE. Eine Kantate ist ein mehrteiliges Werk für Singstimmen und Instrumente. Im Gegensatz zum Geistlichen Konzert ist hier die Textgrundlage meist heterogen und kann Bibelworte, Choralstro-

phen und freie betrachtende Dichtung vereinen. Die Musik besteht aus mehreren kontrastierenden Abschnitten. In späteren Kantaten werden daraus einzelne Sätze („Nummernkantate“, in Anlehnung an die italienische „Nummernoper“). In der Kantate können ganz unterschiedliche musikalische Formen kombiniert werden: konzertierende oder motettenhafte Chorsätze, Rezitative („Sprechgesang“), Sätze für Solostimmen (liedhaft oder konzertierend). Aus dem Sololied, der Aria, entwickelte sich die für den Spätbarock typische DA-CAPO-ARIE. Ein Meister des Geistlichen Konzerts, der Motette, aber auch der frühen Kantate war **A. Hammerschmidt** (um 1611–1675, Freiberg, Zittau). Der bedeutendste Meister der Kirchenkantate im 17. Jahrhundert war **D. Buxtehude** (1637–1707, Organist, Lübeck).

Im 18. Jahrhundert erlebte die Kantate dann ihre Blütezeit. Es gehörte vielerorts zu den Pflichten des Kantors, Kantaten für den Sonntagsgottesdienst zu schreiben. Die Kantate wurde meist im Umfeld der Predigt aufgeführt und verstand sich selbst als predigende Musik. Die musikalisch-rhetorische Figurenlehre, die Lehre von den Affekten, die in der Musik auszudrücken sind, ein großer Vorrat an Wort-Ton-Symbolen und Möglichkeiten der Tonmalerei halfen den Komponisten bei der Komposition ihrer Kantaten. Diese kompositorischen Mittel ermöglichten eine vielschichtige Ausdeutung des Textes. Wort und Ton ergänzten sich in einer kunstvollen musikalischen Predigt. Die Kantaten Bachs z. B. sind voll von einprägsamer Affektdarstellung, Symbolen und Wort-Ton-Bezügen. Die Kantatenkomponisten dieser Zeit waren außerordentlich fleißig: **G. Ph. Telemann** (1681 bis 1767), Kapellmeister in Frankfurt, dann „Director musices“ an den fünf Hamburger Hauptkirchen, einer der produktivsten Komponisten überhaupt, schrieb allein 1500 Kantaten. Von J. S. Bach sind etwa 200 erhalten.

Im evangelischen Gottesdienst wurde nicht nur gesungen, sondern auch auf Instrumenten gespielt. Seit dem 16. Jahrhundert wurden in größeren Städten Instrumentalisten angestellt: die Stadtpfeifer, Ratsmusiker und Kunstgeiger. Die Fürstenhöfe hielten sich Trompeter und Pauker. Später konnten sich auch einige Städte das Privileg erkaufen, Trompeter anstellen zu dürfen. Diese in Zünften organisierten Musiker übten im Rahmen ihres Auftrages auch Kirchendienst aus. Die Stadtpfeifer konnten die Kantoreien verstärken: es wurde also wohl selten „a-capella“ musiziert. Auch die Orgel konnte bei der Unterstützung des Chores mitwirken. Zu den Aufgaben der Stadtpfeifer, die normalerweise eine ganze Anzahl von Instrumenten beherrschten, gehörte auch das „Abblasen“ von Chorälen und freien Stücken von den Türmen der Stadt. Die Hauptinstrumente hierbei waren Zinken und Posaunen. „Wenn unsere Stadtpfeifer etwa zur Festzeit ein geistliches Lied mit lauter Trombonen (Posaunen) vom Turm blasen, so werden wir über alle Maßen darüber bewegt und bilden uns ein, als hören wir die Engel singen“ (J. Kuhnau). Leider kennen wir nur wenig aus dem Repertoire der Stadtpfeifer, z. B. Werke von **J. Pezelius** (1639–1694) und **G. Reiche** (1667–1734).

Das Orgelspiel im Gottesdienst bekam im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr Gewicht. Entsprechend wuchs auch die Bedeutung des Organisten-Berufsstandes. Eine eigene Orgelliteratur entwickelte sich erst im 17. Jahrhundert (ein frühes Beispiel: *Tabulatura nova* von Scheidt). Davor war

es üblich, dass die Organisten Werke anderer Instrumente für Orgel bearbeiteten oder improvisierten. Der Klang der Orgel entsprach dem barocken Ideal. Man verstand sie als das „Instrument der Instrumente“, die „fast alle anderen Instrumenta Musicalia“ in sich vereint (Praetorius). Im 17. Jahrhundert entstanden eine Fülle von Bearbeitungen des evangelischen Choral: ORGELCHORÄLE, CHORALPARTITEN, CHORALFANTASIEN, CHORALVORSPIELE. Dazu traten freie Formen: PRÄLUDIEN, TOCCATEN, FUGEN. Bedeutende Orgelmeister in Deutschland vor Bach waren: in Norddeutschland – an **J. P. Sweelinck** (1562–1621) anschließend – **J. Praetorius** (1586–1651), **H. Scheidemann** (um 1595–1663), **F. Tunder** (1614–1667), **M. Weckmann** (1621–1674), **J. A. Reinken** (1623–1722), **D. Buxtehude** (1637–1707), **V. Lübeck** (um 1655–1740), **G. Böhm** (1661–1733), **N. Bruhns** (1665–1697), **N. Hanff** (1665–1711/12); in Mittel- und Süddeutschland: **J. Pachelbel** (1653–1706), **U. Steigleder** (1593–1635), **J. G. Walther** (1684–1748) u. a.

Johann Sebastian Bach (geb. 1685 in Eisenach, gest. 1750 in Leipzig) ist für uns heute zum Inbegriff des Barock-Komponisten geworden. Die Bachs waren eine in Mitteldeutschland bekannte, weitverzweigte Musikerfamilie, aus der mehrere Generationen von Kirchenmusikern und Stadtpfeifern stammten (J. S. Bach war ein Stadtpfeifersonn). Wir sehen heute Bach am Ende einer langen schöpferischen Epoche der evangelischen Kirchenmusik stehen. Wir bewundern, wie er althergebrachte Formen und die große polyphone Tradition mit den Formen und Ausdrucksmöglichkeiten seiner Zeit (Kantate, Konzertformen von Albinoni und Vivaldi) in seinem Personalstil verschmolzen hat. Zu seinen Lebzeiten war Bach als Organist und Kontrapunktiker bekannt. Sein Musikstil galt aber schon damals als veraltet, als „künstlich und verworren“ (Scheibe 1740). Während sich z. B. Telemann in seinen späteren Jahren dem zeitgemäßen Empfinden öffnete und in seinem Werk der galante und empfindsame Stil Einzug hielt, galt Bachs Interesse (noch stärker) dem Kontrapunkt und seinen Möglichkeiten. Dies isolierte ihn in seinen letzten Lebensjahren etwas als Komponisten. Bach sah sein Schaffen als handwerkliche Kunst, die eingebettet ist in den von Gott getragenen Kosmos: alle Musik als Abbild der göttlichen Ordnung der Dinge. So war für Bach Musik ihrem Wesen nach „nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“ bestimmt. „Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist keine eigentliche Musik, sondern ein Teuflisches Geplerr und Geleyer“ (Bach 1738). Bach signierte seine Werke, auch die weltlichen, meist mit J. J. (Jesu juva – Jesus hilf) oder S. D. G. (Soli deo gloria – Gott allein die Ehre). Es bestand für ihn kein Gegensatz zwischen geistlicher und weltlicher oder auch vokaler und instrumentaler Musik. So konnte Bach auch ohne Probleme weltliche Kompositionen mit neuen geistlichen Texten versehen (Parodie). Die Umarbeitung ergab vollgültige Kirchenmusik. Bachs Weihnachtsoratorium z. B. besteht zu großen Teilen aus Parodien weltlicher Kantatensätze. Dies war gebräuchliche Musikpraxis dieser Zeit; der umgekehrte Weg – eine „Verweltlichung“ von geistlicher Musik – wurde nicht beschritten.

Bach schrieb seine kirchenmusikalischen Werke kraft Amtes, sie waren für den Gottesdienst bestimmt (Eine Ausnahme macht die „H-Moll-Messe“,

die für keine konkrete Aufführung gedacht war). Die Lebensumstände beeinflussten, welche Gattungen er pflegte: In Arnstadt und Mühlhausen (1703–08, Organist) komponierte Bach Orgelwerke und Kantaten im älteren Stil. Aus der Zeit in Weimar (1708–17, Hoforganist und Konzertmeister) sind ebenfalls Orgelwerke und Kantaten erhalten. Zu den Amtspflichten in Köthen (1717–23, als Hofkapellmeister hatte Bach seine höchste Stellung inne) gehörte die Komposition von Instrumentalwerken und weltlichen Kantaten. Als Thomaskantor und „Director musices“ in Leipzig (1723–50) schrieb er mehrere Jahrgänge Kirchenkantaten, Passionen, Oratorien, Klavier- und Instrumentalwerke sowie Orgelkompositionen. Im letzten Lebensjahrzehnt ließ Bach die Neukomposition „dienstlich“ geschriebener Werke zurücktreten und verlegte sich auf das Sammeln und Bewahren seiner Kompositionen. Außerdem schrieb er Werke, in denen er quasi systematisch die Möglichkeiten kontrapunktischer Arbeit und zyklischer Kompositionen auslotete (Goldbergvariationen, Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“, Musikalisches Opfer, Fertigstellung der H-Moll-Messe, Kunst der Fuge).

Bachs erhaltene Kirchenmusikwerke umfassen:

- 6 Motetten;
- etwa 200 Kantaten, darunter die Choralkantaten des Jahrgangs 1724/25; überhaupt spielt der Choral in den Kantaten eine große Rolle;
- Weihnachtsoratorium (1734/35) = 6 Kantaten zum Weihnachtsfestkreis;
- Johannes-Passion (1723, danach für weitere Aufführungen mehrfach umgearbeitet), eine dramatische Grundhaltung, betrachtende Ruhepunkte sind selten;
- Matthäus-Passion (1729), Matthäus berichtet das Passionsgeschehen viel ausführlicher als Johannes, dem entspricht die Vertonung Bachs: In den Passionsbericht sind viele betrachtende Ariosi und Arien eingebaut. Der Text stammt von Chr. Fr. Henrici, genannt Picander, Bachs wichtigstem Textdichter in Leipzig. Bachs Passionen gehören zum Typ der „oratorischen Passionen“: Bibeltext als Rezitativ oder Chor (wörtliche Rede des Volkes, die „turbae“), freie, betrachtende Texte und Choräle werden im Stil der Kantate vertont;
- Orgelwerke: große Zahl von freien und choralgebundenen Stücken;
- Choralsätze: C. Ph. E. Bach gab nach dem Tod seines Vaters 389 meist vierstimmige Choralsätze von ihm heraus. Sie stammen aus den Kantaten (204) und verschollenen Quellen.

Georg Friedrich Händel (geb. 1685 in Halle, gest. 1759 in London) war neben Bach der bedeutendste Komponist des Spätbarock. Seit 1710 lebte er in London. Seine etwa 20 Oratorien über oft alttestamentliche Texte (z. B. *Jephta*, *Judas Makkabäus*, *Israel in Ägypten* oder der *Messias* von 1742) richteten sich an ein bürgerliches Publikum (Aufführung im Theater während der Fastenzeit). Händels Oratorien übten einen großen Einfluss auch auf die protestantischen Komponisten des 19. Jahrhunderts aus. Mit Händel befreundet war der Theoretiker und Komponist **J. Mattheson** (1681–1764).

Aufklärung und Restauration: Kirchenmusik der Vorklassik, Klassik, Romantik, 1750–1900

Im Zeitalter der Aufklärung wurden aus dem vorher ausschließlich christlichen Weltbild Vorstellungen entwickelt, die den Menschen in den Mittelpunkt stellten (Humanismus). Der aufklärerische Geist fiel im protestantischen Bereich auf fruchtbaren Boden. Liturgische Erneuerungsbestrebungen wollten den Gottesdienst („Öffentliche Gottesverehrung“) menschlicher machen. Die belehrende und erbauliche Predigt wurde ganz in den Mittelpunkt gestellt, die alten gottesdienstlichen Formen wurden abgeschafft. Aufgabe der Kirchenmusik sollte es sein, eine feierliche Stimmung zu erzeugen und fromme Gefühle zu wecken. Die Kirchenmusik wurde zu einer verschönernden Beigabe des Gottesdienstes herabgewürdigt. Diese Veränderungen hatten Folgen: der Kantorenstand verlor allmählich an Bedeutung, viele Kantoreien wurden aufgelöst. Die „kirchliche“ Musik passte sich den Forderungen der Theologen an und begnügte sich mit musikalischer „Hausmannskost“. Wer als Komponist größere geistliche Musik schreiben wollte, tat dies für den Konzertsaal. Weltliche bürgerliche Chöre wurden gegründet (z. B. die Berliner Singakademie), die sich auch der Pflege geistlicher Musik verpflichtet fühlten. Der Bedeutungszerfall der gottesdienstlichen Musik wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dadurch etwas abgemildert, dass viele Komponisten der Generation nach Bach noch in kirchenmusikalischen Ämtern waren. Dazu gehörten z. B. die zahlreichen Schüler Bachs wie **J. L. Krebs** (1713–1780), **J. F. Doles** (1715 bis 1797), **G. A. Homilius** (1714–1785), **J. Ph. Kirnberger** (1721–1783), und seine Söhne **W. Friedemann Bach** (1710–1784), **C. Ph. Emanuel Bach** (1714–1788) und **J. Chr. Friedrich Bach** (1732–1795). Es entstanden weiter Kantaten, Motetten und Orgelwerke für den Gottesdienst, die stilistisch dem empfindsamen Stil der Zeit zugeneigt waren, aber auch barocke Traditionen hochhielten, z. B. von **J. H. Rolle** (1716–1785), **J. Chr. Altnikol** (1720–1759), **J. A. Hiller** (1728–1804), **J. Chr. Kittel** (1732–1809), **Chr. G. Tag** (1735–1811), **Chr. G. Neefe** (1748–1798), **J. Vierling** (1750 bis 1813), **J. H. Knecht** (1752–1817). Daneben entstanden aber Werke, die für ein bürgerliches Publikum im Konzertsaal geschrieben waren. Das Stück mit der größten Breitenwirkung war das Passionsoratorium *Der Tod Jesu* (1755) von **C. H. Graun** (1703–1759) auf einen Text von K. W. Ramler. Der Bibeltext wird hier in lyrischen Bildern nacherzählt und von Graun im empfindsamen Stil qualitativ voll vertont. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts flachte die Produktion evangelischer Kirchenmusik stark ab, in auffälligem Gegensatz zum katholischen Bereich, wo etwa **J. Haydn** (1732 bis 1809) und **W. A. Mozart** (1756–1791) Kirchenmusikwerke schrieben, die ganz auf der Höhe ihres weltlichen Musikschaffens standen.

Im 19. Jahrhundert begann in der evangelischen Kirche eine Zeit der gottesdienstlichen Restauration. Auf der Grundlage altlutherischer Ordnungen entstand ein neues Gottesdienstverständnis. In Preußen gab König Friedrich Wilhelm III. um 1820 neue Agenden heraus. Die Musik stand im Zeichen der Romantik mit ihrem leidenschaftlichen Subjektivismus, ihrer Betonung des Gefühls, ihrem Verständnis des Künstlers als „Sprachrohr der Weltseele“ (Novalis). Ein Wesenszug der Romantik war aber auch die Sehnsucht nach der alten Zeit, die Suche nach Idealen der Vergangenheit. In

der Kirchenmusik suchte man den „reinen Stil“, die „wahre Kirchenmusik“. Man fand ihn in der Renaissancemusik und ihrem (vermeintlichen) A-capella-Gesang. Dem „Cäcilianismus“ in der katholischen Kirche mit seiner Idealisierung des Palestrina-Stils entsprach auf protestantischem Boden zeitweise die Idealisierung J. Eccards. Man entdeckte aber auch die Barockzeit wieder. Mendelssohn führte 1829 (also 100 Jahre nach der Uraufführung) zum ersten Mal wieder die Matthäus-Passion von Bach auf. Der Historizismus in der Kirchenmusik hatte zur Folge, dass die Komponisten nun auch versuchten, in einem „kirchlichen Stil“ zu schreiben, um die „Würde“ der Kirchenmusik zu wahren. Die kirchliche Musik isolierte sich so von der Kunstmusik der Zeit. Allerdings waren die entstehenden „Kirchenstücke“, Motetten und Orgelwerke, keine reinen Stilkopien alter Meisterwerke. Romantisches Klang- und Ausdrucksempfinden kamen dazu, und es gab natürlich auch Werke von künstlerischer Bedeutung. Komponisten solcher kirchlichen „Gebrauchsmusik“ waren **C. Fr. Fasch** (1736–1800), **C. Fr. Zelter** (1758–1832), **A. E. Grell** (1800–1886) und **C. Loewe** (1796 bis 1869), die Komponisten der „Berliner Schule“. Genannt werden müssen auch die Thomaskantoren **Chr. Th. Weinlig** (1780–1842), **M. Hauptmann** (1792 bis 1868) und **W. Rust** (1822–1892). Die bedeutenderen Werke schrieben aber zwei Komponisten aus der „ersten Garnitur“: F. Mendelssohn Bartholdy und J. Brahms.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) schrieb, hauptsächlich für den Berliner Domchor, etliche (z. T. großbesetzte) A-capella-Motetten (z. B. *Denn er hat seinen Engeln befohlen* (aus dem *Elias*), *Jauchzet dem Herrn alle Welt*), aber auch Choralkantaten und Psalmvertonungen für Chor, Soli und Orchester. Mendelssohn war ein gläubiger evangelischer Christ. Ihm gelang die Verbindung von historisierenden Elementen und seinem Personalstil in überzeugender Weise.

Johannes Brahms (1833–1897) komponierte nur gelegentlich geistliche Werke, so einige Motetten (z. B. *Warum ist das Licht gegeben; O Heiland, rei die Himmel auf*) und wenige Orgelkompositionen. Orgelwerke stammen auch von **Chr. H. Rinck** (1770–1846) und Mendelssohn. Die meisten Organisten waren im 19. Jahrhundert nebenamtlich tätig; sie sind für uns heute unbekanntere Meister.

Neben der kirchlichen Gebrauchsmusik gab es auch im evangelischen Lager eine Blüte des GEISTLICHEN ORATORIUMS für den bürgerlichen Konzertbetrieb. Es waren oft monumentale Werke, die sich an die Werke Händels und Haydns (*Die Schöpfung* und *Die vier Jahreszeiten*) anlehnten. Oratorien-Komponisten waren u. a.: **C. Loewe** (1796–1869), **Fr. Schneider** (1786–1853), **L. Spohr** (1784–1859). Auch Mendelssohn schrieb zwei Oratorien: *Paulus* (1836) und *Elias* (1846). Einen Sonderfall stellt das *Deutsche Requiem* von Brahms dar (1867/69). Der lateinische Text des Requiems (kath. Totenmesse) wurde von Brahms durch Bibelworte in deutscher Sprache ersetzt. Das Werk ist typisch für die freireligiöse Einstellung des 19. Jahrhunderts, die kirchlichen Dogmen auswich. Auch **F. Liszt** (1811 bis 1886) und **A. Bruckner** (1824–1896) übten mit ihren Werken Einfluss auf die evangelische Kirchenmusik aus.

Um die Mitte des Jahrhunderts entstanden zum einen viele KIRCHENCHÖRE und KIRCHENGESANGSVEREINE, zum anderen innerhalb der neupie-

tistischen Erweckungsbewegung die ersten POSAUNENCHÖRE. Noch die „Posaunenbücher“ von Johannes Kuhlo zeigten die verschiedenen musikalischen Einflüsse der Zeit deutlich: A-capella-Ideal (weicher, einheitlicher, gesanglicher Klang wurde durch die Spielweise und die Bevorzugung von Hörnern angestrebt), Hochschätzung der alten Meister, Motetten der Zeit (Zeugen der kirchlichen Gebrauchsmusik der Zeit). Dazu kam die Tendenz (in Entsprechung zu den weltlichen Musikvereinen), alles für Bläser zu bearbeiten, was irgendwie machbar war (z. B. Händels *Halleluja*).

Das 19. Jahrhundert war insgesamt im Bereich der evangelischen Kirchenmusik nicht sehr produktiv. Bedeutsam sind aber die verschiedenen historisierenden Bewegungen, die liturgische Restauration, die Wiederentdeckung des evangelischen Kirchenlieds (J. Zahn, Ph. Wackernagel) in seiner ursprünglichen Gestalt, die Schütz- und Bach-Gesamtausgabe, dazu die Denkmäler-Ausgaben mit Musik alter Meister. In der „älteren liturgischen Bewegung“ am Ende des Jahrhunderts flossen die verschiedenen Erkenntnisse zusammen. Man versuchte, auch im Bereich der Kirchenmusik Ansatzpunkte für einen neuen gottesdienstbezogenen Kirchenmusikstil zu finden (Ph. Spitta: „Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage“, 1892). Zum einen führte man alte Musik (z. B. Kantaten von Bach) auf, zum anderen wurden bedeutende Komponisten der Zeit gebeten, gottesdienstliche Musik zu schreiben. Es entstanden Werke von: **H. von Herzogenberg** (1843–1900; Motetten, Choralmotetten, „Kirchenoratorien“ mit Einbeziehung des Gemeindegesangs und der Orgel, z. B. *Die Geburt Christi*), **A. Mendelssohn** (1855–1933; Choralkantaten, Motetten, Choralsätze) und dem Katholiken **M. Reger** (1873–1916; *Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres*, Motetten, Orgelwerke: Choralvorspiele, -fantasien). Stilistisch gehören alle diese Werke der Spätromantik an. – Orgelwerke schrieben u. a. auch **C. A. Haupt** (1810 bis 1891), **J. G. Töpfer** (1791–1870), **G. A. Ritter** (1811–1885).

Das 20. Jahrhundert

Die Übersteigerung der Mittel in der Spätromantik (vor allem in harmonischer Hinsicht) führte dazu, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts (wieder einmal) eine Zeit der NEUEN MUSIK anbrach. Der eine Weg, der eingeschlagen wurde, führte über die Aufgabe der Tonalität und die „Emanzipation der Dissonanz“ zur ZWÖLF-TON-TECHNIK: **A. Schönberg** (1874 bis 1951). Der andere Weg mündete um 1920 in den NEOKLASSIZISMUS: **I. Strawinsky** (1882–1971) und **P. Hindemith** (1895–1963), der die Tonalität zwar prinzipiell nicht aufgab, die Grenzen aber weit hinausshob. Kennzeichen des Neoklassizismus waren auch: Rückgriff auf alte Formen und Stile (Verfremdungen), Begrenzung der Mittel (Dauer, Besetzung eines Stückes), Bereitschaft zum Schreiben von „Gebrauchsmusik“ im besten Sinne (Hindemith). Im Neoklassizismus fanden die evangelischen Kirchenmusik-Komponisten der „ersten Moderne“ ab etwa 1925 Anknüpfungspunkte für eine zeitgemäße Kirchenmusik, die trotzdem praxisnah war. Innerkirchliche Voraussetzungen und Entwicklungen für diese Erneuerungsbewegung in der Kirchenmusik waren: die „jüngere liturgische Bewegung“ (Suche nach angemessenen äußeren Formen für das innere Gewicht

des Gottesdienstes), die Singbewegung (Pflege der Musik des 16./17. Jahrhunderts), die theologische Neubesinnung (K. Barth) und die Aufwertung des Kantorenamtes im Sinne des altlutherischen Verständnisses.

Führende Komponisten waren zunächst: **J. N. David** (1895–1977), **H. Distler** (1908–1942), **E. Pepping** (1901–1981), **K. Thomas** (1904 bis 1973). Kennzeichen ihres kirchenmusikalischen Schaffens sind: Rückgriff auf alte Formen der kirchenmusikalischen Vergangenheit (Motette, Geistliches Konzert, Kantate, Fuge, Variation usw.), kontrapunktisch-lineare Stimmführung, praxisnaher Schwierigkeitsgrad in den Werken für den Gottesdienst, Bevorzugung der A-capella-Musik, Schwerpunkt auf liturgisch einsetzbaren Stücken, Mittelpunktstellung des Chorals (vokale und instrumentale Bearbeitungen), Herausgabe ganzer Kompositionszyklen für das Kirchenjahr. Die Komponisten ließen sich oft von Meisterwerken der kirchenmusikalischen Literatur zu einer künstlerischen Auseinandersetzung anregen, (so etwa K. Thomas und H. Distler von Schütz' *Geistlicher Chormusik* oder der *Johannes-Passion* von L. Lechner), fanden aber eine jeweils ganz persönlich geprägte zeitgemäße Ausdrucksform. Einige Werke seien stellvertretend für das umfangreiche Schaffen gerade auch in der Zeit des Kirchenkampfes und der NS-Herrschaft genannt: J. N. David war einer der großen Orgelmeister seiner Zeit. In seinem *Choralwerk* sind äußerst unterschiedliche Formen der Choralbearbeitung enthalten. H. Distler schrieb u. a. *Geistliche Chormusik* (ab 1934), *Der Jahrkreis* (1932/33), *Choralpassion* (1933) und die *Weihnachtsgeschichte* (1933). Sein früher Tod zerstörte eine große Hoffnung der evangelischen Kirchenmusik. E. Pepping gilt als wichtiger Chorkomponist: *Spandauer Chorbuch* mit über 270 Liedsätzen (1934/39), *Deutsche Messe* (1938). K. Thomas schrieb: *Kleine Geistliche Chormusik* (1934/35), eine lateinische *Messe* (1925), eines der ersten Werke der neuen kirchenmusikalischen Bewegung. Weitere Komponisten, die das Bild der evangelischen Kirchenmusik prägten, waren: **E. Wenzel** (1896 bis 1982), **W. Burkhard** (1900–1955), **H. F. Micheelsen** (1902–1973), **H. Bornefeld** (1906–1990), **W. Fortner** (1907–1987), **K. Hessenberg** (1908 bis 1994), **S. Reda** (1916–1968), **H. W. Zimmermann** (geb. 1930) und andere mehr.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich die kompositorische Entwicklung innerhalb der evangelischen Kirchenmusik bruchlos fort. Man schrieb eine gemäßigt moderne Musik, die Rücksicht auf ihre Hörer und ihre kirchliche Funktion nahm. H. Bornefeld und S. Reda hielten in Heidenheim regelmäßig „Arbeitstage für neue Kirchenmusik“ ab, bei denen neue kompositorische Wege gesucht und viele neue Stücke aufgeführt wurden. **W. Ehmann** (1904–1989) in Herford motivierte viele Komponisten, für Posaunenchöre zu schreiben und leistete damit wichtige Pionierarbeit im Bereich der neueren Bläsermusik. Es entstanden zahlreiche Kantaten mit Bläserbeteiligung (Werkreihe für Bläser und Sänger). Dazu erschienen etliche Ausgaben mit neuer Bläsermusik: Neue Spielmusik, Bläser-Intraden zum Wochenlied, Choral-Partiten, Leichte Choralpartiten. Komponisten waren **W. Rein** (1893–1955), **K. Marx** (1897–1985), **H. F. Micheelsen** (1902–1973), **H. Stern** (1912–1978), **H. Gadsch** (1913–2011), **Fr. Zipp** (1914–1997), **J. H. E. Koch** (geb. 1918), **U. Baudach** (1921–1992),

H. Peter (1926–2010), **L. Graap** (geb. 1933), **H. Ehmann** (1938–1996) u. v. a. Darüber hinaus gaben Posaunenwerke über ihre Landesposaunenwarte Sammelbände heraus, die Musik alter Meister und auch neuere Musik enthielten (Lass Dir unser Lob gefallen I–III, Bläservorspiele zum EKG usw.).

Neben der kompositorischen Arbeit der Kantoren-Komponisten für die kirchenmusikalische Praxis ging der Kontakt zur musikalischen AVANTGARDE vielfach verloren. Diese durchlief seit 1950 verschiedene Entwicklungsstadien: serielle Musik, elektronische Musik, Aleatorik, postserielle Musik, schließlich um 1970 eine so genannte Neue Einfachheit, innerhalb derer sogar wieder tonal geschrieben werden konnte. Der Zustand der heutigen modernen Musik ist gekennzeichnet durch grenzenlose Freiheit und eine Fülle von Personalstilen, die wichtiger sind als Kompositions-Schulen. Auch im Bereich der Avantgarde-Musik gab es zukunftsweisende Stücke auf geistliche Texte oder über geistliche Inhalte: Der französische Katholik **O. Messiaen** (1908–1992) schrieb großartige geistliche Werke, darunter sehr viele Orgelstücke (unter Verwendung serieller Techniken). Seit etwa 1960 schuf der Pole **K. Penderecki** (geb. 1933) geistliche Werke von großer Ausstrahlungskraft (Verbindung von Gregorianik, polyphonem Denken, Zwölf-Ton-Technik, Klang- und Geräuschelementen der postseriellen Technik). Auch Namen wie **G. Ligeti** (1923–2006), **M. Kagel** (1931–2008) oder **K. Stockhausen** (1928–2007) seien erwähnt.

Im evangelischen Bereich wurde das Verhältnis von kirchenmusikalischer Gebrauchsmusik und den Möglichkeiten zu einer entwickelten „modernen“ geistlichen Musik heftig diskutiert. Hauptproblem ist wohl die Erziehung des Publikums zur Rezeption von Musik der aktuellen Moderne mit ihrem für Laien oft extrem anmutenden Klanggewand. Ein anderes Problem liegt in der Vorliebe vieler Kirchenmusiker, die alten „Hits“ zu pflegen und Experimenten aus dem Weg zu gehen. Die Notwendigkeit, dass Kirchenmusik auch heute aktuelle kompositorische Lösungen aufgreift, sollte außer Frage stehen.

Neben der Auseinandersetzung mit der Moderne beschäftigte die Kirchenmusik ab der Mitte der 1960er Jahre auch das Einbrechen des SACRO-POP in die Gottesdienste und gemeindlichen Veranstaltungen. Zum einen machten Bands, christliche Liedermacher und Jugendchöre eine Musik, die von Jazz-, Rock- und Pop-Stilen beeinflusst war. Zum anderen entstanden in großer Zahl NEUE GEISTLICHE LIEDER, deren Melodien Elemente der so genannten „U-Musik“ aufnahmen. Die Tatsache, dass etliche dieser Lieder in landeskirchliche Anhänge und den Stammteil des Evangelischen Gesangbuchs aufgenommen wurden, zeigt, dass es sich wohl um mehr als eine vorübergehende Erscheinung handelt. Eine unvoreingenommene und aktive Auseinandersetzung mit geistlicher Pop-Musik durch die „offizielle“ Kirchenmusik ist angebracht. Mittlerweile haben die kirchlichen und einige staatliche Ausbildungsstätten das Fach „Populärmusik“ in unterschiedlicher Ausprägung in ihre Lehrpläne zur Kirchenmusikerausbildung mit aufgenommen. Angesichts der Tatsache, dass die meisten Zeitgenossen in ihrem Musikhören fast ausschließlich durch Musik aus dem so genannten „U“-Bereich geprägt sind, müssen die entsprechenden kirchlichen Musikrichtungen ernst genommen und als eine der Möglichkeiten verstanden werden, heutzutage mit Musik Verkündigung zu betreiben.

Der Zustand der heutigen Kirchenmusik ist durch große Vielfalt geprägt: Ein großer Teil der aufgeführten Werke stammt aus vergangenen Epochen der Musikgeschichte. Dies trifft gleichermaßen auf den kirchlichen Konzertbetrieb wie die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste und Gemeindeveranstaltungen zu. Groß dimensionierte kirchenmusikalische Werke haben oft mit Verständnisschwierigkeiten des Publikums zu kämpfen und brauchen gute „Anwälte“, die Verständnishilfen anbieten. Daneben entstehen musikalische Gebrauchswerke, die von Praktikern für die Praxis in „kleinen Verhältnissen“ geschrieben werden. Das stilistische Spektrum dabei ist groß und reicht von Stilkopien historischer Vorbilder bis hin zum Einbeziehen von Elementen der so genannten „U“-Musik. – Wenn die Verantwortung des Komponisten und des Interpreten die Anliegen Luthers (siehe oben) im Auge behält, kann all diese Musik im wahrsten Sinne des Wortes evangelische Kirchenmusik sein, die Gottes Wort verkündet und dem Danken und Loben, den Klagen und Fragen der Gemeinde Ausdruck verleiht.

Literatur

- Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband, Stuttgart 2009; darin:
 Kirchenmusikgeschichte im Überblick, Registerband, S. 3–19;
 Chormusikgeschichte im Überblick, Bd. 2, S. 9–35;
 Formen und Geschichte der Orgelmusik, Bd. 4, S. 9–111.
- Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Geschichte der evang. Kirchenmusik, 3. Auflage, Wilhelmshaven 1994.
- Blume, Friedrich: Geschichte der evang. Kirchenmusik, Kassel 1965.
- Bönig, Winfried (Hrsg.): Musik im Raum der Kirche – Fragen und Perspektiven; Ein ökumenisches Handbuch; Stuttgart, Ostfildern 2007
- Motte-Haber, Helga de la: Musik und Religion, Darmstadt 2003.
- Opp, Walter (Hrsg.): Handbuch Kirchenmusik, Teil 1, Der Gottesdienst und seine Musik, Kassel 2001.
- Probieren und Studieren, Lehrbuch zur Grundausbildung in der Evangelischen Kirchenmusik, München 1996.
- Katholische Kirchenmusik:
 Jaschinski, Eckhard: Kleine Geschichte der Kirchenmusik, Freiburg, 2. Auflage 2005.
- Musch, Hans (Hrsg.): Musik im Gottesdienst, Band 1 (Historische Grundlagen), 4. Auflage, Regensburg 1993.

Die Entwicklung der Posaunenchöre in Deutschland

Wolfgang Schnabel

Über 100 000 Menschen – Männer und Frauen, alte und junge – spielen heute in Deutschland in einem Posaunenchor. In fast jeder zweiten evangelischen Gemeinde, ob freikirchlich oder landeskirchlich, verrichten die Bläser inzwischen ihre Dienste. Die Posaunenchorbewegung zählt damit zu den größten Laienbewegungen des deutschen Protestantismus überhaupt. Wo liegen die Wurzeln dieser klingenden Lebensäußerung unserer Kirche? Wie hat sie sich weiterentwickelt?

Die Wurzeln der Posaunenchorbewegung

Will man in der Geschichte zu den Anfängen zurückgehen, so muss man sich erst einmal Rechenschaft darüber geben, was einen Posaunenchor zum Posaunenchor macht und eben damit von einer Musikkapelle oder einem Kammerensemble unterscheidet. *Sechs Merkmale* sind dabei hilfreich:

1. Die Spieler sind Laien, die das Musizieren als Liebhaberei betrachten.
2. Sie erhalten für ihre Einsätze keine adäquate finanzielle Vergütung.
3. Sie musizieren nicht nur bei liturgischen, sondern etwa auch bei missionarischen, diakonischen oder sozialen Anlässen.
4. Eine reine Blechbläserbesetzung wird bevorzugt oder zumindest angestrebt.
5. Der Schwerpunkt des Spielgutes liegt trotz gewisser Bandbreite auf der Pflege des geistlichen Liedes (vom Reformations-Choral bis zum amerikanischen Spiritual).
6. Die Gruppe steht im Zusammenhang mit christlich-kirchlichen Strukturen innerhalb einer sich verbreiternden Massenbewegung.

Von diesen Kennzeichen her ist festzustellen: Weder die mittelalterlichen Bläserzünfte noch die neuzeitlichen Kirchenmusiken, auch nicht die Herrnhuter Instrumentalensembles, können als direkte Vorbilder für die Posaunenchöre in Anspruch genommen werden, da ihnen mindestens eins der sechs genannten Merkmale fehlt. Ihr Gruppengefüge, ihre Spielweise, ihre Literatur, ihr Instrumentarium und ihr Aufgabenbereich unterscheiden sich teilweise grundlegend von der Posaunenchorbewegung. Bestenfalls können sie als indirekte Vorläufer bezeichnet werden, wobei die meisten historischen Verbindungslinien noch zu den Herrnhutern zurückreichen, kaum jedoch zu den Zunftbläsern und Kirchenmusiken.

Die Entwicklung der Posaunenchöre in Deutschland setzt somit erst in den 1840er Jahren ein. Die kirchliche Bläserarbeit verdankt dabei ihr äußeres Entstehen und ihre innere Prägung der Erweckungsbewegung, ihr anfängliches musikalisches Erscheinungsbild in bezug auf Literatur, Instrumentarium und Spielweise der kirchenmusikalischen Restauration. Von der *Erweckungsbewegung* bezog das geistliche Bläserwesen seine geistliche Grundausrichtung und seine organisatorischen Strukturen. Entscheidend war jedoch, dass erst die erweckliche Verkündigungstätigkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an vielen Orten Jünglings- und Missionsvereine sowie andere Konventikel entstehen ließ, aus denen heraus der Wunsch nach instrumentaler Begleitung ihrer Lieder laut wurde. Die neu geweckte Opferbereitschaft und Spendenfreudigkeit halfen dabei, die großen An-

fangsschwierigkeiten der Instrumentenbeschaffung und der Ausbildung zu überwinden. Das Verlangen nach Blechblasinstrumenten kam aber nur deshalb auf, weil die Erweckungsbewegung zugleich eine Singbewegung war, deren Gesang nicht bloß in den Erbauungsstunden, sondern auch auf den Straßen und in der Natur ertönte. Sie brauchte und wollte zur Begleitung ihrer Choräle und geistlichen Volkslieder raumfüllende Instrumente, die sich in großen Sälen und im Freien durchsetzen konnten. Dass die Pfarrer der Erweckungsbewegung diese „mobilen Musiktruppen“ in ihre Tätigkeiten mit einbezogen, förderte deren Ausbreitung ungemein. Auf den Veranstaltungen der erwecklichen Kreise mit ihren Bauernhofversammlungen, Umzügen, Waldgottesdiensten, Missionsfesten, Jünglingsvereinsfesten, vaterländischen Feiern usw. machten die ersten Posaunenchor die Idee des Blechblasens in weiten Kreisen populär. Oft nahmen Teilnehmer von ihrem Festbesuch den Anstoß mit, in ihrer Heimatgemeinde einen eigenen Posaunenchor zu gründen. Die Anstalten der Inneren und Äußerer Mission (Hermannsburg, Bethel, Stephansstift, Neuendettelsau, Neu-Erkerode, Hephata usw.) wurden mit ihren Anstaltschören und Jahrestreffen zu frühen Sammelpunkten der christlichen Bläserbewegung und leisteten durch ihre bläsenden Diakone für bestimmte Regionen wertvolle Pionierarbeit. Während die Erweckungsbewegung jedoch teilweise verebbte, teilweise in Neuluthertum, Neupietismus und Gemeinschaftsbewegung einmündete, verbreiterte sich die Posaunenchorbewegung ständig und griff im 20. Jahrhundert zunehmend über die erweckten Kreise hinaus.

Die zweite große Zeitströmung, die in die Posaunenchorbewegung mit einfluss, war die *kirchenmusikalische Restauration*. Nicht von ungefähr, denn Erweckungsbewegung und kirchenmusikalische Restauration weisen viele Gemeinsamkeiten auf: Beide begannen sich um die vorletzte Jahrhundertwende anzukündigen und erlebten durch die Freiheitskämpfe gegen Napoleon einen ungeahnten Aufschwung. Beide erfolgten als Reaktion auf die aufklärerische Zersetzung des christlichen Glaubens und gottesdienstlichen Lebens im bewussten Rückgriff auf das Altbewährte, das mit Elementen des Zeitgeistes durchsetzt wurde. Beide setzten auf eine gefühlige Empfindungsweise und religiöse Aufgeschlossenheit, denen sie ihre Durchschlagskraft und ihre Beliebtheit verdankten. Das A-cappella-Dogma mit seiner Ausrichtung auf das Gesangliche wirkte auf die Besetzung, die Literatur und das Selbstverständnis der Posaunenchor als „instrumentale Sängergruppen“ ein. Die Bach-Händel-Schütz-Renaissance, die Wiederentdeckung des rhythmischen Chorals der Reformationszeit, die Aufarbeitung des romantischen Volksliedes, all dies fand über die kirchenmusikalische Restauration ebenfalls Eingang in die Bläserchöre. Manches davon wurde mit der Zeit relativiert, wie die A-cappella-Ästhetik, manches jedoch hat sich bis in unsere Tage hinein gehalten, wie z. B. die Hochschätzung Bach'scher Choralsätze.

Die Anfänge der Posaunenchorbewegung (1840–1880)

Die Anfänge des geistlichen Laienblasens liegen in *Ostwestfalen*. An erster Stelle ist hier Jöllebeck zu nennen, der Ort mit dem ältesten Posaunenchor Deutschlands. Unter dem Eindruck der evangelistischen Predigtweise von Pastor Johann Hinrich Volkening (1796–1877) hatte sich in dem

westfälischen Dorf 1838 ein Jünglingsverein um den Pfarramtskandidaten Gustav Meyer (1812–1890) gebildet. Aus diesem Kreis heraus entstand der Wunsch nach Instrumenten, um den gemeinsamen Gesang bei den Umzügen und Erbauungsstunden zu begleiten. Anfänglich gab es einige Fehlschläge, denn die jungen Männer versuchten es zunächst vergeblich mit einer Violine, danach mit einer Klarinette. Erst der Kontakt mit der „Kinder-Rettungsanstalt“ des Grafen Adelberdt von der Recke-Volmerstein (1791–1878) in Düsseldorf, in der Meyer seit 1839 als Erzieher wirkte, brachte den entscheidenden Fortschritt. Der Graf hatte übrigens in seiner Anstalt, wohl angeregt durch die Herrnhuter Musiktradition, bereits 1823 durch den Musiklehrer Grob das Blasen auf Blech- und Holzblasinstrumenten bei seinen Schutzbefohlenen eingeführt. Von Frühjahr bis Herbst 1841 und im darauffolgenden Jahr bestellten einige Jöllennecker Jünglingsvereinsmitglieder die Hausgärten der Düsseltaler Anstalten und erhielten dafür freie Logis sowie kostenlosen Blasunterricht bei dem Düsseldorf Hofinstrumentenmacher Karl Wilhelm Bräutigam. Als sie nach Jöllennebeck zurückkehrten, begannen sie mit dem mehrstimmigen Spiel auf drei Posaunen (Alt-, Tenor- und Bassposaune) und einem Klappenhorn.

Beinahe wäre aufgrund der großen Schwierigkeiten das „zarte Pflänzchen“ wieder eingegangen, da nahm sich Pfarramtskandidat August Rische (1819–1906) des jungen Chores an. Von Herbst 1844 bis zu seiner Versetzung im Herbst 1849 leitete er die Blechbläser an, die zu den verschiedensten Anlässen spielten, so bei den Erbauungsstunden des Jünglingsvereins, bei Missionsfesten, bei Kreisfesten des Rheinisch-Westfälischen Jünglingsbundes, bei den Bibelstunden Volkenings, bei den Kranken im Dorf, bei Grundsteinlegungen und Einweihungen, aber auch bei Festgottesdiensten in der Kirche. Die Übungsstunden am Mittwochabend und am Sonntagmorgen vor dem Gottesdienst wurden regelmäßig mit einem Choral begonnen und mit Schriftlesung sowie gemeinsamem Gebet beschlossen. Geblasen wurden in der ersten Zeit sehr einfache Choräle, die man aus dem „Choralbuch für die ev. Kirchen, vierstimmig gesetzt und mit Vor- und Nachspielen versehen von H. Rinck, Ausgabe 1836“ abschrieb und dabei in die Militär-Schreibweise umsetzte.

Das Jöllennecker Beispiel wirkte mit der Zeit immer weiter hinaus in das westfälische Land, so dass es bald zu weiteren Chorgründungen kam. Erster „Nachahmer“ des Jöllennecker Chores war der 1852 gegründete Posaunenchor Preußisch-Oldendorf, es folgten weitere in Hüllhorst (1853), Schnathorst (1853), Laar (1857), Enger (1862), Gohfeld (1865), Wallenbrück (1865), Herford (1869), Werther (1869), Hartum (1870), Schildesche (1870), Gütersloh-Gymnasium (1871), Mennighüffen (1872), Alswede (1873), Hiddenhausen (1874), Ummeln (1875), Rotenhagen (1875), Dankersen (1876), Bethel (1876), Gütersloh-Stadt (1876) usw. 42 Jahre nach der Gründung des Jöllennecker Posaunenchores gab es bereits über 30 Bläsergemeinschaften in Minden-Ravensberg mit einer Gesamtzahl von etwa 450 Bläsern. Aus der Wiege der Posaunenchorbewegung war innerhalb von vier Dekaden ein „blühendes Bläserland“ geworden.

Entscheidend zu diesem Wachstum trug die Bildung des Minden-Ravensberger Kreisverbandes innerhalb des 1848 entstandenen Rheinisch-Westfälischen Jünglingsbundes bei. Dieser Zusammenschluss der Jüng-

lings-, Jungfrauen- und Posaunenvereine Minden-Ravensbergs koordinierte ab 1854 alle Aktivitäten – auch die der Bläser – im Regionalbereich. Um 1860 herum wurde der Gohfelder Pastor Eduard Kuhlo (1822–1891) zum Präses des Verbandes gewählt und wirkte dort bis zu seinem Tod vor allem in zwei Bereichen bahnbrechend: bei den Posaunentagen und bei den Posaunenbüchern.

Zu den Posaunentagen: Seit 1856 beteiligten sich Blechbläser bei den jährlich stattfindenden Kreisfesten des Minden-Ravensberger Verbandes. Der erste „reine“ Posaumentag, ausgeschrieben als Bundesposaunenfest des Rheinisch-Westfälischen Jünglingsbundes, den allerdings wohl Volkening angeregt hatte, führte 1862 in Jöllennebeck 72 Bläser zusammen. Ein weiterer folgte 1868, ebenfalls in Jöllennebeck, nur dass diesmal bereits 150 Bläser kamen. E. Kuhlo beschloss, diese Tradition von selbständigen, von den Kreisfesten unabhängigen Bläsertreffen, regelmäßig in Jahresabständen und mit einer festen Programmabfolge fortzuführen. Von 1874 bis 1886 wurden in Herford insgesamt elf solcher „Gaufeste“ abgehalten, ab 1887 wich man wegen Platzmangels nach Bethel aus. Diese Gauposaunenfeste, die noch bis 1939 fortgesetzt wurden, wirkten als Vorbild für Veranstaltungen ähnlicher Art in anderen Gegenden. Sie begründeten damit eine Tradition, die sich in den in ganz Deutschland abgehaltenen Regional-, Landes- und Bundesposaunentagen bis heute fortsetzt.

Zu den Posaunenbüchern: Bereits 1864 veröffentlichte der Musiklehrer Christian Sickerling in Elberfeld ein „Choralbuch für christliche Posaunenchoräle“, 148 Seiten stark, mit 204 vier- bis sechsstimmigen, zum Teil sehr anspruchsvollen Choralen. Ihm war allerdings aufgrund seines teilweise hohen Schwierigkeitsgrades keine große Resonanz beschieden, so dass es auf die Gegend um Wuppertal beschränkt blieb. Eduard Kuhlo war es vorbehalten, mit seinem 1881 in Gütersloh bei Bertelsmann gedruckten „Posaunenbuch für Minden-Ravensberger Posaunenchoräle“ weit über den im Titel angedeuteten Bereich hinauszuwirken. Seine Zusammenstellung von 211 geistlichen und geselligen Liedern, 31 Motetten und 3 Märschen auf 303 Seiten wurde ein solcher Erfolg, dass bereits drei Jahre später eine neue Auflage erfolgte, die durch eine beträchtliche Stoffvermehrung eine Aufspaltung in zwei Bände brachte. Dieses doppelbändige Werk „Jubilare. Posaunenbuch für Jünglingsvereine, Seminare und höhere Lehranstalten“, wie der spätere Titel lautete, wurde von den allermeisten Posaunenchorälen Deutschlands in Gebrauch genommen und behauptete bis zum Zweiten Weltkrieg unangefochten seine herausragende Stellung unter allen Bläserpublikationen innerhalb der Posaunenchorbewegung.

Neben Westfalen ist noch *Hannover-Land* als zweites großes, selbständiges Entstehungsgebiet der Posaunenchorbewegung zu nennen. Der erste hannoversche Bläserchor geht auf die Initiative von Theodor Harms (1819 bis 1885) zurück. Der Walsroder Pastorensohn hatte als Hauslehrer in Wotersen im Revolutionsjahr 1848 mit gräflichen Jägern und Beamten sowie dem Kandidaten Jakobi einen Bläserverein eingerichtet, um sich bei den Nachtwachen die Zeit und die Müdigkeit zu vertreiben. Auf alten Klappenhörnern, Bügelhörnern und einer Posaune begannen sie zu blasen, unterrichtet von einem alten Jäger. Ende 1849 wurde Theodor Harms von seinem Bruder Louis Harms (1808–1865) zum ersten Inspektor des Missionshauses

in Hermannsburg berufen. Er begann dort, 12 Jugendliche zu unterrichten, um sie zu Missionaren auszubilden. Nach kurzer Zeit fing er mit ihnen einen Singchor an, dem sich auch andere Jugendliche anschlossen. Da erinnerte sich Theodor Harms wieder an das Blasen auf dem gräflichen Gut und sprach mit seiner Gruppe über die Bildung eines Bläserchores. Nachdem seine „Zöglinge“ sich bereit erklärt hatten, besorgten sie sich Instrumente, begannen mit dem Üben und traten bald bei Gottesdiensten und Missionsfesten auf.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden dann im Hannoverschen von Hermannsburg aus direkt oder indirekt verschiedene Posaunenchöre gegründet, so in Müden/Oertze (1857), Tarmstedt (1860), Elliehausen (1861), Fischerhude (1867), CVJM-Hermannsburg (1869), Oerel (1870), Groß-Oesingen (1871), Melle/Eue (1872), Stephansstift (1873), Heeslingen (1873), Hepstedt (1873), Eickeloh (1873), Bargstedt (1874), Ummern (1875), Ohlendorf (1875), Schneverdingen (1875), Deckbergen (1875), Fliegenberg (1876), Selsingen (1876) usw. Die von Hermannsburg aus entstandenen evangelischen Bläsergruppen nannten sich im Unterschied zu Westfalen nicht „Posaunenchöre“, sondern „Posaunenvereine“. Sie bliesen nach einer speziellen Notation, der so genannten „Hermannsburger Schreibweise“, einer modifizierten Militärschreibweise. Deshalb gab der Leiter des Hermannsburger Gemeindeposaunenchores, Wilhelm Kruse, in den Jahren 1888/90 eine vierteilige Sammlung namens „Hallelujah“ mit 400 Nummern heraus, um den handgeschriebenen Noten ein Ende zu bereiten. Vorher hatten die hannoverschen Chöre vielfach nach Manuskripten des Imsumer Pastors Nicolassen und des Hermannsburger Musikers Ottermann geblasen, denn das „Jubilate“ Kuhlos war ihnen wegen seiner Klangschrift nicht zugänglich.

Pastor Albrecht Nicolassen (1826–1911), der in seiner Gemeinde Fischerhude 1867 selbst einen „Posaunenverein“ mit angeregt hatte, wurde in der Gegend Bremen/Verden der führende Kopf der neuen Laienbläserbewegung. In den 1880er Jahren löste die Hauptstadt Hannover durch das Stephansstift und mit dem Landesverein für Innere Mission Hermannsburg mehr und mehr als Zentrum des geistlichen Laienblasens ab. In Verbindung mit den Jahresfesten des Stephansstiftes und dem Hannoverschen Missionsfest wurden ab 1884 Posaunenfeste mit mehreren hundert Bläsern im Stephansstift abgehalten.

Außer Westfalen und Hannover sind keine selbständigen Entstehungsgebiete mehr festzustellen. Bei den Bläsergruppen im württembergischen Grunbach (1830), im schlesischen Schosdorf (1840) und im pommerschen Seefeld (1850) handelte es sich anhand der eingangs aufgestellten Maßstäbe nicht um Posaunenchöre im eigentlichen Sinne, sondern um Ausläufer der *collegia musica* des 16.–18. Jahrhunderts.

Interessant ist, wie sich das westfälische und das hannoversche Modell auf das übrige Deutschland auswirkten. Auf Minden-Ravensberg gehen die jeweils ältesten Posaunenchöre in Lippe (Wüsten-Bergkirchen 1848), im Rheinland (Wupperfeld 1852), in Hessen (Klein-Linden 1854), in Schlesien (Breslau 1868), in Sachsen (Eibau 1879), in Hamburg (Rauhes Haus 1879), in Württemberg (Reutlingen 1881), in der Schweiz (Basel 1882), in Baden (Hugsweier 1882) und in Ostpreußen (Karlsdorf 1885) zurück. Hermanns-

burg verdanken die jeweils ältesten Posaunenchöre in Mecklenburg (Serrahn 1862), in Bayern (Neuendettelsau 1868), in Oldenburg (Großenkneten 1874), in Braunschweig (Neu-Erkerode 1877) und in Schleswig-Holstein (Kropp 1878) ihre Entstehung. Auf welche Einflüsse und Anregungen die ältesten Posaunenchöre in der Provinz Sachsen (Neinstedter Anstalten 1856), in Schaumburg-Lippe (Großenheidorn 1869), in Thüringen (Erfurt 1883) und in der Pfalz (Zeiskam 1885) zurückzuführen sind, lässt sich nicht mehr genau feststellen. Tatsache bleibt, dass es am Ausgang der „Pionierzeit“ der Posaunenchorbewegung um 1880 an die 160 Posaunenchöre mit 2000 Bläsern im Deutschen Reich gab.

Die Ära Johannes Kuhlo (1880–1920)

Die Ausgangslage der Posaunenchorbewegung in den 1880er Jahren war folgende: Zwei konkurrierende Modelle standen sich im gesamten deutschsprachigen Raum gegenüber – das westfälische Modell des nach Klavierschreibweise aus den Jubilate-Büchern spielenden Posaunenchors – und das hannoversche Modell des nach Militärschreibweise aus den Hallelujah-Büchern spielenden Posaunenvereins. Dass das westfälische Modell den Sieg davontrug, verdankte es in erster Linie der prägenden Persönlichkeit von **Johannes Kuhlo** (1856–1941), Pastor in Hüllhorst, anschließend in Bethel.

Nicht seinem Vater Eduard, sondern ihm war die Idee gekommen, einen Posaunenchor mit Blechblasinstrumenten in der einheitlichen Grundstimmung B auszurüsten und ihn nach der so genannten Klavierschreibweise spielen zu lassen. 1871 verfiel Johannes Kuhlo als Leiter des Gütersloher Gymnasialposaunenchors auf diesen genialen Gedanken, auch wenn bereits davor neben der Transponier- auch die Klangschrift in den Posaunenchören verbreitet war. Johannes Kuhlo aber lieferte ein in sich geschlossenes, überzeugendes und auf der Höhe der künstlerischen Erneuerung seiner Zeit stehendes System, das bis heute die Posaunenchöre mit bestimmt. Er richtete sich dabei an den Prinzipien der Vokalimitation und des A-cappella-Dogmas der kirchenmusikalischen Restauration aus und verband sie in kongenialer Weise mit den „antiweltlichen“ Absonderungstendenzen der Erweckungsbewegung: das gesonderte Instrumentarium der Flügelhorn-Familie gegenüber der Harmoniebesetzung, die gesonderte Notation der Klangschrift gegenüber der Griffschrift transponierender Instrumente, die gesonderten Posaunenbücher mit Partituranlage gegenüber der allgemeinen Musikedition mit Stimmausgabe, die gesonderte Spielweise der Vokalimitation gegenüber der harten Instrumentaltechnik, die gesonderte Gemeinschaft in strengen Chorregeln gegenüber den weltlichen Gruppierungen mit ihren offenen Verbandsstatuten. Auf diese Weise wurden die Bläser davor „bewahrt“, bei Volksmusikkapellen, Sinfonieorchestern, Fanfarenzügen und dergleichen mitzumachen.

Um seine Leistung recht würdigen und einordnen zu können, muss man sich die Situation bewusst machen, die Johannes Kuhlo antraf und welche Alternative er ihr entgegensetzte. Zum Instrumentarium: Die ersten Posaunenchöre benutzten alle möglichen und unmöglichen Blechblasinstrumente in den verschiedensten Stimmungen, dazu fanden sich auch mitunter Flöten, Klarinetten und Trommeln. Es handelte sich um „bläserische Geröllhalden“, weil nicht das gekauft wurde, was praktikabel, sondern was erreichbar und

erschwinglich erschien. Zwar gab es bereits 1861 den Besetzungsvorschlag des Iserlohner Präses Varnhagen, doch erst Johannes Kuhlo brachte 1891 die erste durchdachte Konzeption im Blick auf die Instrumentierung. Das Hauptgewicht lag dabei auf den relativ leicht erlern- und spielbaren Instrumenten der Bügelhornfamilie (Flügelhorn, Tenorhorn, Bariton, Tuba), alle überwiegend in der B-Stimmung. Holzblasinstrumente und Schlagwerk mit Ausnahme von Kesselpauken bekämpfte der „Posaunengeneral“ entschieden.

Zur Literatur: Auch hier bot sich anfänglich im Großen und Ganzen das gleiche verwirrende Bild wie beim Instrumentarium. In Ermangelung gedruckter Notenausgaben bedienten sich die ersten Posaunenchöre je nach Bedarf sowohl bei der geistlichen wie bei der weltlichen Tonkunst, sowohl bei der Blas- wie bei der blasfremden Musik. Choräle, religiöse Lieder, Motetten, Volkslieder, Vaterlandslieder, Potpourris, Ouvertüren, Märsche von zum Teil zweifelhafter Qualität, all das zählte zum Repertoire. Johannes Kuhlo glückte es, durch die von ihm ab 1891 bearbeiteten und 1921 und 1928 um zwei Bücher erweiterten Jubilate-Bände ein stringentes Konzept in die Breite der Chöre hineinzutragen: Im Zentrum der Choral, an der Spitze dabei der Bach'sche Choralatz; als Nebenzentrum das Volkslied, am Rand dagegen Motette und Marsch.

Zur Notation: Auf diesem Feld gelang es Kuhlo, das Hermannsburger Modell sogar auf dessen ureigenem Territorium aus dem Rennen zu werfen. 1881 fand in Hannover in Verbindung mit dem 2. Bundesfest des norddeutschen Jünglingsbundes ein überregionales Posaunenfest statt. Hier konnte Kuhlo durch eine zweistündige Probe die Bläser vom Vorteil „seiner“ Schreibweise so sehr überzeugen, dass ihn anschließend Präses Jasper von Oertzen (1833–1893) zum „Posaunengeneral für das Hannoverland“ ausrief. Der entscheidende Durchbruch aber glückte 1882 in Bremen, wo Kuhlo den einflussreichen Nicolassen für die Klangschrift zu gewinnen vermochte. Fortan befand sich – außer in den freikirchlichen Posaunenchören – die Militärschreibweise gegenüber der Klavierschreibweise auf dem Rückzug.

Johannes Kuhlo wurde zur integrierenden Gestalt der Posaunenchorarbeit in der Zeit des Wilhelminismus. Nicht nur aufgrund seiner Leistungen auf musikalischem Gebiet, sondern auch wegen seiner Omnipräsenz: Kaum ein überregionales Posaunenfest, auf dem er nicht erschien, kaum ein Landstrich in Deutschland, den er nicht bereiste. Absoluter Höhepunkt seiner Ära stellten die drei großen „Kaiserhuldigungen“ dar, die Kuhlo kurz vor der Jahrhundertwende für Wilhelm II. durchführte. Zum ersten Mal in der Posaunenchorgeschichte traten hier Massenchöre von über 1000 Instrumentalisten in Erscheinung: 1896 versammelte er 1300 Bläser bei Minden, 1897 in Bethel 2000 Bläser, 1898 an der Weserscharte 1600 Bläser, um seinem „geliebten Monarchen“ eine musikalische „Huldigung“ darzubringen.

Außer Johannes Kuhlo ist jedoch noch unbedingt ein anderer „Bläservater“ für die Zeit zwischen 1880 und 1920 zu nennen: **August Bernd Ueberwasser** (1866–1925), zunächst Agent beim norddeutschen Jünglingsbund (abgekürzt: Nordbund), später freier Komponist, Verleger, Instrumentenbauer und -händler. Der „Posaunenmeister des Nordens“, wie man ihn nannte, besuchte viele Jünglingsvereine in Deutschland und in der Schweiz, um bei ihnen innerhalb weniger Tage einen Posaunenchor auf die Füße zu

stellen. Ueberwasser gab ab dem Jahr 1900 die erste Zeitschrift für Posaunenchöre heraus, das monatlich erscheinende Blatt „Der Posaunenchor“. Er komponierte Hymnen, Märsche, Konzertstücke für die Bläser, entwickelte die „Waldtrompete“, ein Flügelhorn mit Nebenventil, und ein besonderes Mundstück und brachte 1907 das erste Unterrichtswerk für die christlichen Laienbläser auf den Markt: „Schule für Posaunen- oder Bläserchöre – Orientierungsbuch“. Zukunftsweisend waren seine Vorschläge im Blick auf einen allgemeinen „Alliance-Posaunenbund“ mit zehn hauptamtlichen „Posaunenmeistern“, eine Art „Hochschule“ sowie einen vierwöchigen Kursus mit Abschlussprüfung zur Ausbildung der Bläser.

Die beiden letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts brachten den Durchbruch der Posaunenchorbewegung in ganz Deutschland. In diesen euphorischen „Gründerjahren“ erfasste sie alle vorher „weißen Flecken“ auf der Landkarte. Bis 1880 hatte es zwar schon Posaunenchöre vor allem in Nord- und Westdeutschland gegeben, aber nun kam es auch in Süd-, Mittel- und Ostdeutschland sowie in der Schweiz zu einer Gründungswelle, die die Zahl der Chöre von etwa 160 im Jahr 1880 auf über 900 im Jahr 1900 anschwellen ließ. Selbst der Erste Weltkrieg konnte das weitere Ansteigen der Chor- und Bläserzahlen nur verzögern, aber nicht verhindern: Bei der zu Ende gehenden Kuhlo-Ära im Jahr 1920 verrichteten bereits 1400 Chöre mit etwa 16 000 Bläsern ihre Dienste.

So stellte sich neben dem Aufbau die Frage nach der Konsolidierung des Erreichten immer dringlicher. Feste *Zusammenschlüsse* wurden angestrebt, um gemeinsame Posaunenfeste abhalten und gedruckte Notenbücher herausgeben zu können. Am leichtesten hatten es dabei die freikirchlichen Posaunenchöre: 1892 trat der Posaunenbund der niedersächsischen Altlutheraner mit 12 Chören und 158 Bläsern ins Leben. 1907 konstituierte sich der „Verband Schweizerische Posaunenchöre“, dem 26 Chöre mit 352 Bläser beitraten. 1909 fanden sich sechs methodistische Posaunenchöre mit 75 Bläsern im „Bund Christlicher Posaunenchöre Deutschlands“ (BCPD) zusammen, dem sich bald darauf auch baptistische und andere freie evangelische Bläsergruppen anschlossen. 1911 vereinigten sich 35 Chöre in Berlin zum „Evangelisch-lutherischen Posaunenbund“ der Altlutheraner.

Schwerer taten sich die landeskirchlichen Posaunenchöre, da mehr als die Hälfte als „Unterabteilung“ eines Jünglingsvereins fungierte. Die überwiegende Mehrzahl von ihnen war deshalb innerhalb der deutschen Jünglingsbünde (Nordbund, Westbund, Ostbund, Hessenbund, Südbund, Bayerischer Bund, Sächsischer Bund, Thüringischer Bund, Schlesischer Bund, Oberrheinischer Bund, Elsässischer Bund usw.) organisiert. Die Chöre wurden daher von den hauptamtlichen Agenten der Jünglingsbünde nebenher betreut und bei eigenen Posaunenfesten sowie bei Bundesfesten von einem ehrenamtlichen „Bundesdirigenten“ angeleitet, ihre Belange auf den Sitzungen der Bundeskomitees besprochen. Wo immer eigene Organisationsformen für die Bläser im Entstehen waren, trafen sie auf die bereits bestehenden Strukturen der Jünglingsbünde.

Der Wunsch nach stärkerer Vernetzung in überschaubaren Regionen fand besonders in Niedersachsen Ausdruck. Hier verfolgte Pastor Otto Strecker (1851–1927) vom Evang. Verein Hannover konsequent den Weg in Richtung eigener Verband. 1893 bewegte er den Vorstand, mit Diakon Karl

Sauer (1860–1937) den ersten hauptamtlichen „Posaunenwart“ in der Geschichte des neuen geistlichen Bläserwesens einzustellen. Fünf Jahre später schlug dann die Geburtsstunde des „Gesamtverbands Hannoverscher Posaunenvereine“, dem 103 Chöre beitraten. Seine Selbständigkeit war allerdings nur von kurzer Dauer, denn 1908 wurde er mit den hannoverschen Jünglingsvereinen und dem CVJM zum „Verband der christlichen Männer- und Jünglingsvereine, Vereine junger Männer und der Posaunenchöre in der Provinz Hannover“ vereinigt. Vom Hessenbund losgekoppelt bildete sich der „Kirchliche Posaunenchorverband Oberhessen“, der im Jahr 1906 in Lang-Göns durch neun oberhessische Posaunenchorverbände gegründet wurde. Innerhalb des Bayrischen Jünglingsbundes verblieb dagegen der 1912 in Würzburg entstandene Bayrische Posaunenchorverband, der etwa 25 Posaunenchöre vereinigte.

Das Ende der Kuhlo-Ära war überschattet vom Ersten Weltkrieg, der die Bläserarbeit fast vollständig zum Erliegen brachte. Viele Posaunenchöre stellten in dieser Zeit ihre Tätigkeit ein, ebenso die meisten Bläserverbände, so dass kaum noch Kurse oder Posaunenfeste abgehalten, Verbandsmitteilungen oder neue Literatur herausgegeben wurden. Dies lag zum einen daran, dass nicht wenige Bläser zum Militär eingezogen worden waren; ein anderer Grund bestand aber darin, dass man damals der Meinung war, der Krieg könne nur von kurzer Dauer sein, so dass eine Unterbrechung ohne weiteres in Kauf genommen werden könne. Es sollte ein über vierjähriger Irrtum sein.

Die Ära Adolf Müller/Fritz Bachmann (1920–1945)

Nach dem Versailler Friedensschluss setzte in der Posaunenchorbewegung eine zweite Gründungswelle in den 1920er Jahren ein. Selbst die durch die Inflation entstandenen wirtschaftlichen Schwierigkeiten konnten den Aufschwung nicht bremsen. Aus 1400 Chören mit 16000 Bläsern im Jahr 1920 waren eine Dekade später 2200 Chöre mit 27000 Bläsern geworden. Wenn es sein musste, führte man sogar öffentliche Naturaliensammlungen durch, um die notwendigen Mittel zum Kauf von Instrumenten zu beschaffen.

Der Stern Kuhlos begann langsam zu verblassen, da sein Modell aus der Epoche der Spätromantik musikalisch wie technisch zunehmend als überholt aufgefasst wurde. Dafür begann der kompetente Aufstieg des Dresdner Pfarrers **Adolf Müller** (1876–1957), der bereits seit 1898 der sächsischen Posaunenarbeit vorstand. Er baute nicht nur den sächsischen Verband innerhalb von drei Jahrzehnten zu einem der blühendsten innerhalb Deutschlands auf, sondern entwickelte sich durch seine umfangreiche publizistische und rege praktische Tätigkeit zu dem fähigsten Vordenker und agilen Pragmatiker der Posaunenarbeit zwischen den beiden Weltkriegen.

Bahnbrechend wirkte Müller auf dem Gebiet der Notenausgaben. Erstmals machte er 1927 den Chören mit den „Vierundzwanzig neue(n) Quatricinia“ von Gottfried Reiche (1696) und seiner fünfteiligen Reihe „Vom Turm“ (1927–1933) alte und neue originale Bläserinstrumentalsätze zugänglich. In den Notenblättern der „Sächsischen Posaunenmission“ gab er – auch ein Novum – den Bläsern in den 1920er Jahren gediegene Choralvorspiele an die Hand. 1936 veröffentlichte Müller den zweiten Band „Mit

Posaunen“, mit dem er den bis heute gültigen Typus des Posaunenbuches schuf. Auf 164 Seiten brachte er nicht nur Choräle und Volkslieder, sondern auch geistliche und weltliche Liedvorspiele sowie liedfreie Bläserstücke (Sonaten, Fugen, Intraden usw.). Darüber hinaus publizierte er 1922 die weit über Sachsen hinaus verbreitete „Schule für Posaunenchor“, die bis 1938 neun Auflagen erreichte und so zum erfolgreichsten bläserischen Schulungswerk der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts avancierte.

Ferner entwickelte Müller die Leitgedanken der „Posaunenmission“, mit Hilfe des geblasenen Liedes die breite Masse des Volkes mit dem Evangelium neu zu erreichen. Er ermunterte die Chöre zur Straßenmission und schuf als neue Bläserveranstaltungsformen den „Posaunenmissions-Abend“, den „Lied-Gottesdienst“ sowie den „Posaunen-Predigtgottesdienst“. Außerdem trat er als bis dato einziger Posaunenchorverantwortlicher in einen intensiven literarischen Gedankenaustausch mit den Kirchenmusikern seiner Zeit ein. In dessen Verlauf wurde zum ersten Mal von fachmusikalischer Seite aus Stellung zum kirchlichen Laienbläserum bezogen. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang vor allem der Aufsatz von Christhard Mahrenholz (1900–1980) „Über Posaunenmusik“ von 1929, in der der niedersächsische Liturgiker innovatorische Anstöße im Blick auf Literatur, Instrumentarium, Chorgefüge und Ausbildung gab. Auch das „Fest der deutschen Kirchenmusik“ 1937 in Berlin, auf dem neue Besetzungsmöglichkeiten für Bläser mit anderen Musizierpartnern ausprobiert wurden, stellte einen Meilenstein in der Begegnung zwischen Posaunenchorbewegung und Kirchenmusik dar.

Bei der Instrumentierungsfrage hing Müller trotz all seiner fortschrittlichen Unternehmungen noch dem Hornmodell Kuhlos an. Hier war es anderen vorbehalten, Anfang der 1930er Jahre das Monopol der weitmensurierten Instrumente in Frage zu stellen und verstärkt die Hereinnahme von Trompeten und Posaunen einzufordern. Der Zweite Weltkrieg unterbrach dann weitergehende Schritte in Richtung Trombafamilie.

Neben Müller in Sachsen waren noch weitere Männer als „Posaunenmeister“ oder „Chorpfleger“ in verschiedenen Gegenden Deutschlands maßgeblich am weiteren Auf- und Ausbau der Posaunenchorarbeit beteiligt: So Dr. med. Fritz Fliedner (1874–1950) seit 1927 in Schleswig-Holstein, Bundeswart August Schröder (1876–1940) seit 1899 in Hamburg, Pfarrer Ernst Voß (1886–1936) seit 1924 in Mecklenburg, Pfarrer Siegfried Bublitz (1889–1965) seit 1931 in Pommern, Pfarrer Walter Machmüller (1892 bis 1970) seit 1924 in Ostpreußen, Pfarrer Martin Roye (1890–1951) seit 1924 in Schlesien, Diakon Otto Redlitz (1902–1945) seit 1930 in Berlin, Diakon Georg Denks (1878–1960) seit 1909 in Hannover, Diakon Walther Duwe (1895–1992) seit 1923 in Westfalen, Pfarrer Moritz Mitzenheim (1891 bis 1977) seit 1923 in Thüringen, Diakon Hermann Mühleisen (1901–1995) seit 1929 in Württemberg, der Bankbeamte Martin Schlee (1889–1961) seit 1927 in Bayern und andere mehr.

Die Zeit zwischen den Kriegen war aber nicht nur die hohe Zeit der prägenden Persönlichkeiten, sondern auch der solennen Sonderchöre. Besonders zu erwähnen sind das „Kuhlo-Horn-Sextett“, mit dem Kuhlo von 1920 bis 1931 ganz Deutschland sowie das benachbarte Ausland bereiste, das 1922 von Müller gegründete „Landesposaunenmissions-Sextett“, das in Mittel- und Süddeutschland eine Vielzahl von Konzerten gab, sowie der

1933 von Duwe angeregte „Kleine Chor der Posaunenmission Bethel“. Außerdem begannen die meisten Bünde oder Verbände in den 1920er Jahren mit einer längst überfälligen Lehrgangsarbeit, um ihre Chorleiter und Bläser auf Freizeiten und Wochenenden zu schulen.

Auch die *Organisation* innerhalb der Bläserchöre gewann mehr und mehr an Struktur. In Nürnberg wurde 1921 ein vom bayrischen Jungmännerbund losgelöster, selbständiger „Verband evangelischer Posaunenchöre in Bayern“ gegründet, dem zunächst 45 Chöre angehörten. 1931 zog man in Pommern nach und gründete den vom Ostbund autonomen „Evang. Posaunenverband Pommerns“ für die 92 landeskirchlichen Posaunenchöre. Aber auch innerhalb der Jungmännerbünde rückten die Bläser enger zusammen, so beispielsweise in Schlesien, wo sich 1924 in Waldenburg 20 Chöre zum „Verband evang. Posaunenchöre Schlesiens“ als Zweig des Ev. Jungmännerbundes Schlesien zusammenschlossen; und in den so genannten „Abtretungsgebieten“ und in Westpreußen, wo 27 Chöre im Jahr 1925 eine „Vereinigung der ev.-luth. Posaunenchöre Polens“ ins Leben riefen.

Zu einem Dachverband aller landeskirchlichen Posaunenchöre, gedacht als landeskirchliches Pendant zum BCPD, kam es in den 1920er Jahren jedoch noch nicht. Zwar beschloss die Reichsvertreterversammlung der Jungmännerbünde in Dassel 1926 die Bildung eines „Reichsbeirats für Posaunenchöre im Jungmännerwerk“. Indes hatte dieses mehr einer losen Arbeitsgemeinschaft ähnelnde Gremium, dem J. Kuhlo als „Reichsposaunenwart“ vorstand, keine wirklichen Kompetenzen gegenüber den einzelnen landschaftlichen Bünden, die zudem nicht einmal vollständig im Reichsbeirat repräsentiert waren.

Erst das Dritte Reich führte durch seine auf „Gleichschaltung“ und Führerprinzip angelegten Verordnungen zu einer umfassenden Organisation der Posaunenchöre. 1933 kam es in Kassel auf Initiative des Reichsverbandes der evang. Jungmännerbünde Deutschlands zur Gründung einer „Evang. Posaunenmission Deutschlands“. Auf diese Weise wollte man behördlichen Maßnahmen zuvorkommen, um der totalitären „Gleichschaltung“ zu entgegen. Zum „Reichsführer“ wurde J. Kuhlo, als sein Stellvertreter der Essener Pastor **Fritz Bachmann** (1900–1961), zum „Reichsposaunenwart“ August Schröder berufen.

Diese Form war jedoch bald überholt, denn kurze Zeit später wurde staatlicherseits der Zusammenschluss aller evangelischen Posaunenchöre und Posaunenvereinigungen zu einem „Verband evang. Posaunenchöre Deutschlands“ (VePD) angeordnet. Der 1934 in Berlin gegründete VePD umfasste mit seinen 26 Landes- und 4 freien Verbänden (BCPD, Gnadau, Altlutheraner, Brüdergemeinde) erstmals alle in Deutschland an der evangelischen Laienbläserarbeit beteiligten Gruppen. Zu den stärksten Landesverbänden zählten Württemberg, Bayern und Sachsen mit über 250 sowie Westfalen und Hannover mit über 300 Chören. Zum Ehrenpräsidenten des VePD wurde J. Kuhlo, zum „Reichsobmann“ allerdings nicht A. Müller, sondern F. Bachmann gewählt, der sich als geschickter Taktierer erwiesen hatte.

Diese Gabe kam Bachmann noch sehr zustatten, denn die braunen Machthaber taten ihr Möglichstes, den Dienst der Bläser zu erschweren. Um die bündisch-konfessionelle Jugendarbeit zu zerschlagen, hatte die „Reichs-

jugendführung“ bereits 1933 beschlossen, alle Jugendlichen unter 18 Jahren in die „Hitler-Jugend“ einzugliedern. Dies betraf auch die jugendlichen Bläser der CVJM- und Jungmännervereinschöre, doch umging man die Maßnahme teilweise dadurch, dass die Verantwortlichen 1934 begannen, die bündische Posaunenchorarbeit in die jeweilige Landeskirche zu integrieren.

Jeder Posaunenchor musste an die „Reichsmusikkammer“ pro Bläser einen Jahresbeitrag entrichten, wofür er einen Ausweis ausgestellt bekam, der bei jedem Auftritt mitgeführt werden musste. Für das öffentliche Musizieren außer bei rein kirchlichen Veranstaltungen auf kirchlichem Grund und Boden musste eine behördliche Genehmigung eingeholt werden, die aufgrund der unsicheren Rechtslage je nach persönlicher Einstellung der zuständigen Beamten erteilt oder verweigert oder erst erteilt und dann widerrufen wurde. Einzelne Posaunenchöre, die angeblich dagegen verstoßen hatten, wurden aufgelöst und ihre Instrumente beschlagnahmt. Trotz dieser teilweise harten Maßnahmen und obwohl sich etliche Posaunenchöre in SAKapellen umwandelten, stieg die Zahl der Chöre in den 1930er Jahren weiter an, wenn auch nicht so stark wie in den 1920er Jahren.

Die Abhaltung größerer Bläsertreffen wie zum Beispiel der Landesposaunenfeste wurde spürbar behindert oder sogar ganz verhindert. Selbst bei dem „Ersten deutschen Reichsposaunentag“ 1936 in Bethel, zu dem sich 4500 Bläser aus ganz Deutschland zu Ehren von J. Kuhlos 80. Geburtstag versammelten, gab es manche Hindernisse zu überwinden.

Neben allem Widerstand darf indes das Mitläufertum nicht verschwiegen werden, das ebenfalls in der Posaunenchorbewegung vorhanden war. Ihre führenden Köpfe J. Kuhlo, A. Müller und F. Bachmann waren aus innerster Überzeugung bereits 1931/32 der NSDAP beigetreten oder Mitglied bei den „Deutschen Christen“ geworden, wenn sich auch Bachmann später der „Bekennenden Kirche“ anschloss. Der BCPD legte 1933 ein „Treuegelöbnis“ ab, in dem er es als seine „heilige Pflicht“ erachtete, das neue Regime unter Adolf Hitler nach Kräften zu unterstützen. Posaunenchöre bliesen in Konzentrationslagern, bei Gefallenengedenkfeiern und politischen Feierstunden auch das Horst-Wessel-Lied und riefen ihr „Sieg Heil“ am Schluss dieser „vaterländischen“ Versammlungen.

Der Zweite Weltkrieg traf die Bläserarbeit nicht mehr so hart wie der Erste, denn man hatte aus den Fehlern der Vergangenheit gelernt und war besser vorbereitet. So konnte auch trotz der Einberufung vieler Bläser zum Wehrdienst immer noch etwa die Hälfte aller Posaunenchöre ihren Dienst fortführen, weil ältere Bläser, Konfirmanden oder Frauen die Lücken füllten. Bis 1943 fanden auch noch größere Bläsertreffen auf Regionalebene statt und stellten die Landesobmänner ihren Mitgliedschören die Ausweise zu. Erst 1944/45 trat begreiflicherweise ein erheblicher Rückgang der Arbeit ein, so dass gegen Kriegsende nur noch ein Drittel der 4000 Posaunenchöre von 1939 mit ihren 40000 Bläsern spiel- und einsatzfähig war.

Die Ära Wilhelm Ehmann (1945–1970)

Die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg stellten die Bläserarbeit vor immense Schwierigkeiten: Nicht wenige Instrumente waren in den Kriegs- und Besatzungswirren zerstört oder gestohlen worden, Ersatz aber

nur schwer zu beschaffen. Die Hauptherstellerfirmen in Thüringen und Sachsen waren von den Sowjets demontiert worden. Die Einteilung in Besatzungszonen erschwerte das Abhalten überregionaler Posaunenfeste. Viele Notenbücher waren verbrannt, Neuauflagen noch nicht in Sicht.

Dennoch setzte bereits 1946 eine neue Gründungswelle – die dritte nach der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und den 1920er Jahren – ein, die erst in den 1970er Jahren abflachen sollte. Bis zum Jahr 1970 stieg die Zahl der Chöre in Gesamtdeutschland (BRD und DDR) auf 5000, der Bläser auf 75000. Obwohl die Verantwortlichen zunächst skeptisch beobachteten, dass seit den 1950er Jahren immer mehr Frauen und Mädchen den Zugang zum Blasen fanden, wuchs ihr Anteil bis zum Jahr 1970 auf bis zu 10 %.

Die ersten Nachkriegsjahrzehnte der Posaunenchorgeschichte standen unter dem Eindruck der Anregungen, die der Herforder Landeskirchenmusikschulleiter **Wilhelm Ehmann** (1904–1989) auf den „Betheler Bläsertagen“ 1947 gegeben hatte. Auf diesem Treffen einflussreicher Kirchenmusiker und Bläserfunktionäre stellte Ehmann in seinen sechs berühmten Thesen Reformvorschläge vor allem im Blick auf Instrumentarium und Literatur vor. Er bündelte darin die früheren Ansätze der 1920er und 1930er Jahre und trug sie über die Veröffentlichung in seinem Buch „Tibilustrum“ ab 1950 in die Breite der Chöre hinein. Damit wurde das Kuhlo-Modell des „Vokalliteratur in Gesangsweise blasenden Hornchores“ nach einer Übergangszeit in der Müller/Bachmann-Ära endgültig abgelöst.

Zum Instrumentarium: W. Ehmann forderte in seiner ersten These die Überwindung des flügelhorngebundenen Klangideals zugunsten des Trompeten- und Posaunenklanges. Dieser Vorschlag setzte sich in den 1950er Jahren zunehmend in den Posaunenchören durch, die damit laut Ehmann von „verhinderten Sängerschören zu echten Bläsergruppen“ wurden. Die Flügelhörner verschwanden fast vollständig, an ihre Stelle traten die Trompeten. Nur die Tenorhörner, Baritone und Tuben hielten sich in den unteren Stimmen gegenüber den Posaunen. In den 1950er Jahren entwickelte Ehmann darüber hinaus Nachbauten historischer Blechblasinstrumente, in Posaunenchorkreisen „Barockinstrumente“ genannt. Diese engmensurierten Trompeten und Posaunen fanden in den 1960er Jahren in viele Chöre Eingang, doch blieben sie eine vorübergehende Modeerscheinung, weil neben ihren Vorzügen immer mehr auch ihre Mängel gesehen wurden.

Zur Literatur: Auf den Betheler Bläsertagen hatte Ehmann die Erschließung eigenständiger Bläsermusik und den Anschluss an die zeitgenössische Komposition gefordert. Er selbst gab den Chören mit der zweibändigen Ausgabe „Alte Spielmusik für Bläser“ (1964/72) und der Folge „Neue Spielmusik für Bläser“ (1966) Aufführungsmaterial an die Hand. Auch im Bereich der Choralbearbeitungen machte sich der Herforder Professor mit seinen „Bläser-Intraden zum Wochenlied“ (1957) und seinem Band „Leichte Choralpartiten“ (1977) verdient. Die vier Kuhlo-Bände verloren ihren Rang als Standardliteratur, dafür trat anderes an ihre Stelle. Hervorzuheben sind hier das „Posaunenchoralbuch zum Ev. Kirchengesangbuch“ (1953), die „Posaunenklänge“ (1949), „Lass dir unser Lob gefallen“ I (1949) und II (1961), „Lobt Gott“ I (1950) und II (1961) sowie die „Bläservorspiele zu Melodien des EKG“ (1970).

Ehmann hatte darüber hinaus in Bethel 1947 die Posaunenchoräle zum gemeinsamen Spielen mit anderen Partnern wie Orgel und Kirchenchor ermuntert und dafür auch verschiedene Werkreihen herausgegeben. Doch konnte sich die so genannte Kantoreipraxis in der Basis nicht durchsetzen, trotz vieler Versuche der Vordenker. Ebenso wenig war der Ehmannschen Forderung nach der Überwindung des Massen-Musizierens hin zum Musizieren in kleinen Gruppen Erfolg beschieden. In den 1950er und 1960er Jahren erfreuten sich regionale und landesweite Bläsertreffen mit Tausenden von Bläsern größerer Beliebtheit als je zuvor. Zum bedeutendsten Bläsertreffen der Ehmann-Ära, dem „2. Deutschen Evangelischen Posaunentag“ in Dortmund 1956 zu Ehren des 100. Geburtstags von J. Kuhlo kamen nicht nur 4000 Bläser aus der Bundesrepublik, sondern auch 2000 aus der DDR. Der „größte Posaunenchor der Welt“ begann sich allerdings in Ulm zu formieren. Seit 1946 führte dort der württembergische Landesposaunenwart Hermann Mühleisen die Landesposaunentage durch – mit wachsenden Teilnehmerzahlen. Versammelten sich unter seiner Leitung 1946 noch 2000 Bläser, war ihre Zahl im Jahr 1968 bereits auf 7500 angewachsen.

Ehmanns Vorschlag einer intensiveren Durchbildung der Bläser und Chorleiter sowie einer systematischen Verbindung zum Berufsmusiker wurde bereitwillig aufgenommen. Erstmals wurden nun von den Bläserverbänden breitgestreut Schulungen für Anfänger, Fortgeschrittene, Jungbläserausbilder und Chorleiter getrennt angeboten. Das Verhältnis zu den Kirchenmusikern wandelte sich von der Konfrontation zur Kooperation: Blasunterricht an den Kirchenmusikhochschulen, gemeinsame Treffen auf höherer Ebene, Kompositionsaufträge für Bläserliteratur, Übernahme der Posaunenchorleitung durch Kirchenmusiker, vereinzelt Posaunenwarte mit kirchenmusikalischer Vorbildung, all das wurde zur Selbstverständlichkeit. Vertieft hat Ehmann seinen blaspädagogischen Ansatz durch die „Herforder Bläserstage“ 1967, unter dem Stichwort „Auffächlichung“ mit der Publikation „Der Bläserchor“ (1969) und durch die Herausgabe seiner „Bläser-Fibel. Anleitung für Blechbläser“ (1953).

In einem Punkt war Ehmann allerdings zur Wirkungslosigkeit verurteilt, nämlich was die *organisatorische Aufgliederung* des Bläserwesens nach dem Zweiten Weltkrieg anging. Durch den Wegfall der Zwangsmaßnahmen ab 1945 konnte der CVJM-Gesamtverband in Westdeutschland wieder in eigener Regie Bläserarbeit betreiben. Bachmann und andere Mitarbeiter sahen dagegen in der Form eines eigenständigen kirchlichen Gesamtwerkes größere Möglichkeiten zu einer kirchenmusikalischen und missionarischen Ausrichtung. So wurde 1946 in Treysa als Nachfolgeorganisation des VePD das Posaunenwerk (PW) der EKD ins Leben gerufen mit Reichsobmann Bachmann an der Spitze.

Zunächst sah es so aus, als könnte es zwischen dem PW und dem Jungmännerwerk zu einer Einigung auf der Basis gemeinsamer Interessen kommen: Noch 1946 kam es zu einer Vereinbarung zwischen dem Westdeutschen Jungmännerbund (Westbund) und dem PW. Scheinbar unvereinbare Gegensätze zwischen beiden Seiten führten jedoch dazu, dass das Württembergische Jungmännerwerk und der Westbund 1948 ihre korporative Mitgliedschaft beim PW aufkündigten. Fortan gingen beide Bläserverbände getrennte Wege, so dass innerhalb der EKD zwei „Säulen“ der Posaunenar-

beit gleichberechtigt nebeneinander standen (das sogenannte „Zwei-Säulen-Modell“). Jeder Verband stellte eigene Posaunenwarte ein, veranstaltete eigene Bläsertreffen, gab eigene Bläserliteratur und eigene Zeitschriften heraus.

Das Verhältnis untereinander war allerdings stark belastet. Vorwürfe wie Monopoldenken und das Abwerben eigener Verbandschöre wurden erhoben, Konkurrenzdenken und persönliche Zwistigkeiten erschwerten ein geordnetes Nebeneinander. Höhe- und Wendepunkt des Streites bildete das Jahr 1955 mit einer literarischen Fehde zwischen dem Essener Pastor Wilhelm Busch (1897–1966) und F. Bachmann; aber auch mit dem Zustandekommen des „Abkommens von Fulda“, das die Zusammenarbeit beider Werke beim „Deutschen Evangelischen Kirchentag“ regelte. 1951, 1957 und 1962 wurde darüber hinaus eine „Arbeitsgemeinschaft“ oder „Posaunenkamer“ als ständige Gesprächseinrichtung zwischen beiden Verbänden angestrebt, doch kam man über Vorverhandlungen nie hinaus. Zumindest konnte man sich nach 1955 zu gemeinsamen Notenausgaben für CVJM- und PW-Chöre verständigen, so dass sich die Lage am Ende der Ehmann-Ära weitgehend beruhigt hatte.

Die Teilung Deutschlands und die Entstehung zweier deutscher Staaten in zwei einander entgegengesetzten politischen Systemen zeitigten ebenfalls Auswirkungen auf die Organisationsform der Bläserverbände. Zunächst gehörten die landeskirchlichen Bläserverbände in Mitteldeutschland ebenfalls dem PW der EKD an, doch kam es durch den Mauerbau von 1961 zu einer immer stärkeren Trennung nicht nur der Landeskirchen, sondern auch ihrer Bläservereinigungen. Bereits 1961 wurde mit Christoph Müller (1910–1989), Sohn A. Müllers, ein Stellvertreter für den Reichsobmann für den Bereich der Posaunenwerke in der DDR eingesetzt. Damit war faktisch eine vom PW der EKD organisatorisch getrennte Einheit – die „Arbeitsgemeinschaft der Posaunenwerke in den evang. Kirchen der DDR“ – entstanden, deren Entwicklung in der Verabschiedung eigener Leitsätze 1971 einen vorläufigen Abschluss fand. Neben den Posaunenwerken und -missionen der acht Landeskirchen wurden auch die Bläserverbände der vier Freikirchen Mitglied, so dass aufgrund des staatlichen Drucks in Mitteldeutschland zustande kam, was im Westen damals unmöglich erschien: die Zusammenfassung aller Verbände, die kirchliche Bläserarbeit betrieben.

Die neuere Zeit (ab 1970)

Obwohl die Volkskirche in den Jahrzehnten vor der Jahrtausendwende ständig Mitglieder durch Austritte und Rückgänge bei der Kindertaufe verlor, erwies sich die Bläserarbeit als stabil, mehr noch: als „Wachstumsbranche“. Die Zahl der Bläser in Deutschland näherte sich der 120000-Grenze, die Zahl der Chöre erreichte etwa 7000. Seit Beginn der 1990er Jahre ist allerdings eine gewisse Stagnation eingetreten, die auf verschiedene Ursachen zurückgeht.

An Tendenzen haben sich in den vergangenen 20 Jahren folgende herauskristallisiert: Beim *Instrumentarium* hat die Frontstellung „hie Trombafamilie, hie Buglefamilie“ an Schärfe deutlich nachgelassen. Die weitmen-surierten Klangwerkzeuge sind nicht mehr geächtet, sondern haben sich einen gleichwertigen Platz neben den Trompeten und Posaunen im Chor

zurückerobert. Bei letzteren geht der Trend seit den 1970er Jahren zu hochwertigen Erzeugnissen amerikanischer und japanischer Herkunft.

Die *Literatur* hat nach ihrem Schwerpunkt in den 1950er und 1960er Jahren auf Kompositionen aus Renaissance, Barock und Moderne eine Öffnung hin zu Werken der Klassik und Spätromantik erfahren, die allerdings für Blechbläser häufig nur als Transkriptionen zugänglich sind. In jüngster Zeit machen sich auch Einflüsse aus der amerikanischen Spiritual-, Gospel-, Jazz- und Ragtime-Szene bemerkbar, deren Bläserarrangements vor allem die Jüngeren ansprechen.

Die Faszination, die von großen *Bläsertreffen* ausgeht, scheint ungebrochen. Selbst in der DDR entstand trotz staatlicher Behinderungen in den „Bläsertagen“ (1970 in Magdeburg mit 1200, 1976 in Stralsund mit 1500, 1980 in Dresden mit 5600, 1990 in Rostock mit 2700 Bläsern) eine Zusammenkunft aller Bläser der „Arbeitsgemeinschaft der Posaunenwerke in den evang. Kirchen der DDR“. In der Bundesrepublik waren gemeinsame Posaunentage aller Bläserverbände durch die organisatorische Aufspaltung unmöglich. Dennoch gab es auch hier mit dem 3. Deutschen Evangelischen Posaunentag 1984 in Essen (3000 Bläser) aus Anlass des 50-jährigen Bestehens des PWs und mit dem 32. Württembergischen Landesposaunentag 1988 in Ulm (9000 Bläser) Höhepunkte und neue Rekorde.

Was das *Chorgefüge* der einzelnen Bläsergruppen angeht, so kann man hier folgende Entwicklungen beobachten: Der „feminine Siegeszug“ in den Chören setzte sich weiter fort, so dass der Frauenanteil inzwischen weit über 25 % liegt. Die geistliche Krise der Volkskirche und der Gesellschaft zeitigte auch Zerfallserscheinungen bei den Posaunenchören: Andacht und Gebet in der Probe sind längst nicht mehr selbstverständlich, wobei im Norden und Osten dieser Prozess weiter fortgeschritten ist als im Süden. Das Durchschnittsalter in den Chören ist seit der Jahrhundertwende stetig gesunken, so dass Kinder und Jugendliche die Mehrzahl der Bläser stellen. Da bei ihnen oft kein religiös-kirchlicher Hintergrund mehr vorhanden ist, erwächst den Chorleitern zunehmend ein binnenmissionarischer Auftrag.

Auf *blaspädagogischem Gebiet* wurden in den letzten beiden Dekaden unübersehbare Fortschritte erzielt, an denen auch die Verbände Anteil haben: Sie bieten inzwischen Lehrgänge an, zugeschnitten auf die Leistungs- und Funktionsstufe (Anfänger, Fortgeschrittener, Chorleiter, Anfängerausbilder) und ziehen zu diesen Schulungen seit den 1970er Jahren vermehrt professionelle Orchesterbläser heran. Auffällig in diesem Zusammenhang ist die Beobachtung, dass seit den 1970er Jahren immer mehr Posaunenwarte nicht mehr aus dem Diakonen- oder Kirchenmusikerstand kommen, sondern ein abgeschlossenes Musikhochschulstudium mit einem Blechblasinstrument aufweisen. Die Arbeit der Sonderchöre gewann an Format und Professionalität ebenfalls hinzu. Aber auch die interne Chorschulung hat sich zunehmend „verfachlicht“: Eine ein- bis zweijährige Anfängerausbildung in einer gesonderten Gruppe ist inzwischen die Regel. Allerdings bestehen nach wie vor Berührungsängste im Hinblick auf die Jugendmusikschulen.

In den 1980er und 1990er Jahren setzte mit der Reihe „Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit“ (1989 ff.) von H. D. Schlemm (1919–2011) und der Dissertation „Die evangelische Posaunenchorarbeit“

(1993) von Wolfgang Schnabel (geb. 1959) erstmals eine systematisch-(populär-) wissenschaftliche Erforschung der Posaunenchorgeschichte ein.

Die Zersplitterung im Hinblick auf die *Organisation* schritt in der Bundesrepublik der 1970er und 1980er Jahre zunächst weiter voran. 1976 trat mit Bayern einer der mitgliederstärksten Verbände aus dem PW der EKD aus, so dass man inzwischen von drei Säulen innerhalb der Landeskirchen sprechen konnte: Das PW (vor allem in Nord- und Westdeutschland), der CVJM (Westbund und Württemberg) sowie die so genannte Südschiene selbständiger Werke (Pfalz, Baden, Bayern). Daneben waren noch der BCPD und der VSP (jetzt CMVS) zu nennen.

Mit der deutschen Wiedervereinigung 1990 und dem Zusammenschluss der evangelischen Landeskirchen 1991 tat sich jedoch unvermutet die Chance zu einem gemeinsamen Dachverband aller Posaunenarbeit treibenden Verbände in Gesamtdeutschland auf. Die seit 1991 laufenden Verhandlungen mündeten 1994 in Bethel schließlich in der Gründung des „Evangelischen Posaunendienstes in Deutschland“ (EPiD), dem alle Posaunenarbeit betreibenden Werke und Verbände mit rund 7000 Posaunenchören und etwa 120 000 Bläserinnen und Bläsern angehören. Damit wurde eine historische Gelegenheit genutzt, der Bläserarbeit in Deutschland neuen Auftrieb zu verleihen. Realisiert werden konnte bisher z. B. eine bundeseinheitliche Bläserzeitschrift, indem die seit 1988 beim PW erschienene Zeitschrift „Posaunenchor“ zum Verbandsorgan des EPiD wurde. Gemeinsam herausgegeben wurden nun auch Notenausgaben wie die 1997 begonnene Reihe „Gloria – Spielt zu Gottes Ehre“ mit 12000 Exemplaren pro Nummer, sowie 1994 das „Posaunenchoralbuch zum Evangelischen Gesangbuch“, ergänzt 1997 um „101 Bläservorspiele zu Melodien des Evangelischen Gesangbuchs“. Ein erstes Bläsertreffen des EPiD auf Bundesebene fand 2008 mit etwa 16 000 Bläserinnen und Bläsern in Leipzig statt – weitere ähnliche Treffen sollen folgen (2016 in Dresden). [siehe auch Seite 18]

Angesichts der großen Umbrüche und Herausforderungen der kommenden Zeit, die mit den Stichworten Medialisierung, Säkularisierung und Individualisierung nur angedeutet werden können, sei zum Schluss an ein Wort Ehmanns erinnert: „Welche neuen Wege diese Jungen auch wählen werden: Sie sollten wissen, woher sie kommen, um zu entscheiden, wohin sie gehen.“

Literatur

- Basiswissen Kirchenmusik, Stuttgart 2009; Bd. 2, S. 214 ff., Jörg-Michael Schlegel: „...lobet ihn mit Posaunen“ – Die evang. Bläserarbeit.
Hohner, Reinhard und Schuler, Albrecht: Ulm – ein Vorplatz des Himmels, Chronik der württembergischen Landesposaunentage, Stuttgart 2006.
Mergenthaler, Wilhelm: ... und Dank für seine Gnade, 100 Jahre Posaunenarbeit in Württemberg, Stuttgart 1990.
Schlemm, Horst Dietrich: Beiträge zur Geschichte evang. Posaunenarbeit, Gütersloh 1989–1994.
Schnabel, Wolfgang: Die Evang. Posaunenchorarbeit, Herkunft und Auftrag, Göttingen 1993.
Schnabel, Wolfgang: Geschichte der evang. Posaunenchorbewegung Westfalens, Bielefeld 2003.

Praxis

Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung
Digital 2024

Paket 6 - Gottesdienst-, Lied-,
Bibelkunde, Kirchenjahr

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt
„Praxisverlag buch+musik“.

Kleine Bibelkunde

Traugott Wettach

Eine Bibelkunde bringt für das Kennenlernen der Bibel im besten Fall so viel wie eine Speisekarte für ein gutes Essen. Sie kann Appetit machen. In keinem Fall aber kann die Speisekarte das Essen ersetzen – weder im Blick auf die Freude des Genießens, noch gar hinsichtlich der beabsichtigten Stärkung. Diese *Kleine Bibelkunde* will Appetit auf die Bibel wecken. Sie geht von dem Glauben aus, dass die Bibel Wort des lebendigen Gottes ist. Und die biblischen Zeugen werden verstanden als Menschen, die in ihrer unterschiedlichen und unverwechselbaren Eigenart und Prägung Gottes Wort und Gottes Willen verkündigen – für ihre damalige und für unsere heutige Zeit.

Weil die Bibel Wort des Einen Gottes ist, sind Altes und Neues Testament als Einheit wahrzunehmen. Die Bibel beginnt mit dem grundlegenden Bekenntnis: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde“ (1 Mose 1,1). Und sie endet mit der Bitte der wartenden Gemeinde: „Amen, ja, komm, Herr Jesus!“ (Offb 22,20). Dies sind die beiden äußersten Punkte, an denen sich unsere Zeit und Welt mit Gottes Ewigkeit berührt. Die Urgeschichte und die Endgeschichte entsprechen einander. Die Urgeschichte bezeugt, wo die Welt und die Menschen herkommen und was für alle Menschen in gleicher Weise vorauszusetzen ist. Die Endgeschichte ist Zeugnis von dem Ziel, auf das die Welt und die Menschen zugehen. Dabei reden die biblischen Zeugen von dem, was kommt, indem sie reden von dem, der kommt: Jesus Christus.

A. Das Alte Testament

Die Geschichtsbücher

1. Die Urgeschichte (1 Mose 1–11)

Ob der Mensch als Höhepunkt (1 Mose 1) oder als Mittelpunkt (1 Mose 2) der Schöpfung gesehen wird, beide Male wird deutlich: Gott beabsichtigt von Anfang an eine besondere Beziehung zum Menschen. Dadurch sind wir Menschen herausgehoben aus dem Kreis der übrigen Geschöpfe, mit denen wir unseren Lebensraum teilen. Gleichzeitig wird damit festgeschrieben, dass Gott den Menschen in eine besondere Verantwortung für die Welt gestellt hat (vgl. auch Ps 8). Die Geschichte der Welt und der Menschen geschieht außerhalb des Paradieses (1 Mose 3). Sie leidet unter den Folgen der Überheblichkeit des Menschen. Und sie ist von Anfang an mitgeprägt von der Rivalität in der Menschheitsfamilie (1 Mose 4). Aber sie steht auch unter der gnädigen Zusage Gottes, dass er trotz aller menschlichen Bosheit niemals seine Schöpfung zerstören wird. Und er wird auch nicht zulassen, dass wir Menschen sie zerstören (1 Mose 6–9). Dass aber, wo Menschen immer höher hinaus wollen, das zwischenmenschliche Verstehen leidet, daran hat sich seit dem Turmbau von Babel nichts geändert (1 Mose 11).

2. Die Vätergeschichte (1 Mose 12–50)

In 1 Mose 5 und 10 wird staunend wahrgenommen, wie sich der Schöpfungssegen Gottes auswirkt: Die Menschheit wächst in die Länge der Zeit; das zeigt sich in der Folge der Generationen. Und sie wächst in die Breite des Erdkreises; das beweisen die verschiedenen Stämme und Völker. Da gleichzeitig die Menschheit sich immer mehr von Gott abwendet, sieht er sich gezwungen, einen neuen Anfang zu machen. Stammvater einer neuen Menschengemeinschaft wird Abraham. Er hat keine Vorzüge vor anderen Menschen. Das Besondere an ihm ist, dass Gott ihn erwählt und für seine Ziele geschickt macht. Dabei wird Abrahams Glaube immer wieder auf harte Proben gestellt (1 Mose 12–23).

Die Vätergeschichte geht weiter über Isaak und Jakob bis zu dessen zwölf Söhnen (1 Mose 24–36). Sie sind die Stammväter Israels, von denen Josef der bekannteste ist. Josefs Geschichte ist die Geschichte eines zerbrochenen Friedens, der am Ende wieder heil wird. Spannend wird erzählt, wie gute menschliche Absichten Schlimmes bewirken können, aber auch, wie Gott sogar menschliche Niedertracht zum Segen für viele wenden kann (1 Mose 37–50).

3. Die Geschichte des wandernden Gottesvolkes (2.–5. Buch Mose)

Mit dem Auszug aus Ägypten (2 Mose 1–20) beginnt die eigentliche Geschichte des Volkes Israel. Im jährlichen Passahfest erinnern sich die Juden in aller Welt bis heute an dieses grundlegende Ereignis. Führer des Volkes wird Mose. Durch Gottes gnädige Fügung war er am Hof des Pharaos aufgewachsen und erzogen worden. Dadurch wurde er in besonderer Weise befähigt, die Führungsrolle bei der Befreiung seines Volkes zu übernehmen. Im Alter von 80 Jahren wird Mose von Gott in diese Aufgabe berufen. Die Geschichte seiner Berufung (2 Mose 3–4) ist beispielhaft: Der von Gott Erwählte wird gehört. Gott erörtert mit Mose, was er an Einwänden vorzubringen hat. Wo Gott erwählt, verfügt er nicht einfach, sondern nimmt Menschen ernst als das Gegenüber, zu dem er sie erschaffen hat.

Der wichtigste Augenblick bei der Berufung des Mose ist der, in dem Gott ihm seinen heiligen Namen offenbart: „Ich bin der Gott, der da ist und mitgeht“ (2 Mose 3,14). Mose steht jetzt zwischen Gott und dem Volk. Höhepunkt seines Mittlerdienstes ist der Bundesschluss am Sinai mit der Übergabe der Zehn Gebote (2 Mose 20). Zehn Gebote, damit sich's jeder an seinen zehn Fingern abzählen kann, welches die Voraussetzung des Schalom, des Friedens in einer heilen Welt sind. Die Heiligkeit Gottes muss gewahrt sein. Seine Einzigkeit und seine Unvergleichlichkeit (1. Gebot), sein Name (2.), sein Tag (3.) und die Ehre der Eltern als Überlieferer des Glaubens (4.) werden geschützt; und gleichzeitig die Lebensqualität des Menschen: sein Leben (5.), seine Lebensgemeinschaft (6.), seine Freiheit (7.), sein guter Ruf (8.) sowie sein Hab und Gut (9./10.).

Es folgen viele weitere Gesetze und Vorschriften für Gottesdienst und Alltag des Gottesvolkes (2 Mose 21 – 4 Mose 10). Vieles ist für uns heute schwer verständlich. Aber bis heute wird am Schluss vieler Gottesdienste die aufbrechende Gemeinde dem bewahrenden Gott anvertraut mit den Segensworten, die damals Gott dem Bruder des Mose, Aaron, gegeben hat (4 Mose 6,24ff.).

An die Offenbarung Gottes am Sinai schließt sich eine vierzigjährige Wanderung des Volkes Israel durch die Wüste an. Weil sie gegen Gott gemurrt haben, soll keiner der aus Ägypten Ausgezogenen in das verheißene Land Kanaan kommen dürfen, selbst Mose nicht. In einer großen Rede fasst Mose beim Abschluss der Wüstenwanderung alles Bisherige zusammen (5 Mose). Manches bekommt dabei eine neue Betonung. So wird beispielsweise das Sabbatgebot (5 Mose 5) nicht mehr begründet mit dem Ruhen Gottes am siebten Schöpfungstag, sondern als Gelegenheit gesehen, die gewonnene Freiheit zu bewahren und zu leben. Vermutlich war es dieses 5. Buch Mose, das der Reform des Königs Josia im Jahre 621/22 zugrunde lag (vgl. 2 Kön 22) und einen neuen geistlichen Aufbruch im Volk bewirkte.

4. Die Eroberung und Einnahme des Gelobten Landes (Josua)

Auf Gottes Weisung hin wird Josua von Mose als Nachfolger eingesetzt. Der führt (unter Kämpfen mit den darin wohnenden Völkern) das Volk Israel ins Gelobte Land hinein und weist den Stämmen ihre Wohngebiete zu. Damit wird die alte Verheißung Gottes an Abraham politische und geographische Wirklichkeit. Am Ende stellt Josua beim Landtag von Sichem das Volk vor die Entscheidung, wem es künftig dienen will. Er selbst hat sich klar entschieden für den Gott, dem sie ihre neue Heimat verdanken (Jos 24).

5. Die Richterzeit (Richter – Ruth)

In seiner Frühzeit ist das Volk Israel keine feste politische Größe. Es ist auch nicht einheitlich organisiert und hat keine Machthaber an seiner Spitze. Wenn allerdings einzelne oder mehrere Stämme von außen angegriffen werden, halten sie zusammen. Irgendwo steht ein Mann auf, den Gott fähig macht, so viele Krieger um sich zu vereinigen, dass der Feind abgewehrt und vertrieben werden kann. Danach kehrt jeder wieder an seine Alltagsarbeit zurück. Diese charismatischen Führerpersönlichkeiten sorgen also dafür, dass das Volk zu seinem Recht kommt und werden deshalb „Richter“ genannt. Sie werden erlebt und angenommen als Gottes Antwort auf das Schreien seines Volkes. Das ist das Geheimnis ihrer Autorität. Und zugleich macht es sie bereit, auf eine dauernde Machtposition im Volk zu verzichten.

Die Geschichte der Richter ist in verschiedener Hinsicht für heute interessant, vielleicht sogar wegweisend. Zum einen, weil hier Taten in der Kraft des Geistes geschehen ohne die Einbindung in eine Institution. Zum anderen, weil dabei vor allem junge Menschen wie Gideon (Ri 6–9) mit entscheidender Verantwortung betraut werden. Weiter, weil – für jene Zeit revolutionär! – mit Debora (Ri 4–5) sogar eine Frau die Führung übernehmen kann. Schließlich auch einfach wegen der spannenden Erzählweise z. B. über Simson (Ri 13–16). Oder wegen der literarischen Kostbarkeiten, etwa der herrlich obrigkeitskritischen Jotham-Fabel (Ri 9). In der Richterzeit spielt auch die wunderschöne Erzählung von Ruth. In ihr wird berichtet, wie es dazu kam, dass eine Moabiterin die Urgroßmutter des Königs David wurde.

6. Die Zeit der großen Könige (1 Samuel 1 – 1 Könige 11)

Der letzte große Richter ist Samuel. Seine Mutter Hanna hat ihn von Gott erbeten und Gott geweiht. So kommt Samuel schon als Kind zum Priester Eli in das Heilige Zelt in Silo und wird in jungen Jahren von Gott berufen (1 Sam 1–3). In einer Zeit großer Umbrüche soll er Mittler zwischen Gott und seinem Volk sein – als Richter, Prophet (1 Sam 3), Seher (1 Sam 9–10) und Priester (1 Sam 15). Erschüttert und verwirrt unterbreitet Samuel Gott den Wunsch des Volkes, einen König zu haben wie die Völker ringsum (1 Sam 8). Wie kann ein Volk, das bisher nur den einen Herrn im Himmel anerkennt, daneben einen irdischen Herrn haben wollen? Müssen die beiden nicht in Konkurrenz miteinander geraten? Besteht nicht die Gefahr, dass der König mehr sein will als andere Menschen, vielleicht gar gottgleich? Und wird nicht das Leben im Alltag zwangsläufig auseinanderfallen in einen politischen und einen religiösen Bereich?

Radikal lehnt der oberste theologische Verantwortliche des Volkes das Königtum ab. Umso mehr überrascht es, dass das, was hier beginnt, später als Beginn eines neuen Abschnitts der Heilsgeschichte gesehen konnte. Ja, noch mehr: der König als Gesalbter (hebräisch: Messias) wird so sehr Inbegriff aller Zukunftserwartung des Volkes Israel, dass das ganze Neue Testament mit Jesus als Gesalbtem (griech.: Christus) und seiner Botschaft vom Anbruch der Königsherrschaft Gottes nur von hier aus verstanden werden kann.

6a. König Saul (1 Samuel 9–31)

Sauls Anfang als König weist noch viele Züge aus der Richterzeit auf (1 Sam 11). Aber mit der dauernden Bedrohung Israels durch die Philister wird auch eine dauernde Führung notwendig. Dabei wird Saul, der nichts anderes wollte, als seinem Gott treu zu dienen, bald zur tragischen Führergestalt. Was er auch unternimmt, missrät ihm oder entwickelt sich ohne sein Zutun zum Bösen. Da kommt bei der entscheidenden Schlacht gegen die Philister Samuel nicht rechtzeitig zum vorher notwendigen Opfer. Saul sieht die Siegeschancen schwinden und bringt selber das Opfer dar. Als Samuel endlich eintrifft, kündigt er Saul für sein voreiliges Vorgehen das Ende der göttlichen Unterstützung an (1 Sam 13). Auch für den unwissentlichen Bruch eines Gelübdes durch seinen Sohn Jonathan wird Saul verantwortlich gemacht (1 Sam 14). Und dafür, dass er die im Krieg gegen die Amalekiter erbeuteten Tiere und gefangenen Menschen nicht tötet, wird er schließlich ganz von Gott verworfen (1 Sam 15). Darüber wird er schwermütig und aggressiv. Und schließlich tötet er sich in der Nacht der Verzweiflung selber (1 Sam 28 und 31).

6b. König David (1 Samuel 16 – 2 Könige 2)

Schon lange vor Sauls Ende wird David heimlich von Samuel zum König gesalbt (1 Sam 16). Der ehemalige Hirtenjunge aus Bethlehem erlebt einen glanzvollen Aufstieg. Mit seiner Harfe wird er an den Hof geholt, wenn der König seine Anfälle hat. Dadurch gewinnt er den Königssohn als Freund. Später heiratet er die Königstochter Michal.

Nach Sauls Tod wird David zunächst in Hebron zum König über das Südreich Juda gewählt. Sieben Jahre später, etwa 1005 v. Chr., wird er in Personalunion zugleich König über das Nordreich Israel. Den dazwischen liegenden jebusitischen Stadtstaat Jerusalem kann er für sich erobern. Er baut die Burg Zion aus und macht Jerusalem zur persönlichen Residenz, zur Stadt Davids. Nachdem auch die Bundeslade dorthin überführt ist, erhebt er Jerusalem zur Hauptstadt des gesamten Reiches. Seinem Plan, in Jerusalem einen Tempel zu bauen, widerspricht Gott durch den Propheten Nathan. Gleichzeitig lässt er David durch ihn eine neue Verheißung überbringen: Gott will seinerseits dem David ein Haus bauen, das Haus Davids zum bleibenden Königshaus erheben (2 Sam 7). So steht David in der Mitte der Geschichte des Alten Bundes. Die alte Verheißung an Abraham ist erfüllt: das Gottesvolk hat sein Land. Und die neue Verheißung wird erfüllt sein in Jesus, dem Sohn Davids.

Mit der Hofhaltung in Jerusalem wird es möglich, die alte, meist mündlich weitergegebene Überlieferung des Volkes schriftlich festzuhalten. Nur am Hof kann man sich Männer leisten, die nichts anderes tun als schreiben. Ihnen verdanken wir hervorragende Kunstwerke der Weltliteratur. Die Geschichte von Davids Aufstieg (1 Sam 16 – 2 Sam 5) gehört dazu und ebenso die Geschichte seiner Nachfolge (2 Sam 9 – 1 Kön 2), die mit der Thronbesteigung Salomos zu ihrem Abschluss kommt.

Erstaulich ist es, wie wenig in diesen Geschichten von Gott die Rede ist. Dass sie trotzdem geprägt sind von einem tiefen Glauben, erkennt jeder, der sich bewusst macht, wo von Gott geredet wird. Während seine Krieger im Kampf gegen die Ammoniter ihren Mann stehen, wird der zu Hause gebliebene König vom Anblick der schönen Bathseba hingerissen. Um die Folgen seines Ehebruchs zu vertuschen, sorgt er dafür, dass ihr Ehemann, der Offizier Uria, in der Schlacht fällt. Die Witwe darf der König heiraten, und ihr Kind gilt als Davids Kind. Alles ist klug eingefädelt und geschickt bewerkstelligt. Aber „dem Herrn missfiel, was David getan hatte“ (2 Sam 11,27). Das war die Stunde des Propheten. Gott deckt durch Nathan die Schuld Davids auf: „Du bist der Mann!“ (2 Sam 12,7) – Auch der König darf nicht alles.

Der zweite Sohn der Bathseba ist Salomo. Schon bei seiner Geburt wird über ihn gesagt: „Der Herr liebte ihn“ (2 Sam 12,24). So unscheinbar dieses Sätzlein klingt – es nimmt den Ausgang wirrer und verwirrender Ereignisse um die Nachfolge Davids vorweg. Unter allen, die sich für die rechtmäßigen Nachfolger Davids halten, kann es nur der eine werden, den Gott liebt. Wer das übersieht oder nicht weiß, kann die ganze Geschichte nicht verstehen.

Der Glaube dieser alttestamentlichen Zeugen äußert sich nicht in einer frommen Sprache. Sachlich und ungeschminkt berichten sie kunstvoll und spannend. Doch dabei wissen sie: Gott stellt die Weichen der Geschichte, der Weltgeschichte, der Geschichte Israels und der Geschichte jedes Einzelnen. Gott kennt das Ziel und findet Wege, auf denen er dieses Ziel erreicht. Die Geschichte des Königs David ist hier offen auf die Geschichte des Königs Jesus Christus hin.

6c. König Salomo (1 Könige 3–11)

Der größte Teil des Berichtes über Salomo gilt seinem größten Lebenswerk, dem Bau des Tempels in Jerusalem (1 Kön 5–8). Im Anschluss an sein herzliches und von großem Verantwortungsbewusstsein getragenes Weihegebet (1 Kön 8) erneuert Gott die Verheißung über das davidische Königshaus. Gerühmt wird Salomos Weisheit (1 Kön 5). Er hatte statt Reichtum und langem Leben sich Weisheit als göttliches Geschenk erbeten. Sie ist ihm auch in Alltagsstreitigkeiten nützlich (1 Kön 3). Außerdem kann er damit auch im Frage- und Antwortspiel mit seinesgleichen – wie der Königin von Saba (1 Kön 10) – glänzen. Und dass ein so kluger König ein großer Dichter vor dem Herrn ist (1 Kön 5,12) – wen wundert's?

Sagenhaft ist Salomos Reichtum (1 Kön 10). Seine Hofhaltung gleicht immer mehr dem Prunk orientalischer Paläste – bei Meggido sind heute noch Fundamente riesiger Pferdeställe zu sehen. Salomos Harem wächst ins Unvorstellbare (1 Kön 11). Und mit den ausländischen Frauen kommen auch fremde Religionen ins Land. Die Staatsbeamten (1 Kön 4 und 5) werden eine neue Klasse im Volk, und der Abstand zu den einfachen Leuten vergrößert sich. Vollends überspannt Salomo den Bogen, indem er seine Untertanen zu Fronarbeiten verpflichtet (1 Kön 5). Am Ende des Berichtes über Salomo (1 Kön 11) beginnen drei Abschnitte mit den Worten: „Der Herr erweckte Salomo einen Widersacher.“ Das Ende einer Epoche zeichnet sich ab. Folgen auf die Zeit des größten Reichtums und der hohen kulturellen Blüte nun die Armut und das Dahinwelken?

7. Die Geschichte der beiden Teilreiche (1 Könige 12 – 2 Könige 25)

Salomo konnte noch die offene Rebellion verhindern und das Reich zusammenhalten. Nach seinem Tod wird sein Sohn Rehabeam König. Für die Südstämme Juda ist das selbstverständlich. Für die Nordstämme müsste zuerst der Vertrag verlängert werden, der die Personalunion begründet. Aber die knüpfen daran eine Bedingung: Die harte Dienstpflicht muss gelockert werden. Rehabeam berät sich zuerst mit alten Mitarbeitern seines Vaters. Sie beschwören ihn, nachzugeben. Danach fragt er Gleichaltrige um Rat. Die drängen ihn, unnachgiebig zu bleiben. Er folgt dem Rat der Jungen, und das Reich bricht auseinander – endgültig. Die Nordstämme machen Jerobeam zu ihrem König, zum König über Israel. Und damit nicht weiterhin der Tempel Mittelpunkt und Jerusalem damit heimliche Hauptstadt bleibt, lässt Jerobeam in Bethel und Dan Stierbilder aufstellen. In ihnen sollen die Menschen den Gott greifbar nahe haben, der sie einst aus Ägypten geführt hat. Allerdings hat der König damit in den Glauben Israels auch kanaänäische Religiosität übernommen. Denn der Stier ist in Kanaan altes Zeichen der Fruchtbarkeit. Die Geschichte Israels entwickelt sich von da an zur Gratwanderung zwischen Glauben und Abfall vom Glauben an den Einen Gott. Deshalb ist die Zeit der Könige die hohe Zeit der Prophetie.

Das eindrücklichste Beispiel für die Auseinandersetzung zwischen König und Prophet ist das Aufeinandertreffen von Ahab und Elia. Der Prophet Elia tritt in dem Augenblick auf den Plan, wo der König Ahab rücksichtslos die Möglichkeiten seiner Macht gegen Gottes Gebot ausspielt (1 Kön 21).

Dass ihn dazu seine Frau Isebel, eine ausländische Königstochter, anstiftete, kann nicht verwundern. Denn sie brachte einen fremden Glauben mit, der nichts mehr davon verstand, dass das Land Leihgabe des heiligen Gottes ist. In ihrer Religion waren der Boden selber und die Kräfte des Wachstums heilig.

Aber musste man sich nicht diesem Glauben gegenüber aufgeschlossen zeigen? Könnte es nicht sein, dass der Gott Jahve, der Gott, der mitgeht, nur für unterwegs der richtige war? Und dass jetzt im Kulturland, wo so viel abhängt vom rechtzeitigen Kommen des Regens, vom steten Sprudeln der Quellen, vom Wachstum der Bäume und des Getreides, von der Fruchtbarkeit des Viehs – könnte es nicht sein, dass man sich jetzt mit den Göttern der Natur, den Baalen, gut stellen muss? In diese Zerreißprobe schickt Gott seinen Propheten Elia. Ausweisen als Bote Gottes kann er sich nicht. Er kann nur immer wieder behaupten: „So spricht der Herr!“ Durch eine dreijährige Dürre und eine anschließende große Staatsaktion auf dem Karmel wollte Gott es allem Volk beweisen, wem sie das Kommen des Regens verdanken: nicht den Baalen, sondern demselben Gott, der sie bisher geführt und bewahrt hat (1 Kön 17–18).

Propheten haben nicht zuerst Zukunft vorherzusagen, sondern ihr Auftrag ist es, Gottes Wort und Gottes Gebot ihrer Zeit zu vergegenwärtigen. Sie legen den Finger in die Wunden der Gesellschaft, die durch das Übertreten der Gebote geschlagen wurden. Sie sagen Unheil und Untergang an für den Fall, dass man nicht umkehrt. Aber ihr Wort zielt darauf, dass ihre Zuhörer die damit gewährte Chance zur Umkehr nützen. Immer bleiben die Propheten hineinverwickelt in die Geschichte ihres Volkes. Das wissen sie, und darunter leiden manche von ihnen furchtbar.

Im Jahr 922 v. Chr. bricht das von David geeinte Reich auseinander. Genau 200 Jahre besteht danach das Nordreich Israel weiter und wird in dieser Zeit von 20 verschiedenen Königen regiert. Es entwickelt sich keine durchgehende Dynastie. Erwähnenswert ist König Omri, der Vater Ahabs. Er verlegt die Hauptstadt nach Samaria. Für kurze Zeit erlebt das Nordreich noch einmal eine Blüte unter Jerobeam II. Im Jahr 721 fällt Samaria nach langem Widerstand. Der größte Teil der Bevölkerung wird deportiert. Das Nordreich Israel wird zur assyrischen Provinz Samaria.

Wenige Jahre später steht das Südreich Juda mit seiner Hauptstadt Jerusalem ebenfalls kurz vor der Niederlage. Aber die Assyrer werden im Südosten ihres Reiches von den Babyloniern bedroht und ziehen ihre Truppen aus dem Südwesten ab. Das Land Juda kann sich erholen und erlebt unter seinem König Josia seine letzte große Zeit.

Josia gelingt es auch, das Volk im Jahr 622 für eine Reform zu gewinnen, die sowohl das gottesdienstliche wie das soziale Leben wieder zu den Grundlagen des Glaubens und der göttlichen Ordnungen zurückführt. Das Fünfte Buch Mose ist das schriftliche Zeugnis dieser tiefgreifenden Reformation, die das Bekenntnis Israels zu dem *Einen* Gott neu betont (5 Mose 6,4ff.) und das Volk aufruft, sich für ein Leben im Segen Gottes zu entscheiden (5 Mose 30). Und für die Weitergabe des Glaubens an die nächste Generation wird empfohlen, dass Kinder ihre Eltern fragen nach dem, was deren Leben prägt und bestimmt (5 Mose 6,20).

Die Propheten Israels

In der Zeit, in der die Institution des Königtums sich festigt, bewahrt der Gott Israels seine Freiheit und Unverfügbarkeit in Menschen, die er mitten aus ihrem Alltag heraus zu seinen Propheten beruft. Sie sind Boten des Zornes Gottes; aber er sendet sie, weil er sein Volk liebt. Sie drohen im Namen Gottes das Gericht an, das nicht kommen muss, wenn das Volk im letzten Augenblick doch noch umkehrt. „So spricht der HERR!“ – Anders als aus der unmittelbaren Beauftragung durch Gott ist das Prophetentum letztlich nicht zu erklären. Der Prophet nimmt nicht persönlich Stellung zu politischen, sozialen und wirtschaftlichen Vorgängen seiner Zeit, sondern er hat eine Botschaft auszurichten. Er hat nichts zu sagen außer dem, was Gott ihn zu sagen heißt.

Aber was Gott dem Volk zu sagen hat, sagt jeder Prophet als einmaliger Mensch in seiner unverwechselbaren Sprache, geprägt von seiner Persönlichkeit und der augenblicklichen Verfassung seiner Seele. Und dass sie selber als Glieder ihres Volkes von ihrer Botschaft mitbetroffen sind, belastet manche Propheten über die Grenze des Zumutbaren hinaus.

1. Die sozialkritische Botschaft des Amos

Im 8. Jahrhundert treten Amos im Nordreich und Micha im Südreich mit einer leidenschaftlichen Anklage sozialer Missstände vor ihr Volk. Sie sind keine Revolutionäre, sondern messen das Verhalten im Volk am Maßstab der Gebote Gottes. Wo die Reichen immer reicher und die Armen immer ärmer werden, wo die Richter bestechlich sind, Menschen ohne Einfluss und Geld auch noch ihrer Würde und Ehre beraubt werden, da kann Gott nicht länger tatenlos zusehen (vgl. Am 2,6–7; 4,1–3; 8,4–6). Allerdings muss der Prophet, der das Eingreifen Gottes androht, dafür persönliche Anfeindungen in Kauf nehmen. So beschwert sich Amazja, der Priester von Bethel, erfolgreich beim König Jerobeam über den Propheten Amos. Amos, der gelernte Maulbeerfeigenzüchter aus dem Südreich, wird wegen staatsfeindlicher Reden aus dem Nordreich ausgewiesen (Am 7, 10–17). Dabei ist es aufschlussreich und bezeichnend: Der Priester als Amtsträger kann nicht einsehen, dass der Prophet als von Gott Berufener gar nicht anders kann, als das ihm aufgetragene Wort Gottes weiterzusagen. „Der Löwe brüllt – wer fürchtet sich nicht? Gott, der HERR, redet – wer prophezeit nicht?“ (Am 3,8) – Davon versteht der oberste Religionsvertreter offenbar nichts mehr!

2. Die Botschaft Jesajas vom heiligen Gott

„Im Jahr, als der König Usija starb“ (Jes 6,1) – und so wirklich wie dem König Usija sein Tod – widerfährt dem Jesaja hautnah der heilige Gott und bereitet ihm damit die entscheidende Stunde seines Lebens. Und dieses nach Raum (im Tempel) und Zeit (um das Jahr 740) datierbare Erlebnis sprengt doch zugleich Raum und Zeit. Mit einer glühenden Kohle werden die Lippen des Jesaja gereinigt, und zugleich wird er Zeuge einer himmlischen Liturgie und hört den ewigen Wechselgesang: „Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth, die ganze Erde ist voll seiner Herrlichkeit“ (Jes 6,3). Himmel und Erde stehen gleichermaßen im Mittelpunkt des Interesses Gottes (vgl. auch Lk 2,14!).

Der Boden unter Jesajas Füßen wankt, und er befürchtet, dass er als sündiger Mensch vor dem heiligen Gott nicht bestehen kann. Aber Gott will ihn haben als Boten seines Wortes, und Jesaja sagt ja. Und er ist für diesen schweren Dienst geschickt, weil Gott ihn geschickt hat. Menschlich gesehen, hat er in diesem Dienst keinen Erfolg zu erwarten. Denn Gott sagt ihm gleich dazu, dass seine Predigt nichts ändern wird in den Köpfen und Herzen der Zuhörer: „Ihre Augen sind blind, ihre Ohren taub und ihre Herzen verfettet“ (Jes 6,10). „Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn; aber Israel kennt's nicht, und mein Volk versteht's nicht“ (Jes 1,3).

Eine aussichtslose Situation – oder doch nicht? Gott schenkt seinen Boten schier unvorstellbare Aussichten: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie nennen Immanuel, d. h. Gott-mit-uns“ (Jes 7,14). „Es wird nicht dunkel bleiben über denen, die in Angst sind. Das Volk, das im Finstern wandelt, sieht ein großes Licht. Denn uns ist ein Kind geboren, ein Sohn ist uns gegeben, und die Herrschaft ruht auf seiner Schulter“ (Jes 7,23–8,6). Der heilige Gott wird eine Zeit des Friedens heraufführen, in der sie „Schwerter zu Pflugscharen“ umschmieden werden (Jes 2,4) und der endzeitliche Herrscher aus dem Haus David sogar Frieden zwischen Menschen und Tieren stiften wird (Jes 11).

3. Jeremia, der menschlich zerbrechliche Bote Gottes

Als junger Mensch von wenig mehr als zwanzig Jahren wird der Priersohn von Gott berufen (Jer 1). Seinen Einwand, er sei zu jung, lässt Gott nicht gelten. Er soll ja nicht Lebenserfahrung vermitteln, sondern Gottes Wort weitergeben: „Siehe, ich lege meine Worte in deinen Mund“ (Jer 1,9). Jeremias Einsatz ist in Gottes Augen dringend nötig, „denn mein Volk tut eine zweifache Sünde: mich, die lebendige Quelle verlassen sie und hauen sich löchrige Brunnen, die kein Wasser geben“ (Jer 2,13).

Jeremias Lebensgeschichte wird vom Augenblick seiner Berufung an zur Leidensgeschichte. Sein Freund und Schreiber Baruch hat sie festgehalten und uns damit erschütternde Einblicke in die tiefe Anfechtung dieses Propheten hinterlassen. Die Leidensgeschichte des Jeremia beginnt mit seiner Tempelrede, deren Wortlaut (Jer 7) und Wirkung (Jer 26) aufbewahrt sind. Den in festlicher Stimmung zum Gottesdienst eilenden Menschen muss Jeremia vor dem Tempel verkünden, wie sehr Gott ihre Gottesdienste und Feste verabscheut. Und es ist nicht verwunderlich, dass die von den Priestern aufgestachelte Menge den Propheten lynchen will und es vermutlich auch getan hätte, wenn nicht die Tempelpolizei ein ordentliches Gerichtsverfahren durchgesetzt hätte.

Eine der schwersten Stunden für Jeremia war sein öffentliches Zusammentreffen mit dem Propheten Hananja (Jer 27–28). Mit einem Joch auf dem Hals muss Jeremia auf die bevorstehende Unterjochung durch die Babylonier hinweisen. Hananja widerspricht ihm und verkündet – ebenso als Wort Gottes: Gott wird uns befreien. Hananja nimmt das Joch Jeremias und zerbricht es. Und für das Volk steht Gotteswort gegen Gotteswort. „Und der Prophet Jeremia geht seines Wegs“ (Jer 28,11). Wenn Gott ihm nichts zu sagen gibt, hat er nichts zu sagen.

Erschütternd sind die Klagen Jeremias (Jer 12–20). Sein besonderer Auftrag hat ihn zum einsamen Sonderling gemacht: „Von deiner Hand gepackt, saß ich einsam“ (Jer 15,17), „jedermann verlacht mich“ (Jer 20,7). Aber damit nicht genug: Seine früheren Freunde lauern ihm auf, um ihn umzubringen. Warum steigt er nicht einfach aus, wenn er’s nicht mehr aushält? Weil er das auch nicht kann. Worte Gottes, die er nicht weitergibt, werden in seinem Inneren zum unerträglich „brennenden Feuer“ (Jer 20,9). Alles in allem: Wenn er’s bedenkt und alles zusammennimmt, muss er sagen: „Du hast mich zum Propheten vergewaltigt, Gott! Und ich habe mich vergewaltigen lassen“ (Jer 20,7).

Jeremias Botschaft handelt nicht nur vom drohenden Gericht. Nachdem im Jahr 597 die Babylonier einen Teil des Volkes deportiert hatten, schreibt ihnen Jeremia (Jer 29), dass sie sich auf einen längeren Zeitraum dort in Babylon einstellen, ihre neue Zukunft dort beginnen und für das Wohl der Stadt beten sollen – ein Hohn für alle, die immer noch mit einer baldigen Wende rechneten!

Auch einen neuen Bund, mit dem sich Gott neu an sein Volk binden wird, darf Jeremia ankündigen (Jer 31,31ff.). Aber als er selber mit dem Kauf eines Ackers ein Zeichen dafür setzen will, dass er fest mit der neuen Zukunft rechnet (Jer 32), wird er als Überläufer verdächtigt und verhaftet. Als Gefangener erlebt er im Jahr 587 das Ende seines Landes Juda und der Hauptstadt Jerusalem. Er selber wird nicht mit nach Babylon verschleppt, sondern flieht mit einer kleinen Gruppe nach Ägypten, wo sich seine Spur verliert. – Das Schicksal Jeremias ist das Schicksal des Wortes Gottes. Dass aber heute noch sein Leben und seine Worte zu uns sprechen, gehört mit zur Erfüllung der Zusage Gottes: „Du sollst mein Prediger bleiben“ (Jer 15,19).

4. Wie heißt der Prophet, durch den Gott sein Volk tröstet (Jesaja 40–55)?

In Babylon redet Gott wieder freundlich mit seinem Volk. Die Kapitel 40–55 im Jesajabuch sind das Zeugnis eines Propheten, dessen Namen uns nicht bekannt ist. Gleich bei seiner Berufung teilt er Gott seine Zweifel am Nutzen seines Auftrags mit (Jes 40,6–8): „Was soll ich predigen?“ Wo doch alles ringsumher von der Vergänglichkeit gezeichnet ist! Das stimmt, bestätigt ihm die Stimme, die ihn ruft. Alles ist vergänglich. „Aber das Wort unseres Gottes bleibt ewiglich.“

Unter der Predigt und seelsorgerlichen Begleitung gläubiger und verantwortungsbewusster Menschen lernen die Israeliten in Babylon, die Katastrophe ihres Volkes als zielbewusstes Handeln ihres Gottes zu sehen. Gott hat nicht versagt, wie viele meinten, sondern er hat gestraft. Aber die Zeit des Strafens ist nun zu Ende (Jes 40,2; 44,22). An den Babyloniern will Gott seine Macht zeigen. Der Perserkönig Kyrus ist sein neuer Knecht, mit dem er im Vorden Orient eine politische Kräfteverschiebung zugunsten seines Volkes bewerkstelligen will (Jes 44,24ff.). So will Gott beweisen, dass er allein wahrer Gott ist (Jes 43,11), ein Gott, der sein Volk trägt und nicht selber bei drohender Gefahr weggetragen werden muss (Jes 46, 1–4).

Das Gottesvolk kann wieder mit seinem Gott rechnen (Jes 49,15; 54,7f.) und braucht keine Angst mehr zu haben: „Fürchte dich nicht, denn ich habe dich erlöst; ich habe dich bei deinem Namen gerufen; du bist mein“ (Jes

43,1). Sie lernen in dieser Zeit, dass Gottes Gegenwart nicht an den Tempel in Jerusalem, sondern an sein Wort gebunden ist; und dass das Wort Gottes Wirkung zeigen wird: „Es wird nicht wieder leer zu mir zurückkommen, sondern wird tun, was mir gefällt, und ihm wird gelingen, wozu ich es sende“ (Jes 55,11).

Ganz verhalten und eher andeutend kommt dieser namenlose Prophet aus der Zeit der Babylonischen Gefangenschaft Israels darauf zu sprechen, welches der Preis dafür ist, dass Gott seinem Volk vergeben und mit ihm einen neuen Anfang machen kann. Gott hat einen Knecht ausersehen, der „das geknickte Rohr nicht zerbrechen und den glimmenden Docht nicht auslöschen“ wird (Jes 42,1–4). Nicht nur für Israel, sondern für alle Menschen auf der ganzen Erde bedeutet sein aufopferndes Wirken Heil (Jes 49,1–6). Er lässt sich sogar dafür schlagen, dass er „mit den Müden zur rechten Zeit zu reden“ weiß (Jes 50,4–9). „Er ist um unserer Missetat willen verwundet und um unserer Sünde willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt“ (Jes 52,13–53,12).

Von Mose über Jeremia und diesen Gottesknecht führt so die Linie der angefeindeten und angefochtenen Mittler des Wortes Gottes direkt hin auf den, der selber das Wort ist (Joh 1,1), Jesus Christus. Sein Leben, Wirken und Leiden sehen die neutestamentlichen Zeugen am klarsten und tiefsten vorgezeichnet in diesen Liedern vom Gottesknecht im Zeugnis des Zweiten Jesaja (Deuterjesaja).

5. Weitere Propheten

5a.Hesekiel

Der eigenartigste unter den Propheten, unserem Verstehen schwer zugänglich, ist Hesekiel. Er war Priestersohn und wohl selbst auch Priester am Jerusalemer Tempel, wurde 597 mit anderen Vornehmen nach Babel deportiert und dort nach dem Tod seiner Frau zum Propheten berufen. Hintergrund sind seine zahlreichen Visionen, darunter besonders beeindruckend die Vision von dem Feld voller Totengebeine, in die wieder Leben kommt (Hes 37).

5b.Das Zwölfprophetenbuch

Hosea ist ein Zeitgenosse des Jesaja. Er muss eine Hure heiraten, um die Untreue des Gottesvolkes zeichenhaft darzustellen und daran die Botschaft zu knüpfen, dass Gott in seiner Liebe ein neues Verlöbnis mit seinem Volk beabsichtigt. Dazu muss er es noch einmal in die Wüste führen, an den Ort der ersten Liebe (Hos 2).

Sehr spät tritt der Prophet *Joel* auf. An einer furchtbaren Heuschreckenplage und Dürre verdeutlicht er, wie furchtbar Gott sein kann. Die von ihm angekündigte Ausgießung des Geistes Gottes sieht Petrus an Pfingsten erfüllt (Apg 2).

Auch bei *Amos* finden wir neben Gerichtsworten an Israel und seine Nachbarvölker Ausblicke auf die Zeit, in der Gott seinem Volk wieder gnädig sein will (Am 9).

Die kleinste Prophetenschrift ist das „Gesicht *Obadja*“, eine ursprünglich anonyme Sammlung von Sprüchen über Edom.

Das Buch *Jona* ist eine Prophetenerzählung. Anschaulich und unterhaltsam wird geschildert, wie der Prophet sich seinem Auftrag zu entziehen sucht, weil er schon vorher ahnt, dass seine Gerichtsankündigung die Leute von Ninive zur Umkehr und ihre Umkehr Gott dazu bewegen wird, ihnen zu vergeben. Und er als Prophet, der ein Gericht ankündigt, das nicht kommt, ist dann der Blamierte.

Auch *Micha* ist ein Zeitgenosse Jesajas, der das soziale Unrecht im Volk anprangert. Ihm verdanken wir die Verheißung, dass aus der kleinen Stadt Bethlehem der ewige Herrscher Israels kommen wird (Mi 5).

Nahum, *Habakuk* und *Zephania* sind Gerichtspropheten in der Zeit des Jeremia.

Haggai, *Sacharja* und *Maleachi* sind Propheten in der Zeit nach dem Babylonischen Exil. Haggai macht sich besonders für den Wiederaufbau des Tempels in Jerusalem stark. Sacharja schlägt mit seinen Visionen die Brücke vom Wiederaufbau Israels zur Endzeit und verheißt der „Tochter Zion“ den kommenden König, der auf einem Esel einreitet (Sach 9). Maleachi widersetzt sich einem wachsenden Unglauben und verheißt den Treuen: „Euch aber, die ihr meinen Namen fürchtet, soll aufgehen die Sonne der Gerechtigkeit“ (Mal 3,20).

Die Schriften

1. Die Psalmen

Die Psalmen sind das Gesang- und Gebetbuch Israels. Aber längst nicht alle Lieder des Alten Testaments stehen in den Psalmen. Die Lieder des Mose und seiner Schwester Mirjam nach der Rettung am Schilfmeer (2 Mose 15) oder der Psalm, der die erste Sammlung von Jesajaworten beschließt (Jes 12) oder auch die Klagelieder aus der Zeit der Babylonischen Gefangenschaft sind Beispiele dafür, dass das ganze Alte Testament erfüllt ist von Zeugnissen hoher dichterischer Kunst.

In den Psalmen ist die Glaubens- und Lebenserfahrung vieler Generationen verdichtet. Und wer diese Worte zu seinen eigenen macht, kann sie jeweils auch mit Ereignissen seines persönlichen Lebens füllen. Ich muss nicht vor anderen preisgeben, was mich erfreut und meiner Seele Flügel wachsen lässt (vgl. Ps 103) oder wie mein „finsternes Tal“ aussieht, in dem ich die Nähe des „Guten Hirten“ tröstlich erlebe (Ps 23). Es reicht, wenn ich es Gott klage, wer meine „Feinde“ sind, die mir so sehr zu schaffen machen. Man hat behauptet, die Bitte gegen die Feinde (z. B. Ps 3,8; 58,7) sei vom Neuen Testament her nicht mehr erlaubt. Aber warum sollen Menschen nicht wenigstens Gott gegenüber ihrem Ärger Luft machen! Ist das nicht besser, als wenn der Ärger in Aggression umschlägt, ins Geschwätz der Leute einfließt oder Magengeschwüre auslöst?

Staunen und Enttäuschtsein, Klage und Jubel, Bitte und Dank, Rückblicke auf die Vergangenheit und Hoffnung auf Gottes zukünftige Wohltaten kommen hier zu Wort. Und es fehlt auch nicht das Verwundertsein des Frommen, der mit ansehen muss, dass es den Gottlosen im Leben oft viel besser geht (z. B. Ps 73).

Im Mittelpunkt allen Singens und Betens in Israel steht das Lob Gottes. Gott soll groß gemacht werden, damit er sich auch wieder als groß (-herzig) erweisen kann. Mit ein- und demselben Wort kann in der hebräischen Sprache ausgedrückt werden, wofür wir Wörter wie „loben, danken, vor anderen rühmen, für Gott werben“ brauchen. Und nicht von ungefähr ist es auch, dass es im Hebräischen nur *ein* Wort gibt für „segnen“ und „preisen“. Sollen wir übersetzen „Gepriesen sei Gott!“ oder „Gesegnet sei Gott!“? Jedenfalls sollen wir einsehen, dass im Lobpreis für Gott der Segen Gottes wieder zu ihm zurückfließt, so dass er uns neu segnen und wir ihn wieder preisen können.

2. Hiob

In einen erzählenden Rahmen eingebettet stehen die in Verse gefassten Gespräche Hiobs mit seinen Freunden, in der sie leidenschaftlich miteinander darum ringen, ob Frommsein und Wohlergehen in einem ursächlichen Zusammenhang miteinander stehen. Hiob weigert sich beharrlich, das geballte Unglück, das über ihn hereinbricht, als Strafe Gottes für unwissentlich begangene oder bisher verschwiegene Sünden anzunehmen. Seine Freunde versuchen – ohne Erfolg – ihn davor zu bewahren, dass er sich Gott gegenüber ins Unrecht setzt.

Vorbildlich sind Hiobs Freunde darin, wie sie sich Zeit nehmen für ihn und zunächst vor seinem unsäglichem Leid verstummen und nichts anderes tun, als eine ganze Woche lang mitzuleiden mit dem Freund (Hiob 2,13). Erst nachdem Hiob mit seiner erschütternden Klage (Hiob 3) das Schweigen beendet hat, reden sie auch. Dass ihr Reden aber für Hiob wenig hilfreich ist, liegt vor allem daran, dass es stark bestimmt ist von einem „Wir an deiner Stelle würden ...“. Sie sind nicht an seiner Stelle! Deshalb wendet sich Hiob schließlich direkt an Gott: Hiob verpflichtet sich Gott zu seinem Anwalt in seiner Rechtssache gegen Gott (Hiob 19).

Am Ende haben beide Gott in ganz neuer Weise wahrgenommen: Die Freunde müssen einsehen, dass – trotz vieler zitierter Bibelworte in ihren Gesprächsbeiträgen – sie mit ihren Ansichten über Gott nicht recht hatten, sondern Hiob (Hiob 42,7). Der wiederum gesteht seinem Gott: „Bisher habe ich dich nur vom Hörensagen gekannt, jetzt habe ich dich persönlich erlebt“ (Hiob 42,6).

3. Sprüche, Prediger und Hoheslied

Sprichwörter zu allen Fragen und Bereichen des täglichen Lebens sind hier zusammengetragen und Einsichten, in denen sich tiefe Lebensweisheit widerspiegelt. Manches wird recht derb ausgedrückt (Spr 11,22), anderes wieder ausgesprochen galant und höflich (Spr 31,10ff.). Zusammengehalten werden die vielerlei Themen durch das Grundthema, dass Gottesfurcht der Anfang aller Weisheit ist (Spr 1,7).

Eher am Rand der biblischen Botschaft steht der *Prediger*. „Es ist alles ganz eitel“ (Pred 1,2), alles vergänglich wie ein Hauch, das ist die Summe seiner Lebenserfahrung. „Es geht dem Menschen wie dem Vieh: wie dieses stirbt, so stirbt er auch“ (Pred 3,19). Darum ist es richtig und wichtig, das Leben frühzeitig zu genießen (Pred 11,9ff.). Überhaupt gehört es zur Le-

bensweisheit, zu erkennen, wann was an der Reihe ist; denn „alles hat seine Zeit“ (Pred 3).

Das *Hohelied* ist eines der schönsten Liebeslieder der Weltliteratur, „und es ist wirklich keine heißere, sinnlichere, glühendere Liebe denkbar als die, von der dort gesprochen wird“, schreibt Dietrich Bonhoeffer (Widerstand und Ergebung, S. 192f.). Und er fährt fort: „Es ist wirklich gut, dass es in der Bibel steht, all denen gegenüber, die das Christliche in der Temperierung der Leidenschaften sehen“.

4. Das Chronikwerk

Ursprünglich war das Chronikwerk ein Buch, das aus zwei Teilen bestand. Der erste Teil (1. und 2. Chronik) umfasste die Zeit von Adam bis zur Babylonischen Gefangenschaft und rückte dabei den König David so stark in die Mitte, dass er dadurch zum idealen König wird, an dem sich alle anderen messen lassen müssen. Der zweite Teil des Chronikwerkes (Esra und Nehemia) behandelt die Zeit nach dem Exil bis zur Reform des Esra, in der das Gottesvolk zu einer neuen Gottesbeziehung verpflichtet wird und zu einem erneuerten Gottesdienst im wiederaufgebauten Tempel.

5. Daniel

Dieses Buch ist wahrscheinlich das jüngste im Alten Testament. In seinem ersten Teil enthält es Geschichten über Daniel und seine drei Freunde, die am babylonischen Königshof zur Zeit des Exils – auch in lebensgefährlichen Situationen – gute Erfahrungen machen mit der Treue zu ihrem Gott und dem Glauben der Väter. Daniel bewährt sich darüber hinaus als von Gott begabter Deuter von Träumen. Im zweiten Teil des Buches sind die „Gesichte“ Daniels aufbewahrt, die in vielem vergleichbar sind mit der Offenbarung am Ende der Bibel. Dabei ist Daniel der erste, der den kommen sieht, der „wie eines Menschen Sohn“ (Dan 7,13) aussieht. Und wir wissen, dass nach dem Zeugnis der Evangelien Jesus sich selber verstanden hat als dieser „Menschensohn“.

B. Das Neue Testament

Die Zeugen des Neuen Testaments wollen vom Anfang bis zum Ende nur das Eine: Jesus Christus verkündigen. Von ihm singen sie im wohl ältesten christlichen Lied (Phil 2,6–11): „Er, der in göttlicher Gestalt war, hielt es nicht für einen Raub, Gott gleich zu sein, sondern entäußerte sich selbst und nahm Knechtsgestalt an, ward den Menschen gleich und der Erscheinung nach als Mensch erkannt. Er erniedrigte sich selbst und ward gehorsam bis zum Tode, ja zum Tode am Kreuz. Darum hat ihn auch Gott erhöht und hat ihm den Namen gegeben, der über alle Namen ist, dass in dem Namen Jesu sich beugen sollen aller derer Knie, die im Himmel und auf Erden und unter der Erde sind, und alle Zeugen bekennen sollen, dass Jesus Christus der Herr ist, zur Ehre Gottes, des Vaters.“

Die ältesten Zeugnisse des Neuen Testaments sind die Briefe. Die Erinnerung an das Leben, die Taten und die Worte Jesu wurde in der Urchristenheit zunächst durch Weitersagen lebendig gehalten, denn man rechnete

sehr bald mit der Wiederkunft des Herrn. Erst später hat man alles aufgeschrieben. So entstanden die Evangelien.

Die Evangelien

1. Die Gute Nachricht

Das Evangelium von Jesus Christus ist die Gute Nachricht, die Freudenbotschaft, die der Zweite Jesaja angekündigt hatte (Jes 52,7): „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füße der Freudenboten, die da Frieden verkündigen, Gutes predigen, Heil verkündigen, die da sagen zu Zion: Dein Gott ist König!“ Mit dem Auftreten Jesu geht diese alte Verheißung in Erfüllung: „Nachdem Johannes gefangengesetzt war, kam Jesus nach Galiläa und predigte das Evangelium Gottes und sprach: Die Zeit ist erfüllt, und das Reich Gottes ist herbeigekommen. Kehrt um und glaubt an das Evangelium!“ (Mk 1,14.15).

Der Apostel Paulus hat das Wort „Evangelium“ zum zentralen Begriff seiner missionarischen Verkündigung gemacht. Dieses Wort umfasst die ganze christliche Botschaft (1 Kor 15,1). Man stelle sich das einmal vor: auf dem großen Markt der vielen religiösen Möglichkeiten steht der etwa fünfzigjährige Wanderprediger, verkündigt einen gekreuzigten Juden als den Heiland der Welt und behauptet, diese Nachricht sei *die* Gute Nachricht überhaupt!

2. Das Evangelium nach Markus

Johannes mit dem Zunamen Markus stammt aus Jerusalem und steht in enger Verbindung zu Petrus (vgl. Apg 12,12ff. und 1 Petr 5,13). Er geht wohl als erster ans Aufschreiben (Mk 1,1), kannte aus der mündlichen Überlieferung schon kleinere Einheiten, gesammelt nach gleichen Inhalten wie Streitgespräche (Mk 2,1–3,6), Gleichnisse (Mk 4) und Wundergeschichten (Mk 4,35–5,43). Der wichtigste dieser Zusammenhänge ist die Passionsgeschichte, die bei Markus fast ein Drittel seines Evangeliums ausmacht (Mk 11–15). Markus ordnet, was er von Petrus und aus der Predigt des Paulus (vgl. Apg 12,25) weiß. Seinen Aufriss des Evangeliums übernehmen danach auch Matthäus und – etwas freier – Lukas. Und man bezeichnet diese drei in der Bibelwissenschaft als „Synoptiker“, weil sie „zusammen sehen“.

Der Evangelist Markus will nicht vergangene Begebenheiten für die Nachwelt aufbewahren, sondern den Gemeinden den lebendigen Herrn, an den sie glauben, groß vor Augen stellen. In seiner Gegenwart und mit seiner Hilfe können sie ihr Leben meistern, auch wenn ihr Glaube ihnen Schwierigkeiten einträgt. Und Schwierigkeiten können nicht ausbleiben, wo doch die große Masse dieses Geheimnis nicht kennt, dass Jesus der Messias ist. Von daher ist es Markus wichtig, immer wieder darauf hinzuweisen, dass Nachfolge Jesu nicht ein Herrlichkeits-, sondern ein Leidensweg ist. Gewiss, die Gottesherrschaft ist angebrochen und Jesus ist auferstanden. Aber der Weg der Gemeinde geht bis zur Wiederkunft Christi durch die Widerstände dieser Welt. Markus will Mut machen zu einem Glauben, der im Gekreuzigten den messianischen König und Sohn Gottes erkennt. Glauben heißt für ihn: Jesus nachfolgen auf dem Weg zum Kreuz.

Wahrscheinlich hat Markus sich selber in seinem Evangelium mit einer scheinbar nebensächlichen Notiz verewigt. Er als einziger erzählt von einem jungen Mann, den sie bei der Gefangennahme Jesu schon ergriffen hatten, der aber im letzten Moment sich noch befreien konnte, weil er aus seinen Kleidern schlüpfte und nackt floh (Mk 14,51.52).

3. Das Evangelium nach Matthäus

Fast das ganze Markusevangelium finden wir bei Matthäus wieder. Aber fast genau so viel ist bei ihm neu, vor allem die fünf großen Reden Jesu. Die Bergpredigt (Mt 5-7) zeigt den Messias Jesus als den neuen Mose, die Aussendungsrede (Mt 10) als den Herrn der Boten, die Gleichnisse (Mt 13) als den Verkündiger, die Jüngerrede (Mt 18) als den Herrn der Gemeinde und die Abschiedsrede (Mt 23-25) als den kommenden Richter Israels und der gesamten Menschheit. Neu bei Matthäus sind vor allem auch die Vorgeschichte (Mt 1 und 2) mit dem Stammbaum Jesu, der über den König David bis zu Abraham zurückgeht, und die Versuchungsgeschichte (Mt 4). Matthäus schreibt ursprünglich für Christen, die im jüdischen Glauben beheimatet sind. Es ist ihm ein besonderes Anliegen, das Kommen und Wirken Jesu als Erfüllung alttestamentlicher Verheißungen herauszustellen: „Das ist aber alles geschehen, damit erfüllt würde ...“ (z. B. Mt 1,22).

Die Passion Jesu sieht Matthäus deutlich unter dem Vorzeichen einer letzten Versuchung, den Leidensweg zu verlassen: „Wenn du Gottes Sohn bist ...“ (vgl. Mt 27,40 mit Mt 4,6). Dass Jesus Gottes Sohn ist, zeigt sich jedoch darin, dass er die Versuchung besteht, mitten in der Gottverlassenheit auf Gott vertraut und bei dem bleibt, was er im Vaterunser (Mt 6,9-13) seine Jünger zu beten gelehrt hat: „Dein Wille geschehe!“ (vgl. Mt 26,42 mit Mt 6,10). Deshalb bekennt sich Gott zu ihm: Das Erdbeben beim Sterben Jesu weist hin auf Gottes Anwesenheit. „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“ bekennt der heidnische Hauptmann aus dem Westen, der die Hinrichtung leitet (Mt 27,54). Er wiederholt damit, was schon die Weisen aus dem Osten erkannt hatten (vgl. Mt 2). Und indem Gott seinen Sohn durch die Auferstehung erhöht, kann die Weltmission beginnen. Dazu ermächtigt der Auferstandene vor seiner Himmelfahrt seine Jünger ausdrücklich (Mt 28,18-20): „Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden. Darum gehet hin und machet zu Jüngern alle Völker: Taufet sie auf den Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes und lehret sie halten alles, was ich euch befohlen habe. Und siehe, ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende.“

4. Das Evangelium nach Lukas

Lukas arbeitet alles in einen zusammenhängenden Bericht ein, was ihm an Schriftlichem über Jesus bekannt ist (Lk 1,1-4). Dazu gehören auch neue Kindheitsgeschichten (Lk 1 und 2), darunter vor allem die Weihnachtsgeschichte.

Diesem Evangelisten ist es besonders wichtig, die Liebe Jesu zu den Verachteten, Rechtlosen, Verlorenen und Armen (Lk 14,13) herauszustellen: Die junge *Frau Maria*, die um ihre untergeordnete Rolle in der Gesellschaft weiß (Lk 1,38), wird Mutter des Sohnes Gottes (Lk 1,31f). Mit Maria

und Martha aus Bethanien ist Jesus befreundet (Lk 10,38–42). Von einer großen Sünderin lässt er sich salben (Lk 7,36–50), und weitere Jüngerinnen Jesu sind dem Lukas ausdrücklich der Erwähnung wert (Lk 8,1–3). Verachteten *Hirten* wird als ersten die Kunde von der Geburt des Retters gebracht (Lk 2,1–20). Der gottvergessene *Zöllner* betet im Urteil Jesu erhörlicher als der Pharisäer (Lk 18,9–14), und beim Zöllner Zachäus lädt sich Jesus zum Festmahl ein (Lk 19,1–10). Auch die *Samariter* mit ihrer unvollständigen Religion sieht Jesus anders: vorbildlich dankbar (Lk 17,11–19) und barmherzig (Lk 10,25–37).

Von den Frommen seiner Zeit wird Jesus wegen seiner Vorliebe für die Randsiedler der Gesellschaft hart angegriffen. Er verteidigt seine Haltung in den Gleichnissen vom Verlorenen Schaf und vom Verlorenen Groschen (Lk 15,1–10). Im Gleichnis vom Verlorenen Sohn beschreibt er sein Tun und Verhalten als das große Entgegenkommen des Vaters, der den heimgekehrten Sohn wieder in alle Rechte einsetzt und auch den immer daheimgebliebenen älteren Sohn herzlich einlädt, das große Versöhnungsfest mitzufeiern.

Wichtig für das Verstehen dieses Evangeliums ist die Tatsache, dass bei Lukas schon im Kapitel 9 (Vers 51) der Weg Jesu nach Jerusalem und damit ans Kreuz beginnt. Damit bekommt alles, was in den folgenden Kapiteln steht, sein besonderes Gepräge: Es ist zu sehen als Vermächtnis dessen, der seinen Tod vor Augen hat, und ist dadurch versehen mit dem Gewicht des Endgültigen. Den leidenden Jesus sieht Lukas als den vom Zweiten Jesaja vorhergesagten Gottesknecht, der „den Übeltätern gleichgerechnet“ (Jes 53,12) ist. Dass Jesus gerade damit „die Sünde der Vielen getragen hat“, das kommt als erstem dem Schächer zugute: „Heute wirst du mit mir im Paradies sein“, sagt ihm Jesus zu (Lk 23,43). Mit diesem Heute beginnt für ihn sein neues Leben – wie vorher schon für Zachäus: „Heute ist diesem Haus Heil widerfahren“ (Lk 19,9) und für die Hirten von Bethlehem: „Euch ist heute der Heiland geboren“ (Lk 2,11).

5. Das Evangelium nach Johannes

Dem Evangelisten Johannes geht es nicht wie Lukas um Vollständigkeit, sondern um die volle Entfaltung des Bekenntnisses zu Jesus: „Mein Herr und mein Gott“ (Joh 20,28); „Zu wem sonst sollten wir hingehen: Worte des ewigen Lebens hast nur du“ (Joh 6,68). Thomas und Petrus bekennen mit ihren Worten, was im Lied am Anfang des Evangeliums so klingt: „Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit, eine Herrlichkeit als des eingeborenen Sohnes vom Vater, voller Gnade und Wahrheit“ (Joh 1,14). Das ganze Evangelium entfaltet diesen Satz. Johannes sieht selbst dort noch die Herrlichkeit durchscheinen, wo andere nur Finsternis sehen können: am Kreuz wird Jesus „erhöht“ (Joh 3,14 u. ö.).

Das Zeugnis des „Jüngers, den Jesus lieb hatte“ (21,20.24 u. ö.) ist noch hintergründiger und tiefergründiger als das der anderen Evangelisten. Schon bei seiner Taufe stellt Johannes der Täufer Jesus vor als „das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt trägt“ (Joh 1,29). Im nächtlichen Gespräch mit Nikodemus bekennt Jesus sich selber zu seinem Auftrag, der den ganzen Kosmos umgreift: „So sehr hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab, damit alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben“ (Joh 3,16). Nur wenige Wunder werden

aufgezählt; sie dienen dazu, „seine Herrlichkeit zu offenbaren“ (Joh 2,11). Der Samariterin am Jakobsbrunnen, die Wasser und Leben will (Joh 4), stellt Jesus sich vor als das Wasser des Lebens und den 5000, deren irdischen Hunger er gerade gestillt hat (Joh 6), als das Brot des Lebens, das vom Himmel kommt. Als sein Freund Lazarus aus Bethanien stirbt, holt ihn Jesus nicht nur ins Leben zurück, sondern knüpft alle diesseitigen und jenseitigen Lebenserwartungen an sich (Joh 11,25.26): „Ich bin die Auferstehung und das Leben. Wer an mich glaubt, der wird leben, auch wenn er stirbt; und wer da lebt und glaubt an mich, der wird nimmermehr sterben.“

Prompt beschließt der Hohe Rat, den, der das Leben ist, zu töten. Der Hohepriester weiß gar nicht, dass er in seinem Hass und seiner Eifersucht dazu helfen muss, Gottes Heilswillen mit der Welt zu erfüllen (Joh 11,46 bis 52). Alles und alle müssen dazu beitragen, dass Jesus sein irdisches Leben damit beschließen kann: „Es ist vollbracht“ (Joh 19,30). Mit der Fußwaschung gibt Jesus seinen Jüngern ein Beispiel für das einzige Gebot, das noch gelten soll: das Gebot, einander zu lieben (Joh 13,15.34). In seinem Hohenpriesterlichen Gebet (Joh 17) bittet er den Vater, dass die Liebe unter den Kindern Gottes gelingen und zur Einheit führen möge.

Die Apostelgeschichte

In der Apostelgeschichte geht Lukas als einziger der Evangelisten über Ostern und die Himmelfahrt Jesu hinaus und bezeugt den Weg des Evangeliums, den Weg des im Wort Gottes liegenden Heils in alle Welt gemäß dem Auftrag des scheidenden Herrn (Apg 1,8): „Ihr werdet die Kraft des Heiligen Geistes empfangen (Apg 2) und werdet meine Zeugen sein in Jerusalem und ganz Judäa (Apg 3–7) und Samarien (Apg 8) und bis ans Ende der Erde (Apg 9–28)“. Damit ist der Aufbau dieses Buches vorgegeben, in dem ein Drittel Reden sind.

Der letzte Augenzeuge des Auferstandenen (1. Kor 15,8) wird durch seine Berufung vor Damaskus (Apg 9) Saulus mit dem Zunamen Paulus. Er war um das Jahr Null geboren, hatte das Sattler- und Zeltmacherhandwerk erlernt, danach beim Rabbi Gamaliel in Jerusalem Theologie studiert und war als Mitglied der Partei der Pharisäer einer der leidenschaftlichsten Christenverfolger, bis ihm Jesus in den Weg trat und ihn zu seinem Jünger machte. Nach vielen Jahren der inneren Zurüstung begleitet er von Antiochien aus, wo die Jesuanhänger erstmals „Christen“ genannt wurden (Apg 11,26), Barnabas und dessen Neffen Johannes Markus auf einer Missionsreise durch Zypern und Kleinasien. Danach wird eine grundsätzliche Klärung nötig, ob Nichtjuden, die Christen werden wollen, zuerst zum jüdischen Glauben übertreten müssen. Auf dem Apostelkonzil in Jerusalem (etwa um das Jahr 48) wird dies als unnötige Belastung angesehen (Apg 15). Petrus, der von Jesus eingesetzte Leiter der Gemeinde, Jakobus, ein Bruder Jesu, und Johannes, der Freund Jesu, die die Jerusalemer Gemeinde leiten, geben Paulus den Freibrief für seine Missionstätigkeit.

Bei der Vorbereitung einer zweiten Missionsreise kommt es zum Streit zwischen Paulus und Barnabas (Apg 15,36–41). Paulus findet in Silas und später in Timotheus geeignete neue Begleiter. Zuerst besuchen sie die während der ersten Reise ins Leben gerufenen Gemeinden. Das wichtigste Ereignis dieser zweiten Reise ist aber der Übergang des Evangeliums nach

Europa: „Komm herüber nach Mazedonien und hilf uns!“ bittet einer Paulus in einem nächtlichen Gesicht (Apg 16,9). Im Modegeschäft der Lydia versammelt sich die erste europäische Christengemeinde (Apg 16,14f). In Athen (Apg 17) versucht Paulus, das Evangelium in die Sprache der Philosophen zu übersetzen, hat damit aber wenig Erfolg. In Korinth arbeitet er in seinem Beruf als Zeltmacher (Apg 18), um nicht der Gemeinde zur Last zu fallen.

Auf der dritten Reise hält Paulus sich lange in Ephesus auf (Apg 19) und erlebt dort den Aufruhr der Massen, die in der Botschaft des Juden Paulus einen Angriff auf ihren Diana-Kult und die damit verbundenen Einkünfte sehen. Rührend ist eine kleine Begebenheit am Rande: Während dieser dritten Reise predigt Paulus in Troas so lange, dass ein Junge dabei einschläft und aus der Fensternische, in der er sitzt, fällt (Apg 20,7–12). Paulus kann ihn schnell ins Leben zurückholen. Menschlich ergreifend ist auch die Abschiedsrede des Apostels vor den Ältesten von Ephesus.

Mit einer Kollekte für die dortige Christengemeinde kehrt Paulus nach Jerusalem zurück. Schon nach kurzer Zeit gelingt es seinen Gegnern, ihn der Tempelschändung zu bezichtigen (Apg 21). Seine Verteidigungsrede (Apg 22) bringt das aufgewiegelte Volk nicht ab von der Forderung der Todesstrafe. Um einem Mordanschlag zuvorzukommen, wird er nach Cäsarea gebracht und von dort, weil er sich als römischer Bürger auf den Kaiser beruft (Apg 25), nach Rom überführt (Apg 27 und 28). Dort darf er unter Beobachtung in einer eigenen Wohnung bleiben und seine Wirksamkeit als Zeuge Jesu Christi fortsetzen. Ob er in dieser Zeit auch noch seinen Plan durchführen konnte, nach Spanien zu reisen, wissen wir nicht. Vermutlich in den Verfolgungen des Nero (um 64) starb er den Märtyrertod.

Die Briefe des Paulus

Alle Briefe des Paulus sind seelsorgerliche Schreiben; der älteste darunter ist der 1. Thessalonicherbrief, geschrieben im Jahr 49. In unseren Bibeln sind die Paulusbrieve der Länge nach geordnet; wir behandeln sie hier nach der Reihenfolge ihrer Entstehung.

1. Die Thessalonicherbriefe

1a. Das ist Gemeindeleitung per Brief, persönlich, herzlich, unmittelbar. Im ersten Brief teilt Paulus der Gemeinde mit, wie dankbar er für sie ist und wie sehr ihn darum die guten Nachrichten erleichtert haben, die Timotheus von dort mitgebracht hat (1 Thess 3,1–7). Dabei erfahren wir viel über die Weise, wie Paulus Gemeinden gegründet und begleitet hat. Außerdem beantwortet Paulus zwei Fragen, die Timotheus mitgebracht hat: Was ist mit den Entschlafenen (1 Thess 4,13–17), und wann wird die Wiederkunft des Herrn sein (1 Thess 5,1–10)?

1b. Der zweite Brief wird kurz darauf nötig aufgrund von besorgniserregenden Nachrichten (2 Thess 3,11): Eine schwärmerische Bewegung versucht Fuß zu fassen. Paulus packt das Übel an der Wurzel, indem er theologisch den Irrtum nachweist (2 Thess 2) und der Gemeinde rät, die Abendmahlsgemeinschaft mit den Irrlehrern aufzukündigen (2 Thess 3).

2. Der Galaterbrief

Paulus ist entsetzt: „ein anderes Evangelium“ (Gal 1,6) wird gepredigt, und zwar mit erstaunlichem Erfolg. Man drängt die Christen in Galatien, sich doch noch beschneiden zu lassen (Gal 5,2; 6,12). Dabei wird offenbar Paulus auch persönlich angegriffen und schlecht gemacht (Gal 4,16.20). Paulus schreibt in großer Erregung (Gal 1,8f.; 3,1). Es geht ihm um die Freiheit, die im Kreuzestod Jesu begründet ist: Wenn wir selber das Heil erringen können, dann ist Christus umsonst gestorben (Gal 5,4). Christus hat uns frei gemacht vom Zwang des Gesetzes (Gal 5,1) und hilft uns durch seinen Geist, die Freiheit recht zu gebrauchen (Gal 5,16–26).

3. Die Korintherbriefe

Korinth ist zur Zeit des Paulus typische Hafenstadt mit entsprechend schlechtem Ruf. Ende 49 bis Herbst 51 arbeitet Paulus dort (Apg 18). Die Gemeinde hängt sehr an Paulus. Apollos führt seine Arbeit weiter. Später kommen andere Christen, die sich besonders auf Kephas (Petrus) berufen, und sorgen für Verwirrung. Eine weitere Gruppierung beruft sich direkt auf Christus (1 Kor 1,12). Sie meinen, allein die wahren Christen zu sein und allein die rechte Erkenntnis zu haben. Paulus werfen sie vor, dass er mit seiner Christuspredigt, in der das Kreuz im Mittelpunkt steht, die Menschen abstoße.

3a. Paulus steht in regelmäßigem Briefwechsel mit der Gemeinde. In großer Sorge wegen der aufgetretenen Spaltungen schreibt er den 1. Korintherbrief. Von ihm treuen Gemeindegliedern wurde ihm ein Brief überbracht (1 Kor 16,17), verbunden mit einem mündlichen Bericht über die Probleme in der Gemeinde. Paulus antwortet in der Absicht, wieder Frieden zu stiften. Zuerst (1 Kor 1,10–6,20 und 11,2ff.) beschäftigt er sich mit dem, was ihm mündlich berichtet wurde, dann nimmt er Stellung zu den schriftlichen Anfragen aus der Gemeinde: ob die Ehen gelöst werden sollen (1 Kor 7,1ff.), ob junge Mädchen lieber unverheiratet bleiben sollen (1 Kor 7,25ff.), wie es sich verhält mit dem Essen von Götzenopferfleisch (1 Kor 8,1–11,1), ob Zungenrede zum rechten Christsein gehört (1 Kor 12–14). Daran schließt sich das große Kapitel des Paulus von der Auferstehung Jesu und der Auferstehung der Toten an (1 Kor 15), gefolgt von Antworten auf Fragen nach der Kollekte für Jerusalem und Reiseplänen des Apostels (1 Kor 16).

3b. Der Brief hat nicht den erwarteten Erfolg. Paulus stattet der Gemeinde einen kurzen Besuch ab, bei dem seine Gegner noch mehr triumphieren: seine Briefe sind gewaltig, sein Auftreten ist kümmerlich (2. Kor 10,10). Dann wird ein Anhänger des Paulus tätlich angegriffen. In einem nicht erhaltenen Brief stellt Paulus ein Ultimatum, das Wirkung zeigt: Die Gemeinde schämt sich (2 Kor 7,7–16). Dafür dankt er ihnen im zweiten Brief. Gleichzeitig berichtet Titus aber auch von neuen Irrlehrern, die sich auf die Urapostel berufen, Paulus angreifen (2 Kor 11,5.22) und ihm im Zusammenhang mit der Kollekte Unlauterkeit vorwerfen (2 Kor 12,16). – Paulus bleibt Sieger in diesen Auseinandersetzungen. Die Gemeinde hält ihm die Treue. Er kann sie wieder besuchen und schreibt dort den Brief an die Gemeinde in Rom.

4. Der Römerbrief

Paulus will diese Gemeinde, die er noch nicht kennt, besuchen (Röm 15,24–29). Auch hatte er gehört, dass in Rom keine Abendmahlsgemeinschaft zwischen Judenchristen und Heidenchristen bestand. Paulus behandelt in dem Brief die Botschaft vom Heil Gottes (Röm 1,17). Er zeigt die Welt unter dem Gericht Gottes (Röm 1,18–3,20) und stellt demgegenüber das Heil in Jesus Christus dar (Röm 3,21–30), durch das wir Frieden mit Gott haben (Röm 5). In Christus, dem zweiten Adam, beginnt eine neue Menschheit (Röm 5), der die Vollendung verbürgt ist: „Wenn Gott für uns ist, wer sollte dann noch uns etwas anhaben können!“ (Röm 8).

In ergreifenden Worten beschäftigt sich Paulus sodann mit dem alten Bundesvolk Israel (Röm 9–11), wägt die Folgen seiner Weigerung ab, Jesus als den Christus, den Messias, anzuerkennen, warnt die Christen vor Überheblichkeit gegenüber den Juden und schließt – statt einer Antwort auf die Frage nach dem Schicksal Israels – mit einem überwältigten Staunen angesichts der unerschöpflichen Weisheit Gottes (Röm 11,33–36), der er auch noch ein gutes Ende für Israel zutraut. Im ermahnenden Teil am Schluss des Briefes (Röm 12–16) spricht er von der Einheit der Gemeinde Jesu im Bild vom Leib mit vielen Gliedern (Röm 12); er behandelt das Verhältnis der Christen zum Staat (Röm 13) und zeigt Wege zu einer neuen Abendmahlsgemeinschaft (Röm 14).

5. Der Philipperbrief

Dies ist der persönlichste und herzlichste aller Briefe des Paulus. Er schreibt ihn seiner Lieblingsgemeinde aus dem Gefängnis. Die Gemeinde hat ihm eine rührende Anhänglichkeit bewahrt. In ihr konnten Irrlehrer nichts ausrichten. Der Grund für den Brief ist zunächst recht äußerlich: Die Gemeinde hat Paulus einen Geldbetrag zukommen lassen (Phil 4,10ff.), dessen Erhalt er hiermit bescheinigt (Phil 4,18). Aber er nützt die Gelegenheit, über seine persönliche Lage zu berichten (Phil 1), sie zur Einigkeit im Geist Christi zu ermahnen (Phil 2) und sie vor Irrlehrern zu warnen (Phil 3).

6. Die drei Briefe nach Kleinasien

6a. An den Mitchristen *Philemon* aus Kolossä, dem sein Sklave Onesimus entlaufen und zu Paulus geflohen ist, richtet er die Bitte, diesen als einen Bruder in Christus wieder aufzunehmen.

6b. Gleichzeitig schreibt Paulus an die ganze Gemeinde der *Kolosser*, aus der er beunruhigende Nachrichten erhalten hat: Irrlehrer einer jüdisch gesetzlichen Richtung verlangen das Einhalten von Festtagen und Reinheitsgeboten (Kol 2,16ff.), und Spekulationen um Engel, Dämonen und andere Schicksalsmächte schwirren durch die Gemeinde (Kol 2,20ff.). Paulus stellt der Gemeinde deshalb die Größe und Herrlichkeit Christi vor Augen (Kol 1,15–20). Im zweiten Teil des Briefes (Kol 3,5–4,18) gibt er Anleitungen zum Christsein im Alltag.

6c. Der *Epheserbrief* war vielleicht ursprünglich an die Gemeinde in Laodizea gerichtet. Die Ortsangabe ist nicht mehr erhalten. Das Persönliche tritt ganz zurück; Paulus kennt die Gemeinde offenbar nicht. Es ist ein Brief an die Kirche als dem „Leib Christi“ (Eph 1,23). In einem großen Gebet

wird Gott für seinen Heilsplan gelobt (Eph 1–3), danach wird die Gemeinde ermahnt, „die Einheit im Geist durch das Band des Friedens“ (Eph 4,3) zu wahren, ein Leben im Licht zu führen (Eph 5) und gegen Anschläge des Teufels die Waffenrüstung Gottes anzulegen (Eph 6). Dazwischen ordnet eine christliche Haustafel (Eph 5,21–6,9) das Zusammenleben in christlichen Familien und Häusern.

7. Die Pastoralbriefe

Sie sind an Mitarbeiter des Paulus, *Timotheus* und *Titus*, adressiert und durch sie an einen großen Kreis von Gemeinden gerichtet. Sie stimmen in drei Themen überein: Sie bekämpfen Irrlehren, ordnen die Frage nach Diensten und Ämtern in den Gemeinden und ermahnen die Christen zu einem ordentlichen Leben als rechtschaffene Bürger.

Die übrigen Briefe

1. Der Hebräerbrief

Der Brief ist eine Sammlung von Predigten zu dem einen Thema: Jesus Christus ist der Hohepriester des Gottesvolkes (Hebr 7,1–10,39). Die Empfänger waren wohl eine Gemeinde aus Judenchristen und Heidenchristen, vielleicht in Rom. Dass dieser Brief von Paulus stamme, steht nicht in ihm. Aber die Theologie des Paulus ist deutlich herauszuhören. Damit das Festhalten am Bekenntnis einen guten Grund bekommt, wird vom ersten bis zum letzten Satz Christus groß gemacht, in dem Gott sein abschließendes und endgültiges Wort gesprochen hat (Hebr 1,1–4). Viele alttestamentliche Worte und Zusammenhänge werden auf Christus gedeutet. So soll das wandernde Gottesvolk Stärkung und Wegweisung erfahren, damit es sein Ziel erreicht: die Ruhe bei Gott.

2. Der Brief des Jakobus

Der Brief ist eine ökumenische Lehr- und Mahnschrift, die einer lau und nachlässig werdenden Christenheit ins Gewissen reden und sie zu ganzem Gehorsam rufen will. Gewiss, nur der Glaube rettet, nicht die Werke; aber was ist ein Glaube, der keine Frucht zeigt, keine Werke (Jak 1,22; 2,17)? Der Jakobusbrief vertritt, was man heute „praktisches Christentum“ nennt und setzt sich besonders für die Armen ein (Jak 2,1–13). Gedanken aus der Bergpredigt Jesu kommen hier neu zum Klingen.

3. Die Briefe des Petrus und Judas

3a. Der erste Petrusbrief ist ein aus Rom geschriebener Hirtenbrief des Petrus an die junge heidenchristliche Kirche in Kleinasien, die in schwerer Bedrängnis steht. Möglicherweise liegt dem Brief eine Taufpredigt zugrunde (vgl. 1 Petr 1,3.13.23; 2,1.2; 3,19–22). Eingefügt in die Mahnungen sind liedhafte und bekenntnisartige Stücke, die von Christus und seinem Werk sprechen: In ihm erfüllen sich die alttestamentlichen Verheißungen der Propheten. Das lebendige Wort Gottes (vgl. Jes 40,8) bewirkt die Wiedergeburt (1 Petr 1,25) und baut Christen ein in das geistliche Bauwerk der Gemeinde (1 Petr 2,5ff.), dessen Eckstein (vgl. Jes 28) Jesus Christus ist.

Das Christusbekenntnis des ersten Petrusbriefes (1 Petr 2,21ff.) beruht auf dem Gottesknechtlied des Zweiten Jesaja (Jes 53).

3b. Der zweite Petrusbrief ist die späteste Schrift des Neuen Testaments. Neben einer Abschrift des Judasbriefes (2 Petr 2) behandelt er Fragen der Wiederkunft Christi. Schon in der Alten Kirche tauchte die Frage auf, ob er wirklich von dem Apostel Petrus stammt.

3c. Der Judasbrief ist ein Mahnschreiben und warnt vor einer nicht genau auszumachenden Irrlehre.

4. Die Briefe des Johannes

Der erste Brief geht an die kleinasiatische Kirche, der zweite an eine einzelne Gemeinde, der dritte an eine Einzelperson. Der erste Johannesbrief warnt vor dem Einbruch einer Irrlehre, nach der Christus nicht der wirkliche Mensch Jesus war (1 Joh 4,2f.) und Christen nicht an Gebote gebunden sind (1 Joh 2,4). Viele Wahrheiten des Johannesevangeliums werden situationsbezogen neu formuliert: Jesus ist der Christus, der Sohn Gottes (1 Joh 2,22; 5,5). Wir haben ihn mit eigenen Augen gesehen und betastet (1 Joh 1,1). Und sein neues Gebot gilt: „Liebt einander!“ (1 Joh 2,28–3,24).

Die Offenbarung

Die Offenbarung gibt Antwort: Antwort für damals und Antwort für heute. Die Frage *damals* lautete: Was wird aus der Kirche Jesu Christi, die so sehr bedroht ist? Und die Antwort: Jesus Christus ist der Herr der Welt und der Weltmächte. Mögen sie sich noch so bedrohlich gebärden: sie können seine Gemeinde nicht überwältigen. Wir lesen die Offenbarung *heute* mit der Frage: Was wird aus unserer so sehr bedrohten Welt? Und die Antwort der Offenbarung an uns: Jesus Christus ist der Herr der Kirche. Mit ihr hat er anfangsweise das verwirklicht, was am Ende als neuer Himmel und neue Erde wirklich werden wird. Die Kirche Jesu Christi ist der deutlichste Hinweis darauf, dass unsere so sehr bedrohte Welt eine Zukunft hat. Die Kirche ist der Anfang des Gottesvolkes, der neuen Welt.

Angst ist für Christen nicht angemessen, weil Christus der Erste und der Lebendige ist (Offb 1). Sein „Fürchte dich nicht!“ ist konkrete Verkündigung der Osterbotschaft in das bedrohte Leben der Christen hinein. In den sieben Sendschreiben (Offb 2 und 3) hält der erhöhte Herr einen Spiegel vor: Christen und Gemeinden zu allen Zeiten sollen hineinschauen, um zu sehen, wie sie wirklich sind.

Die Zukunftsschau des Sehers Johannes beginnt mit einer offenen Tür am Himmel (Offb 4), die den Blick frei gibt zum Thron Gottes, wo neben den Gliedern des alten und neuen Gottesvolkes Vertreter aller Geschöpfe versammelt sind. Einmütig geben sie Gott alle Macht zurück. Dann darf das Lamm das Buch mit den sieben Siegeln, das Dokument des abgeschlossenen Handelns Gottes, öffnen (Offb 5), begleitet vom einigen Lobgesang aller Geschöpfe Gottes. Zunächst erscheinen die vier apokalyptischen Reiter (Offb 6), die den Frieden von der Erde nehmen. Das Öffnen des siebten Siegels eröffnet die Posaengerichte (Offb 8), die ungeheure Katastrophen auf der Erde auslösen. Aber mit dem Ertönen der siebten Posaune wird Christus als der endgültige Herrscher des Kosmos ausgerufen (Offb 11).

Und für die vollendete Gemeinde beginnt das endgültige Leben mit ihm (Offb 14). Die letzten Gerichte brechen an (Offb 15–18). Danach steht den Erretteten der Himmel offen (Offb 19), und sie werden von ihrem Herrn empfangen. Nach dem Tausendjährigen Reich (Offb 20) wird er Gericht halten, zu dem alle Menschen, die je gelebt haben, erscheinen werden. Zum letzten Mal wird Gott leiden, wenn er seine geliebte alte Welt vernichten muss. Aber dann wird er den neuen Himmel und die neue Erde schaffen (Offb 21), auf der nicht mehr gelitten, nicht mehr gestorben, nicht mehr geweint wird. Und wenn er alles neu gemacht haben wird, wird alles wieder sehr gut sein wie am Anfang (1 Mose 1,31), weil Gott wieder ganz und auf ewig bei den Menschen wohnt.

Zu klein sind unsere Pläne, die von der Angst geprägt sind. Zu klein sind alle Pläne, die davon ausgehen, wir Menschen könnten der göttlichen Vollendung mit Vernichtung zuvorkommen. Zu klein sind alle Pläne, die Menschen machen, um diese Welt zu retten oder eine neue zu schaffen. In alle Verwirrung unserer Zeit hinein sollen wir wieder hören und glauben lernen: Gott hat ein Konzept. Wir haben allen Grund zu hoffen: Er wird vollenden, was er angefangen hat.

Literatur

Bibelkunde im Überblick, Stuttgart 2006.

Bormann, Lukas: Bibelkunde, Göttingen 2005.

Calwer Bibelkunde, Stuttgart 2008.

Calwer Bibellexikon, Stuttgart 2006.

Herders neues Bibellexikon, Freiburg 2008.

Neues Bibel-Lexikon, Ostfildern 2000.

Rösel, Martin: Bibelkunde des Alten Testaments, 4. Auflage, Neukirchen-Vluyn 2004.

Wick, Peter: Bibelkunde des Neuen Testaments, Stuttgart 2004.

Musik in der Bibel

Christoph Wetzel

Die Musik ist kein eigener Gegenstand der biblischen Botschaft, begegnet aber dem Bibelleser von 1 Mose 4 bis Offb 19 in vielgestaltiger Weise. Die durch weite Zeiträume vielstimmige biblische Botschaft ist auf einen *cantus firmus* bezogen: Gottes Bund mit Israel am Sinai ist in dem neuen Bund mit der Menschenwelt am Kreuz auf Golgatha aufgehoben und kommt im schon anbrechenden Reich Gottes zu seinem Ziel. Die positiven Reaktionen und Antworten darauf gehören zusammen: annehmen, umkehren, danken, gehorchen, loben. Die Musik ist dazu ein rechtes Mittel und stimmt in den Chor der ganzen Schöpfung ein, die aufgerufen ist, in je eigenen Weisen das Lob Gottes zu „musizieren“ (Ps 98,4–8; Ps 148). Vor allem im Alten, aber auch im Neuen Testament ist uns eine große Zahl verschiedenartiger Liedtexte überliefert, die auch einige Rückschlüsse auf die Musizierpraxis zulassen. Aber da es Tonzeichensysteme noch nicht gab und die Musik mündlich weitergegeben wurde, wissen wir nichts über die originale Musik. Das biblische Wort will hauptsächlich seine Hörer und Leser aller Zeiten bewegen und nur nebensächlich dabei über seine eigene historische Entstehung und deren Bedingungen informieren. Dieses Leitinteresse drückt sich etwa darin aus, dass von der Musik mehr auffordernd als beschreibend berichtet wird.

Musik im Alten Testament

Musik in der biblischen Urgeschichte

Das theologisch durchdachte Gefüge der Geschichten und Gesetze in den fünf Büchern Mose wird auf den Erzählungen und Aufzählungen des Urgeschehens in 1 Mose 1–11 gegründet. Das Urgeschehen betrifft die ganze Welt und die ganze Menschheit; denn der Gott Israels ist der Herr des Kosmos. Es handelt von des Menschen Größe und Elend, von Gottes Gnade und Gericht. Adam, von Gott mit der Fülle des Lebens begabt, wird Sünder und daraufhin von Gott aus dem Garten Eden vertrieben. Aber Gott entzieht ihm nicht den Segen. Ihm werden Kain und Abel geboren. Kain wird sesshafter Ackerbauer und dann zum Brudermörder. Gott zieht ihm den Boden unter den Füßen weg, aber er schützt sein Leben (1 Mose 4,15). Sein Sohn Henoch begründet die Stadtkultur (1 Mose 4,17). Aus dem Geschlecht Adam-Kain-Henoch geht in den folgenden Generationen Lamech hervor, in dessen Söhnen Jabal der Beginn der nomadischen Viehzucht (1 Mose 4,20), Jubal der Beginn des Spielens auf Blas- und Saiteninstrumenten (1 Mose 4,21) und Tubal-Kain der Beginn der technischen und künstlerischen Metallbearbeitung (1 Mose 4,22) personifiziert erscheint.

Das Bevölkerungswachstum (1 Mose 6,1) in der stetigen Folge der Generationen und die reiche und vielfältige Entwicklung der menschlichen Kultur sind Konkretionen des göttlichen Schöpfungssegens, der durch die Sünde der Menschen nicht gebremst und schon gar nicht aufgehalten wird. Der Segen ist für den Menschen verpflichtend; denn auch indem der Mensch sich aus den Materialien der Schöpfung Musikinstrumente schafft

und diese spielend beherrscht, gehorcht er dem Befehl Gottes: „Macht euch die Erde untertan!“ Mit der Musik vermag der Mensch sein Dasein zu gestalten und zu erfüllen. Aber die für das Musizieren tüchtigen und sensiblen Hände können ebenso töten. Lamech singt: „Kain soll siebenmal gerächt werden, aber Lamech siebenundsiebzigmal“ (1 Mose 4,24). Dass Lamech den schöpferisch musikalischen Jubal als Sohn und Jubal den maßlos mörderischen Lamech zum Vater hat, ist in der biblischen Urgeschichte der Ausdruck für das widersprüchliche und zwiespältige Wesen des Menschen. „Wo man singt, da lass dich ruhig nieder ...“ Halt! Auch böse Menschen haben Lieder. Die das Dasein erfüllende Musik kann der Mensch missbrauchen, seine Bosheit groß zu machen (1 Mose 6,5). Die Menschen und ihre Werke gedeihen unter dem Schöpfungssegen Gottes (1 Mose 1,28) und scheitern unter dem Strafwort Gottes (1 Mose 3,16–19) in den Folgen der Sünde – aber so, dass trotzdem Gott eine Zukunft offen hält. Die Kultur und die Künste sind mit Mühsal verbunden. Beziehungslosigkeit und Sinnlosigkeit bedrohen das Musizieren. Und doch geht die Musikgeschichte weiter. Mit diesen ambivalenten Einsichten und Empfindungen werden wir aus der biblischen Urgeschichte entlassen.

Musik in der Geschichte des Volkes Israel von Mose bis Esra und Nehemia

Die Melodien der Lieder wie auch die Regeln und Weisen des Instrumentalspiels wurden damals mündlich weitergegeben und sind für uns unwiederbringlich verloren. Die von verschiedenen Ansätzen aus unternommenen Rekonstruktionsversuche bleiben Mutmaßungen. Aber ein kleiner Teil der damals vorhandenen Liedtexte ist in das Alte Testament aufgenommen worden. Aus diesem Material und den öfter mitgeteilten Anlässen und Begleitumständen des Musizierens lassen sich Rückschlüsse auf die Musikpraxis ziehen. Und die bei archäologischen Forschungen im Kulturraum zwischen Nil und Euphrat ergrabenen Gebrauchsgegenstände, Skulpturen und Wandmalereien steuern eine, wenn auch nicht originale, so doch vergleichbare Anschauung bei. Durch die Anwendung wissenschaftlicher Methoden der Bibelauslegung können Daten über die Musik Israels historisch genauer bestimmt werden, als der Wortsinn der betreffenden Texte meint.

Der Auszug israelitischer Stämme aus Ägypten unter Mose wird dem 13. Jh. v. Chr. zugeordnet. Dieser Zeit gehört eines der ältesten Traditionsstücke des AT an, das Moses und Aarons Schwester Mirjam zugeschriebene Lied: „Singt dem HERRN, denn er hat eine herrliche Tat getan, Ross und Mann hat er ins Meer gestürzt“ (2 Mose 15,21). Mirjam wird als Prophetin bezeichnet (2 Mose 15,20), d. h. als von Gott inspirierte Sängerin, die mit ihrem Lied die wunderbare Befreiung am Schilfmeer deutet. Sie singt die doppelversige Strophe vor, der Chor der Frauen nimmt diese auf. Solistin und Gruppe tanzen zu ihrem Wechselgesang und schlagen – dem hebräischen Text entsprechend – im Vierertakt mit der flachen Hand ihre Handpauken. In späterer Zeit wurde dieser Hymnus in ein Danklied eines Einzelnen umgeformt und dabei stark erweitert (2 Mose 15,1–18). Zwei ähnliche Vorgänge deuten darauf hin, dass hier wohl ein Ritus zugrunde liegt. Als David siegreich aus dem Feldzug gegen die Philister zurückkehrt, treten aus

allen Städten Israels, die an seinem Weg liegen, die Frauen in einer Tanzprozession heraus und singen: „Saul hat tausend erschlagen, aber David zehntausend“ (1 Sam 18,6–7). Mit der Singstrophe wechselt Jauchzen mit Pauken- und Zimbelspiel (1 Sam 18,6). Eine Auslegung der Stelle knüpft an heutige orientalische Bräuche an und beschreibt den Vorgang: „Die Frauen ... gehen in langer Reihe, Schritte vor und zurück machend, oft bestimmte Verse wiederholend. Dabei wird das Trommeln auf der Handpauke und das Spielen auf dem (dreisaitigen) Instrument von den Freudenrufen unterbrochen, einem unter schneller Vor- und Zurückbewegung der Zunge ausgestoßenen hohen Trillern“ (Altes Testament Deutsch Bd. 10, Göttingen, 3. Auflage 1965, S. 125). – Nach dem Sieg des Richters Jeftah über die Ammoniter läuft ein gleiches Ritual bei seiner Heimkehr nach Mizpa ab. Seine Tochter zieht ihm in einem Prozessionstanz mit Handpauke entgegen (Ri 11,34). Da im Text ein anderer Leitgedanke verfolgt wird, erscheint das Ritual nur angedeutet. So fehlen der Chor der Frauen und das Lied im Gang der Erzählung, sind aber ergänzend für das Verständnis vorzustellen. Jeftah, Saul und David waren Männer, über die der Geist Gottes gekommen war. Das war dem Volk Israel bewusst. Darum dienen die angestimmten Gesänge nicht einer profanen Siegerehrung, sondern sie weisen auf den Herrn der Geschichte: auf Gott.

Die sprichwörtlich gewordenen „Posaunen von Jericho“ bedürfen der Richtigstellung im Hinblick sowohl auf ihre Eigenart als Musikinstrumente als auch auf ihre Funktion bei der Einnahme Jerichos. Im Text Josua 6 werden die von den Priestern getragenen und geblasenen Instrumente als SCHOFAR (= Widderhorn) bzw. SCHOFAR HAYOBEL (= Horn des Widders) bezeichnet. Obwohl sie nur als Signal- und nicht als Melodieinstrumente eingesetzt werden können, und obwohl das Widderhorn als Ausgangsmaterial nur begrenzt bearbeitet werden kann, erfüllen sie in allen Bereichen des Lebens in Israel vielfältige Funktionen. Der starke Hornton erklingt bei der Vorbereitung des Bundes Gottes mit Israel am Sinai (2 Mose 19,16.19). Das Jubel- oder Halljahr wird mit dem Widderhorn eingeblasen (3 Mose 25,9). Nach dem Wunder des Überganges über den Jordan (Jos 3) steht Israel mit Widderhörnern vor Jericho, dem mächtigen Bollwerk der Herren des Landes Kanaan. Der Geschehensverlauf wird aus dem Text nicht ganz deutlich; denn nach Jos 6,3–5 werden die Hörner sechs Tage lang stumm der Bundeslade vorangetragen, aber nach Jos 6,6–14 werden die Instrumente an diesen sechs Tagen ständig geblasen. Auch im Höhepunkt der Erzählung scheinen durch den Schreiber letzter Hand zwei Quellen zusammengearbeitet worden zu sein. „Am siebenten Tag aber ... beim siebenten Mal, als die Priester die Posaunen bliesen, sprach Josua zum Volk: Macht ein Kriegsgeschrei! ... Da erhob das Volk ein Kriegsgeschrei, und man blies die Posaunen. Und als das Volk den Hall der Posaunen hörte, erhob es ein großes Kriegsgeschrei. Da fiel die Mauer um“ (Jos 6,15–20). Der Posaunenklang ist sowohl das angeordnete Signal zum Erheben des Kriegsgeschreis als auch Unterstützung des Kriegsgeschreis selbst. Posaunenhall und Kriegsgeschrei sind nicht die Ursache des Mauerfalls. Gott hat die Mauern von Jericho in sich zusammenfallen lassen. Das ist die Wahrheit der Geschichte. Dieses Wunder nimmt Israel an, indem es dies in einer großartigen liturgischen Prozes-

sion nachvollzieht. Das Wunder wird in der Form eines Festes und nicht einer mörderischen Schlacht erzählt. Nach dem gleichen Ritus – aber ohne Waffen – könnte auf einem heiligen Berg eine große Opferliturgie gehalten werden.

Die Entscheidungsphase des Kampfes Gideons mit den Midianitern und Amalekitern beginnt damit, dass auf das Zeichen Gideons hin die um das feindliche Lager postierten drei Hundertschaften die Widderhörner blasen, lärmern und rufen. Aber kein Israelit bewegt sich dabei von seinem Platz. „Und während die dreihundert Mann die Posaunen bliesen, schaffte der HERR, dass im ganzen Heerlager eines jeden Schwert gegen den andern war“ (Ri 7,19–22). Sowohl mit der Auswahl der Kämpfer als auch mit der Taktik folgt Gideon der Anweisung Gottes (Ri 7,1–6). Der Erzähler will seinen Hörern deutlich machen, dass die militärischen Hornsignale das Handeln Gottes begleiten und nicht die Kämpfer Gideons zum Angriff rufen. Gott ist der rechte Kriegermann (2 Mose 15,3). Der Ton des Widderhorns signalisiert die wirksame Gegenwart Gottes.

In den Geschichtsbüchern 1. Samuel bis 2. Könige wird unter bestimmten theologischen Leitlinien die Königsgeschichte von Saul bis zum Exil dargestellt. Auf Grund einiger Indizien in den Texten nimmt die alttestamentliche Wissenschaft an, dass die Texte in der Nähe zu den in ihr berichteten Ereignissen entstanden sind, wenn auch die Endredaktion erst in exilischer Zeit erfolgt sein kann. Es fällt auf, dass die Musik in den Überlieferungen von der Bundeslade, aber nicht in denen vom Tempel zur Sprache kommt. Nachdem David Jerusalem zu seiner Königsstadt und damit zum politischen Zentrum gemacht hatte, wollte er in ihr auch einen herausgehobenen Staatskult einrichten. In Israel gab es zahlreiche, zum Teil miteinander konkurrierende heilige Orte und Opferstätten. Einmalig war nur die Bundeslade. Ihrem Aufstellungsort kam darum besondere kultische Würde zu. Die Überführung der Bundeslade nach Jerusalem hatte Vorrang vor dem Tempelbau und war im Rahmen der geltenden Stiftshüttenordnung problemlos zu bewerkstelligen (2 Sam 6,17). In einer prächtigen Prozession wurde die Bundeslade nach Jerusalem hinaufgebracht. Der Heerbann von 30000 Männern zog mit (2 Sam 6,1–2). Als sich der zu diesem Zweck gebaute Wagen mit der Bundeslade in Bewegung setzte,

„tanzten
David und ganz Israel
vor dem Herrn her
mit aller Macht
im Reigen,
mit Liedern,
Harfen
und Psaltern
und Pauken
und Schellen

und Zimbeln“ (2 Sam 6,5)

(SAHAQ = lachen, spielen; im übertragenen Sinn: tanzen)
(BEROS = Zypressenholz: vielleicht Instrumente aus Zypressenholz?)
(Text nach 1 Chr 13,8 korrigiert.)
(KINNOR = tragbare Kastenleier)
(NEBEL = aufrecht stehende, tragbare Winkelharfe)
(TOF = Handpauke)
(MENA'AN'IM = metallisch klingendes Schüttelinstrument)
(ZELZELIM = Zimbel)

Der jähe Tod des Wagenführers Usa nötigte David, die Prozession abubrechen. Drei Monate später nahm David die Prozession wieder auf (2 Sam 6,14,15): „Und David tanzte mit aller Macht vor dem Herrn her und war umgürtet mit einem leinenen Priesterschurz. Und David mit dem ganzen Hause Israel führte die Lade heraus mit Jauchzen (= Lärm von schreienden Stimmen) und Posaunenschall (SCHOFAR = Widderhorn).“ – Hier tauschte David seine Königsinsignien gegen die des Priesters, der tanzt, opfert (2 Sam 6,17) und segnet (2 Sam 6,18). Das unterstreicht die neue Instrumentierung dieser zweiten Prozessionsmusik. Wie vor Jericho die Priester die Posaunen tragen, so begleiten den priesterlichen David Posaunenklänge. Und wenn nun die Überführung der Bundeslade gelingt, so signalisiert das Posaunenblasen das Wort und die Tat Gottes und nicht die Antwort und das Handeln seines Volkes. Das scheint die unterschiedliche Beschreibung der bei der Prozessionsmusik eingesetzten Instrumente unterstreichen zu sollen; denn dem Ton der „Posaune“ kommt eine besondere theologische Bedeutung zu. – Was David begonnen hatte, vollendete Salomo mit Bau und Weihe des Tempels (1 Kön 6–8). Ohne Zweifel war der Weihegottesdienst musikalisch reich gestaltet, aber im Text steht davon kein Wort. Nur Salomos Opferliturgie wird beschrieben.

Im chronistischen Geschichtswerk hingegen werden andere Akzente gesetzt (1. und 2. Chronik, Esra, Nehemia). Als Quellen werden die vorliegenden Geschichtsbücher von 1. Mose bis 2. Könige benutzt. Unter anderem sind Tempel, Kult und Levitentum Leitgedanken, die die Darstellung beeinflussen. Eigengt aus der Zeit des Chronisten wird in die vorexilische Königsgeschichte hineingeflochten. Aus dem kritischen Vergleich beider Geschichtswerke ergeben sich Einblicke u. a. in die Tempelmusik nach 515 vor Chr., dem Jahr der Weihe des wiederaufgebauten Tempels in Jerusalem. Dabei geht man davon aus, dass das chronistische Geschichtswerk um 300 vor Chr. seine Endgestalt bekommen hat. – Die Geschichte von der Überführung der Bundeslade nach Jerusalem wird in 1 Chr 13 und 15 berichtet. Gegenüber der Vorlage 2 Sam 6 wird in das Instrumentarium der Prozessionsmusik die Trompete (= HAZOZERAH) eingefügt. „David aber und ganz Israel tanzten mit aller Macht vor Gott her, mit Liedern, mit Harfen, mit Psaltern, mit Pauken, mit Zimbeln und mit Trompeten“ (1 Chr 13,8). Die Trompete kannte das Volk Israel von Ägypten her. Heute gehören ägyptische Trompeten aus Königsgräbern um 1360 und 1250 vor Chr. zum kostbaren Besitz archäologischer Sammlungen. Aber Israel nimmt über Jahrhunderte die Trompete nicht in Gebrauch, wahrscheinlich um ägyptische Religion und Kultur abzuwehren. Für den Chronisten jedoch ist die Trompete ein Tempelinstrument, das nicht von den Leviten – wie alle anderen Instrumente – sondern nur von den Priestern gespielt werden darf (1 Chr 15,24; 16,6). Auf eine Weisung Gottes an Mose wird zurückgeführt, dass die zwei Trompeten aus Silber getrieben sein müssen (4 Mose 10,1–10). Dieser nachexilische Text ist dem Beginn der zweiten Etappe des Wüstenzuges vom Sinai nach Kanaan vorangestellt, bietet aber nicht die historische Wahrheit der silbernen Tempeltrompeten, da von ihnen nur in nachexilischen Texten geschrieben ist. Dessen unbeschadet kommen theologisch-liturgische Funktion und Sinn klar zur Sprache. Die Trompeten sind zu

blasen: erstens im täglichen liturgischen Dienst vor der Bundeslade (1 Chr 16,37) und beim Brandopferaltar auf der Höhe von Gibeon (1 Chr 16,39–42), zweitens im Sinn der Theologie des Bundes „damit euer Gott an euch denke“ (4 Mose 10,10) als Anrufung Gottes und vereint mit den Sängern und den anderen Instrumenten als preisende Danksagung dafür, „dass seine Güte ewig währt“ (1 Chr 16,41.42).

In Salomos Tempel wurden dann beide Dienste an einem Ort zusammengeführt. Unter die großartigen Gottesdiensttexte im AT gehört die Beschreibung des Tempelweihgottesdienstes durch den Chronisten in 2 Chr 5,2–7,10. Die Musik wird darin einfühlsam, nicht überschwänglich, aber erhebend beschrieben. „Und die Priester gingen heraus aus dem Heiligtum ... und alle Leviten, die Sänger waren, ..., angetan mit feiner Leinwand, standen östlich vom Altar mit Zimbeln, Psaltern und Harfen und bei ihnen 120 Priester, die mit Trompeten bliesen. Und es war, als wäre es *einer*, der trompetete und sänge, als hörte man *eine* Stimme loben und danken dem Herrn. Und als sich die Stimme der Trompeten, Zimbeln und Saitenspiele erhob und man den Herrn lobte: »Er ist gütig und seine Barmherzigkeit währt ewig«, da wurde das Haus des Herrn erfüllt mit einer Wolke, so dass die Priester nicht zum Dienst hinzutreten konnten wegen der Wolke; denn die Herrlichkeit des Herrn erfüllte das Haus Gottes“ (2 Chr 5,11–14). Wer so schreiben kann, muss geistliche Musik in ihrer Tiefe erfahren haben.

Die Untiefe in ihrer unabsehbaren Bedrohlichkeit hat Israel in der Gefangenschaft in Babel erfahren müssen. Die Davidstadt und der Salomontempel sind zerstört. Die kostbaren heiligen Geräte sind als Beute in den Händen der Babylonier. Psalm 137 gibt einen tiefen Einblick in die Situation der Deportierten. Er wird gegen Ende des Exils für einen Gedenktag an die Zerstörung Jerusalems entstanden sein, als erste Anzeichen eines bevorstehenden Machtwechsels die Gemüter erregten. Den Israeliten war in Babel das Singen im buchstäblichen Sinn vergangen. „Unsere Harfen hängen wir an die Weiden dort im Lande“ (Ps 137,2). Aber die Babylonier befahlen ihnen: „Singet uns ein Lied von Zion!“ (Ps 137,3). Gewiss wollen die Sieger die ästhetischen Reize der ihnen fremden Kultmusik auskosten, letztlich jedoch die Besiegten verhöhnen und deren Gottesdienst als ohnmächtig vorführen. Die von Esra und Nehemia veröffentlichten Heimkehrerlisten verzeichnen unter anderem: „Die Zahl der Sänger: die Söhne Asaf 128“ (Esr 2,41). In Nehemia 7,41 wird die Zahl 148 genannt. Daraus geht hervor, dass für den 515 vor Chr. wiederaufgebauten Tempel in Jerusalem eine brauchbare Zahl ausgebildeter Sänger zur Verfügung stand. Und das wiederum setzt voraus, dass im Exil die liturgisch-musikalische Tradition irgendwie gepflegt und an die folgende Generation weitergegeben worden sein muss.

Der seleukidische König Antiochus IV. Epiphanes (175–164 v. Chr.) versuchte rigoros, aber erfolglos, die hellenistische Lebensart, Kultur und Religion anzugleichen. Im Tempel von Jerusalem hatte er, wahrscheinlich mit Unterstützung durch Angehörige der kompromissbereiten Oberschicht in Jerusalem, einen Altar für Zeus Olympios erbauen lassen. Es kam im Land zum offenen Aufruhr, der Antiochus in die Zwangslage brachte, alle ergriffenen Maßnahmen zur Hellenisierung zurücknehmen zu müssen.

Im Jahr 164 konnte der Tempel mit dem für den Gott Israels gereinigten Altar neu geweiht werden (1 Makk 4,36–61). Zugleich wurde die jährliche Wiederholung des Festes angeordnet. Es ist das heutige Chanukafest. – In jene heftigen Auseinandersetzungen scheint die Geschichte von den drei Männern im Feuerofen (Dan 3,1–30) hineinzusprechen. Wahrscheinlich ist mit Nebukadnezar II. (605–562 v. Chr.) Antiochus IV. Epiphanes gemeint. Ein Indiz dafür gibt die Beschreibung des Orchesters in dem königlichen Befehl (Dan 3,5). Sechs Instrumente werden namentlich genannt. Nur zwei der Instrumentennamen haben semitischen Ursprung; die anderen sind der aramäischen Sprache angepasste Lehnwörter:

KATHROS	aus griechisch: kitharis = kithara
SABBEKA	aus griechisch: sambyke = Saiteninstrument (Harfe?)
PESANTERIN	aus griechisch: psalterion = Saiteninstrument
SUMPONYAH	aus griechisch: symphonia = Sackpfeife (?)

Die Symphonia wird erst im 2. Jh. v. Chr. als Instrument genannt.

Zweifelsfrei gehört das beschriebene Instrumentarium in die Zeit der gewaltsamen Hellenisierung und nicht in die der babylonischen Vorherrschaft. Der Leser soll mit Hilfe eines anschaulichen Nebenzuges der Geschichte in deren rechtes Verständnis eingewiesen werden. Wie die drei Männer als Vertreter der rechtgläubigen Israeliten den Kult des goldenen Bildes verweigern, so wird auch die diesem Kult dienende Musik abgewiesen. Ob unter der die Aufzählung der Instrumente abschließenden Formulierung „und aller andern Instrumente“ (Dan 3,5) für das damalige Verständnis die traditionellen Instrumente der Tempelmusik Israels inbegriffen waren, muss offen bleiben.

Der hier gegebene Überblick gründet auf Texten, die den theologischen, heilsgeschichtlichen Grundlinien der alttestamentlichen Geschichtsbücher eng verbunden sind. Darüber hinaus veranschaulicht eine Fülle weiterer Texte aus den Schriften des Alten Testaments, wie die Musik dem Leben des Volkes Israel in seiner kulturellen Entwicklung verbunden war. Arbeitslieder scheinen in den Liedern vom Brunnenbau (4 Mose 21,17.18) und Mauerbau (Neh 4,4) vorzuliegen. Das Hohelied Salomos enthält zahlreiche Liebes- und Hochzeitslieder. Eindrückliche Beispiele für Klagelieder geben die Totenklagen Davids über Saul und Jonathan (2 Sam 1,17–27), Abner (2 Sam 3, 33.34) und Absalom (2. Sam 19,1). Im übertragenen Sinn sind auch die – dem Propheten irrtümlich zugeschriebenen – Klagelieder Jeremias (Jer 9,17–20). König Salomo lässt für seinen Hof aus kostbaren Importhölzern Musikinstrumente herstellen (1 Kön 10,12). Auch die reiche Oberschicht des Volkes Israel lässt sich bei ihren ausgelassenen Festen die Musik etwas kosten, wie wir aus der Gerichtsprophezie Jesajas erfahren: „Weh denen, die des Morgens früh auf sind, dem Saufen nachzugehen, und sitzen bis in die Nacht, dass sie der Wein erhitzt, und haben Harfen (KINOR), Zithern (NEBEL), Pauken (TOF), Pfeifen (HALIL = ein der Oboe verwandtes Blasinstrument) und Wein in ihrem Wohlleben, aber sehen nicht auf das Werk des Herrn ...“ (Jes 5,11.12). In den Listen der Rückkehrer aus dem Exil werden nach den Sklaven 200 Sänger und Sängerinnen aufgeführt (Esr 2,65). Die Musiker in den vornehmen Häusern zählen unter die Diener-

schaft und werden wie Sklaven gehalten. Und die Musik ist demzufolge vor allem Dienstleistung. Der soziale Status der Musiker ist nicht erst eine Folge des Exils, denn die Sklavenfrage ist in Israel mindestens seit dem Königsrecht gestellt.

Musik in der Prophetie

Schon zur Zeit der Richter gab es in alternativer Gemeinschaft lebende Prophetengruppen. Sie lebten unter Leitung einer Autorität wie Samuel (1 Sam 18,18ff.) in einer besonderen Siedlung nahe einem Heiligtum und traten durch prophetische Ekstase hervor, die auch auf Außenstehende übergreifen und diese zu abnormem Verhalten treiben konnte (1 Sam 18,24). In der religiösen Verzückung griffen Mitglieder der Gruppe zu NEBEL, TOF, HALIL und KINNOR (1 Sam 10,5); oder die Gruppe ließ sich von Musikern und ihrem Spiel in die Ekstase geleiten. In diesen Zusammenhang gehört auch der einzigartige Vorgang um den Propheten Elisa in der mittleren Königszeit, übrigens auch das Haupt einer Prophetengruppe (2 Kön 2,15). Um einen Prophetenspruch gebeten, lässt Elisa zunächst einen Musiker ein nicht näher bezeichnetes Instrument spielen, und da „kam die Hand des Herrn auf ihn“ (2 Kön 3,15).

In beiden Texten klingen archaische, magische Musikpraktiken in Kult und Religion an, die bis in die kultische Gesetzgebung hineinreichen. Der Saum des hohenpriesterlichen Gewandes soll mit goldenen Schellen oder Glöckchen bestückt sein. „Und Aaron soll das Gewand anhaben, wenn er dient, dass man seinen Klang höre, wenn er hineingeht ins Heiligtum vor den Herrn und wieder herauskommt; so wird er nicht sterben“ (2 Mose 28,33–35).

Die Propheten Amos und Jesaja (8. Jh. v. Chr.) haben in ihrem Verständnis die Dreiecksbeziehung Religion-Magie-Musik überwunden. Ihre Musikanschauung ist einerseits im Gottesdienst und andererseits im gottgerechten Sozialleben begründet. Falsche häusliche Musikkultur (Jes 5,11.12) und selbstgenügsame Gottesdienstmusik (Am 5,23.24) werden von ihnen hart gegeißelt. Weil Singen und Spielen menschliche Lebensvollzüge sind, unterliegen sie mit dem Menschen dem totalen Anspruch des Bundesgesetzes Gottes.

Die Geschichte des vor König Saul KINNOR spielenden David erschließt sich in der Spannung von Religion und Magie. „Religion heißt Unterwerfung, Magie heißt Herrschaft den Mächten gegenüber“ (Nathan Söderblom). Weil Saul Gott nicht gehorcht hat, weicht der Geist des Herrn von ihm und ein „böser Geist vom Herrn“ ängstet ihn. Die Großen Sauls raten zur Musikmagie, um den bösen Geist zu bannen (1 Sam 16, 14–17). Man hält David für geeignet und beruft ihn. „Sooft nun der böse Geist von Gott über Saul kam, nahm David die Harfe und spielte darauf mit seiner Hand. So wurde es Saul leichter, und es ward besser mit ihm, und der böse Geist wich von ihm“ (1 Sam 16,23).

Den Text vom heutigen Wissensstand der Musiktherapie aus verstehen zu wollen, wäre kurzschlüssig. Das zeigen seine Vor- und Nachgeschichte. Voran steht die verborgene Salbung Davids durch Samuel. „Und der Geist des Herrn geriet über David von dem Tag an und weiterhin“ (1 Sam 16,13). Die von den Großen Sauls organisierte Musikmagie ist in Wahrheit ein Tun

unter dem Geist des Herrn. Und Saul bleibt trotz zeitweiligen besseren Befindens verworfen. Der böse Geist vom Herrn wird nicht magisch gebannt; denn Saul versucht – allerdings vergebens – David beim Harfenspiel zu töten (1 Sam 18,10.11). Der uralte Gebrauch der Musik in Religion und Magie dient letztendlich dem Willen des Gottes Israels, auch wenn den beteiligten Menschen andere Motivationen und Ziele bewusst sind.

Musik in den Psalmen

Unser Wissen vom Psalmengesang des biblischen Volkes Israel in vor- und nachexilischer Zeit ist bruchstückhaft, schon weil „der Sitz im Leben“ der Psalmen nur in wenigen Fällen bestimmt werden kann. Hinweise auf die Musik geben die Überschriften, die poetischen Formen und eine Reihe von Aussagen der Psalmen.

In 57 Überschriften wird der Psalm MISMOR genannt. Das Substantiv leitet sich von einem Verb her, das „musizieren“ bedeutet – sowohl vokal als auch instrumental. Und die Septuaginta (die griechische Übersetzung des Alten Testaments) übersetzt MISMOR mit PSALMOS. Das Wort bedeutet ursprünglich Saitenspiel (das zugehörige Instrument ist das PSALTERION), später auch Lied. Die griechischen Übersetzer haben damit genau den Sinn der hebräischen Vorlage getroffen. In die gleiche Richtung weist, wenn in den Überschriften der Psalmen 4, 6, 54, 55, 61, 67, 76 „vorzusingen beim Saitenspiel“ formuliert wird. Diese Hinweise und die zahlreichen Aufforderungen zu singen und zu spielen (Ps 33,2.3; 47,7.8; 98,5.6; 147,7; 149,3; 150,3–5) begründen die Ansicht, dass die Psalmen in der Regel mit Instrumentalbegleitung gesungen wurden.

In 55 Psalmüberschriften steht ein Begriff, der von seiner Grundbedeutung her mit „Dirigent, Chorleiter“ zu übersetzen wäre. In der deutschen Ausgabe der Jerusalemer Bibel wird das Wort mit „Chormeister“ und in der Bibel nach Luther ungenau mit „vorzusingen“ wiedergegeben. A. Sendrey vertritt die Auffassung, es wäre diese „Bezeichnung ... denjenigen Psalmen vorangesetzt ..., welche entweder für den Vortrag durch einen Solisten bestimmt waren oder Gelegenheit zum Solosingen enthielten“ (Musik in Alt-Israel, Leipzig 1970, S. 86). Diese Meinung wird von der statistischen Beobachtung unterstützt, dass der Begriff in den Überschriften von 19 der insgesamt 35 individuellen Klagepsalmen, hingegen nur in 5 der insgesamt 25 Hymnen verwendet wird. Alle Ausleger sind sich darin einig, dass das Wort eine musikalisch-technische Bedeutung hat. Aber keine der vorgeschlagenen Lösungen hält der Überprüfung in allen anstehenden Texten stand.

Auch andere Angaben zur musikalischen Ausführung, die allesamt in den Texten nicht häufig erscheinen, können bis heute nicht mit Sicherheit interpretiert werden. Viele klar strukturierte Psalmen lassen auf die Ausführung mit großer Wahrscheinlichkeit schließen. Zum Beispiel: Psalm 136, 1a (wechselnder Text) Vorsänger, 1b (Kehrvers) Gemeinde, 2a (wechselnder Text) Vorsänger, 2b (Kehrvers) Gemeinde usw. – Der Psalm ist unverkennbar für responsorisches Singen geeignet.

Zu einer Hochform des Responsorialgesanges ist Psalm 107 entwickelt:

<i>Vorsänger</i>	<i>Gemeinde</i>	<i>Vorsänger</i>	<i>Gemeinde</i>	<i>Vorsänger</i>
1–3 (Einleitung)				
4–5	6 (Refr. I)	7	8 (Refr. II)	9
10–12	13	14	15	16
17–18	19	20	21	22
23–27	28	29–30	31	32
33–43 (später hinzu gefügt Hymnus)				

Die beiden Kehrverse könnten von zwei verschiedenen Gruppen gesungen werden. Schlichtere Beispiele für die strophische Gliederung liegen in den Psalmen 42/43, 80 und 99 vor.

Die Psalmen 146 bis 150 gehören zur Gattung der Hymnen. Subjekt der Hymnen ist die Gott anbetende und seine Taten lobpreisende Gemeinde. Ort der Hymnen ist der Gottesdienst. Ausführungsart ist das antiphonische Singen, mit dem zwei Gruppen im Wechsel den Psalm einander zusingen.

Die genannten Psalmen werden am Beginn und am Schluss mit einem Halleluja-Ruf gerahmt. Die Ausführung wird der des Mirjam-Liedes ähnlich gewesen sein: Ein Vorsänger stimmt an, und die Gemeinde stimmt mit mehrmaligen Wiederholungen ein. Darauf folgt der vom Chor antiphonisch gesungene – und mit Saiteninstrumenten begleitete – Psalm. Zum Halleluja könnten Widderhörner erklingen. In mehreren Psalmen werden bestimmte Liedanfänge zitiert (z. B. 8,1; 22,1; 46,1; 84,1). Es bleibt fraglich, ob damit diesen Psalmen bestimmte Lehnmelodien zugewiesen werden, oder ob damit eine Ausführungsart in einem bestimmten Toncharakter angegeben wird.

Anschaulich und bewegend wird im Buch Esra die Liturgie zur Grundsteinlegung beim Wiederaufbau des Tempels beschrieben. Priester blasen die Trompeten, Leviten schlagen die Zimbeln und singen die Festliturgie. „Und das ganze Volk jauchzte laut beim Lobe des Herrn, ... Und viele ..., die das frühere Haus noch gesehen hatten, weinten laut, als nun dies Haus vor ihren Augen gegründet wurde. Viele aber jauchzten mit Freuden, so dass das Geschrei laut erscholl. Und man konnte das Jauchzen mit Freuden und das laute Weinen im Volk nicht unterscheiden; denn das Volk jauchzte laut, so dass man den Schall weithin hörte.“ (Esr 3,10-13). Unartikulierte Lärmen mit der menschlichen Stimme (= jauchzen) wird in mehreren Psalmen genannt (27,6; 33,2.3; 47,6; 89,16). Mit dem gleichen Wort werden auch der Ton des Widderhorns (Ps 47,6) und der großen Zimbel (Ps 150,5) benannt. Das Volk konnte also in die gesungenen Lob- und Dankliturgien mit begeistertem Jauchzen einstimmen, das mit Widderhorn- und Zimbelärm zusätzlich steigerungsfähig war.

Obwohl die Bezeichnung SELAH in 39 Psalmen 71-mal dem Leser begegnet, ist ihre Bedeutung nicht gesichert. Zwar wird sie in der Septuaginta mit DIAPSALMA = Zwischenspiel übersetzt, aber in der hebräischen Sprache ist sie von verschiedenen Wortstämmen ableitbar. H. J. Kraus stellt in seinem Kommentar zu den Psalmen alle Lösungsversuche vor, unter denen

doch wohl die Auffassung als instrumentales oder vokales doxologisches Zwischenspiel den Vorrang hat (Psalmen I, Neukirchen-Vluyn, 4. Auflage 1972, S. XXVI).

Musik im Tempel

Die alttestamentliche Forschung nimmt heute weitgehend an, dass der Bearbeiter letzter Hand der Bücher Esra, Nehemia und Chronik I und II etwa um 300 v. Chr. unter anderem die Listen der levitischen Sänger und Instrumentalisten (1 Chr 15,16–24; 16,4–6; 16,41–42; 25,1–31) und alle die Tempelmusik betreffenden Texte (2 Chr 5,12.13; 7,6; 29,25–30; Esr 3,10 bis 13; Neh 12,28f) eingefügt hat. Sowohl die Architektur des Tempels als auch die Struktur und Organisation der kultischen Musik werden auf König David zurückgeführt und so auf die Autorität des von Samuel gesalbten göttlichen Verheißungsträgers gegründet. Aber die Angaben belegen die Musikpraxis im 4. Jahrhundert vor Chr.; denn Trompeten (1 Chr 15,24) sind erst im nachexilischen, zweiten Tempel in Gebrauch. Den levitischen Sängern und Spielern war der liturgische Ort „östlich vom Altar“ (= Brandopferaltar) zugewiesen (2 Chr 5,12), also ein Platz im Vorhof unter freiem Himmel. Dort stand der Chor im Angesicht des Brandopferaltars und des hinter ihm aufragenden Tempels. Weder in der Vorhalle noch im Heiligen geschweige denn im Allerheiligsten des Tempels wurde musiziert. Die levitischen Sänger und Spieler und das Volk beteiligten sich im Vorhof an den Gottesdiensten. Die Musik, durch keine Klangbrechungen von den Wänden her unterstützt, schuf keine geschlossenen Klangräume, sondern klang unter der unendlichen Weite des Himmels dem entgegen, dessen Saum den Tempel füllt (Jes 6,1).

Für die Gottesdienste war nur ein kleiner Teil der im Volk Israel bekannten und gebräuchlichen Musikinstrumente verwendbar. Und sicher wirkte sich die Abwehr fremder Kulte und Kultmusiken auf die Auswahl der am Jerusalemer Tempel zugelassenen Instrumente einschränkend aus. In Ps 150,3–5 könnten die kultischen Musikinstrumente zusammengefasst sein: Winkelharfe, Kastenleier, Handpauke, Widderhorn (hier noch nicht durch die Trompete ersetzt), klingende und lärmende Zimbeln, 'UGAB (= Flöte oder Oboe?) und Saitenspiel (= Gattungsbegriff). Die beiden letzten Wörter weisen dabei wohl auf eine besondere Erweiterung des Instrumentariums über den normalen Standard hinaus. Die Flöte (?) wird nur in Ps 150,4 für das Gotteslob gebraucht. Der Gattungsbegriff Saitenspiel lässt auch an andere in der Hof- und Volksmusik verwendete Saiteninstrumente denken.

Auch der kultische Tanz ist integraler Bestandteil der gottesdienstlichen Musik am Tempel. Die Handpauke schlagenden Tänzerinnen gestalten das Lob Gottes mit (Ps 68,25; 150,4). Aus den Texten lässt sich schließen, dass der kultische Tanz besonderen Festen und Gelegenheiten vorbehalten war, also nicht zum täglichen Ritual im Tempel gehörte.

Die eingangs aufgeführten Musikerlisten entstammen sicher verschiedenen Überlieferungen und geben insgesamt kein eindeutiges Bild von der Organisation der gottesdienstlichen Musik am Tempel. Unzweifelhaft waren alle levitisch-liturgischen Dienste der Fest- und Wochentage genau geregelt (1 Chr 23,30.31). Sie durchzuführen, standen ausgebildete und fest

angestellte Musiker (Sänger und Instrumentalisten) zur Verfügung. Wie die Priester waren sie durch eine Amtskleidung aus dem Volk hervorgehoben (1 Chr 15,27; 2 Chr 5,12). Die Dienstfähigkeit ist nach 4 Mose 8,23–26 auf das Lebensalter zwischen 25 und 50 Jahren festgesetzt. Andere Traditionen oder Revisionen nennen als Mindestalter 30 (1 Chr 23,3) und 20 Jahre (1 Chr 23,24). Nach 1 Chr 25 waren die levitischen Tempelmusiker in 24 Gruppen zu je 12 Personen eingeteilt. In der durch Losentscheid bestimmten Reihenfolge versahen sie die anstehenden Dienste. Im Los kreuzte die göttliche Dimension die menschliche Organisation.

Die den zweiten Tempel in Jerusalem 515 v. Chr. wiederaufgebaut hatten, waren im Exil durch die Prophetie Deuterojesajas (Jes 40–55), in der ein neues Kapitel der Theologie und Frömmigkeit Israels begonnen hatte, geprägt worden. „Die beiden Linien der Prophetie und des Gottesdienstes kommen in der Botschaft Deuterojesajas zusammen. Einmal zeigt sich das in dem starken Einfluss der Psalmensprache auf die Formung seiner Botschaft ... Die Fülle der Psalmomotive bei Deuterojesaja erklärt sich daraus, dass die ersten Gottesdienste nach dem Zusammenbruch Klagebegehungen waren. Diese Klage des geschlagenen Israel wird von Deuterojesaja vielfältig aufgenommen und zitiert (z. B. 40,27); aber er kann der Klage nun das lange verstummte Gotteslob entgegensetzen. Wie stark seine ganze Botschaft vom Lob geprägt ist, zeigen besonders die durchziehenden Loblieder (Jes 42,10–13; 44,23; 45,8; 48,20–21; 49,13; 51,3; 52,9–10; 54,1–2), die die Antwort auf Gottes rettendes Eingreifen schon vorausnehmen“ (C. Westermann, Theologie des AT in Grundzügen, 2. Auflage, Göttingen 1985, S. 127f.). Aus dieser neuen Sicht und Erfahrung wird die gottesdienstliche Musik vom Verfasser des chronistischen Geschichtswerkes sowohl in der geschichtsträchtigen davidischen Tradition (1 Chr 25,6) als auch in dem unverfügbaren prophetischen Geist Gottes begründet: Asaf und Jedutun als prophetische Männer (1 Chr 25,2,3) und Heman als Seher des Königs (1 Chr 25,5) leiten die levitischen Tempelmusiker. Der Geist lebt in und mit der Institution und Tradition.

Das neue Lied

„Singet dem Herrn ein neues Lied!“ fordern zu wiederholten Malen die Psalmen auf (Ps 33,3; 96,1; 98,1; 149,1). Auch ein Hymnus des Propheten Deuterojesaja beginnt mit diesem Aufruf (Jes 42,10). Da historischer Ort und Zeit der genannten Psalmen nicht auszumachen sind, muss die Frage offen bleiben, ob diese Psalmen von Deuterojesaja abhängen oder umgekehrt. Die neuen Lieder besingen Gottes Wort und Hand, die richtend und rettend Neues schaffen. Ohne neue Taten Gottes gibt es kein neues Lied. In neuen Variationen und Formen das Alte besingen ergibt kein neues Lied. Das neue Lied ist das unseren Raum und unsere Zeit durchbrechende Lied vom eschatologischen Handeln Gottes. Die alle Erfahrungen und Vorstellungen übersteigenden Wunder Gottes erzeugen selbst das neue Lied: „Der Herr hat mir ein neues Lied in meinen Mund gegeben“ (Ps 40,4). Darum ist das neue Lied nicht in den künstlerischen Fähigkeiten des Menschen allein angesiedelt. Das neue Lied hat kosmische Dimensionen: Himmel, Erde, Meer, Feld, Bäume im Wald (Ps 96), Meer, Erdkreis, Ströme und Berge (Ps 98) stimmen mit allem, was Odem hat (Ps 150), das neue Lob Gottes an.

So lässt prophetisches Hören und Sehen jetzt das neue Lied in der Tempelmusik anklingen. Das lobsingende Gottesvolk öffnet sich voll Hoffnung den kommenden Taten Gottes und wird darin zum neuen Lied weit.

Musik im Neuen Testament

Das Charisma des Singens

Obwohl die Musik in den Schriften des Neuen Testamentes wenig zur Sprache kommt, enthalten sie doch eine Reihe sehr geprägter Texte, die in den Gottesdiensten der Urchristenheit fest verankert waren. Um ihrer Aussagen, sprachlichen Verdichtung und Bekanntheit willen hatten sie in Evangelien, Briefe und apokalyptische Literatur Eingang gefunden.

Die Lobgesänge der Maria (Lk 1,46–55), des Zacharias (Lk 1,68–79) und des Simeon (Lk 2,29–32) zeigen, wie die Urchristenheit eine eigene Psalmdichtung schafft und singt. Ob das „Ehre sei Gott in der Höhe“ (Lk 2,14) für den Gottesdienst als Bekenntnis oder Lied gegen den römischen Kaiserkult entstanden und in die Weihnachtsgeschichte eingefügt worden ist, lässt sich nicht belegen.

In den Briefen sind urchristliche Hymnen auf uns gekommen, die wie Röm 11,33–36 in der alttestamentlichen Psalmentradition stehen oder wie Phil 2,6–11, Kol 1,15–20 und 1 Tim 3,16 Christuslieder sind. Da sie in die Gedankengänge der Briefe fest eingefügt sind, muss man mit Änderungen wie Kürzungen und Einschüben rechnen.

In den Gottesdienstvisionen des Sehers Johannes werden viele Hymnen mitgeteilt, die die urchristlichen Gottesdienste veranschaulichen (Offb 4,11, sowie 5,9–10.12.13; 7,10.12; 11,15; 12,10–12; 15,3–4; 19,1–3.6–7). Ihre Sprache ist vom Alten Testament geprägt. Ihren Inhalt bestimmt der Glaube der christlichen Gemeinde.

Die Melodien der urchristlichen Gesänge sind unwiederbringlich vergangen wie die Gemeinden, die sie angestimmt hatten. Die Frage, ob in den Gottesdiensten Musikinstrumente verwendet wurden, muss offen bleiben. Aus der liturgischen Bilderwelt des Neuen Testamentes sind Instrumente nicht gestrichen. Aber im Unterschied zu den Psalmen des Alten Testaments wird nur die Harfe (KITHARA) als liturgisches Instrument genannt (Offb 5,8; 14,2; 15,2). Der Erlebnishintergrund solcher Beschreibung könnten die schlichten Verhältnisse junger bedrängter Missionsgemeinden sein. Damit ist aber nicht gesagt, dass die Bilder die konkrete liturgische Praxis widerspiegeln.

Bedenkliche Entwicklungen im gottesdienstlichen Leben der Gemeinde von Korinth haben den Apostel Paulus dazu gedrängt, unter anderem Ansätze einer theologischen Beurteilung der Musik im Zusammenhang des Gemeindeaufbaues zu formulieren. Ausgangspunkt ist der Begriff Charisma (Gnadengabe). Mit großer Sorge beobachtet der Apostel Paulus in der Gemeinde von Korinth, dass deren Gemeindeglieder weniger den Aufbau der Gesamtgemeinde, aber zunehmend die persönliche Vervollkommenung ihres Christseins im Blick haben. Daraus folgt die besondere Wertschätzung der Gaben des Heiligen Geistes, die wie das Zungenreden und „Geistsingen“ (1 Kor 14,15) ekstatischen Charakter haben; in denen nicht die Liebe zum Nächsten – am meisten zu den Glaubensgenossen (Gal 6,10) – sondern eine

die Gemeinde vor Ort transzendierende, himmelstürmende Liebesbeziehung Gestalt gewinnt. Das Doppelgebot der Liebe wird auf diese Weise als Grundlage des christlichen Lebens in Frage gestellt. Paulus stellt dieser Entwicklung seine Theologie von der Kirche als Leib Christi und ihren reichen Gaben (1 Kor 12), sowie von der Unterscheidung der Gaben in Gnaden- und Geistesgaben (1 Kor 14) nach dem Maß der vollkommenen Liebe (1 Kor 13) entgegen.

Der Gottesdienst und das Gemeindeleben sollen sich unter der Friedensordnung Gottes entfalten (1 Kor 14,33). Im lebendigen Miteinander des Gebens und Nehmens hat sich in der Gemeinde eine Struktur herausgebildet, in der bestimmte Gnadengaben (Charismen) auf Dauer mit bestimmten Personen verbunden sind, andere Gnadengaben frei wirksam werden. „Und Gott hat in der Gemeinde eingesetzt erstens Apostel, zweitens Propheten, drittens Lehrer, dann Wundertäter, dann Gaben gesund zu machen, zu helfen, zu leiten und mancherlei Zungenrede“ (1 Kor 12,28). Diese Gnadengaben teilt Gott nach dem Maß des Glaubens zu, das durch seinen gnädigen Willen, nicht aber durch die Persönlichkeit des Glaubenden bestimmt wird (Röm 12,3).

So ist im Gottesdienst viel Raum für Neues und Spontaneität gegeben. Die geistliche Kreativität ist eingebunden in die kontinuierliche Überlieferung des apostolischen Evangeliums. Darauf weist Paulus in 1 Kor 11,23ff. für die Feier des Abendmahles mit Nachdruck hin. „Wenn ihr zusammenkommt, so hat ein jeder einen Psalm, er hat eine Lehre, er hat eine Offenbarung, er hat eine Zungenrede, er hat eine Auslegung“ (1 Kor 14,26). Das Subjekt des zitierten Satzes wird durch die Fragen in 1 Kor 12,29.30 interpretiert: Jedem kann nach dem Maß des Glaubens eine solche Gabe zuteil werden. Die Gemeinde lebt in der Fülle der Gaben, wenn jedes Gemeindeglied mit je seiner Gabe den anderen dient. Der Begriff Psalm wird in der Erörterung in 1 Kor 14 im umfassenden Sinn für jede Art und Weise im Gottesdienst zu singen gebraucht und nicht im speziellen Sinn der Psalmodie. Die apostolischen und frühkatholischen Gemeinden des neutestamentlichen Zeitalters kennen die freie Geistesgabe der Gemeinde bauenden Singens, aber noch nicht den geordneten Dienst des Kantors, das kirchenmusikalische Amt.

Entsprechend seiner streithaften Gegenüberstellung von ekstatischer Zungenrede und prophetischer Rede in 1 Kor 14 unterscheidet Paulus das Psalmensingen mit dem Geist von dem Psalmensingen mit dem Verstand (1 Kor 14,5). Psalmensingen im Geist ist wohl als ein Ineinander von ekstatischer Zungenrede – einer „Übersprache“ (Engelszungen 1 Kor 13,1) – und von ekstatischem Singen zu verstehen, bei dem der Sänger in Jubelrufe und -schreie übergehend die Regeln und Konventionen des Musizierens aufbricht. Es wird von Paulus als eine Geisteswirkung beurteilt, die gleich wie Zungenrede und Geistgebet (1 Kor 14,15) wohl den Sänger und Redner und Beter erbaut, aber nicht die große Zahl der Gemeindeglieder, die zu solchen geistlichen Äußerungen keinen Zugang haben. „Wenn du Gott lobst im Geist, wie soll der, der als Unkundiger dabeisteht, das Amen sagen auf dein Dankgebet, da er doch nicht weiß, was du sagst?“ (1 Kor 14,16). Darum möchte der Apostel solche nicht kommunizierbaren Geisteswirkungen aus

dem Gottesdienst in den Privatbereich (1 Kor 14,28) und unter „Kenner und Liebhaber“ (J. S. Bach) verweisen.

Psalmensingen mit dem Verstand gehört in den Zusammenhang mit der Rede und dem Gebet mit dem Verstand und der Auslegung der Zungenrede. Diese versteht Paulus als Gnadengaben (Charismen), als geistliche Tätigkeiten und Wirkungen, durch die der Bau der Gemeinde befördert wird. Die den Gliedern am Leibe Christi durch das Evangelium erwiesene Gnade setzt sich je nach dem Maß des Glaubens der Begnadeten in einander zum Bleiben in Christus weiterzugebende Gnadengaben um. So soll es in der Versammlung sein: singen, um gemeinsam oder für einander Gott zu klagen, bitten, bekennen, danken und lobpreisen.

In diesem Zusammenhang sind auch die Texte Kol 3,16 und Eph 5,19 auszulegen. Ohne Belang ist dabei die Frage, ob Paulus oder zwei seiner Schüler Verfasser der Briefe sind. Kein Zweifel besteht, dass dem Verfasser des Epheserbriefes der Kolosserbrief bekannt ist. Deshalb muss die Interpretation bei Kol 3,16 einsetzen.

Weder die revidierte Übersetzung Luthers 1984 noch die Endfassung der Einheitsübersetzung 1981 geben den griechischen Urtext wortgetreu wieder.

Luther: „Lasst das Wort Christi reichlich unter euch wohnen:

- (a) lehrt und ermahnt einander in aller Weisheit;
- (b) mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen Liedern singt Gott dankbar in euren Herzen.“

Einheitsübersetzung:

- (A) „Das Wort Christi wohne mit seinem ganzen Reichtum bei euch.
- (B) Belehrt und ermahnt einander in aller Weisheit!
- (C) Singt Gott in eurem Herzen Psalmen, Hymnen und Lieder, wie sie der Geist eingibt, denn ihr seid in Gottes Gnade.“

In der Luther-Übersetzung wird der Hauptsatz in den beiden angeschlossenen Nebensätzen (a) und (b) entfaltet. Die Einheitsübersetzung gliedert die Aussagen in drei Hauptsätze (A), (B) und (C). Der griechische Urtext ist in einen Hauptsatz mit zwei partizipialen Nebensätzen geformt. Dieser Satzbau ist im Luther-Text übertragen nach den Regeln der deutschen Satzlehre. Aber die Wortstellungen in den griechischen Nebensätzen erfordern in unseren Texten die Umstellung der Worte Psalmen, Lobgesänge und geistliche Lieder und damit einen modifizierten Sinn:

„in aller Weisheit	in der Gnade
lehrt und ermahnt	singt
einander	(Gott)
mit Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern	in euren Herzen
(einander)	Gott.“

Jeder Teilsatz beginnt mit einem grundlegenden theologischen Begriff: Wort Christi, Weisheit, Gnade. Die mit ihnen bezeichnete Wirklichkeit ist unbedingte, nicht manipulierbare Gabe Gottes. Wie will die Gemeinde wohnen lassen, lehren, ermahnen und singen, wenn ihr Gott mit seinen Gaben nicht zuvorkommt? Und Gott gefällt es, sein Wirken an die zu binden, die er auf den Weg des Glaubens gebracht hat: Wer euch hört, hört mich.

Wird Kol 3,16 in dieser Weise gelesen, hat das Singen der Gemeinde im Gottesdienst neben der anbetend-liturgischen auch eine verkündigende und seelsorgerliche Funktion. So hatte es auch Luther in seinen Übersetzungen des Briefes an die Kolosser von 1522 und 1534 gesehen. Die Gemeinde dankt und lobt Gott, indem sie sein Tun singend erinnert und damit zugleich sich lehrt und ermahnt. Das Gott preisende Singen fließt in die verkündigende und seelsorgerliche Funktion über. Die Reihenfolge dieser Funktionen ist in Kol 3,16 vertauscht, damit dieser ganze die Konsequenzen des Evangeliums für das neue Leben darstellende Abschnitt Kol 3,1–17 mit einer gut anschließenden Zusammenfassung abgeschlossen werden kann. „Seid ihr nun mit Christus auferstanden (Vers 1), ... so singt Gott ... in euren Herzen (V. 16) ... und dankt (mit allem, was ihr tut) Gott, dem Vater, durch den Herrn Jesus“ (V. 17).

Die zu Beginn dieses Abschnitts aufgelisteten Texte gottesdienstlicher Lieder bieten nur einen Ausschnitt des vorhandenen und ständig wachsenden Liedschatzes dar. Da nur die Texte aufgenommen sind, die den Verfassern der neutestamentlichen Schriften zur Entfaltung bestimmter theologischer Zusammenhänge wichtig waren, sind diese auf uns gekommenen Liedtexte nicht repräsentativ für das Singen in den apostolischen Gemeinden. Sie lassen aber die Fülle und den Formenreichtum ahnen, auch wenn uns das Nähere verschlossen bleibt.

Die Aufforderung „Singt Gott in euren Herzen!“ könnte missverstanden werden, als ob es auf ein innerliches, geistig-geistliches Singen ankäme. Da der Begriff Herz im neutestamentlichen Sprachgebrauch eine Reihe von Bedeutungsvarianten hat, ist der genaue Sinn aus dem unmittelbaren Textzusammenhang zu erheben. Geht es in unserer Textstelle um den Gottesdienst und drei Funktionen des Singens, dann kann nicht dem lehrenden Singen mit dem Mund das Gott lobende Singen mit dem Herzen gegenübergestellt werden. Vielmehr wird ausgesagt, dass der Sänger sich mit seinem Lied identifiziert und nicht im Singen eine fremde Rolle spielt. Singt der Christ in der Gnade, dann ist er ja mit Christus auferstanden (Kol 3,1). Und das ist eine ganzheitliche Wirklichkeit, wie die folgenden Aufrufe, das neue Leben zu gestalten, zeigen.

Die neueren Kommentatoren nehmen übereinstimmend an, dass der Verfasser des Epheserbriefes den Kolosserbrief gekannt und Gedanken aus dem Kolosserbrief für seine Adressaten weiterentwickelt hat. Auch Kol 3,16.17 hat eine Parallele in Eph 5,18–20. Angriffspunkt scheint eine 1 Kor 11,12ff. entsprechende Situation zu sein, dass in die Gottesdienste oder Liebesmahle (Agapen) ungute Praktiken eingerissen sind. „Sauft euch nicht voll Wein, woraus ein unordentliches Wesen folgt, sondern lasst euch vom Geist erfüllen.“ Es folgen drei erläuternde partizipiale Nebensätze: „Ermuntert (wörtlich: redet) miteinander mit Psalmen ..., singt und spielt ..., sagt Dank Gott ...“. Miteinander reden klingt allgemeiner und flacher als lehren und vermahnen. Doch sind Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder dem ersten Nebensatz zugeordnet. Die verkündigende und seelsorgerliche Funktion des Singens steht außer Frage.

Im zweiten Nebensatz erweitert der Verfasser des Epheserbriefes: singen und spielen (wörtlich: psallieren). Das Wort hat ursprünglich die Be-

deutung: das Psalterion (= ein Saiteninstrument) spielen. Dieses Instrument wurde nicht solistisch, sondern nur zur Begleitung verwendet. Es gibt keine Zeugnisse, dass in den neutestamentlichen Gemeinden Begleitinstrumente benutzt worden sind. Im Gegenteil: weil in den heidnischen Kulturen Musikinstrumente gespielt wurden, schlossen die christlichen Gemeinden diese aus. So unterscheidet sich psallieren nicht mehr von singen. Der dritte Nebensatz bindet der Sache nach die zusammenfassende Aufforderung Kol 3,17 in die Situation in Ephesus ein.

Das neue Lied

Nur in der Offenbarung des Johannes wird von neuen Liedern gesprochen (Offb 5,9; 14,3). Der alttestamentliche Wurzelgrund der Vorstellung ist deutlich. Die Bedeutung jedoch ist weiterentwickelt. Neue Lieder begegnen uns nur in Visionen des Sehers Johannes. Das eine neue Lied stimmen die vier Gestalten und die 24 Ältesten an (Offb 5,8.9). Das andere Lied erklingt vor dem Thron, den Gestalten und Ältesten, „und niemand konnte das Lied lernen außer den 144000, die erkaufte sind von der Erde“ (Offb 14,1–3). Ihren krönenden Abschluss haben die himmlischen Liturgien in der Schau der großen Siegesliturgie (Offb 19,1–8). Die Lieder der angefochtenen Gemeinden sind ausgesungen. Es hat ein Neues begonnen.

Die in den Visionen mitgeteilten Texte aus den himmlischen Liturgien sind an den Psalmen und an den Propheten des AT stark orientiert. Der Seher Johannes übersetzt gleichsam die unlernbaren neuen Lieder in die in seinen Gemeinden geübte liturgische Sprache, durch die die Gemeinden schon jetzt und noch nicht an der Vollendung teilhaben. Und das heißt eigentlich: Die übersetzten neuen Lieder sollen aufrichten, ermutigen, den bedrängten Gemeinden durchstehen helfen.

Des Apostels Paulus Theologie der Musik in den Kategorien von Gnadengabe (Charisma) und Geisteswirkung hat ihr Fundament und zugleich ihre kritische Grenze in seiner Theologie der Liebe. Die Kommentatoren des 1. Korintherbriefes diskutieren die Frage kontrovers, ob 1 Kor 13 vom Apostel selbst oder in einer späteren Redaktion in die Mitte der Erörterung der Charismen in der Gemeinde 1 Kor 12–14 gestellt worden ist. Der Ausgang des Streites hat keinen inhaltlichen Einfluss auf die Grundposition.

Von den Geistesgaben waren in Korinth die Zungenrede und die Prophetie die angesehensten. Zu deren engerem Umfeld gehören Singen im Geist und Singen mit dem Verstand. Gnadengaben und Geisteswirkungen können nur dort sein, wo zuvor Gott seine Liebe erwiesen und in den Menschen erweckt hat. „Wenn ich mit Menschen- und Engelzungen redete und hätte die Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle. Und wenn ich prophetisch reden könnte ... und hätte die Liebe nicht, so wäre ich nichts“ (1 Kor 13,1–2). Die Liebe aber schafft Werden. „Gottes Kraft ist in den Schwachen mächtig“ (2 Kor 12,9). Die Gemeinde wird in Zeit und Raum erbaut. Die dazu dienenden Charismen sind unfertig. „Denn unser Wissen ist Stückwerk, und unser prophetisches Reden ist Stückwerk“ (1 Kor 13,9). Wir ergänzen: Alle Weisen und Formen des Musizierens, in denen Lob, Lehre und Mahnung geschieht, sind an sich selbst Stückwerk. „Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das

Stückwerk aufhören“ (1 Kor 13,10). Das Charisma des Singens wird aufhören wie das der prophetischen Rede und nicht vom Stückwerk zur Vollkommenheit ergänzt werden. Das Vollkommene wird nicht das Stückwerk ersetzen oder an seine Stelle treten. Vielmehr wird das Vollkommene, die niemals aufhörende Liebe, das dann im Schweigen geendete Singen auferwecken in das neue Lied. Das Alte ist vergangen. Es ist alles neu geworden.

Literatur

Sendrey, Alfred, Musik in Alt-Israel, Leipzig 1970.

Kirchengeschichte – ein Kurzüberblick

Hermann Ehmer

Alte Kirche

Jesus wurde unter der Regierung des Kaisers Augustus (30 v. Chr. bis 14 n. Chr.) geboren; der König Herodes der Weihnachtsgeschichte ist wohl Herodes der Große (40–4 v. Chr.). Das Geburtsjahr Jesu lässt sich aufgrund der Angaben der Evangelien nicht genau bestimmen; der Beginn der christlichen Zeitrechnung wurde erst im 6. Jahrhundert festgelegt. Die Kreuzigung Jesu fällt in das Jahr 30, in die Amtszeit des Pontius Pilatus, der 26 bis 36 Prokurator in Judäa und Samaria war. – Der Glaube an Jesus als Messias (Christus) war zunächst unter Juden verbreitet. Vor allem durch die Wirksamkeit des Apostels **Paulus** († 63/64) hatte sich der christliche Glaube um 200 im gesamten Römischen Reich, im griechischen und lateinischen Kulturkreis verbreitet.

Grundlegend für die sich nun bildenden Gemeinden waren die Lehre der Apostel, die Gütergemeinschaft, das Brotbrechen (Abendmahl) und das Gebet (Apg 2,42). Von Anfang an spielte auch die Liebestätigkeit eine wichtige Rolle, es bildeten sich schließlich bestimmte Gottesdienstformen und Festzeiten heraus. Die Stärkung des schon im Neuen Testament erwähnten Bischofsamtes führte im 2. Jahrhundert zur Unterscheidung von Klerus und Laien. – Der neutestamentliche Ruf zur Buße und zur Abkehr von der Welt bewog schon früh ägyptische Christen zu einem Eremitendasein in der Wüste (Antonius) und brachte um 320 die erste Klostergründung durch Pachomius hervor.

Die Abgrenzung von anderen religiösen Strömungen machte die Festlegung der Glaubensinhalte notwendig. So entstand um 140 eine Vorform des APOSTOLISCHEN GLAUBENSBEKENNTNISSES, der Kanon der biblischen Schriften ist um 180 bezeugt. Besonders wichtig war die Abwehr der Gnosis und ihres bedeutendsten Vertreters Marcion, der zwischen dem guten Gott des Neuen Testaments und dem alttestamentlichen Schöpfergott unterschied. In diesen Kämpfen bildete sich eine christliche Theologie heraus, zu deren bedeutendsten Vertretern **Origenes** († um 254) zählte.

Die Ablehnung der römischen Staatsreligion führte schon 64 zu einer Christenverfolgung unter Kaiser Nero, eine umfassende Verfolgung fand 303–313 unter Kaiser Diokletian statt. Die Verehrung der Blutzegen (Märtyrer) dieser Verfolgungen bot die Grundlagen für Heiligenverehrung und Reliquienkult. Schon früh gab es Wallfahrten ins Heilige Land. – Kaiser **Konstantin der Große** (306–337), der 312 in der Schlacht an der milvischen Brücke unter dem Zeichen des Kreuzes seinen Rivalen um das Kaisertum besiegte, machte schließlich das Christentum zur Staatsreligion. Man spricht deshalb von der „konstantinischen Wende“. Sogleich nahm der Kaiser auch die kirchlichen Angelegenheiten in seine Hand. Das von ihm 325 einberufene Konzil von Nicäa wehrte dem Arianismus, der die göttliche Natur Christi leugnete. Das damals formulierte Glaubensbekenntnis wurde 381 auf dem Konzil von Konstantinopel als verbindlich angenommen (NICÄNUM).

Als bedeutendster Theologe erscheint in diesem Zeitraum **Augustin** (354–430), einer der „Kirchenlehrer“, Verfasser wichtiger theologischer Werke, etwa der *Confessiones* (ein Lebensbericht) und *De civitate dei* (Von der Gottesstadt), wo er sich mit dem Reich Gottes im Gegensatz zu irdischen Reichen befasst.

Die weltweite Christenheit war eingeteilt in vier Patriarchate, nämlich Alexandrien, Antiochien, Jerusalem und Rom. Die Bischöfe von Rom erhoben schon früh weitergehende Ansprüche. Besonders **Leo der Große** (440–461) beanspruchte als Nachfolger des Apostels Petrus einen besonderen Vorrang vor anderen Bischöfen und Patriarchen.

Mittelalter

Im Mittelalter trat das Christentum in die Welt der germanischen Stämme ein, die durch die Völkerwanderung nach Mittel- und Westeuropa gekommen waren. Chlodwig, König der Franken, ließ sich um 500 aus Dankbarkeit für einen Sieg über die Alemannen taufen.

Bonifatius († 754) missionierte unter den germanischen Stämmen und baute die kirchliche Organisation in Deutschland auf. Neben ihm gab es eine Reihe anderer angelsächsischer Glaubensboten, wie Kilian in Würzburg, Columban, Gallus, Pirmin und Fridolin bei den Alemannen.

Papst **Gregor I.** der Große (590–604) begründete den Kirchenstaat, der fränkische König Pippin vermehrte ihn 756 durch Schenkungen. Die enge Verbindung zwischen dem fränkischen Königtum und den Päpsten zeigt sich in der Krönung Karls des Großen (768–814) zum Kaiser in Rom (800). Diese Gründung eines westlichen Kaisertums neben den oströmischen Kaisern in Konstantinopel führte schließlich zum Bruch (SCHISMA) zwischen Ostkirche und Westkirche (1054). Das oströmische Kaisertum fand sein Ende durch die Eroberung von Konstantinopel durch die Türken (1453).

Kaiser Otto der Große (936–973) baute die Kirche in seine Herrschaft ein. Die Bischöfe wurden nun zugleich Fürsten, denen die Herrschaft vom König verliehen wurde. Dies führte zum Investiturstreit zwischen Kaiser und Papst, insbesondere zwischen Papst **Gregor VII.** (1073–1085) und Kaiser Heinrich IV. (1056–1106). Der Streit wurde beendet durch das WORMSER KONKORDAT (1122), in dem die Investitur (Amtseinsetzung) der Bischöfe durch Papst und Kaiser geregelt wurde. Die Ernennung durch den Papst war nun entscheidend für die kirchlichen, die des Kaisers für die weltlich-fürstlichen Aufgaben der Bischöfe.

Benedikt von Nursia schuf durch die Gründung des Klosters Monte Cassino (529) das abendländische MÖNCHTUM. Der Benediktinerorden wurde unter Führung der Klöster Cluny und Hirsau im 10. und 11. Jahrhundert zum Träger einer Reformbewegung, die die Freiheit der Kirche von den weltlichen Gewalten forderte. Aus dieser Reformbewegung entstand auch der Zisterzienserorden (1118), besonders gefördert durch **Bernhard von Clairvaux** († 1153).

Die Auseinandersetzung mit dem sich seit dem 9. Jahrhundert ausbreitenden Islam gipfelte in den KREUZZÜGEN. Der Erste Kreuzzug (1096 bis 1099) wurde von Papst **Urban II.** organisiert; diesem folgten noch fünf weitere. Die Kreuzzüge führten zur Entstehung kurzlebiger Kreuzfahrer-

staaten in Palästina und Syrien und zur Gründung der Ritterorden. Auch die Reliquien- und Heiligenverehrung, ebenso das Wallfahrtswesen erhielten neuen Auftrieb.

Das Mönchtum wurde neu belebt durch die Bettelorden, die sich deutlich von Benediktinern und Zisterziensern abhoben. Auf **Franziskus von Assisi** († 1226) geht der Franziskanerorden zurück, auf den Spanier **Dominikus** († 1221) der Dominikanerorden. Diese Bewegung beeinflusste selbstverständlich auch die Laienfrömmigkeit. Von besonderer Bedeutung war die Mystik, die das unmittelbare Erlebnis Gottes anstrebte. Einer der wichtigsten Vertreter der Mystik war **Meister Eckhart** († 1327).

Die theologische Wissenschaft entstand im Mittelalter neu, indem man auch auf die antike Philosophie (Aristoteles) zurückgriff. **Thomas von Aquin** († 1274) fasste die christliche Lehre in einem System (*Summa Theologiae*) zusammen. Besonders bedeutsam war die Entstehung der UNIVERSITÄTEN (die ersten im 12. Jahrhundert, dann 1348 Prag, 1377 Wien, 1386 Heidelberg). An diesen Hochschulen wurde die theologische Wissenschaft (SCHOLASTIK) gepflegt.

Das Papsttum geriet in eine Krise durch den vom französischen König veranlassten Aufenthalt der Päpste in Avignon (1309–1377). Die Rückkehr nach Rom und die Wahl eines zweiten Papstes in Avignon führte dann zu einer zeitweiligen Kirchenspaltung des Abendlands (1378–1415). Diese wurde beendet durch das KONZIL VON KONSTANZ (1414–1418). Trotzdem wollte die Forderung nach einer Reform der Kirche nicht mehr verstummen. Eine besonders starke Strömung betonte die Bedeutung einer allgemeinen Kirchenversammlung (Konzil), die über dem Papst stehen sollte.

Der HUMANISMUS, eine aus Italien kommende Bildungsbewegung, die eine neue Ausrichtung des menschlichen Lebens am Geist der Antike anstrebte, forderte eine Reform der Wissenschaften. Hierfür war das Studium der Schriften der Römer und Griechen nötig. Dieses Zurückgehen auf die Quellen, das auch die Bibel und die Kirchenväter einschloss, setzte eine bessere Kenntnis der alten Sprachen (Latein, Griechisch, Hebräisch) voraus. Besonders wirkten in diesem Sinne **Erasmus von Rotterdam** (1466 bis 1536), der 1516 das griechische Neue Testament im Druck erscheinen ließ, und **Johannes Reuchlin** (1455–1522), der das Studium des Hebräischen förderte.

Reformation und Gegenreformation

Die von Martin Luther in Gang gesetzte REFORMATION im 16. Jahrhundert beruht auf verschiedenen Voraussetzungen. Schon im 15. Jahrhundert hatte sich der Reformgedanke verbreitet, wobei es nicht nur um die Notwendigkeit einer allgemeinen Kirchenreform ging. Auch im weltlichen Bereich fand der Reformgedanke Eingang, der auf eine Reichsreform abzielte. Eine weitere Voraussetzung für die Reformation stellte der Humanismus dar, der sich in Deutschland als christlicher Humanismus ausgeprägt und besonders in den Städten Fuß gefasst hatte. Nicht zu vergessen ist die BUCHDRUCKERKUNST, die um 1450 erfunden worden war und nun eine rasche Verbreitung von Informationen ermöglichte.

Martin Luther (1483–1546) war nach einem anfänglichen Jurastudium in ein Kloster eingetreten und wurde dann als Mönch des Augustinerordens Professor der Theologie an der Universität Wittenberg. Der Verkauf von Ablässen zugunsten des Baues der Peterskirche in Rom veranlasste ihn 1517, über den Ablass nachzudenken. Als Ergebnis formulierte er 95 THESEN, die er an verschiedene Bischöfe sandte und auch an seiner Universität bekannt machte (Thesenanschlag). Der Ablass war schon längere Zeit gebräuchlich und hatte sich aus der Bußpraxis der Kirche entwickelt. Bußübungen, die in der Beichte auferlegt wurden, konnten durch gute Werke und schließlich durch Geldzahlungen abgelöst werden. Hieraus entstand allmählich die Auffassung, dass mit dem Ablass auch das Verhältnis des Menschen zu Gott ins Reine gebracht werden könnte. Besonders deutlich hat dies der Dominikanermönch Tetzl zum Ausdruck gebracht, der mit dem Vertrieb des Peterskirchenablasses beauftragt war. In seinen Thesen legte Luther dar, dass der Ablass nichts nütze und der Mensch allein auf Gottes schenkende Gnade angewiesen ist.

Einen wichtigen Mitarbeiter gewann Martin Luther in **Philipp Melanchthon** (1497–1560), der seit 1518 als Professor in Wittenberg wirkte. Melanchthon, ein naher Verwandter Reuchlins, war vor allem Humanist und hatte durch Ratschläge und Lehrbücher die Entwicklung des Schulwesens und der Universitäten nachhaltig gefördert. Insbesondere hatte er die erste evangelische Glaubenslehre verfasst (*Loci communes*, 1521), die mehrfach aufgelegt wurde.

Bereits 1517/18 war ein Ketzerprozess gegen Luther begonnen worden, der einen ersten Höhepunkt 1520 in der Androhung des Kirchenbanns durch den Papst hatte. Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen, der Landesherr Luthers, hielt schützend seine Hand über ihn. Er setzte durch, dass Luthers Angelegenheit 1521 von dem Reichstag in Worms in Anwesenheit Kaiser Karls V. (1519–1556) verhandelt wurde. Luther leistete aber den von ihm geforderten Widerruf nicht, der Kaiser verfügte hierauf ein Verbot der Schriften und Lehre Luthers und erklärte ihn für vogelfrei (Wormser Edikt). Der Kurfürst ließ Luther danach auf der Wartburg verbergen, wo er mit der Übersetzung des Neuen Testaments ins Deutsche begann.

1520 hatte Luther drei Schriften veröffentlicht, die als seine reformatorischen Programmschriften gelten können. *An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung* wendet sich mit konkreten Vorschlägen an den führenden Laienstand mit der Aufforderung, die Reform der Kirche in Angriff zu nehmen, da die Bischöfe versagt haben. *De captivitate Babylonica ecclesiae* (Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche) zeigt, dass von den sieben Sakramenten der Kirche nur zwei, nämlich Taufe und Abendmahl, eine biblische Begründung haben. *Von der Freiheit eines Christenmenschen* macht Aussagen über die doppelte Stellung des Menschen, der frei und unfrei zugleich ist.

Ausgehend vom Wirken Luthers bildete sich an vielen Orten trotz des Wormser Edikts eine evangelische Bewegung, die Reformen in der Kirche anstrebte und diese teilweise, etwa in einigen süddeutschen Reichsstädten, durchzusetzen vermochte. In Zusammenhang mit der beginnenden Reformation steht auch der BAUERNKRIEG von 1525, der einerseits in die Kette der Aufstände gegen die Obrigkeit einzuordnen ist, andererseits aber durch

seine Forderungen (etwa freie Pfarrerrwahl durch die Gemeinden) und den Versuch, diese Forderungen biblisch zu begründen, von der evangelischen Bewegung beeinflusst war.

Obwohl die Bauernaufstände überall niedergeschlagen wurden, war deutlich geworden, dass Reformen notwendig waren. Zu diesem Zweck wurde in Kursachsen 1526–30 eine Kirchen- und Schulvisitation durchgeführt. Der teilweise geringe Kenntnisstand bei Laien und Pfarrern veranlassete Luther zur Abfassung eines Katechismus (*Kleiner und Großer Katechismus* 1528/29). Auch zahlreiche andere Theologen gaben Katechismen als kurze und allgemeinverständliche Zusammenfassungen des christlichen Glaubens heraus.

Die religiöse Frage wurde weiterhin auf den Reichstagen behandelt. Als 1529 auf dem Reichstag in Speyer das Wormser Edikt erneuert werden sollte, protestierten evangelische Fürsten und Städte dagegen. Hiervon leitet sich die Bezeichnung PROTESTANTEN ab. Auf dem Reichstag in Augsburg 1530 wurde dem Kaiser ein von Melanchthon ausgearbeitetes Glaubensbekenntnis vorgelegt (*Confessio Augustana* = *Augsburger Bekenntnis*), das von diesem jedoch abgelehnt wurde. Das Augsburger Bekenntnis wurde dennoch das zentrale Glaubensbekenntnis der lutherischen Reformation.

Einen eigenen Zweig der Reformation begründete **Ulrich Zwingli** (1484–1531) in Zürich, der sich von Luther in der Abendmahlslehre unterschied. Während Luther davon ausging, dass im Abendmahl Leib und Blut Christi unter der Gestalt von Brot und Wein gereicht werden, verstand Zwingli die Einsetzungsworte symbolisch. Über diese Frage erhob sich seit 1527 der ABENDMAHLSSTREIT, der auch durch das 1529 in Marburg zwischen Luther und Zwingli veranstaltete Religionsgespräch nicht behoben werden konnte.

Nach dem Tode Zwinglis übernahm **Johann Calvin** (1509–1564), der Reformator von Genf, die Führungsrolle in diesem Zweig der Reformation, der sich nicht nur in der Schweiz, sondern auch in einigen deutschen Ländern und vor allem in Westeuropa (Frankreich, Niederlande und England) verbreitete. Ein zentrales Glaubensbekenntnis der Reformierten oder Calvinisten ist der *Heidelberger Katechismus* von 1563.

Nachdem die religiöse Frage im Reich weder auf Reichstagen noch durch Religionsgespräche entschieden werden konnte, führten die politischen Spannungen zwischen Kaiser und evangelischen Fürsten zum SCHMALKALDISCHEN KRIEG (1546/47), in dem die evangelische Seite unterlag. Dieser Erfolg war von kurzer Dauer, denn ein Aufstand der Fürsten gegen den Kaiser (1552) nötigte diesen zum Einlenken. 1555 wurde der AUGSBURGER RELIGIONSFRIEDE geschlossen, der die Gleichberechtigung der Anhänger des Augsburger Bekenntnisses mit den Katholiken festlegte. Erst jetzt begannen die Konfessionen zu entstehen, obwohl man auch noch im Religionsfrieden von der Möglichkeit einer Einigung ausging. Der Religionsfrieden ermöglichte aber keine individuelle Entscheidung für eine Konfession, sondern legte diese in die Hand des Landesherrn, der den Bekenntnisstand seiner Untertanen festlegte. Anhängern des jeweils anderen Bekenntnisses wurde das Recht der Auswanderung zugestanden. Es entstanden somit konfessionell einheitliche Länder und damit auch Landeskirchen, deren Oberhaupt der jeweilige Landesherr war. In der katholischen

Kirche blieb hingegen die herkömmliche Leitung durch die Bischöfe bestehen.

Nach dem Tode Martin Luthers waren unter den evangelischen Theologen verschiedene Streitigkeiten ausgebrochen, die es notwendig machten, dass man sich über wichtige Punkte des Glaubens und der Lehre einigte. Diese Einigung wurde nach langen Verhandlungen 1577 in der Konkordienformel erzielt. Diese KONKORDIENFORMEL ist zusammen mit den altkirchlichen Glaubensbekenntnissen, dem Augsburger Bekenntnis, Luthers Katechismen und anderen Texten Bestandteil des 1580 erschienenen Konkordienbuchs, das auch die Unterschriften der evangelischen Fürsten, Herren und Stadtmagistrate sowie ihrer Pfarrer enthält. Es war somit eine allgemeinverbindliche konfessionelle Lehrnorm erreicht, von der künftig nicht abgewichen werden sollte. Die Theologie der Folgezeit wird deshalb als lutherische ORTHODOXIE (= Rechtgläubigkeit) bezeichnet.

Die lutherische Frömmigkeit gründete auf der Rechtfertigungslehre, die den Glauben im Gegensatz zu den Werken betonte. Hieraus folgte eine besondere lutherische Berufsethik, die gegen das mönchische Verdienstdenken entwickelt worden war. Die Gottesdienstformen waren vielfältig, sie bewegten sich zwischen der *lutherischen Messe* und dem schlichten *Predigtgottesdienst*. Besonders bedeutsam war die Predigt, auch in gedruckter Form als Postille. Das Kirchenlied und der Kirchengesang hatten seit Luther eine rege Entwicklung genommen. Der Glaubensunterricht anhand des Katechismus wurde die Keimzelle für das Volksschulwesen und bewirkte schließlich die Einführung der allgemeinen Schulpflicht.

Gemäß der Überzeugung, dass Konzile über dem Papst stünden, war von Martin Luther stets ein Konzil gefordert worden, um eine Kirchenreformation durchzuführen. Als sich jedoch zeigte, dass das schließlich einberufene Konzil ganz vom Papst abhängig war, wurde es von den Evangelischen abgelehnt. Das KONZIL VON TRIENT (1545–1563) arbeitete eine Anzahl von Bestimmungen aus, die eine Reform der katholischen Kirche bewirkten, jedoch im Sinne einer konfessionellen Abschlüßung. Durch das Konzil von Trient (Tridentinum) war die katholische Kirche neu erstarkt und konnte den Kirchen der Reformation mit neuem Selbstbewusstsein entgegentreten. Wichtig dafür wurde der von dem Spanier **Ignatius von Loyola** (1491–1556) neu gegründete Jesuitenorden.

Die Entstehung der Konfessionen war nicht nur ein religiöser sondern auch ein politischer Vorgang, der schließlich auch zu gewaltsamen Auseinandersetzungen führte. So in Frankreich in den Hugenottenkriegen (1562 bis 1598), die mit dem EDIKT VON NANTES endeten, das den calvinistischen Hugenotten eine Reihe von Zugeständnissen machte. Nach der Aufhebung des Edikts 1685 folgte die Unterdrückung und Vertreibung der Protestanten aus Frankreich, die sich auch in Deutschland niederließen. – Die konfessionelle Konfrontation führte in Deutschland zum DREIßIGJÄHRIGEN KRIEG (1618 bis 1648), bei dem es freilich nur vordergründig um Glaubensfragen ging, sondern vielmehr um eine Neuverteilung der politischen Kräfte in Europa. Im WESTFÄLISCHEN FRIEDEN 1648 wurde der Augsburger Religionsfrieden bestätigt und nun auch die reformierte Konfession als gleichberechtigt anerkannt. Die Verteilung der Konfessionen sollte der im Normaljahr 1624 entsprechen.

Die deutschen Territorialstaaten blieben somit bis 1806 konfessionell bestimmt. Gleichwohl löste sich mit der Zeit die Bindung des Konfessionsstandes an die Fürsten. 1697 trat Kurfürst August der Starke von Sachsen zum Katholizismus über, um die polnische Königskrone zu erlangen, wobei er den Konfessionsstand Kursachsens unangetastet ließ. Andere Fürsten und Herren folgten diesem Beispiel.

Aufklärung und Pietismus – 17./18. Jh.

Um 1670 kam eine neue Frömmigkeitsbewegung auf, die später PIETISMUS genannt wurde. Diese Bewegung speist sich aus verschiedenen Quellen, u. a. aus Johann Arndts *Büchern vom wahren Christentum* (1605/06). Zur Leitfigur des Pietismus wurde **Philipp Jakob Spener** (1635–1705), der 1675 die Programmschrift *Pia Desideria* (Fromme Wünsche) erscheinen ließ. Spener forderte eine Intensivierung des Bibelstudiums und betonte das Priestertum aller Gläubigen. Der Glaube sollte sich mehr in der Praxis äußern statt in Lehrformeln.

Die pietistische Frömmigkeit führte zu einer Verinnerlichung des Glaubens, wobei nicht selten dem Schriftwort das „innere Licht“, die eigene religiöse Erfahrung, vorgezogen wurde. Es wurde deshalb mehr Wert auf die Wiedergeburt gelegt statt auf die Rechtfertigung. Gleichgesinnte fanden sich in kleinen Gruppen (KONVENTIKELN) zusammen, radikale Erscheinungen waren nicht selten, die bis zum Separatismus (Trennung von der Kirche) führen konnten. Diese Gruppen bevorzugten gelegentlich Sonderlehren, wie die Wiederbringung aller Dinge (Apokatastasis).

Pietistische Glaubenspraxis zeigt **August Hermann Francke** (1663 bis 1727), der 1695 in Halle das Waisenhaus gründete, das zum Ausgangspunkt einer Reihe von Anstalten wurde. Von dort nahm auch 1706 die Dänisch-Hallesche Mission in Indien (Bartholomäus Ziegenbalg) ihren Anfang, desgleichen 1710 die Cansteinsche Bibelanstalt.

Ein zweites wichtiges Zentrum des Pietismus war Württemberg, wo **Johann Albrecht Bengel** (1687–1752) sich intensiv mit dem Text des griechischen Neuen Testaments befasste. Da er die Schrift als ein Ganzes betrachtete, in dem die Heilsgeschichte niedergelegt ist, berechnete er die Wiederkunft Christi auf das Jahr 1836. Eine weitere Leitfigur des württembergischen Pietismus ist **Friedrich Christoph Oetinger** (1702–1782), dem es um die Identität der Offenbarung Gottes in der Schrift wie in der Natur ging.

Dem reformierten rheinischen Pietismus gehört **Gerhard Tersteegen** (1697–1769) an, der besonders durch seine Lieder bekannt ist. Eine dritte eigenständige Ausbildung fand der Pietismus durch **Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf** (1700–1760), auf dessen Besitzungen mährische Brüder 1722 Herrnhut gründeten. Die 1727 errichtete Brüderunität pflegte die Herzensfrömmigkeit, trieb aber auch eine groß angelegte Missionsarbeit (Amerika, Grönland).

Das Zeitalter des Pietismus ist zugleich das der AUFKLÄRUNG. Diese geistesgeschichtliche Bewegung entzündete sich an dem Problem von Vernunft und Offenbarung, das sich vor allem durch den Fortschritt der Naturwissenschaften stellte. **René Descartes** (1596–1650) ist der Begründer der Vernunftwissenschaft („Ich denke, also bin ich“). **Baruch Spinoza** (1632

bis 1677) mühte sich um ein vernunftgemäßes Gottesbild, ebenso wie der besonders in England vertretene Deismus. Kirchen- und Religionskritik wurde von **Voltaire** (1694–1778) betrieben.

In der deutschen Aufklärung bemühte sich **Gottfried Wilhelm Leibniz** (1646–1716) um eine Vereinigung der Konfessionen. Bei **Christian Wolff** (1679–1754) weitete sich der Blick auf die anderen Weltreligionen, ebenso bei **Gotthold Ephraim Lessing** (1729–1781). **Immanuel Kant** (1724 bis 1804) unternahm schließlich eine radikale Kritik der Gottesbeweise, um dann durch die Lehre vom kategorischen Imperativ ein moralisches Gesetz als oberste Instanz einzusetzen. Kant begründete damit den Idealismus als eine die Aufklärung ablösende Geistesströmung.

In der katholischen Kirche führte die Aufklärung zu massiver Kritik an den hergebrachten Strukturen. Kaiser **Joseph II.** (1780–1790) griff in seinen Erbländen, besonders durch Aufhebung von Klöstern, tief in den Bestand der Kirche ein (Josephinismus). Die Französische Revolution führte nach 1789 zunächst in Frankreich zur Verstaatlichung des Kirchenguts (SÄKULARISIERUNG) und schließlich zur Einführung der Religionsfreiheit.

Staatskirchentum und Erweckungsbewegung – 19. Jh.

In Deutschland kam es im Gefolge der napoleonischen Kriege zu tiefgreifenden Änderungen in der Kirchenverfassung. Durch den Reichsdeputationshauptschluss (1803) wurden die geistlichen Fürstentümer aufgehoben und deren Gebiete anderen Territorien zugeschlagen. Durch die territorialen Veränderungen endete die konfessionelle Einheit dieser Staaten, die hinfert meist paritätisch waren. Gleichwohl blieben die Fürsten Oberhäupter ihrer evangelischen Landeskirchen. Der Unterschied zwischen Lutheranern und Reformierten erschien nun vielfach überholt, es kam daher in mehreren Ländern zu Unionen (so Preußen 1817, Baden 1821) und damit zum Entstehen UNIERTER KIRCHEN.

Nachdem durch den Wiener Kongress der Kirchenstaat wiederhergestellt worden war (1814), wurde das Papsttum auch politisch wieder handlungsfähig (bis 1871 der Kirchenstaat dem jungen Königreich Italien einverleibt wurde). Durch Abmachungen (Konkordate) mit einzelnen deutschen Staaten wurden 1817–1821 die Bistümer neu geordnet und an den bestehenden Staatsgrenzen orientiert.

Im Gegenzug zur Aufklärung erschlossen Romantik und Idealismus neue Werte jenseits des reinen Vernunftdenkens. **Johann Gottfried Herder** (1744–1803) erneuerte die Geschichtsphilosophie, **Georg Friedrich Wilhelm Hegel** (1770–1831) fasste die Geschichte als die Selbstentfaltung und damit Offenbarung des absoluten Geistes auf. Mit dem Begriff des absoluten Geistes umschrieb er das Wesen Gottes; er begründete damit eine christliche Philosophie.

Entsprechend der allgemeinen geistesgeschichtlichen Entwicklung kam es auch zu einer Neubelebung von Theologie und Frömmigkeit. **Friedrich Schleiermacher** (1768–1834) beschrieb die Theologie als Wissenschaft von der (umfassend verstandenen) Kirchenleitung. Religion verstand er als „Anschauung und Gefühl“, als das „schlechthinnige Abhängigkeitsgefühl“.

Auf die Überwindung der Aufklärung weist bereits der Liederdichter **Matthias Claudius** (1740–1815), vor allem aber der religiöse Schriftsteller **Johann Heinrich Jung** [Jung-Stilling] (1740–1817). An ihm wird deutlich, wie die neue Frömmigkeit der Erweckungsbewegung nicht selten an den Pietismus des 18. Jahrhunderts anknüpfen konnte. Ein Zentrum der Erweckungsbewegung war die 1780 gegründete Deutsche Christentumsgesellschaft in Basel, aus der heraus zahlreiche Anstalten und Werke gegründet wurden, wie etwa die Württembergische Bibelanstalt 1812 und die Basler Missionsgesellschaft 1815.

Die tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandlungen des 19. Jahrhunderts, vor allem die Industrialisierung, warfen die „Soziale Frage“ auf, die durch Marx und Engels (*Das Kommunistische Manifest*, 1847) zur Entwicklung des Sozialismus führte. Die sozialen Probleme wurden aber auch von Kreisen der Erweckungsbewegung als Aufgabe gesehen und riefen zahlreiche Aktivitäten hervor. **Theodor Fliedner** (1800–1864) begründete 1836 das Diakonissenhaus Kaiserswerth, dem rasch ähnliche Gründungen nachfolgten. Der Diakonissenberuf bot der Frau im evangelischen Bereich erstmals die Möglichkeit eigenständiger Verwirklichung außerhalb der Ehe und des Hauses.

Maßgebend für die Entwicklung der Inneren Mission wurde die Gründung des „Rauhen Hauses“ in Hamburg durch **Johann Hinrich Wichern** (1808–1881) im Jahre 1833. **Friedrich von Bodelschwingh** (1831–1910) begründete 1867 die Anstalten in Bethel. Die Idee der „christlichen Fabrik“ suchte **Gustav Werner** (1809–1887) in seinem Bruderhaus in Reutlingen zu verwirklichen. Zahlreiche kirchliche Vereine linderten vielfältige Notlagen.

Dem Aufschwung der INNEREN MISSION entsprach das Wachstum der Äußeren Mission, die durch eine Reihe von Missionsgesellschaften betrieben wurde. Teilweise ging freilich die Mission mit der Kolonialisierung Hand in Hand.

Die Theologie im 19. Jahrhundert war einerseits von der Erweckungsbewegung, andererseits durch philosophische Strömungen bestimmt. Neben einer biblischen Theologie, die der Erweckungsbewegung nahe stand, machte sich der Einfluss der Philosophie Hegels bemerkbar, so etwa bei **David Friedrich Strauß** (1808–1874), dessen *Leben Jesu* (1835/36) großes Aufsehen erregte. Ein weiterer Hegelschüler war **Ferdinand Christian Baur** (1792–1860), der Begründer der HISTORISCH-KRITISCHEN THEOLOGIE. In der zweiten Jahrhunderthälfte entstand die religionsgeschichtliche Schule, die sich besonders mit dem Problem des Absolutheitsanspruchs des Christentums befasste.

Auch in der katholischen Kirche entstand ein reges Vereinsleben. Beispielhaft für diese Laienbewegung sind die seit 1848 gehaltenen Katholikentage. Daneben war aber auch die Hierarchie wieder erstarkt. Dies zeigte sich beim ERSTEN VATIKANISCHEN KONZIL (1869–1870), auf dem die Unfehlbarkeit des Papstes (in Angelegenheiten des Glaubens und der Moral) festgelegt wurde. Der Widerspruch dagegen führte zur Entstehung der altkatholischen Kirche, sowie zum KULTURKAMPF (1871–75), einer Auseinandersetzung mit dem Staat, vor allem in Preußen. In diesem Zusammenhang kam es auch zur Einrichtung der Zivilehe (1875) und in den meisten deutschen

Ländern zur Einführung der Personenstandsregister unabhängig von den seither durch die Pfarrer geführten Kirchenbüchern.

Das 19. Jahrhundert war in der evangelischen Kirche besonders gekennzeichnet durch das Bestreben, das landesherrliche Kirchenregiment durch presbyteriale und synodale Elemente (Kirchengemeinderäte, Landes- oder Provinzialsynoden) zu ergänzen. Dies gelang in den einzelnen Landeskirchen früher oder später und in unterschiedlichem Umfang. Gleichzeitig erstrebte man eine Einigung der evangelischen Kirchen in Deutschland. 1846 wurde die Deutsch-evangelische Kirchenkonferenz gegründet, die ab 1852 als Eisenacher Konferenz fortgeführt wurde, also lediglich als Beratungsgremium. Einem Zusammenschluss der Landeskirchen kam man 1903 näher durch die Gründung des Deutsch-evangelischen Kirchenausschusses.

Volkskirche und Kirchenkampf – 20. Jh.

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs 1918 und dem Sturz der Monarchie hörte das landesherrliche Kirchenregiment zu bestehen auf. Die Frage war nun, ob trotz der Trennung von Kirche und Staat die Volkskirche erhalten werden konnte. Es ging ferner um die kirchlichen Privilegien, den Religionsunterricht, die theologischen Fakultäten und die Staatsleistungen. Die Weimarer Reichsverfassung von 1919 legte fest, dass es keine Staatskirche mehr gibt und die Kirchen ihre Angelegenheiten selbständig ordnen; sie sind nun Körperschaften öffentlichen Rechts. Diese Rechtsverhältnisse sind bis heute erhalten, wenngleich eine unterschiedliche Entwicklung in Ost und West zwischen 1945 und 1989 erfolgte.

In der Theologie hatten der Erste Weltkrieg und das Ende der Verbindung von Thron und Altar eine Krise des Kulturprotestantismus bewirkt, der von einem Fortschrittsdenken ausging. Einen Neuanfang machte **Karl Barth** (1886–1968) mit seiner *Erklärung des Römerbriefs* (1919), in dem er das mit menschlichen Begriffen nicht zu fassende Wesen Gottes (Transzendenz) betonte und damit die DIALEKTISCHE THEOLOGIE begründete. Von der religionsgeschichtlichen Schule kommt **Rudolf Bultmann** (1884–1976) her, der ein Programm der ENTMYTHOLOGISIERUNG des Neuen Testaments entwickelte.

In der Zeit des Dritten Reiches wurden die Kirchen im sogenannten KIRCHENKAMPF in eine schwere Belastungsprobe geführt. Das NS-Parteiprogramm von 1925 hatte sich für ein „positives Christentum“ erklärt, der NSDAP nahe stand die 1932 gegründete Glaubensbewegung Deutsche Christen (DC). Nachdem 1922 der Deutsche Evangelische Kirchenbund gegründet worden war, wurde dieser 1933 in die Deutsche Evangelische Kirche (DEK) umgebildet, an deren Spitze mit der Mehrheit der DC Wehrkreispfarrer Ludwig Müller als Reichsbischof gestellt wurde. Die anfängliche Zustimmung zum Dritten Reich wandelte sich bei großen Teilen der evangelischen Kirche in Ablehnung, als am 13. November 1933 in der Sportpalastkundgebung der DC das Alte Testament verächtlich gemacht wurde.

Die Opposition gegen das DC-Kirchenregiment in zahlreichen Landeskirchen führte zur Bildung der BEKENNENDEN KIRCHE und im Mai 1934 zur Barmer Synode, die eine Theologische Erklärung verabschiedete, in der

jedes Zusammengehen der Weltanschauung des Nationalsozialismus mit dem Christentum abgelehnt wurde. Im Oktober 1934 wurde auf der Zweiten Bekenntnissynode von Berlin-Dahlem eine Vorläufige Kirchenleitung der DEK gegründet.

„Intakte“ Landeskirchen, in denen die DC in der Kirchenleitung nicht zur Herrschaft gelangt waren, blieben Württemberg, Bayern und Hannover. Anderwärts wurde die Bekennende Kirche in den Untergrund gedrängt. Trotz einiger mutiger Proteste gegen die NS-Diktatur, etwa von Landesbischof Wurm in Württemberg im Juli 1940 gegen die Euthanasie und 1943 gegen die Judenverfolgung, blieb eine Mitschuld der Kirchen am Dritten Reich bestehen. Dies führte anlässlich einer Ratssitzung der EKD in Stuttgart im Oktober 1945, bei der auch Vertreter aus der Ökumene teilnahmen, zum STUTTGARTER SCHULDBEKENNTNIS.

Für die katholische Kirche war wichtig, dass in den 1929 abgeschlossenen Lateranverträgen der heutige Kirchenstaat geschaffen worden war, so dass Konkordate und Verträge möglich wurden. 1933 schloss der Heilige Stuhl mit der Regierung Hitler das Reichskonkordat, dessen Bestimmungen vom NS-Regime jedoch vielfach nicht eingehalten wurden. In der katholischen Kirche verursachte das Dritte Reich kaum innerkirchliche Auseinandersetzungen. Viele Priester und Laien wurden verfolgt, Bischöfe wie Graf Galen in Münster und Kardinal Faulhaber in München protestierten gegen die Gewaltmaßnahmen.

Nach dem Scheitern der DEK hatte Bischof Wurm noch während des Dritten Reichs die kirchliche Einigung vorbereitet. Im Sommer 1945 konnte in Treysa (Hessen) die EVANGELISCHE KIRCHE IN DEUTSCHLAND (EKD) gegründet werden, die sich 1948 in Eisenach eine Grundordnung gab. Die EKD ist ein Bund selbständiger Landeskirchen, die ihre jeweilige lutherische, unierte oder reformierte Prägung beibehalten haben. Die EKD vertritt ihre Mitgliedskirchen gegenüber dem Staat, gesellschaftlichen Gruppen und in der ökumenischen Zusammenarbeit. Sie hat so in einer Reihe von Denkschriften zu öffentlichen Fragen Stellung genommen.

Auch das diakonische Wirken der Kirche ist auf der Ebene der EKD zusammengefasst, und zwar im DIAKONISCHEN WERK (Sitz in Stuttgart), das 1976 aus der Verschmelzung der Inneren Mission mit dem nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Hilfswerk gebildet wurde. In gleicher Weise wurde für die Äußere Mission 1976 im EVANGELISCHEN MISSIONSWERK (Sitz in Hamburg) eine Stelle geschaffen, die die Tätigkeit der regionalen Missionswerke ergänzt.

Bei der Gründung der EKD waren auch die acht Landeskirchen auf dem Gebiet der nachmaligen DDR beteiligt. Durch die politische Entwicklung war die Synode der EKD seit 1963 gezwungen, in Ost und West getrennt zu tagen. 1969 wurde ein DDR-Kirchenbund gegründet, wodurch die Mitgliedschaft dieser Landeskirchen in der EKD aufhörte. Durch Partnerschaften von Landeskirche zu Landeskirche und Gemeinde zu Gemeinde konnten stets Kontakte zwischen Osten und Westen aufrechterhalten werden. Auch die materiellen Bedürfnisse der Kirchen in der DDR wurden zu einem beträchtlichen Teil durch die Kirchen im Westen gedeckt.

In der Folgezeit entwickelten sich in den evangelischen Kirchen der DDR, bedingt durch die Unterschiede in der Rechtsstellung und der gesell-

schaftlichen Verhältnisse, eigenständige Formen kirchlicher Arbeit. Als einzige selbständige Organisation außerhalb von Partei und Staat konnte die Kirche bis 1989 mehr und mehr Zufluchtsort für regimiekritische Kräfte werden. Nach der deutschen Vereinigung 1990 traten die Landeskirchen der ehemaligen DDR wieder der EKD bei.

Die ökumenische Bewegung hatte bereits 1910 mit der Weltmissionskonferenz in Edinburgh begonnen und wurde 1925 fortgesetzt mit der Weltkonferenz für Praktisches Christentum (Life and Work) in Stockholm und 1927 in Lausanne mit der Ersten Weltkonferenz für Glaube und Kirchenverfassung (Faith and Order). Weitere wichtige Versammlungen waren 1937 in Oxford (Zweite Weltkonferenz für Praktisches Christentum) und Edinburgh (Zweite Weltkonferenz für Glaube und Kirchenverfassung). Beide ökumenischen Bewegungen wurden 1948 durch die Gründung des ÖKUMENISCHEN RATS DER KIRCHEN (ÖRK) in Amsterdam zusammengeführt. Mittlerweile sind im ÖRK (Sitz in Genf) mit Ausnahme der Römisch-katholischen Kirche fast alle christlichen Konfessionen vertreten.

Bedeutsam für die katholische Kirche in der Nachkriegszeit wurde das 1962–1965 abgehaltene ZWEITE VATIKANISCHE KONZIL unter den Päpsten Johannes XXIII. und Paul VI. Dieses Konzil brachte eine Erneuerung der katholischen Kirche, etwa auf dem Gebiet der Liturgie, aber auch im Verhältnis zu den Nichtchristen und den protestantischen Kirchen. Zwar besteht nach wie vor die Trennung zwischen der katholischen Kirche und den Kirchen der Reformation, doch ist eine Entspannung und Versachlichung eingetreten. Die Entwicklung ist jedoch nicht eindeutig. Die in Augsburg 1999 unterzeichnete Gemeinsame Erklärung über die Rechtfertigungslehre und die darauf erfolgte Verlautbarung Dominus Iesus der römischen Glaubenskongregation hat dies wieder bestätigt. Dennoch gibt es auf vielen Ebenen, vor allem bei den Kirchengemeinden, eine vertrauensvolle Zusammenarbeit. Zur ökumenischen Bewegung hat die katholische Kirche noch keinen Zugang gewonnen.

Literatur

- Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband, Stuttgart 2009.
- Moeller, Bernd: Geschichte des Christentums in Grundzügen, 10. Auflage, Göttingen 2011.
- Mühlenberg, Ekkehard: Epochen der Kirchengeschichte, 3. Auflage, Wiesbaden 1999.
- Sierszyn, Armin: 2000 Jahre Kirchengeschichte, Witten 2012.
- Sitzmann, Manfred, Basiswissen Kirchengeschichte, CD-ROM, Witten 2007.
- Sitzmann, Manfred und Weber, Christian: Übersichten zur Kirchengeschichte, Göttingen 2001.
- Wallmann, Johannes: Kirchengeschichte Deutschlands seit der Reformation, 7. Auflage, Tübingen 2012.

Kirchenliedkunde

Bernhard Leube

Die bleibenden Wurzeln unseres Singens aus der Zeit vor Christus

Der Glaube an den Gott Abrahams, Isaaks und Jakobs, der treu zu seinem Volk steht, hat sich zu allen Zeiten und in allen denkbaren Situationen auch poetisch und musikalisch geäußert. Der Grundimpuls liegt in heilsamen und befreienden Gotteserfahrungen, beginnend mit dem Durchzug durch das Rote Meer (2 Mose 15,21), und führt zur Aufforderung im Psalter „Singt dem Herrn ein neues Lied, denn Er tut Wunder“ (Psalm 98,1). Die PSALMEN (vgl. EG 270 – 310) und viele andere Dichtungen der hebräischen Bibel dienen im Gottesdienst und in den Häusern als Lieder und Gebete. Neben den Psalmen sind klassische Gesänge (CANTICA) der hebräischen Bibel: das Moselied (5 Mose 32,1–43, vgl. EG 326), das Deborahlied (Richter 5,2–31), der Lobgesang der Hanna (1 Samuel 2,1–10), das Danklied der Erlösten (Jesaia 12), das Danklied Hiskias (Jesaia 38,10–20), das Gebet Jonas im Bauch des Fisches (Jona 2) und der Psalm Habakuks (Habakuk 3). Die dazugehörigen ursprünglichen Melodien kennt man heute nicht mehr. Die Lieder und Gebete aus der hebräischen Bibel sind Ausdruck auch unseres Glaubens und verbinden uns heute mit den Juden.

Die Anfänge des christlichen Liedes in der Spätantike (1.–10. Jh.)

Auch in der christlichen Gemeinde haben Menschen von Anfang an ihren Glauben singend zum Ausdruck gebracht. Die ersten Christen waren jüdisch. Deshalb wurden „Psalmen, Hymnen und geistliche Lieder“ (Kolosser 3,16; Epheser 5,19) aus der hebräischen Bibel selbstverständlich weiter benutzt, und neue Gesänge kamen dazu. Auch das griechische Neue Testament enthält Lieder (CANTICA). Gemeint sind damit zunächst das *Magnificat*, der Lobgesang der Maria (Lukas 1,46–55 – EG 308–310), das *Benedictus*, der Lobgesang des Zacharias (Lukas 1,68–79, vgl. EG 12) und das *Nunc dimittis*, der Gesang des Simeon (Lukas 2,29–32 – EG 222; 519). Darüber hinaus gibt es im Neuen Testament CHRISTUSLIEDER, z. B. Philipper 2,6–11 (vgl. EG 27), Kolosser 1,15–20, 1 Timotheus 3,16, Offenbarung 5,12 (vgl. EG 191), HYMNEN wie Römer 8,28–30 (vgl. EG 351), 1 Korinther 13 (vgl. EG 413), Hebräer 1,3+4 und andere poetische Stücke oder Gebete. Im griechischen Sprachraum setzte sich diese Art der Glaubensäußerung fort in der Kunstprosa der Kirchenväter und den Liturgien der orthodoxen Kirchen bis heute.

Die Brücke in den Westen bildete **Aurelius Ambrosius** von Mailand (um 339–397), der nach ostkirchlichem Vorbild das WECHSELCHÖRIGE PSALMENSINGEN und -BETEN für das Singen in den Gemeinden einführte. Die Gemeinden waren dabei in zwei Chöre aufgeteilt. Die andere wichtige Form des Gemeindeliedes aus dieser Zeit ist der HYMNUS. Formal besteht der Hymnus aus 8 Strophen mit je 4 Zeilen zu je 8 Silben, später auch ge-

reimt. In den Hymnen singt die Kirche das Lob des dreieinigen Gottes als Schöpfer und Erlöser, und sie bittet um die Gabe des Geistes. Der Hymnus schließt immer mit einer trinitarischen Lobstrophe. Er gibt der komplizierten Lehre von der Dreieinigkeit Gottes ihre wesentliche Bestimmung, das Lob Gottes umfassend klingen zu lassen. Trinitätslehre muss zum Lobgesang werden, um lebendig zu sein. Der Hymnus hat seinen liturgischen Ort schließlich im klösterlichen Stundengebet der Kirche und ist die wichtigste Wurzel des STROPHENLIEDES, der Hauptgattung des evangelischen Kirchenliedes. Beispiele sind *Gott, heiliger Schöpfer aller Stern* – EG 3, *Nun komm, der Heiden Heiland* – EG 4, *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* – EG 126, *Schon bricht des Tages Glanz hervor* – EG 453.

Die Liturgiereform unter **Papst Gregor I.** (um 540–604) förderte kunstvolle Vertonungen der regelmäßig gebrauchten Gottesdiensttexte. Das Ordinarium der Messe, also die unabhängig vom Lauf des Kirchenjahres feststehenden Textteile der Messe, bekam (je nach dem Ort im Kirchenjahr) eine feste musikalische Gestalt (*Kyrie* – vgl. EG 178, *Gloria* – vgl. EG 179 und 180, *Credo* – vgl. EG 183 und 184, *Sanctus* – vgl. EG 185, *Agnus Dei* – vgl. EG 190). Die Musik wurde anspruchsvoller, war schließlich nicht mehr gemeindegemäß. Sie wurde von geschulten Chören gesungen, die Gemeinde aber wurde so vom Mitvollzug der Liturgie mehr und mehr ausgeschlossen und damit zum „Publikum“ gemacht. Die Kirchenmusik dieser Zeit, die GREGORIANIK, war prinzipiell einstimmige Chormusik, ab und zu durch solistische Partien strukturiert. Man spricht streng genommen vom GREGORIANISCHEN CHORAL und meint damit den einstimmigen, unbegleiteten, nach Kirchentonarten ausgerichteten Gesang lateinischer Texte der abendländischen katholischen Liturgie. „Choral“ heißt: zum Chor (= gregorianische Choralschola) gehörig. Deshalb sollte, was landläufig „Choral“ genannt wird, aber keine Gregorianik ist, eigentlich KIRCHENLIED heißen.

Im Verzicht auf Instrumentalbegleitung spiegelt sich die urchristliche Abkehr von der instrumentalen Kultmusik der religiösen Umwelt. Die Musik der christlichen Gottesdienste war dem Text ursprünglich vollkommen untergeordnet und führte keinerlei Eigenleben. Die Betonungen, Dehnungen oder Verkürzungen beim Singen kommen ganz und gar aus den Betonungen, Dehnungen oder Verkürzungen beim Sprechen. Man singt so, wie man spricht. Ihren Höhepunkt erlebte diese Kunst im 10. und 11. Jahrhundert. Für neue Kirchenmusik gab es innerhalb der Grenzen offizieller Kirchenmusik zwei Möglichkeiten: den Tropus und die Sequenz.

Der TROPUS ist eine eingeschobene oder angehängte Ergänzung zum gregorianischen Choral. Dabei werden entweder bestehende Melismen, also Tonreihen auf eine Textsilbe, neu textiert, oder auf ein bestehendes Textstück neue Melismen gesetzt oder angehängt, oder neue Noten mit neuem Text eingeschoben oder angehängt, etwa *Kyrie-Erweiterungen* – EG 178.4,6–8.

Die SEQUENZ ist ein Spezialfall des Tropus. Es handelt sich dabei um Neutextierungen speziell der an Festtagen häufig reich ausgestalteten Schlussilbe des Halleluja-Gesanges (GRADUALE) in der Messe vor der Lesung des Evangeliums. Manche dieser Sequenzen entwickelten sich zu gereimten Liedern mit dreizeiligen Strophen. Beispiele sind: *Christ lag in Todesbanden* – EG 101, *Heiliger Geist, du Tröster mein* – EG 128. Die einst

berühmteste Sequenz war das „Dies irae“ aus der Totenmesse (Requiem). Sie ist in unserem Lied *Es ist gewisslich an der Zeit* – EG 149 verarbeitet.

Tropen und Sequenzen gehören mit einer stattlichen Reihe von ANTI-PHONEN ebenfalls zu den Wurzeln des evangelischen Kirchenliedes. Bei Antiphonen handelt es sich um Rahmenverse für das gesungene Psalmgebet. In den Klöstern wurde der ganze Psalter unabhängig vom Kirchenjahr in einer Woche gebetet. Die Antiphonen sind demgegenüber an bestimmte Zeiten im Kirchenjahr gebunden und geben einem Psalm textlich-theologisch seinen präzisen Ort im Jahreslauf. Gleichzeitig führt die Antiphon musikalisch in die Tonart des Psalms, denn Psalmgebet ist gesungenes Gebet. Beispiele, die später durch zusätzliche Strophen vermehrt wurden, sind: *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* – EG 125, *Verleih uns Frieden gnädiglich* – EG 421, oder *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfängen* – EG 518.

Das Kirchenlied im Mittelalter (11.–15. Jh.)

Über Tropen und Sequenzen konnte das singende Kirchenvolk wieder Anteil an der Liturgie nehmen. Nicht in der Messe, aber besonders bei Wallfahrten und Prozessionen aller Art wurden solche Lieder gesungen. Die reisenden Minnesänger etablierten eine nichtkirchliche Singkultur, die ihrerseits wieder auf das liturgische Singen Einfluss nahm. Im hohen und späten Mittelalter entstanden gefühlsbewegte Passions- und Abendmahls-hymnen, geistliche Minnelieder und mystische Anbetungslieder. Beispiele sind: *Das Wort geht von dem Vater aus* des **Thomas von Aquin** (um 1225 bis 1274) – EG 223, *O lieber Herre Jesu Christ* des **Jan Hus** (um 1369 bis 1415) – EG 68, auch *Es kommt ein Schiff geladen* – EG 8, das möglicherweise auf eine Vorlage des **Johannes Tauler** (um 1300–1361) zurückgeht. Bedeutend als Liederdichter ist **Heinrich von Laufenberg** (um 1390–1460) mit seinem Lied *Ich wollt, dass ich daheime wär* – EG 517.

Das Volkslied stand in hoher Blüte. Singen war eine Lebensäußerung. Das spätere Weihnachtslied *Vom Himmel hoch, da komm ich her* – EG 24 hieß ursprünglich „Ich kumm auß fremden Landen her und bring euch vil der newen mār“. Wir begegnen häufig solcher KONTRAFAKTUR, also einer weltlichen Musik oder Melodie, die neu mit einem geistlichen Text versehen und dabei meist nur geringfügig verändert wurde. Weitere Kontrafakturen sind *O Christe, Morgensterne* – EG 158, *O Welt, ich muss dich lassen* – EG 521. Geistliche Volkslieder (CANTIONEN) hatten ihren Ort in der Brauchtumspflege an den Hochfesten des Kirchenjahres, bei Marienfesten und Wallfahrten.

Den Bestand des mittelalterlichen volkssprachigen Kirchenliedes kann man in verschiedene Gruppen einteilen:

- a) HYMNEN, z. B. *Christe, du Schöpfer aller Welt* – EG 92, *Gott, heiliger Schöpfer aller Stern* – EG 3, *Schon bricht des Tages Glanz hervor* – EG 453.
- b) ÜBERTRAGUNGEN von Antiphonen, Hymnen und anderen Gesängen, z. B. *Komm, heiliger Geist, Herre Gott* – EG 125, *Verleih uns Frieden gnädiglich* – EG 421, *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfängen* – EG 518, *Den die Hirten lobeten sehr* – EG 29, von Tropen und Sequenzen

deutsch, vgl. das Kyrie EG 178.4, *Es ist gewisslich an der Zeit* – EG 149.

- c) LEISEN, d. h. auf Kyrieleis-Melodien gesungene neue deutsche Texte (Tropen) aus der Zeit des 12. bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts, als Gattung ein weiterer wichtiger Wegbereiter des evangelischen Kirchenliedes, z. B. *Christ ist erstanden* – EG 99, *Nun bitten wir den Heiligen Geist* – EG 124, *Gelobet seist du, Jesu Christ* – EG 23, *In Gottes Namen fahren wir* – EG 498.
- d) GEISTLICHE VOLKSLIEDER, die sich vor allem um Weihnachten und Ostern ranken, teils lateinisch-deutsch gemischt, z. B. *In dulci jubilo* bzw. *Nun singet und seid froh* – EG 35, *Es ist ein Ros entsprungen* – EG 30 oder *Erstanden ist der heilig Christ* – EG 105 als liturgisches Drama. Das volkssprachliche, vom Volkslied geprägte Singen hatte in Deutschland und vor allem in Böhmen und Mähren einen hohen Stellenwert. Hier liegen die musikalischen Ansatzpunkte der Reformation.

Das Lied der Reformatoren (16. Jh.)

Die Typen und Gattungen der in der Reformationszeit so erfolgreichen Lieder sind größtenteils vor der Reformation schon da. Bei allen Neuerungen konnte die Reformation formal an die vorhandene vielfältige Sing- und Musikkultur anknüpfen. Sie wandte sich nicht misstrauisch ab von ihr, sondern nahm sie unbefangen in Dienst, formte und formulierte um, wo es nötig war und gewann so ein hohes Maß an Volkstümlichkeit. Die neue Kunst des Buchdrucks wurde konsequent genutzt, das neue Liedgut verbreitete sich rasch. Die Glaubensbewegung der Reformation war zugleich eine Singbewegung. Das neu gewonnene Evangelium sollte mit „Lust und Liebe“ (EG 341,1) gesungen werden, unter die Leute und „in Schwang“ kommen. Die reformatorischen Kirchen sangen deshalb grundsätzlich in der Landessprache. Das erste landessprachliche Gesangbuch erschien bereits 1501 in Böhmen (Tschechien). Die ersten deutschen Kirchenlieder der Reformation stammen von **Thomas Müntzer** (um 1490–1525), der nun mit einer Hymnenübertragung (EG 3) im Evangelischen Gesangbuch steht. Der Wittenberger Theologieprofessor **Martin Luther** (1483–1546) ist der bedeutendste Liederdichter der Reformationszeit. In ihm vereinigten sich theologische Kraft und Originalität, sprachliche Meisterschaft und hohe musikalische Begabung. Luther zieht „die schöne Musica“ dem Wort Gottes an, „dass also solcher schöner Schmuck der Musica in rechtem Brauch ihrem lieben Schöpfer und Seinen Christen diene, dass Er gelobt und geehret, wir aber durch Sein heiliges Wort, mit süßem Gesang ins Herz getrieben, gebessert und gestärkt werden im Glauben“. Dass die Reformation vom Gelehrtenstreit zur Glaubensbewegung wurde, ist zum guten Teil der Entdeckung zuzuschreiben, dass Lieder Träger der neuen Botschaft, Träger des Evangeliums sein können. Es gehört zu den Grundlagen des evangelischen Kirchenliedes überhaupt, dass Gottes Gegenwart nicht exklusiv an die vom geweihten Priester gewandelten Abendmahls-Elemente auf dem Altar gebunden ist, sondern an das erklingende Wort Gottes, dessen Wirksamkeit nicht vom geweihten Priesteramt abhängt. So sind die Lieder Luthers nichts weniger als „Wort“ und damit Medium der Präsenz Gottes. In ihnen spricht

Gott selbst (vgl. EG 341,5). Gerade im Singen nimmt die Gemeinde ihr allgemeines Priesteramt wahr.

In einem eruptiven Aufbruch legte Luther 1523/24 zwei Drittel seines Liedschaffens vor. Dazu gehören *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* – EG 341, Luthers Theologie in 10 Strophen, und die meisten Psalmlieder, wie *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* nach Psalm 130 – EG 299, oder *Es wolle Gott uns gnädig sein* nach Psalm 67 – EG 280. Der Erfinder der Gattung des PSALMLIEDES war Martin Luther. Die Psalmen deutete Luther dabei selbstverständlich auf Jesus Christus hin, von dem nach dem Wortlaut in den Psalmen nicht die Rede ist.

Einen zweiten Schwerpunkt bildeten die FESTLIEDER und LIEDER ZUM GOTTESDIENST. Ein besonderes Verdienst Luthers liegt darin, dass er dem Kirchenlied als Gemeindelied eine unverzichtbare Stellung im Gottesdienst gab. Die römische Messe war in ihrem liturgischen Vollzug restlos in der Verfügung des Klerus, das Volk zum Zuschauen verurteilt. Luther beteiligte die Gemeinde am Vollzug der Liturgie mittels des Kirchenliedes, indem er etwa das Glaubensbekenntnis *Wir glauben all an einen Gott* – EG 183, oder andere Stücke der Liturgie in Liedform singen ließ. Die wichtigste Stelle, an der das deutsche Kirchenlied in der Messliturgie Platz gefunden hat, ist das Graduale, also der Gesang zwischen den Lesungen. Daraus wurde das heute so bezeichnete WOCHENLIED. Luther ging dem Kirchenjahr (→ Proprium) entlang in Übertragung und Erweiterung alter Gesänge, wie *Nun komm, der Heiden Heiland* – EG 4, *Gelobet seist du, Jesu Christ* – EG 23, *Christ lag in Todesbanden* – EG 101, *Nun bitten wir den heiligen Geist* – EG 124.

Eine dritte Gruppe von Liedern entstand aus PÄDAGOGISCHER und SEELSORGERLICHER ABSICHT. Dazu gehören Katechismuslieder wie das *Zehn-Gebote-Lied* – EG 231 und das *Vaterunser-Lied* – EG 344. Ein sprachlich-musikalisches Meisterwerk in der genauen Wort-Ton-Übereinstimmung ist das wahrscheinlich nach dem Unglückstod eines Freundes als Übertragung und Erweiterung einer mittelalterlichen Antiphon entstandene *Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfängen* – EG 518.

In den späteren Jahren Luthers entstand noch eine Reihe von Liedern wie *Vom Himmel kam der Engel Schar* – EG 25, *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* – EG 193, und das Lied nach Psalm 46 *Ein feste Burg ist unser Gott* – EG 362, dessen Melodie auch von Luther stammt. Von den insgesamt 37 Liedern Luthers gibt das Evangelische Gesangbuch 31 weiter und bestätigt damit die zentrale Bedeutung von Luthers Liedschaffen für unser Singen.

Weitere Kernlieder der Reformation entstanden in und um **Wittenberg**: das mystisch getönte *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* – EG 67 von **Elisabeth Cruciger** (1505–1535), *Steht auf, ihr lieben Kinderlein* – EG 442 von **Erasmus Alber** (um 1500–1553), *Allein auf Gottes Wort* – EG 195 und *Wach auf, wach auf, du deutsches Land* – EG 145 von **Johann Walter** (1496–1570), dem Torgauer Urkantor der evangelischen Kirche, dessen uns bekannte Lieder aber aus der Zeit nach Luthers Tod stammen.

Auch **Nürnberg** war ein reformatorisches Liedzentrum. *Christus, der Weg, das Licht, die Pfort* (EG-Württ 621) von **Lazarus Spengler** (1479 bis 1534) kommt von dort und das ursprünglich 23-strophige *O Mensch, be-wein dein Sünde groß* – EG 76 von **Sebald Heyden** (1499–1561).

Im **Herzogtum Preußen** tat sich in **Albrecht von Preußen** (1490 bis 1568) der Landesherr selbst hervor mit dem Lied *Was mein Gott will, gescheh allzeit* – EG 364. Luther unterhielt enge Kontakte mit **Königsberg**. Dort wirkten **Paul Speratus** (1484–1551), dessen *Es ist das Heil uns kommen her* – EG 342 zu den Kernliedern der Reformation überhaupt zählte, und **Johann Gramann** (1487–1541), dem wir mit *Nun lob, mein Seel, den Herren* – EG 289 eines der schönsten Psalmlieder verdanken.

Luthers pädagogische Bemühungen wurden stark von dem Schulrektor **Nikolaus Herman** (1500–1561) aus St. Joachimsthal (heute: Joachimov) im Erzgebirge aufgenommen. Herman fand eine kindgemäße Äußerung des Glaubens, lehrte den Glauben spielerisch und spielend lernen. Viele seiner Lieder sind bis heute beliebt: *Lobt Gott, ihr Christen alle gleich* – EG 27, *Erschienen ist der herrlich Tag* – EG 106 oder *Hinunter ist der Sonnen Schein* – EG 467 nach Luthers Abendsegen.

Eine charakteristische Gruppe in der Reformationszeit sind die **Böhmischen Brüder**, die in der Tradition der Hussiten ihr gemeinsames Leben lange Zeit unter dem Schutz des Adels kommunitär organisierten. Nach schweren Verfolgungen und Vertreibungen durch Staat und römische Kirche (vgl. EG 243) in Böhmen haben sich Überlebende unter Zinzendorf in Herrnhut angesiedelt. Ihre wichtigsten Liederdichter und Gesangbuchmacher sind **Michael Weiße** (um 1488–1534), etwa mit *O gläubig Herz, gebenedei* – EG 318 und **Petrus Herbert** (um 1530–1571), aus dessen Feder wir *Preis, Lob und Dank sei Gott dem Herren* – EG 245 haben.

Heute stehen auch Lieder im Gesangbuch, die von **Täufern und Schwärmern** stammen, also aus den radikalen und allenthalben schweren Verfolgungen ausgesetzten Gruppen der Reformation. In diesen Gemeinschaften wurden geistliche Lieder besonders gern auf Volksliedweisen gesungen. Genannt seien **Georg Grünwald** (um 1490–1530) mit *Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn* – EG 363, und **Adam Reissner** (um 1500 bis 1582) mit *In dich hab ich gehoffet, Herr* – EG 275.

Aus dem **süddeutschen Raum** kamen unter anderem *All Morgen ist ganz frisch und neu* – EG 440 von **Johannes Zwick** (1496–1542) aus **Konstanz**, *Jauchz, Erd und Himmel, juble hell* – EG 127 von **Ambrosius Blarer** (1492–1564) und *Du hast uns Leib und Seel gespeist* – EG 216 von dessen Bruder **Thomas Blarer** (1499–1567). Der musikalischste aller Reformatoren, **Ulrich Zwingli** (1484–1531) in **Zürich**, spürte in der Musik eine Verführerin, die zu viel Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkt und das Hören des Wortes Gottes erschwert, wenn nicht gar unmöglich macht. Zwingli hat deshalb die Musik aus den Gottesdiensten in und um Zürich radikal verbannt. Gleichwohl haben wir ein Gesangbuchlied von ihm: *Herr, nun selbst den Wagen halt* – EG 242.

Ein weiteres süddeutsches Liederzentrum war **Straßburg** mit den großen Melodisten **Matthäus Greiter** (um 1490–1550), der mit „Es sind doch selig alle, die“ die Melodie für *O Mensch beweine deine Sünde groß* – EG 76 komponiert hat, und **Wolfgang Dachstein** (um 1487–1553), von dem die Melodie zu *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld* – EG 83 stammt (ursprünglich „An Wasserflüssen Babylon“).

Über Straßburg führte eine wichtige Linie nach **Genf**, dem Zentrum des reformierten Psalmengeangs. Im Süden haben Psalmlieder von Anfang an

eine große Rolle gespielt. Unter dem Einfluss von **Johann Calvin** (1509 bis 1564) wurde von verschiedenen Dichtern und Komponisten der gesamte Psalter in Liedform gebracht, französisch gereimt und mit Melodien versehen. Mit Zwinglis Bedenken im Ohr wurde die Musik streng an das biblische Wort gebunden. Der **Genfer Psalter**, ein Meilenstein in der evangelischen Liedgeschichte und die Kirchenmusik der reformierten Gemeinden, zeichnet sich in der Übersetzung aus dem Hebräischen aus durch größtmögliche Texttreue. Eine Deutung der Psalmen auf Christus wie in den lutherischen Psalmliedern wird man deshalb hier nicht finden. 1562 lag der Genfer Psalter fertig vor und erlebte in drei Jahren 63 Auflagen, einmalig in der Gesangbuchgeschichte.

Das erste deutsche GESANGBUCH ist auch die Geburtsstunde der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland: Das *Geystliche gesangk Buchleyn* von Johann Walter erschien 1524 in Wittenberg als vierstimmiges Chorbuch und enthielt 30 deutsche Lieder, 23 davon aus Luthers Feder. Dieses Gesangbuch war deshalb ein Chorbuch, weil der Chor das pädagogische Instrument zum Lernen und Einüben der neuen Lieder war und zugleich als Gemeindebegleitung wirkte. Die Gemeinden sangen auswendig. Urbild des evangelischen Kirchenchors ist die Torgauer Kantorei unter Johann Walter. Vor allem in den Städten gab es Kantoreien aus Schülern und Bürgern. Die Reihe der reformatorischen Gesangbücher reichte von Vorformen (*Achtliederbuch* 1523/24) bis zum *Bapstschen Gesangbuch* (1545) und weiter fort. 1540 erschien in dritter Auflage Zwick's *Nüw Gsangbüchle* in Zürich, das vielleicht einflussreichste süddeutsche Gesangbuch der Reformationszeit. Der Aufbau der Bücher orientierte sich an gottesdienstlichen Gesichtspunkten, das heißt am Proprium (→ Kirchenjahr) und Ordinarium der Messe. Die Gemeinde sang einstimmig unbegleitet, im Wechsel zum Chor (alternativ) oder mit ihm zusammen.

Das reformatorische Lied als Kirchenlied in der Auseinandersetzung

Die spät- und nachreformatorische Zeit war für das evangelische Kirchenlied in erster Linie eine Zeit der Befestigung. In den konfessionellen Kämpfen reformatorischer Kirchen unterschiedlicher Prägung und bei der Abwehr der Gegenreformation trat die Bitte um Erhaltung der Kirche, um die rechte Lehre in der Liederdichtung in den Vordergrund. Besonders kennzeichnend hierfür ist das Lied von **Nikolaus Selnecker** (1530–1592) *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* – EG 246,2-7. Das lutherische Liedgut wurde in einer Reihe von verbindlichen, den jeweiligen Sonntagen zugeordneten, auswendig gesungenen Kernliedern gepflegt. Die Lieder wurden nach liturgischen Gesichtspunkten weiter geordnet und verordnet. In den Gottesdienstordnungen setzte sich das EINGANGSLIED anstelle des Introitus durch, das Lied an der Stelle des Graduale wurde zum HAUPTLIED. Üblich wurde eine SCHLUSS-STROPHE, meist *Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort* – EG 193.

Mit den Liedern von **Paul Eber** (1511–1569) *Wenn wir in höchsten Nöten sein* – EG 366 und von **Ludwig Helmboldt** (1532–1598) *Von Gott will ich nicht lassen* – EG 365 begann sich die persönliche Erfahrung von

Schicksalen in Kriegen, Armut, Inflation, Hunger, Pestepidemien und schließlich im Dreißigjährigen Krieg mit seinen unglaublichen Massakern in der Kirchenlieddichtung niederzuschlagen. Die Lieder der Reformationszeit waren durchweg Lieder einer Gemeinschaft, die singt, die auch sich singt und sich damit anredet: „Vom Himmel hoch, da komm ich her, ich bring' *euch* gute neue Mär“ – „Nun freut *euch* lieben Christen g'mein“ – „Ein feste Burg ist *unser* Gott“. Mit der Zeit jedoch wird im Singen die Stimme des Individuums lauter.

Persönliche Glaubens- und Trostlieder wurden wichtig, der Blick richtete sich auf die vielfache Todeserfahrung und ihre Bewältigung in der damals unmittelbar einleuchtenden Rede von der Ewigkeit, in der wir das Jammertal der Erde hinter uns lassen. Sprechend bis heute sind Lieder wie das Bußlied *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott* – EG 146 von **Martin Moller** (1547–1606), von **Valerius Herberger** (1562–1627) das Sterbelied *Valet will ich dir geben* – EG 523, oder von **Martin Schalling** (1532–1608) *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* – EG 397. Durch verschiedene Andachtsbücher, vor allem aber durch Johann Arndt's *Vier Bücher vom wahren Christentum* blühte im Gegensatz zu akademischer Rechtgläubigkeit eine gefühlsbetonte Frömmigkeit auf, die beeinflusst war von der mittelalterlichen Mystik. Im Gesangbuch ragt in diesem Zusammenhang vor allem **Philipp Nicolai** (1556–1608) heraus, der unbändige und maßlose Polemiker im Zeitalter des Konfessionalismus, dem aber in Zeiten schwerster persönlicher Belastungen als Pfarrer in Unna Lieder gelangen, die zum besten gehören, was wir im Gesangbuch haben: *Wie schön leuchtet der Morgenstern* – EG 70 und *Wachet auf, ruft uns die Stimme* – EG 147, beide in kunstvoller Entsprechung von Text und Melodie.

In den reformierten Gemeinden spielte das Psalmlied weiterhin die zentrale Rolle. Der Königsberger Jurist **Ambrosius Lobwasser** (1515–1585) übertrug den Genfer Psalter 1565 ins Deutsche. Durch die eingängigen, praktisch kanonisierten Genfer Melodien fand diese Sammlung auch in den deutschen reformierten Gemeinden weite Verbreitung.

Auf der konfessionellen Gegenseite entstanden ebenfalls gereimte Psalmsammlungen. Der lutherische Professor **Cornelius Becker** (1561 bis 1604) aus Leipzig bearbeitete 1602 den ganzen Psalter in Reimform, jedoch nach der interpretierenden Art der Psalmlieder Luthers. Die Übertragung aus dem Hebräischen war freier, der Text wurde selbstverständlich auf Christus hin gedeutet (vgl. EG 276,2.5; 362,2). Berühmtheit erlangte der Becker-Psalter seit 1628 mit der kompletten Vertonung durch **Heinrich Schütz** (1585–1672). Am bekanntesten in der Kombination Becker/Schütz ist das Lied *Wohl denen, die da wandeln* – EG 295. Die Melodien von Schütz waren aufs Ganze gesehen für den Gemeindegesang aber zu kunstvoll und zu wenig volkstümlich, um größere Verbreitung zu finden. – Ein anderer Komponist dieser Zeit, der zu den großen Melodisten des Gesangbuchs zählt, ist **Melchior Vulpius** (um 1570–1615) mit ganz bekannten Melodien wie *Gelobt sei Gott im höchsten Thron* – EG 103, *Die helle Sonn leucht jetzt herfür* – EG 437, *Hinunter ist der Sonnen Schein* – EG 467.

Das Singen der Kirchen in der Barockzeit

Das Lebensgefühl dieser Zeit war geprägt von den Schrecken des Dreißigjährigen Krieges, der als Glaubenskampf begann und sich zu einem Machtkampf der europäischen Staaten ausweitete. Bei Kriegsende 1648 waren zwei Drittel der Bevölkerung Deutschlands ausgelöscht, das Land war verwüstet, das Leben wurde als nichtig und wertlos erfahren. Todesnähe und Weltflucht äußerten sich in einer Flut von Passions-, Trost- und Sterbeliedern. Gleichzeitig lebten die Menschen in der Barockzeit eine pralle Lebens- und Sinnenlust aus. Barocke Dichtkunst äußerte sich zwischen diesen beiden Polen: „Vergänglichkeit“ und „Lebensgenuss“. In kunstvollen Vers- und Strophenformen, unter blumigen Titeln, mit wortreichem und wortgewaltigem Überschwang wurden zu allen Gelegenheiten des Lebens Gedichte geliefert. Stilbildend für die gesamte deutsche Dichtung wurde das *Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624 von **Martin Opitz** (1597–1639) herausgebracht. Opitz forderte darin die Übereinstimmung von Wort- und Versakzent, also die natürliche Wortbetonung im Vers, und verlangte den reinen Endreim. Zu den Regeln der Dichtkunst gehörte auch der Verzicht auf Dialekt und Fremdwörter. Worte sollten außerdem nicht verstümmelt werden. Opitz markierte damit das Ende der freien Rhythmik in der Kirchenlied-Dichtung, stellte aber das Handwerk der Dichtung auf die Höhe seiner Zeit. Die dazugehörigen Melodien waren folgerichtig taktiert, während die alten Melodien mit rhythmisch freien Texten noch ohne Takt waren. Dies bedeutete eine Hinwendung zum Stand der Gebildeten im Volk, auch an die höfische Kultur. Der Preis war ein gewisser Verlust an Volkstümlichkeit. Dichterbünde und Sprachgesellschaften schufen die Grundlagen für eine Blütezeit des Kirchenlieds. – Eine zeitgemäße Erscheinung war der vielseitige „barocke Kraftmensch“ **Johann Rist** (1607–1667), von dessen zahlreichen Dichtungen das Weihnachtslied *Brich an, du schönes Morgenlicht* – EG 33 im Gesangbuch steht. – **Johann Heermann** (1585–1647), der „Hiob des Gesangbuchs“, in langen Jahren kaum schmerzfrei, war mit Philipp Nicolai der wichtigste Dichter zwischen Luther und Paul Gerhardt. Von ihm stammen etwa *O Gott, du frommer Gott* – EG 495 (beachte Str. 1+5!) oder *Treuer Wächter Israel* – EG 248. Heermann schrieb noch als Lutheraner in der Zeit der Gegenreformation: *O Jesu Christe, wahres Licht* – EG 72 und gleichzeitig durchaus vorpietistisch: *So wahr ich lebe, spricht dein Gott* – EG 234, bes. Str. 3+6.

Der wichtigste Liederdichter nach Luther war **Paul Gerhardt** (1607 bis 1676). Seine herausragenden Gedichte gehören im Klanggewand der Berliner Kantoren **Johann Crüger** (1598–1662) und **Johann Georg Ebeling** (1637–1676) zum Besten des evangelischen Kirchenliedes. Im Ich seiner Lieder ist das Wir der Gemeinde aufgehoben: *Wie soll ich Dich empfangen* – EG 11, *Fröhlich soll mein Herze springen* – EG 36, „Wer hat Dich so geschlagen? ... Ich, ich und meine Sünden ...“, die haben Dir erregt das Elend, das Dich schläget ...“ – EG 84,2+3. Viele seiner Lieder sind Dokumente durchgearbeiteter Trauerprozesse. Die katastrophalen Erfahrungen des Dreißigjährigen Krieges werden nie platt referiert, sondern verarbeitet und sind in Gerhardts Texten bewältigt, etwa in dem Lied *Warum sollt ich mich denn grämen?* – EG 370. Gerhardt gelang es, die zeitgenössische Theologie der lutherischen Orthodoxie in die Sprache persönlicher Glau-

benserfahrung zu kleiden, dem Einzelnen wie der Gemeinde für Freude und Trauer, Bitte und Dank, Mahnung und Trost Worte des Glaubens vorzugeben. Klassisch ist *Befiehl du deine Wege* – EG 361. Aber bei Gerhardt wird auch eine Veränderung deutlich. Seine Lieder sind nicht mehr Zeugnisse der Glaubenskämpfe der ersten Christenheit und der Reformation. Ein kleiner Vergleich mit Lutherliedern zeigt das. Martin Luther sang von Anfechtung und Kampf: *Erhalt uns Herr bei deinem Wort* und steure deiner Feinde Mord – EG 193. Paul Gerhardt: *Gib dich zufrieden und sei stille* – EG 371. Luther besang die Christusfeste predigend mit Worten der Bibel: *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, ich bring euch gute neue Mär – EG 24. Paul Gerhardt gibt der christlichen Erfahrung Ausdruck. Er meditiert antwortend, von anderem Ort aus als Luther über das Weihnachtswunder: *Ich steh an deiner Krippen hier ...* o, lass mich doch dein Kripplein sein – EG 37.

Die neuen Melodien standen unter dem Einfluss der modernen italienischen Oper, die den solistischen Sänger heraus hob. Die Musik wurde zur Trägerin individueller Gefühle. Sie drückte Trauer aus und Zorn, Freude und Jubel. Johann Georg Ebeling brachte mit seiner Melodie zu Gerhardts *Du meine Seele singe* – EG 302 den Gefühlsgehalt des Textes ganz lautmalerisch zur Geltung. In musikalisch-rhetorischen Formeln versuchte man eine möglichst enge Beziehung von Wort und Ton zu erreichen. Johann Crüger, mit dem Paul Gerhardt zuvor zusammenarbeitete, gehört zu den bedeutendsten Melodienkomponisten überhaupt.

In der GESANGBUCHGESCHICHTE ragt besonders die von Johann Crüger herausgegebene „*Praxis Pietatis Melica*“ heraus, ein Gesangbuch, das 1640 erstmals und bis 1736 in 44 Auflagen erscheinend Paul Gerhardts Lieder in den Gemeinden bekannt und beliebt gemacht hat.

1604 ist die ORGELBEGLEITUNG des Gemeindegesanges zum erstenmal schriftlich in Hamburg bezeugt. Der bisher unbegleitete Gemeindegesang wurde langsamer und schliff sich auch rhythmisch ab. DUR UND MOLL setzten sich ab etwa 1600 als die gängigen Tongeschlechter gegen das vielfältigere System der Kirchentonarten durch.

Die neue Frömmigkeit – der Pietismus

In den Jahren nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges und im allmählichen Wiederaufbau machte sich eine neue Frömmigkeit bemerkbar: Geistliche Erfahrung und gelebter Glaube wurden wichtiger als dogmatische Richtigkeit einer Lehre. Die Rufe zu Buße und Bekehrung, das Interesse an der Heiligung des Lebens, am persönlichen Zeugnis und persönlicher Heilsgewissheit traten in den Vordergrund. Die Erweckten sammelten sich in Hausbibelkreisen und Erbauungsstunden. Die Distanz zum volkskirchlichen Gottesdienst wuchs, die Unterschiede der Konfessionen, ob nun lutherisch, reformiert oder (später) uniert, spielten eine untergeordnete Rolle. Auch die Bedeutung des Kirchenjahres nahm ab. In seinem Ansatz war der Pietismus eine antiliturgische Bewegung. Seine privaten Andachten, schließlich zwangsläufig mit eigener Liturgie, nahmen hingegen das Anliegen des allgemeinen Priestertums aller Glaubenden wieder auf, das die Reformation propagiert hatte, das aber faktisch keine größere Bedeutung

gewonnen hatte. Im Pietismus wurde daraus vielerorts ein Instrument zur Distanzierung von der verfassten Amtskirche. In Württemberg hat der Pietismus durch das Pietistenreskript von 1743 allerdings eine Verbindung zur Landeskirche behalten.

Das geistliche Singen, enthusiastisch und impulsiv, konzentrierte sich auf individuelle Seelenlieder und erweckliche Gruppenlieder. Die Melodien trafen zunehmend den Ton der Innerlichkeit. Die alten Gesänge verstummten immer mehr, das Kirchenlied wurde gefühlsbetont und primär Medium der Selbstexpression vor Gott.

Zu den Vorläufern des Pietismus im Gesangbuch gehört **Johann Scheffler** (1624–1677), dessen Jesusliedersammlung *Heilige Seelenlust oder Geistliche Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche*, 1657 etwa unser Lied *Mir nach, spricht Christus, unser Held* – EG 385 enthält. Scheffler war ursprünglich Lutheraner, trat 1653 zum Katholizismus über, nannte sich seither **Angelus Silesius** und engagierte sich leidenschaftlich bei der Gegenreformation in Schlesien. Sicher hätte er in späterer Zeit seine Heimat im Pietismus gefunden. Der Text des Kanons *Gott, weil er groß ist, gibt am liebsten große Gaben* – EG 411 entstammt seiner faszinierenden Spruchsammlung *Der cherubinische Wandersmann*. Weiter zu nennen sind der Kabbalist **Christian Knorr von Rosenroth** (1636–1689) mit *Morgenglanz der Ewigkeit* – EG 450, die Gräfin **Ämilie Juliane zu Schwarzburg-Rudolstadt** (1637–1706), die für eine ihrer Sterbeandachten das Lied *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende* – EG 530 gedichtet hat. Eine der kernigsten Gestalten dieser Zeit war **Gottfried Arnold** (1666–1714), der sich zum radikalpietistischen Flügel rechnete, lange Jahre die verfasste Kirche mit scharfer Kritik überhäufte und erst in den letzten Lebensjahren ein Pfarramt übernahm. Sein Lied *O Durchbrecher aller Bande* – EG 388 ist paulinische Theologie nach Römer 8 in pietistischer Formulierung.

Rechtgläubigkeit und rechter Glaube

Der Geist pietistischer Glaubenshaltung und Lebensführung breitete sich weiter aus über Fürstenhöfe, Universitäten bis in ganze Landeskirchen hinein. Das ererbte Liedgut, das Lied mit Predigtanspruch, wurde durchaus gepflegt, trat aber in den Hintergrund gegenüber dem von geistlicher Erfahrung erfüllten Gebets- und Betrachtungslied. Der Gefühlsgehalt des Liedes war vorherrschend. In seiner Ausdrucksfähigkeit der Seelenregungen bereitete der PIETISMUS eine neue Epoche der deutschen Lyrik vor. – Zentrale Liedthemen wurden jetzt der Ruf zu Buße und Umkehr, zur Heiligung des Lebens und zum Erlangen persönlicher Heilsgewissheit. Viele dieser Lieder besingen eine im Barock angelegte Weltflucht (z. B. „... Verleugnet euch, verlasst die Welt ...“ – EG 385,1 oder „... lass, was irdisch ist, dahinten, schwing dich über die Natur ...“ – EG 386,2), die heute gern dem Gesangbuch als Ganzem unterstellt wird. Aber diesen Vorwurf muss man konkret an Liedtexten belegen! Man kann ihn nicht pauschal erheben und gegenüber Liedern unserer Zeit ganz gewiss nicht.

Es gab verschiedene Zentren des Pietismus mit charakteristischer Ausprägung und Ausstrahlung. Eines war **Herrnhut** mit dem dominierenden **Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf** (1700–1760). Gemeinschaftsbil-

derung und ein offener Blick für weltweite Aufgaben kennzeichneten die herrnhutische Frömmigkeit. Dem geistlichen Lied wuchsen in Singstunden und Liedliturgien ganz neue Wirkungsbereiche zu. Zinzendorf hat auf sorgfältige liturgische Gestaltung, wohl auch durch seine aristokratische Abstammung, großen Wert gelegt. In einer Singstunde sagte er: „Sobald die Liturgie vernachlässigt wird, so kann man sich sicher auf eine Abnahme des Geistes präparieren.“ In den Singstunden wurde das biblische Wort durch das Lied im Singen ausgelegt, in zum Teil ganz unglaublicher, dichterischer Spontaneität: Zinzendorf hat viele Lieder während solcher Singstunden geschrieben und auch gleich singen lassen. Das geistliche Lied ist hier Predigt. Zu seinen bekanntesten Liedern zählen *Jesu geh voran* – EG 391, *Herz und Herz vereint zusammen* – EG 251, *Wir wolln uns gerne wagen, in unsern Tagen* – EG 254. Zinzendorfs glutvoll-überschwengliche Texte sind meist von **Christian Gregor** (1723–1801) bearbeitet und gesangbuchfähig gemacht.

In **Halle** entfaltete **August Hermann Francke** (1663–1727) im dortigen Waisenhaus pädagogisch-karitative Wirkung. Durch **Johann Anastasius Freylinghausen** (1670–1739) wurde Halle zugleich das pietistische Gesangbuchzentrum. 1704 und 1714 gab Freylinghausen das wichtigste pietistische Gesangbuch, das *Geistreiche(s) Gesang-Buch* in zwei Bänden mit 1500 Liedern und 400 neuen Melodien heraus. Liturgische, d. h. gottesdienstliche Gesichtspunkte spielten nun im Gesangbuch-Aufbau keine Rolle mehr, die Lieder waren angeordnet „nach der Ökonomie unserer Seligkeit“, d. h. gruppiert nach Themen: Jesuslieder, Lieder zur Buße und Umkehr, zur Heiligung des Lebens usw. Von den hallischen Dichtern sind zu nennen **Johann Ludwig Konrad Allendorf** (1693–1773), dem wir das Epiphaniaside *Jesus ist kommen* – EG 66 verdanken, oder **Karl Heinrich von Bogatzky** (1690–1774) mit seinem *Wach auf, du Geist der ersten Zeugen* – EG 241.

In **Württemberg** pflegte der Pietismus in regelmäßigem Verhältnis zur Landeskirche unter dem Einfluss von **Johann Albrecht Bengel** (1687 bis 1752) einen nüchternen Biblizismus. Mit dem Lied *Gott lebet! Sein Name gibt Leben und Stärke* – EG-Württ 622 steht er im Gesangbuch. Der herausragende Gesangbuchdichter des schwäbischen Pietismus war der Steinheimer Pfarrer **Philipp Friedrich Hiller** (1699–1769), sein Lied *Jesus Christus herrscht als König* – EG 123 gehört zum Kernbestand unserer Gemeindelieder. Andere wichtige Gesänge von ihm sind *Wir warten dein, o Gottessohn* – EG 152 zum Ende des Kirchenjahres oder *Ich glaube, dass die Heiligen* – EG 253. Hillers *Geistliches Liederkästlein zum Lob Gottes mit zweimal 366 Liedern nach biblischen Sprüchen* avancierte in Württemberg gebietsweise zum Hauptgesangbuch.

Den REFORMIERTEN PIETISMUS vertreten im Gesangbuch zwei der wichtigsten Liederdichter überhaupt: Joachim Neander und Gerhard Tersteegen. Vor allem diese beiden haben dem reformierten Kirchenlied, das seit Johannes Calvin und Ambrosius Lobwasser ausschließlich in Gestalt des Psalmliedes lebte, eine wesentliche Öffnung und Bereicherung gebracht. Mit Neander und Tersteegen singen die reformierten Gemeinden nun auch frei gedichtete Loblieder, Tagzeitenlieder und Anbetungslieder.

Joachim Neander (1650–1680), 1670 in Bremen bekehrt, lebte seit 1674 als Schullektor in Düsseldorf, hielt heimliche Zusammenkünfte ab und wurde deshalb gemäßregelt. Viele dieser geistlichen Versammlungen fanden im später ihm zu Ehren „Neandertal“ genannten Düsseldorf unter freiem Himmel statt. Die Erstausgabe seiner Lieder trug den blumigen Titel: *Joachimi Neandri Glaub- und Liebes-Übung ... Zu lesen und zu singen auff Reisen, zu Hauß oder bey Christen-Ergetzungen im Grünen*. Darin waren zwei der bekanntesten Kirchenlieder enthalten: *Lobe den Herren* – EG 317, und *Wunderbarer König* – EG 327. Text und Melodie stammen von Neander. – Der Bandweber **Gerhard Tersteegen** (1697–1769) war einer der größten Mystiker deutscher Sprache, sein Lied *Gott ist gegenwärtig* – EG 165 ist ein Grundtext des Gesangbuchs. Tersteegen hatte sich zeitlebens von der Volkskirche ferngehalten, am Abendmahl nie teilgenommen, eigene Versammlungen veranstaltet und durch seine große Korrespondenz eine reiche seelsorgerliche Tätigkeit entfaltet. Dazu gehören auch seine Lieder, unter anderen das einzige ausgesprochene Nachtlid des Gesangbuchs: *Nun schläfet man* – EG 480. Sein *Ich bete an die Macht der Liebe* – EG-Württ 649 steht nun mit der Melodie von **Dimitri Bortniansky** (1751–1825) im Gesangbuch, um es nicht nur dem Zapfenstreich des Militärs zu überlassen.

Dichter dieser Zeit, die sich *nicht* zum Pietismus gerechnet haben, sind der äußerst produktive Schlesier **Benjamin Schmolck** (1672–1737) mit *Tut mir auf die schöne Pforte* – EG 166, oder *Liebster Jesu, wir sind hier, deinem Worte nachzuleben* – EG 206 und **Valentin Ernst Löschner** (1673 bis 1749), dessen Lied *Ich grüße dich am Kreuzesstamm* – EG 90 zwar wenig gesungen wird, der gleichwohl bis heute ein theologisch ernst zu nehmender Gegner des Pietismus ist. Als nicht zum Pietismus gehörend und doch von ihm beeinflusst gilt auch **Erdmann Neumeister** (1671–1756), der Johann Sebastian Bach etliche Kantatentexte lieferte und von dem wir *Jesus nimmt die Sünder an* – EG 353 singen.

Die Melodien des Pietismus sind ausgesprochen „modern“. Dichterisch kennzeichnend ist der Daktylus, musikalisch der Dreiertakt. Diese „hüpfende Weise“ markiert die geistliche Aufbruchstimmung. Individuelle Empfindungen sollen musikalisch mitgeteilt und dargestellt werden. Die Musik ist nicht mehr allein Dienerin des Textes wie in der Gregorianik, sondern steht mit einer eigenen Botschaft neben dem Text. Man bevorzugte den Typ der „Soloarie“, des „Sololiedes“, etwa *Ich steh an deiner Krippen hier* – EG 37, mit der einzigen Melodie Bachs im Gesangbuch, oder *Jesus ist kommen* – EG 66. Der Pietismus bescherte dem evangelischen Kirchenlied eine zahlenmäßig unglaubliche Liedproduktion.

Der reformatorische Impuls des allgemeinen Priestertums hatte im Pietismus zur Folge, dass das Gesangbuch nach und nach zu einem Buch des Kirchenvolkes wurde. Das Freylinghausen'sche Gesangbuch und Crügers *Praxis pietatis melica* waren die wichtigsten Gesangbücher dieser Zeit. Um das Freylinghausen'sche Gesangbuch wurde eine interessante Auseinandersetzung geführt. 1716 verabschiedete die Wittenberger theologische Fakultät ein Gutachten gegen dieses Gesangbuch, in dem die Professoren schreiben: „... Endlich finden wir in dem erwähnten Gesangbuche sehr viel hüpfende, springende daktylische Lieder, welche mehrenteils mit ungeistlichen und fast üppigen Melodien versehen sind, und insonderheit sich zu der Gra-

vität der hohen Geheimnisse, die sie in sich halten sollen, im geringsten nicht reimen“. Heutige Kontroversen zwischen Vertretern der klassischen Kirchenmusik und Musikern, die mit der Gitarre groß geworden sind, setzen dies im Grunde fort. Für die einen muss das Kirchenlied künstlerischen Ansprüchen standhalten, denn es soll auf Dauer angelegt sein, dass man's lernen, dass man damit leben und sterben kann. Den andern muss es spontane, mitreißende Äußerung des Glaubens sein, sehr zeitbezogen, aber dadurch kurzlebiger und schneller veraltet. Wir müssen mit beidem leben und dürfen nicht eines gegen das andere ausspielen.

Aufklärung und Bibelfrömmigkeit

Neue naturwissenschaftliche Entdeckungen, der erste, allerdings kurze Triumph demokratischer Prinzipien in der französischen Revolution 1789, die kritische Vernunft als oberstes Prinzip und der technische Fortschritt als leuchtende Zukunftshoffnung ließen die biblisch bezeugte Offenbarung Gottes als veraltet erscheinen, das negative Menschenbild des Sünders als nicht mehr zeitgemäß. Die Ideen von Toleranz, Gewissensfreiheit, Weltbürgertum und Lebensglück, erreichbar durch Tugend und Pflichterfüllung, prägten den neuen Zeitgeist. – Musik- und Liedkultur wurde auf weite Verbreitung hin angelegt. Das Volkslied erlebte einen großen Aufschwung. **Johann Gottfried Herder** (1744–1803) sammelte Volkslieder in ganz Europa. *O du fröhliche* – EG 44 ist eine von Herder mitgeteilte sizilianische Volksliedmelodie. Das Kirchenlied wurde als geeignetes pädagogisches Mittel angesehen, Religion und Humanität zu fördern. Wenn die Welt besser werden soll, muss das Volk gebildet und gelehrt werden. Lieder mit belehrenden Texten dienten als Einstimmung und Echo auf eine moralisierende Predigt. Die selbstredende Prägekraft des Kirchenjahrs ging vollends verloren. Die „Rührung des Herzens“ wurde zur Aufgabe der Religion.

Das alte Liedgut empfand man als unzeitgemäß. Es wurde manchmal bis zur Unkenntlichkeit umgearbeitet oder aus den Gesangbüchern ausgeschieden. Man störte sich an dem unregelmäßigen metrischen Bau der alten Lieder, ihren unreinen Reimen, den Freiheiten der Wortstellung, teilweisen Unverständlichkeiten, an der reformatorischen Kampfstimmung und an der bei pietistischen Liedern so empfundenen geistlichen Erotik.

Paul Gerhards Abendlied *Nun ruhen alle Wälder*, Vieh, Menschen, Städt' und Felder, es schläft die ganze Welt ... – EG 477 hieß dann ganz kopernikanisch: „Nun ruhet in den Wäldern, in Städten und auf Feldern ein Teil der müden Welt ...“.

Auch die Musik war auf Erfolg aus, populär und auf Darstellung des Gefühls angelegt. Die Musik Johann Sebastian Bachs galt als besonders künstlerisch und war weithin vergessen. Singen, Orgelspiel und Chormusik sollten „zweckmäßig“ sein, also erbaulich im Sinne „edler Simplizität und Würde“. Die neuen Melodien wurden melodisch schlicht, isorhythmisch, kurzatmiger, in gleichmäßigen Takten mit einem einfachen harmonischen Gerüst ausgestattet. **Justin Heinrich Knecht** (1752–1817) schrieb im Vorwort des württembergischen Choralbuchs 1799: „Der Choral ist der einfachste und langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann. Diese Einfachheit und Langsamkeit aber gibt ihm nicht nur die höchste Feierlichkeit und Würde,

sondern auch die anerkannteste Tauglichkeit, von einer sehr zahlreichen Menge Volks, wenn es gleich im eigentlichen Verstande nicht musikalisch ist, abgesungen zu werden.“ Aus Baden wird 1847 berichtet, dass die Choralstilbe 4 Pulsschläge lang sei, Fermaten gar 8–12 Pulsschläge! Solche Pflege des Gefühls führte zu einer passiven Haltung im Gottesdienst. Nicht mitzusingen galt als vornehm. Beim Singen reichten wenige „bekannte“ Lehnmelodien aus. Im Gothaischen Gesangbuch 1828 wurden etwa auf die Melodie „O dass ich tausend Zungen hätte“ 109 verschiedene Lieder gesungen. Die Gesangbücher lehnten sich in ihrem Aufbau ganz an die gängigen orthodoxen Dogmatiken an, das pietistische Anliegen der Thematisierung wurde perfektioniert.

Der Volkston sollte breite Schichten des Volkes erreichen. *Der Mond ist aufgegangen* – EG 482 von **Matthias Claudius** (1740–1815) mit der Melodie von **Johann Abraham Peter Schulz** (1747–1800) ist ein Volkslied geworden, das einerseits den Ansprüchen der Vernunft vollauf genügt („Seht ihr den Mond dort stehen, er ist nur halb zu sehen, und ist doch rund und schön ...“) und gleichzeitig die ausschließliche Vorherrschaft kritischer Vernunft deutlich relativiert („Wir stolzen Menschenkinder sind eitel arme Sünder und wissen gar nicht viel, wir spinnen Luftgespinste ...“).

Der bedeutendste geistliche Dichter in der Aufklärungszeit war **Christian Fürchtegott Gellert** (1715–1769), dessen Reflexionen über Gott den Schöpfer (*Wenn ich, o Schöpfer, deine Macht* – EG 506) und ethische Appelle zur Nächstenliebe (*So jemand spricht, ich liebe Gott* – EG 412) das Kirchenlied auf der Höhe der Zeit zeigen. Sein Osterlied *Jesus lebt! Mit ihm auch ich* – EG 115 ist ein Meisterwerk. Der zu seiner Zeit weitberühmte Professor der Moral aus Leipzig hat nach Fabeln, Moralgeschichten, Lustspielen sich der geistlichen Dichtung zugewandt, „weil man mit der Religion am ehesten die Neigungen zum Guten stärken kann“.

Das Kirchenlied im 19. Jahrhundert

Enttäuschungen über ausbleibende Erfolge der Aufklärungsbewegung mündeten in eine mehrschichtige Rückzugsbewegung, in Rückzüge auf die Innerlichkeit, auf die Vergangenheit und den Nationalismus. Das in den Befreiungskriegen gewachsene Nationalbewusstsein wurde auch religiös überhöht und in Liedform gegossen. Verschiedene geistige Strömungen gingen nun nebeneinander her, überlagerten sich, stritten miteinander oder liefen auseinander. Die bedeutenden Dichtungen der deutschen Klassik und die Romantik als Gegenbewegung zu aufklärerischem Rationalismus bereiteten den Boden für eine neue Wertschätzung des Kirchenliedes. Eine ausgesprochene Stärke der Epoche war die einsetzende historisch-kritische Arbeit auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, der Lied- und Melodienforschung.

Als Dichter von Kirchenliedern ragte in dieser Zeit besonders **Philipp Spitta** (1801–1859) hervor. Seine Liedersammlung *Psalter und Harfe* fand enorme Verbreitung, die Sprache ist nicht gewollt modern oder antik, sondern Vehikel eines elementaren Glaubenszeugnisses, zu dem Spitta durch intensive Paulus- und Lutherstudien fand. Ein Kernlied ist sein *O komm, du Geist der Wahrheit* – EG 136, wichtig auch *Ich steh in meines Herren Hand*

– EG 374, und neu für uns in seiner durchreflektierten Schöpfungsfrömmigkeit *Freuet euch der schönen Erde* – EG 510.

Auch der Würtemberger **Albert Knapp** (1798–1864) gehört zu den eigenständigen Kirchenlieddichtern. Er betätigte sich als Liedersammler, sein „*Liederschatz*“ von 1837 mit 3590 Liedern ist ein Standardwerk. In seinen eigenen Liedern verarbeitete Knapp die persönliche Erfahrung in der Suche nach Gott. Das berühmte Dankgebet nach dem Essen *Wir danken dir, Herr Jesu Christ, dass du unser Gast gewesen bist* ... – EG 462 stammt von ihm.

Bei allen Rückzügen geschahen auch Aufbrüche. Die geistlichen Impulse der ERWECKUNGSBEWEGUNG beeinflussten das aktuelle Lied, das sich nun bei den großen Versammlungen der neugegründeten Missionsgesellschaften bewähren musste und den mitreißenden Stil des Singens einer großen Masse prägte. Der eigenständigste Beitrag des 19. Jahrhunderts ist das MISSIONSLIED, das am Pietismus anknüpfte und den Blick für die weltweite Verbreitung des Evangeliums öffnete. Wie Albert Knapp stand **Christian Gottlob Barth** (1799–1862) in enger Verbindung zur Basler Missionsgesellschaft und schrieb Lieder für deren Missionsfeste, etwa *Der du in Todesnächten erkämpft das Heil der Welt* – EG 257. Knapp steuerte neben anderem *Einer ist's, an dem wir hangen* – EG 256 bei.

GEISTLICHE VOLKSLIEDER fanden enorme Verbreitung, Lieder also mit allgemein-religiösem Inhalt, mit gefälliger, volkstümlicher Melodie und einer gewissen Distanz zu kirchlich-konfessioneller Bindung. Solche Lieder wurden zunehmend außerhalb von Kirche und Gesangbuch in Häusern, Schulen und bürgerlichen Chorvereinigungen gepflegt. Besonders charakteristisch waren stimmungsvolle Gesänge, die nun auch im EG vertreten sind. Berühmt ist Julie Hausmanns *So nimm denn meine Hände* – EG 376 mit der Melodie von Friedrich Silcher. Wie im Mittelalter rankte sich viel um das Weihnachtsfest. Es entstanden Lieder wie *Ihr Kinderlein kommet* – EG 43, das polnische *Als die Welt verloren* – EG 53 oder *Der Heiland ist geboren* – EG 49, ein von einer Gemeinde wohl nur schwer zu bewältigender österreichischer Weihnachtsjodler. Das weltberühmte *Stille Nacht, heilige Nacht* – EG 46 trat vom Salzburgerland aus seinen Zug um die ganze Welt an. Auch aus dem angelsächsischen Raum kamen jetzt einige bisher immer außerhalb des Gesangbuchs bekannte Lieder zu uns: *Herbei, o ihr Gläubigen* – EG 45, *Tochter Zion* – EG 13. Das neue Evangelische Gesangbuch hat die klassische Reserve, mit der die offiziellen Kirchengesangbücher auf dieses Liedgut bisher immer reagierten, aufgegeben.

Ernst Moritz Arndt (1769–1860), der Dichter des Liedes *Ich weiß, woran ich glaube* – EG 357, formulierte 1819 in seiner Schrift *Vom Wort und vom Kirchenliede* erstmals den Gedanken des deutschen Einheitsgesangbuches, den erst das „EKG“ von 1950 verwirklicht hat. 1854 hatte eine Kirchenkonferenz in Eisenach einen für die deutschsprachigen Gebiete einheitlichen Bestand von 150 Kernliedern festgestellt. Mit Arndts Schrift begann auch die Arbeit an der Geschichte des Kirchenliedes neu und führte zur Abkehr von dem rationalistischen Eifer, Lieder nach dem Zeitgeschmack zu bearbeiten. Nach den massiven Texteingriffen in den Aufklärungsgesangbüchern wurden viele Lieder in den Nachfolgegesangbüchern ihrer Ursprungsgestalt wieder angenähert. **Philipp Wackernagel** (1800 bis 1877) sammelte das Liedgut der vergangenen Epochen bis 1750 und gab die

Texte in ihrer Originalgestalt in fünf dicken Bänden heraus; **Johannes Zahn** (1817–1895) brachte alle ihm erreichbaren Melodien zusammen und veröffentlichte sie in ihrer Grundgestalt. Die Restaurationsbemühungen richteten sich aber primär auf die textliche Seite der Lieder und darauf, das Bewusstsein für ihre liturgische Funktion, also für die Prägekraft des Kirchenjahres wieder zu stärken. Hierbei spielten die vielen neugegründeten Kirchengesangsvereine eine Vorreiterrolle.

In Württemberg scheiterte **Konrad Kocher** (1786–1872) mit seinen Versuchen, den vierstimmigen Gemeindegesang einzuführen. Mit dem Evangelischen Gesangbuch wird es nun wieder versucht, z. B. mit dem Kocher-Satz *Treuer Heiland, wir sind hier* – EG-Württ 572.

Im Kunstlied wurde der subjektive Gefühlsausdruck in poetisch gehaltvoller Sprache bis auf die Spitze getrieben. Die Melodien der Kirchenlieder aus dieser Zeit haben entsprechend den emotionalen Schmelz, der ihnen große Beliebtheit sichert, denn Musik ist bis heute den meisten Menschen in erster Linie Sprache des Gefühls.

Singbewegung und Kirchenkampf

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem Zusammenbruch der meisten europäischen Monarchien gab es vielfältige Aufbrüche in Staat, Kirche und Gesellschaft. Luther-Renaissance und intensive liturgische Bemühungen ermöglichten neue Zugänge zu Gottesdienst und Kirchenjahr. Aus der Abkehr von romantischem Künstlerwesen und bürgerlichem Individualismus kamen elementare Gemeinschaftserlebnisse: Freizeiten mit starken Gruppenerfahrungen, verlässliche Kameradschaft in den Bünden der Jugendbewegung, das Naturerlebnis beim Wandern, die einfache Lebensgestaltung auf den Fahrten des „Wandervogels“ und der starke Eindruck, die alten, bodenständigen Lieder einstimmig zu singen, verbreiteten die JUGEND- UND SINGBEWEGUNG im ganzen Land. In der Vergegenwärtigung der Reformationszeit lag ein wichtiges Anliegen der Singbewegung, denn die alten Lieder und Sätze, Madrigale und Chorlieder wurden als authentischer, zeitgemäßer Lebensausdruck erlebt und begeistert gepflegt. Zahlreiche Liedersammlungen und Chorbücher wurden ediert. Die Tragik der Singbewegung, in der Gemeinschaft und Zusammenleben propagiert und auch beglückend erlebt wurden, lag darin, dass sie dem Nationalsozialismus offene Seiten bot. In der Hitler-Jugend wurde das deutsche Volkslied ebenso gepflegt.

Anpassung und Mittäterschaft blieben auch in der Kirche nicht aus. Genauso wie die „Bekennende Kirche“ liebten die „Deutschen Christen“ Luthers Lieder. Die „Deutschen Christen“ gaben verschiedene von alttestamentlichen Einflüssen „gereinigte“ und sehr zeitgemäße Gesangbücher heraus.

Neue Lieder entstanden aus den Erfahrungen des Kirchenkampfes, neue Melodien von **Johannes Petzold** (1912–1985), etwa *Die Nacht ist vorge-dungen* – EG 16, oder **Gerhard Schwarz** (1902–1994), z. B. *Also liebt Gott die arge Welt* – EG 51 orientierten sich bewusst an Modellen aus der Reformationszeit.

Die Kirchenlieddichtung stand ganz unter dem Einfluss von Luther-Renaissance und Jugendbewegung. An erster Stelle steht **Jochen Klepper** (1903–1942), der in Deutschland bedeutendste evangelische Kirchenlieddichter des 20. Jahrhunderts, mit 13 Liedern im Gesangbuch vertreten. Nazistische Kultur- und Rassenpolitik nahmen dem mit der jüdischen Hanni Stein verheirateten Klepper schließlich alle Bewegungsfreiheit. Als die Deportation der jüdischen Familienangehörigen ins Konzentrationslager unausweichlich und die Auswanderung des zweiten Kindes gescheitert war, nahm sich die Familie Klepper, nachdem man sich dazu lange zuvor verabredet hatte, 1942 das Leben. Kleppers Dichtungen wurden seit 1938 unter dem Titel „Kyrie“ herausgegeben und orientieren sich an den Grundgegebenheiten der Zeitbegehung und des Gottesdienstes, also am Tageslauf: *Der Tag ist seiner Höhe nah* – EG 457, am Jahreslauf: *Der Du die Zeit in Händen hast* – EG 64 und am Lebensbogen: *Nun sich das Herz von allem löste* – EG 532. Die Weihnachtslieder Kleppers sind unverzichtbar geworden, u. a. *Die Nacht ist vorgedrungen* – EG 16, neu aufgenommen jetzt *Du Kind zu dieser heiligen Zeit* – EG 50 mit der Melodie im Fünfviertel-Takt von **Volker Gwinner** (1912–2004).

Rudolf Alexander Schröder (1878–1962) war ein bedeutender Schriftsteller, virtuoser Übersetzer und Dichter. Die Sprache seiner geistlichen Dichtung ist jedoch sehr rückwärtsgewandt, so dass nur wenige seiner Lieder im Gesangbuch zu halten waren. Eingesungen hat sich seine meisterhafte Verdichtung des Glaubensbekenntnisses *Wir glauben Gott im höchsten Thron* – EG 184. Die 5 Liedstrophen fassen die drei Glaubensartikel zwei Mal und werden mit der von **Christian Lahusen** (1886–1975) geschriebenen Melodie in großem Atem getragen. Eine gewisse Verbreitung fand auch sein *Abend ward, bald kommt die Nacht* – EG 487.

Otto Riethmüller (1889–1938) war Leiter des evangelischen Reichsverbandes weiblicher Jugend und nach kurzer Begeisterung für den Nationalsozialismus Vorsitzender der Jugendkammer der Bekennenden Kirche. Mit großen Sprechchorfeiern und Singegottesdiensten erregte er Aufsehen. Das Liederbuch „*Ein neues Lied*“ von 1932 wurde von ihm maßgeblich mitgestaltet. Das „neue“ Lied ist dabei in erste Linie das wiederentdeckte alte, reformatorische Lied. Besonderes Geschick bewies Riethmüller bei der Übertragung altkirchlicher und mittelalterlicher Hymnen ins Deutsche, z. B. *Du Schöpfer aller Wesen* – EG 485, *Das Wort geht von dem Vater aus* – EG 223. Seine eigenen Dichtungen sind geprägt vom stählernen Sprachstil der Zeit, wie bei *Herr, wir stehen Hand in Hand* – EG-Württ 605.

1939 begann die Arbeit an dem EVANGELISCHEN KIRCHENGESANGBUCH, das 1950 als Einheitsgesangbuch der deutschsprachigen Kirchen in beiden Teilen Deutschlands und Österreichs herauskam. In ihm spiegeln sich die Ideale der Singbewegung und die starke Konzentration auf die reformatorische Epoche wider.

Neues Lied und Ökumene

1960 kam ein Neuaufbruch mit dem ersten Wettbewerb für Neue geistliche Lieder der Evang. Akademie Tutzing, den **Martin Gotthard Schneider** (*1930) mit *Danke für diesen guten Morgen* – EG 334 gewann. Gottesdienste in neuer Gestalt gaben Impulse zu neuem Singen, bei Kirchentagen, weiteren Preisausschreiben, Werkstattgesprächen und Konzerten von Liedermachern fand das neue Lied eine Fülle von verschiedenen Ausprägungen und Ausführungen, z. B. durch **Peter Janssens'** (1934–1998) *Brich mit den Hungrigen dein Brot* – EG 420. Verlage wurden gegründet, Verbände organisierten sich, Gottesdienstarbeitsstellen der Landeskirchen wurden aktiv, das ökumenische Bewusstsein wuchs. *Strahlen brechen viele* – EG 268, Lieder aus anderen Ländern und Kulturen fanden weite Verbreitung in Übersetzung und Bearbeitung. Viele Übertragungen aus der Ökumene ins Deutsche stammen von **Jürgen Henkys** (*1929), etwa *Das Volk, das noch im Finstern wandelt* – EG 20, oder *Korn, das in die Erde* – EG 98. Eine treibende Kraft bei der Entstehung neuer Lieder war **Dieter Trautwein** (1928–2002), in den 1960er-Jahren Stadtjugendpfarrer von Frankfurt/M., häufig zusammen mit seinem katholischen Kollegen **Lothar Zenetti** (*1926). Trautweins *Komm Herr, segne uns* – EG 170 ist inzwischen klassisch, Zenetti steuerte wichtige Lieder zu Taufe und Abendmahl bei: *Segne dieses Kind* – EG-Württ 581 und *Das Weizenkorn muss sterben* – EG-Württ 585. **Kurt Rommel** (1926–2011), der seit 1962 in einem Cannstatter Kino Jugendgottesdienste feierte, bemühte sich um leichte Fasslichkeit – *Du hast uns, Herr, gerufen* – EG 168. Seine Lieder und unzähligen Kanongesänge eignen sich gut für Kinder- und Familiengottesdienste. Großen Einfluss auf das neue Singen hat der aus dem freikirchlichen Bereich kommende **Paul Ernst Ruppel** (1913–2006) mit anspruchsvollen Melodien – *Ich will dir danken, Herr, unter den Völkern* – EG 291 und populären Kanongesängen – *Vom Aufgang der Sonne* – EG 456. Aus der kaum übersehbaren evangelikalischen Liedszene ragen heraus **Manfred Siebold** (*1948) – *Geh unter der Gnade* – EG-Württ 543, *Ins Wasser fällt ein Stein* – EG-Württ 637 und **Peter Strauch** (*1943) – *Herr, wir bitten: Komm und segne uns* – EG-Württ 565. Viele Lieder, die seit 1960 entstanden, sind einprägsam, leicht verständlich und schnell erlernbar. Die Kehrseite dessen ist deren relativ schneller Verschleiß.

Das Charakteristische des Kirchenliedes in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts liegt deutlicher im musikalischen als im textlichen Bereich. Melodien von **Manfred Schlenker** (*1926), etwa *Das Kreuz ist aufgerichtet* – EG 94, von **Rolf Schweizer** (*1936) *Singet dem Herrn ein neues Lied* – EG 287, von **Friedemann Gottschick** (*1928), z. B. *Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen* – EG 381, oder von **Rolf Kroedel** (*1934) mit *Herr, lehre uns, dass wir sterben müssen* – EG 534 schlagen neue Töne an.

Doch auch in den Texten werden Entwicklungen sichtbar. Der Schwerpunkt verlagert sich vom kämpfenden und bekennenden Christen hin zum solidarischen (*Gott gab uns Atem* – EG 432, *Gib Frieden, Herr, gib Frieden* – EG 430) und fragenden Menschen (*Ich steh vor Dir mit leeren Händen, Herr* – EG 382). Der Bruder Jesus ist näher als der Herr Christus (*Ich möcht', dass einer mit mir geht* – EG 209). Dabei werden Spuren einer neuen Passionsfrömmigkeit sichtbar (*Holz auf Jesu Schulter* – EG 97, *Gott,*

mein Gott, warum hast du mich verlassen – EG 381). Die Verantwortung des Christen für die Welt wird besonders betont (*Gott liebt diese Welt* – EG 409, *Komm in unsre stolze Welt* – EG 428, *Gott, unser Ursprung, Herr des Raums* – EG 431). Der Schweizer Dichterpfarrer **Kurt Marti** (*1921) ist vertreten mit *Der Himmel, der ist* – EG 153; **Dietrich Bonhoeffer** (1906 bis 1945) ist mit zwei seiner Gefängnisgedichte (*Von guten Mächten* – EG 65 und EG-Württ 541, *Menschen gehen zu Gott* – EG-Württ 547) zum Liederdichter geworden. Viele Ich-Lieder betonen das Gefühl, haben eher Erzähl-, als Lehrcharakter, sind rhythmisch bewegt und bieten in ihren Singformen neue Kommunikationsmöglichkeiten im „call and response“, Wechselgesang oder Refrainlied.

Das *Evangelische Gesangbuch*, das in den deutschsprachigen Landeskirchen zwischen 1993 und 1996 eingeführt wurde, bietet nun die große Vielfalt dieses neuen Singens in traditionellem und zeitgenössischem Liedgut. Es enthält in seinem Stammteil 535 gemeinsame Lieder und Gesänge. Acht verschiedene Regionalteile repräsentieren lokale Prägungen der Singtraditionen von Norddeutschland bis Österreich. Mit dem Zeichen „ö“ für „ökumenisch“ sind darin über hundert Lieder gekennzeichnet, die evangelische und katholische Christen miteinander verbinden. Gemeinsames Singen in mehrstimmigen Sätzen (*Wohl denen, die da wandeln* – EG 295), mit Kanon und Singspruch (*Öffne meine Augen, Die Gott suchen* – EG 176), in verschiedenen Sprachen (*Lobe den Herren* – EG 316), in liturgischen Gesängen (EG 177 – 192), Refrainliedern (*Kommt mit Gaben und Lobgesang* – EG 229) und Erzählliedern (*Kam einst zum Ufer* – EG 312) steht in Zukunft neben dem traditionellen Strophenlied und macht das Singen lebendiger und kommunikativer. Aus dem Jazz (*Die ganze Welt hast du uns überlassen* – EG 360, 2. Melodie) und der Welt der Spirituals (*Komm, sag es allen weiter* – EG 225) kommen Anregungen. Neben die ausgeprägte Linearität von Choral und Kirchenlied tritt nun das Arrangement mit Gitarre, Schlagzeug, Band und Lautsprecherverstärkung. Der Textteil enthält neben den die üblichen Gottesdienstformen, die Psalmen zum Gottesdienst, Gebete zu vielen Anlässen des Lebens, eine Anleitung für die Nottaufe und die Beichte, einen Vorschlag für Urnenbeisetzungen ohne Pfarrer/in, das Tagzeitengebet der Kirche mit Gesängen aus Taizé und in der vielhundertjährigen Version des einstimmigen Chorsingens – ein weiterer ökumenischer Impuls. Glaubensbekenntnisse, Katechismen, eine liturgischer Kalender, Angaben zur Liedgeschichte, zu den Dichterinnen und Dichtern, Komponistinnen und Komponisten, sowie eine ganze Reihe von nützlichen Verzeichnissen runden das Buch ab. So dient das Evangelische Gesangbuch als Sprachschule des Glaubens und umfassendes Hand- und Gebrauchsbuch für's Christsein.

Mehr als fünfzig Jahre nach den Tutzinger Liederwettbewerben ist das Neue Geistliche Lied fester Bestandteil in Gottesdienst und Kirchenmusik. Eine Fülle von Liederbüchern, etwa das mehrbändige *Feiert Jesus*, ist im Gebrauch. In der Anbetungs- und Lobpreismusik sind Lieder von **Albert Frey** (*1964) besonders gefragt.

2005 gaben fünf Landeskirchen in Südwestdeutschland und Elsaß-Lothringen mit dem Liederheft *Wo wir dich loben, wachsen neue Lieder* einen Querschnitt von Liedern heraus, die seit dem Erscheinen des Evangelischen Gesangbuchs neu entstanden sind. 2007 folgten die rheinische, westfälische

und lippische Kirche mit dem Heft *„WortLaute“*, 2008 erschien in der sächsischen Landeskirche das Liederbuch *„Singt von Hoffnung“*, 2011 kam in der bayerischen Landeskirche das Buch *„Kommt, atmet auf“* heraus. Für die evangelischen Studierendengemeinden steht seit 2008 das umfangreiche Gesangbuch *„Durch Hohes und Tiefes“* zur Verfügung, das sich selbst zwar als Supplement zum Evangelischen Gesangbuch bezeichnet, allein durch seinen großen Umfang aber eine Alternative bildet.

Ausblick

Jede Zeit fasst ihren Glauben auch im Lied. Das neueste Lied ist immer das, das jetzt gesungen wird, ganz gleich wie alt es ist. In der Fülle des Neuen wächst heute das Bedürfnis nach Dauerhaftem, Wiederholbarem, Bleibendem, nach Liedern, die generationenübergreifend gemeinsam gesungen werden können. Dazu ist ein überschaubares gemeinsames Liederrepertoire notwendig. Deshalb haben im Jahr 2006 die württembergische und badische Landeskirche eine **Kernliederliste** von 33 Gesängen empfohlen, die im Internet vielfach abrufbar ist, die für die Religionspädagogik und übrige kirchliche Arbeit eine Orientierung bietet beim Aufbau eines gemeinsamen Grundrepertoires an geistlichen Liedern. Es handelt sich bei den Liedern der Kernliederliste überwiegend um klassische Kirchenlieder.

Die Kirche ist auch im Singen eine Erinnerungs- und Sprachgemeinschaft, deren Sprache kennen muss, wer ihr angehört. Die Sprache der Lieder ist nicht immer die Heutige. Dadurch erschließt sich manches erst langfristig und in der Wiederholung. Das kann eine Hürde sein, jedoch reicht die Alltagssprache als Sprache des Glaubens oft nicht aus. „Ich denke mich als Glaubender in den Glauben meiner Geschwister und in den Glauben meiner Kirche hinein, und so bin ich authentisch, indem ich meine Grenzen sprengte und der bin, der von fremden Broten ernährt wird.“ (Fulbert Steffensky).

Literatur

- Albrecht, Christoph: Einführung in die Hymnologie, Göttingen ⁴1995
 Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bd., Stuttgart 2009, Band 1
 Bibel im Kirchenlied. Eine Konkordanz zum EG, Göttingen 2001.
 Bubmann, Peter und Klek, Konrad (Hrsg.): Davon ich singen und sagen will. Die Evangelischen und ihre Lieder, Leipzig 2012
 Handbuch zum Evangelischen Gesangbuch. Band 1, Konkordanz zum EG, Göttingen 1995.
 Handbuch zum EG. Band 2, Komponisten, Liederdichter, Göttingen 1999.
 Handbuch zum EG. Band 3, Liederkunde (Einzelhefte), Göttingen 2000 ff.
 Möller, Christian: Ich singe Dir mit Herz und Mund. Stuttgart 1997.
 Möller, Christian: Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte, Tübingen 2000.
 Rößler, Martin: Liedermacher im Gesangbuch, Stuttgart 2001.
 Thust, Karl Christian: Bibliografie über die Lieder des EG, Göttingen 2006.
 Thust, Karl Christian: Die Lieder des EG, Kassel 2012ff.
 Unsere Kernlieder, Werkbuch zur Arbeit mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen, hrsg. von S. Belt, H. Hilt, B. Leube, München 2011
 Werkbuch zum EG, Göttingen 1993–2000.

Gottesdienstkunde (Liturgik)

Jörg Michael Sander, Irmgard Eismann

Grundformen des Hauptgottesdienstes

Schon seit der Reformationzeit gibt es zwei Grundformen des Gottesdienstes in den evangelischen Kirchen. Eine der Grundformen führt die Tradition der Messe weiter, die sich mit ihren Ursprüngen bis in frühchristliche Zeit zurückverfolgen lässt. Der evangelische GOTTESDIENST MIT PREDIGT UND ABENDMAHL nimmt diese Form auf. „Da sie dem lutherischen, anglikanischen, römisch-katholischen und (...) auch dem englischsprachigen Gottesdienst der Reformierten und der evangelischen Freikirchen zu Grunde liegt, ist diese Gottesdienstform für alle ein Zeichen ökumenischer Gemeinschaft“ (Evangelisches Gottesdienstbuch [EGB], Agende für die Evang. Kirche der Union und für die Vereinigte Evang.-Luth. Kirche Deutschlands, Berlin 2000, S. 24). „Eine Besonderheit dieser Grundform ist die Einbeziehung der Gemeinde in das gottesdienstliche Handeln durch Wechselgesänge, Akklamationen und Lobrufe. Überhaupt ist die reiche musikalische Ausformung unter Mitwirkung eines (...) Chores ein Kennzeichen dieser Gottesdienstform“ (EGB, S. 36).

Im süddeutschen Raum gab es vor allem in den Städten schon im Mittelalter einen einfacheren (deutschsprachigen) Predigtgottesdienst, an den die dortigen Reformatoren anknüpften. Daraus wurde die zweite Grundform: der PREDIGTGOTTESDIENST, der ggf. auch mit Abendmahl gefeiert wird. Im Laufe der Zeit nahm diese Gottesdienstform auch Elemente der Grundform I auf. Die Gemeinde ist vor allem mit Liedern beteiligt.

„In der Gegenwart hat neben der ökumenischen, entfalteten ersten Grundform, die auch inhaltliche Maßstäbe setzt, die elementare zweite Grundform wegen ihrer Eignung zu freierer Gestaltung des Gottesdienstes an Bedeutung gewonnen“ (EGB, S. 24). Die weniger dicht ausgestaltete Grundform II bietet die „Möglichkeit, ein größeres kirchenmusikalisches Werk geschlossen in den Gottesdienst einzubeziehen. Ebenso können Entfaltungsformen der Verkündigung (z. B. biblisches Anspiel, Bildmeditation, Gespräch in der Gemeinde) eingefügt werden, ohne dass die Dauer des Gottesdienstes zu sehr ausgedehnt würde“ (EGB, S. 50).

Die Grundstruktur beider Gottesdienstformen ist – hier mit verschiedenen Übertragungen in die Alltagssituation:

A	ERÖFFNUNG UND ANRUFUNG	Sammlung		Lage und Frage
B	VERKÜNDIGUNG UND BEKENNTNIS	Orientierung	Meditation	Suche und Antwort
C	ABENDMAHL	Stärkung, Gemeinschaft	Stabilisation	Lösung und Feier
D	SENDUNG UND SEGEN	Segnung	Motivation	Ausblick und Zusage

Gottesdienst ist „Gestaltungsaufgabe“ (H. Fischer, Gottesdienst praktisch, Göttingen 2001, S. 14; oder Handbuch der Liturgik, Göttingen 1995, S. 971ff.), denn die Grundstruktur lässt sich in vielfältiger Weise ausformen. Dabei ist zu bedenken: „Der Gottesdienst kann und soll dafür sorgen, dass der Glaube nicht bloß erkennen und hören und belehrt werden will, sondern betender Glaube bleibt“ (W. Jetter, zitiert nach M. Josuttis, Der Weg in das Leben, Gütersloh 2000).

Eine Übersicht der beiden Grundformen zeigt ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede:

<i>Grundform I (Messe)</i>	<i>Grundform II (Predigtgottesdienst)</i>
A Glocken Musik zum Eingang (Lied)* Votum und Gruß Vorbereitungsgebet (Lied)** INTROITUS (<i>Psalm, Motette oder Psalmlied mit GLORIA PATRI</i>) Anrufungen (KYRIE, GLORIA) Tagesgebet	A Glocken Musik zum Eingang Lied Gruß Biblisches Votum oder Psalm Ehr sei dem Vater (GLORIA PATRI) Eingangsgebet

*entfällt, wenn ein Lied vor dem Introitus od. ein Psalmlied als Introitus gesungen wird

**entfällt, wenn der Introitus in Gestalt eines Psalmliedes ausgeführt wird

B [alttest. Lesung Gesang (GRADUALE: <i>Psalm, Lied, Motette</i>) Epistel Gesang (ALLELUIA: <i>Halleluja, Psalm, Lied, Motette</i>) Evangelium Gesang (z. B. <i>Wochenlied</i>) Predigt Gesang / Musik / Stille Glaubensbekenntnis (CREDO) (mit Nennung von Fürbitt- Anliegen und Zweck des Dankopfers) Fürbitten [Vaterunser (wenn Teil C entfällt)]	B Schriftlesung Gesang / Musik Predigt (Gebet oder Offene Schuld) Glaubensbekenntnis (CREDO) Gesang / Musik / Stille
C Dankopfer / Gabenbereitung (OFFERTORIUM: <i>Psalm, Lied, Motette</i> oder <i>Instrumentalmusik</i>) (Gabengebet) Eucharistisches Gebet - Präfation, - SANCTUS mit BENEDICTUS - Einsetzungsworte - Anamnese, Epiklese, - Bitte um Vollendung, - Lobpreis Kommunion - Vaterunser - Friedensgruß - AGNUS DEI - Austeilung (COMMUNIO: <i>Psalm, Lied, Motette</i> oder <i>Instrumentalmusik</i>) - Dankgebet	C Abendmahlsbetrachtung Einsetzungsworte Abendmahlsgebet Vaterunser (Friedensgruß) Austeilung (<i>musica sub communione</i>: <i>Lied, Chormusik, Sologesang</i> oder <i>Instrumentalmusik</i>) Dankgebet
D Lied Abkündigungen (Liedstrophe) Sendungswort Segen Musik zum Ausgang	D Lied (<i>Einsammeln des Dankopfers</i>) Abkündigungen Fürbittengebet [Vaterunser (wenn Teil C entfällt)] (Sendungswort) Segen (Liedstrophe) Musik zum Ausgang

In den verschiedenen Traditionen gibt es beide Grundformen auch ohne Abendmahl, also ohne Teil C. In der Grundform II entspricht das z. B. dem württembergischen Predigtgottesdienst. Grundform I ohne Abendmahl ist die verbreitete Form des Hauptgottesdienstes in den lutherischen Kirchen des deutschsprachigen Raums.

Beiden Grundformen sind bestimmte unverzichtbare Texte gemeinsam:

- das Vaterunser,
- das so genannte „kleine“ Gloria: das „Ehre sein dem Vater“ nach dem Psalm zu Beginn (dem Introitus),
- das Glaubensbekenntnis (Credo),
- die Einsetzungsworte.

In der Messform zählen fünf Teile zu den festen Bestandteilen, dem so genannten ORDINARIUM MISSÆ:

- KYRIE Herr, erbarme dich
- GLORIA Ehre sei Gott in der Höhe
- CREDO Glaubensbekenntnis (Nicænum oder Apostolicum)
- SANCTUS Dreimalheilig, mit Benedictus (Gelobt sei, der da ...)
- AGNUS DEI Christe, du Lamm Gottes

Auch die oben genannten Texte, wie Vaterunser oder Einsetzungsworte gehören zum Ordinarium, d. h. sie sind in ihrem Wortlaut immer gleich. Alle anderen Texte, die im Kirchenjahr wechseln, bilden das PROPRIUM MISSÆ (PROPRIUM DE TEMPORE): dazu gehören die Tagesgebete, Psalm, Lesungen, Predigttext und Lieder.

Im süddeutschen Raum, besonders in der Württembergischen Landeskirche, gibt es das Abendmahl auch als gesonderte gottesdienstliche Feier; im Rahmen des Predigtgottesdienstes (Grundform II) kann die Abendmahls-liturgie (Teil C) ebenfalls die so genannte „Oberdeutsche Form“ haben. Nach Predigt und Glaubensbekenntnis folgen dann:

- Lied
- Beichte
- Sündenbekenntnis
- Zuspruch der Vergebung
- Lied
- Einleitung
- Einsetzungsworte mit Abendmahlsgebet
- (Friedensgruß)
- Austeilung
- Dank- und Fürbittengebet
- Vaterunser
- Lied
- Abkündigungen
- (Friedens- oder Segensbitte)
- Sendung und Segen
- Musik zum Ausgang

Geschichtliche Entwicklung – Kurzübersicht

Die Grundlagen der Gottesdienstformen reichen bis in die Urkirche zurück und lassen sich etwa in der Apostelgeschichte nachlesen (Apg 2,42: Lehre, Gemeinschaft, Brobrechen und Gebet; Apg 20,7ff.: Mahl und Predigt). Das Sättigungsmahl wurde dann aus dem Gottesdienst herausgenommen und entwickelte sich als Agape selbständig weiter. Verschiedentlich wird der Wortgottesdienst auch auf den jüdischen Synagogengottesdienst zurückgeführt.

In Quellen, die aus der Mitte des 2. Jh. stammen (Pliniusbrief; Didache = „Lehre der zwölf Apostel“, Justin, Hippolyt), ist zu lesen, dass der Gottesdienst folgende Teile enthält: Lesungen, Predigt, Fürbitten, Offertorium (Gabenbereitung), Eucharistiegebet, Austeilung und Dankopfer; zusammengefasst also: Verkündigung und Abendmahl. Im 4./5. Jh. entwickeln sich dazu ein Eingangsteil (Einzug, Anrufung) und ein Schlussteil (Entlassung, Segen). Im 7. Jh. wird im Abendland die römische Messe vorherrschend. Sie kennt die feststehenden Teile des Ordinarius: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei sowie die im Kirchenjahr wechselnden Stücke des Propriums (Lesungen, Gebete usw.).

In der Ostkirche entwickelte sich im 4. bis 6. Jh. die dort noch heute gültige Liturgie. Der Begriff Liturgie bedeutet in der Ostkirche soviel wie Messe im Westen.

Der Gottesdienst ist dreiteilig:

1. *Proskomidie* (griech. Herbeischaffung), die Zurüstung von Brot und Wein, dabei Lesung von Psalmen und Gebeten;
2. *Katechumenenmesse* (Katechumenen = Tauffbewerber), mit Fürbittengebet, Einzug des Evangelienbuches, Schriftlesung, Fürbittengebet, (dann Entlassung der Katechumenen, heute allerdings kaum noch üblich);
3. *Gläubigenmesse*, Einzug der Elemente zum Altar, Fürbittengebet, Friedenskuss und Friedensgruß, Nicænum, eucharistisches Gebet: Präfation, Sanctus, Einsetzungsworte, Anamnese, Epiklese, Fürbitte, Vaterunser, Priestergebet, Elevation, Brobrechen und Vermischung der Elemente, Austeilung an Klerus (die Gemeinde kommuniziert meist nach der Messe), Danksagung, Entlassungssegens.

Eine Predigt ist auch heute noch selten, der Schwerpunkt liegt auf der Eucharistischen Feier: In dieser Abendmahlsfeier herrscht vor allem der Charakter des Lobens und Dankens vor (Eucharistie = Danksagung); Ostern ist das wichtigste Fest in den Orthodoxen Kirchen.

Die katholische Messe ist heute, nach der Liturgiereform des II. Vatikanischen Konzils, wie folgt aufgebaut:

Eröffnung:

Einzug – Gesang zur Eröffnung (Introitus)
 Begrüßung der Gemeinde „Im Namen Gottes, des Vaters ...“
 Allgemeines Schuldbekenntnis (sog. Stufengebet)
 Kyrie
 Gloria
 Tagesgebet

Wortgottesdienst:

Erste Lesung (AT)
 Erster Zwischengesang (Graduale)
 Zweite Lesung (Epistel),
 Zweiter Zwischengesang (Halleluja bzw. Tractus)
 Evangelium
 Predigt (Homilie)
 Credo
 Fürbitten

Eucharistiefeier:

Gabenbereitung
 - Gesang zur Gabenbereitung (Offertorium)
 - Gabengebet
 Eucharistisches Hochgebet
 - Präfation
 - Sanctus
 - Gebete (u. a. Epiklese)
 - Einsetzungsworte
 - „Deinen Tod, o Herr, verkünden wir ...“
 - Gebete (u. a. Anamnese, Fürbitten)
 - Doxologie

Kommunion
 - Vaterunser (mit Embolismus und Doxologie)
 - Friedensgruß
 - Brotbrechung (mit Agnus Dei)
 - Einladung zur Kommunion
 - Kommuniongesang (Communio)
 - (Dankpsalm oder Loblied)
 - Schlussgebet

Entlassung:

Verlautbarungen
Segen
Entlassung

Die Reformation übernahm diese Gottesdienstform in ihrer damaligen Gestalt, stellte Wortverkündigung und Abendmahl in den Mittelpunkt und beteiligte die Gemeinde durch Liedgesang. In manchen protestantischen Gegenden kam es dazu, dass die Gemeinde selten am Abendmahl teilnahm und sich deshalb eine Trennung von Predigtgottesdienst und selbständiger Abendmahlsfeier (mit Beichte) ergab. Diese Entwicklung war nicht neu, schon Kirchenväter hatten über die seltene Kommunion geklagt. Sie führte im Extrem zu der noch heute mancherorts üblichen Gepflogenheit, nur zweibis viermal im Jahr zum Abendmahl zu gehen. In Württemberg und anderen Gegenden wurde dies begünstigt dadurch, dass die dortigen Reformatoren den kath. Prädikantengottesdienst ohne Abendmahl (ein Nebengottesdienst mit der Predigt im Mittelpunkt) als Vorbild für ihre Gottesdienstordnung gewählt hatten.

Im Rationalismus (18. Jh.) wurden die liturgischen Formen weiter aufgeweicht. Das 19. Jh. entdeckte die alten Formen wieder und schuf Agenden, die Formulare für Gottesdienste in Form der Messe enthielten. In der Praxis kam es aber erst durch die liturgische Bewegung (u. a. Berneuchener Kreis, Kirchliche Arbeit Alpirsbach) Anfang des 20. Jh. und durch ökumenische Ansätze („Lima-Liturgie“ 1982) zu einem Bewusstsein für die „Einheit von Wort und Sakrament“.

Nach der Erprobung der „Erneuerten Agende“ wurde 1998/99 erstmals ein Gottesdienstbuch als Agende gemeinsam von der Vereinigten Evang.-Luth. Kirche Deutschlands (VELKD: Landeskirchen von Bayern, Braunschweig, Hannover, Mecklenburg, Nordelbien, Sachsen, Schaumburg-Lippe, Thüringen) und der Evang. Kirche der Union (EKU: Evang. Kirchen Anhalt, Berlin-Brandenburg, Pommern, Rheinland, Kirchenprovinz Sachsen, Westfalen) herausgegeben. 2004/05 führte auch die Württembergische Landeskirche ein neues Gottesdienstbuch ein, das sich – mit einigen württembergischen Besonderheiten – an die oben genannte Agende anlehnt. Andere Lutherische und Reformierte Kirchen haben – wie schon erwähnt – in ihrer Grundstruktur ähnliche Gottesdienstformen.

[Anmerkung: Seit 2009 sind die Kirchenprovinz Sachsen und Thüringen zur Evangelischen Kirche in Mitteldeutschland zusammengeschlossen, die EKU hat sich ab 2003 mit anderen Kirchen zur Union Evangelischer Kirchen (UEK) vereinigt; seit 2012 gehören Mecklenburg, Pommern und Nordelbien zur Evangelisch-Lutherischen Kirche in Norddeutschland. Der EKD gehören insgesamt 20 lutherische, unierte und reformierte Kirchen an.]

Stichworte zu den einzelnen liturgischen Teilen

(Alphabetische Erklärung der Fachbegriffe)

Abkündigungen, Mitteilungen im Gottesdienst, Einladungen zu Gemeindeveranstaltungen, kirchliche Verlautbarungen, Bekanntgabe von Kasualien zur Fürbitte, Bekanntgabe von Kollektenzweck und -ergebnis.

Absolution, Lossprechung, Zuspruch der Vergebung nach einem Sündenbekenntnis.

Agape, „Liebesmahl“, frühchristliche gemeinsame Mahlzeit, meist in Verbindung mit einer Abendmahlsfeier, heute bei Tischabendmahlsfeiern oder beim Feierabendmahl wiederzufinden.

Agende, lat. „was zu handeln ist“, Gottesdienstordnung, das Buch für den Liturgen.

Agnus Dei, lat. „Lamm Gottes“, Gesang während der Brotbrechung, in lutherischer Tradition auch als Lied während der Austeilung, Ordinariumsstück, früher so oft gesungen, bis die Austeilung beendet war, siehe EG 190.

Aklamation, lat. „Anrufung“, kurzer Gemeinderuf, z. B. „Amen“ oder „Lob sei dir, o Christe“.

Allgemeines Kirchengebet, Fürbittengebet, von der ganzen Gemeinde getragen und die ganze Gemeinde betreffend, für Gottes Kirche, für die Welt, für die Notleidenden, Kranken, Sterbenden; drei Formen möglich:

1. Prophonese, der Liturg betet, die Gemeinde antwortet mit Amen;
2. Ektenie, Liturg nennt die Gebetsanliegen, auf sein „Lasset uns den Herrn anrufen“ antwortet die Gemeinde mit „Herr, erbarme dich“ o. Ä.;
3. Diakonisches Gebet, Diakon, Lektor nennt Anliegen, Liturg spricht Fürbitte, Gemeinde antwortet mit Amen.

Anamnese, griech. „Gedächtnis“, Gebet in der Abendmahlsliturgie, in dem die Heilstaten Christi (Tod, Auferstehung, Wiederkunft) vergegenwärtigt werden. „Deinen Tod, o Herr, verkünden wir und deine Auferstehung preisen wir, bis du kommst in Herrlichkeit“ (siehe 1 Kor 11,26).

Antiphon, griech. „Gegengesang“, Rahmenvers, der eine Psalmodie refrainartig einrahmt und ggf. gliedert.

Austeilung, in beiderlei Gestalt mit Spendeformel, verschiedenen Ausformungen, z. B. Gemeinschaftskelch, Einzelkelche, Intinktio (lat. Eintauchung, die Oblate wird in den Wein getaucht, heute meist aus hygienischen Gründen) usw.; während der Austeilung können Lieder gesungen werden oder Chor, Orgel oder Instrumente gestalten die „Musica sub communione“.

Begrüßung/Salutation, der Gottesdienst wird gefeiert „Im Namen Gottes, des Vaters und des Sohnes ...“, danach kann eine persönliche Begrüßung anschließen, sowie ggf. Hinweise zum Gottesdienstablauf (mancherorts werden hier auch die Abkündigungen eingeschoben).

Communio, lat. „Gemeinschaft“, Bezeichnung der Austeilung des Abendmahls als Gemeinschaft mit Christus, mit den anderen Teilnehmern der Abendmahlsfeier sowie mit allen Gläubigen an allen Orten und zu allen Zeiten; davon abgeleitet auch Name des Psalmgesanges während der Austeilung.

Confiteor, lat. „ich bekenne“, das Sündenbekenntnis.

Credo, lat. „ich glaube“, die Verbindung zu allen Christen und unseren Vorfahren im Glauben, Bekenntnis und Lobopfer vor Gott, Ordinariumsstück, als *Nicænum*, *Apostolicum* oder Glaubenslied; das *Credo* kann auf das Evangelium folgen oder die Predigt abschließen (siehe Röm 10,17).

Dankopfer, urspr. Naturalien, heute Geldopfer.

Doxologie, griech. „Lobpreis“,

a) kleine Doxologie: Ehre sei dem Vater, lat. *Gloria Patri*;

b) große Doxologie: Ehre sei Gott in der Höhe, lat. *Gloria in excelsis deo*;

c) der Abschluss des Vaterunser: denn dein ist das Reich ...

Eingangslied, zu Beginn des Gottesdienstes vereinen sich die einzelnen Gottesdienstbesucher zum gemeinsamen Gesang, sie bilden so hörbar und sichtbar „die Gemeinde vor Gott“; dafür geeignet sind Lieder, die das Zusammenkommen der Gemeinschaft betonen, Lieder, in denen Gott um seinen Heiligen Geist gebeten wird, sowie Lob- und Psalmlieder. Letztere bilden dann den von der Gemeinde gesungenen Introitus. Tagzeitenlieder sind meist Werktaglieder, die dem Feiercharakter des Gottesdienstes entgegenstehen.

Einsetzungsworte, die Worte der Einsetzung des Heiligen Abendmahls nach 1 Kor 11,23-25, meist ins eucharistische Hochgebet eingebettet oder mit einem Abendmahlsgebet verbunden.

Ektenie, eine Form des Fürbittengebetes, bei der die Gemeinde auf die Gebetsaufforderung mit „Herr, erbarme dich“ oder einem ähnlichen Ruf antwortet.

Elevation, Emporheben von Hostie und Kelch während des Eucharistiegebets.

Embolismus, „Einschaltung“, Gebet in der römischen Messe, das nach der 7. Bitte (... erlöse uns von dem Bösen) in das Vaterunser eingeschoben wird und diese Bitte in besonderer Weise entfaltet.

Epiklese, griech. „Herabrufung“; im Eucharistiegebet die Bitte um das Wirken des Heiligen Geistes in der Abendmahlsfeier.

Epistel, griech. „Brief“, Schriftlesung aus einem der neutestamentlichen Briefe, der Apostelgeschichte oder der Offenbarung, bei mehreren Lesungen in der Regel die Lesung vor dem Evangelium.

Eucharistiegebete, *Abendmahlsgebete*, gehören mit ihrem sonntagsbezogenen Einschub zum *Proprium*.

Evangelium, griech. „gute, frohmachende Botschaft“, Schriftlesung aus einem der vier neutestamentlichen Evangelien; Hauptlesung des Sonntags oder Festtags, die in der Regel bestimmend für die inhaltliche Ausrichtung des Gottesdienstes ist; daher auch „Sonntagevangelium“. Weil im Evangelium Christus selbst zu Wort kommt, wird diese Lesung durch Akklamationen eingerahmt, die den in seinem Wort gegenwärtigen Herrn preisen (vorher: „Ehre sei dir, Herr“; nachher: „Lob sei dir, Christus“). In der orthodoxen und katholischen Tradition geht dem Evangelium das Halleluja voraus, um es in besonderer Weise hervorzuheben.

Friedensgruß, Ausdruck der geschwisterlichen Liebe und des Friedens untereinander, nachdem die Gemeinde vom Herrn angenommen ist (Abendmahls-Liturgie).

Glocken, Einladung für jeden, Zeichen für öffentlichen Gottesdienst, meist ist der Gebrauch der Glocken in einer Läuteordnung festgelegt.

Gloria, lat. Ehre.

Gloria in excelsis; lat. „Ehre sei Gott in der Höhe“. Das so genannte Große Gloria (EG 180.1) besteht aus dem weihnachtlichen Lobgesang der Engel (Lk 2,14) und einem den Lobpreis des dreieinigen Gottes entfaltenden Hymnus, der der ostkirchlichen Morgenliturgie entstammt. Ursprünglich war das Gloria besonders ausgewählten Gottesdiensten (Hochfesten) vorbehalten und durfte nur vom Bischof angestimmt werden. Heute ist es fester Bestandteil des sonn- und festtäglichen Ordinariums. An Wochentagen und in Zeiten mit Bußcharakter (2.–4. Advent, vorösterliche Fastenzeit mit Ausnahme des Gründonnerstag, Bußtage) entfällt es. Wird das Kyrie mit dem Sündenbekenntnis verbunden, erhält das Gloria den Charakter einer Antwort der Gemeinde auf die Gnadenzusage. Es kann auch als Glorialied (EG 179; 180.2) gesungen oder durch geeignete Lobstrophen (z. B. das Te-Deum-Lied EG 331) ersetzt werden.

Gloria patri, lat. „Ehre sei dem Vater“. Das so genannte Kleine Gloria (EG 177; ökum. Textfassung EG 177.3) bildet seit den Auseinandersetzungen der frühen Kirche um die Lehre von der Trinität den Abschluss jeden Psalmgebets und Hymnus. Nur in den beiden Wochen, die die eigentliche Passionszeit bilden (von Judica bis Karsamstag) entfällt es.

Graduale, der Psalmgesang zwischen der alttestamentlichen und der Epistel-lesung in Form der responsorialen Psalmodie, bei der ein Vorsänger mit der Gemeinde bzw. dem Chor alterniert. Ursprünglich am Lese-pult auf den „Stufen“ (lat. Gradus) zum Altarraum angestimmt. Wird außer dem Evangelium nur eine weitere Lesung gehalten, kann es auch auf diese Lesung folgen. Heute wird an Stelle dieses Psalms oft das Hauptlied gesungen, daher auch „Graduallied“.

Halleluja, hebr. „Gelobt sei Gott“, Gesang zwischen Epistel und Evangelium; ursprünglich Begleitgesang zum Herbeibringen des Evangelienbuchs, aus dem anschl. das Evangelium verlesen wurde. Mit dem Halleluja-Ruf wird der im Evangelium gegenwärtige Christus begrüßt und verherrlicht. Heute oft als Antwort der Gemeinde auf die Epistellesung (miss-)verstanden. Abfolge: Halleluja – Psalmvers – Halleluja (– evtl. weitere Psalmverse mit anschließendem Halleluja); es entfällt von Septuagesimae bis Karsamstag sowie an Bußtagen. In der römischen Messe wird es in dieser Zeit durch den Tractus ersetzt.

Hauptlied, nimmt das Thema des Sonntags auf, eignet sich besonders zur festlichen musikalischen Ausformung mit Chorstrophen u. a., auch Wochenlied, Lied des Tages oder Graduallied, wenn es an Stelle des altkirchlichen Graduale gesungen wird.

Homilie, griech. Umgang, Gespräch; Schriftauslegung, Predigt.

Introitus, gesungener Eingangspsalme, gerahmt von Antiphon und Gloria Patri, heute oft als Psalmlied zu Beginn des Gottesdienstes (Eingangsglied).

Kantatengottesdienst, besonders reich musikalisch ausgestaltete Gottesdienstform mit z. B. der Aufführung einer Kantate.

Kirchenjahr, siehe Übersicht auf Seite 438–439.

Kollektengebet/Tagesgebet, von „collecta“ lat. „Sammlung“; die Gemeinde sammelt sich vor Gott, bittet um Gottes Gegenwart, Zusammenfassung des ersten Teils des Gottesdienstes, als Kollektengebet in der Form: Anrufung – Prädikation (Erinnerung „der du ...“) – Bitte – Zielsetzung der Bitte („auf dass wir ...“) – Konklusion („durch Jesus Christus, deinen Sohn ...“) –

Aklamation („Amen“, ggf. gesungen); es kann ein Stilles Gebet vorausgehen (altkirchliche und lutherische Tradition) oder sich anschließen (württembergische Tradition).

Kyrie eleison, griech. „Herr, erbarme dich“ oder „Herr, hilf doch“, hebräisch „Hosianna“; Huldigung und Anrufung Christi als einzigem Helfer in aller Not und Herrn der Welt, nicht als Sündenbekenntnis misszuverstehen, Ordinariumsstück.

Lektionar, Zusammenstellung aller gottesdienstlichen Schriftlesungen des ganzen Kirchenjahres, die Auswahl der Perikopen wird bis 2017 revidiert.

Lesungen, meist als Epistel und Evangelium, gelegentlich 1. Lesung aus dem AT; Thema, Botschaft des Sonntags, in der → Perikopenordnung festgelegt.

Liturgie, griech. „Dienstleistung“, seit dem 16. Jh. Bez. für die Gd.-ordnung. *Messe*, Bezeichnung für den westkirchlichen Hauptgottesdienst mit Predigt und Abendmahl.

Musica sub communione, Musik während der Austeilung, muss vom Charakter her geeignet sein (freudig, aber nicht zu laut).

Musik zum Ausgang, Nachspiel, Ausklang, Innehalten der Gemeinde, ehe sie in den Alltag geht.

Musik zum Eingang, Vorspiel (Orgel, Instrumente), Chorgesang, Einstimmung auf das gemeinsame Feiern, in Charakter und Umfang dem Sonntag und der Gemeinde angemessen, kann das folgende Eingangslied vorbereiten oder ein liedfreies Musikstück sein.

Offene Schuld, öffentliche Beichte und Vergebung, kann auch am Anfang des Gottesdienstes als Rüstgebet stehen, nach württembergischer und reformierter Tradition auch nach der Predigt.

Offertorium, in der röm. Messe der Gesang zur Gabenbereitung, der ursprünglich dieselbe Form hatte wie Introitus und Communio (antiphonale Psalmodie), kann wie die genannten Stücke durch eine Motette, ein Gemeindelied oder durch Instrumentalmusik (z. B. „Offertoire“ in franz. Orgelwerken) ersetzt werden.

Ordinarium, alle liturgischen Stücke, die unabhängig vom Kirchenjahr feststehen (Gegensatz: *Proprium*).

Perikopen, Abschnitte der Bibel, die als Lesungen an bestimmten Sonn- und Feiertagen festgelegt sind, je eine aus den Evangelien und eine aus den Briefen (Epistel), ggf. auch aus dem AT; werden bis 2017 revidiert.

Präfation, lat. Vorwort, das Lob- und Dankgebet am Beginn der Abendmahlsliturgie, mündet in das Sanctus.

Predigt, von lat. praedicare, verkündigen, Auslegung eines für den Sonntag in sechs Predigtreihen festgelegten Bibeltextes oder (seltener) eines frei gewählten Textes.

Predigtlied, die Gemeinde antwortet auf die Predigt, stimmt in den gepredigten Gotteswillen ein.

Predigtreihen, es gibt sechs unterschiedliche Predigtreihen für jeweils ein Kirchenjahr (in Württemberg eine 7.), die zum Thema des Sonntags sechs verschiedene Bibeltexte zur Auslegung vorgeben (1. Evangelium; 2. Epistel; 3.–6. gemischte Texte); die → Perikopen werden bis 2017 revidiert.

Proprium de tempore, lat. das Eigene, der (Kirchenjahres-)Zeit nach wechselnde, d. h. die liturgischen Stücke des Gottesdienstes, die im Kirchenjahr wechseln: Lesungen, Psalm, Wochenspruch, Hauptlied, Predigttext.

Psalmgebet/Introitus/Ehre sei dem Vater ... (Eingangsglied mit Gloria-Patri-Strophe), verbindet persönliches und öffentliches Beten sowie Generationen und Konfessionen, schließt mit „Ehre sei dem Vater ...“, um die alttestamentlichen Verse zum christlichen Gebet zu machen; eigentliche Form Antiphon – Psalm (– Antiphon) – Gloria Patri – Antiphon; von Judika bis Karsamstag entfällt das Gloria Patri.

Psalmodie, gregorianischer Psalmgesang in antiphonaler oder responsorialer Form,

a) antiphonale Psalmodie: Zwei Chorthälften singen versweise abwechselnd den Psalm und das Gloria Patri und vereinen sich am Anfang und Ende (ggf. auch vor dem Gloria Patri) zur Antiphon;

b) responsoriale Psalmodie: Ein Einzelner trägt den Psalm einschl. Gloria Patri vor. Die Gemeinde bzw. der Chor antwortet in bestimmten Abständen mit einem kurzen Kehrsvers (Responsum = Antwort).

Rüstgebet, Stufengebet, Confiteor, Vorbereitungsgebet, das neben Versen aus Ps 43 auch ein Schuldbekenntnis umfasst. Es wurde ursprünglich vom Klerus in der Sakristei als Vorbereitung auf den Gottesdienst gebetet. Seit der Reformationszeit in verschiedenen Agenden als Rüstgebet in den Eingangsteil des Gemeindegottesdienstes integriert.

Sakrament, eine heilige, von Christus eingesetzte Handlung; in der evang. Kirche Taufe und Abendmahl; die röm. und die griech. Kirche kennen sieben Sakramente.

Salutatio, der liturgische Gruß „Der Herr sei mit euch“ (Antwort: „und mit deinem Geist“).

Sanctus/Benedictus, Heilig, heilig, heilig (Jes 6,3) und „Gelobt sei, der da kommt ...“ (Mt 21,9); Ordinarium.

Schlusslied, Amen-, Lob- oder Segensstrophe.

Segen, Zuspruch von Segen und Frieden Gottes, meist 4 Mose 6,24–26, schließt den Kreis zum Beginn mit „Im Namen ...“.

Stufengebet, am Anfang der röm. Messe vom Priester (mit den Ministranten) an den Stufen des Altars gebetet, Vorbereitungsgebet, siehe Rüstgebet.

Sündenbekenntnis/Rüstgebet, ggf. an dieser Stelle Offene Schuld, allgemeine Beichte mit allgemeiner Absolution; die Christen treten im Bewusstsein ihrer Schuld und Unwürdigkeit vor Gott (fakultativ), siehe Rüstgebet.

Tractus, verkürzt von cantus tractus, lat. „gezogener Gesang“, meist den Psalmen entnommene Verse, in Fasten- und Trauerzeiten anstelle des Halleluja in der römischen Messe gesungen, nicht im Wechsel.

Vaterunser, das uns von Jesus gelehrt Gebet (wie und was wir beten sollen), Mt 6,9–13 oder Lk 11,2–3, verbindet das persönliche Gebet mit dem Gebet der Kirche, das Läuten der Vaterunser-Glocke erinnert daran, dass die Gemeinde nicht allein betet, im Abendmahlsteil als Tischgebet.

Versikel, lat. „Verslein“, einzelner Psalmvers als Wechselgesang, z. B. nach dem Abendmahl „Danket dem Herrn ...“.

Wochenlied, Hauptlied, aus dem Graduale entstanden, Lied nach der Lesung, zum Thema des Sonn- oder Feiertages.

Wochenspruch, dem Sonn- oder Feiertag zugeordnete Bibelstelle zum Thema des Tages.

Weitere Gottesdienstformen

Gruppen-Gottesdienste

Kindergottesdienst, im Anschluss oder parallel zum Gottesdienst der Erwachsenen, oft sind die Kinder bis zum Hauptlied in der Kirche und ziehen dann aus; viele kindgemäße Elemente können den Gottesdienst bereichern: Bewegen und Rollenspiele, Malen und Basteln, im Vordergrund wird meist die biblische Geschichte stehen; altersgemäße Lieder oder kindgemäße Psalmnachdichtungen können dann auch in einen Familiengottesdienst übernommen werden.

Jugendgottesdienst, an eine bestimmte Altersgruppe gerichtet, mit Elementen wie Pantomime, Anspiel, Pop- und Rockmusik, Gospelsongs, die Beteiligung der Jugendlichen an der Liturgie sollte selbstverständlich sein.

Familiengottesdienst, seit einigen Jahrzehnten in vielen Gemeinden regelmäßig, im Gottesdienstbuch gibt es viele Vorschläge zur Ausgestaltung.

Kirche im Grünen, meist an beliebten Ausflugszielen, in Urlaubsgebieten (z. B. Berggottesdienste), die Mitwirkung eines Posaunenchores ist üblich; Elemente aus Kinder- und Familiengottesdienst können einfließen; thematisch oft auf die Schöpfung bezogen.

Schüler- und Schulgottesdienste, Schülergottesdienste verantwortet die Kirche, Schulgottesdienste sind schulische Veranstaltungen; freie Gestaltung, die sich an Grundform II orientiert unter vielfältiger Mitwirkung der Schüler; hier ist ein wichtiger Berührungspunkt zu kirchenfernen Kindern und Familien (z. B. Einschulung), wobei konfessionelle Besonderheiten, nicht getaufte Kinder, andere Religionen mit bedacht werden müssen.

Schwellengottesdienste (Kasualien)

Taufe, die Taufe ist neben dem Abendmahl ein Sakrament der Evang. Kirchen; sie findet im Hauptgottesdienst der Gemeinde statt oder in einem gesonderten Taufgottesdienst (bei vielen Täuflingen); Kernbestand ist das dreimalige Übergießen des Täuflings mit Wasser mit den Worten: „N. N., ich taufe dich im Namen Gottes des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes. Amen“. Ebenso gehören zu einem Taufgottesdienst: der Taufbefehl (Mt 28, 18–20), das Apostolische Glaubensbekenntnis, Verpflichtung der Eltern und Paten.

Konfirmation, „Befestigung“ im Glauben, Abschluss einer kirchlichen Unterrichtszeit, Zulassung zum Abendmahl (heute lassen viele Landeskirchen auch Kinder als Getaufte beim Abendmahl zu).

Trauung, die Eheschließung ist Sache des Staates, eine evangelische Trauung ist in erster Linie eine Segnung; die vorgesehenen Ordnungen der Landeskirchen geben Spielraum für individuelle Ausgestaltung.

Bestattung, „der Gottesdienst zur Bestattung soll in seiner Gesamtheit den später Monate, vielleicht Jahre dauernden Trauerprozess im Ablauf seiner dynamischen Handlung symbolisch darstellen. Das Hauptgewicht liegt im Auferstehungszeugnis für die Lebenden“ (Probieren und Studieren, München 1996, S. 304).

Ordination, Segnung und Sendung in das geistliche Amt.

Investitur, lat. Einkleidung, Einsetzung in ein kirchliches Amt.

Einführung eines Mitarbeiters, eigene Gottesdienstordnung mit Verpflichtung und Segnung.

Gebets-Gottesdienste und neuere Formen

Andacht, relativ weit gefasster Begriff für einen Kurzgottesdienst mit oder ohne Schriftauslegung, Lied und Gebet.

Stundengebet, Tagzeitengebet, ursprünglich aus der Tradition der Klöster, zu verschiedenen Stunden: Sext (12.00 Uhr), Non (15.00 Uhr) usw.; heute auch in evang. Gemeinschaften wieder gepflegt, z. B. Mette (Morgengebet), Mittagsgebet (auch Sext), Andacht zur Todesstunde Jesu (Non); Vesper (Abendgebet), Complet (Nachtgebet).

Taizé-Gebet, nimmt Gebets- und Singformen der ökumenischen Gemeinschaft in Taizé auf.

Lobpreisgottesdienste, besondere Betonung des Gloria, der Anbetung; in der Regel mit vielen Anbetungsliedern.

Segnungsgottesdienste, mit der Möglichkeit, sich persönlich Segen zusprechen zu lassen, auch mit Salbung.

Feierabendmahl, seit dem Kirchentag 1979 eine Gottesdienstform, die die Gemeinschaft besonders betont, neue Erfahrungen und Deutungen des Abendmahls aufnimmt (Schöpfungsdank, eucharistischer Lebensstil).

Tischabendmahl, in Verwandtschaft zum Agape-Mahl an Tischen gefeierte Abendmahlsliturgie, (z. B. auch in Altenheimen).

Thomas-Messe, offene Gottesdienstform für „Kirchenferne“, in den 1980er Jahren in Finnland entstanden.

Politisches Nachtgebet, Gesprächsgottesdienst, Themengottesdienst, seit den 1970er Jahren zu den neueren Gottesdienstformen wie Feierabendmahl oder Taizégebet gehörend.

Friedensgebet, Gebetsgottesdienst mit Betonung der Themen Frieden, Gerechtigkeit und Bewahrung der Schöpfung.

Kreuzweg (der Jugend), ökum. Gebetsgottesdienst an verschiedenen Stationen, meist Freitag vor Palmsonntag.

Osternacht, eine in der Nacht oder am frühen Morgen gefeierte, besondere Liturgie zur Auferstehung Christi.

„*Zweitgottesdienst*“, offene Form zu anderer Zeit als am Sonntagvormittag, themenzentriert, kreative Elemente, Moderation, meist mit einem Vorbereitungs-Team.

Die meisten Ausgaben des Evangelischen Gesangbuchs (EG), das seit 1993 im deutschsprachigen Raum eingeführt wurde, haben die Gottesdienstordnungen der jeweiligen Landeskirche abgedruckt, sowie Formen für Andachten, Taufgottesdienste, Tagzeitengebete und andere übliche Formen.

Literatur

- Albrecht, Christoph: Einführung in die Liturgik, 5. Auflage, Göttingen 1995.
- Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband, Stuttgart 2009, darin: Gottesdienstschemata, Andreas Marti, Registerband, Seite 45–47.
- Das Heilige Abendmahl, Bedeutung und Praxis. Herausgegeben vom Landeskirchenrat der Evang.-Luth. Kirche in Bayern, München (2005).
- Der Gottesdienst. Eine Orientierungshilfe, Gütersloh 2009.
- Der Gottesdienst und seine Musik. Enzyklopädie der Kirchenmusik, Band 4, Laaber 2012
- Ein Evangelisches Zeremoniale, Gütersloh 2004.
- Evangelisches Gottesdienstbuch, Agende für die Evang. Kirche der Union und für die Vereinigte Evang.-Luth. Kirche Deutschlands, Berlin 2000.
- Fischer, Heinz: Gottesdienst praktisch, Arbeitshilfe für Lektoren und Gottesdienstmitarbeiter, Göttingen 2001.
- Gottesdienstbuch für die Evang. Landeskirche in Württemberg, 1. Teil: Predigtgottesdienst und Abendmahlsgottesdienst, Stuttgart 2004; Ergänzungsband, Stuttgart 2005.
- Handbuch der Liturgik, Hrsg. von Hans-Christoph Schmidt-Lauber und Karl-Heinz Bieritz, 3. Auflage, Göttingen 2003.
- Hauck, Friedrich und Schwinge, Gerhard: Theologisches Fach- und Fremdwörterbuch, Göttingen, 11. Auflage 2010.
- Hennig, Gerhard: Der evangelische Predigtgottesdienst in Württemberg, Stuttgart 2003.
- Herbst, Wolfgang: Evangelischer Gottesdienst, Quellen zu seiner Geschichte, Göttingen 1992.
- Josuttis, Manfred: Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage, 3. Auflage, Gütersloh 2000.
- Kalb, Friedrich: Grundriss der Liturgik, 3. Auflage, München 1985.
- Krabbe, Hans G.: Gottesdienstbuch zum Kirchenjahr, Göttingen 2006.
- Probieren und Studieren, Lehrbuch zur Grundausbildung in der Evangelischen Kirchenmusik, München 1996.
- Schmidt-Lauber, Hans-Christoph und Seitz, Manfred (Hrsg.): Der Gottesdienst, Grundlagen und Predigthilfen zu den liturgischen Stücken, Stuttgart 1992.
- Seibt, Ilse und Evang. Dr. Martin: Der Gottesdienst, Berlin 2011.

Das Kirchenjahr – eine Übersicht

Irmgard Eismann

Entwicklung und Aufbau

Das Kirchenjahr entwickelte sich aus der Woche heraus. Der SONNTAG als erster Tag der Woche wurde zum Gedenktag der Auferstehung Christi; Mittwoch und Freitag wurden FASTENTAGE: In Abgrenzung zur jüdischen Gemeinde, die ihre Fastentage am Montag und Donnerstag hatte, waren der Mittwoch in Erinnerung des Leidensbeginns und der Freitag als Todestag Jesu besonders geprägt. Schon in den frühchristlichen Gemeinden wurden auch besondere Stunden des Tages zu Gebetszeiten; die 3., 6. und 9. Stunde (= 9 Uhr, 12 Uhr, 15 Uhr), waren herausgehoben und hieraus entwickelte sich später die Ordnung des STUNDENGEBETS, die in Klöstern und Gemeinschaften auch heute noch lebendig ist.

Ab der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts wurde OSTERN jährlich gefeiert, seit 325 (Konzil von Nicäa) galt als Termin der erste Sonntag nach dem Frühlingsvollmond. Daher ist Ostern bis heute ein wanderndes Fest, und alle davon abhängenden Festtage und Zeiten (Passionszeit, Himmelfahrt, Pfingsten) verändern ihre Stellung im Kalenderjahr bis zu 6 Wochen (Ostern frühestens 22.03., spätestens 25.04.). Es entstand eine Vorbereitungszeit vor Ostern mit 40 Fastentagen ab dem Aschermittwoch und eine 50-tägige Freudenzeit im Anschluss, die mit dem Pfingstfest (50. Tag) endet.

Der so genannte OSTERFESTKREIS beginnt mit der Vorfastenzeit, den Sonntagen Septuagesimae (70. Tag), Sexagesimae (60. Tag) und Quinquagesimae (50. Tag), von denen an das Halleluja nach der Epistellesung im Gottesdienst entfällt. Die runde Zehnerzählung stammt vielleicht aus einer früheren längeren Vorbereitungszeit. Der Aschermittwoch ist der eigentliche Beginn der Fasten- oder PASSIONSZEIT. Der Name rührt von dem Aschekreuz, das sich seit dem Mittelalter die katholischen Christen an diesem Tag auf die Stirn zeichnen. Von diesem Tag bis Ostern sind es 40 Wochentage; die Sonntage werden nicht als Fastentage mitgerechnet. Die Passionssonntage haben ihre Namen (Invokavit = er rief an, Ps 91,15; Reminiszenz = gedenke, Ps 25,6; Okuli = die Augen, Ps 25,15; Lätare = freue dich, Jes 66,10; Judika = richte, Ps 43,1) nach dem lateinischen Beginn des Eingangspsalms (Leitvers des Introitus). Der letzte Passionssonntag heißt Palmarum nach den Palmzweigen, die beim Einzug Jesu in Jerusalem erwähnt werden. An den Sonntagen der Passionszeit entfällt auch das „Gloria in excelsis“ (Ehre sei Gott in der Höhe) im Gottesdienst; an Judika und Palmarum zusätzlich das „Gloria patri“ (Ehr sei dem Vater) nach dem Psalmgebet. In der Karwoche gilt der Mittwoch als Tag des Verrats. Am Gründonnerstag (der Name vielleicht von greinen = weinen) wird der Einsetzung des Heiligen Abendmahls gedacht. Am Karfreitag als Tag der Kreuzigung des Herrn schweigen mancherorts Glocken und Orgel; der Altar ist schwarz verhängt oder ohne Altartuch. Am Karsamstag kann schon am Abend eine Auferstehungsfeier beginnen. Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag galten als das „Triduum Sacrum“, die heiligen drei Tage.

Das Osterfest als Hauptfest der Christenheit hat zwei Feiertage und eine nachfolgende Freudenzeit bis PFINGSTEN (griech. Pentekoste = 50. Tag). Seit dem 4. Jahrhundert wird am 40. Tag nach der Auferstehung (Apg 1,3) das Fest CHRISTI HIMMELFAHRT begangen. Die Sonntage haben ihre Namen wieder nach dem lat. Introitus, Eingangspsaln (Quasimodogeniti = wie die Neugeborenen, 1 Petr 2,2; Misericordias Domini = die Barmherzigkeit des Herrn, Ps 89, 2; Jubilate = jubelt, Ps 66,1; Kantate = singet, Ps 98,1 und Exaudi = erhöere, Ps 27,7); der 5. Sonntag nach Ostern heißt Rogate (= betet) nach den Bittgängen für eine gute Ernte, die in dieser Zeit abgehalten wurden.

Das den Osterfestkreis abschließende Pfingstfest hat wie alle Hauptfeste zwei Feiertage. An diesem Tag wird der „Geburtstag“ der Kirche mit der Ausgießung des Heiligen Geistes gefeiert. Als „Nachfest“ zu Pfingsten entstand erst im 14. Jahrhundert (seit 1334) der Sonntag Trinitatis (Dreieinigkeit, Dreifaltigkeit), nach dem alle folgenden Sonntage gezählt werden (die katholische Kirche zählt die Sonntage nach Pfingsten).

Der WEIHNACHTSFESTKREIS ist dem Osterfestkreis nachgebildet: Es gibt eine Vorbereitungszeit mit den vier Adventssonntagen; das Hauptfest hat zwei Feiertage; es folgt eine Freudenzeit nach Weihnachten mit dem „Nachfest“ Epiphantias (Erscheinungsfest) am 6. Januar. Der Name Weihnachten taucht in Deutschland erst 1544 auf; die Bedeutung des Heiligabends wandelte sich von einem vorbereitenden Nachtgottesdienst zu einem Hauptfesttag.

Im 3. und 4. Jahrhundert feierte man die Geburt Christi am 6. Januar, ab der Mitte des 4. Jh. am 25.12.; das Christfest ist also an einen feststehenden Termin im Kalenderjahr gebunden. Die Schwankungen, die sich aus dem wandernden Ostertermin ergeben, werden durch die Sonntage nach Epiphantias ausgeglichen. Beim frühesten Ostertermin kann der erste Sonntag nach Epiphantias schon der letzte sein; danach beginnt die Vorfastenzeit mit dem Sonntag Septuagesimae (frühestens am 18.01.). Thematisch entfallen ggf. die Lesungen und Predigttexte des 1. bis 5. Sonntags nach Epiphantias; die Texte des letzten Sonntages nach Epiphantias mit dem Thema Verklärung (Mt 17,1–9) bleiben erhalten. Beim spätesten Ostertermin (Septuagesimae am 21.02. oder in einem Schaltjahr am 22.02.) gibt es sechs Epiphantias-sonntage.

Die Verschiebung der Festtage am Anfang des Jahres muss entsprechend am Ende wieder ausgeglichen werden. Bei frühem Ostertermin gibt es 27 Sonntage nach Trinitatis, beim spätesten Ostertermin nur 22. Wenn Sonntage mit ihren Themen und Texten ausfallen, dann geschieht das vor dem drittletzten Sonntag, da die drei letzten Sonntage immer mit ihren Themen von Tod, Auferstehung, Gericht und Ewigkeit erhalten bleiben.

Ursprünglich lag der Beginn des Kirchenjahres beim Osterfest, wanderte dann an den Beginn der Passionszeit, erst im Mittelalter schälte sich der 1. Advent als Kirchenjahresbeginn heraus. Der Begriff „KIRCHENJAHR“ kam aber erst im 16. Jh. auf, obwohl sich der dahinterstehende Gedanke schon ab etwa 600 erkennen lässt.

Die REFORMATION übernahm das Kirchenjahr in seiner Struktur, schaffte aber die Heiligtage ab (erhalten blieben Apostel- und Evangelistentage, biblisch begründete Marientage, die als Christustage angesehen werden). Es kamen noch einige jüngere Feste hinzu, so etwa das Erntedankfest ab dem Ende des 17. Jahrhunderts (1. Sonntag nach Michaelis), das Reformationsfest (seit dem 18. Jahrhundert allgemein am 31.10.), Buß- und Betttag (Mittwoch vor dem Ewigkeitssonntag; es gab ursprünglich vier Bußtage; heute ist der kirchliche Feiertag nur noch in Sachsen arbeitsfrei), Kirchweih (seit dem 6. Jahrhundert vielfach in Verbindung mit weltlichen Märkten, Kirmes), Jahreswechsel (erst seit 1776), dafür traten kleinere Feste (Apostel, Michaelis u. a.) weiter zurück. Im 18. und 19. Jh. erlebte die gesamte Liturgie einen Verfall, mit ihr auch das Bewusstsein für die Traditionen des Kirchenjahres. Erst zu Beginn des 20. Jh. setzte mit der Liturgischen Erneuerung auch eine Rückbesinnung auf das Kirchenjahr ein.

In einem Kirchenjahr mit den Festen und den regelmäßig wiederkehrenden Themen der Lesungen und Predigtreihen geht die Gemeinde das Leben Jesu mit – besonders im „Halbjahr des Herrn“ von Advent bis Trinitatis. Die zweite, festarme Hälfte des Kirchenjahres („Halbjahr der Kirche“) „entfaltet den Inhalt evangelischen Glaubens“ (Zitat: Friedrich Kalb).

Das Kirchenjahr im Gottesdienst

Die Raumgestaltung hängt vom Kirchenjahr ab, insbesondere die liturgischen Farben der Paramente (Altar- und Kanzelbehang) zeigen die Stellung des Tages an.

- Weiß:** Christusfeste (Weihnachten, Epiphantias, letzter Sonntag nach Epiphantias, Gründonnerstag, Ostern, Himmelfahrt, Trinitatis), auch Marientage, Michaelis, Johannes der Täufer;
Rot: Kirche, Heiliger Geist, Pfingsten, Reformationsfest, Kirchweih, Konfirmation, Mission, Ökumene, Apostel- und Märtyrertage;
Violett: Vorbereitungszeiten: Advent und Passion, Buß- und Bitt-Tage;
Grün: die „ungeprägten“ Zeiten, Zeiten des Wachsens (aufgehende Saat), zweite Hälfte des Kirchenjahres, 1.–5. Sonntag nach Epiphantias;
Schwarz: Trauer, Karfreitag, ggf. Gedenktag der Entschlafenen.

In der Gottesdienstordnung sind alle Teile des PROPRIUMS vom Kirchenjahr beeinflusst: Wochenspruch, Psalm, Lesungen, Hauptlied (Wochenlied, Tageslied), Predigtreihen, tagesgebundene Gebete.

Nach altkirchlicher Ordnung (Perikopen) gibt das Sonntagsevangelium dem Tag sein Thema; alle anderen Texte sind darauf bezogen. Es gibt sechs Predigtreihen, die am 1. Advent wechseln; Württemberg hat noch eine eigene siebte Reihe. Die 1. Reihe sind Evangelientexte, die 2. Texte aus den Episteln; in der 3.–6. Reihe gibt es neben alttestamentlichen Texten, Worten aus der Apostelgeschichte und der Offenbarung auch Evangeliums- oder Episteltexte. Zum Reformationsjubiläum 2017 werden die Perikopen überarbeitet, dabei stärker am Kirchenjahr und an der Lebenswelt der Menschen orientiert und die Textgattungen innerhalb des Jahres mehr gemischt.

Ein LITURGISCHER KALENDER gibt über Themen und Texte Aufschluss (z. B. im Evangelischen Gesangbuch, Ausgabe für Württemberg, Nr. 838).

Zur Vorbereitung eines Gottesdienstes

(als Posaunenchorleiter/in oder verantwortlich Mitwirkende/r)

- Predigttext, Lesungen, Hauptlied, Wochenspruch, Psalm, Thema des Sonntags dem liturgischen Kalender entnehmen;
- mit einer Konkordanz (siehe unten) weitere passende Lieder aussuchen;
- choralgebundene und zum Kirchenjahr oder Thema des Sonntags passende freie Musik auswählen;
- mit zuständigem Pfarrer/PfarrerIn oder Liturg/Liturgin abstimmen;
- mit Organist/in oder Kirchenmusiker/in absprechen;
- die Gestaltung der Lieder im Wechsel zwischen Orgel und Bläsern oder zwischen verschiedenen Bläsergruppen (Tiefchor, kleiner Chor, Horn-Instrumente usw.) planen;
- die Intonationen oder Vorspiele zu den Liedern dem Rahmen angemessen auswählen;
- eine Einbeziehung anderer Musik-Gruppen (Kirchenchor, Jugendchor, Band) abklären;
- den Raum einbeziehen: wo sitzt der Chor, gibt es eine doppelchörige Aufstellung?

(Siehe auch: Programmgestaltung Seite 87–89.)

Leitfragen beim Umgang mit Musik im Gottesdienst

- Eignet sich die Musik dazu, Gott die Ehre zu geben und Menschen in die Freiheit der Kinder Gottes zu führen?
- Erscheint die wortgebundene und die freie Musik der jeweiligen Aufgabe im gottesdienstlichen Erleben angemessen?
- Ist außerkirchliche Musik im christlichen Sinne interpretierbar?
- Ist die gewählte Musik nach Stil und Ausführbarkeit so, dass sich die anwesenden Menschen angemessen beteiligen können?
- Passt die gewählte Musik zur aktuellen Situation?
- Genügt die Ausführung der gewählten Musik den in ihr selbst liegenden Qualitätsansprüchen?

(Gottesdienstbuch für die Ev. Landeskirche in Württemberg, Stuttgart 2004, S. 40)

Literatur

Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden, Stuttgart 2009.

Bibel im Kirchenlied, Eine Konkordanz zum EG, Göttingen 2001.

Bieritz, Karl-Heinrich: Das Kirchenjahr, 7. Auflage, München 2005.

Grün, Anselm: Heilendes Kirchenjahr, Münsterschwarzach 11. Aufl. 2006.

Kalb, Friedrich: Grundriss der Liturgik, 3. Auflage, München 1985.

Konkordanz zum Evang. Gesangbuch, Göttingen 1995.

Lied trifft Text, Eine Arbeitshilfe zur Gottesdienstgestaltung

mit dem Evangelischen Gesangbuch, Stuttgart 2000.

Roter Faden für Gottesdienst und Liturgie, Nürnberg 2009.

Schwikart, Georg: Zwischen Zeit und Ewigkeit – Das Kirchenjahr, Ostfildern 2006

Thema Kirchenjahr, Freiburg 2009.

Werkbuch zum Evang. Gesangbuch, Göttingen 1993–2000.

Überblick

<i>Tag</i>	<i>Bemerkungen</i>	<i>Liturg. Farbe</i>
1. Advent	Beginn eines neuen Kirchenjahres, Predigtreihenwechsel	violett
2.–4. Advent	Vorbereitung auf Weihnachten, Thema „Der kommende Herr“ (Fortsetzung der Themen vom Ende des Kirchenjahres)	violett
Heiligabend	entstand als ausgebauter Nachtgottesdienst	weiß
Christfest 25.12.	2 Feiertage (= Hauptfest), Name „Weihnachten“ seit 1544 in Deutschland	weiß
26.12.	auch Stephanustag	(rot)
1.–2. Sonntag	nach Weihnachten	weiß
Jahreswechsel 31.12./1.1.	Silvester/Neujahr, in Deutschland erst seit 1776 auch als kirchliches Fest begangen, 1.1. Namensgebung Jesu	weiß
Epiphanias 6.1.	„Erscheinungsfest“	weiß
1. – max. 6. Sonntag nach Epiphanias	wenn Sonntage ausfallen (früher Ostertermin), bleibt der letzte So n. Epiphanias thematisch erhalten, ggf. als einziger	grün
letzter So nach Epiphanias	(Thema Verklärung)	weiß
Septuagesimae	3. So vor der Passionszeit, „70 Tage“ vor Ostern (es entfällt das Halleluja)	grün
Sexagesimae	2. So vor der Passionszeit, „60 Tage“ vor Ostern	grün
Estomihi, auch Quinquagesimae	So vor der Passionszeit, Name nach Beginn des Introitus, bzw. „50 Tage“ vor Ostern	grün
Aschermittwoch	Beginn der 40-tägigen Fastenzeit (ohne Sonntage gerechnet)	violett
Invokavit Reminiszere Okuli Laetare Judika Palmarum	sechs Sonntage der Passionszeit, <i>Merkspruch für die lateinischen Namen: In rechter Ordnung lerne Jesu Passion</i> , Namen von Introitus, Ausnahme Palmarum; Invokavit: „Landesbußtag“ in Bayern und Württemberg; es entfällt das Gloria in excelsis, an Judika/Palmarum auch das Gloria Patri (Ehre sei dem Vater) nach dem Psalm	violett
Konfirmation	je nach örtl. Tradition vor oder nach Ostern	rot
Gründonnerstag	Einsetzung des Hl. Abendmahls	weiß
Karfreitag Karsamstag	ursprünglich stille Zeit, daher mancherorts Schweigen von Glocken und Orgel	schwarz od. ohne Parament

Ostern	2 Feiertage (= Hauptfest), Termin: 1. So nach 1. Frühlingsvollmond, also kein festes Datum, wanderndes fest	weiß
Quasimodogeniti Misericordias Domini Jubilare Kantate Rogate – Himmelfahrt Exaudi	sechs Sonntage der österlichen Freudenzeit, Quasimodogeniti auch „Weißer Sonntag“, Namen von Introitus, außer Rogate = Betet, <i>Merkspruch für Namen:</i> <i>Quelle meines Jubels, Christus rettet Euch</i> – (40 Tage nach Ostern)	weiß
Pfingsten	2 Feiertage (= Hauptfest), 50 Tage nach Ostern (Pentekoste), Beginn des „Halbjahrs der Kirche“ nach dem „Halbjahr des Herrn“	rot
Trinitatis (Dreifaltigkeit)	Kath. Kirche: Zählung der Sonntage nach Pfingsten, Evang. Kirche nach Trinitatis	weiß
1. – max. 24. So nach Trinitatis	Zahl je nach Ostertermin	grün
Johannis 24.6.	½ Jahr vor Weihnachten (Lk 1,26)	weiß
Michaelis 29.09.	Gedenktag der Engel (Zählung der Sonntage nach Michaelis möglich)	weiß
Erntedankfest	am So nach Michaelis, also meist 1. So im Oktober	grün
Kirchweih	Urspr. Fest des Kirchenpatrons, örtlich verschieden gefeiert, oft am 2. oder 3. So im Oktober	rot
Reformationsfest 31.10.	meist am folgenden So begangen in Württemberg auch „Churchnight“	rot
Drittletzter Sonntag des Kirchenjahres	die drei letzten Sonntage des Kirchenjahres bleiben thematisch erhalten, auch wenn wegen eines späten Ostertermins Trinitatis- sonntage ausfallen müssen, die Themen leiten über zum Advent	grün
Vorletzter Sonntag des Kirchenjahres	staatlicher Volkstrauertag	(grün)
Buß- und Bettag	Mittwoch vor letztem So nach Trinitatis, urspr. vom Landesherrn angeordnet (heute kein staatlicher Feiertag mehr)	violett
Letzter Sonntag des Kirchenjahres	Ewigkeitssonntag, Sonntag vom Jüngsten Gericht, auch als Gedenktag der Entschla- fenen begangen („Totensonntag“)	weiß, grün od. schwarz

Praxis

Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung
Digital 2024

Paket 7 - Fachbegriffe, Personen

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt
„Praxisverlag buch+musik“.

Fachbegriffe

Fachbegriffe aus den Bereichen Musik, Theologie, Gottesdienst- und Kirchenliedkunde

Ä, ö, ü werden wie a, o, u behandelt.

Das Stichwort- und Ortstregister zur Buch-Ausgabe wurde entfernt.

Literatur:

Metzler, Sachlexikon Musik, Stuttgart, Weimar 1998.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Sachteil: Bde 1–9 und Registerband, 2. Auflage, Kassel und Stuttgart 1994–1999.

Michels, Ulrich, dtv-Atlas Musik, München 2005.

Friedrich Hauck, Gerhard Schwinge,

Theologisches Fach- und Fremdwörterbuch, Göttingen 1992. Wikipedia, Stand bis September 2013.

Abkürzungen:

siehe eigene Datei bei PP-Digital 2024

Impressum

© 2., überarbeitete und erweiterte Auflage 2013

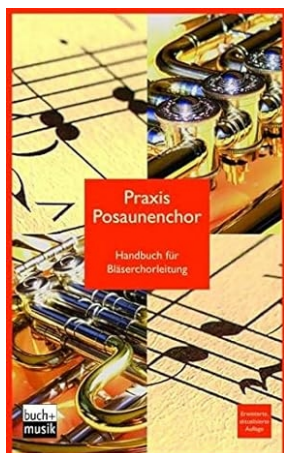
buch + musik, ejw-service gmbh, Stuttgart

ISBN 978-3-86687-000-0

Herausgegeben von Irmgard Eismann und Hans-Ulrich Nonnenmann

Redaktion und Gestaltung: Irmgard Eismann, Stuttgart

Umschlag: Cornelia Braun, Ostfildern



A

a', a¹, 1) der Stammtton a im eingestrichenen Oktavbereich, 2) Stimmton für Musikinstr., Kamerton, seit 1939 international vereinbarter Stimmton von 440 Hz (= Anzahl der Schwingungen pro Sekunde) bei 20°C

a cappella, unbegleiteter, mehrstg. Chorgesang, abgeleitet von „a cappella Sistina“, d. h. nach Art der Sixtinischen Kapelle, wo ohne Instr. musiziert wurde

a tempo, ital. *im Zeitmaß*, nach Tempo-Änderung wieder im vorherigen Zeitmaß

Aaronitischer Segen, Abschluss des ev. Haupt-Gd., 4 Mose 6,24–26

A-B-A, in der Formenlehre die Bez. für eine dreiteilige Form, bei der der Anfangsteil nach einem Mittelteil wörtlich oder variiert wiederkehrt, → Bogenform

abba, aram. *Vater*, von Jesus für Gott gebraucht

Abkürzungen, lat. *Abkürzungen* in der Notenschrift, z. B. Wiederholungszeichen, Wortabkürzungen wie rit. für ritardando usw.

Abendmahl, Teil der → Messe, → communio, → Eucharistie

Abgesang, der Schlussteil der Liedstrophe, die im ma. Meistersang entstand, Ggs. → Aufgesang

Abkündigungen, Mitteilungen an die Gemeinde: a) Folgerung aus der Verkündigung – z. B. Opferankündigung, b) der Fürbitte der Gemeinde empfohlen – Taufen, Trauungen, Beerdigungen, c) zu gemeindlichen Veranstaltungen einladend im Sinne von Sendung

Abläss, im MA teilweise als völliger Bußersatz missverstanden, Auslöser für Luthers Thesenanschlag

Abrenuntiation, lat. *Absage* an den Teufel, wichtiger Bestandteil alter Taufliturgien

Abschiedsreden Jesu: in Joh 13,31 bis 16,33, NT

Absolutes Gehör, die Fähigkeit, Töne, Klänge und Tonarten ohne jedes Hilfsmittel bestimmen (passives a. G.) und singen (aktives a. G.) zu können

Absolution, lat. *Ablösung*, die Freisprechung von Sünden nach der → Beichte

Abstrich, bei Streichinstr. die Bogenführung vom Frosch zur Spitze, betonter Strich, Zeichen:  vergl. Ggs. → Aufstrich

Abt, Äbtissin, hergeleitet von → abba, Klostervorsteher/in

Abtei, Kloster mit Abt, Äbtissin

accelerando, ital. *schneller werdend*

Accentus, lat. *Betonung*, liturg. Gesänge, bei denen die Melodien vom Wortakzent abhängen, vom Altar aus gesungen (→ Epistel, → Evangelium), Ggs. → Conventus

Accidentien, Akzidentien („Zubehör“) → Versetzungszeichen

accompagnato, ital. *begleitet*, Kurzform für das Recitativo acc., orchesterbegleitetes Rezitativ

Achtfuß, 8', Bez. aus dem Orgelbau für die Länge der tiefsten Pfeife C eines Registers, in Fuß (ca. 30 cm) angegeben, d. h. die offene Pfeife C eines 8'-Registers ist 2,40 m lang; bei diesem Register erklingt ein Ton in der Tonhöhe wie notiert (ein 4'-Register klingt eine Oktave höher, ein 2' zwei Oktaven höher, ein 16' eine Oktave tiefer usw.); vergl. → Fuß, → aequal

ACK, Arbeitsgemeinschaft christlicher Kirchen

Actus musicus, dramatisch-oratorische, später lyrisch-kantatenhafte Komp

ad libitum, lat. *nach Belieben*, frei in Tempo und Vortrag, auch die Möglichkeit, die so gekennzeichnete Stelle wegzulassen (z. B. Oberstimme ad lib.)

ad maiorem Dei gloriam (AMDG), lat., zur größeren Ehre Gottes, Wahlspruch u. a. der Jesuiten
adagio, ital. *gemächlich*, langsames Zeitmaß zw. → andante und → largo
adagissimo, ital. *äußerst langsam*
adonai, hebr. *Herr*
Advent, lat. *Ankunft* (Christi), Vorbereitungszeit auf → Weihachten, → liturg. Farbe violett
Aerophone, griech. *Luftklinger*, alle Blasinstr. mit schwingender Luftsäule: Holzblas-, Blechblas- und Harmonikainstr., Orgel
affettuoso, ital. *ausdrucksvoll*, Charakter-Bez., als Tempo mäßig langsam
afroamerikanische Musik, Musikformen der afrikanischen Sklaven in Nordamerika, allg. die Musik der Schwarzen in Amerika; spätere Bez. Rhythm 'n' Blues
Agape, von griech. *Liebe*, der Sättigung dienendes Gemeinschaftsmahl der Urgemeinde
Agende, lat. *das zu Handelnde*, das Buch mit den Gd.-Ordnungen
agitato, ital. *erregt, unruhig, bewegt*, als Tempo langsamer als → presto
Agnus Dei, lat. *Lamm Gottes*, Gesang in der Abendmahlsliturgie, 6. Teil des → Ordinariums der → Messe, Gesang während der Brotbrechung, in luth. Tradition auch als Lied während der Austeilung, früher so oft gesungen, bis die Austeilung beendet war (siehe EG 190)
Agogik, von H. Riemann Ende des 19. Jh. definierter Begriff, der die kleinen Temposchwankungen innerhalb eines vorgegebenen Zeitmaßes beschreibt, die im Ermessen des Interpreten liegen
Agogo Bell, brasilianisch, engl., Percussion-Instr. aus zwei verbundenen Metallglocken, die mit einem Holzstab angeschlagen werden

Air, frz., engl. *Lied, Melodie, Weise*, im 16.–18. Jh. allg. Bez. für Vokalwerke oder liedartige Instr.-Stücke
Akklamation, lat. Zustimmung, Beifall, wechselseitiger Zuruf zw. Liturg und Gemeinde, z. B. Der Herr sei mit euch ... und mit deinem Geist, auch → Amen
Akkolade, von frz. *Klammer*, die verschiedene Notenzeilen zu einem System zusammenfasst
Akkompagnement, von frz. *Begleitung*, Instrumentalbegleitung, urspr. zu einer Melodiestimme mit beziffertem Bass (→ Generalbass)
Akkord, von lat. *accordare*, übereinstimmen, *Zusammenklang* von mehr als zwei Tönen unterschiedlicher Tonhöhe, die in einem bestimmten Verhältnis stehen, z. B. → Dreiklang (Terzabstand)
Akustik, griech., *Lehre vom Hörbaren*, Physik: Schwingungs- und Wellenlehre innerhalb der Mechanik, definiert Töne, Klänge und Geräusche im Hinblick auf Tonhöhe, Lautstärke, Dauer und Klangfarbe; auch Nachhall im Raum
Akzent, Betonung, dynamische Hervorhebung, gekennzeichnet durch Vortragsbez. (→ *sforzato*, → *rfz*) Zeichen: ^, v, ≥)
Akzidentien, Accidentien („Zubehör“) → Versetzungszeichen
al fine, ital. *bis zum Schluss*, → *da capo al fine*
al segno, ital. *bis zum betreffenden Zeichen*
Aleatorik, von lat. *Würfel, Zufall*, Komp-Verfahren, das den Zufall einbezieht, im Notentext nur grob umrissene Angaben macht, etwa seit 1955 verwendet
Aliquoten, Obertonregister der Orgel, zur Verstärkung bestimmter Obertöne (z. B. Quinte, Terz)

alla breve, ital. *nach der* → *brevis* zu musizieren, die halbe Note als Zählzeit, erst seit ca. 1700 auch als Tempobeschleunigung zu verstehen

allargando, ital. *breiter* (meist auch *lauter*) werden

allegretto, ital. *ein wenig lebhaft*, nicht so schnell wie → *allegro*; auch Name für kleinere Komp in diesem Zeitmaß

allegro, ital. *heiter, lustig*, schnelles Hauptzeitmaß zw. → *andante* und → *presto*

Alleluja, → Halleluja

Allemande, von frz. *deutscher Tanz*, 16./17. Jh.: geradtaktiger, zweiseitiger Schreittanz, mittleres Tempo, oft kunstvoll stilisiert als erster Satz einer Suite; 18./19. Jh.: dem Ländler verwandter Drehtanz, lebhafter Dreiertakt

Allerheiligen, am 01.11. begangenes kath. Fest zum Gedächtnis aller Heiligen; im ev. liturg. Kalender vorgesehen, aber selten begangen
Allerheiligstes, 1) im jüdischen Tempel innerster Raum mit Bundeslade, 2) in der Messe die → Hostie nach der → Wandlung (Transsubstantiation)

Allerseelen, 02.11., kath. Gedächtnistag für alle Verstorbenen

Allgemeines Kirchengebet, Fürbittengebet, von der ganzen Gemeinde getragen und die ganze Gemeinde betreffend, für Gottes Kirche, für die Welt, für die Notleidenden, die Kranken, Sterbenden; drei Formen möglich: 1) Prosphonese, der Liturg betet, die Gemeinde antwortet mit *Amen*; 2) Ektenie, Liturg nennt die Gebetsanliegen, auf sein „Lasset uns den Herrn anrufen“ antwortet die Gemeinde mit „Herr, erbarme dich“ oder einem ähnlichen Gebetsruf; 3) Diakonisches Gebet, Diakon, Lektor nennt Anliegen, Liturg spricht Fürbitte, Gemeinde antwortet mit *Amen*

Alpha (α), erster Buchstabe des griech. Alphabets, häufig für Schöpfer, mit Omega (Ω) zusammen auch für Ewigkeit, Offb 1,8, NT

Alt, die tiefere der beiden Frauen- oder Knabenstimmen, Tonumfang etwa f–d²

Altar, von lat. *alta ara*, *hoher Tisch*, *Opferstätte*, im ev. Gd. „Tisch des Herrn“, Stätte von Abendmahl, Gebet und Segen

Altargesang, in der ev. Kirche die deutschsprachige → Gregorianik der luth. Reformation

Altarsakrament, das Hl. Abendmahl, → Eucharistie

Alte Meister, meist Bez. für Komp der Barockzeit und früher

Alte Musik, meist Bez. für vorbarocke, auch barocke Musik

Alteration, von lat. *Änderung*, chromatische Veränderung eines leitereigenen Tones durch Versetzungszeichen

alterierte Akkorde, in der Harmonielehre seit H. Riemann die durch Alteration gebildeten dissonanten, leiterfremden Akkorde (z. B. übermäßiger Dreiklang), Ggs. leitereigen
alternatim, lat. *abwechselnd*, wechselweiser Vortrag eines liturg. Stückes durch versch. Ausführende, z. B. Gemeinde, Chor und Orgel, auch Gemeindelied im Wechsel mit Chor

Altjahrsabend, → Silvester
Altkatholiken, Altkatholische Kirche, kirchliche Gruppen, die sich im Protest gegen das I. Vatikanische Konzil (1869–70) von Rom getrennt und in einer Union zusammengeschlossen haben, sie lehnen die Unfehlbarkeit des Papstes ab

Altposaune, Blechblasinstr. in Altlage, Grundton Es oder F
Altschlüssel, C-Schlüssel für c¹ auf der mittleren Notenlinie, heute nur noch für Viola und Altposaune

altus, lat. → *Alt*-Stimme

amabile, ital. *liebenswert*, in gefälligem Vortrag

Ambitus, lat. *Umfang* einer Stimme, eines Instr., einer Melodie

Ambrosianischer Lobgesang, der Hymnus → Te Deum laudamus, Bischof Ambrosius zugeschrieben

Amen, hebr. *wahrlich, so sei es*, Bekräftigung der vorherigen Rede, auch Antwort der Gemeinde, → Akklamation

Amener, von frz. führen, Kurzform von „branle a mener“, frz. Tanz in mäßig schnellem 3-er Takt (verwandt frühes Menuett), 17. Jh., der 3. Tanz einer 6-sätzigen „branle-Suite“ am Pariser Hof (1623)

Anamnese, griech. *Erinnerung*, Teil des → eucharistischen Hochgebets: Erinnerung an die Heilstat Gottes, an Christi Leiden und Sterben, seine Auferstehung und Himmelfahrt; auch: „Deinen Tod, o Herr, verkünden wir und deine Auferstehung preisen wir, bis du kommst in Herrlichkeit“ (siehe 1 Kor 11,26)

Anapäst, Versfuß in der Lyrik, zwei Kürzen, eine Länge (Rhythmus)

andante, ital. *gehend*, mäßig bewegtes Zeitmaß, etwa Pulsschlag, zw. → adagio und → allegro

andantino, ital. *ein wenig bewegt*, etwas schneller (gelegentlich auch langsamer) als → andante

Anglaise, frz. *engl. Tanz*, geradtaktiger, lebhafter Kettentanz, im 17. Jh. über Frankreich nach Deutschland gelangt, in Suite aufgenommen
anno domini, lat. *im Jahre des Herrn* (Abk. AD)

Ansatz, 1) die Stellung und Spannung der Lippen, die für die Qualität der Tonerzeugung beim Blasinstr. verantwortl. ist, 2) beim Gesang die Einstellung der an der Tonbildung beteiligten Organe und die davon beeinflusste Tongebung

Ansprache, die charakteristische Art des Toneinsatzes z. B. bei der Orgel, bei Blasinstr.

Antependium, lat. *Altarbehang*, nach → liturg. Farben wechselnd, Teil der → Paramente

Anthem, engl. *Hymne*, geistliches Chorstück, im 16./17. Jh. meist über Psalmtexte, nicht liturg. gebunden, → Motette; im 18. Jh. auch in Form der → Kantate (z. B. Purcell, Händel)

Antichrist, griech. „*Gegenheiland*“, 1 Joh 2,18 u. a., NT

Antiphon, griech. „*Gegengesang*“, den Psalmgesang einleitendes und abschließendes Gesangsstück, danach → Psalmton mit → Initium; später auch verselbständigt ohne Psalm

antiphonal, im Wechsel zw. zwei Halbchören, Ggs. → responsorial
Antiphonale, liturg. Buch mit den Gesängen der → Horen

Antizipation, lat. *Vorausnahme*, 1) Vorwegnahme von Harmonietönen des nachfolgenden → Akkordes auf unbetontem Takteil, 2) die Mitvorwegnahme des Schwerpunkts (→ Synkope) hebt den Spannungsverlauf, 3) in der Verzierungslehre die Vorausnahme einer Melodienote innerhalb des Notenwertes der vorangehenden Melodienote

Antwort, der zweite Teil der musikalischen → Periode

äolisch [aeolisch], → Tongeschlecht, Ende 16. Jh., auf den Stammtönen a–a, und deren → Transpositionen, Vorläufer des heutigen → Moll

Apokalypse, griech. *Offenbarung*, NT Joh, Geheimnisse d. Weltendes

Apokatastasis, griech. *vollkommene Wiederherstellung der Schöpfung* am Weltende zur ewigen Seligkeit aller, Sonderlehre im Pietismus

Apokryphen (Mehrzahl), griech., *Verborgene*, (atl.) Texte, die nicht in den → Kanon aufgenommen wurden, von Luther positiv bewertet

Apologie, griech. *Verteidigung*, u. a. Schrift Melanchthons zur Verteidigung der → Confessio Augustana 1530, Bekenntnisschrift der luth. Kirche

Apostel, griech. *Gesandter*, Jünger Jesu, von ihm berufen und mit der Verkündigung beauftragt

Apostolicum, das erste ökum.

christl. → Glaubensbekenntnis, angeblich von den Aposteln formuliert, wohl Ende 2. Jh., ursprünglich Taufbekenntnis, als → Credo in → Messe und Hauptgld; erweitert im → Nicaenum

Apostolisches Glaubensbekenntnis, → Apostolicum

appassionato, ital. *leidenschaftlich*, als Tempobez. zw. → allegro und → presto

äqual, lat. *in gleicher Tonlage* klingend wie notiert, bei der Orgel das → Achtfuß-Register

Äquale → Equale

Arabeske, Charakterstück meist für Klavier, mit reichen melod. Wendungen, auch Ballettgrundhaltung

arco, ital. *Streichbogen*, mit dem Bogen streichen, Ggs. → pizzicato

Aria, engl., ital., (frz. *air*), *Lied*, Melodie, Weise, liedhaftes Instrumentalstück

Arianismus, Lehre des Arius (†336), der die Wesensgleichheit von Gott Vater und Sohn bestritt (beide nur als „wesensähnlich“ ansah)

Arie, ital. *aria*, kunstvoller mehrteiliger Sologesang, in → Oper, → Oratorium, → Kantate, im 17. Jh. meist als virtuose → Da-Capo-Arie

Arietta, kurze Arie, meist zweiteilig

Arioso, einfaches Lied, oft Bindeglied zw. → Rezitativ, → Arie

arioso, ital. *gesänglich, liedhaft*
arpeggio, ital. *harfenartig*, in gebrochenen → Akkorden spielen

Arrangement, frz., engl. *Vereinbarung*, Abk. Arr.; Einrichtung eines Musikstücks für eine andere als urspr. vorgesehene Besetzung, auch Bearbeitung; in der Populärmusik besteht ein A. formal aus → Intro, Strophe, Refrain, → Interlude, → Bridge und → Ending.

Ars Antiqua, lat. *alte Lehre/Kunst*, um 1320 als Begriff für die → Mensuralnotation benutzt

Ars Nova, lat. *neue Lehre/Kunst*, Schrift von Ph. de Vitry, in der es um Neuerungen in der Notation und im Stil ging, Zeit etwa 1315–1377

Artikulation, in Sprache u. Gesang die richtige Bildung u. Abgrenzung der Laute, in der Musik die Verbindung oder Trennung von Tonfolgen durch Vortragsbez. oder Musizierenweisungen kenntlich gemacht, z. B. → staccato,

→ legato, → portato u. a.

Aschermittwoch, erster Tag der → Fastenzeit, nach dem Brauch, als Zeichen der Buße Asche aufs Haupt zu streuen, bzw. ein Aschekreuz auf die Stirn zu zeichnen

Aspersio, lat. *Bespritzen*, Form der Taufe, bei der nur der Kopf des Täuflings bespritzt wird, Ggs. → Immersio

assai, ital. *sehr, ziemlich*

Asteriscus, hier das *Sternchen*, das bei der Psalmodie die Vershälfte anzeigt

Atemzeichen → Zäsur

Athanasianum, das dritte ökum. → Glaubensbekenntnis, angebl. vom Bischof Athanasius, 5. Jh., kein liturg. Gemeindebekenntnis

atonal, nicht tonal, d. h. harmonisch und melodisch nicht auf eine → Tonika als tonales Zentrum bezogen

Atonalität, umstrittener Begriff der Komp-Technik seit 1900, verzichtet auf die traditionellen Spannungsverhältnisse, → Tonarten usw.;

z. B. → Zwölftonmusik

attacca, ital. *unmittelbar anschließen*, gleich weitermusizieren

Aufführungspraxis, werkgerechte Ausführung einer Komp nach den Bedingungen ihrer Entstehungszeit, die Rekonstruktion historischer Aufführungspraktiken getreu dem Notentext

Aufgebot, öffentl. Bekanntgabe einer beabsichtigten Eheschließung

Aufgesang, die beiden → Vordersätze der ma. Liedform des → Meistersangs, → Barform, Abgesang

Auflösung, die Weiterführung einer Dissonanz in eine → Konsonanz, eines → alterierten Akkordes in den Zielakkord

Auflösungszeichen, hebt die Geltung von Versetzungs- und Vorzeichen auf bis zum Taktstrich

Aufstrich, beim Streichinstr. die Bogenführung von der Spitze zum Frosch, weniger betont als der → Abstrich, Zeichen ∨

Auftakt, leichter, unbetonter → Taktteil zu Beginn einer Komp, aus einem oder mehreren Notenwerten bestehend, die mit dem Schlusstakt einen Volltakt ergeben

Auftakt, kurzer, Auftakt mit kleinerem Notenwert als dem Zählwert,

Auftakt, langer, mehrere Zählzeiten als Auftakt

Aufzug, hier Eröffnungsmusik mit festlichem Charakter, → Intrada

Augmentation, lat. *Vergrößerung*,

1) Vortrag eines Themas in verlängerten Notenwerten, Ggs.

→ Diminution; 2) die Verlängerung einer Note um die Hälfte ihres Wertes durch einen nachgestellten Punkt (Augmentationspunkt)

Aulodie, vom → Aulos begleiteter Gesang

Aulos, Blasinstr. des griech. Altertums, evtl. → Doppelrohrblattinstr.

Ausgleichszug, bei Blechblasinstr. mit Ventilen, (auch → Trigger), zur Verbesserung der Stimmung bei den Tönen c, cis und h

Außenstimmen, die höchste und die tiefste Stimme einer mehrstg. Komp

Austeilung des Hl. Abendmahls in beiderlei Gestalt mit Spendeformel, verschiedenen Ausformungen, z. B. Gemeinschaftskelch, Einzelkelche, Intinktio (lat. Eintauchung, die Oblate wird in den Wein getaucht, heute meist aus hygienischen Gründen) usw.; während der Austeilung können Lieder gesungen werden oder Chor, Orgel oder Instrumente gestalten die „Musica sub communione“

Ausweichung, eine harmonische Folge, die nur zum vorübergehenden Verlassen der Ausgangstonart führt, z. B. Zwischenkadenz, noch keine → Modulation

authentische Kirchentöne, diejenigen → Kirchentöne, bei denen → Finalis und Grundton zusammenfallen und der Rezitationston der zugehörigen Psalmtöne auf der → Quinte liegt, der 1., 3., 5., 7., auch 9. und 11. Kirchenton:

→ dorisch, → phrygisch, → lydisch, → mixolydisch,

auch → äolisch und → jonisch,

Ggs. → plagale Kirchentöne

authentischer Schluss, → Ganzschluss, die Folge Dominante – Tonika in der Harmonielehre

Ave Maria, lat. *Gegrüßet seist du, Maria*; kath. Gebet, zusammengestellt aus Lk 1,28; 1,42 und einer Bitte um Fürsprache

B

b, 1) das Versetzungszeichen, das den Stammton erniedrigt, 2) Abk. für den → Dreiklang b-moll, 3) Abk. für die → Tonart b-moll, im engl. Bez. für h (b = b-flat)

B. c. → Basso continuo

b durum, → b quadratum

b molle, → b rotundum

b quadratum, b durum, heutiges h, nach der Trennung von h und b im 11. Jh., aus seiner eckigen Schreibweise entstand das → Auflösungszeichen

b rotundum, b molle, heutiges b, nach der Trennung von h und b im 11. Jh., aus der Schreibweise des rundlichen b entstand das

→ Versetzungszeichen b für Erniedrigung

B-A-C-H, musikal. → Motiv, das den Namen Bach ausdrückt, mehrfach von J. S. Bach verwendet, auch von anderen Komp. zur Verehrung Bachs (Schumann, Liszt, Reger u. a.)

Backbeat, Betonung auf 2 und 4 im Takt, Ggs. → Downbeat

Bagatelle, frz. *Kleinigkeit*, kurzes Instrumentalstück, meist für Klavier in Liedform

Balg, Luftbehälter bei Instr., die zur Tonerzeugung Spielwind benötigen (Orgel, Dudelsack)

Balginstrumente, Instrumentengruppe, die für die Tonerzeugung einen Luftbehälter braucht, der gleichmäßig Spielwind zuführt, z. B. Orgel

Ballade, erzählendes Sololied, Klavierlied, Instrumentalwerk episch-dramatischen Inhalts, der → Rhapsodie und der → Sinfonischen Dichtung nahe stehend

Ballata, literarisch-musikal. Form Italiens, 13./14. Jh.

Ballett, selbstständige szenische Tanzdarbietung, deren Musik bes. Anforderungen hinsichtlich Tanzbarkeit, Charakter und Bildhaftigkeit erfüllen muss

ballo, ital. rasches Tanzlied, geradtaktig, zweiteilig, mit klarer Gliederung, Oberstimmenmelodik, um 1600

Band, urspr. Jazzensemble, das aus mehr als acht Musikern besteht

Barform, Strophenform des → Meistersangs, bei der zwei gleichen → Stollen (→ Aufgesang) ein kontrastierender → Abgesang folgt: aab, vielfach in der Musik übernommen

Bariton, 1) mittl. Männerstimme zw. → Bass und → Tenor, Umfang G–f¹; 2) Tenorhorn mit 4 Ventilen

Barkarole, von ital. barcarole, *Schifferlied*, urspr. improvisiertes Arbeitslied der Gondolieri, Sechssachtel- oder Zwölfachteltakt, auch reines Instrumentalstück

Barock (bildende Kunst: üppige Verzierungen), in der Musik etwa die Zeit zw. 1580 und 1750, auch → Generalbasszeitalter

Barré-Griff, bei Zupfinstr. der Quergriff eines Fingers über mehrere Saiten

Bass, 1) tiefe Männerstimme, Umfang etwa F–d¹; 2) die tiefste Stimme einer Komp

Bass Drum, engl. *Basstrommel*, auch Kick Drum, beim Schlagzeug große Trommel mit tiefem Klang, die mit dem Schlägel einer Pedalapparatur (Fußmaschine) „ge-treten“ wird

Bassetthorn, Altklarinette in F

basso continuo, ital. *ununterbrochener Bass*, Abk. B. c., die fortlaufende Bass-Stimme, die der Musik im 16.–18. Jh. die harmonische Grundlage gab, → Generalbass, → bezifferter Bass

basso ostinato, Bass-Stimme, die sich im Verlauf der Komp ständig wiederholt, ggf. mit Veränderungen, → Passacaglia, → Chaconne

Bass-Schlüssel, F-Schlüssel für f^0 auf der zweiten Linie von oben

Bauernflöte, Bauernpfeife, Orgelregister, Lippenpfeife aus Metall, weite Mensur, in 2'- oder 1'-Lage

Beantwortung, in der → Exposition der Fuge die wörtliche (reale) oder leicht abgewandelte (tonale) Wiederkehr des Themas (→ dux) auf einer anderen Tonstufe (meist der Quinte) in seiner zweiten Gestalt (→ comes)

Bearbeitung, Veränderung eines vorliegenden Musikstückes z. B. in seiner Besetzung, ist dann urheberrechtlich geschützt, wenn eine eigene künstlerische Leistung dabei entsteht, → Arrangement, Einrichtung

Beat, engl. *Grundschatz*, Zählzeit, metrisches Fundament, Sammelbez. für die Popmusik der 1960er Jahre

Becken, Schlaginstr., Selbstklinger
Becker Psalter, Übertragung der Psalmen durch C. Becker in Reimform, von H. Schütz vertont

Beffchen, von mittellatein. *Kragen*, Bedeckung des Halsausschnittes beim Talar des ev. Pfarrers, seit der Barockzeit üblich

Begrüßung im Gd., Salutation, der Gd. wird gefeiert „Im Namen Gottes, des Vaters und des Sohnes ...“, danach kann eine persönliche Begrüßung anschließen, sowie ggf. Hinweise zum Gd.-Ablauf (mancherorts werden hier auch die → Abkündigungen eingeschoben)

Beichte, Sündenbekenntnis mit dem Wunsch nach → Absolution, als Abendmahlsvorbereitung

Belcanto, ital. Gesangstechnik, in der ital. Oper im 17.–19. Jh., betont den virtuoson schönen Klang vor einer dramatischen Ausgestaltung

ben, bene, ital. *gut*

benedeien, von lat. *benedicere*, *seligpreisen*

Benedicite, Gesang der drei Männer im Feuerofen, Dan 3,27–66; → apokryph

Benedictus, 1) Lobgesang des Zacharias (Lk 1,68–79), → Canticum der → Matutin;

2) Lobgesang beim Einzug in Jerusalem (Mt 21,9), Teil d. → Sanctus

Berliner Liederschule, Komp-Gruppe 2. Hälfte 18. Jh. (z. B. C. Ph. E. Bach, Hiller); 2. Berliner Schule (z. B. J. P. A. Schulz, Fr. Reichardt)

Bestattung, → Kasualie

Bewegung, Stimmfortschreitung einer Stimme, bei zwei und mehr Stimmen in → Parallel-, → Gerad-, → Gegen- oder → Seitenbewegung

bezifferter Bass, die instr. Bassstimme einer mehrstg. Komp, bei der als Abk. für die Akkorde Ziffern und Versetzungszeichen unter die Noten geschrieben werden, → Generalbass

Bicinium, lat. *Zwiegesang*, 2stg. Musikstück

big band, engl. *große Kapelle*, Jazz- oder Tanzorch., 12–20 Musiker, Melodiegruppe (Saxophone, Trompeten, Posaunen), Rhythmusgruppe
binär, Teilung des Viertels in zwei gleiche Achtel bei Populärmusik, Ggs. → ternär

Bindebogen, 1) Artikulationszeichen für das → Legato-Spiel, 2) die Verbindung zweier gleicher Noten zu einem langen Notenwert (= → Haltebogen)

binden, → legato spielen, d. h. Töne ohne Pause eng aneinanderreihen

Bischof, Geistlicher, der zur Leitung eines größeren kirchlichen Bereichs berufen wird (Apg 20,28, auch → Presbyter)

Bistum, kirchl. Verwaltungseinheit, → Diözese

Bitonalität, das gleichzeitige Vorkommen zweier tonaler Ebenen in einem Musikstück, vergleiche → Polytonalität

Blasorchester, aus Blasinstr. (Holz- und Blech) bestehendes Orch., M-Verein (oft mit Schlaginstr.)

blue notes, typisch für Blues- und Jazzmusik, Abweichung der Intonation von → Terz und → Septime als jeweils etwa zw. dem kleinen und großen → Intervall liegend; → Dirty Notes

Blues, von to feel blue = traurig sein, Ur- und Hauptform des Jazz, langsamer 4/4-Takt, im → Bluesschema

Bluesschema, auch Bluesformel, im → Blues eine standardisierte, formale Ausprägung, drei mal vier Takte bilden eine sich wiederholende Einheit; die dazugehörige Akkordfolge in einer Urform ist z. B.: T-T-T-T, S-S-T-T, D-S-T-T

Bogenform, Formprinzip A-B-A, → Da-capo-Arie, → dreiteilige Liedform → Sonatenhauptsatzform

Böhmische Brüder, Reformbewegung (Michael Weiße) in Böhmen und Mähren

Bolero, span. Volkstanz, 18. Jh., mäßig bewegter 3/4-Takt

Bombard, Pommer, Doppelrohrblattinstr., auch Orgelregister

Book of Common Prayer, das offizielle gottesdienstliche Buch der Anglikanischen Staatskirche

Bordun, 1) ein mitklingender tiefer Ton (Dudelsack, Drehleier); 2) Holzregister der Orgel; 3) die tiefen Stimmen einer Komp mit lang gehaltenen Tönen (vergl. Orgelpunkt)

Bossa-Nova, portugiesisch, auch Jazz-Samba, Musikstil ab Beginn der 1950er Jahre in den USA und Brasilien

Boston, amerik. langsamer Walzer

Bourrée, frz. Volks- und Hofanz aus dem 16. Jh., der ab dem 17. Jh. in → Suite, → Ballett und → Oper aufgenommen wurde, lebhafter 2/2-Takt

Branle, Bransle, frz. Volks- und Gesellschaftstanz, lebhafter 2er- und 3er-Takt; später auch → Gavotte, vergl. → Amener

Brass-Band, Blechbläsergruppe in England, in Amerika eher → marching band

Bratsche → Viola

Brautamt, kath. Trauung als → Messe mit Eucharistiefeier

Brevier, kath. Gebetbuch für Priester und Mönche, enthält u. a. die → Stundengebete

Brevis, lat. *kurz*, Noten- u. Pausenwert mit der Dauer von zwei Ganzen, in der Mensuralnotation ein kurzer Wert

Bridge, engl. *Brücke*, Formteil in einem → Arrangement: Primary Bridge (Übergangsteil mit eigenständigem Tonmaterial), Transitional Bridge (kleiner, meist spannungssteigernder Übergangsteil)

brio, ital. *Feuer*

Bruststimme, Register der menschlichen Stimme, Brustresonanz, obertonarmer, dunkler Klang

Brustwerk, Teilwerk, oft 2. oder 3. Manual der Orgel

Buffo, Sänger mit komischer Charakterrolle in → Tenor- oder → Basslage

Bügelhorn [Bugle], ma. Signalinstr., ab dem 19. Jh. mit Ventilen: Flügelhorn, Kornett, Tenorhorn

Bulle, lat. *Kapsel* (nach dem Bleibehälter für das Siegel bei Papst-Urkunden), Sendschreiben des Papstes

Bundeslade, Aufbewahrungsort der Gesetzestafeln bei der Wüstenwanderung, anschl. im Tempel, AT

Bundinstrumente, z. B. Laute, Gitarre, auch Gambe; die Saiten werden beim Greifen an Bündeln abgeteilt (anders als z. B. bei Geigen)

Burleske, humoriges, derb-komisches Charakterstück oder Lustspiel

Buß- und Bettag, evang. Feiertag, urspr. vom Landesherrn angeordnet, seit 1950 einheitlich am Mittwoch vor → Ewigkeitssonntag, in manchen Landeskirchen gab es auch an → Invokavit einen Landesbußtag; seit 1995 kein staatlicher Feiertag mehr (Ausnahme Sachsen)

Buße, innere Umkehr zu Gott; kath. → Sakrament der Sündenvergebung

BWV, Bach-Werke-Verzeichnis, herausgegeben von W. Schmieder

C

C, Abk. für 4/4-Takt, urspr. ein verzierter Halbkreis

CA → Confessio Augustana

Caccia, ital. *Jagd*, ital. Vokal-form, 14.–16. Jh., Vorform der → Fuge, ein in Kanontechnik komponiertes Musikstück

Cäcilia, kath. Heilige, † 230, Fest am 22.11., seit dem 16. Jh. Patronin der Musik, vergl. → Hiob

Cäcilianismus, Erneuerungsbewegung der kath. Kirchenmusik, 19. Jh.

calando, ital. *abnehmend*, nachlassend in Tempo und Lautstärke

Call and Response, engl. *Ruf und Antwort*; Formprinzip, viele Stile der populären Musik prägend (→ Blues, → Jazz, → Gospel, → Soul, → Rock u. a.); einer singt vor, die anderen singen „chorisch“ nach, z. B. wiederholend oder die Phrase ergänzend; → Worksong.

calmo, ital. ruhig

Calypso, volkstüml. Gesangsform aus Mittelamerika

Cambiata, Wechselnote im strengen Satz, die von unbetontem dissonierendem Nebenton auf betonte Hauptnote abspringt

camera, da cam., ital. *Kammermusik*

Canarie, frz. Volks- und Gesellschaftstanz, 16.–18. Jh., schneller 3er-Takt, auftaktig punktierter Rhythmus

cantabile, ital. *gesanglich*

cantando, ital. *singend*

Cantate domino, lat. *singet dem Herrn*, Ps 98,1 (→ Kantate)

cantica, Mehrz. von → canticum

cantica majora, lat. *größere Lobgesänge*, die drei ntl. → Cantica, → Magnificat, → Benedictus und → Nunc dimittis

cantica minora, lat. *kleinere Lobgesänge*, die elf atl. Cantica, z. B. 2 Mose 15, 1 Sam 2 u. a.

canticum, lat., *Lobgesang*, Lied, Mehrz. Cantica, bibl. Lied in Psalmform, das nicht im Psalter enthalten ist, z. B. Magnificat
Canticum canticorum, lat. *Lied der Lieder*, d. Hohelied Salomonis
cantio, im MA einstg. lat. → Strophenlied, geistl., nicht liturg. Inhalt
Cantionale, liturg. Chorbuch für den einstg. singenden gregorian. Chor

cantus choralis, im MA unbegleiteter einstg. Gesang, Gregorian.

Choral, auch → cantus planus

cantus figuralis, mehrstg. Vokalmusik im MA

cantus firmus, lat. *fester Gesang*, die vorgegebene Melodie, die einer neuen Komp zugrunde liegt, z. B. eine Liedmelodie in einer Choralbearbeitung, Abk. c. f.

cantus planus, lat. *ebener Gesang*, im MA der sog. Gregorianische Choral

canzona, ital. *Lied*, im 16./17. Jh. Instr.-stück, Vorform der Fuge

cappella, seit dem 14. Jh. Name für d. kirchl. Sängerkhor; → a cappella
Capriccio, eigenwilliges instr. Charakterstück in freier Form, im 16./17. Jh. auch als Bez. für eine Vorform der → Fuge
Caprice, Übungsstück, oft für Violine
caritas, lat. *Nächstenliebe* aus christl. Glauben
carmina burana, weltliche Liedsammlung des 12./13. Jh. aus dem Kloster Benediktbeuern
Carol, engl. Volkslied bes. der Weihnachtszeit
Celesta, Instrument mit Klaviertastatur, Stahlstäbe statt Saiten
Cello, → Violoncello
Cembalo, Tasten-, Kielinstr. (Saiten mit Kielen angerissen)
Chaconne, auch Ciacona, tanzartige Komp mit → Variationen im langsamen 3er-Takt über einem gleichbleibenden 4- oder 8-taktigen Bass, → Passa-caglia
Chanson, frz. *Lied*, die Ch., 1) MA: Minnelied der Troubadours; 2) im 15./16. Jh. mehrstg. Liedsatz; 3) ab dem 17. Jh. Sammelbez. für → Strophenlied; 4) das Chanson, witzig-frechtes Lied mit kritischem Inhalt, 20. Jh.
Chanukkafest, jüdisches Fest im Dezember, das an die Wiedereinweihung des Jerusalemer Tempels im Jahr 165 v. Chr. erinnert (AT, Makk)
Charakterstück, knappes, instr. Einzelstück, bes. für Klavier, meist durch eine Überschrift inhaltlich festgelegt
Charisma, griech. *Gnadengabe*, die Begabung mit dem Hl. Geist
Cheironomie, griech. *Lenkung durch die Hand*, im frühen MA die Leitung der auswendig Musizierenden (Singenden) durch Handzeichen des Chorleiters
chiesa, da ch., ital. *für die Kirche*

chiuso, ital. *geschlossen*, bei Hörnern gestopft
Choral, 1) Sammelbez. für den unbegleiteten einstg., liturg., lat. Gesang der kath. Kirche (angebl. von Papst Gregor gesammelt, → Gregorianik); 2) das national-sprachige evang. Kirchenlied
Choralbearbeitung, Musikstück über ein Kirchenlied
Choralfantasie, → Fantasie über einen Choral
Choralkantate, → Kantate, die als Thema einen Choral benutzt
Choralkonzert, → geistl. Konzert über einen Choral
Choralpartita, → Partita über einen Choral
Choralvorspiel, Einleitung, Vorspiel zum Gemeindelied
Chordophone, griech. *Saitenklanger*, Saiteninstr.: Zupf- und Streich-, sowie Tasteninstr.
Chorkantate, von Chor und Instrumenten ausgeführte → Kantate ohne Solisten
Christe eleison, griech. *Christus, erbarme dich*, Teil des → Kyrie
Christfest, Christi Geburt → Weihnachten
Christus, griech. *Gesalbter*, hebr. → Messias, bibl. Titel für den König, bes. für den verheißenen König der Endzeit
Chromatik, von griech. *Farbe*, Tonfolge von Halbtonschritten, die aus der → diatonischen Grundskala durch Erniedrigung oder Erhöhung der → Stammtöne entsteht
chromatisch, in Halbtonen fortschreitend, von chroma = Farbe, jeder Ton mit seiner „Einfärbung“
chromatische Tonleiter, Halbtonleiter, die alle 12 Halböne innerhalb der Oktave benutzt
Ciacona, → Chaconne
ciborium, Gefäß für die → Hostien
Cimbasso, Ventilposaune

Cinquillo, spanisch Quintole, spezielle, in lateinamerikan. Musik häufig eingesetzte Rhythmusfigur (keine echte Quintole)

Clarinblasen, Spiel hoher Trompetenpartien

clarino, lat. clarus = hell,

1) hohes Zungenregister der Orgel,

2) hohe ventillose Solotrompete

Clavecin, frz. → *Cembalo*

Clavichord, leises Tasteninstr., bei dem d. Saiten angeschlagen werden (Ggs.: beim Cembalo gezupft)

cluster, engl. *Traube*, Klangballung von dicht nebeneinander liegenden Tönen

Coda, ital. *Schwanz*, erweiterter Schlussteil, der einer Komp angefügt ist, in der Populärmusik → Ending

colla parte, ital. *mit der Hauptstimme*, die Instr. spielen die Chorstimmen mit

coloriert, *verziert* (z. B. ein c. f.), → Kolorieren

comes, lat. *Gefährte*, in der → Fuge die → Beantwortung des Themas auf einer anderen Tonstufe, in einer anderen Stimme (vgl. → *dux*)

communio, lat. *Gemeinschaft*, 1) das Hl. Abendmahl, 2) die Austeilung, 3) Gesang bei d. Austeilung

Complet, der letzte Gd. des → Stundengebets in der Nacht, zählt zu den kleinen → Horen

con, ital. *mit*

Concentus, bewegter liturg. Gesang, Ggs. → *Accentus*

Concertino, kleine Komp für Soloinstr. und Orch., auch Bez. für diese Solistengruppe

Concerto grosso, ital. *großes Konzert*, Komp-Form des 17./18. Jh., bei der Tutti und Concertino sich abwechseln

Conductus, ma. lat. Lied, mehrstg. Komp Schule Notre Dame de Paris

Confessio, lat. *Bekennnis*

Confessio Augustana, Augsburger

Bekennnis, von Melanchthon verfasst, 1530 auf dem Reichstag in Augsburg vorgetragen als das Bekenntnis der Anhänger der luth. Reformation

confirmatio, lat. *Bestätigung*, → Konfirmation, → Firmung

Confiteor, lat. *ich bekenne*, das Sündenbekenntnis im Abendmahls-Gottesdienst

Conga(s), spanisch, auch Tumba, Tumbadora, einfellig bespannte, zumeist paarweise gespielte Holztrommel(n)

Consort, 1) aus 4–6 Spielern bestehendes Kammermusikensemble in England, 16./17. Jh.;

2) die Musik für das Ensemble

Continuo, ital. *ununterbrochen*, Kurzform für → basso continuo

Contratenor, 1) gegen den Tenor geführte Stimme in einer Komp des 14.–16. Jh.; 2) Männerstimme in Altlage, eigentl. Countertenor

Cornet à pistons, frz. Bez. für Kornett, Horninstr., 19. Jh.

Coro spezzato, ital. *geteilter Chor*, Art der mehrchörigen Psalmenvertonung, Italien, 16. Jh.

corpus Christi, lat. *der Leib Christi*

Corrente → Courante

Cotillon, frz. Gesellschaftstanz aus dem 18. Jh.

Country Music, engl. *Land-Musik*, amerik. Volksmusik der englischen, irischen und schottischen Siedler, hat sich ständig gewandelt (Country Rock, Country Pop usw.)

Couplet, Zwischensatz im Rondeau des 17./18. Jh., instr. Refrain

Courante, frz. Gesellschaftstanz, ab 1600 in mäßigem Tempo, punktierter Rhythmus, 3/2- oder 6/4-Takt; im 17. Jh. schnellere ital. → Corrente

Credo, lat. *ich glaube*, das Glaubensbekenntnis, dritter der fünf → Ordinariumsteile in der Messe, meist → Nicaenum oder → Apostolicum

crescendo, ital. *anwachsend*, Abk. *cresc.*, zunehmend in der Tonstärke
Crossover, engl. *Kreuzung*, moderner M-Stil, der Elemente schwarzer und weißer Musik verknüpft

Crucifixus, lat. *ans Kreuz geheftet*, Kreuz mit der Darstellung des Gekreuzigten

C–Schlüssel, Notenschlüssel, der die Höhe des c^1 im Notensystem festlegt, heute als → Altschlüssel, z. B. für die Bratsche üblich, als → Tenorschlüssel für versch. Orchesterinstr. in Tenorlage

D

da capo al fine, ital. *von Anfang bis Fine* (= Ende, oft durch eine → Fermate gekennzeichnet)

da capo al segno, ital. *von Anfang bis zum Zeichen*

Da-Capo-Arie, Arie in A-B-A-Form, bes. 17./18. Jh., die Wiederholung von Teil A wurde meist virtuos ausgeziert

Da-Capo-Form, Wiederholung eines Anfangsteils, bei Arien in verzierter Fassung, a-b-a, häufig vorkommendes Formprinzip in der Musik

Daktylus, Versfuß in der Lyrik, eine Länge, zwei Kürzen (Rhythmus)

dal segno, ital. *vom Zeichen an*

dal segno al Coda, vom Zeichen, dann Sprung zur → Coda

Dämpfer, Sordino, vermindert die Lautstärke des Tones

Dankopfer, hier Teil des Gd., urspr. Naturalien, heute Geld

Darstellung Jesu im Tempel, → Marienlage, → Lichtmess, 02.02.

de profundis, lat. *aus der Tiefe*, Ps 130,1, AT

de tempore, der Kirchenjahreszeit gemäß, → Proprium

decrescendo, *decresc.*, ital. *leiser werden*

Deismus, 17./18. Jh., bes. England, Religionsauffassung, bei der Gott nicht in die Geschichte eingreift, sondern nur der Schöpfer und Urgrund ist

Dekalog, griech. *zehn Worte*, die zehn Gebote (2 Mose 20, 5 Mose 5 und 2 Mose 34), AT

Dekan, Pfarrer, der an der Spitze eines Bezirks steht, auch → Superintendent, → Propst

Dekanat, kirchliche Verwaltungseinheit

Deo gratias, lat. *Gott sei Dank*, in der Messe Antwort der Gemeinde auf die → Epistel-Lesung und die Ankündigung der Entlassung

dextra, ital. *rechte Hand*
De-tempore-Lied, das → Hauptlied, → Graduallied

detonieren, unrein singen oder spielen, von der richtigen Tonhöhe abweichen

Deus, lat. *Gott*

Deuterocesaja, griech. *Zweiter Jesaja*, unbek. Verfasser Jes 40–55

Deuteronomium, griech. „zweite Gesetzgebung“, das 5. Buch Mose

Deuterus, griech. *der Zweite*, der ma. Kirchenton → phrygisch

Deutsche Messe, in dt. Sprache gehaltene Messe, Luthers Entwurf einer Dt. Messe von 1526

Deutscher Tanz, auch Deutscher, Drehtanz, dem → Ländler verwandt, lebhafter 3er-Takt, 18./19. Jh.

Dezibel, Maß für Schallintensität

Dezime, lat. *die Zehnte*, die 10. Tonstufe einer diatonischen Leiter, die → Terz über der → Oktave

diabolus in musica, lat. *Teufel in der Musik*, der unsangliche → Tritonus, übermäßige Quarte (die verminderte Quinte klingt genauso)

Diakon(isse), griech. *Diener(in)*, ein ausgebildeter Helfer in der Gemeinde für soziale Aufgaben, kath.: eine der Vorstufen zum Priesteramt

Diakonie, geordneter christl. Liebedienst

Diakonisches Gebet, Form des Fürbittengebetes

Dialog, griech. *Zwiesgespräch*, Musikgattung, 16./17. Jh.

(Hammerschmidt, Schütz, u. a.)

diapason, 1) engl. Prinzipalregister der Orgel, 2) frz. und ital.:

Stimmt, Stimmgabel

Diaspora, griech. *Zerstreuung*, religiöse Minderheit, die in andersgläubiger Umgebung lebt

Diatonik, Tonsystem in Ganz- und Halbtonschritten, seit dem 11. Jh. in Europa gebräuchlich, die Lage der Halbtonschritte innerhalb der Tonleiter bestimmt das Tongeschlecht: Dur, Moll oder Kirchentöne

diatonisch, Tonfolge in Ganz- und Halbtonschritten, ohne dass ein Ton mit seiner → chromatischen Veränderung erscheint

Dies irae, lat. *Tag des Zorns*, ma. → Sequenz, die den Jüngsten Tag schildert, Teil des → Requiems

diminuendo, Abk. dim., ital. *nachlassend*, leiser werden

Diminution, lat. *Verkleinerung*, 1) Art der Verzierung; 2) die Wiederkehr eines Themas (z. B. Fuge) in kleineren Notenwerten als vorher

Dimissoriale, lat. *Entlassungsschein*, amtl. Erklärung des zuständigen Gemeinde-Pfarrers, dass er eine Amtshandlung einem Kollegen überlässt (z. B. bei Trauungen)

Diözese, griech., geistl. Verwaltungsbezirk in der kath. Kirche, einem Bischof unterstellt

Dirty Notes, engl. *dreckige Noten*, auch Dirty Tones, die zunächst vokal, später auch instrumental „unsauber“ intonierte Töne in → Spiritual, → Blues, → Soul und anderen Stilen, → blue notes

Diskant, hohe Stimm- und Tonlage, → Sopran

Diskantmesse, bezeichnet die Lage des Cantus firmus (hier im Sopran) in einer Messvertonung des 15. Jh.

Diskant-Posaune, heute nicht mehr gebräuchl. Instr. in Sopranlage

Diskantschlüssel, heute kaum gebräuchlicher → C-Schlüssel für Stimmen oder Instr. in Sopranlage

Diskant-Tenormesse, bezeichnet die Lage des Cantus firmus (hier im Sopran und Tenor) in einer Messvertonung des 15. Jh.

Dispens, lat. *Erteilung*, Befreiung von einer Verpflichtung im kath. Kirchenrecht

Disposition, Registerauswahl und Registeraufbau einer Orgel

Dissonanz, von lat. *Missklang*, ein Reizklang, der nach Auflösung strebt

Divertimento, seit dem 18. Jh. mehrsätzige Instrumentalform, Vorläufer von Streichquartett und Symphonie

Dodekalog, griech. *Zwölfwort*, siehe in 5 Mose 27, 15–26, AT

Dodekaphonie → Zwölftonmusik

Dogma, griech. *Meinung, Lehrsatz*, konfessionell verbindliche Glaubensaussage

dolce, ital. *weich*, süß, sanft

doloroso, ital. *schmerzvoll*, traurig

Dom, von lat. *Haus*, Haupt- und Bischofskirche einer → Diözese

Dominante, lat. *vorherrschende*, im → Dur-Moll-System die Harmonie der Oberquinte einer Tonart (im Quintenzirkel eine Quinte nach rechts), ihre → Terz ist der

→ Leitton zum Grundton der Haupttonart (Tonika)

Dominantparallele, der → leitereigene Nebendreiklang, der die → Dominante harmonisch vertritt, eine kleine → Terz tiefer als die Dominante

Dominantseptakkord, Vierklang, bei dem der Dominantdreiklang mit der kleinen → Septime (vom Grundton aus gezählt) erweitert ist; diese Septime ist → Gleiton der Grundtonart, strebt in die Tonika-terz (in Dur)

Dominica dies, lat. → *Herrentag*

Dominus vobiscum, lat. *der Herr sei mit euch*, lat. Form der → Salutation, Antwort: „et cum spiritu tuo“ = und mit deinem Geist“

Doppel-b, → Versetzungszeichen, das den Stammtton um zwei Halbtöne erniedrigt, unabhängig von Vorzeichen

Doppeldominante, Wechsel-dominante, die Dominante zur Dominante einer Tonart, im → Quintenzirkel eine weitere Quinte nach rechts

Doppelfuge, Fuge mit zwei gegensätzlichen Themen, die einzeln und gemeinsam durchgeführt werden

Doppelgebot der Liebe, siehe Mt 22, 36–40, NT

Doppelkreuz → Versetzungszeichen, das den Stammtton um zwei Halbtöne erhöht, unabhängig von Vorzeichen

Doppelpunktierung, der Notenwert mit zwei Punkten wird um seine Hälfte und nochmals um deren Hälfte verlängert

Doppelrohrblattinstrument, z. B. → Oboen, bei denen zwei → Rohrblättchen gegeneinander schwingen

Doppelschlag, Verzierung, das Umspielen der Hauptnote

Doppel-Subdominante, die Subdominante der Subdominante einer Tonart, im → Quintenzirkel eine weitere Quinte nach links

doppelter → **Kontrapunkt**, Komp-Weise, bei der zwei Stimmen so gegeneinander geführt werden, dass sie als Ober- oder Unterstimme austauschbar sind

do-re-mi → Solmisation

dorisch, ma. → Tongeschlecht, → Modus, auf den → Stammtönen d–d (und deren Transpositionen), die → Halbtonschritte liegen zw. der 2. und 3. und zw. der 6. und 7. Stufe, charakteristisch die große Sexte, → mollverwandt (Protus authenticus)

Double, ausgeschmückte Wiederholung eines Satzes

Downbeat, starke Betonung der Zählzeiten 1 und 3 im → Groove, Ggs. → Backbeat

Doxologie, griech. *Lobpreis*, liturg. Schlussformel eines Gebets, von der Gemeinde mit → Amen beantwortet, große (→ Gloria in excelsis) und kleine (→ Gloria Patri) Doxologie

Dreher, österr. Tanz, langsamer 3er-Takt, ähnlich dem → Ländler

Drehventil, Zylinderventil bei Blechblasinstr.

Dreieinigkeits, Dreifaltigkeit, → Trinität

Dreiklang, aus zwei → Terzen aufgebaut → Akkord, möglich als → Dur-, → Moll-, verminderter oder übermäßiger Dreiklang, mit seinen → Umkehrungen Grundmaterial für unsere dur-moll-tonale Musik

Dreiklangserweiterungen, zusätzliche Töne zum Dreiklang, z. B. Dominantseptakkord

Dreikönigsfest, in kath. Genden volkstümlich für → Epiphania

dreiteilige Liedform, Form in der Folge aba (→ Bogenform), aab (→ Barform),

abb (→ Gegenbar) oder

abc (→ Reihungsform)

Dudelsack, Sackpfeife, volkstüml. Blasinstr., Rohrblatt- oder Doppelrohrblattinstr., Balg zur Windversorgung

Duett, ital. Verkleinerungsform von → Duo, Komp für zwei Interpreten (meist vokal)

Dulzian, histor. Blasinstr., Zungenregister der Orgel

Duo, Komp für zwei Interpreten (meist Instr.), auch als Bez. für die zwei Interpreten

Duodezime, lat. *die 12*. Tonstufe, die → Quinte über der → Oktave

Duole, zwei gleiche rhythmische Werte mit hinzugesetzter Zahl 2, die für drei entsprechende Notenwerte stehen, z. B. zwei Achtelnoten anstelle von drei Achteln im 3/8-Takt

Dur, von lat. *hart*, beherrschendes Tongeschlecht des seit etwa 1600 entstandenen → Dur-Moll-Systems (Vorgänger: jonisch)

Durchführung, Verarbeitung eines Themas, in der Sonatenhauptsatzform der zweite Hauptteil, in der Fuge jede Themenführung durch alle Stimmen

Durchgang, eine Note (oder ein Akkord ohne eigene Funktion) auf unbetonter Zeit, verbindet als harmoniefremde Note zwei harmonie-eigene Noten als Figuration; siehe auch → Wechselnote, → Vorhalt, → Antizipation

durchkomponiert, Liedtyp, bei dem alle Strophen unterschiedl. komponiert sind; Ggs. → Strophenlied

Durdreiklang, Akkord aus Grundton, großer → Terz, reiner → Quinte, Umkehrungen möglich

Dur-Moll-System, löste die ma. Kirchentöne ab, etwa seit 1600

Durtonleiter, die → Tonleiter mit den Halbtonschritten zw. 3. und 4. sowie 7. und 8. Stufe

dux, lat. *Führer*, in der → Fuge das Thema in seiner ersten Gestalt

Dynamik, Lehre von den Lautstärkeabstufungen

E

Easy Listening, Hintergrund-musik, meist instrumental

ecce homo, lat. *sehet, welch ein Mensch*, Joh 19,15; in der Kunst: Darstellung des leidenden Christus mit Dornenkrone

ecclesia, griech. *Gemeinde, Kirche* als Gemeinschaft der Christen

Echo, reflektierter Schall, der in Verzögerung wahrgenommen wird; in der Musik werden Echoeffekte als Gestaltungsmittel eingesetzt

Eccossaise, frz. *schottisch*, urspr. vom Dudelsack begleiteter Volkstanz, ab d. 17. Jh. in der Kunst-M.

Eingangsgebet, erstes Gebet im Haupt-Gd.

Eingangslied, erstes Lied im Gd., ersetzte vielfach den → Introitus

Einheitsübersetzung, im dt.-sprach. kath. Raum für den Wort-Gd. eingeführte Bibelübersetzung (NT 1979, AT 1980), an der auch ev. Mitarbeiter beteiligt waren

Einklang, → unisono, → Prime, alle Stimmen auf dem gleichen Ton
Einrichtung einer Komp für eine bestimmte Besetzung ohne Veränderungen, keine → Bearbeitung, → Arrangement

Einsegnung, → Konfirmation
Einsetzungsworte, die Worte der Einsetzung des Hl. Abendmahls nach 1 Kor 11,23–25, meist in das eucharistische Hochgebet eingebettet oder mit einem Abendmahlsgebet verbunden

Einzelkelch, in manchen Gemeinden aus hygienischen Gründen beim Abendmahl verwendet, Ggs. → Gemeinschaftskelch

Ektenie, besondere Form des Fürbittengebets, bei der die Gemeinde auf die Gebetsanliegen mit „Herr, erbarme dich“ oder einem ähnlichen Ruf antwortet

Elegie, griech. *Klage*, Instrumentalstück in ernstem Charakter, Klagegesang

eleison, griech. *erbarme dich*

elektronische Musik, Komp-Technik seit 1950, die mit elektronisch erzeugten Klängen und Geräuschen arbeitet
Elektrophone, griech. *Strom-klinger*, z. B. E-Orgel, Synthesizer
Elevation, lat. *Emporheben* von Kelch und Brot (Hostie) in der kath. Messe nach der Wandlung während des Eucharistiegebets
Embolismus, griech. *Einschub*, Gebet, nach der 7. Bitte in das Vaterunser eingeschoben, bevor es heißt „denn Dein ist das Reich ...“, in der kath. Kirche innerhalb der → Eucharistiefeier üblich
Eminenz, lat. *Hoheit*, Ehrentitel der Kardinäle
E-Musik, ernste M, klassische M, Ggs. U-Musik (Unterhaltungs-M.)
Ending, engl. *Ende*, auch → Coda, Schlussteil eines Arrangements
Engchor, bei der Orgel die Gruppe der engmensurierten → Labialregister; im P-Chor Trompeten u. Posaunen (im Ggs. zur Hornfamilie)
enge Lage, in der Harmonielehre ein enges Zusammenliegen der Oberstimmen eines mehrstg. Satzes, so dass kein weiterer Akkordton eingefügt werden kann
Engführung, Themendurchführung, bei der die nächste Stimme einsetzt, bevor das Thema in der vorigen Stimme zu Ende geführt war, als Steigerung meist gegen Ende einer Komp eingesetzt
Englisch Horn, Altoboe in F
Englischer Gruß → Ave Maria
Enharmonik, in der temperierten Stimmung das klangliche Übereinstimmen von zwei unterschiedlich notierten Tönen, z. B. cis und des
enharmonische Verwechslung, zur Erleichterung von Lesbarkeit und Ausführung: Austausch in eine klanggleiche → Tonart, z. B. Gis-Dur zu As-Dur; so schließt sich der Quintenzirkel bei Fis- und Ges-Dur

Entrée, frz. *Beginn*, Eingang, → Intrade
Enzyklika, Rundschreiben des Papstes an Katholiken in all. Welt
E-O rgel, Instr. mit elektronischer Tonerzeugung durch Generatoren
Epiklese, griech. *Herabrufung*, Bestandteil des → Eucharistischen Gebets mit Bitte um Herabsendung des Heiligen Geistes
Epiphanias, griech. *Erscheinung*, am 6. Januar begangenes Fest der Erscheinung des Herrn, volkstümlich → Dreikönigsfest
Epistel, griech. *Brief*, vorgeschriebene sonntägliche Lesung aus den ntl. Briefen (einschl. Apg und Offb), → Perikope, Gegenstück zum → Evangelium
Equale, Komp für gleiche Stimmen (oft für tiefe Instr., z. B. Beethoven)
Erntedankfest, So nach Michaelis (29.09.) zum Dank für die Ernte, seit Ende des 17. Jh. bekannt, oft auch am 1. Oktober-So begangen
Eröffnung und Anrufung, 1. Teil der Grundstruktur des Gd.
Erscheinungsfest, Epiphanias, auch Dreikönigsfest
Erstkommunion, in der kath. Kirche erstmalige Teilnahme an → Beichte und → Eucharistiefeier von Kindern im Alter von 8–10 Jahren nach einer Unterrichtszeit, getrennt von der → Firmung; wird meist am So nach Ostern gefeiert, → Weißer Sonntag
Erzbischof, Titel in der orthodoxen, kath., anglik. und skand.-luth. Kirche; Leiter einer Kirchenprovinz, dem andere Bischöfe unterstehen
Eschatologie, griech. *Lehre von den letzten Dingen*
espressivo, ital. *ausdrucksvoll*

Estomihi, lat. *sei mir* (ein starker Fels), letzter So vor der → Passionszeit, → Fastenzeit, Name nach dem → Introitus Ps 71,3, auch → *Quinquagesimae*

Etüde, Übungsstück

Eucharistie, griech. *Danksagung*, Bez. für das Hl. Abendmahl, abgeleitet von dem einleitenden Dankgebet Mk 14,23

Eucharistiegebete, Abendmahlsgebete, gehören mit ihrem auf den Sonntag bezogenen Einschub zum → *Proprium*

Eucharistisches (Hoch-) Gebet, altkirchliche Form der Abendmahls-liturgie, bei der → Präfation, → Sanctus, → Epiklese, Einsetzungsworte, → Anamnese und → Doxologie aneinandergefügt sind

Evangelienmotette, Komp über einen Evangeliumstext zu einem bestimmten Sonntag

Evangelienprüche, kurze Komp über einen Kernsatz des Sonntags-evangeliums

Evangelistensymbole, aus den Anfängen der vier Evangelien abgeleitete Symbole für die Verfasser:

Mt – Mensch/Engel, Mk – Löwe, Lk – Stier, Joh – Adler

Evangelium, griech., *gute Botschaft*

1) als Gesamtinhalt der christl. Verkündigung; 2) die vier ntl.

Berichte über Jesu Wirken;

3) ausgewählter, im Gd. verlesener Abschnitt aus den vier Evangelien, sonntägl. → Perikope, vgl. Epistel

Ewiges Licht, in der kath. Kirche ununterbrochen brennende Lampe in der Nähe des → Allerheiligsten, die Anwesenheit Christi symbolisierend

Ewigkeitssonntag, letzter So im → Kirchenjahr, volkstüml. auch → Totensonntag

Exaudi, lat. *erhöre* (meine Stimme), 6. So nach Ostern, der So vor → Pfingsten, Name nach → Introitus Ps 27,7

Exegese, griech. *Auslegung* bibl. Texte nach wissenschaftl. Methode

Exequien, → Exsequien

Exerzitien, lat. geistliche *Übungen* der kath. Kirche

Exkommunikation, Ausschluss aus der Gemeinschaft einer Kirche und damit bes. von der Abendmahls-gemeinschaft, Kirchenbann

Exodus, griech. *Auszug* (der Israeliten aus Ägypten), das 2. Buch Mose

Exorzismus, griech. *Beschwörung*, Vertreibung böser Geister, Bestandteil alter Tauf-liturgien

Exposition, lat. *Aufstellung*, Darlegung, in der → Sonatenhauptsatz-form der erste Hauptteil, in der → Fuge die erste Themenführung durch alle Stimmen

Exsequien (Exequien), kath. Begräbnis-liturgie

F

facile, ital., frz. *leicht*, ungewungen

Falsett, männliche Kopfstimme

Falsobordone, ital. → Fauxbourdon

fancy, engl. → Fantasie, engl. Kammermusik des 16./17. Jh.

Fandango, span. Tanzlied, 3er-Takt, mäßig schnell

Fantasie, Komp in der Nähe zur Improvisation, frei gestaltete Komp

Farben, liturgische → liturg. Farben

Fastentage, Mittwoch, Freitag

Fastenzeit, die am → Ascher-mittwoch beginnende Vorbereitungszeit vor Ostern, urspr. die Vorbereitung auf die nur an Ostern stattfindende → Taufe; in der ev. Kirche als → Passionszeit bezeichnet; → liturg. Farbe violett;

die gesamte Zeit wird unterteilt in Vorfasten (Sonntage vor der Passionszeit, → Septuagesimae bis → Estomihi), Fasten (→ Invokavit bis → Lätare) und Hochfasten, die

eigentliche Passionszeit (→ Judika und → Palmarum), wobei nacheinander liturg. Teile weggelassen (→ Halleluja, → Gloria in exc., → Gloria Patri)

Fauxbourdon, frz., auch ital. Falsobordone, im 15./16. Jh. Komp-Form in Parallelführung, mit charakteristischer Folge von → Sextakorden und Quint- Oktav-Klängen
Feeling, engl. *Gefühl*, 1) musikalisch-ästhetisches Gespür des Musikers für einen bestimmten Stil; 2) die Fähigkeit, während des Musizierens seine momentanen Gefühlszustände musikalisch umzusetzen (Improvisation); 3) auch Feel: Spielanweisung, die Intonation und Artikulation im angegebenen Stil fordert (z. B. Swing Feeling)

Feldmusik, bis ins 18. Jh. die Musik der zumftmäßig organisierten Hof- und Feldtrompeter, auch Aufzüge, Intraden

Fellklinger, Membranophone, z. B. Pauke, Trommel

Fermate, Haltezeichen

festivo, ital. *festlich, feierlich*

Figuralmusik, mehrstg. polyphoner Chorgesang

Finale, Schluss-Satz in mehrsätzigen Instrumentalwerken

Finalis, Schlussston bei den ma. → Tongeschlechtern, → Psalmtönen, der die Tonart bestimmt

fine, ital. *Ende*

Firmung, von lat. confirmatio, *Bestätigung*, kath. → Sakrament (vergleichbar der ev. → Konfirmation), bei dem der Firmling sein „Ja“ zum christl. Glauben gibt, die Einsegnung wird von einem Bischof vorgenommen

Flageolett, Flötenregister der Orgel

Flageolett-Töne, bei Saiteninstr.

Töne, die durch Teilschwingungen der Saite entstehen, wobei der Finger nur locker aufgesetzt werden muss

F-Löcher, f-förmige Schall-Löcher bei Streichinstr.

Flöte, Holzblasinstr., Querflöte, Blockflöte, Register der Orgel

Flötenprinzipal, Orgelregister: mittelweite Lippenpfeife

Flügel, große Bauform beim Klavier, Saiten liegend

Folia, volkstümliches Thema, das zur wiederkehrenden Basslinie in einem → Variationswerk wird

Foot Stomping, engl. *Fuß-Stampfen* in Musiziertraditionen afrikan. und afroamerikan. Herkunft

Forlana, ital. Volkstanz, schneller 6er-Takt

Formant, Zusammensetzung der Teiltöne bei einem Musikinstr., beeinflusst die Klangfarbe, → Timbre

Formula missae, die von Luther 1523 entworfenen ev. Gd.-Ordn.

forte, ital. *laut*, stark, kräftig

fortepiano, ital., *stark und sofort wieder leise*; auch Bez. für das Klavier

fortissimo, *sehr laut*, sehr stark

Française, frz. Gesellschaftstanz im Sechsstakt

französische Ouvertüre, der Typus der dreiteil. → Ouvertüre, 17./18. Jh., mit der Tempofolge langsam – schnell – langsam; Ggs. → ital. Ouvertüre

Frequenz, in der → Akustik Anzahl der Schwingungen pro Zeiteinheit, gemessen in → Hertz (Hz)

Friedensgruß, ein gegenseitiger Segenswunsch vor dem Abendmahl, urspr. ein Friedenskuss

Fronleichnam, mittelhochdt. für Herrenleib, kath. Feiertag am Donnerstag nach → Trinitatis

Frosch, bei Streichinstr. Vorrichtung zum Spannen der Bogenhaare am Griffende des Streichbogens

Frottola, ital. → Strophenlied, mehrstg., weltlich, 15./16. Jh., dann vom → Madrigal verdrängt

F-Schlüssel, → Bass-Schlüssel, der die Notierung des kleinen f festlegt auf die zweite Linie von oben

Fugara, Orgel: Lippenpfeife aus Metall, mittellange Mensur

Fugato, fugenartig gearbeitet

Fuge, von lat. fuga, *Flucht*, seit dem 17. Jh. die kunstvollste Form der Mehrstimmigkeit mit festen Regeln
Fughette, kleine Fuge, häufig ohne strenge Durchführung, oft nur 2- bis 3stg.

Füllstimmen, im → homophonen Satz die Mittelstimmen ohne eigene melodische Entwicklung

fünfstufiges Tonsystem → Pentatonik

Funktionstheorie, analytische → Harmonielehre (H. Riemann u. a.), die die verwandtschaftlichen Beziehungen der → Akkorde bezeichnet, dageg. → Stufentheorie
fuoco, con fuoco, ital. *feurig*, mit Feuer

furioso, ital. *rasend*, wild, wütend

Fuß, Bez. für die Tonhöhe eines Orgelregisters, die Pfeife für den Ton C ist in einem offenen Labialregister 8-Fuß (8'), d. h. ca. 2,40 m lang (Fuß als 30 cm), eine 4'-Pfeife klingt eine → Oktave höher, eine 16'-Pfeife eine Oktave tiefer

G

Galliarde, Galliarda, Gagliarde, 15.–17. Jh. frz.-ital. Volkstanz, mäßig schneller 3er-Takt, punktierter Rhythmus, mit der → Pavane Kern der instrumentalen → Suite, im 18. Jh. auch geradtaktig vorkommend

Galopp, schnelle → Polka, dreiteiliger Gesellschaftstanz

Gambe, Streichinstr.-Familie, 16.–17. Jh., 6 Saiten, Bünde

Gamelan, Instrumentenensemble auf Java u. Bali, bes. → Idiophone

Ganzschluss, Schlusswendung in der Harmonielehre, bei der ein Satz mit der → Tonika auf betonter Taktzeit nach vorheriger → Dominante schließt, vgl. Halbschluss

Ganzton, aus zwei → Halbtönen bestehendes → Intervall, große → Sekunde

Ganztonleiter, Leiter mit 6 Ganztonschritten, es gibt zwei Varianten innerhalb der → Oktave

Gavotte, frz. Tanz, 16./17. Jh., aus dem → Branle hervorgegangen, in geradem Takt mit Auftakt, seit dem 17. Jh. wichtiger Bestandteil der → Suite

Geburt Christi, → Weihnachten

Gedackt, Orgel: am oberen Ende geschlossene Lippenpfeife, obertonarmer Klang, eine Oktave tiefer als eine offene Pfeife gleicher Länge

Gedenktag der Entschlafenen, → Ewigkeitssonntag

Gegenbarform, → Liedform abb, siehe auch → Barform

Gegenbewegung, zwei Stimmen schreiten in entgegengesetzter Richtung fort, → Stimmführung im mehrstg. Satz

Gegenfuge, auch Spiegelfuge, bei der der → comes die Umkehrung des → dux ist

Gegenklang, Harmonielehre: die leitereigenen Nebendreiklänge, die mit den Hauptdreiklängen über die große → Terz verwandt sind, vgl. → parallele Tonarten, Medianten

Gegenreformation, Antwort der kath. Kirche auf die Entwicklung der protestantischen Kirchen

Gegenstollen, der zweite, mit dem ersten übereinstimmende → Stollen der → Barform, beide ergeben den → Aufgesang, folgt → Abgesang

Geige, Violine, Streichinstr. Sopran- und Altlage der Instr.-Familie, 4 Saiten (G–d–a–e)

Geigendrinzipal, enges Orgelregister, → Lippenpfeife aus Metall

Geistliches Konzert, Vokalkonzert des 17. Jh. im ev. Gd., ein- oder mehrstg. mit → Generalbass, führte zur → Kantate

Gemeinde, urspr. Zusammenschluss von Christen, Bezirk eines Pfarrers, → Parochie

Gemeindekirchenrat, entspricht dem Kirchengemeinderat, dem Presbyterium, gewähltes Leitungsgremium der Gemeinde

Gemeinschaftskelch, meist gebräuchlich zur Austeilung des Hl. Abendmahls, Ggs. → Einzelkelch

gemischte Lage, Stimmführung im 4stg. Satz, bei der → enge und → weite Lage abwechseln und gleichzeitig auftreten

Gemshorn, Orgel; konische → Lippenpfeife, Metall, weite Mensur

Generalbass, die instr. Bass-Stimme der mehrstg. Musik des 17./18. Jh., mit Ziffern und → Versetzungszeichen versehen als Abk. der frei auszuführenden akkordischen Begleitung

Generalbassbezeichnung, Kurzschrift für die → Akkorde, die zum bezifferten Bass gespielt werden

Generalbasslied, Sololied mit Generalbassbegl., 17./18. Jh.

Generalpause, Abk. G.P., alle Stimmen pausieren gleichzeitig, bes. Effekt

Genesis, griech., *Entstehung*, Name für das 1. Buch Mose

Genfer Psalter, in d. ref. Kirche eine Nachdichtung der Psalmen, 1562 in lat. Sprache, deutsch 1573 (Lobwasser) und 1798 (Jorissen), Gesänge im ref. Gd.

Geradbewegung, zwei Stimmen schreiten in gleicher Richtung mit versch. → Intervallen fort, → Stimmführung im mehrstg. Satz, vgl. → Parallelbewegung

gestopft, beim Horn: die geballte Faust im Schalltrichter, urspr. zur Erweiterung der Naturtonskala

benutzt; später auch: Nutzung eines Dämpfers

Giga [**Gigue**], Instrumentalsatz des 17./18. Jh., schneller 6/8- oder 12/8-Takt, oft Schluss-Satz der → Suite

giocoso, ital. *fröhlich*, heiter, lustig

gioco, ital. *spaßhaft, scherzhaft*

Gitarre, 6-saitiges Zupfinstr. (E–A–d–g–h–e), Bundinstr. mit Resonanzkörper

giusto, ital. *angemessen*, genau

Glaubensbekenntnis, → Nicaenum, → Apostolicum, → Athanasianum

Glaubenskongregation, Vereinigung von Kardinälen innerhalb der kath. Kirche zur Überprüfung der Glaubenslehre

Glaubenslied, ersetzt im Gd. ggf. ein gesprochenes Glaubensbekenntnis, (EG 183, 184)

Gläubigenmesse, Teil der orthodoxen Liturgie

Gleitton, die 4. Tonstufe einer Durtonleiter, die nach unten zur → Terz leitet; manchmal auch 6. Ton, der in den 5. (Dominant-) Ton strebt; dagegen → Leitton

glissando, ital. *gleitend*, stufenlos ineinander gleiten lassen

Glockengeläut, Einladung, Zeichen für öffentlichen Gd., meist ist der Gebrauch der Glocken in einer Läuteordnung festgelegt

Glockenspiel, → Idiophon, selbstklingendes Schlaginstr., Metallplättchen

Gloria, lat. *Ehre*, 1) große → Doxologie: Gloria in excelsis, lat. *Ehre sei Gott in der Höhe*, Lk 2,14 mit hymnischer Fortsetzung, zweiter Teil des → Ordinarius, in der ganzen → Passionszeit schweigt das Gloria; – 2) kleine Doxologie: Gloria patri, lat. *Ehre sei dem Vater*, Abschluss des christl. Psalmengebets; in der Passionszeit schweigt das Gloria patri erst ab → Judika

Gnadenzusage, Teil des Gd., evtl. verknüpft mit dem → Gloria

Gnosis, griech. *Erkenntnis*, Wissen um göttl. Geheimnisse

Gospel(song), an das Spiritual anschließendes geistl. Lied, religiöses Gemeindelied der nordamerik.

Schwarzen

Gotteslob, kath. Gesangbuch seit 1975, im dt. Sprachraum (ohne Schweiz), seit 1. Advent 2013 neue Fassung

GP → Generalpause

Graduale, lat. *Stufengesang*, urspr. auf den Stufen des Lesepults vortragener Gesang zw. Epistel und Evangelium

Graduallied, im ev. Gd. an Stelle des → Graduale gesungenes Lied zw. den Schriftlesungen, auch → Hauptlied, → De-tempore-Lied, → Wochenlied; → Proprium

Grand Opéra, prunkvolle frz. Oper bes. des 19. Jh.

gratias agimus, lat. *lasset uns dank sagen*, Beginn der → Präfation

grave, ital. *schwer*, ernst, sehr langsames Tempo

grazioso, ital. *anmutig*

Gregorianik, einstg. Kirchengesang aus dem 6. Jh.; benannt nach Papst Gregor I., dem Großen (†604), dem angeblichen Sammler

griechisches Tonsystem, in der Antike Viertonmodelle (→ Tetrachorde) von oben nach unten, deren Namen Eingang in das ma. System der → Tongeschlechter fanden

Griffweise, für Trompeten entweder „klingend“ in C (ein notiertes c erklingt als c) oder „transponierend“ in B (ein notiertes c erklingt als b, einen Ganzton tiefer), vergl. → Notation, transponierende Instr.

Grobgedackt, Großgedackt, Orgel: gedeckte → Lippenpfeife

Groove, rhythmische Grundstruktur eines Musikstückes, ordnet das Rhythmusgefüge; auch Synonym für das Zusammenspiel von Bass und Schlagzeug; → binäre oder → ternäre Teilung der Mikrostruktur
Grundakkord, 1) Hauptdreiklänge einer Tonart, auch als → Tonika, → Subdominante und → Dominante bezeichnet;

2) → Grundstellung

Gründonnerstag, Donnerstag der → Karwoche, Tag der Einsetzung des Hl. Abendmahls, Name viell. von „greinen“ = Weinen, → liturg. Farbe weiß (Christusfest)

Grundstellung, → Harmonielehre: ein → Akkord mit dem Grundton in der tiefsten Stimme

G-Schlüssel, Violinschlüssel, der die Lage des g¹ auf der zweiten Linie von unten festlegt

Guidonische Hand, Merkhilfe für das ma. Tonsystem, nach → Guido von Arezzo (um 990–1050) benannt, → Solmisation

H

h, deutscher Notename (im Englischen b, b sharp)

Hackbrett, Zitherinstr., bei dem die Saiten mit Klöppeln angeschlagen werden

Halbgedackt, Orgel: der Deckel der → Labialen ist durch ein Loch oder Röhrchen geöffnet, hellerer Klang als bei → Gedackten, da mehr Obertöne entstehen können

Halbschluss, harmonische Schlusswendung zur → Dominate, meist in der Mitte eines Satzes, Ggs. → Ganzschluss

Halbton, das Intervall der kleinen → Sekunde, im temperierten Tonsystem 1/12 der Oktave

Halleluja, hebr. *lobet den Herrn*, lat. Alleluja, in den Psalmen häufig wiederkehrender Ruf, mit dem die Gemeinde einem Vorsänger antwortet; in der → Messe Teil des → Propriums, das mit dem Hallelujavers den im Evangelium kommenden Herrn begrüßt; im ev. Gd. ist das Halleluja (fälschlich) die Antwort auf die → Epistel-Lesung und steht vor dem → Graduallied, entfällt in der → Passionszeit ab den → Vorfasten

Halljahr, auch Jubel- oder Jobeljahr, Amnestiejahr, 3 Mose 25,8–10, jedes 50. Jahr in Israel, AT

Haltebogen, zwei Noten gleicher Tonhöhe werden zu einem Wert verbunden, Ggs. → Bindebogen

Hand Claps, engl. *Hand-Klatschen*, auch Handclap, Clap(s), Hand Clapping, rhythmisches Klatschen, meist im 4/4-Takt auf d. Zählzeiten 2 u. 4 (→ Backbeat)

Handauflegung, Gebärde des Segnens, z. B. Mk 10,16; Apg 8,17; 2 Tim 1,6

Hard Rock, engl., Anfang der 1970er Jahre entstandene Spielart des → Rock, starke Betonung des → Beats, bluesorientiert, meist verzerrte E-Gitarre

Harmoniebesetzung, → Harmoniemusik

harmoniefremde Töne, akkordfremde Nebentöne

Harmonielehre, Lehre von den Tonarten, den Zusammenklängen, ihrem Aufbau, den Abfolgen in der Musik

Harmoniemusik, Blasorchester in gemischter Besetzung mit Holz- und Blechbläsern, Militärmusik, Musikverein, auch Bez. für die M-Stücke in dieser Besetzung, oft Bearbeitungen von bekannten Orchesterwerken

Harmonika-Instrumente, Bez. für Instr. mit durchschlagenden Zungen, z. B. Akkordeon, Harmonium
harmonische Molltonleiter, die → Molltonleiter, die im zweiten → Tetrachord den Leitton einführt und damit der → Dominante die Durterz wiedergibt, es entsteht eine übermäßige → Sekunde (Hiatus) zw. der 6. und 7. Stufe

Harmonium, Tasteninstr. mit Balg, durchschlagende Zungenstimmen

Hauptgottesdienst, der evang. Gd. an Sonn- und Feiertagen, der alle Merkmale des christl. Gd. enthält: Predigt, Gebet, Lied, Dankopfer, Abendmahl, Ggs. → Neben-Gd., der einen Teil betont

Hauptharmonien, → Tonika, → Subdominante und → Dominante einer Tonart, enthalten zusammen alle Töne der Tonleiter, bilden die → Kadenz, Grundlage der so genannten → Funktionstheorie

Hauptlied, Lied des Sonntags, vom Kirchenjahr abhängig, auch → Graduallied, → Wochenlied, → De-tempore-Lied, gehört zum → Proprium, eignet sich bes. zur festlich musikalischen Ausformung mit Chorstrophen u. a.

Hauptsatz, in der → Sonatenhauptsatzform der erste Teil der → Exposition, der das Hauptthema enthält, es folgt meist ein → Seitensatz

Hauptwerk, Orgel: meist das erste → Manual der Orgel, bei mehreren Werken dasjenige mit vollständigem → Prinzipalchor, → Mixtur, → Zunge(n)-Stimme(n) und → Aliquoten für den → Organo-pleno-Klang

Heiligabend, Vorabend zum Christfest, → Weihnachten
Heimsuchung Mariä, 02.07., → Marien tage

Helikon, über der Schulter getragene Basstuba, Schallbecher nach vorn gerichtet

Hemiole, von griech. *anderthalb*, rhythmisches Phänomen in 3er-Takten an Schlusskadenzen, bei dem zwei Takte zu einem größeren 3er-Takt zusammen-gefasst werden einschließlich der Betonungsverschiebung (aus 2×3 wird 3×2); ein Takt enthält dann anderthalb d. größeren Notenwerte

Hermeneutik, griech. *Kunst der Auslegung*

Herrentag → Sonntag

Hertz, Abk. Hz, Maßeinheit für die Schwingungszahl pro Sekunde, → Frequenz

Hexachorde, griech.-lat., *Folge von sechs Tönen*, Guido v. Arezzo

Hillbilly, engl. *Hügel-Willi*, Anfang 20. Jh. Vorläufer der → Country Music

Himmelfahrt Christi, gefeiert am 40. Tag nach Ostern (Apg 1,3), d. h. am Donnerstag nach → Rogate

Himmelfahrt Mariä, Fest der kath. Kirche, an dem auch das päpstl. → Dogma (1950) der leibl. Himmelfahrt Mariä gefeiert wird (15.08.)

Hintersatz, bei alten Orgeln die hinter dem → Prinzipal stehende → Mixtur

Hiob, Gestalt des AT, bis ins 16. Jh. als Patron der Musik verehrt; vergl. → Cäcilia

Hip-Hop, engl. *Hüft-Sprung*, 1) Kulturphänomen in den USA ab den 1970er Jahren bes. bei farbigen Jugendlichen; die Hauptbestandteile sind → Rap, → Scratching, Break-dance, Writing, ein typischer Kleidungsstil; 2) Synonym für alle Musik der H.-H.-Szene

Hochamt, kath. Messe am Hochaltar von mehreren Klerikern gehalten

Hochkirchliche Bewegung, 1918 gegr. Bewegung, die sich um eine „evang. Katholizität“ bemüht

Hohlflöte, Orgel; zylindrische → Lippenpfeife, weite Mensur, Holz

Holzbläser, **Holzblasinstrumente**, alle → Flöten-, → Rohrblatt-, Doppelrohrblattinstr., auch Saxophon

Homiletik, griech.-lat. *Lehre von der Predigt*

Homilie, griech. *Umgang*, Predigt, Gespräch, Schriftauslegung,

homophon, griech. *gleichklingend*

Homophonie, Komp-Weise, bei der die Nebestimmen sich einer Hauptstimme unterordnen, oft sogar alle rhythmisch gleich im akkordischen Satz geführt werden, Ggs. → Polyphonie

Hore, von lat. hora = *Stunde*, acht Gebetszeiten, bzw. die → Stundengebete, große Horen: → Matutin, → Laudes, → Vesper; kleine Horen: → Prim, → Terz, → Sext, → Non, → Complet; im → Brevier zusammengefasst; als Tageszeitengd. auch in der ev. Kirche bekannt und in → Kommunitäten gepflegt

Horn, Blechblasinstr. mit konischem Rohrverlauf

Hornpipe, engl. Volkstanz, schneller 2/4- oder 4/4-Takt, 15.-18. Jh.

Hornquinten, aus der Naturtonreihe der Hörner stammende Stimmführung (Terzen und Sexten), bei der auch → verdeckte Quinten entstehen

Hosianna, hebr. *hilf doch*, Gebets-Huldigungsruf des Volkes Israel, siehe Ps 118,25.26, zusammen mit dem → Benedictus ist er dem → Sanctus angefügt (4. Teil des → Ordinarius), auch Hosanna

Hospiz, lat., christl. *Gästehaus*, zum Teil für christl. Hotels verwendet, heute bes. für Häuser zur Sterbebegleitung

Hostie, das Brot des Hl. → Abendmahls

Humoreske, heiteres Charakterstück in zwei- oder dreiteiliger Liedform

Hymnologie, Kirchenlied- und Gesangbuch-Lehre

Hymnus, griech. *Lobgesang*, formal von Psalm und Kirchenlied unterschieden, nur im Stundengebet als eigene Gattung vorgesehen, in der ev. Kirche meist durch Kirchenlied ersetzt **hypo-**, Zusatz bei den ma. Ton- geschlechtern, wenn die → Tetra- chorde vertauscht wurden und der Grundton in der Mitte liegt, → plagale Kirchentöne

I

ichthys, griech. *Fisch* (ΙΧΘΥΣ), Bildsymbol und Inschrift in der altchristl. Kunst für griech.: Jesus Christus Theu Hyios Soter = Jesus Christus, Gottes Sohn, Heiland

Idiophone, griech. *Selbstklinger*, Schlaginstr., bei denen der Körper selbst schwingt, z. B. Xylophon

Imitation, lat. *Nachahmung*, Komp-Mittel, bei dem ein Thema in mehreren Stimmen wiederholt wird, z. B. in der → Fuge

Immersio, lat. *Untertauchen*, Form der Taufe, bei der der Täufling untergetaucht wird, Ggs. → *Aspersio*

Impromptu, lyrisches Charakterstück meist für Klavier, in Liedform, Variations- oder Rondoform

Improperien, lat. *Vorwürfe*, Klagen Gottes über sein treuloses Volk, Teil der Karfreitagsliturgie

Inégalité, frz. *Ungleichheit*, in der frz. Musik des Barock das leicht bis stark punktierte Spiel des am häufigsten auftretenden Notenwertes innerhalb eines geradtaktigen Stückes, z. B. statt Achteln punktierte Achtel mit nachfolgendem Sechzehntel, vergl. dem Swing im Jazz; Ggs. → lombardischer Rhythmus

Infallibilität, lat. *Unfehlbarkeit* (des Papstes bei der Verkündigung v. Lehrsätzen), → Dogmen

Ingressus, lat. *Eingang*, → Versikel mit → Gloria Patri und → Halleluja zu Beginn des Tageszeiten-gottesdienstes, → Stundengebet, → Hore

Initium, lat. *Anfang*, die ersten Töne eines → Psalmton-Modells, die zum → Rezitationston (auch → Tenor oder → Tuba genannt) leiten, werden in der Regel nur gesungen, wenn die → Antiphon vorausging und immer beim → Gloria Patri

Instrumentenfamilie, ein Instr. durch alle Stimmklagen gebaut

Intavolierung, Übertragung von Vokalkomp in Griffschrift (ohne Noten) für Tasten- oder Lauteninstr.

Interkommunion, Abendmahls-gemeinschaft, die gegens. Zulassung von Gliedern versch. christl. Konfessionen zum Abendmahl

Interlude (engl.): Zwischenspiel eines → Arrangements

Interludium, lat. *Zwischenspiel*

Intermedium, lat. *Zwischenspiel* im ital. Schauspiel des 15.–17. Jh.; im 17. Jh. auch bei geistl. Texten

Intermezzo, ital. *Zwischenspiel*, seit dem 19. Jh. kurzes Instrumentalstück oft für Klavier, vorher auch Opernzwischen spiel

Intervall, lat. *Zwischenraum*, das Verhältnis von zwei Tönen zueinander

Intinctio, lat. *Eintauchen*, der ma. Brauch, die → Hostie in den Wein einzutauchen, statt aus dem gemeinsamen Kelch zu trinken, heute oft aus hygienischen Gründen

Intonation, von ital. *Einstimmung*, 1) Tongebung und das saubere Treffen bestimmter Tonhöhen → Stimmung;

2) kurzes Vorspiel (wenige Takte) zu einem Choral

Intrada, Intrade, von → Introitus, Eröffnungs-, Einzugsmusik

Intro, engl. für Introduction, Einleitung eines → Arrangements

Introduktion, lat. *Einführung*, langsamer, kurzer Einleitungsteil beim 1. Satz einer → Sinfonie oder eines Streichquartetts, auch

→ Ouvertüre

Introitus, lat. *Eingang*, → Psalm(-teil) als Eingangsgesang zur → Messe, gerahmt von → Antiphon und → Gloria Patri; in der ev. Kirche meist durch das Eingangsgesang ersetzt, der lat. Beginn der Antiphon ergab oftmals den Namen des Sonntags im Kirchenjahr; urspr. zum Einzug des Priesters

Invention, lat. *Erfindung*, Einfall, Instr.-stück in freier Form, oft in imitierendem Satz (z. B. Bach, zwei- und dreistg. I.)

Inversion, lat. *Umkehrung* eines Themas oder eines Motivs

Investitur, lat. *Einkleidung*, Einsetzung eines Geistlichen in sein Amt

Invokavit, lat. *er rief an*, 1. So der → Passionszeit, → Fastenzeit, Name nach → Introitus Ps 91,15, in manchen Landeskirchen ein → Bußtag

Isometrie, von griech. *gleich-metrisch*, Bewegung in rhythmisch gleichen Notenwerten

Isorhythmik, von griech. *gleich-rhythmisch*, gleiche Bewegung aller Stimmen z. B. im → Conductus des 13. Jh., die mehrmalige Wiederholung eines rhythmischen Grundgerüsts z. B. in der isorhythmischen Motette des 14./15. Jh.

italienische Ouvertüre, im 17./18.

Jh. Typ der dreiteiligen → Ouvertüre mit der Folge schnell–langsam–schnell, vgl. → frz. Ouvertüre

ite, missa est, lat. *geht, es ist entlassen/gesendet*, die Ankündigung der Entlassung in der kath. Messe, daraus entstand der Name → Messe

J

Jahreswechsel, auch → Silvester
JALE, Tonsilbensystem (1930) von R. Münnich, ähnlich → Tonika-Do-Methode

Jambus, Versfuß in der Lyrik, eine Kürze, eine Länge (Rhythmus)

Jazz, meist improvisierte Musizierweise, Ende des 19. Jh. unter den Schwarzen der amerik. Südstaaten entstanden, versch. Stilrichtungen

Jazz-Trompete, Bez. für eine Trompete mit Perinetventilen, etwas schärferer Klang als die sog. dt. → Trompete (Drehventile)

jonisch [ionisch], spätm. Tongeschlecht auf den Stammtönen c–c (und deren Transpositionen), Vorläufer des heutigen Dur

Jubilate, lat. *jubelt, frohlockt*, der 3. So nach → Ostern, Name von → Introitus Ps 66,1

Jubilee, afroamerikan. Christl. Musik in den USA im 19. Jh.; Abgrenzung zum → Spiritual, → Gospel

Jubilus, lange Tonfolge beim → Amen des → Halleluja, später mit eigenem Text unterlegt, → Sequenz

Judika, lat. *richte*, 5. So der → Fastenzeit, der die → Passionszeit im engeren Sinne einleitet, auch Hochfasten (zusammen mit → Palmarum), wobei liturgische Teile des Lobens und Dankens (Gloria in exc.) weggelassen; Name nach → Introitus Ps 43,1

Junktim-Satz, von lat. *vereinigt*, z. B. ein Bläsaussatz zu einem vorhandenen Chor- oder Orgelsatz dazu komponiert

K

Kadenz, 1) harmonische Schlusswendung, Akkordfolge mit den Hauptdreiklängen: → Tonika → Subdominante → Dominante und Tonika (= vollständige, einfache Kadenz;

2) bei Orchesterkonzerten die virtuose Partie des Solisten kurz vor Schluss des Satzes

Kalkant, lat. *Bälgetreter* (Orgel)

Kammerton, der mit 440 Hertz festgelegte Normstimmton a' bei 20°C (London 1939)

Kanon, 1) Form der Mehrstimmigkeit, die auf strenger Nachahmung der ersten Stimme beruht, die → Imitation kann von verschied. Tonstufen erfolgen;

2) griech., *Richtschnur*, *Regel*, die anerkannten Schriften des AT und NT (nicht d. → Apokryphen)

3) in der kath. Messe eine Reihe urspr. leise gesprochener Gebete in der Abendmahlsliturgie, jetzt im → Eucharistischen Hochgebet

Kantate, lat. *singet*,

1) der 4. So nach Ostern, Name nach → Introitus Ps 98,1

2) seit dem 17. Jh. mehrsätzliche Vokalkomp, instr. begleitet, für Solo und/oder Chor mit → Rezitativ, → Arie, → Arioso, → Duett, Terzett, Quartett, Chor, ggf. selbstständigen Instrumentalstücken

Kantatengottesdienst, besonders reich musikalisch ausgestaltete Gd.-Form, z. B. mit der Aufführung einer Kantate

Kantilene, eine sehr sanglich-lyrische Melodielinie, im 17./18. Jh. ein Musikstück d. Charakters

Kantionalsatz, 4stg., → homophoner Satz, seit dem 16. Jh. (L. Osiander) in der ev. Kirche an die Stelle des einstg. Gesangs tretend, mit der Melodie (→ cantus firmus) in der Oberstimme

Kantor, lat. *Sänger*, Vorsänger, der den Gesang der Gemeinde und der Choral-schola (→ Schola) zu führen hat, heute als Amtsbez. für Kirchenmusiker

Kantorei, dem Kantor unterstellter Sing- und Musizierkreis

Kanzelsegen, Beschluss der Predigt, z. B. 2 Kor 13,13

Kanzone, von ital. *Lied*, im 16./17. Jh. die Instrumentalbearbeitung der frz. Chansons, bes. für Tasteninstr., Weiterentwicklung zur → Fuge

Kanzonette, ital. *Liedchen*, 16./17. Jh., volkstüml., tanzartiges ital.

Chorlied

Kaplan, kath. Hilfsgeistlicher, urspr. in einer Kapelle angestellt, auch mit Sonderaufgaben betrauter Geistl., z. B. Krankenhauskaplan

Kardinal, von lat. *cardo*, *Angel*, *Drehpunkt*, kath. hoher Würdenträger; die Versammlung der Kardinäle wählt den Papst (in → Konklave)

Karfreitag, von altdt. *kara* = wehklagen, Gedenktag der Kreuzigung Jesu, → liturg. Farbe schwarz für Trauer; in der kath. Kirche wird an Karfreitag keine Messe gefeiert, → Tabernakel und → Altar sind leer, Glocken, Orgel schweigen

Karsamstag, → Triduum Sacrum

Karwoche, Klageweche, Woche vor Ostern mit dem Gedenken an das Leiden und Sterben Jesu

Kasten, **Klammer**, Musik: Kennzeichnung der (Schluss-) Teile, die bei einer Wiederholung verändert werden, → Volta

Kasualien, von lat. *casus* (*Vor-*) *fall*, Amtshandlungen, die nicht regelmäßig stattfinden, sondern nur im gegebenen Fall: Trauung, Taufe, Beerdigung, auch Konfirmation, Ordination, usw.

Katechese, griech., die kirchl.

Unterweisung, Textauslegung

Katechismus, kurzes Lehrbuch, z. B. Luthers K., Heidelberg. K.

katholisch, griech. *allgemein*, *allumfassend*, Wesensmerkmal der christl. Kirche (siehe Nicaenum), heute als Begriff meist im Zusammenhang mit der röm.-kath. Kirche gebraucht

Katholische Briefe, die Briefe des NT, die keine Adressatenangabe haben, also angeblich an die ganze Christenheit gerichtet sind (1–2 Petr, 1–3 Joh, Jak, Jud)

Kavatine, Sologesangsstück mit Instrumentalbegl., dem → Arioso nahe stehend, einfacher als die → Arie gestaltet

Kirche, griech. *dem Herrn gehörig*, als 1) Gemeinschaft der getauften Christen, 2) christl. Gotteshaus, 3) christl. Gottesdienst

Kirchengebet, allgemeines, → Fürbittengebet nach dem Verkündigungsteil

Kirchengemeinderat, Kirchenälteste, → Presbyter, Gemeindegemeinderat, Leitungsgremium der Gemeinde, mit dem Pfarrer für die Geschäftsführung zuständig

Kirchenjahr, am 1. Advent beginnender Jahrkreis, der die wechselnden Stücke im Gd. beeinflusst, → Proprium,

→ liturgische Farben; Begriff erst im 16. Jh. verwendet

Kirchenkreis, → Sprengel des → Superintendenten, wie Dekanat, kirchl. Verwaltungseinheit

Kirschschluss, die harmonische Wendung Subdominante – Tonika, → plagaler Schluss

Kirchensonate, auch Sonata da chiesa, 17./18. Jh., in vier Sätzen, langsam – schnell – langsam – schnell, dabei die schnellen Sätze oft fugiert

Kirchentöne, „Kirchentonarten“, Modi, die 4 Tongeschlechter des ma. Tonsystems mit ihren authentischen und plagalen Erscheinungsformen; auf den Stammtönen lauten sie:

I. Ton: dorisch, d–d, Finalis d (protus authenticus); II. Ton: hypodorisch, a–a, Finalis d (protus plagalis); III. Ton: phrygisch, e–e, Finalis e (deuterus authenticus);

IV. Ton: hypophrygisch, h–h, Finalis e (deuterus plagalis);

V. Ton: lydisch, f–f, Finalis f (tritus authenticus); VI. Ton: hypolydisch, c–c, Finalis f (tritus plagalis);

VII. Ton: mixolydisch, g–g, Finalis g (tetrardus authenticus);

VIII. Ton: hypomixolydisch, d–d, Finalis g (tetrardus plagalis); – sie

sind Grundlage der Psalmonmodelle des Gregorian. Gesangs; im 16. Jh. erhalten sie die Namen des griech. Tonsystems, es treten zwei weitere hinzu: jonisch und äolisch, das heutige Dur und Moll

Kirchenvorstand, gewählte Gemeindeleitung, → Kirchengemeinderat

Kirchner, → Küster, → Mesner

Kirchweih, örtlich versch. begangener Termin zur Erinnerung an die Weihe der Kirche, oft am Tag des Namenspatrons oder an Oktober-sonntag, → liturg. Farbe rot (Kirche)

Klagepsalmen, Klagen des Einzelnen (z. B. Ps 22), Klagen des Volkes (z. B. Ps 44), AT

Klammer, → Kasten, Volta

Klangkrone, Orgelregister der Plenogruppe, die den → Prinzipalchor krönen, z. B. → Mixtur, → Scharff, → Hintersatz, → Zimbel
Klassik, in der Musik meist der Zeitraum zw. 1770 und 1830, auch Wiener Klassik

Klauseln, ma. melod. Schlusswendungen

Klausur, lat. Abschließung, abgeschlossener, nur den Mönchen oder Nonnen zugänglicher Teil eines Klosters

Klavier, ital. Pianoforte, besaitetes Tasteninstr., Hammermechanik

Klerus, griech. *Erbteil*, die Priesterschaft, der Kleriker besitzt Gott als sein „Erbteil“ 4 Mose 18,20

Klezmer, aus dem aschkenasischen Judentum stammende Volksmusiktradition (Tanz-M); im 18./19. Jh. Violine, Hackbrett, Kontrabass, evtl. Flöte; im 19. Jh. ersetzt die Klarinette die Violine, Blechblasinstr. traten hinzu; im 20. Jh. Wechsel zu Akkordeon, Saxophon, auch Mandoline

Klingelbeutel, Beutel zum Einsammeln des Geldopfers im Gd., früher mit Glöckchen versehen

Köchel-Verzeichnis, abgekürzt KV, chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts, 1862 von L. von Köchel

Kollekte, lat. *Sammlung*, 1) das Gebet, das die vorherigen Gebetsteile zusammenfasst, am Ende des Eingangsteils, auch Kollektengebet; 2) Einsammlung der Opfergaben

Kolorieren, eine Melodiestimme verzieren durch Umspielen der Haupttöne od. Ausfüllen v. Tonspürungen, sog. kolorierter c. f.

Kommunion, siehe → *communio*, → Eucharistie

Kommuniongesang, Teil der kath. Messliturgie

Kommunität, lat. *Gemeinschaft* (religiöser Art), im ev. Bereich z. B. die Michaelsbruderschaft

Komplementärintervall, das zur Oktave ergänzende Umkehrungsintervall

Komplet, → Complet

Kondolenz, lat. *Beileidsbezeugung*

Konfession, lat. → *confessio*, *Bekenntnis*, Kirchengemeinschaft mit eigener Glaubenslehre

Konfirmation, lat. *Bestätigung* der → Taufe, Einsegnung nach Unterweisung, → Firmung

Konklave, lat. *Verschluss*, streng abgeschlossene Versammlung der Kardinäle zur Papstwahl

Konklusion, Abschluss des Kollektengebets mit „durch Jesus Christus, deinen Sohn, der mit dir lebet...“

Konkordanz, lat., meist alphabetische Liste der Wörter eines Buches, auch Vergleichstabellen

Konkordat, lat. *Übereinkunft* zw. dem Papst und Staatsregierungen (unkündbar)

Konkordienformel, von lat. *con-* *cordia* *Übereinstimmung*, Harmonie, Bekenntnisformel zur Beilegung innerluther. Streitigkeiten ab 1555

Konsekration, lat. *Weihung*, Aussonderung der Elemente Brot und Wein zu Leib und Blut Christi durch Sprechen der Einsetzungsworte, in der kath. → Messe erfolgt dabei die

→ Transsubstantiation, Wandlung

Konsistorium, lat. *Versammlungszimmer*, oberste kirchl. Behörde, auch Ev. Oberkirchenrat, Landeskirchenamt

Konsonanz, von lat. *Zusammenklang*, selbstständiger, keiner Auflösung bedürftiger Zusammenklang, bes. → Intervalle mit einfachen Schwingungszahlverhältnissen; Unterscheidung vollkommene K. und unvollkommene K.

Kontrabass, Streichinstr., Bass der Violinfamilie, vier Saiten (E₁–A₁–D–G)

Kontrabassposaune, Posaune in F, mit Schwengel zu spielen

Kontrafagott, tiefes Fagott in C, Holzblasinstr.

Kontrafaktur, Umwandlung durch Textveränderung von einer weltl. Komp in eine geistl., selten umgekehrt, unter Wiederverwendung der musikal. Komponenten, ab 1600 als → Parodie bezeichnet

Kontrapunkt, lat. punctus contra punctum = *Note gegen Note*, Kompositionstechnik in der → Polyphonie, bei der bestimmte Regeln zu Linie und Zusammenklang zu beachten sind
Kontrasubjekt, lat. *Gegensatz*, in der Fuge ein Kontrapunkt zum Thema, thematisch selbstständig neben dem → comes, zum → dux in → doppeltem Kontrapunkt
Kontratanz, im 17./18. Jh. europ. Gesellschaftstanz, geradtaktig
Konventikel, relig. Privatversammlung
Konzert, von lat. *wetteifern*, Begriff entstand bei der ital. Mehrchörigkeit des 16. Jh., wo versch. Klanggruppen sich gegenüberstanden, Übertragung auf andere Gattungen, → Geistl. Konzert, → Solokonzert, → Concerto grosso, usw.; auch Name für eine öffentl. Musikdarbietung
Konzerttrompete, andere Bez. für dt. Trompete mit Drehventilen, vgl. → Jazztrompete
Konzil, lat. *Versammlung* von Bischöfen, → Synode
Konzil von Konstantinopel, 381, erklärte das Nicaenum als Glaubensgrundlage für verbindlich
Konzil von Konstanz, 1414–1418, beendete die vierzigjährige abendländische Kirchenspaltung mit zwei (dann drei) Päpsten
Konzil von Nicäa, 325, formulierte das Glaubens-bekenntnis Nicaenum
Konzil von Trient → Tridentinum
Kopfstimme, Register der menschl. Stimme, bei dem nur der mittlere Rand der Stimmlippen schwingt, mit Koprfresonanz, heller Klang
Koppelflöte, Orgel: Register mit unten zylindrischer, oben konischer Form, Metall, weite Mensur
Kornett, Blechblasinstr., Bugle-Instr. (→ Bügelhorn) in Sopranlage, bes. im Jazz; Orgel: gem. Farbregister 2–5fach

Krebs, Musik: ein Thema wird rückwärts verarbeitet
Kreuz, in der Musik: erhöht die Note um einen Halbton
Kreuzschlagen, in der ev. Kirche sparsam gebrauchte Segensgebärde, die Selbstbekreuzigung ist in der ev. Kirche nicht üblich, obwohl Luther sie empfahl
Kreuzweg, in 14 Stationen (meist Abbildungen) den Leidensweg Christi nachzeichnend, auch Gd.
Krummhorn, Holzblasinstr., Doppelrohrblatt, mit Kapselmundstück, 15./16. Jh. als Instrumentenfamilie; als Orgel-register: Zungenpfeife mit zylindrischem Schallbecher
Kruzifix → Crucifixus
Krypta, (Gruft-) Kapelle unter dem Altar, besonders in romanischen Kirchen
Kult, von lat. *Pflege, Verehrung* (einer Gottheit)
Kurie, lat. *Hof*, der päpstl. Hofstaat, heute die Regierungsbehörden des Papstes
Kurrende, lat. *Wanderchor*, von lat. currere, laufen, bis ins 18. Jh. kirchl. Schülerchor, der um Almosen sang, heute allg. Bez. für kirchl. Kinder- oder Jugendchor
Kurrendeblasen, Einsatz des P-Chores auf Straßen und Plätzen
kurze Oktave, Platz sparende Tastenanordnung für die tiefste Oktave bei Tasteninstr., 16.–18. Jh., dabei entfallen Cis, Dis, Fis, Gis, stattdessen liegen auf den Obertasten (von Fis und Gis) die Töne D und E
Küster, lat. custos, *Wächter*, ist für die äußere Ordnung des Gd. zuständig, auch Kirchner oder → Mesner
Kyrie eleison, griech. *Herr, erbarme dich*, Teil des Mess-ordinariums oder Gebetsruf

Labiale, Orgel: Lippenpfeifen, deren Tonerzeugung wie bei einer Blockflöte geschieht, Ggs. → Linguale

Lage, Harmonielehre: 1) als enge und weite Lage bestimmend für den Zwischenraum zw. einzelnen Akkordtönen, 2) den Ton der obersten Stimme kennzeichnend als → Quintlage, → Terzlage, oder → Oktavlage

Laie, im kirchl. Sprachgebrauch Nichttheologe; Nichtfachmann

Lamentationen, die Vertonung der *Klagelieder* des Jeremia

Lamento, ital. *Klage*, Komp mit schmerzvollem Charakter, oft mit chromatisch abwärts gerichteter Linie, seit dem 17. Jh. in → Oper, → Madrigal und → Kantate

Ländler, im Alpenraum vorkommender Volkstanz im ruhigen 3er-Takt, Aufbau zwei Teile zu je 8 Takten, → Dreher

larghetto, ital. *etwas breit*, nicht ganz so langsam wie → largo

largo, ital. *breit*, langsames Zeitmaß, langsamer als → adagio und → lento, breit und gewichtig

Lätare, lat. *freue dich*, 4. So der → Fastenzeit, → Passionszeit, Name von Introitus (Jes 66,10)

Lateran, päpstl. Palast mit Kirche in Rom, oft Ort von → Konzilen

Leise, ma. dtsprach. Kirchenlied mit Kyrieleis am Schluss, urspr. einstrophig an Stelle des Kyrie bei Prozessionen gesungen, siehe z. B.: EG 23, EG 498 u. a.

leitereigen, die → Intervalle und → Akkorde, die aus Tönen der Tonleiter ohne deren Veränderung gebildet werden können

leiterfremd, → chromatisch veränderte Töne einer → Tonleiter und ihre Zusammenklänge

Leitton, ein Ton, der in einem Spannungsverhältnis steht und nach Auflösung in die obere Nebennote

verlangt, in der → Durtonleiter die 7. Stufe, die zum Grundton (8. Stufe) strebt; durch → Alteration kann jeder Ton zum Leitton werden, man unterscheidet ihn vom → Gleitton, der nach unten strebt (in der Durtonleiter Stufe 4 nach 3)

Lektion, die *Verlesung* aus der Hl. Schrift

Lektionar, Zusammenstellung der gottesdienstl. Schriftlesungen durchs → Kirchenjahr, vergl. → Perikope

Lektionston, gregorian. Tonmodell für die Rezitation der Schriftlesungen

Lektor, lat. *Vorleser*, in der ev. Kirche ein beauftragtes Gemeindeglied, kann mit einer Lese predigt einen Gd. abhalten (in manchen Landeskirchen Prädikant genannt)

llement, frz. *langsam*

lento, ital. *langsam*, träge, langsames Zeitmaß, langsamer als → adagio, schneller als → largo

Lesungen, meist als Epistel und Evangelium, gelegentlich 1. Lesung aus dem AT; Thema, Botschaft des Sonntags, in der Perikopenordnung festgelegt, 2017 erneuert

Levit, Angehöriger des Stammes Levi mit priesterlichen Rechten, vergl. z. B. 4 Mose 18

Leviticus, Name für das 3. Buch Mose, wo u. a. der Priesterdienst (der Leviten) beschrieben wird

Lichtmess, volkstüml. Bez. für den Tag der Darstellung des Herrn, 02.02., → Marientage

Liedform, einfache Liedform: einteilig – nur ein Satz / eine Periode; zweiteilig – aa' oder ab; dreiteilig als → Bogenform aba, als → Barform aab, als → Gegenbarform abb, als → Reihungsform abc, vielfach in der Komp verwendet, auch in größeren Formen

Linguale, Orgel: die Zungenpfeifen, deren Tonerzeugung wie bei einem → Rohrblattinstr. (z. B. Klarinette) geschieht, Ggs. → Labiale

Lippenpfeifen, → Labiale

l'istesso tempo, ital. *dasselbe Zeitmaß*, im gleichen Zeitmaß

Litanei, griech. *Bittgebet*, längeres Fürbittengebet, bei dem Gemeinde mit einem Refrain auf die Bittanliegen antwortet; vgl. EG 192

Liturg/in, der/die den Gd. leitende und für die Gd.-Ordnung (Liturgie) zuständige Pfarrer/in

Liturgie, griech. *Dienst*, Bez. für die Gd.-Ordnung seit dem 16. Jh.; in der Ostkirche Name für den Gd. mit Wortverkündigung und Abendmahl

liturgische Farben, Farben der → Paramente, die die → Kirchenjahreszeit symbolisieren: weiß – Christus- feste, rot – Kirche, grün – Leben (ungeprägte Zeiten), violett – Buße, schwarz – Trauer

lokrisch, nicht benütztes Tonmodell auf den Stammtönen von h–h, → Kirchentöne

lombardischer Rhythmus, bes. im 17./18. Jh. in Italien als Verzierung verbreiteter Rhythmus, der die umgekehrte Punktierung (erst die kurze Note, dann die Note mit Punkt) benutzt

Luftklinger, Aerophone, alle Blasinstr., auch Orgel, Harmonikainstr.

lydisch, das ma. → Tongeschlecht auf den → Stammtönen f–f (und deren Transpositionen); die Halbtöne liegen zw. den Stufen 4 und 5 sowie 7 und 8, charakteristisch die übermäßige → Quarte (→ Tritonus), → durverwand, auch Tritus authenticus

M

ma non tanto, ma non troppo, ital. (*aber*) nicht zu sehr,

Madonna, ital. *meine Herrin*, Maria

Madrigal, ab dem 16. Jh. das mehrstg., durchkomponierte weltliche Lied, vergl. → Motette

Madrigalkomödie, chorisch, in Madrigalzyklen aufgeführtes Theaterstück, Ende 16. Jh., Italien

maestoso, ital. *erhaben*, majestätisch
Magnificat, lat. *es preist (meine Seele)*, Lobgesang der Maria, Lk 1,46–55, → Canticum der → Vesper

major, engl. → *Dur*

Manieren, im 18. Jh. die → Verzierungen in der Instr.-musik

Maranatha, aram. *unser Herr kommt*, 1 Kor 16,22; wahrscheinl. liturg. Ruf

marcato, ital. *nachdrücklich*, hervorgehoben

Marching Band, engl. *marschierende Gruppe*, auch Street Band, afroamerikanische Blaskapelle, die ab Mitte des 19. Jh. bei Begräbnissen, Paraden u. a. musizierte; Musik einer der wichtigsten Vorläufer des → Jazz

marziale, ital. *marschartig*

Marientage, 02.02. Tag der Darstellung des Herrn im Tempel, Lk 2,22–35 (→ Lichtmess); 25.03. Tag der Verkündigung Mariä, Lk 1,26–38; 02.07. Tag der Heimsuchung Mariä, Lk 1,39–56; in der ev. Kirche werden nur diese bibl. begründeten Tage begangen mit Blick auf Christus, daher → liturg. Farbe weiß; in der kath. Kirche z. B. auch noch Mariä → Himmelfahrt am 15.08.

Marsch, geradtaktiges, rhythmisch scharf akzentuiertes Instr.-Stück

martellato, ital. *gehämmert*, kräftiges → staccato

Märtyrer, griech. *Blutzeuge*, der wegen seines Glaubens den Tod erleidet

Märtyrertage, Gedenktage der Märtyrer (Kirchenjahr)

Matinée, von frz. *Morgen*, Frühkonzert, Vormittagsveranstaltung,
Matutin, lat. *morgendlich*, die erste
 → Hore des Tages, → Stundengebet, auch → Mette, heute mit
 → Nocturn und → Laudes verb.

Mazurka, poln. Volkstanztyp

mea culpa, lat. *meine Schuld*

Media vita, lat. *mitten im Leben*, die
 → Antiphon „Mitten wir im Leben
 sind“ EG 518

Medianten, → Terzverwandte, die
 (leiterfremden) Akkorde, deren
 Grundton eine → Terz von dem des
 Hauptdreiklangs entfernt ist
 (z. B. E-Dur zu C-Dur); Begriff
 meist nicht für → Parallele und
 → Gegenklang verwendet

Mediatio, lat. *Mittelschluss*, Mittelkadenz im gregorian. Psalmtonmodell, trennt beide Vershälften

Meistersang, **Meistersinger**, aus
 dem Minnesang hervorgegangen, in
 Zünften organisierte bürgerliche
 Meisterserschulen, Deutschland
 15./16. Jh., wichtigste Form: →
 Barform

Melisma, Melismatik, auf eine Textsilbe gesungene Notenfolge

Melodie, sangbare, in sich
 geschlossene, klar gegliederte Folge
 von Tönen

melodische Molltonleiter, die Molltonleiter, die im zweiten → Tetra-
 chord die 6. und 7. Stufe erhöht zur
 Vermeidung der unsanglichen
 übermäßigen → Sekunde in der
 harmonischen Molltonleiter, abwärts
 als reine Molltonleiter gespielt

Membranophone, griech. *Fell-
 klinger*, z. B. Pauke, Trommel

memento mori, lat. *gedenke des
 Sterbens*

meno, ital. *weniger*, meno mosso
 = langsamer

Mensa, lat. *Tisch*, die Altarplatte

Mensur, lat. *Maß*, 1) die Maßverhältnisse beim Instrumentenbau;
 2) Betonungsverhältnisse in der

Musik in Mensuralnotation

Mensuralnotation, Notenschrift des
 MA, die Notenwerte nach ihrer
 Länge unterscheidet, nicht nach
 Betonungen, ohne Taktstriche
Menuett, im 16.–18. Jh. Gesell-
 schaftstanz im langsamen 3/4-Takt,
 oft mit Trio, als stilisierter schnel-
 lerer Tanzsatz auch in die
 Sonatenform als dritter Satz
 aufgenommen

Mesner, von lat. *mansionarius* =
Hausverwalter, süddt. Bez. für →
 Küster, Kirchendiener

Messe, 1) der christl. Haupt-Gd. mit
 Wort- und Sakramentsteil, im MA
 im abendländischen Raum entstan-
 den; 2) Komp, Vertonung der fünf
 Teile des → Ordinariums: → Kyrie,
 → Gloria, → Credo, → Sanctus (mit
 → Benedictus), → Agnus Dei

Messias, hebr. *der Gesalbte* =
 griech. → Christus

Mess-Ordinarium, → Ordinarium

mesto, lat.-ital. traurig, betrübt

Metrik, von lat. *metrum*, Maß,
 Verslehre, Lehre von den nach
 Schwerpunkten gegliederten
 Tonfolgen, → Takt

metrisch, taktmäßig geordnet, auf
 den Takt bezogen

Metronom, von J. N. Mälzel erfunden
 Pendel zur Angabe des
 Zeitmaßes, Abk. MM, die Zahl
 nennt die Schläge pro Minute

Metrum, lat. *Maß*, die Takt-
 ordnung, die von betonten und
 unbetonten Zählzeiten ausgeht, aus
 der Dichtung entlehnt, die urspr. mit
 Längen (–) und Kürzen (⊔) arbeitet
 (→ Jambus ⊔ –; → Trochäus – ⊔;
 → Anapäst ⊔ ⊔ –; → Dactylus –
 ⊔ ⊔; → Spondeus – –)

Mette, → Matutin, aus → Laudes
 und → Nocturn hervor-gegangenes
 → Stundengebet

mezzoforte, ital. *mittelstark*, nicht
 ganz laut, Abk. mf

mezzopiano, ital. *halbleise*, etwas lauter als → piano, Abk. mp

Mezzosopran, mittlere Frauenstimme

mf → mezzoforte

Michaelistag, 29.09., Tag des Erzengels Michael und aller Engel (siehe Offb 12,17); am So nach Michaelis wird das → Erntedankfest gefeiert

Militärmusik, Blechbläser, auch → Harmoniebesetzung

Minnesang, höfische Liebeslyrik 12.–14. Jh., u. a. Gesang der → Troubadours und → Trouvères

minor, engl. → *Moll*

Miserere, lat. *erbarme dich*, Bez. für den Bußpsalm 51 und dessen Vertonungen

Misericordias Domini, lat. *die Barmherzigkeit des Herrn*, 2. So nach Ostern, Name von Introitus (Ps 89,2)

Mission, lat. *Sendung*, Mt 28,19; 1) äußere Mission: Predigt unter Nichtchristen mit dem Ziel der Bekehrung; 2) Innere Mission: Evangelisation unter Getauften, auch → Diakonie

Mittagsgebet, im → Stundengebet die → Sext

mixolydisch, das ma. → Tongeschlecht auf den → Stammtönen g–g (und deren Transpositionen), die Halbtonen liegen zw. der 3. und 4. Stufe und zw. der 6. und 7., charakteristisches Intervall die kleine → Septime (kein Leitton am Schluss), → durverwandt durch den 1. → Tetrachord, auch Tetrardus authenticus

Mixtur, aus → Quinten und Oktaven zusammengesetztes Orgelregister, sog. → Klangkrone, meist im Hauptwerk zum 8'-Prinzipal

modal, kirchentonartlich, auf die → Kirchentöne des MA bezogen

Modalität, das tonale Bezugssystem der ma. Musik mit den Kirchentönen

Modalrhythmus, 12./13. Jh., von den griech. Versmaßen abgeleitete Rhythmusmodelle, → ars antiqua
moderato, ital. *gemäßigt*, langsamer als → andante, allegro

Modulation, in der Harmonielehre der Wechsel in eine andere → Tonart; anders als bei der → Ausweichung wird bei der Modulation die neue Tonart durch eine → Kadenz als Grundtonart bestätigt, der Tonartenwechsel kann durch Umdeutung von → Akkorden geschehen, durch Rückung, melodische → Sequenzen oder über die harmonischen Verwandtschaften
Modus, lat. *Maß, Art/Weise*, Tonart der ma. → Kirchentöne, auch für die Erscheinungsform der → Zwölftonreihe benutzt

Moll, von lat. *weich*, → Tongeschlecht innerhalb der → Diatonik, seit etwa 1650 als Name gebraucht; Vorgängertonart war → äolisch, mit der kleinen → Terz im Dreiklang, den Halbtonschritten in der Tonleiter zw. der 2. und 3. Stufe und verschiedenen Möglichkeiten des Halbtonschrittes im 2.

→ Tetrachord: reines Moll (→ äolisch) hat den Halbtonschritt bei 5–6, → harmonisch Moll bei 5–6 und 7–8 mit einem Eineinhalbtonschritt dazw., → melodisch Moll hat den Halbtonschritt bei 7–8 beim Aufwärtsspielen (wie Dur-Tetrachord), abwärts wie reines Moll
Molldreiklang, Dreiklang aus Grundton, kl. → Terz und → Quinte
Molltonleitern, drei Möglichkeiten als → rein, → harmonisch und → melodisch

molto, ital. *sehr*

Moment Musical, frz. *musikal. Augenblick*, lyrisches Charakterstück, meist für Klavier

Mönch, von griech. monachos = *allein*, vergl. Eremit, Klosterbruder, mit Gelübde dem Orden verpflichtet

Monochord, griech. *Einsaiter*, Instr. mit verschiebbarem Steg zur Demonstration der mathematischen Tonverhältnisse (z. B. Pythagoras)

Monodie, griech. *Einzelgesang*, instr. begleiteter, von Generalbass-Akkorden gestützter Solo-gesang, Generalbasslied, das ab ca. 1600 in Italien aufkam; großer Einfluss auf die weitere

Musikentwicklung **Monogramm**

Christi, die griech.

Anfangsbuchstaben des Wortes Christus: X und P (für ch und r), in der christl. Kunst häufig verwendet; im MA kommt auch das Symbol IHS auf, gebildet aus den drei ersten Buchstaben des griech. Namens Jesu (griech. H = E), lat. gedeutet als Jesus hominem salvator = Jesus der Erlöser der Menschen, dt. volkstüml. gedeutet als „Jesus – Heiland – Seligmacher“

Monotheismus, griech. *Eingottglaube*

Monstranz, von lat. *monstrare* = zeigen, Schaugefäß für die geweihte → Hostie (urspr. für → Reliquien), im → Tabernakel aufbewahrt, für → Prozessionen verwendet

Montuno, Improvisations-Formteil im → Salsa mit einer typischen, ein- oder zweitaktigen, mehrfach wiederholten Klavier-Figur

Mordent, einmalige Verzierung der Hauptnote mit ihrer unteren Nebennote, Zeichen: , Ggs. → Praller

morendo, ital. *ersterbend*, abnehmende Lautstärke und Verlangsamung des Tempos

mosso, ital. *bewegt*, belebt

motet, eine Art Refrain in der frühen frz. Motette

Motette, mehrstg., geistl. Vokal-M., im 14.–16. Jh. mit dem → (weltl.) Madrigal führend in der Vokalkomp., Höhepunkt bei den franko-flämischen Komp des 14. Jh.; im 19. Jh. wieder aufgegriffen

Motiv, hier kleinste thematisch

sinnvolle Einheit in der Musik, Bauelement für eine → Melodie oder ein Thema

Münster, von griech.-lat. *monasterium*, Kloster, Stiftskirche; in Süddeutschland heute teilweise für → Dom verwendet

Musette, frz. *Dudelsack*, 1) als Orgelregister eine → Zungenpfeife mit konischem Schallbecher und näselndem Klang,

2) frz. Tanz im ruhigen 2er- oder 3er-Takt, mit liegenden Bässen, → Bordun

Musica sub communione, Musik zur Austeilung des Hl. Abendmahls, vom Charakter her geeignet (freudig, aber nicht zu laut)

Musical, seit Anfang des 20. Jh. eigenständige Form des Musiktheaters mit gesprochenem Dialog, Gesang, Tanz und reicher Bühnenausstattung

Musik zum Eingang, zu Beginn des Gd.: Vorspiel (Orgel, Instr.), Chorgesang, Einstimmung auf das gemeinsame Feiern, in Charakter und Umfang dem Sonntag und der Gemeinde angemessen, kann das folgende Eingangs-Lied vorbereiten oder ein liedfreies Musikstück sein

Mutation, von lat. *Veränderung*, der Stimmwechsel durch das Wachsen des Kehlkopfs, ändert die Knabensstimme in Tenor- oder Basslage (ca. eine Oktave tiefer); auch die Mädchenstimme mutiert, aber mit so geringem Tonumfang (ca. eine Terz tiefer), dass es kaum hörbar wird

Mutterhaus, Bez. für Ausbildungsstätte für Diakonissen

N

Nachhall, Akustik des Raumes, Schallwellen werden verzögert und zurückgeworfen

Nachsatz, in der → Formenlehre der zweite Teil einer → Periode, dem → Vordersatz folgend, meist viertaktig

Nachschlag, 1) Verzierung als Abschluss eines → Trillers;

2) Hauptnote verkürzende nachgestellte Nebennote

Nasat, Nasard, Orgelregister:

Quinte, weite → Lippenpfeife aus Metall

Naturtöne, **Naturtonreihe** die aus der Obertonreihe entstehenden Töne auf einem Blasinstr. ohne Veränderung d. Schallrohrs

Naturtrompete, Trompete ohne Ventile, nur Naturtöne spielbar

Neapolitaner, Moll-Subdominantakkord mit tief-(→)alterierter → Sexte, der sich zur → Dominante auflöst, für die neapolitanische Oper des 18. Jh. typisch

Nebengottesdienst, ev. Gd., in dem ein Teil betont wird, z. B. das Gebet im → Stundengebet

Nebenharmenien, die Dreiklänge der 2., 3. und 6. Stufe einer Dur-tonleiter, die als Molldreiklänge die Vertreterharmenien der drei Hauptdreiklänge sein können (vgl. → Trugschluss), → Moll-parallelen im Abstand einer kleinen Terz zu den Hauptdreiklängen, vgl. Gegenklang

Nebennoten, die Töne, die im Abstand einer großen oder kleinen → Sekunde die Hauptnote als Verzierung umspielen

Neumen, von griech. *Wink*; ausgehend von den Dirigierzeichen des Kantors entwickelte sich diese zuerst linienlose Musiknotation des 9.–12. Jh.; um 800 mit zwei Linien: die untere rote Linie für f, die obere gelbe Linie für c; Erweiterung auf vier Linien durch G. v. Arezzo; im 12. Jh. Übergang zur modernen Liniennotation

Nicaenum [Nicänum], das zweite ökumenische Glaubensbekenntnis, auf dem → Konzil von Nicäa 325

formuliert

Nocturn, nächtl. Gd., jetzt Teil der → Matutin, → Mette

Nocturne, frz. *Nachtstück*, lyrisches, stimmungsvolles Charakterstück, meist für Klavier, bis 1800 auch

nächtl. Freiluftmusik, → Serenade

Noël, frz. *Weihnachten*, Weihnachtslied, meist als Hirtenlied, auch für Chor oder als Instr.-Bearbeitung

non legato, ital. *nicht gebunden*, zw.

→ portato und → staccato

Non, die *neunte* Stunde in der Ordnung der → Horen (15.00 Uhr), Sterbestunde Jesu

None, lat. die *neunte* Stufe der diatonischen Tonfolge, d. h. eine → Sekunde (groß oder klein) über der → Oktave

Notation bei Blechblasinstr., für Trompeten in C oder B; im P-Chor wird das Tenorhorn im Bass-Schlüssel notiert, im Blasorch. als transponierendes Instrument in B im Violinschlüssel; im Blasorch. Tuba (Tiefbass) in Originallage, d. h. eine Oktave tiefer als im P-Chor, → Griffweise, transponierende Instr.

Nottaufe, bei Lebensgefahr des Täuflings vorgenommene Taufe, darf von einem nichtordinierten Christen vollzogen werden

Notturmo → Nocturne

Novize, lat. *Neuling*, Mönch im Probejahr vor Ablegen der Gelübde

Numeri, lat. *Zahlen*, das 4. Buch Mose, beginnt mit Volkszählung

Nummernoper, Operntyp, der aus in sich abgeschlossenen Einzelteilen besteht (Arien, Chöre, Zwischenspiele), Ggs. durchkomponierte Oper

Nunc dimittis, lat. *nun entlässt du*, Lobgesang des Simeon, Lk 2,29–32, → Canticum der → Complet

Nuntius, lat. *Bote*, ständiger diplomatischer Vertreter der → Kurie

O

Obertöne, Obertonreihe, die naturgegeben mitschwingenden Teiltöne eines Grundtons, ihre Frequenzen sind ganzzahlige Vielfache der Grundschiwingung; Anzahl, Zusammensetzung, Intensität bestimmen die Klangfarbe, → Timbre; vgl. → Naturtöne

Oberwerk, Teil einer mehrmanualigen Orgel, oft → Schwellwerk, sein Manual liegt über dem Hauptwerk

Oblaten, lat. *das Dargebrachte*, das Geopferte, die → Hostie (in der kath. Kirche vor der Wandlung, → Transsubstantiation)

obligat, *verbindliche* Stimme, die nicht weggelassen werden darf

Oculi → Okuli

Offbeat, engl. *weg vom Schlag*, 1) Bez. für eine Spielweise mit rhythmischen Abweichungen von → Beat und Mikrostruktur; Ggs.: on-beat; 2) im Musikerjargon die Taktpositionen der „und“-Zählzeiten

offen, 1) ohne Dämpfer, 2) die nicht geschlossenen (→ gedackten) Orgelpfeifen

Offene Schuld, öffentliche → Beichte im ev. Gd. und Vergebung, kann auch am Anfang des Gd. als Rüstgebet stehen, nach württembergischer und reformierter Tradition auch nach der Predigt

Offertorium, lat. *Darbringung*, in der → Messe das Lied während der Gabenbereitung, dabei wird auch das Dankopfer eingesammelt

Offizium, von lat. officium = Amt, Stundengebet der kath. Kirche

Okarina, Gefäßflöte aus Ton oder Porzellan

Oktav, lat. *acht*, der Zeitraum von acht Tagen (= einer Woche, da der Ausgangstag mitgezählt wird) nach einem kirchl. Fest, in der kath. Kirche noch von Bedeutung

Oktave, lat., 1) die *achte* Tonstufe der Tonleiter, mit demselben Tonnamen bezeichnet wie der Ausgangston, als Intervall rein, vermindert oder übermäßig; 2) als Orgelregister ein → Prinzipalregister im Oktavabstand zum tiefsten Manualprinzipal

Oktavierungszeichen, Abkürzung, die die Versetzung um eine Oktave nach oben oder unten anzeigt, 8^{va}, 8^{va}, 8^{basso} mit einer punktierten Linie über oder unter der betreffenden Stelle

Oktavlage, Anordnung der Töne eines → Akkordes mit der Oktavierung des Grundtons in der obersten Stimme

Okuli, lat. oculi, *die Augen*, 3. So der → Fastenzeit, Name von → Introitus Ps 25,15

Ökumene, griech. *die bewohnte Erde*, die weltweite Christenheit, Bez. für das Zusammenwirken fast aller christl. Kirchen; die kath. Kirche hält sich bisher von der ökum. Bewegung fern

Omega, Ω, letzter Buchstabe des griech. Alphabets, steht für Weltende und Vollendung, mit → Alpha zusammen für Ewigkeit

Oper, musikal. Bühnenwerk, bei dem Musik, Ausstattung und szenische Darstellung eine Einheit bilden

Opera buffa, ital. *heitere Oper*, im 19. Jh., Neapel, mit → Rezitativo secco, → Arien, Chören

Opéra comique, frz. *komische Oper*, 18. Jh., Paris, mit gesproch. Dialog

Opera seria, 17. Jh., Italien, *ernste Oper* mit historischen oder mythologischen Stoffen, bes. → Da-capo- Arie, Rezitativo secco und accompagnato

ora pro nobis, lat. *bitte für uns*, Gebetsformel in der kath. Kirche bei Anrufung der Heiligen

Orationston, Tonmodell in der → Gregorianik für den Sprechgesang von Gebeten

Oratorio latino, 17. Jh., Oratorium mit lat. Text (z. B. Carissimi)

Oratorio volgare, 17. Jh., Oratorium mit ital. Text, von → Lauda und → Madrigal beeinflusst

Oratorium, lat. *Betsaal*, hier mehrsätzliche, episch-dramatische Kompositionen geistlichen Inhalts für Soli, Chor u. Orchester, ohne szenische Darstellung, seit Mitte des 17. Jh.; im 18. Jh. auch weltlich und mit szenischer Aufführung

Orden, religiöse Gemeinschaft mit Ordensregeln, auf die der → Novize nach dem Probejahr sein Gelübde ablegt

Ordinarium, lat. *das Geordnete*, die unveränderlichen Teile der → Liturgie, die Messteile, die nicht vom → Kirchenjahr abhängig sind (Ggs. → Proprium): → Kyrie, → Gloria, → Credo, → Sanctus (mit → Benedictus) und → Agnus Dei

Ordination, die Amtseinssetzung, Segnung und Sendung; eigene Gd.-Ordnung; in der kath. Kirche: → Sakrament der → Priesterweihe

oremus, lat. *lasset uns beten*

organo pleno, lat. *mit dem vollen Werk* der Orgel, d. h. → Prinzipale und → Klangkrone (ggf. mit Zungenstimmen), noch nicht Tutti

Organum, Mehrz. Organa, frühe ma. Mehrstimmigkeit mit Parallelstimmen zu der Chormelodie, vom 9.–13. Jh.

Orgel, Tasten-Blasinstr. mit verschiedenen Pfeifenreihen (Register), Tastatur (Manual, Pedal) und Windversorgung

Orgelchoral, Choralbearbeitung für Orgel, bei der der Cantus firmus vollständig durchgeführt ist

Orgelpunkt, lang ausgehaltener, auch rhythmisierter Basston, über dem sich die übrigen Stimmen frei bewegen, vgl. → Bordun

Ornamentik, die Lehre von den Verzierungen in der Musik

orthodox, griech. *rechtgläubig*
Orthodoxe Kirche: Bez. für die Ostkirche im Ggs. zur röm.-kath. Kirche

Orthodoxie, Rechtgläubigkeit, theol. Richtung, die das Erbe (z. B. Luthers) zu erhalten sucht
ossia, ital. *oder*; Hinweis auf eine zweite Fassung des Notentextes oder eine Besetzungsvariante

Osterkerze, im Gd. der Osternacht feierlich entzündete Kerze, als Symbol für den auferstandenen Christus, steht auf einem Leuchter neben dem Altar, wird bis Himmelfahrt benutzt, ebenso bei Tauf-Gd.

Ostern, Fest der Auferstehung Christi am 1. So nach Frühlingsvollmond (daher ein bewegliches Fest), Name viell. von german. Frühlingsgöttin Austro; Ostern ist das älteste und höchste Fest der Christen, seit dem 2. Jh. jährlich begangen, Zusammenhang mit jüdischem → Passah-Fest; eingeleitet durch eine Vorbereitungszeit: → Passionszeit, → Fastenzeit; danach 50-tägige Freudenzeit bis → Pfingsten; → liturg. Farbe weiß als Christusfest

Osternacht, nächtliche Feier der Auferstehung Jesu in der Nacht zum ersten Ostertag, die die Befreiung Jesu vom Tode mit der Befreiung Israels aus Ägypten vergleicht, als Weg vom Dunkel zum Licht nachvollzieht und in eine festliche Abendmahlsfeier mündet; Höhepunkt der → Triduum Sacrum (hl. drei Tage) und damit des ganzen → Kirchenjahres

Ostinato, ital. *hartnäckig*, immer wiederkehrend, Basslinie, die sich wiederholt, → basso ostinato

Ouvertüre, frz. *Eröffnung*, in sich geschlossene Einleitung zu Bühnenwerken (→ Oper u. a.) und größeren Vokalwerken (→ Oratorium u. a.), entstanden aus → Intrade und → Sinfonia, → frz. *Ouvertüre*, → ital. *Ouvertüre*

P

Paduana → Pavane

Palmarum, Palmsonntag, der 6. So der → Fastenzeit, → Passionszeit (mit → Judika Hochfasten), Name aus dem Bericht vom Einzug in Jerusalem (Mt 21,1ff)

Papst, von lat.-griech. *papa* = *Vater*, Bischof von Rom, Oberhaupt der röm.-kath. Kirche

Paraklet, griech. *Beistand*, steht für den Heiligen Geist

Parallelbewegung, zwei oder mehr Stimmen schreiten in gleicher Richtung fort unter Beibehaltung des gleichen Abstands

parallele Tonarten, mit gleichen Vorzeichen versehene verwandte Dur- und Moll-tonarten, von denen die Moll-parallele eine kleine Terz unter der Durtonart steht, z. B. C-Dur und a-Moll

Parallelen, als Quint- und Oktavparallelen im strengen Satz verboten; es gibt Akzentparallelen (auf den betonten Zeiten hintereinander), verdeckte Parallelen (in gleicher Richtung aus einem belieb. Intervall in Oktave oder Quinte), Anti-parallel (in entgegengesetzter Richtung in den Parallelklang führend)

Parallelismus membrorum, Gedichtform der Psalmen, bei der in den zwei Vershälfen der gleiche Gedanke in Bestätigung oder Ggs. entfaltet wird

Paramente, von lat. *das Bereitete*; Kirchenschmuck, heilige Geräte und Gewänder, im engeren Sinne die

„Bekleidung“ des Altars und der Kanzel, → Antependium

Parochie, von lat. → *Gemeinde*, *Pfarrrei*, Bezirk eines Pfarrers

Parodie, die Umgestaltung eines Musikwerkes in ein neues, oft eines weltlichen Werkes in ein geistliches mit kleinen Abänderungen, z. B. benutzte Bach weltl. Kantatensätze in geistlichen Werken wieder, → früher Kontrafaktur

Parodiemesse, Messvertonung mit Benutzung einer → Chanson, im 15./16. Jh.

Partialtöne, → Teiltöne

Partita, eine Folge von Instrumentalsätzen, eine Variationsreihe, im 16. Jh. auch der einzelne Teil daraus, verwandt mit → Suite

Parusie, von griech. *Parousia*, *Anwesenheit*, Wiederkunft Christi am Ende der Zeit

Passacaglia, tanzartige Instr.-komp über einem gleichbleibenden 4 bis 8-taktigen Bass (→ Ostinato),

langsamer 3er-Takt; von der → Chaconne unterschieden durch langsamere Tempi und die Bevorzugung von Molltonarten

Passah, jährl. Hauptfest des Volkes Israel mit dem Gedenken des Auszugs aus Ägypten (2 Mose 12), beginnt am 1. Frühlingsvollmond; Luther übersetzte das Wort Passah mit → Ostern oder mit der Formulierung „Fest der süßen Brote“

Passamezzo, ital. geradtaktiger Schreittanz, 16./17. Jh., Variationsmodell mit fester Harmonie- folge

Passepied, frz. Rundtanz mit raschem auftaktigen 3er-Takt, ähnelt einem schnellen → Menuett

Passion, von lat. *Leiden*, hier die musikal. Darstellung der Passion Christi nach den Evangelienberichten, mit Solisten und Chor, durch die Jahrhunderte in wechselnder Gestalt als Choralpassion, responsoriale, motettische, oratorische Passion

Passion, responsoriale, rollenmäßige Verteilung des Textes auf Solisten (Evangelist, Jesus, Petrus) und mehrstg. Chor (Volk)

Passionszeit, in der ev. Kirche die Bez. für die → Fastenzeit, die Vorbereitungszeit auf → Karfreitag und → Ostern, beginnend mit

→ Aschermittwoch; → liturg. Farbe violett als Vorbereitungs-, Bußzeit

Pastor, lat. *Hirte*, → Pfarrer

Pastoralbriefe, *Hirtenbriefe* (1–2 Tim; Tit), die bes. von Gemeindeämtern handeln

Pastorale, ital. *Hirtenstück*, Musikstück mit ländl., auch weihnachtl. Charakter durch den wiegenden 6er- oder 12er-Takt und den Einsatz der Instr. Oboe und Flöte

Pate, Taufzeuge, Mitverantwortlicher bei der christlichen Erziehung des getauften Kindes

Patene, lat. *Teller*, auf dem die → Oblaten beim Abendmahl liegen

Pater noster, lat. *Vater unser*

Pattern, ein Musikstück prägendes, sich meist ein- oder zweitaktig wiederholendes Rhythmusmuster

Pauken, Schlaginstr. mit kugelförmigem Kessel, Fellbespannung

Pavane, langsamer, meist geradtaktiger Schreittanz, span.-ital. Herkunft, 16. Jh.

Pax, lat. *Friede*, der → Friedensgruß vor dem Abendmahl

Pedal Point, gleichbleibender Basston bei Populärmusik,

→ Orgelpunkt in der alten Musik

Pedaltón, andere Bez. für d. tiefen Grundton eines Blechblasinstr.

Pentateuch, griech. *die fünf Bücher* (Mose): → Genesis, → Exodus, → Leviticus, → Numeri,

→ Deuteronomium; Beginn des AT

Pentatonik, fünfstufige Tonfolge ohne Halbtonschritte (z. B. nur die Obertasten eines Klaviers), benutzt in der alten griech. Musik, der → Gregorianik, im Kinderlied und in außereuropäischer Musik

Pentekoste, griech. der 50. Tag, → Pfingsten

Perikope, in der liturg. Ordnung vorgesehener Bibeltextabschnitte zur Lesung im Gd. und zur Predigt, z. B. → Evangelium, → Epistel, auch AT

Périnetventil, Pumpventil bei Blechblasinstr., Ggs. Drehventil

Periode, in der Formenlehre das Grundschema eines meist 8-taktigen in sich geschlossenen Satzes, bestehend aus → Vordersatz mit → Halbschluss und → Nachsatz mit → Ganzschluss, → Antwort

Permutation, im kontrapunktischen Satz der Stimmentausch nach den Regeln des mehrfachen → Kontrapunkts

Pfarrer, von lat. *parochus* = *Gastwirt*, Inhaber des geistl. Amtes, „Hirte“, Leiter der Gemeinde, auch → Pastor

Pfingsten, von → Pentekoste, der 50. Tag nach Ostern, Abschluss der österl. Freudenzeit, Fest der Ausgießung des Hl. Geistes, → liturg. Farbe rot (Feuer, Liebe); Beginn der 2. Hälfte des → Kirchenjahres, der sog. ungeprägten Zeit ohne kirchl. Hauptfeste

Phon, physikal. Maßeinheit für die Lautstärke

Phrase, eine Gruppe von Tönen, die eine sinnvolle rhythmische Einheit bilden, Gestaltungselement eines Werkes, kann mit → Motiv oder Teilmotiv zusammenfallen, → Zäsur

Phrasierung, sinnvolle Gliederung eines Werkes in Phrasen, der Verständlichkeit dienend, bei Vokalkomp aus dem Text ersichtlich, → Artikulation

phrygisch, ma. → Tongeschlecht auf den Stammtönen e–e (und deren Transpositionen), → moll-verwandt, mit dem charakteristischen Intervall der kleinen → Sekunde zu Beginn, → Deuterus authenticus

pianissimo, Abk. pp, ital. *sehr leise*

piano, 1) Abk. p, ital. *leise*, sanft, still; 2) Piano(forte): Klavier

Piccolotrompete, Instr. in Hoch-A/B, meist mit 4. Ventil

Pietà, in der bildenden Kunst die Darstellung von Maria mit dem Leichnam Christi

Pietismus, von lat. *pietas*, *Frömmigkeit*, ev. Bewegung, die Herzensfrömmigkeit und tätige Nächstenliebe betont, seit d. 17. Jh.

Piffero, Piffaro, Orgelregister mit je zwei Pfeifen pro Ton, z. B. 8' und 4'

più, ital. Steigerungsform im Sinne von *mehr*, z. B. *più* → *allegro* = lebhafter, *più mosso* = bewegter

pizzicato, bei Streichinstr. die Saite mit dem Finger anreißen

plagale Kirchentöne, durch Vertauschung der → Tetrachorde entstehende Tonleiter, mit der Vorsilbe → *hypo-* bezeichnet, d. h. der 2., 4., 6., 8. → Kirchenton; Grundton in der Mitte liegend

Plagalschluss, in der Harmonielehre die Folge → Subdominante → Tonika als Schlusswendung

pleno, lat. *voll*, vgl. → *organo pleno*

poco, ital. *ein wenig*, etwas, *poco a poco* = nach und nach

Polka, tschech. Nationaltanz, lebhafter 2er-Takt

Polonaise, poln. festl. Schreittanz des 17. Jh., im ruhigen 3er-Takt, später auch schwungvoller

polyphon, griech. *vielstg.*, mit eigenständigen Stimmen, Ggs. → homophon

Polyphonie, Komp.-Art, bei der die Stimmen nach den Regeln des → Kontrapunkts alle selbstständig geführt werden, z. B. → Fuge; Ggs. → Homophonie, bei der sich die Stimmen einer Hauptstimme unterordnen

Polytonalität, das gleichzeitige Erklängen mehrerer Tonarten

Pop, Populärmusik, Bez. für alle nicht zur E-Musik gehörenden M-Formen (Blues, Jazz, Schlager)

portato, ital. *getragen*, die Töne ausgehalten, aber nicht gebunden, oft durch Striche über den Noten gekennzeichnet

possibile, ital. *möglich*, wie möglich

Postludium, lat. *Nachspiel*

Postsanctus, Teil des → eucharistischen Gebets nach dem → Sanctus mit → Epiklese

Prädikantengottesdienst, Predigt-Gd. in der Reformationszeit, den ein Hilfsprediger hielt, ohne Messfeier, Eucharistie

Prädikation, Teil des → Kollektengebets

Praeambulum, lat. *das Vorangehende*, Vorspiel, → Präludium

Präfation, lat. *Vorrede*, das Lob- und Dankgebet zu Beginn der Abendmahlsliturgie (Erhebet eure Herzen), mündet in das Sanctus

Prälat, lat. *Vorsteher*, Pfarrer in höherer kirchenleitender Funktion

Praller, Zeichen: ♯♯, kurze Verzierung der Hauptnote mit ihrer oberen Nebennote, Ggs. → Mordent

Präludium, lat. *Vorspiel*

Preces, lat. *Bitten*, Gebetsteil des → Stundengebets

Predigt, von lat. *verkündigen*, Rede, Auslegung im Gd. in der Regel über einen bibl. Text (→ Perikope), auf eine versammelte Gemeinde bezogen und in die Liturgie eingebunden

Predigtlied, die Gemeinde antwortet auf die Predigt, stimmt in den gepredigten Gotteswillen ein

Predigtreihen, → Perikope, es gibt sechs unterschiedliche Predigtreihen für jeweils ein Kirchenjahr (in Württemberg noch eine eigene), die zum Thema des Sonntags sechs verschiedene Bibeltexte zur Auslegung vorgeben

Prélude, frz. *Vorspiel*, kurzes, freies Stück meist für Klavier

Presbyter, griech. *Ältester*, wird in der kath. Kirche zum „Priester“, in reformierten und unierten Gemeinden später die → Kirchenältesten, → Kirchengemeinderäte

Presbyterium, auch → Kirchengemeinderat

prestissimo, ital. *äußerst schnell*

presto, ital. *schnell*, schnelleres

Tempo als → allegro

Priesterweihe, in der kath. Kirche ein → Sakrament, entspricht der → Ordination in der ev. Kirche

Prim, lat. *erste* der → Horen, sie wird um 6 Uhr abgehalten (1. Stunde = Sonnenaufgang)

prima vista, ital. *auf den ersten Blick*, vom Blatt (spielen, singen)

Primas, lat. *der Erste, Vornehmste*, Oberbischof mit Vorrang vor anderen Bischöfen des Landes

Prime, lat., die *erste* Tonstufe, Einklang, der gleiche Ton

Primiz, erste gehaltene Messe d. kath. Priesters nach seiner Weihe

Prinzipal, Orgelregister, mittelweite → Lippenpfeife aus Metall, klangliches „Rückgrat“ der Orgel

Prior, Leiter eines Klosters, unter dem Abt stehend

Profess, lat. *öffentliches Bekenntnis*, feierliche Ablegung der Ordensgelübde

Prophet, griech. *berufener Sprecher Gottes*

Proprium (de tempore), lat. *das Eigene*, der (Kirchenjahres-) Zeit nach wechselnde; d. h. diejenigen liturgischen Stücke des Gd., die im Kirchenjahr wechseln: Lesungen, Psalm, Wochenspruch, Hauptlied, Predigttext, Gebete, → Perikope, Ggs. → Ordinarium

Propst, von lat. *praepositus*, *Vorsteher*, heute Amtstitel, vergl. → Dekan

Propstei, entspricht Dekanat

Proskomidie, Teil der ostkirchlichen Liturgie

Prospekt, die Schauseite der Orgel

Prospheuse, Form des Kirchengebets, bei der die Gemeinde auf das Gebet des Liturgen mit Amen antwortet, vergl. → Allgemeines Kirchengebet

Protestanten, von lat. *protestare*, *widersprechen*, Name für evang. Christen seit der Protestation von Speyer 1530

Protus, griech. *der Erste*, Nummerierung für den ma. Kirchenton → dorisch

Prozession, von lat. *Aufzug, Umzug*, in der kath. Kirche Bittgänge und liturg. Umzüge

Psalm, griech. *geistliches Lied*, insbesondere die 150 Psalmen des AT, deren Aufbau mit zwei korrespondierenden Zeilen (→ Parallelismus membrorum) typisches Merkmal ist

Psalmformeln → Psalmtöne

Psalmgebet/Introitus/Ehre sei dem Vater ... (Einganglied mit Gloria-Patri-Strophe), verbindet persönliches und öffentliches Beten sowie Generationen und Konfessionen; schließt mit „Ehre sei dem Vater“, um die atl. Verse zum christl. Gebet zu machen; eigentliche Form Antiphon – Psalm (evtl. – Antiphon) – Gloria Patri – Antiphon; von Judika bis Karsamstag entfällt das Gloria Patri

Psalmodie, Ausführung des Psalmgesangs nach → gregorianischen Tonmodellen, Psalmtönen

Psalmtöne, urspr. acht versch. gregorian. Tonmodelle zur Ausführung des Psalmgesangs, an den → ma. Kirchentönen orientiert, später durch weitere Modelle ergänzt; mit → Initium, → Tenor, → Mediatio, → Terminatio

Psalter, Psalterion, das Buch der Psalmen, AT, auch Name für das Begleit-Instr.

Punk, engl. *Mist*, auch Punk Rock, engl. Spielart des → Rock in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre; auch Anhänger von P.-Musik
punktieren, eine Note mit Punkt wird um die Hälfte ihres Wertes verlängert, doppeltpunktiert ergänzt nochmals die Hälfte (der Hälfte)

Q

Quadragesima, lat. *vierzig*, die vierzigstägige → Fastenzeit von → Aschermittwoch bis → Ostern

Quadratnotation, Form der Notenschrift, auf die unsere heutige Notation zurückgeht

Quadrille, frz. Gesellschaftstanz, Ende 18. Jh., Gruppentanz von mindestens vier Paaren, im 19. Jh. sechs 32taktige Touren im 2/4- oder 6/8-Takt

Quadrupelfuge, → Fuge mit vier Themen

Quarte, lat. *vierte* Stufe der diatonischen Tonleiter, als Intervall rein, vermindert oder übermäßig

Quartole, eine Gruppe von vier gleichen Notenwerten anstelle von drei oder sechs Notenwerten, vergl. → Triole

Quartsextakkord, die zweite Umkehrung eines → Dreiklangs mit der → Quinte im Bass

quasi, ital. *fast wie*

Quasimodogeniti, lat. *gleichwie die Neugeborenen*, 1. So nach Ostern, Name von der → Antiphon des → Introitus (1 Petr 2,2); auch als → Weißer So bezeichnet

Quatember, von lat. *vier Jahreszeiten*; Fastentage, die in der kath. Kirche viermal im Jahr abgehalten werden, in der ev. Kirche entwickelten sich daraus die Bußtage

an → Invokavit und → Buß- und Bettag

Quatricinium, im 17. Jh. 4stg. Satz, bes. für Bläser (→ Turm-musik)

Quempas, Beginn des ma. Weihnachtliedes „Quem pastores laudavere“, dt.: Den die Hirten lobeten sehr (EG 29); auch übertragen auf Sammlungen oder das Singen v. Weihnachtsliedern

Querstand, im mehrstg. Satz taucht ein Ton in einer anderen Stimme unmittelbar folgend chromatisch verändert auf, im strengen Satz verboten (auch Tritonusfolge)

Quinquagesimae, lat. *der 50. Tag* (vor → Ostern), → Estomihi, letzter So der → Vorfastenzeit, auch So vor der → Passionszeit, So vor → Aschermittwoch

Quintade, gedecktes Orgelregister, enge Mensur, Metall, charakterist. Hervortreten der → Quinte als 2. Oberton

Quinte, lat. die *fünfte* Stufe der Tonleiter, als Intervall rein, vermindert oder übermäßig

Quintenzirkel, die kreisförmige Darstellung der 12 Tonarten eines Tongeschlechts (Dur, Moll), durch → enharmonische Verwechslung zum Kreis geschlossen (Fis-Dur = Ges-Dur)

Quintett, Komp für fünf Spieler, z. B. Streichqu.: 2 Violinen, Viola, 2 Celli; Klavierqu.: Streichquartett mit Klavier, Bläserqu.: 4 Holzbläser und Horn

Quintlage, Anordnung der Töne eines → Dreiklangs mit der → Quinte in der obersten Stimme

Quintole, anstelle der Vier- oder Sechstheilung eines Notenwertes wird in fünf Teile geteilt, vgl. → Triole

Quintparallelen, im strengen Satz verbotene Stimmführung von zwei Stimmen in parallelen Quinten

Quintsextakkord, die erste
→ Umkehrung eines → Dominantseptakkordes mit der → Terz im Bass

Quintverwandtschaften, die Verwandtschaftsbeziehung der → Hauptharmonien untereinander, auch im → Quintenzirkel dargestellt, dagegen Terz-verwandtschaft, siehe → parallele Tonarten, → Medianten

Quodlibet, lat. *was beliebt*, die Überlagerung verschiedener Melodien, scherzhafter Charakter

R

Ragtime, von engl. *zerfetzte Zeit*, Musikstil schwarzer Kneipianisten in den USA um 1900; die linke Hand spielt gleichbleibende Achtelfiguren, die rechte Hand synkopenreiche Melodielinien und andere Themen; erste notierte Form von Populärmusik

rallentando, ital. *langsamer werden*, nachlassendes Tempo

Rankett, Orgelregister, kurzbechrige → Zungenpfeife, Name eines alten Doppelrohrblattinstr., 16. Jh.

Rap, von engl. *klopfen*, ab 1979 in den USA entstandener afro-amerik. Musikstil mit äußerst rhythmusbetontem Sprechgesang in mittelschnellem → Beat, der häufig nur von Bass- und Schlagzeug-Sounds begleitet wird. → Hip-Hop

Rauschpfeife, Orgel: Farbregister aus Quinten und Oktaven

Reformationsfest, Gedenktag der Reformation am 31. 10., meist am darauffolgenden So begangen

Refrain, frz. *Kehrreim*, → Ritornell, → Rondo

Regal, Orgelregister aus kurzbechrigen → Zungenpfeifen, auch eine kleine, tragbare Orgel mit diesem Register

Register, 1) Orgel: klanglich gleichartige Pfeifenreihe versch. Tonhöhe, die als Ganzes mit einem Registerzug oder Schalter eingeschaltet wird, man unterscheidet Labialregister (→ Lippenpfeifen) und Lingualregister (→ Zungenpfeifen); 2) die versch. Lagen der menschl. Stimme (Brust- und Kopfstimme), in Anlehnung daran auch versch. Instrumentenlagen
Reihe, Zwölftonreihe, als Grundlage der → Zwölftonmusik die Anordnung der 12 Halbtöne des Oktavraumes in ihrer Grundgestalt, in → Umkehrung, → Krebs oder Krebsumkehrung

Reihungsformen, z. B. → Liedformen, → Rondo, → Variation

reines Moll, die Molltonleiter, die eine → kleine Terz unter ihrer Durparallele liegt und die gleichen Vorzeichen verwendet, mit den Halbtonschritten zw. der 2. und 3. Stufe so- wie der 5. und 6.; als Nachfolge-Tonart von → äolisch entstanden, durch Veränderungen im 2. Tetrachords entstehen
→ harmonisches Moll und
→ melodisches Moll

Reliquie, lat. *Überreste* von Heiligen, Knochen oder Gegenstände aus deren Besitz, die in der kath. Kirche bes. im Volksglauben verehrt werden
Reminiscere, lat. *gedenke*, 2. So der → Passionszeit, → Fastenzeit, Name von → Introitus (Ps 25,6)

Renaissance, frz. *Wiedergeburt*, (Kunst: Rückbesinnung auf antike Ideale), in der Musik meist der Zeitraum zw. 1350 und max. 1600

Reprise, frz. *Wiederaufnahme*, in der → Sonatenhauptsatzform die Wiederkehr der → Exposition nach der → Durchführung, auch die Wiederholung eines → Rondo-Teiles

Reprisesbarform, Liedform, bei der nach dem → Abgesang noch einmal der → Stollen wiederholt wird (aa'ba)

Requiem, Totenmesse in der kath. Kirche, bestehend aus → Introitus (Requiem aeternam = ewige Ruhe), → Kyrie, → Graduale, → Tractus, → Sequenz, → Offertorium, → Sanctus, → Agnus Dei, → Communio

Residenzpflicht, Pflicht des Geistlichen, am Amtssitz zu wohnen

Resonanz, Mitschwingen des Instrumentenkörpers, dadurch Verstärkung des Tones

responsorial, im Wechselgesang zw. Vorsänger und Gemeinde, Ggs. → antiphonal (zw. 2 Chören)

Responsorium, lat. *Antwort*, ein Wechselgesang, der zw. Vorsänger und Gemeinde wechselt

Rezitationston, lat. *Vorlesungston*, der Ton im → Psalmtton-modell, auf dem der Text vorgetragen wird

Rezitativ, deklamatorischer Sprechgesang, auf die → Monodie zurückgehend, seit dem 17. Jh. wichtigster Bestandteil neben den → Arien in → Opern, → Oratorien, → Kantaten, → Passionen

rfz → *rinforzato*

Rhapsodie, freie Instrumental- oder Vokalform, bruchstückhaft-improvisatorisch

Rhythmusgruppe, auch engl. Rhythm Section, die Instrumente in einer Band, die für einen bestimmten Grundrhythmus verantwortlich sind (Bass und Schlagzeug)

Ricercar(e), Instrumentalstück, zuerst in der Lautenmusik auftretend, Vorform der → Fuge

Rigaudon, altfrz. Volks- und Gesellschaftstanz, lebhafter 2er- oder 4er-Takt, meist mit → Auftakt beginnend, Achtel- und Viertelbewegung

rinforzato, ital. *verstärkt*, ein Einzelton soll hervorgehoben werden
ripieno, ital. *voll*, der vollbesetzte Streicherchor im → Concerto grosso gegenüber der kleinen Gruppe von Solisten

ritardando, ital. *verzögern*, allmählich langsamer werdend, Abk. rit.

ritenuto, ital. *zurückgehalten*, verhalten, plötzlich langsamer nur für wenige Takte, kein ritardando

Ritornell, instr. Zwischenspiel in Vokalkomp, auch → Refrain in Vokalstücken, im 17./18. Jh.

Rogate, lat. *bittet*, der 5. So nach → Ostern, Name urspr. nach den in dieser Zeit üblichen Bittumzügen (Rogationen), auch der → Introitus dieses So (Joh 16,24)

Rohrblattinstrument, Tonerzeugung durch ein oder zwei (= Doppelrohrblatt) Rohrblätter (Zunge), die durch Anblasen den Luftstrom in Schwingungen versetzen, z. B.

→ Klarinette, Saxophon, Oboe (= Doppelrohrblattinstr.)

Rohrflöte, halbgedecktes Orgelregister, → Lippenpfeife aus Holz oder Metall

Rohrverlauf, konisch bei Horninstr.; zylindrisch bei Trompeten und Posaunen

Rohrwerk, Sammelbez. für die → Zungenstimmen einer Orgel, auch als → Schnarrwerk bezeichnet

Rokoko, von frz. *Rocaille*, *Muschel* als Schmuckelement (Kunst: beschwingt, heiter), in der Musik auch Vorklassik, zw. 1750 und 1790

Romanesca, Variationsform mit feststehender Harmoniefolge, 16./17. Jh., → Folia, Passamezzo

Romantik, in Musik und Geistesgeschichte: etwa das 19. Jh.

Romanze, liedhaftes, frei geformtes, lyrisches Instr.-Stück, in Frankreich auch → Strophen- oder Rondoform

römische Schule, Komp-Schule ab 1550, der es um Textverständlichkeit und Ausgeglichenheit in der geistl. Musik ging (Palestrina)

Rondeau → Rondo

Rondino, kleines Rondo

Rondo, instr. → Reihungsform mit → Refrain und Zwischenteilen, A-B-A-C-A-D-A ..., oft Schluss-Satz von → Sonaten u. → Sinfonien

Rorate, lat. *tauet*, in der kath. Kirche die Messen der → Adventszeit, nach dem → Introitus Jes 45,8 am 4. Advent

Rosenkranz, in der kath. Kirche eine Gebetsschnur mit 6 großen und 53 kleinen Perlen, zu denen Gebete gesprochen werden: 15 → Vaterunser, 15 × 10 → Ave Maria und 15 → Gloria Patri sowie 15 betrachtende Gebete zu Ereignissen des Lebens Jesu; die gesamte (nichtliturgische) Gebetsform hat ebenfalls den Namen Rosenkranz **rot**, → liturg. Farbe

rubato, Kurzform für → Tempo r.

Rückpositiv, ein kleines Werk der Orgel, das im Rücken des Spielers steht, aus technischen Gründen dadurch das unterste Manual

Rüstgebet, das Vorbereitungsgebet auf den Gd., vom Einzelnen oder von der Gemeinde zu Beginn des Gd. gehalten

Rüstzeiten, andere Bez. für die Vorbereitungszeiten auf ein kirchliches Fest, → Advent, → Passions-, → Fastenzeit; auch übertragen auf meditative Freizeiten, Einkehrtage

S

Sabbat, hebr. *Ruhe*, der 7. Tag der Woche (Sa), nach 2 Mose 20,11 der Tag, an dem auch der Mensch nicht arbeiten soll, im AT und heute in Teilen des Judentums streng eingehalten; für Christen entspricht der

Ruhetag dem → Sonntag (1. Tag der Woche)

Saiteninstrumente, Zupf- und Streichinstr., Chordophone, auch Tasteninstr. wie Klavier, Cembalo, Spinett

Sakrament, lat. *Eid*, *Treueid*, eine heilige Handlung, von Christus selbst eingesetzt, die mit sichtbaren Zeichen unsichtbare Gnadengaben vermitteln soll; in der ev. Kirche zwei: → Taufe und → Abendmahl; in der kath. Kirche insg. sieben, zusätzlich → Firmung, → Buße, Ehe, → Ordination (= Weisesakrament), Krankensalbung

Sakristei, Raum für die Vorbereitung des Geistlichen, zur Aufbewahrung von gottesdienstl. Geräten (Taufgeschirr, Abendmahlsgeräte), kann auch für kleinere gottesdienstl. Handlungen benutzt werden

Salbung mit Öl, schon im AT bezeugt, weiht einen Menschen für eine bestimmte Aufgabe; in der kath. Kirche üblich z. B. bei → Firmung und Krankensalbung

Salizional, Orgelregister, enge, offene → Labialpfeife, zylindrisch, Metall

Saltarello, ital. Tanz im schnellen 3er-Takt, seit dem 14. Jh. bekannt

Salutation, lat. *Begrüßung*, der liturg. Gruß „Der Herr sei mit euch“, beantwortet mit „... und mit deinem Geist“

Sanctus, lat. *heilig*, der vierte Teil des → Ordinarius in der → Messe, das „Heilig, heilig ...“ (Jes 6,3) als Fortsetzung der → Präfation, ergänzt durch das → Benedictus (MT 21,9), vergl. EG 185

Sarabande, Volks- und Gesellschaftstanz span.-mexikanischer Herkunft, im 17. Jh. Schreittanz, langsamer 3er-Takt mit Betonung der 2. Zählzeit

Satz, in der Musik: 1) selbständiger, in sich geschlossener Teil von
→ Sinfonie, → Sonate, → Suite;
2) Formenlehre: die aus zwei Halbsätzen bestehende → Periode;
3) mehrstg. Setzweise (z. B. homophoner Satz, Strenger Satz)
Schalmei, 1) histor. Blasinstr.; 2) als Orgelregister eine → Zungenpfeife mit trichter-förmigem Becher
Scharf(f), Acuta, Orgelregister, → Klangkrone in → Brustwerk oder → Rückpositiv
scherzando, ital. *scherzend*,
späsend, tändelnd
Scherzo, (*Bkärzo*), ital. *Scherz*, seit dem 18. Jh. ein rhythmisch prägnanter Instr.-satz im schnellen 3er-Takt, in der → Sonatenhauptsatzform oft statt → Menuett
Schlaginstrumente, alle Idiophone (Selbstklinger) und Membranophone (Fellklinger), die angeschlagen werden
Schlusslied, im Gd. Amen-, Lob- oder Segensstrophe
Schnarrwerk, die → Zungenstimmen einer Orgel
Schofar, atl. Tierhorn, Widderhorn, noch heute in der Synagoge gespielt
Schola Cantorum, urspr. Berufssängerchor am Vatikan
Schola, lat. *Schule*, ein (früher aus Schülern bestehender) einstg. singender liturg. Chor, der sich für → antiphonales Singen in zwei Halbchöre teilt
Schriftlesung, im Gd. eine biblische Lesung, die sich nach der → Perikopenordnung richtet
Schuld, Offene, → Offene Schuld
schwarz → liturg. Farbe
Schwebung, in der Akustik eine hörbare Überlagerung von zwei Schwingungen versch. → Frequenz, wird als Hilfe beim Stimmen benutzt
Schwegel, Orgelregister, mittelweite, offene Lippenpfeife aus Metall

segue, ital. *es folgt*
Seitenbewegung, das Fortschreiten einer Stimme während andere liegen bleiben; vgl. → Parallelbewegung, → Gegenbewegung, → Geradbewegung
Seitensatz, in der → Sonatenhauptsatzform innerhalb der → Exposition der Teil mit dem zweiten Thema
Sekundakkord, die dritte Umkehrung des → Dominantseptakkordes mit der Septime des Akkordes im Bass
Sekunde, lat., die zweite Stufe der Tonleiter, als Intervall klein, groß, übermäßig und vermindert
Selah [Sela], Trennwort in den Psalmen mit unklarer Bedeutung
Selbstklinger, Idiophone, das Instrument schwingt selbst
sempre, ital. *immer*
senza, ital. *ohne*
Septime, lat., die siebte Stufe der Tonleiter, als Intervall klein, groß, übermäßig und vermindert
Septuagesimae, lat. *der 70. Tag* (vor → Ostern), 1. So der → Vorfastenzeit, auch 3. So. vor der → Passionszeit
Septuaginta, lat. *Siebzig*, die erste griech. Bibelübersetzung, angebl. von sieben Übersetzern angefertigt
Sequenz, lat. *Folgende*,
1) in der → Hymnologie die Liedstrophen, die auf die Tonfolgen des Schluss-Amen (Jubilus) des → Halleluja neu entstanden, dreizeilig, z. B. → Dies Irae, → Stabat mater;
2) in der Musiklehre: Versetzung eines → Motivs auf die Nachbar-tonstufe
Serenade, von ital. *im Freien*, seit dem 18. Jh. mehrsätziges Instrumentalstück mit unterhaltendem Charakter; → Divertimento;
Ständchencharakter

serielle Musik, um 1950 entwickelte Komp-Technik, die auf der → Zwölftonmusik aufbaut und zu der Zwölftonreihe weitere Komponenten (Tondauer, Lautstärke, → Artikulation usw.) einer bestimmten Ordnung unterwirft
serioso, ital. *ernst*, ernsthaft
Sesquialtera, Orgelregister, aus → Quinte und → Terz (Sextklang) bestehendes Farb- und Soloregister
Sexagesimae, lat. *der 60. Tag* (vor → Ostern), 2. So der → Vorfastenzeit, auch 2. So vor der → Passionszeit
Sext, lat. *die sechste* → Hore, 12.00 Uhr mittags (sechste Stunde n. Sonnenaufgang); evang. → Mittagsgebet
Sextakkord, die erste → Umkehrung des Dreiklangs mit der Terz im Bass
Sexte, lat., *die sechste* Tonstufe der Tonleiter, als Intervall klein, groß, übermäßig und vermindert
sforzato, sforzando, Abk. sf, sfz, ital., *plötzlich verstärkt*, den Einzelton hervorheben, → rinforzato
Shaker, engl. *Schüttler*, Percussion-Instr., das aus einem mit Schrot, Körnern o. ä. gefüllten Hohlkörper besteht
Siciliano, ital. *Tanz*, ähnlich → Pastorale, im 6er- oder 12er-Takt mit punktiertem Rhythmus
Sifflöte, Orgelregister, weite, offene → Lippenpfeife, Metall, hohe Lage
Silvester, ehem. Bischof von Rom, Gedenktag am 31.12., in der evang. Kirche als → Altjahrsabend im 18. Jh. ins Kirchenjahr aufgenommen, → Jahreswechsel
Sinfonia, im 16. Jh. instr. Einleitungsmusik von Vokalwerken oder → Suiten, → Symphonie
Sinfonie, → Symphonie
Sinuston, Akustik, eine einzelne Schwingung ohne Obertöne
Sixte ajoutée, frz. *hinzugefügte Sexte*, in der → Funktionstheorie ein

Akkord mit → Subdominantfunktion als S^6 oder S^{5+6}
Slap Bass, engl. *Klapp-Bass*, selten Slap & Popp, spezielle Spieltechnik des E-Bass in → Funk und → Pop
smorzando, ital. *verlöschend*, abnehmende Lautstärke und Verlangsamung des Tempos
Snare Drum, engl., auch Snare, beim Schlagzeug die kleine Akzenttrommel mit Schnarrsaiten (Snares) unter dem Resonanzfell, Einsatz meist auf den Taktzählzeiten 2 und 4
Solmisation, alle diejenigen musikpädagogischen Methoden, die Tonsilben verwenden, um die Tonvorstellung zu vermitteln, z. B. → Tonika-Do-Methode, → JALE
Sonata, in der älteren Musik Vorform der Fuge
Sonata da camera, (ital. Kammer-sonate), Präludium und bis zu vier Tanzsätze
Sonata da chiesa, (ital. Kirchen-sonate), Sonate mit Satzfolge langsam, schnell, langsam, schnell
Sonate, lat. *sonare = klingen*, drei-, später viersätziges Instr.-werk
Sonaten(haupt)satzform, fester Begriff für den 1. Satz einer Sonate, mit → Exposition, → Durchführung, → Reprise
Sonatine, kleine Sonate
Sonntag, heidnisch der Sonne geweihter Tag, der erste Tag der Woche, Tag der Auferstehung Christi (dies dominica = Tag des Herrn), als Ggs. zum → Sabbat der jüdischen Gemeinde der Versammlungstag der christl. Gemeinde (heute gilt in der Arbeitswelt der Montag als erster Wochentag)
Sopran, hohe Frauen- oder Knabenstimme, Umfang c'-f''; im mehrstg. Satz Bez. für die oberste Stimme
Sordino, ital. *Dämpfer*
sostenuto, ital. *gehalten*, den vollen Notenwert aushalten, → tenuto

Soul, engl. *Seele*, in den 1960er Jahren in den USA aus d. → Rhythm & Blues hervorgegangene Form afroamerik. populärer Musik

Sousaphon, Blechblasinstr., → Helikon mit aufrechtstehendem Schallstück, J. Ph. Sousa

Spiegelfuge, → Gegenfuge, bei der der gesamte Satz spiegelbildlich umgekehrt wird

Spinett, kleines Cembalo, Tasteninstr. mit gezupften Saiten

Spiritual, engl., auch Negro Sp., religiöses Lied der Afroamerikaner in den Südstaaten der USA; steht in gewisser Abgrenzung zum → Jubilee und zum → Gospel

Spitzflöte, Orgelregister, offene, konische → Lippenpfeife

Spitzgedackt, Orgelregister, konische, gedackte → Lippenpfeife aus Metall

Spondeus, Versfuß in der Lyrik, zwei Längen (Rhythmus)

Sprengel, ein bestimmter Bezirk in der kirchlichen Verwaltung, vergleichb. Dekanat, Kirchenkreis

Stabat mater, lat. *es stand die Mutter*, kath. → Sequenz am Karfreitag, größere Komp über diesen Text

Stabspiele, Schlaginstr. mit bestimmter Tonhöhe, z. B. Xylophon

staccato, ital. *abgestoßen, getrennt*, Noten verkürzt musizieren

Stadtpfeifer, zunftmäßig organisierte städtische Musiker, 16.–18. Jh., auch Ausbildung der Musiker, Unterstützung der Kirchenmusik

Stammtöne, die sieben Tonstufen der Diatonik c-d-e-f-g-a-h, d. h. die weißen Tasten des Klaviers, von denen die anderen Töne durch → Alteration abgeleitet werden

Stephanustag, Gedenktag 26.12.

Stimmführung, Art der Behandlung, das Fortschreiten der Stimmen nach bestimmten Regeln im mehrstg. Satz (Kontrapunkt)

Stimmkreuzung, Über- oder Unterschreiten der Nachbarstimme im mehrstg. Satz

Stimmtön, international vereinbarter Ton a' mit 440 Hz bei 20 °C (London, 1939)

Stola, um den Hals gelegter Stoffstreifen, Teil der liturg. Gewänder

Stollen, in der → Barform die beiden identischen → Vordersätze (Stollen, Gegenstollen), der → sog. Aufgesang

Stopfen, beim Horn Erniedrigung des Tones durch die gewölbte Hand im Schallbecher

Streichinstrumente, Saiteninstr., bei denen die Saiten mit einem Bogen durch Anstreichen in Schwingung versetzt werden

Streichquartett, vier Streichinstr., oft 2 Violinen, Viola, Violoncello

Stretta, ital. *Druck*, der Abschnitt eines Musikstückes, der durch Steigerungen (rhythmisch, melodisch, harmonisch) das Ende vorbereitet

stretto, ital. *gestreckt*, immer eiliger

stringendo, ital. *drängend*, eilend

Strophe, eine Dichtung oder ein Lied gliedernde metrische Einheit

Strophenlied, Liedtyp, bei dem die Melodie durch alle Strophen gleich bleibt, meist Volkslied, auch Choral, Ggs. durchkomponiertes Lied

Stufengebet, Rüstgebet vor m Gd.

Stufentheorie, System in der → Harmonielehre, bei dem die Lage des Akkordes auf den Stufen der → Tonleiter angezeigt wird, Ggs. → Funktionstheorie

Stundengebet, in der ev. Kirche die aus den → Horen hervorgegangenen Gebetszeiten wie → Mette, → Laudes, → Complet, usw.; → Neben-Gd., Schwerpunkt Gebet

Sub communione, lat. *während des Abendmahls*, während der Austeilung, z. B. *Musica sub communione*

Subbass, Orgelregister, weite, gedeckte → Lippenpfeife im Pedal, 16' und tiefer

Subdominante, Unterdominante, der Dreiklang auf der Quinte unter dem Grunddreiklang (im Quintenzirkel eine Quinte nach links), entspricht dem Akkord auf der 4. Stufe der Tonleiter; auch mit → *sixte ajoutée*

Subdominantparallele, der → leitereigene Nebendreiklang, der die → Subdominante harmonisch vertritt, eine kleine → Terz tiefer als die Subdominante

Subdominantquintsextakkord, auch → *Sixte ajoutée*

subito, lat. / ital. *gleich, sofort, plötzlich*

Subjekt, Thema eines kontrapunktischen Werkes, speziell der → Fuge

Subkontra-Oktave, die Töne unter (= sub) der Kontra-Oktave, vier Oktaven unter dem c^1

Suite, frz. *Folge*, seit dem 16. Jh. in verschiedener Form lose aneinander gereihete Folge von Tanzsätzen, im 17./18. Jh. z. B. → *Allemande*, → *Courante*, → *Sarabande*, → *Gavotte*, → *Air*, → *Gigue*

Sündenbekenntnis, → Rüstgebet, ggf. Offene Schuld, allg. Beichte mit allg. Absolution; die Christen treten im Bewusstsein ihrer Schuld und Unwürdigkeit vor Gott

Superintendent, lat. *Oberaufseher*, wie → *Dekan*

Superoktav, Orgelregister, → Lippenpfeife aus Metall, hohe Prinzipallage

sursum corda, lat. *die Herzen in die Höhe*, Teil der → *Präfation*

Syllabik, auf eine Textsilbe entfällt ein Melodieton; vgl. den Ggs. → *Melisma(tik)*

Symphonia, instrumentale Ensemblesmusik im 15./16. Jh.

Symphonie (auch *Sinfonie*), seit dem 18. Jh. meist viersätziges

Orchesterwerk in Sonatenform mit
1. → *Sonatenhauptsatz*,
2. langsamer, liedhafter Satz,
3. tänzerischer Satz, z. B.
→ *Menuett*, 4. Schneller Satz, oft
→ *Rondoform* (→ *Finale*)

Synkope, Verschiebung, meist Vorziehen einer Betonung auf eine eigentlich unbetonte Zeit im → *Takt*, meist durch Anbindung der unbetonten Note an die folgende betonte Note, → *Vorausnahme*

Synode, griech. *Zusammenkunft*, in der evang. Kirche parlamentarische Gesetzgebungs- und Kontrollinstanz von Kirchenleitungen

Synopse, griech. *Zusammenschau*, Zusammenstellung der Paralleltexte der ersten drei Evangelien

Synoptiker, die Evangelisten Mt, Mk, Lk, die sich auf eine gemeinsame Textgrundlage beziehen

T

Tabernakel, lat. *Zelt, Hütte*, in der kath. Kirche ein kleiner Schrein zur Aufbewahrung der → *Hostien*

Tabulatur, Griffschrift, Notationsform mit Buchstaben, Ziffern und Zusatzzeichen, auch mit Noten kombiniert, für Instrumentalmusik des 14.–18. Jh.

tacet, lat. *schweigt*

Tag, liturgischer, beginnt nach jüdisch-christl. Tradition bei Sonnenuntergang („... aus Abend und Morgen ...“ 1 Mose 1,5)

Tagesgebet, aktuelles Gebet, Eingangsgebet, → *Kollektengebet*

Takt, durch Taktstriche begrenzte → metrische Einheit, mit betonten und unbetonten Zählzeiten, durch einen Zahlen-Bruch am Beginn des Stückes angezeigt, man unterscheidet gerade, ungerade, zusammengesetzte und unregelmäßige Takte, Taktstriche wurden etwa um 1500 eingeführt

Talar, ein bis zu den Knöcheln (= talus) reichendes Gewand; urspr. Amtskleid von Gelehrten, Juristen, in der dt. ev. Kirche in schwarz, seit 1710 das Amtskleid des Pfarrers, in einigen Landeskirchen auch weiß möglich

Talea, in der M-Theorie des 14./15. Jh. die Bez. für einen rhythmisch festgelegten Abschnitt, auch für die Stimme, die durch die mehrfache Wiederholung eines rhythmischen Schemas gekennzeichnet ist

Tango, lateinamerik. Tanz, ab etwa 1910 als Gesellschaftstanz verbreitet

tanto, ital. *so viel, so sehr*

Tarantella, südital. Volkstanz, schneller 3er- oder 6er-Takt, Wechsel zw. Dur- und Mollabschnitten

Tasteninstrumente, Sammelbez. für alle Instr. mit Klaviatur, Tastatur, unabhängig von der Tonerzeugung, z. B. Orgel, Cembalo, Klavier

Taufe, die Zugehörigkeit zur Kirche bezeugendes → Sakrament, bei dem der Täufling den Zuspruch des Hl. Geistes empfängt; in der ev. und kath. Kirche als Säuglings- oder Kindertaufe üblich, wird später vom Getauften bei → Firmung (kath. Kirche) oder → Konfirmation (ev. Kirche) „bestätigt“

Te Deum (laudamus), lat. *Herr Gott, dich loben wir*, auch → Ambrosianischer Lobgesang, von Luther übersetzt (EG 191), kann in der → Matutin anstelle des → Benedictus gesungen werden

Teiltöne, die Gesamtheit der beim Erklängen eines musikal. Tons mitwirkenden akustischen Töne: der Grundton und unterschiedlich stark klingende → Obertöne

Temperatur, temperierte Stimmung, zuerst mitteltönig, ungleichschwebend, um 1700 die gleichschwebende (wohltemperierte) Stimmung, mit 12 gleichen

Halbtönen im Verhältnis 1: $\sqrt[12]{2}$ zueinander; dadurch sind alle Intervalle außer der Oktave nur annähernd „rein“

Tempo, Zeitmaß, das die Schnelligkeit eines Musikstückes angibt, entweder durch Tempo-Bez. wie → andante, → allegro usw. oder durch Metronomangaben; Veränderungen im Tempo werden ebenfalls durch Vortrags-Bezeichnungen angegeben

Tempo ordinario, als Musizieranweisung; im Viervierteltakt; auch als Zeitmaß: dem Pulsschlag entsprechend

Tempo rubato, schwankendes Zeitmaß, im 17./18. Jh. die kleinen Veränderungen in der Melodiestimme über einer Grundbewegung in der Begleitung

teneramente, ital. *zart, weich* (frz. *tendrement*)

Tenor, 1) die hohe Männerstimme, Umfang c^0 – a^1 ;

2) die den → Cantus firmus tragende Stimme in der frühen Mehrstimmigkeit; 3) der → Rezeitationston in der Psalmodie, auch als → Tuba bezeichnet

Tenorlied, motettischer Satz mit Melodie (c. f.) im Tenor

Tenormesse, bezeichnet die Lage des Cantus firmus in einer Messvertonung des 15. Jh.

Tenorposaune, etwas enger mensurierte Posaune ohne Quartventil

Tenorschlüssel, C-Schlüssel, bezeichnet die Lage des c^1 , z. B. für das Cello

tenuto, ital. *gehalten*, den Ton im vollen Wert ausgehalten

Terminatio, die Schlusswendung eines → Psalmtonmodells

ternär, Teilung des Viertels in zwei ungleiche Achtel bei Swingmusik, vgl. → binär

Tertian, Orgelregister, doppelchöriges Farbregister mit → Terz und → Quinte, schärferer Klang als die → Sesquialtera

Terz, → lat. 1) die *dritte* Stufe der diatonischen Leiter, als Intervall groß, klein, übermäßig und vermindert möglich;

2) die *dritte* → Hore nach Sonnenaufgang (9.00 Uhr)

Terzlage, Anordnung der Dreiklangstöne mit der Terz in der obersten Stimme

Terzquartakkord, 2. Umkehrung eines → Dominantseptakkordes, mit der Quinte im Bass

Terzverwandte → Medianten, Gegenklang, parallele Tonarten

Tetrachord, griech. *Viersaiter*, die Viertonmodelle der Griechen, die mit unterschiedlicher Anordnung der Halb- und Ganztonschritte die griechischen Tongeschlechter bildeten, heute auf unsere → Tonleitern angewandt, z. B. hat die Durtonleiter zwei gleiche Tetrachorde

Tetrardus, griech. *der Vierte*, → das ma. Tongeschlecht → mixolydisch

Theosophie, griech. „*Gottesweisheit*“, religiös-weltanschauliche Richtung, die versucht, die Welt in mystischer Gottesschau zu erfassen

Tiefbass, → Tuba

Timbre, Klangfarbe eines Instruments oder einer Stimme, durch die unterschiedliche Zusammensetzung der Obertöne hervorgerufen

Toccata, fantasieartiges Instr.-Stück (Tasteninstr. oder Laute), in dem Laufwerk und akkordische Passagen wechseln, ähnlich dem Präludium

Ton, der musikal. Ton setzt sich aus → Grundton und → Obertönen zusammen, in der → Akustik ist ein (physikal.) Ton eine einzelne Sinusschwingung

Tonalität, melodisches und harmonisches Bezugssystem von → Tönen und → Akkorden auf einen als musikalisches Zentrum dienenden Grundton (→ Tonika)

Tonart, auf einen bestimmten

Grundton bezogenes → Tongeschlecht im Dur-Moll-System

Tonerzeugung, bei Instrumenten versch. durch Anschlagen, Streichen, Blasen, Zupfen, um Luftsäule, Saite oder das Instr. in Schwingung zu versetzen

Tongeschlecht, durch die charakteristische Folge von Ganz- und Halbtönen festgelegte Unterscheidung in → Dur und → Moll, dazu auch die ma. → Kirchentöne

Tonika, das tonale Zentrum einer Tonart als Grundton und auf ihm gebildete Hauptharmonie

Tonika-Do-Methode, dt. Unterrichts-methode mit → Solmisations-silben und Handzeichen zur Unterstützung der Tonvorstellung (Dur-Tonleiter: do-re-mi-fa-so-la-ti-do)

Tonikaparallele, der → leitereigene Nebendreiklang, der die → Tonika harmonisch vertritt, eine kleine → Terz tiefer als d. Tonika, vergl.

→ Trugschluss

Tonleiter, stufenweise angeordnete Tonfolge innerhalb der → Oktave; durch die Anordnung der Ganz- und Halbtonschritte (→ Diatonik) wird die Zugehörigkeit zu → Dur, → Moll, → Kirchentönen usw. festgelegt

Tonsatzlehre, die Lehre von den Regeln des musikal. Satzes, → Kontrapunkt, → Harmonielehre, → Generalbass

Tonsysteme, alte, die ersten griech. Reihen (Pythagoras) wurden mit vier Tönen abwärts notiert:

dorisch e–d–c–h (steht für Kraft);

phrygisch d–c– h–a (steht für Ernst);

lydisch c–h–a– g (steht für

Heiterkeit), die Römer übernahm-

men die griech. Ordnung, wandelten sie aber ab, aufwärts mit acht → Stammtönen notiert: dorisch d bis d (für Freude und Ausgeglichenheit); phrygisch e bis e (für Ernst); lydisch f bis f (für Über-mut); neu dazu kam mixo-lydisch g bis g (als „Misch-tonart“ für Ernst und Ausgeglichenheit); diese Charakterisierungen fanden ihre Fortsetzung teilweise in der Affektenlehre

tonus peregrinus, ein im Spät-MA zu den acht → Psalmtonen neu hinzugetretener (9.) Psalmton; seit der Reformation für das → Magnificat verwendet

Totensonntag, volkstümliche Bez. für → Ewigkeitssonntag

Tractus, verkürzt von cantus tractus, lat. „gezogener Gesang“, meist den Psalmen entnommene Verse, in Fasten- und Trauerzeiten anstelle des Hallelujas in der römischen Messe gesungen, nicht im Wechsel

Transkription, hier die Bearbeitung eines musikalischen Werkes für eine andere Besetzung,

→ Übertragung, → Arrangement

transponierende Instrumente, Instr., bei denen Notenbild und Klang nicht übereinstimmen, für die die Musik in einer anderen Tonart notiert wird, als sie erklingt; im Orchester heute meist Englisch Horn in F, evtl. Oboe d'amore in a, Klarinette in B oder A, Horn in D, Es oder F, Trompete in B, D, Es oder F, Kornett in B oder A; der Spieler kann auf jedem Instrument die gleichen Griffe verwenden und muss nicht z. B. mehrere Klarinettentypen beherrschen, → Griffweise, Notation

Transposition, das intervall-getreue Versetzen eines Werkes in eine andere Tonart

Transsubstantiation, in der kath. Messe die Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi, von Luther u. a. Reformatoren abgelehnt

Transzendenz, von lat. transcendere, überschreiten, das jenseits der Erfahrung Liegende

Trauung, kirchliche Einsegnung eines Brautpaares, → Kasualien

Trecento, ital. *Dreihundert*, meint das 14. Jh., mehrstg. weltl. Musik in Oberitalien, → Madrigal, → Caccia, → Ballata

Tresillo, span. *Triole*, spezielle, in lateinamerikan. Musik häufig im Bass eingesetzte Rhythmusfigur (keine echte Triole)

Tridentinum, → Konzil von Trient (1545–1563), auf dem die kath. Kirche auf die Reformation reagierte (Beginn der Gegenreformation); Forderung der Textverständlichkeit bei Kirchenmusik (Palestrina-Ideal)

Triduum Sacrum, lat. *heilige drei Tage*, die drei liturg. → Tage von → 1) Gründonnerstagabend bis → Karfreitagabend (mit Einsetzung des Abendmahls, Gefangennahme, Verhör, Kreuzigung, Tod Jesu), von 2) Karfreitagabend bis Karsamstagabend (Grablegung Jesu und Grabesruhe), von 3) Karsamstagabend bis Oster-sonntagabend (Auferstehung Jesu, → Osternacht); sie bilden das Zentrum des christl. (Kirchen-) Jahres

Triller, Verzierung mit der oberen Nebennote, verschiedene Ausführung je nach Zeitstil

Trinität, lat. *Dreieinigkeit*, *Dreifaltigkeit*, Gott als Vater, Sohn und Hl. Geist

Trinitatis, Fest der → Trinität, am So nach → Pfingsten

Trio, 1) Komp. für drei Instr., drei Instrumentalisten, 2) der ruhigere Mittelteil von Tanzsätzen, z. B. im → Menuett

Triole, eine Gruppe von drei gleichen rhythmischen Werten anstelle von zwei oder vier, gekennzeichnet durch hinzugesetzte Zahl 3;

Triosonate, wichtigste Kammermusikgattung im 17./18. Jh., für zwei gleichberechtigte Melodieinstr. und eine → Basso-continuo-Stimme (Tasteninstr. oder Laute) mit Generalbassinstr. als Verstärkung (Cello, Fagott o.ä.), also meist für 4 Spieler

Tripelfuge, → Fuge mit 3 Themen
Tripla, Bez. für den dreizeitigen schnellen Nachtanz, der auf einen ruhigeren geradtaktigen Schreittanz folgt

Tritonus, lat. *Dreiton*, aus drei Ganztönen bestehendes → Intervall, übermäßige → Quarte, → diabolus in musica

Tritus, griech. *der Dritte*, der ma. Kirchenton → lydisch

Trochäus, Versfuß in der Lyrik, 1 Länge, 1 Kürze (Rhythmus)

Trompete, deutsche, mit Drehventilen, auch Konzertschalltrumpete, Ggs. Jazz-Trompete mit Perinet-Ventilen

Tropus, griech. *Wendung*, eine Einfügung in liturg. Texte, z. B. ein erklärender Nebensatz zw. → Kyrie und eleison, oft auf einen bestimmten Feiertag bezogen (z. B. EG 178.4)

Trugschluss, harmonische Wendung von der → Dominante zur → Tonikaparallele in Dur oder zum → Tonikagegenklang in Moll, Weiterführung der → Kadenz in einen → Ganzschluss ist erforderlich

Tuba, 1) Blechblasinstr., Basslage der Hornfamilie, weitmensuriertes konisches Rohr, 3–6 Ventile, auch Tiefbass 2) Rezitationston (Reperkussionston, auch Tenor) der Psalmtöne

Tutti, ital. *alle*, Ggs. zum → Concertino beim → Concerto grosso

U

übermäßiger Dreiklang, aus zwei großen → Terzen aufgebaute Dreiklang

übermäßiges Intervall, ein reines oder großes → Intervall um einen Halbton chromatisch vergrößert

Umkehrung, 1) der unterste Ton eines → Intervalls oder → Akkordes wird nach oben oktaviert; 2) ein Thema, eine → Melodie wird in seinen Intervallschritten umgedreht

Unda maris, lat. *Meereswellen*, Orgelregister mit zwei Pfeifen pro Taste, die leicht gegeneinander verstimmt sind und deshalb eine → Schwebung erzeugen

Undezime, lat. *die elfte Stufe* in der diatonischen Folge, die → Quarte über der → Oktave

Unfehlbarkeit → Infallibilität

unisono, ital. *Einklang*, alle Stimmen einstg. oder in der → Oktave verlaufend

Unschuldige Kindlein, Gedenktag am 28.12. (Mt 2,13–18)

Untersatz, Orgelregister, → Subbass

urbi et orbi, lat. *der Stadt und dem Weltkreis*, Segensformel des Papstes an hohen Feiertagen

V

Vakanz, von lat. *fehlen*, meint meist eine unbesetzte Stelle

Variation, von lat. *Veränderung*, musikal. Gestaltungsprinzip, das melodische, harmonische, rhythmische o. ä. Veränderungen vornimmt, z. B. → Passacaglia, → Chaconne, oder ein Thema durch Verkleinerung, Verzierung usw. bearbeitet (meist „Thema mit Variationen“)

Vater unser, das uns von Jesus gelehrt Gebet (wie und was wir beten sollen), Mt 6,9–13 oder Lk 11,2–3, verbindet das persönliche Gebet mit dem Gebet der Kirche, im Abendmahlsteil des Gd. als Tischgebet

Vaterunser-Glocke, wird während des → Vaterunsers geläutet, erinnert daran, dass die Gemeinde nicht allein betet

Vatikan, am Vatikanischen Hügel in Rom gelegener Palast d. Papstes
venezianische Schule, ital. Komp-Schule in Venedig, 1530–1620, bes. Motette, Mehrchörigkeit

Veni, creator spiritus, lat. *Komm, Schöpfer Geist*, → Hymnus an → Pfingsten (vergl. EG 126)

verdeckte Oktaven, verdeckte Quinten, von einem beliebigen → Intervall in gleicher Richtung in die → Oktave bzw. → Quinte führende Fortschreitung, im strengen → Satz verboten, vgl. Parallelen

Verdoppelung, gleichzeitiges Erklängen eines Tones im Einklang oder in der → Oktave in zwei versch. Stimmen, im mehrstg. Satz wird meist der Grundton des → Akkordes verdoppelt, gelegentlich die → Quinte, seltener die → Terz (z. B. beim Trugschluss)

Vere dignum, lat. *Wahrhaft würdig*, Teil der → Präfation

Vergrößerung, → Augmentation

Verklärung Jesu, (Mt 17, 1–9), Thema des letzten So nach → Epiphanias

Verkleinerung, → Diminution

verkürzter Akkord, Akkord ohne Grundton, bes. der → Dominantseptakkord

verminderter Dreiklang, aus zwei kleinen → Terzen bestehender Dreiklang; kann gedeutet werden als verkürzter → Dominantseptakkord

verminderter Septakkord, aus drei kleinen → Terzen aufgebauter

Akkord, der harmonisch versch. gedeutet werden kann, z. B. als → verkürzter Dominantseptnonenakkord in Moll

vermindertes Intervall, ein reines oder kleines → Intervall wird durch einen chromatischen → Halbton-Schritt verkleinert

Versetzungszeichen, Akzidentien, Erhöhungs-, Erniedrigungs-, → Auflösungszeichen, die nur für die Dauer eines Taktes gelten, Ggs. → Vorzeichen

Versfuß, Metrum, geordnete Silbenabfolge nach Längen und Kürzen oder Betonung in der Lyrik

Versikel, lat. *Verslein*, kurzer Wechselgesang am Schluss des Gd.; Gegenstück zum → Introitus, auch Bez. für Einzelverse in anderem Zusammenhang, → Ingressus

Verwandtschaften, zw. Tonarten, die → Quintverwandtschaften sind im → Quintenzirkel ausgedrückt, → Terzverwandtschaften als Parallelen und → Gegenklänge; V. zu lei- terfremden Akkorden: → Medianten

Verzierung, in der Musik Ausschmückungen wie → Triller, → Mordent, → Praller u. a., auch rhythmische Veränderungen

Vesper, von lat. *Abend*, Gebets-Gd. nach Abschluss der Tagesarbeit, → Hore

Vigil, lat. *Nachtwache*, Nacht-Gd. als Vorfeier großer Feste,

z. B. Ostervigil, → Osternacht

Villanella, ital. *Dorfweise*, dreistg. → Chorlied des 16. Jh., →

Viola, Bratsche, Altinstr. der Violinfamilie, Streichinstr. mit vier Saiten (c–g–d'–a'), meist im Altschlüssel notiert, histor. Viola d'Amore

Violine, Geige, Streichinstr. in Sopranlage, 4 Saiten (G–d'–a'–e'')

Violoncello, Cello, Streichinstr. in Tenorlage, vier Saiten (C–G–d–a)

Virelai, frz. ein- und zweistg. Liedform, Refrainform, 12.–15. Jh.

Visitation, lat., *Besuch*, hier durch einen Dekan / Superintendenten zur Aufsicht über die Gemeinden

vite, frz. *schnell, rasch*, → presto

vivace, ital. *lebhaft, schnell*, schneller als → allegro

vivo, ital. *lebhaft, lebendig*, etwas langsamer als → presto

Volkstrauertag, staatlicher Gedenktag, in Deutschland am vorletzten So. des Kirchenjahres

volles Werk, → organo pleno

Volltakt, vollständiger Takt im Ggs. zum → Auftakt

Volta, die Klammer (Kasten) über unterschiedlichen Schlusstakten bei Wiederholungen

Voluntary, engl. Orgel- oder Instr.-stück ähnlich → Präludium, Fantasie

Vorausnahme, 1) melodische, oder harmonische V. → Antizipation; 2) rhythmisch als harte V. oder weiche V.; vgl. → Synkope

Vordersatz, Formenlehre: mit dem → Nachsatz korrespondierender erster Teil einer → Periode

Vorfastenzeit, die drei Wochen vor dem → Aschermittwoch, an dem die eigentliche → Fastenzeit (evang. → Passionszeit) beginnt; die Sonntage → Septuagesimae, → Sexagesimae und → Quinquagesimae (= → Estomihi), in der ev. Kirche auch als Sonntage vor der Passionszeit bezeichnet

Vorhalt, auf betonter Taktzeit stehender dissonierender Nebenton des erwarteten Akkordtones, der auf unbetonter Zeit nachfolgt

Vorschlag, → Verzierung, die der Hauptnote eine Nebennote voranstellt, meist als Sekundschritt

Vortragsbezeichnungen, alle den Notentext ergänzenden Abkürzungen oder (oft ital.) Worte, die sich auf Ausführung, → Tempo, → Dynamik, Spieltechnik beziehen

Vorzeichen, am Beginn des Musikstücks (und zu Beginn jeder Notenzeile) stehende Kreuze oder B's, die die → Tonart festlegen; Ggs. → Versetzungszeichen

Votum, lat. *Wunsch*, kurzer bibl. Eingangsspruch (Im Namen Gottes, des Vater...)

Vulgata, lat. *allgemein Verbreitete*, in der kath. Kirche seit dem → Tridentinum gebrauchte Bibelübersetzung

W

Wagner-Tuba, Sonderform Horn

Waldflöte, weitmensuriertes Orgelregister mit weichem Klang

Waldhorn, Blechblasinstr., Trichtermundstück, konischer Rohrverlauf, weitmensuriert, großer Tonumfang, → Horn

Walking Bass, engl. *gehender Bass*, bes. für den → Jazz typische, gleichförmige Fortbewegung der Bassstimme (z. B. in Viertelnoten)

Walzer, seit dem 18. Jh. verbreiteter Paartanz im 3er-Takt, urspr. langsam, seit dem 19. Jh. schneller getanzt

Wandelkommunion, eine Form der Abendmahlsspendung, bei der die Gd.-Besucher zum Empfang von Oblate (und Wein) beim Liturgen vorbeilaufen

Wandlung → Transsubstantiation

Watt, physikal. Maß der Schallstärke

Wechselnote, vom Ausgangston nach oben oder unten und wieder zurück wechselnder, meist unbetonter, harmoniefremder Ton

Weihnachten, von „geweihte Nächte“, die 12 Nächte vom Christfest bis Epiphania, urspr. mit heidn. Bräuchen; im heutigen Sprachgebrauch werden die Tage 24. bis 26.12 als W. bezeichnet

Weihrauch, aromatischer Rauch, der beim Abbrennen eines Harzes entsteht, in der kath. Kirche als Symbol des Gebets gebraucht
Weihwasser, als Sinnbild der inneren Reinigung in der kath. Kirche verwendetes, geweihtes Wasser
Weißer Sonntag, auch → Quasimodogeniti, der 1. So nach Ostern, an dem in der Urkirche die in der Osternacht Getauften ihr weißes Gewand noch einmal trugen, das dann als Sterbegewand aufbewahrt wurde; heute weitgehend der Tag der → Erstkommunion in der kath. Kirche
Weitchor, alle weitmensurierten Register einer Orgel, alle Horninstr. im P-Chor
weite Lage, in der Harmonielehre ein so weites Auseinanderliegen der oberen Stimmen eines mehrstg. Satzes, dass zw. zwei Stimmen noch ein akkordeigener Ton eingefügt werden kann, Ggs. → enge Lage
Wochenlied, das dem Sonntag zugeordnete Lied, das sich nach der Kirchenjahreszeit richtet; es steht zw. → Epistel und → Evangelium, → Proprium, → Gradualied, → Hauptlied
Wochenspruch, dem Sonntag zugeordneter Bibelvers, Thema des Sonntags aufnehmend
wohltemperiert, gleichschwebend gestimmt, → Temperatur
Worksong, engl. *Arbeitslied*, Lied der afro-amerik. Sklaven bei der Arbeit, eine der wichtigsten Wurzeln des → Blues; → Call and response

X

XP, griech. Buchstaben für Ch und R, als → Monogramm Christi
Xylophon, Schlaginstr., Selbstklinger (Idiophon), Holzstäbe

Z

Zahlensymbolik, mit einer best. Anzahl von Tönen, Stimmen, Sätzen usw. wurde bes. im 17./18. Jh. in der Musik ein Sym-bolbegriff in Zahlen ausgedrückt, z. B. 12 = Kirche, 12 Choral-sätze in Bachs Matthäuspasion, usw.
Zartflöte, enges Orgelregister, zylindrische → Lippenpfeife
Zäsur, von lat. *Schnitt*, sinn-gliedernder Einschnitt, Atem-pause
Zigeunertonleiter, in der süd-slawischen und der „Zigeuner-musik“ verwendetes 7-stufiges Tonleitermodell mit zwei über-mäßigen Sekundschritten, unter-schieden in „Zigeuner-Moll“ (z. B. a-h-c-dis-e-f- gis-a) und „Zigeuner-Dur“ (z. B. c- des-e-f-g-as-h-c); auch Orientalische Tonl.
Zimbel, 1) Orgelregister, eng-mensurierte → Klangkrone für Prinzipale in 4'-Lage; 2) Schlaginstr., Kleines Becken
Zimbelstern, ein mechanisches Glockenrad an der Orgel
Zink, ital. cornetto, Grifflochhorn, Kessel-mundstück, 16.–18. Jh. als Stimmfamilie, die Stadtpfeifer benutzten bes. Sopran- und Alt-lage; auch Name eines Orgelregisters
Zug der Posaune, konischer Zug: bei dt. Posaunen, die beiden Zugrohre haben unterschiedl. Durchmesser; zylindrischer Zug: einheitl. Zugdurchmesser bei amerik. Posaunen
Zugtrompete, seit dem 15. Jh. Naturtrompete mit verlängerbarem Mundrohr
Zunge, Teil des Blasinstr., der den Luftstrom unterbricht, als auf-schlagende Z. oder durchschla-gende Z. (beim Harmonium), Zungenregister der Orgel;

Zungenstimmen, die Orgelregister, deren Tonerzeugung wie bei einem → Rohrblattinstrument geschieht
Zupfinstrumente, Saiteninstr., bei denen die Saite gezupft wird, z. B. Gitarre, Laute, Harfe, Zither, auch Cembalo, Spinett usw.

Zwischendominante, eingefügter → Akkord, der vorübergehend die Ausgangstonart verlässt und sich auf einen leitereigenen Akkord als → Dominante bezieht; das Funktionssymbol steht in runden Klammern, z. B. (D) Tp für „Dominante zur Tonikaparallele“

Zwischenkadenz, in der Harmonielehre eine kadenzartige Fortschreitung, die nur vorübergehend die Haupttonart verlässt, noch keine → Modulation

Zwölftonmusik, griech. Dodekaphonie, um 1920 von A. Schönberg entwickelte Komp-Technik, bei der alle 12 Halbtöne des Oktavraumes gleichberechtigt nebeneinanderstehen, → Atonalität; die vom Komp festgelegte Reihe kann als Grundgestalt, → Krebs oder → Umkehrung auftreten

Personenlexikon

Das Personenverzeichnis enthält Komponisten, Bearbeiter und Herausgeber von Bläserliteratur, besonders auch unbekannte Personen,
mit dem Stand September 2013.

Es wurden danach keine weiteren Notenausgaben ausgewertet,
Stand Dezember 2023 wurden Todesdaten – soweit bekannt – nachgetragen;
 sonstige Veränderungen (z. B. Beruf, Wohnort) lebender Personen wurden nicht aufgenommen.

Das gleichzeitige Personenregister zur Buch-Ausgabe wurde entfernt.

Ä, ö, ü werden wie a, o, u behandelt.

Literatur:

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, 2. Auflage, Kassel und Stuttgart 1999ff.

The New Grove, London 1995

Michels, Ulrich, dtv-Atlas Musik, München 2005.

Wikipedia, Stand bis September 2013 und Recherche Dezember 2023

Abkürzungen:

siehe eigene Datei bei PP-Digital 2024

Impressum

© 2., überarbeitete und erweiterte Auflage 2013

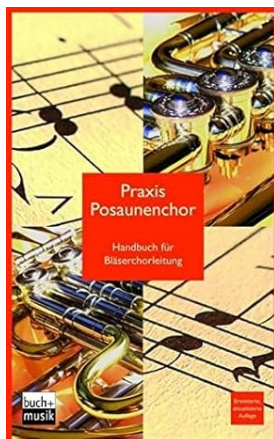
buch + musik, ejw-service gmbh, Stuttgart

ISBN 978-3-86687-000-0

Herausgegeben von Irmgard Eismann
 und Hans-Ulrich Nonnenmann

Redaktion
 und Gestaltung: Irmgard Eismann, Stuttgart
 Umschlag: Cornelia Braun, Ostfildern

Digital 2024



A

Aagesen, Truid (nachgewiesen 1593–1625), dänischer Komp, Organist, im Dienst des dän. Königs in Kopenhagen (ab 1593) und Prag, Stud. bei G. Gabrieli in Venedig, zuletzt Danzig (1625)

Aas, Tore W., geb. 1955, Gründer (1988) und Leiter des „Oslo Gospel Choir“

Abaris, Leonidas, geb. 1955, Chorleiter, M-Lehrer, Vilnius, Litauen

Abel, Johann Leopold (1795–1871), Pianist, Komp, London, Lieder, Klavierstücke

Abel, Julius (1833–1928) Pfarrer, Komp, Dörzbach, Schwäbisch Gmünd, 1883 Vorstand des Ev. Kirchengesangsvereins für Württ., Chorlieder, Psalmen, Motetten

Abel, Otto (1905–1977), 1930–70 KM in Berlin, 1959–65 LKMD

Berlin-Brandenburg, Verlagslektor

Abell, John (um 1650/60–1724),

Lautenist, Altist, Aberdeen,

Cambridge, Komp, Lieder

Abt, Franz (1819–1885), MD Bernburg, Zürich, Braun-schweig, Komp, Männerchöre, Lieder

Acker, Dieter (1940–2006), Dozent Konserv. Düsseldorf 1970, ab 1972 M-Hochschule München, 1974 Prof., Komp

Ackley, Bentley Deforrest (1872–1958), amerik. Komp, Gospels

Adam de la Halle (1237–1286), frz. Komp, Dichter, Troubadour, Arras, Paris

Adam, Adolphe (Charles) (1803–1856), frz. Komp, Klavier-Prof. am Konserv. Paris, Opern, Ballett-M

Adam, Ferdinand (1806–1867), Kantor, MD, Sachsen

Ader, Bernhard, (1933–1996), Dozent, Direktor der kath. KMS Rottenburg, ab 1983 Leiter der Abt. kath. KM, M-Hochschule Stuttgart

Adler, Emmanuel (1846–1926)

Adlung, Jacob (1699–1762), dt. M-Theoretiker, Organist, Erfurt, verwandt mit J. G. Walther

Adson, John (um 1590–1640), engl. Komp, Musiker, Hofkapelle London

Aeschbacher, Walther (1901–1969), schweiz. Dirigent, Komp, Bern, München, Luzern

Agostini, Lodovico (1534–1590), ital. Komp, Sänger, Hofkaplan in Ferrara, bes. weltl. Komp

Agricola, Martin (1486–1556), Pädagoge, Komp, M-Theoretiker, ab 1519 Kantor in Magdeburg, bed. m-theoretische Werke

Ahle, Johann Rudolf (1625–1673), Komp, Kantor, Erfurt, Mühlhausen, [Sohn Johann Georg (1651–1706) war Nachfolger in Mühlhausen]

Ahlén, Gustaf Waldemar (1894–1982), schwed. Organist, M-Lehrer, Komp, Stockholm

Aiblinger, Johann Kaspar (1779–1867), Komp, Kpm, München

Aichinger, Gregor (1564–1628), Organist, Kanonikus, Augsburg, Kpm bei Fugger, Komp von KM

Aißlinger, Florian, geb. 1982, stud. Schulmusik Stuttgart, M-Lehrer Nürtingen, Chorleiter

Akepsimas, Jo, geb. 1940, Stud. der klass. Philologie, Philosophie, Sänger, Komp, Paris

Alamire, Pierre (um 1470 – nach 1534), flämischer Schreiber, Notenkopist, Archivar, Antwerpen, Mecheln, Brüssel, wichtige Manuskripte

Albeniz, Isaac (1860–1909), span. Pianist, Komp, Paris, Brüssel, viele Reisen

Alber, Erasmus (um 1500–1553), Schriftsteller, Pfarrer, Reformator in Württemberg, Hessen und Brandenburg

Alber, Peter, geb. 1970, Trompeter, M-Lehrer, Dirigent, Musikverein Bernhausen, 2005 eigener M-Verlag
Albert, Heinrich (1604–1651), Komp, Dichter, Organist, Königsberg, Vetter von H. Schütz
Alberti, Johann Friedrich (1642–1710), Komp, Organist, Merseburg
Albinoni, Tomaso Giovanni (1671–1750), ital. Komp, Venedig, Kammermusik, Opern
Albrecht von Preußen (1490–1568), Herzog in Pr., Markgraf von Brandenburg-Ansbach, Deutschmeister
Albrecht, Christoph (1930–2016), Organist, Dirigent, Komp, Hrsg., 1960–76 Direktor der KMS Dresden, 1976–93 KM, Berlin, KMD
Albrecht, Georg von (1891–1976), Komp, Pianist, Dozent in Stuttgart ab 1923, Prof. 1945
Albrechtsberger, Johann Georg (1736–1809), Komp, Theoretiker, Pädagoge, Lehrer von Beethoven und Hummel, Freund J. Haydns, Wien
Albus, Thomas, geb. 1964, KM-Studium, Dozent für Tonsatz und Gehörbildung in Bayreuth und Würzburg
Alfvén, Hugo Emil (1872–1960), schwed. Dirigent, Komp, Stockholm, Uppsala
Alisch, Heinz, geb. 1934, als Heilsarmee Musiker tätig, Notenveröffentl. in Deutschland, England, Schweiz
Allegri, Gregorio (1582–1652), ital. Komp, Kapellsänger (Sixtina), Rom
Allegri, Lorenzo (um 1573–1648), ital. Komp deutscher Abstammung (Beiname Tedesco), Lautenist, Hofkapelle Florenz
Allendorf, Johann Ludwig Konrad (1693–1773), Erzieher, Pfarrer, Hofprediger, Köthen, Halle/S.

Allers, Hans Günther, geb. 1935, M-Lehrer, Hamburg, seit 1981 Lehrer (Klavier, M-Theorie) Kreis-M-Schule Bad Segeberg, Komp
Alpert, Herp, geb. 1935, amerik. Trompeter, Sänger, Songschreiber, Produzent und Schauspieler
Altenburg, Johann Ernst (1734–1801), Sohn eines Hoftrompeters, Organist in Bitterfeld, Trompetenschule „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikal. Trompeter- und Pauerkunst“ (1795)
Altenburg, Michael (1584–1640), Theologe, Komp, Erfurt, befreundet mit M. Praetorius
Althoff, Berthold, geb. ca. 1959, Posaunenlehrer Gesamthochschule Kassel und M-Schulen, Arrang. Komp, Chorleiter
Althous, Jay, geb. 1951, amerik. Komp, Arrang., Chormusik
Altmann, Andreas, geb. 1949, LPW, Sächs. Posaunenmission, Ostsachsen
Altnikol, Johann Christoph (1720–1759), Organist, Komp, J. S. Bachs Schwiegersohn, Leipzig, Naumburg
Amann, Hermann, Filmmusik-Komp in den 1960er Jahren, („Augsburger Puppenkiste“)
Ammer, Peter, geb. 1964, KM-Stud. in Esslingen, 1993–2009 Bz-Kantor in Weikersheim, 2008 KMD; seit 2009 Bz-Kantor in Nagold
Ammerbach, Elias Nicolaus (um 1530–1597), Hrsg. von Tabulaturen, Thomas-Organist Leipzig
Ana, Francesco d' (um 1460–1502), ital. Komp, Organist, Venedig
Anders, Hendrik (1657–1714/19), niederl. Komp, Organist, Glockenspieler, Violinist, Amsterdam
Anderson, Leroy (1908–1975), schwed.-amerikan. Komp, Lieder, Musical, Filmmusik

Andreas, Uwe, geb. 1962, ehrenamtl. LPW im Gnadauer Posaunenbund seit 1993, Göttingen

Anerio, Felice (1560–1614), ital. Komp, Kpm, Priester, Nachfolger von Palestrina, sehr bed. in Rom, Bruder von Giovanni Francesco A.

Anerio, Giovanni Francesco (1567–1630), Kapellknabe in Rom (Palestrina), ab 1600 Kpm, Verona, Rom

Anger, Erhard (1928–1999), Kantor, KMD, ab 1966 in Oschatz, Komp, kirchl. Gebrauchsmusik

Anglebert, Jean-Henry d' (1628–1691), frz. Komp, Cembalist am Hof Ludwigs XIV.

Angleria, Camillo (?–1630), ital. M-Theoretiker, Komp, Franziskaner

Annone [Annoni], Hieronymus d' (1697–1770), Theologe, Schaffhausen, Basel, Dichter, geistl. Lieder

Anschütz, Ernst Gebhard (1800–1861), Organist, Lehrer, Leipzig, Hrsg. eines Schulgesangbuchs

Antegnati, Constanzo (1549–1624), Komp, Organist, Orgelbauer, Brescia

Antesignanus, Petrus → Davantès

Anton, Christoph (1610–1658), Organist, Freiberg/Sachsen, Nachfolger von A. Hammerschmidt

Apelles von Löwenstern, Matthäus (1594–1648), Lehrer, Kantor, Hof-Kpm, zuletzt Breslau, Komp, 1639 geadelt

Araújo [Arauxo], Pedro de (1633–1664), portugies. Organist, Komp, Chorleiter, Braga (viell. verwandt mit Francisco Correa A., gestorben 1663 in Sevilla)

Arban, Jean-Baptiste (1825–1889), frz. Trompeter, Dirigent, Paris, Begründer der modernen Trompeten-Spieltechnik

Arbeau, Thoinot [Tabourot, Jehan] (1520–1595), frz. Priester, Schriftsteller, Hrsg. eines Tanz-Handbuchs

Arcadelt, Jacob Jacques (um 1514–1560), niederländ. Sänger, Rom, Paris, Komp, Madrigale

Arensky, Anton Stepanowitsch (1861–1906), russ. Komp, Pianist, Dirigent, Moskau, St. Petersburg

Arezzo → Guido von Arezzo

Arfken, Ernst (1925–2006), KM, Pfarrer, Lehrbeauftragter an der PH Göttingen, Komp

Arland, Rolf → Mühlbauer, Hans

Armsdorf(f), Andreas (1670–1699), Organist, Erfurt, Schüler Pachelbels

Arne, Thomas Augustine (1710–1778), engl. Komp und Geiger, bes. Opern, Oratorien, Instrumental-M.

Arnie, Ralf (1924–2003), Lektor, Verlagsleiter, Hamburg, Schlagerkomp

Arnold von Bruck (um 1490–1554), dt. Komp flämischer Herkunft, Kpm, Krakau, Wien

Arnold, Georg (1621–1676), österr. Komp, Organist in Innsbruck, Hoforganist, Hofkpm Bamberg, Veröffentl. 1651–72

Arnold, Jochen, geb. 1967, Theologe, Musiker, Privat-Dozent Leipzig seit 2008, Klassik bis Pop

Arnold, Johann (17. Jh.), kurfürstl. sächs. Obertrompeter, Musiker, Komp, veröffentl. 1652 Sonate für vier Trompeten in Dresden

Arnold, John (um 1715–1792), engl. Lehrer, Organist, Mesner, Essex, Hrsg. Melodiensammlung 1741/79

Arnold, Sir Malcolm Henry (1921–2006), engl. Trompeter, Dirigent, Komp

Arnold, William (1768–1832), engl. Komp, Heilsarmee

Arnt von Aich (?–1530), Köln, Notendrucker, 4stg. Liederbuch 1519

Ascher, Joseph (1829–1869), niederl. Komp, Pianist, Paris, London

Asher, James, geb. um 1950, Komp, Weltmusik, New Age, Schallplattenproduzent

Asmussen, Johanna, geb. 1936, Chorleiterin, Siesebj/Schleswig-Holstein, Komp (Christl. Sängerbund)

Asola [Asula, Asulae], Giovanni Matteo [Giammateo] (um 1524/32–1609), ital. Komp, Verona, Venedig, geistl. Musik

Asplmayr, Franz (1728–1786), österr. Komp, Geiger, Wien, Nähe zur Mannheimer Schule (Stamitz)

Assmann, Matthias, geb. 1964, Kantor 1986–2005 in Freiberg, seit 2005 Regionalkantor in Brand-Erbisdorf und im Kirchenbezirk Freiberg/Sachsen

Astfalk, Thomas Johannes, geb. 1960, KM-Stud.; 1992 Kantor in Albstadt, 1999 Bz-Kantor Heilbronn Land

Atkinson, Frederik Cook (1841–1897), engl. Organist, Norwich 1881–85

Attaignant, Pierre (um 1494–1552), M-Drucker und -Verleger, der erste Pariser Drucker, der mit beweglichen Notentypen Mensuralmusik druckte

Atterberg, Kurt (1887–1974), schwed. Komp, Dirigent (Ingenieur), Göteborg, Stockholm
Auber, Daniel-François-Esprit (1782–1871), frz. (Opern-) Komp, Paris

Auber, Harriet (1773–1862), England, Amerika, Hymnen 1830, Boston

Auberlen, württ. Kantoren- und Lehrerfamilie aus Fellbach,
1. Samuel Gottlob (1758–1829), zeitweise in der Schweiz, M-Lehrer, Organist und MD Ulmer Münster,
2. Nicolaus Ferdinand (1755–1828), Lehrer von Silcher, Vater von:
3. Wilhelm Amandus (1798–1874), Lehrer, bed. für Schul-Gesangs-

unterricht, Hrsg. von Choral-sammlungen, Komp, Motetten, geistl. Lieder

Avenarius, Thomas (17. Jh.), veröffentl. 1630 in Hamburg

Azzaiolo, Filippo (16. Jh.), ital. Komp, Sänger, Bologna, Tänze, veröffentl. 1557/59/69

B

Baas, Gee (20. Jh.), einige Anbetungslieder für „Jugend mit einer Mission“ etwa 1980

Babell, William (um 1690–1723), engl. Cembalist, Organist, Geiger, Komp, Arrang., London

Bach, August Wilhelm (1796–1869), KM, Organist, Nachfolger von Zelter in Berlin

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788), Pianist, Komp, 2. Sohn Joh. Seb. Bachs, erst am Berliner Hof, dann in Hamburg tätig, seine Klavierkomp leiten zu Haydn und Mozart, wichtiges theoret. Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“

Bach, Johann Christoph Friedrich (1732–1795), zweitjüngster Sohn von Joh. Seb. Bach, Hofkpm in Bückeburg

Bach, Johann Christian (1735–1782), Komp, der jüngste Bach-Sohn, nach dem Tod des Vaters bei Carl Philipp Emanuel in Berlin, ab 1756 in Mailand als Kpm (kath.) und Opernkomp, ab 1762 London

Bach, Johann Christoph (1642–1703), Komp, Organist, Eisenach, auch Cembalist der Hofkapelle

Bach, Johann Ludwig (1677–1731), KM, Hofkpm Meiningen, Vetter von Joh. Seb. Bach

Bach, Johann Michael (1648–1694), Komp, Organist, seine jüngste Tochter Maria Barbara wurde die erste Frau Joh. Seb. Bachs

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), Komp, Kpm, Kantor, bedeutendstes Mitglied der M-Familie Bach, nach Jahren als Organist und Hofkpm ab 1723 Thomaskantor in Leipzig, zahlreiche Instr.- u. Vokalwerke, bed. dt. Komp des Barock

Bach, Johann(es) [Hans] (1604–1673), Organist Erfurt ab 1636

Bach, Wilhelm Friedemann (1710–1784), ältester Sohn von Joh. Seb. Bach, Komp, Orgel- und Klavier-virtuose, Dresden, Halle/S. u. a. Orte

Bacharach, Burt (1928–2023), amerik. Komp, Pianist, Bandleader, Arrang., Produzent von Popmusik

Bachmann, Christian, Dirigent Brass Band Posaunenchor Flaach/Schweiz

Bachmann, Fritz (1900–1961), Pfarrer, Essen, seit 1925 Zusammenarbeit mit Kuhlo, Obmann des Posaunenwerks der EKD, Hrsg. von „Spielet dem Herrn“, „Der Chorleiter“ und von Bläserliteratur (An hellen Tagen, Lob I) [Sohn: Bachmann, Johannes, Pfarrer, Düsseldorf]

Bachofen, Joh. Caspar (1695–1755), Kantor, Gesangslehrer Zürich, Komp, Hrsg. von Choralsammlungen, wichtig für Kirchengesang der dt.-sprachigen Schweiz

Bäck, Sven-Erik (1919–1994), schwed. Musiker, Dirigent, Komp, Stockholm

Badelt, Klaus, geb. 1967, Komp, Filmmusik, Studio „Wunderhorn Music“ Los Angeles, lebt in Santa Monica, Kalifornien

Badings, Henk (1907–1987), niederl. Komp, Lehrer am Konserv. Rotterdam, 1963–72 Prof. für Komp in Stuttgart, Lehrtätigkeit bis 1977 in Utrecht

Baer, Walter, geb. 1928, M-Lehrer, Dozent, Zürich

Baethge, Wilhelm, geb. 1930, KM 1954/55, Trompeter 1959–67, M-Wissenschaftler, Univ. Halle/S., 1972 Promotion, 1976 Habilitation, 1981 Berufung zum Prof. für Theorie und Ästhetik der Musik, 1989–91 Präsident des Ostdeutschen Blasmusikverbandes

Bagni, Benedetto (um 1600), ital. Komp, Organist, Bologna, Motetten- sammlung 1608

Baird-Ross, William (1871–1950), nichts Näheres bekannt, schottischer Herkunft

Baker, Henry (1835–1910), Heilsarmee

Baker, Henry Williams (1821–1877), engl. Geistl., Autor und Hrsg. von Chorälen, Herefordshire

Baker Woodbury, Isaac → Woodbury

Baldassari [Baldassare], Pietro (vor 1690 – nach 1768), ital. Komp, veröffentl. 1707/09, 1721/25, 1768 in Wien, Brescia und Bologna

Balfour Gardiner, Henry → Gardiner

Baloche, Paul, geb. 1962, amerik. Liedermacher, Sänger, Pastor, Texas

Baltruweit, Fritz, geb. 1955, Liedermacher, Pfarrer, Garbsen (Hannover), seit 1992 Studien-inspektor Loccum

Banchieri, Adriano (um 1565–1634), Organist, M-Theoretiker, Komp, Bologna

Banco, Gerhart, geb. 1926, österr. Lehrer, Schulleiter, Prof., Pöchlarn

Bandiera, Lodovico (17. Jh), ital. Geistlicher, Kpm, Rom

Bandini, Primo [Pierre] (1857–1929), ital. Komp, Dirigent, Frankreich, Piacenza

Bär, Gordon, geb. 1969, Stud. KM, Schul-M, Nürnberg, freiberufl. tätig

Barbe, Helmut (1927–2021), KM, 1952–75 Kantor in Spandau, 1972 LKMD Berlin/West, 1975 Prof. an der M-Hochschule ebd., Komp

Barber, Samuel (1910–1981), amerik. Komp, Werke auch für Blasorchester

Barbireau, Jacques (um 1420–1491), niederl. Komp, Domkpm, Antwerpen

Bargnani [Bargagni], Ottavio (um 1570 – nach 1627), ital. Komp, Organist, Brescia, Treviso, Mantua

Barnby, (Sir) Joseph (1838–1896), engl. Komp, Dirigent, Organist, M-Lehrer, London

Barner, Andreas (1835–1910), Korntal, Organist in Karlsruhe

Baroti(us), Scipio(ne) (17. Jh.), Kirchenkomp, Kantor, Köln, Veröffentl. 1622

Barrett, John (1674–1735), Organist, Chorleiter um 1710 in London, Komp, Lieder

Barroso, Ary Evangelista (1903–1964), brasilianischer Jurist, Sportreporter, Komp, Sänger, Samba

Barsch, Barbara, geb. 1957, LPW Berlin-Brandenburg

Barth, Hans Joachim (1927–2001), Schulmusiker, Organist, Berlin, Steinatal/Hessen

Barth, Rudolf (1885–1914), M-Lehrer, Organist, Chordirigent, Hamburg, Komp, Hrsg. Liederbuch

Barthélémon, François Hippolyte (1741–1808), frz. Geiger, Pädagoge, Komp, lebte ab 1767 in England

Bartlett, John (nachgewiesen um 1600), engl. Komp, veröffentl. 1606 Sammlung von Liedern, Lauten- und Gambenstücken, Studium Oxford bis 1610

Bartók, Béla (1881–1945), ungarischer Komp, Pianist, Volksliedforscher und -sammler, Budapest, New York

Bartolino, Orindio (um 1585–1640) Domkpm Udine, KM, Komp, Madrigale, Kanzonetten

Bartsch, Martin, geb. 1942, LKMD Kurhessen-Waldeck

Basche, Herbert (1912–1981), KM, Dozent in Strasburg (Uckermark), Stettin-Frankenwalde, Berlin, Havelberg

Basili, Francesco (1767–1850), ital. Dirigent, Kpm, Macerata, Loreto, Rom, Komp von KM

Bassano, (um 1600), ital. Musikerfamilie (wohl) aus Venedig, ab etwa 1540 in England (Jeronimo, Anthony B. u. a.), Lautenisten, Hofmusiker bei Henry VIII, Komp

Bassano [Bassani], Giovanni (um 1550–1617), ital. Komp, Cornett-Spieler, Lehrer, Venedig

Bassano, Jerome (1559–1635), Komp, Hofmusiker, England, Sohn von Anthony Bassano (s.o.)

Bassett, Leslie (1923–2016), amerik. Komp, Jazz-Posaunist, Lehrer, Univ. Michigan, 1970 Prof.

Bäßler, Johann Georg (1753–1807), Organist, Elberfeld, Komp, geistl. Lieder

Bastard, Jean (16. Jh.), frz. Chorleiter, Lehrer in Bourges 1536–52

Batchelder Bradbury, William → Bradbury

Batdorf, Robert, geb. 1949, theol. Lehrer, Bibelschule Brake, wohnt in Lemgo

Battiferri, Luigi (um 1600/10 – nach 1682), ital. Komp, Organist, Priester, Urbino, Vado, Ferrara

Bau, Gerhard (1905–1982), Kantor, Organist, 1937–70 in Norden/Ostfriesland, lebte zuletzt in Königsfeld

Baudach, Ulrich (1921–1992), KMD, Prof. für Chorleitung in Hamburg

Baum, Alfred (1904–1993), Organist in Zürich, Lehrer in Winterthur, ab 1946 Konserv. Zürich

Bäumer, Hans-Joachim, geb. 1959, Lehrer, Freudenberg/Siegen

Baumfelder, Friedrich August Wilhelm (1833–1916), Komp, Kantor, Dirigent, Pianist, M-Lehrer, Dresden

Baumgartner, August (1814–1861), Organist, Chordirigent, Komp, Hrsg., München

Baumgartner, Wilhelm (1820–1867), schweiz. Komp, Chordirigent, Klavierlehrer, Zürich, Volksliedbearbeitungen

Baur, Jürg (1918–2010), Komp, Kantor, 1965 Direktor des Konserv. Düsseldorf, 1969 Prof., seit 1971 Komp-Lehrer in Köln, lebte zuletzt in Düsseldorf

Baur, Traugott, geb. 1948, LPW Pfalz ab 1977, Neustadt, 2001 KMD

Bausznern, Dietrich von (1928–1980), Komp, Dozent, Freiburg, München, Frankfurt/M., [Enkel von Waldemar von B. (1866–1931), Komp, Lehrer, Prof. Berlin]

Bayerdörffer, Adam Friedrich (1721–1790), Organist, Schwäbisch Hall, Hrsg. Choralbuch

Bayiga, Bayiga (Alfred Bayiga), 20. Jh., afrikan. Pfarrer der Presbyterianischen Kirche (Doppelung des Namens betont afrikan. Herkunft)

Bayly, Albert Frederick (1901 – nach 1967), engl. Pfarrer

Bayly, Haynes (1797–1839), engl. Dichter, Komp

Bearcroft, Norman, geb. 1926, engl. Chorleiter, Dirigent, Heilsarmee

Beck, Conrad (1901–1989), schweiz. Komp, 1939–66 Leiter der M-Abt. des schweiz. Rundfunks Basel, Sinfonien, Vokalwerke, Kammer-M, Klavier-M

Beck, Dietmar, geb. 1939, KM-Stud. in Stuttgart, wohnt in Balingen

Beck, Matthias, geb. 1962, Instr.-Baumeister, Trompeter, Bad Urach, Dettingen/Württ.

Beck, Steffen, geb. 1966, Ausbildung an der Evangelistenschule „Johanneum“ Wuppertal, seit 1991 Musikreferent beim CVJM Baden, CVJM-Sekretär Liedolsheim

Becker, Albert (1834–1899), Komp, Chordirigent, Kompositionslehrer, Berlin

Becker, Cornelius (1561–1604), Pfarrer, Prof. f. Theologie, Leipzig

Becker, Matthias E., geb. 1965, stud. Schul-M in Frankfurt/M., Jazz-Sänger und -Chorleiter, freiberufl. Dirigent, Arrang., Dozent bei Chorleiter-Fortbildungen

Becker, Norbert, M., geb. 1962, Autor, Komp, kath. Priester in der „Gemeinschaft der Herz-Jesu-Missionare“, Bildungsstätte Hohenwart/Bayern, geistl. Lieder

Becker, Pedro, geb. 1964, Buenos Aires

Becker, Valentin Eduard (1814–1890), Beamter in Würzburg, Komp, Messen, Lieder, Instrumentalwerke

Beckerath, Alfred von (1901–1978), Komp, Dirigent, M-Schriftsteller, Ingolstadt 1955–63, München

Bédard, Jean Baptiste (1765–1815), frz. Geiger, Bretagne, Paris

Beer [Berr], Friedrich (1794–1838), dt. Klarinettist, Fagottist, 1831 Lehrer am Konserv. Paris, 1836 Direktor Militärmusikschule

Beer, Johann (1655–1700), österr.-dt. Komp, Sänger, Organist, M-Theoretiker, Kpm, Weißenfels

Beer, Leonhard (17. Jh.), Magister, Organist in Leipzig 1644–51

Beer, Leopold (1865–?) Organist, Leiter der M-Schule in Wien

Beethoven, Ludwig van (1770–1827), Komp, einer der ersten, der allein vom Komponieren lebte, dritter wichtiger Vertreter der Wiener Klassik nach Haydn und Mozart

Begue, Nicolas Antoine le (1630–1702), frz. Hoforganist, Komp, Paris
Beinhauer, Paul (1928–2007), Trompeter Symphonieorch. Unna 1947–54, BPW im CVJM Westbund 1954–78, Pfarrer in Kassel bis 1991
Bekkers, J. P. (Anfang 20.Jh.), niederl. Komp, Kirchenlied
Bell, John Lamberton, geb. 1949, engl. Liedkomp, Iona Community, lebt in Schottland
Bella, Johann Leopold (1843–1936), MD, Stadtkantor, Hermannstadt (Siebenbürgen)
Bellermann, Heinrich (1832–1903), M-Prof. Berlin, Komp, Schüler von Eduard Grell
Belli, Domenico (nachgewiesen um 1610), ital. Komp, 1610/13 Florenz
Bellmann, Karl Gottlieb (1772–1862), MD, Schleswig, Komp
Bencriscutto, Frank Peter Anthony (1928–1997), amerik. Saxophonist, ab 1960 Leiter Blasorch. der Univ. of Minnesota, Gast-Prof. Tokio
Bender, Jan (1909–1994), Komp, KM, Aurich, Lüneburg, Dozent in Frankfurt/M., ab 1960 in Amerika, 1965 Prof. in Springfield/Ohio
Bendinelli, Agostino (17. Jh.), ital. Augustiner-Mönch, Komp, Rom, Piacenza
Bendinelli, Cesare (17. Jh.), 1614 früheste bekannte Trompetenschule
Bendusi, Francesco (16. Jh.), ital. Komp, veröffentl. 1553 in Venedig Tänze und Lieder
Beneken, Friedrich Burchard (1760–1818), Pastor, Komp, im Raum Hannover, bes. Lieder
Benevoli, Orazio (1605–1672), ital. Kpm frz. Herkunft, Vatikan Rom
Benfer, Tilman, geb. 1956, Stud. in Herford und Köln, Kreiskantor in Uslar, 1990 KMD Verden, Lehrauftrag in Bremen (Künstl. Orgelspiel), jetzt Göttingen

Benker, Heinz (1921–2000), Komp, M-Lehrer, Regensburg, ab 1964 München
Benz, Werner (1935–2019), Diakon, 1963–67 PW Lippe, ab 1967 LPW Westfalen
Beranek, Johann de Deo (1813–1875), Komp, MD, Organist, Kpm, Brünn, Wien, Prof. für Klavier, M-Theorie, Harmonielehre
Berat, Frédéric (1800–1855), frz. Lied-Komp, Paris
Beretta, Francesco († 1694), Kanonikus, Domkpm, Rom, Komp
Beretta, Lodovico (um 1600), Mönch, Komp, Musiker, Brescia, veröffentl. Mailand 1604 Canzonen
Berg, Alban (1885–1935), österr. Komp, Schüler von Schönberg, Wien (2. Wiener Schule)
Berg, Stephen A., geb. 1945, Komp, Hornist, Fulda
Bergemann, Siegfried (1935–2020), KMD in Essen, Aurich und Weißenburg
Berger, Hans-Ludwig (1892–1972), → Hänsler, Friedrich
Bergèse, Alain, geb. 1946, frz. Komp, ref. Theologe, Schul-M, Mit-Hrsg. eines christl. Liederbuchs
Berggreen, Andreas Peter (1801–1880), dänischer Organist, M-Lehrer, Komp, Kopenhagen
Berghaus, Eckart, geb. 1941, Industriekaufmann, KM-Stud., ab 1968 LPW Rheinland
Bergt, (Christian Gottlob) August (1771–1837), Organist, Bautzen (Sachsen), Komp von KM
Beringen, Robert van (20. Jh.), niederl. Arrang., Komp, bes. für Blasorchester
Berlin, Irving (1888–1989), amerik. Komp jüdisch-russ. Herkunft (Israel Isidore Baline), Musical, Schlager, Broadway-Shows, Filmmusik, New York

Berlioz, Hector (1803–1869), frz. Komp, Schöpfer der „Programm-Musik“ im modernen Sinne, Paris, Rom, Europareisen

Berlipp, Friedel (1921–2016), Komp, Arrang. für Film und Fernsehen, Schallplattenproduzent, (Pseudonym Berry Lipman), Berghem-Glessen

Bernau, Wilhelm (1898–1958), Komp, M-Lehrer, Elberfeld

Berndt, Axel, geb. 1979, Informatikstudium, 2011 Promotion

(Musikinformatik), Magdeburg

Berndt, Renate, geb. 1932

Berner, Friedrich Wilhelm (1780–1827), Organist, Univ.-MD, Breslau

Bernhard, Christoph (1628–1692), M-Theoretiker, Komp, Sänger, Schüler von Carissimi und Schütz, Dresden, Hamburg

Bernoulli, Hans (1918–?), Pfarrer, Krankenhausseelsorger, Basel, bis 1988 im KM-Rat der ev.-reformiert. Kirchen der dt.-sprach. Schweiz

Bernoulli, Peter Ernst, geb. 1951, ev.-ref. Gemeindepfarrer in der Schweiz 1976–92, Ausbildung zum Kantor 1989–92, Lehrdiplom Posaune 1994, derzeit Verlagsleiter und Bibliothekar des Schweizer. Kirchengesangsbundes, Zürich, wohnt in Langnau a. A.

Berr → Beer

Berrsche, Alexander (1883–1940), Pianist, Kritiker, Rechtsanwalt, München, Schüler von Reger

Bertali, Antonio (1605–1669) ital. Musiker, Komp, Hofkpm, Wien

Bertalotti, Angelo Michele (1666–1747), ital. Komp, Sänger, Gesangslehrer, Bologna

Berthier, Jacques (1923–1994), frz. Organist, Paris, entwickelte Musikformen für Taizé (ostinate Gesänge, Kanons)

Bertram, Hans Georg (1936–2013), Komp, KMD, Prof., Esslingen

Bertsch, Albrecht Peter (1758–1830), MD Esslingen, Komp

Besard(us), Jean-Baptiste (1567–1617), frz. Jurist, Lautenist, Komp, ab 1600 Reisen Deutschland, Italien, Hrsg. einer wichtigen Sammlung v. Lautenstücken 1603 (Thesaurus)

Besler, Samuel (1574–1625), Lehrer, Kantor, Komp, Breslau, Hrsg. Chorsätze, Lieder

Besozzi, Alessandro (1702–1775/1793), ital. Komp, Oboist, Parma, Turin

Besozzi, Carlo (1738–1791), Oboist, Dresden (ital. M-Familie 17.–19. Jh.)

Bethke, Neithard, geb. 1942, Dirigent, Organist, Komp, ab 1969 Domorganist, Kpm Ratzeburg, im Ruhestand Dirigent in Lübeck

Beuerle, Herbert (1911–1994), Komp, KM, M-Lehrer in versch.

Gemeinden, 1952–76 im Burckhardtthaus Gelnhausen, Singwochen, Chorleiterschulungen (für den Christl. Sängerbund u. a.)

Beurle (Bäurle), Johannes Christian (1815–1866), Lehrer in Friedrichshafen, Musik zu Text von Christian Gottlob Barth (1799–1862): „Der Pilger“

Beuttenmüller, Gustav Friedrich (1804–1866), Kirchheim/Teck, Stuttgart

Biber [von Bibern], Heinrich Ignaz Franz (1644–1704), österr. Komp, Geiger, Kpm, Salzburg

Biebl, Franz (1906–2001), Komp, Chorleiter, München, Mitarbeit Rundfunk, Förderung Laienchöre

Biener, Gustav (1926–2003), Rektor, Organist, Chorleiter, KMD, Arnsberg, Dozent (Tonsatz, Kontrapunkt), Dortmund, Komp

Bieske, Werner (1913–1970), Kantor, Dozent, KMS Schlüchtern

Bießecker, Wilhelm (1927–1968), PW Baden 1958–68, Heidelberg

Bietz, Hartmut (1942–2020), KM, Komp, seit 1980 Verlagslektor in Berlin, Pseudonym Philipp Hart
Bildstein, Hieronymus (um 1580–1634), aus Bregenz/Vorarlberg, Organist, Komp am Hof des Fürstbischofs Jakob Fugger in Konstanz
Bil(l)horn, Peter Philip (1865–1936), amerik. Komp, Gospels, Kalifornien

Binder, Andreas, geb. 1969, Komp, Arrang., Pianist, Liedbegleiter, Lehrauftrag Trossingen

Binner, Werner (1908–1991), KMD Kantor, 1934–1977 Neuruppin, Gründer der Ruppiner Kantorei, Posaunenarbeit, Konzerttätigkeit, Komp, Lieder, Psalmvertonungen, Bläusersätze

Birk, Walter, geb. 1922, Kantor, Leiter der Studentensingarbeit, Techn. Hochschule Hannover

Birkenfeld, Margret (1926–2019), M-Lehrerin in Dortmund, 1961–86 Produzentin, Komp, Dirigentin beim Verlag H. Schulte (jetzt Schulte & Gerth), Hrsg. von Liederbüchern und Tonträgern, Witten, Wetzlar, zuletzt Dillenburg

Birmele, Johannes, geb. 1924, Pfarrer, Leipzig

Bischoff, Dieter, geb. 1939, PW Baden seit 1974, LPW ab 1994, Keltern-Dietlingen

Bischoff, Paul (1935–2019), KM, Ingenieur, Sindelfingen, Arbeit für den Süddeutschen Rundfunk

Bisegger, Ronald (1923–2003), kath. KM, Komp, Schriftsteller, Chorleiter, Dozent, Zürich

Bishop, Sir Henry Rowley (1786–1855), engl. Komp, Dirigent, London, Univ. Edinburgh 1841, Prof. Oxford 1848

Bizet, Georges (1838–1875), frz. Komp, bes. Opern, auch KM, Orchester- und Kammermusikwerke, Paris

Bjelinski, Bruno (1909–1992), kroatischer Komp, Prof., Zagreb

Blan(c)ks, Edward (1550–1633), engl. Komp, London, Psalmen, Motetten, Instrumentalstücke

Bland, James A. (1854–1911), auch Jimmy Bland, afro-amerik. Musiker und Liedkomp

Blank, Gerhard, geb. 1933, KM, ab 1966 am bischöfl. Institut für KM in Fulda, Bz-Kantor in Marburg

Blarr, Oskar Gottlieb, geb. 1934, KM, ab 1961 Düsseldorf, Komp, ab 1983 M-Hochschule, 1990 Prof.

Blaszkowski, Udo, geb. 1958, Mitarbeit Posaunenarbeit Nordelbien

Bliss, Philip Paul (1838–1876), amerik. Sänger, Komp von geistl. Liedern, Hrsg. einer Liedersammlung, Sonntagsschuldienst, Evangelisation, u. a. in Ohio

Blitsch, Bernhard, geb. 1965, KM im Bistum Köln, seit 1993 Regionalkantor Rhein-Sieg-Kreis, Meckenheim, Lehrauftrag Aachen 1999 bis 2006

Blume, Dr. Jürgen, geb. 1946, Prof. für M-Theorie, M-Hochschule Frankfurt/M. 1979-93, Univ. Mainz seit 1993, KM in Offenbach/Main seit 1962, seit 1976 Leiter des Jugendchors Frankfurt in Verbindung mit dem Hessischen Rundfunk, Komp, Schulbuchautor

Blume, Karl (1883–1947), Komp, Sänger, Vertonung von Hermann-Löns-Gedichten, Filmmusik

Blümel, Christian, geb. 1953, Trompeten-Lehrer in Münster, Gründer des „Gottfried Reiche Bläserensembles“, Initiator der „Gesellschaft christl. Bläserfreunde“ mit seinen „Archiven zur Erforschung und Förderung d. Posaunenchorwesens“

Böbel, Karl (1931–1990), KMD Nürtingen, Lehrauftr. Orgel Stuttgart

Bocanegra, Juan Pérez de (1598–1645), Franziskaner, Missionar in Peru, Liedkomp, Sammlung erschienen 1631, Cuzco, Lima

Böckmann, Alfred (1905–1995), Komp, M-Prof. M-Hochschule Weimar ab 1952

Bodenschatz, Erhard (um 1576–1636), Kantor, Schulpforta, später Pfarrer, Komp

Boëllmann, Léon, (1862–1897), frz. Organist, Komp, Paris

Bogatzky, Karl Heinrich von (1690–1774), Schüler Franckes in Halle/S., Erbauungsschriftsteller

Bogon, Christoph, geb. 1971, Stud. KM in Freiburg, ab 2002 Bz-Kantor in Schopfheim

Böhler, Friedel W., geb. 1946, Diakon, KM, Sozialpädagoge, M-Erzieher, 1971–94 LPW Kurhessen-Waldeck, ab 1995 Leiter der Sächsischen Posaunenmission Radebeul bei Dresden, Komp, Hrsg.

Böhm, Georg (1661–1733), Komp, Organist, Hamburg, Lüneburg (wo er viell. Bach Unterricht erteilte)

Böhme, Walter (1884–1952), Kantor, Komp, Chordirektor in Sachsen (Leipzig?)

Boismortier, Joseph Bodin de (1689–1755), frz. Komp, Paris, bes. Kammermusik

Bölting, Ralf, geb. 1953, KM, Bad Salzuflen seit 1979, Dozent Detmold 1981–92, Komp

Bonelli, Aurelio (um 1569 – nach 1620), ital. Komp, Organist, Maler, Bologna

Bononcini, Giovanni Battista (1670–1747), ital. Komp, Bologna, Rom, Wien, bes. Opern und KM [sein Vater: Giovanni Maria B. (1642–78) Kirchenkomp, Modena]

Bonzanini, Giacomo (17. Jh.), ital. Komp, Mantua, Sammlung veröffentlicht. in Venedig 1616

Boon, Brindley (1914–2009), Komp, Dirigent, Heilsarmee

Boone, Steve, geb. 1943, Bass-Gitarist der Band „The Lovin‘ Spoonful“

Booth, Cornelia (1864–1919), Heilsarmee, verheiratet mit Herbert Howard B.

Booth, Evangeline (1865–1950), 1. Generalin Heilsarmee, London, Kanada, Amerika

Booth, Herbert (Henry) Howard (1862–1926), Liedtexter und Komp, Heilsarmee, Kanada, Australien (Melbourne)

Bordog(n)i, Francesco (um 1600 – nach 1642), Organist, Lucca

Bordogni, (Guilo) Marco (1789–1856), ital. Opernsänger, Gesangslehrer

Bornefeld, Helmut (1906–1990), Komp, Kantor, KMD, Prof., Heidenheim

Borodin, Alexander (1833–1887), gebürtiger Georgier, Chemie-Prof. St. Petersburg, bed. Komp

Borris, Siegfried (1906–1987), Komp, M-Wissenschaftler, Prof., Berlin, Jugendmusik, M-Bücher

Bortnianski, Dmitri Stepanowitsch (1751–1825), russ. Komp, nach einem Italiaaufenthalt Leiter des Hofchores St. Petersburg

Børud, Arnold, geb. 1947, norw. Komp, Musiker, Sänger, Grimstad

Bosch, Bernhard van den, geb. 1933, Hornist, M-Lehrer, Kantor, Dirigent in Zeist (Holland), PW der Brüder-Unität

Bosse, Christoph, geb. 1950, KM-Stud. in Detmold (A-Prüf.) 1972–77, Komp-Stud. (D. Manicke) 1976–80, Propsteikantor Seesen/Harz ab 1977, Komp für Bläser, Chor a cappella, seit 1995 Propsteikantor Salzgitter

Bosse, Oskar (1893–1979), Trompeter in Leipzig, PW des Gnadauer Gemeinschaftsverbandes in d. DDR

Boßle, Maria, geb. 1958, Organistin Sulzbach-Rosenberg

Boßler, Kurt (1911–1976), Organist, Lehrer, Komp, Dozent, Freiburg 1943, Heidelberg ab 1963
Bostwick, EM. (gest. nach 1916), nichts Näheres bekannt, einige englischsprachige, volkstüml. Lieder
Both, Werner, geb. 1928, Diakon, KM 1953–60, MD Ev.-Luth. Kirche in Tanzania 1961–68, PW Baden 1968–70, LPW Hessen-Nassau 1972–88, Usingen (Merzhausen, Taunus)
Botschinsky, Allan (1940–2020), dän. Jazz-M., Hamburg, London, Komp, Film-M, Jazz-M, E-Musik
Böttcher, Steffen, geb. 1969, KM-Stud. Heidelberg, Nürnberg, Dekanatskantor Wassertrüdingen
Boulez, Pierre (1925–2016), frz. Komp, Dirigent, New York, Paris
Bourgeois, (Loys) Louis (um 1510–um 1560), frz. Komp, Kantor, Genf, Melodien, Sätze zum Genfer Psalter
Boyce, William (1711–1779), engl. Komp, Organist, London
Boyd, William (1847–1928), engl. Geistlicher, Norfolk
Boyvin, Jacques (um 1649–1706), frz. Organist, Rouen
Bozza, Eugène Joseph (1905–1995), frz. Komp, Dirigent, Kpm, Lehrer, Paris, Valenciennes
Bradbury, William Batchelder (1816–1868), amerik. Komp, KM, Pianist, Organist, Lehrer, Hrsg. des Gesangbuchs „Clarion“, Fabrikant von M-Instrumenten, New York
Brade, William (1560–1630), Komp, Violinist, Mitglied der Hofkapelle in Kopenhagen, Brandenburg, Schaumburg, Direktor der Ratsmusik Hamburg
Braennstroem, Ingemar (1940–1997), schwedischer Chorleiter, M-Verleger
Brahms, Johannes (1833–1897), Komp, Dirigent, Hamburg, Wien, Kammermusik, Sinfonien

Bramieri, Claudio (?– vor 1595), aus Piacenza, 1591–93 Organist am Innsbrucker Hof unter Ferdinand II.
Brand, Helmut, geb. 1959, KM-Stud. in Stuttgart u. der Orgelimprovisation in Straßburg, 1982–85 KM in Renningen, 1985 Bz-Kantor in Tuttlingen, 1997 KMD
Brandt, Karl Wilhelm [Vassily Georgievich] (1869–1923), russ. Trompeter, Lehrer, Komp, Prof. Moskauer Konserv., Orchester-Etuden
Branscheidt, Marius, geb. 1970, Kantor, Chorleiter in Kropp, Schleswig
Brant, Jobst v. → Jobst vom Brandt
Braun, Albert (1808–1883), Pfarrer, Komp, Männerchöre, Lieder, Mühlhausen/Elsass
Braun, Carl Anton Philipp (1788–1835), Oboist in den Hofkapellen von Ludwigslust, Kopenhagen, Stockholm, Komp, Instrumentalwerke, Lieder
Braun, Christoph (1828–1898), Organist, MD, Komp, Biberach a. d. Riss (Melodie zu „Schwabenlied“)
Braun, Clemens (1826–1933), Pianist, Organist, Gründer des Bach-Vereins Dresden, Komp, Lieder u. a.
Braun, Hans-Peter, geb. 1950, KM, Dozent M-Hochschule Trossingen seit 1980, Bz-Kantor Tuttlingen, Referent für Ausbildung beim Verband Ev. KM in Württ. bis 2004, 1990 KMD, 1995 MD am Evang. Stift Tübingen
Braun, Hermann (1889–?), Komp, M-Lehrer, Soest, Lieder, Motetten
Bräutigam, Konrad, geb. ca. 1930, KMD in Gotha 1953 bis ca. 1984
Bräutigam, Volker (1939–2022), Prof., KM, Leipzig
Bredenbach, Ingo, geb. 1959, KM, Bz-Kantor in Nagold/Schwarzwald; 1991–95 Lehrauftrag an der Hochschule für Kirchenmusik Esslingen, 1996 KMD, 1998–2010 Orgelprof.

und Rektor der Hochschule für Kirchenmusik Tübingen, seither Stiftskantor Tübingen

Breidenstein, Heinrich Karl (1796–1876), Univ.-MD, Prof., Bonn, Männerchöre, Hrsg. einer prakt. Singschule

Breier, Gregor, geb. 1960, Konzertpianist, Jugendevoangelist, Starnberg

Breiter, Hans Jakob (1845–1893), schweiz. Methodistenprediger, Schriftleiter des Sonntagsschul-Magazins, Basel

Bremner, Ernst James (1868–nach 1904), geb. Engländer, Organist, Bremen, Köln, Komp, Lieder, Motetten

Brenner, Friedrich (1815–1898), Organist, Univ.-MD, Dorpat, Hrsg. eines Choralbuchs, Komp, Lieder, Chöre

Bresgen, Cesar (1913–1988), österr. Komp, Komp-Lehrer, Mozarteum, Salzburg

Brethauer, Roger, geb. 1969, seit 2012 Kantor in Lippstadt, vorher Espekamp

Breuninger, Karl Friedrich (1836–1904), Lehrer in Urach 1857, Stuttgart 1863, Organist, MD

Brewer, A. Herbert (1865–1928), engl. Organist, Dirigent, Komp, Bristol, Coventry, Gloucester

Briegel, Wolfgang Carl (1626–1712), Komp, Kpm, Organist, Kantor, Gotha, Schweinfurt, Darmstadt

Bristol, Lee Hastings jr. (1923–1979), amerik. Geschäftsmann, Pädagoge, Autor, Komp, Staat New York

Britten, Benjamin (1913–1976), bed. engl. Komp seit Purcell, Dirigent, Liedbegleiter, Suffolk

Brixel, Dr. Eugen (1939–2000), Direktor der M-Schule Feldbach (Österreich), Veröffentl. zur Blasmusikforschung

Broadbent, Derek M., geb. ca. 1938, engl. Arrangeur für Blasmusik, Dirigent

Brödel, Wolfgang (1924–2005), Kantor-Katechet in Kahla/Thür. 1952–58, in Kulmbach 1959–85, nebenberufl. M-Lehrer, 1970–82 Bz-Chorleiter der Posaunenchor in Dekanat Kulmbach

Brooker, Gary (1945–2022), engl. Sänger, Texter, Pianist, Band „Procul Harum“

Brose, Martin E., geb. 1936, Schul- und KM, 1968–71 in Tansania, Landessingwart und Chorleiter für Berlin/Brandenburg (Christlicher Sängerbund)

Brosig, Moritz (1815–1887), Domorganist ab 1842, Domkpm ab 1853 in Breslau, Lehrer am kath. Institut für KM, Komp, Autor eines Choralbuchs, einer Harmonielehre

Brown(e), Richard (1664–1710), engl. Komp, Organist, London

Brown, Brenton, geb. 1973, christl. Liedermacher, Südafrika

Broy-Leipheim, Erich (junior), geb. 1959, M-Pädagoge, Lehrauftrag Augsburg, Posaunenchor Leipheim

Bruch, Max (1838–1920), Komp, Dirigent, Sondershausen, Bonn, Berlin, Orchesterwerke

Bruck, Arnold von → Arnold von Bruck

Bruckner, Anton (1824–1896), Komp, Organist, Lehrer, Wien, bed. Sinfonien

Brugk, Hans Melchior (1909–1999), Pseud. Joachim Furnter, Komp, Dozent, München

Brüggmann, Hans, geb. 1914, KM 1939–59 Tating/Nordfriesland, 1959–78 Kellinghusen, 1978–84 nebenberufl. Kiel

Bruhn, Christian, geb. 1934, Schlagerkomp, M-Produzent

Brühne, Lothar (1900–1958), dt. Filmkomp (UFA), München, Berlin, u. a. Schlager f. Zarah Leander

Bruhns, Nicolaus (1665–1697), Komp, Geiger, Gambist, Kopenhagen, Husum
Brumel, Antoine (um 1460–nach 1520), franko-flämischer Komp, Chormeister, Chartres, Paris, Lyon
Brunelli, Antonio (um 1575 – nach 1627), Organist, Komp, Kpm, Pisa, Florenz, Verfasser von M-Traktaten
Brunion, Andreas, geb. 1961, Kantor, Organist, Neustadt/Holstein
Brunner, Johannes, geb. 1935, Landessingwart und PW des Gemeinschaftswerkes Berlin-Brandenburg, Komp, Arrang., wohnt in Fredersdorf
Bubmann, Peter, geb. 1962, Theologe, KM, Komp, Leiter der Studiogruppe ZEBATH, wissenschaftl. Mitarbeiter Univ. Heidelberg (Ethik, Theol. Fakultät), Arrang., Bücher zum Thema Musik und Religion, seit 1999 Dozent für Gemeindepädagogik, Ethik, mus. Bildung an der Evang. Fachhochschule Nürnberg
Bucchi, Valentino (1916–1976), ital. Komp, Dozent, MD, u. a. in Florenz, Bologna
Bücher, A. → Ruh, Emil
Büchsel, Karl-Heinrich (1922–2009), KM, Theologe, Kantor in Soest 1955–62, Dozent am Predigerseminar, 1962–87 LKMD Braunschweig, Mitglied des Zentralrates für KM der EKD, ab 1987 nebenberufl. Kantor und Organist in der Lüneburger Heide, Komp
Bücker, Jörg, geb. 1976, kath. KM, Basilika St. Ida Herzfeld, Lippetal
Buhé, Klaus (1912–1996), Gitarrist, Dozent, Komp, Arrang., Bremen
Bujanov, Igor, geb. 1969, seit 1997 in Deutschland, freiberufl. Musiklehrer, Komp, Posaunenchorleiter, Magdeburg
Bulla, Steve/Stephen, geb. 1953, amerik. Komp, Arrang., Dirigent, Posaunist

Buona [Bona], Valerio (um 1560–um 1620), ital. Komp, Franziskaner, Mailand, Brescia, Verona
Buonamente, Giovanni Battista (um 1595–1643), ital. Komp, Wien, Prag, Kpm in Assisi
Burg, Willem (Wim) ter, (1914–1995), niederl. Komp, Dirigent, M-Pädagoge, Amsterdam
Burger, Matthias → Schneider, W.
Burgk, Joachim von [a] (1546–1610), Komp, Kantor, Organist, Mühlhausen, Thüringen
Burgmann, J. Hartmut, geb. 1936, Hrsg. Bläsernoten, Klavierbau-meister, Verlagsleiter, Ingersheim
Burkhard, Willy (1900–1955), schweiz. Komp, Dozent, Zürich, Bern (Jugendmusikbewegung)
Burkhardt, Christian (1830–1908), Seminar-M-Lehrer, Organist und MD Nürtingen, Komp, Männerchöre, KM
Burleigh, Harry Thacker (1866–1949), afro-amerik. Komp, Sänger, Arrang.
Burmeister, Joachim (um 1566–1629), Lehrer, Kantor, Lateinschule Rostock, Hrsg. einer M-Lehre 1609
Burney, Charles (1726–1814), engl. Komp, M-Historiker, London, zahlreiche Europareisen
Busch, Carl (1862–1943), amerik. Komp dänischer Herkunft, Dirigent, M-Lehrer, u. a. Kansas City
Busnois, Antoine (1430–1492), frz. Komp, bes. Chansons, Burgund
Büsser, Paul-Henri (1872–1973), frz. Komp, Organist, Dirigent, Prof. für Komp, Paris
Bußler, Ludwig (1838/9–1901), M-Lehrer in Berlin, 1869 MD in Memel, Verfasser einer M-Elementarlehre
Büttner, Matthias, Tubist, Mitglied Sächs. Tuba Company
Buttschardt, Ferdinand (1865–1930), Organist, Dirigent, Biberach, Ulm, Komp, Männerchöre

Buttstedt, Franz Vollrath (1735–1814), Organist in Weikersheim, MD in Rothenburg
Buttstedt, Johann Heinrich (1666–1727), Organist, Komp, Erfurt, Lehrer von G. Fr. Kauffmann und J. G. Walther
Buxtehude, Dietrich (1637–1707), Komp, Organist, Lübeck
Buzmann, Heinrich (1937–2001), Diakon im Posaunenwerk Hannover
Byrd, William (1543–1623), Komp, Organist, M-Verleger, London

C

Cabezón, Antonio de (um 1500/10–1566), blinder Organist, Cembalist, Komp am span. Hof
Caccini, Giulio (1551–1618), Komp, Instrumentalist, Sänger, Gesangslehrer, Florenz
Cadow, Paul (1908–2001), Komp, M-Kritiker, Prof. Tokio, freischaffend Rüsselsheim
Cage, John (1912–1992), amerik. Komp, Pianist, M-Schriftsteller, Philosoph
Caldara, Antonio (um 1670–1736), ital. Komp, Vizekpm neben J. J. Fux in Wien
Call, Leonhard von (1767–1815), österr. Komp, Gitarrist, Wien (auch: de Call)
Calvisius, Seth (1556–1615), KM, Komp, M-Theoretiker, Leipzig
Cambini, Giovanni Giuseppe Maria Gioacchino (1746–1826), ital. Komp, Livorno, Bicêtre
Cammin, Heinz (1923–2007), Komp, Mainz, Wiesbaden
Campanus, Jan (1572–1622), böhmischer Lehrer, Dichter, Komp, Univ.-Prof., Prag, (humanistische Psalmen, Oden, 4stg. homophon)
Campbell, John (1807–1860), Heilsarmee
Campra, André (1660–1744), frz. Komp ital. Herkunft, Kirchenkpm, Paris, Oper, geistl. Musik

Canali, Floriano (um 1550 – um 1620), ital. Geistlicher, Organist, Komp, Brescia, nachgewiesen zwischen 1597 und 1603
Canobbio, Carlo (1741–1822), ital. Komp, Geiger, Opernkpm, Venedig, Spanien, St. Petersburg
Carawan, Guy (1927–2015), Sänger, Liedersammler, Bürgerrechtler, Tennessee, USA
Carcani [Carcano, Carcasio], Giuseppe (1703–1779), Organist, Komp, Kpm, Venedig, Piacenza
Caresana, Christofano (um 1640–1709), ital. Komp, Organist, Sänger, Kpm, Neapel
Carey, Henry (1687–1743), engl. Dichter, Komp, London, Opernlibretti, Theaterstücke
Carey, James Duncan (1927–2011), britischer Komp, Dirigent, MD, Edinburgh
Carissimi, Giacomo (1605–1674), ital. Komp, Kpm, Sänger, Organist, Assisi, Rom
Carmichael, Ralph (1927–2021), amerik. Komp, geistl. Lieder, Musik zu Billy Grahams Filmen, Hrsg. von Liedersammlungen, zeitweise in Hollywood
Caroubel, Pierre-Francois (1556–1611 oder 1615), Geiger am Hof in Paris, Wolfenbüttel
Carvalho, João de Sousa (1745–1798), portugiesischer Komp, Lehrer, Kpm, Lissabon
Casali, Giovanni Battista (um 1715–1792), ital. Kpm, Rom
Casali, Lodovico (um 1575–1647), ital. Komp, Organist, M-Schriftsteller, Priester, Modena
Cash, Ed, geb. 1971, amerik. Produzent, Liedermacher, Musiker, Gospelmusic
Castro, Jean de (um 1540– um 1600), südniederl. Komp, Antwerpen, Köln, Düsseldorf, Lyon, veröffentl. Paris 1575

Cavaccio, Giovanni (1556–1626), ital. Komp, Dichter, Kpm, Organist, Florenz, Bergamo

Cavalieri, Emilio de' (um 1550–1602), ital. Komp, Sänger, Tänzer, Organist, Choreograph, Diplomat, Rom

Cavalli, Pier Francesco (1602–1676), eigentl. Name Caletto-Bruno, Caletti-Bruni, nahm den Namen seines Gönners an, Chorsänger unter Monteverdi, Organist, Venedig, Opern, Instrumentalwerke

Cazzati, Maurizio (um 1620–1677), ital. Komp, Organist, Kpm 1657–71 in Bologna, Werke für Trompete, Streicher

Cernohorsky, Bohuslav (1684–1742), böhmischer Geistl., Komp, Organist, Chordirigent, Prag, zeitweise Italien

Cesare, Giovanni Martino (um 1590–1667), ital. Komp, Posaunist, Kornettist, Udine, München

Cesti, Don Remigio (um 1665), ital. Musiker, Organist, Pisa

Cesti, Marc' Antonio (1618/23–1669), ital. Kpm Venedig, ab 1666 Wien

Chambers, Brent, geb. 1948, Sänger, Liederkomp, christl. Musik, Neuseeland

Chambonnières, Jacques Champion de (um 1601/02–1672), frz. Hof-Cembalist, Komp, Paris, Tänze

Champion, Thomas (um 1510 – um 1580), Komp, Organist, Paris

Charpentier, Marc-Antoine (1634–1704), frz. Komp, Kirchenkpm, Paris

Chatschaturjan, Aram (1903–1978), armenischer Komp, Dirigent, Prof., Moskau, Werke von Volksmusik beeinflusst

Chemin-Petit, Hans (1902–1981), Komp, Dirigent, Lehrer für Tonsatz und M-Theorie in Berlin

Cherubini, Luigi (1760–1842), ital. Komp, Direktor des Konserv. Paris, beeinflusst frz. Oper, KM

Chilcott, Bob, geb. 1955, engl. Komp, Chorleiter, Sänger (Kings Singers)

Chilese, Bastiano (nachgewiesen 1600/1608), ital. Komp, Venedig

Chinelli, Giovanni Battista (1610–1677), ital. Komp, Kpm, Priester, Parma

Chopin, Frederic (1810–1849), poln. Komp, Pianist, begehrter Lehrer in Paris, bes. Klavierwerke

Christ, Jakob (1895–1974), Komp

Christenius [Christianus], Johann (um 1565–1626), dt. Komp, Hofkantor, Altenburg

Christov, Dobri (1875–1941), bulgarischer Nationalkomp, Warna, Sofia, Prof. für M-Theorie und Dirigieren an d. staatl. M-Akademie

Ciaja → Della Ciaja

Clapton, Eric Patrick, geb. 1945, engl. Sänger und Gitarrist

Clarke, Jeremiah (um 1670–1707), engl. Komp, Organist, Kpm, London

Clauder(ius), Joseph (1586–1653), Dichter, Lehrer, Hymnologe, Pfarrer, Altenburg/Thüringen, drei Bände Liedersammlung 1627–36

Claudius → Klaudius, Georg Karl

Clemens non Papa, Jakobus (um 1510 – um 1556), urspr. J. Clement, niederl. Geistlicher, Sänger, Ypern

Clementi, Muzio (1752–1832), ital. Pianist und Komp, England

Clérambault, Louis-Nicolas (1676–1749), frz. Komp, Organist, Paris

Coleman, Charles (1605–1664), engl. Komp, Sänger, Instrumentalist, London

Coles, Bramwell (1887–1960), Heilsarmee, Komp, Kanada, London

Collignon, Charles (1725–1785), engl. Komp, Lieder, Sammlungen von Psalmen

Collins, William-Giles (1855–1931), Heilsarmee

Compère, Loyset (um 1440/5–1518), franko-flämischer Komp, Sänger, Geistlicher, Frankreich, Italien, Messen, Motetten, Chansons
Confucio, Roberto, Musiker, Frankfurt (Ensemble der freien Künste)

Conrad, Johannes (1871–1957), Pfarrer in Nümbrecht/Rheinland, ab 1907 in Emden

Conradi, Johann Georg (um 1648–1699), MD Oettingen, Hofkpm Ansbach, Kpm in Römhild/Coburg

Conti, Bill, geb. 1942, amerik. Filmkomp

Converse, Charles Crozat (1832–1918), Schriftstellernamen Karl Redan, amerik. Komp, Rechtsanwalt, Richter, M-Schriftsteller, Massachusetts, Lieder, Choräle

Cop(e)rario [Cooper, Cowper], John (um 1575–1626), engl. Komp, Lautenist, Gambist, Südengland, am königl. Hof ab 1606

Corbett, William (um 1675–1748), Komp, Violinist, königl. Kapelle zu London, große Geigen-Sammlung

Corelli, Arcangelo (1653–1713), ital. Komp, Violinist, Rom, Schöpfer des Concerto grosso

Corleis, Wiebke, Kreiskantorin, Tostedt, Niedersachsen, Posaunenchorleiterin

Cornelius, Peter (1824–1874), Schauspieler, Geiger, Komp, Mainz, Berlin, Wien

Cornish [Cornysh], William (um 1468–1523), engl. Komp, Dichter am Hof Heinrichs VIII.

Correia, Fernão Gomes (16. Jh.), portugiesischer Komp, Sänger an der Kathedrale Coimbra 1505–32

Corrette, Michel (1709–1795), frz. Organist, Komp, Lehrer, Paris, Verfasser versch. Schulwerke

Cossetto, Emil (1918–2006), kroatischer Komp, Dirigent, Zagreb

Costel(e)y [Cotelay, Cautelay], Guillaume (um 1530–1606), frz.

Komp, Organist, Hofkpm, Lehrer am Hof, Paris, Evreux, Chansons
Coucounarás, Stelios, geb. 1936, griech. Komp, Arrang., Hamburg
Coulter, Philip Michael, geb. 1942, irischer Musiker (The Dubliners), Arrang., Komp, London, Belfast

Couperin, François (1668–1733), frz. Komp, Cembalist, Lehrer, Paris
Couperin, Louis (um 1626–1661), frz. Violenspieler, Cembalist, Organist, Paris, Onkel von François C.

Coussemaker, Ch. Edmont Henri (1805–1876), frz. Richter, Lille, M-Wissenschaftler

Cousser, Johann Sigism. → Kusser
Cox, Sidney-Edward (1887–1975), engl. Komp, Kirchenlieddichter und -Melodist, 1907 Kanada, Method. Kirche, dann Heilsarmee, 400 Lieder

Cracoviensis, Nicolaus → Nikolaus von Krakau

Cramer, Caspar (um 1640), Lehrer. Thüringen, Komp, Hrsg Cantional f. 4stg. Schulgesang bei Begräbnissen

Crappius, Andreas (um 1542–1623), Kantor, Komp, M-Theoretiker, Hannover

Crassot, Richard (um 1530–1572), Musiker, Hugenotte, Lyon, Genf, setzte den Genfer Psalter 4stg. homophon

Crecquillon, Thomas (um 1480 oder 1500–1557), franko-flämischer Komp, Hofkpm, Termonde, Béthune, veröffentl. Venedig 1584

Crespo, Enrique (1941–2020), Solo- Posaunist des Radiosinfonie-Orch. Stuttgart ab 1980, Leiter des von ihm 1984 gegr. Ensembles „German Brass“ (hervorgegangen aus dem 1973 gegr. „Deutschen Blechbläser-Quintett“), Komp, Arrang. von Blechbläsersätzen, Ltg. von Seminaren, solistische Tätigkeit

Crispin von Stappen → Stappen
Croce, Giovanni (um 1557–1609), Komp, Kpm, Venedig

Croft, William (1678–1727), engl.

Organist, Komp, London

Crouch, Andrae (1820–1915),
Heilsarmee

Crouch, Andraé Edward (1942–
2015) amerik. Gospelsänger, Komp,
Los Angeles

Crüger, Johann (1598–1662),
Komp, Organist, Lehrer, Berlin,
bed. Melodienschöpfer der ev.
Kirche (Texte Paul Gerhardt)

Cummings, William Hayman
(1831–1915), engl. Dirigent, Chor-
und Solosänger, M-Schul-Direktor,
Komp, Kirchenlieder und KM-
Werke

Curschmann, Karl Friedrich
(1805– 1841), Komp, Sänger,
Kassel, Berlin

Cuthbert, Stephan → Molefe

Czerny, Carl (1791–1857), österr.
Pianist, Klavierpädagoge, Komp,
Wien, heute noch bekannt durch
seine Übungsstücke

Czerwiński, Wilhelm (1837–1893),
polnischer Komp, Lehrer, Pianist;
Opern, Tänze, Lieder; Lwów

D

Dachstein, Wolfgang (um 1487–
1553), Organist, Straßburg, Mit-
verfasser der dort. Gd.-ordnung

Daehn, Larry, geb. 1939, amerik.
Komp, M-Lehrer, Dirigent

Daetwyler, Jean (1907–1994),
schweiz. Komp, Chorleiter, Dozent
Konserv. Sion, Gründer/Leiter von
„Chanson du Rhône“

Dalla Casa, Girolamo (um 1550–
1601), ital. Komp, Instrumentalist,
mit den Brüdern Giovanni und
Nicolò Instr.-Ensemble ab 1568 an
San Marco, Venedig, veröffentl.
Venedig 1584

Damiani, Pietro, geb. 1933, ital.
Komp, Dirigent, M-Pädagoge, u. a.
in Lugano

Danican → Philidor

Daniels, Mabel Wheeler (1878–
1971), amerik. Komponistin,
Boston, Kammermusik, KM

Danks, Hart Pease (1834–1903),
amerik. Chor-Komp, Dirigent,
Lieder

Danzi, Franz Ignaz (1763–1826),
Cellist, Komp, München, Hofkpm
Stuttgart, Karlsruhe

Daquin, Louis Claude (1694–1772),
frz. Komp, Organist, Paris

Darwall, John (1731–1789), engl.
Geistl., Walsall/Midlands, Liedtexte
und -Melodien

Dauermann, Stuart, geb. 1944, seit
1973 MD bei „Jews for Jesus“, San
Francisco, USA

Dauverne, François G. A. (1800–
1869), erster Trompetenlehrer am
Pariser Konserv., Lehrer von Arban

Davantès (Antesignanus), Pierre
(um 1525–1561), Genf, Erfinder der
Buchstaben-Notenschrift für den
Genfer Psalter, Verfasser von Melo-
dien in der Ausgabe von 1562

David, Johann Nepomuk (1895–
1977), Komp, nach Lehraufträgen in
Leipzig und Salzburg 1948–63 Prof.
für Komp in Stuttgart

Davin, Karl Heinrich Georg (1823–
1884), M-Lehrer am „Königl.
Lehrerseminar Schlüchtern“

Davis, Frank-M. (1839–1896),
Heilsarmee

Davis, Gabriel (1768–1824)

Debussy, Claude (1862–1918), frz.
Komp, Dirigent, Pianist, Paris

DeCaix d'Hervelois, Louis (um
1680 – um 1760), frz. Komp,
Violaspieler, Paris

Decius, Nikolaus (um 1485– um
1546), Lehrer, Pfarrer, Kantor, Ost-
und Westpreußen, Königsberg

Decker, Joachim (um 1565–1611),
Organist, Choralkomp, Hamburg

Dedekind, Constantin Christian (1628–1715), Dichter, Komp, Schüler von C. Bernhard, Dresden
Dedrick, Chris[thopher] (1947–2010), amerik. Komp, Sänger, M-Produzent, Arrang., Filmmusik, Kontakte zu Canadian Brass, lebte ab 1972 in Toronto
Degen, Helmut (1911–1995), Komp, Prof. in Trossingen bis 1976
Degtjarjov, Stefan A. (1766–1813), russ. Komp, Sänger, Kpm, Kursk, Moskau
Dehn, Siegfried Wilhelm (1799–1858), M-Theoretiker, Hrsg., M-Lehrer, Bibliothekar, Berlin
Del Encina → Encina
Delalande, Michel-Richard (1657–1726), frz. Komp, KM, Kpm am Hof Ludwigs XIV.
Della Ciaja, Azzolino Bernardino (1671–1744), ital. Ordensbruder, Pisa, Komp
Demachi, Giuseppe (1732–1791), ital. Komp, Geiger, Alexandria, Genua, London
Demantius, Christoph (1567–1643), Komp, Kantor in Sachsen, bes. Chorwerke
Deming, Paul, geb. ca. 1950, amerik. Gitarrist, Lehrer, Liedermacher, Rhythmikausbildung (Orff), St. Louis
Denza, Luigi (1846–1922), ital. Komp, Dirigent, ab 1887 in London, Gesangslehrer
Dercks, Emil (1849–1911), frz. Komp, Organist
Dering, Richard (um 1580–1630), engl. Komp, Organist, ital. Einfluss, Brüssel
Des Prés → Josquin
Desmarets, Henri (1661–1741), frz. Komp, Paris, Brüssel, Madrid, 1707 wieder Frankreich, KM, Opern
Desprez → Josquin
Dette, Gottfried (1934–1999), Kantor in Herrnhut/Sachsen, LPW der Brüdergemeine

DeVenter, → Van DeVenter
Diabelli, Anton (1781–1858), österr. Komp, Verleger, Klavier- und Gitarrenlehrer, Salzburg, Wien
Diamond, Neil, geb. 1941, amerik. Pop-Sänger und Liedermacher, New York
Dieckmann, Ulrich, geb. 1963, Stud. Posaune, Chorleitung M-Hochschule Detmold, LPW Westfalen seit 1991, Hamm, 2008 KMD
Diehl, Klaus-Peter, geb. 1966, Stud. Posaune in Köln und KM in Herford, seit 1993 Bundes-PW im CVJM-Westbund
Dieterich, Milton (1902–1977), amerik. Cellist, Komp, Organist, Lehrer an der Univers. of Oregon
Dieterle, Christian (1843–1911), Methodisten-Prediger, Lehrer, Predigerseminar in Cannstatt (Stuttgart)
Dietrich, Fritz (1905–1945), M-Wissenschaftler, Komp, Lektor, Hrsg., Heidelberg, Kassel
Dietrich, Johann Samuel (1721–1797), Oberkonsistorialrat, Berlin, Hrsg. Gesangbuch 1765/80/87
Dietrich, Julius (1894–1962), Pfarrer, Direktor Diakonissen-Mutterhaus „Hebron“, Dozent am Brüderhaus „Tabor“, Marburg
Dietrich, Sixtus (um 1493–1548), Kantor, Komp, Konstanz
Dietschy, Ursula, geb. 1915, Sängerin, M-Lehrerin, Basel, lebt im Kanton Bern
Dietze, Josua, geb. 1963, Stud. (Informatik, M-Wissenschaft) in Mainz, seit 1987 Kompositionen für den BCPD
Digby, Andrew, geb. 1967, engl. Posaunist, M-Wissenschaftler, Stud. Manchester, Freiburg, spielt im Ensemble Recherche, Kammerensemble Neue Musik, Berlin
Dignus, Wilhelm (1908–2008), Kantor, BPW des BCPD 1953–84, Hrsg. für P-Chor, Stuttgart

Dinev, Petar (1889–1980), bulgarischer Komp, Lehrer, M-Theoretiker, Chorwerke

Dingler, Gertrud(e), geb. 1953, Konzertorganistin, M-Lehrerin, Pianistin, Bockenheim/Weinstraße

Diodati, [von Gott gegeben], eine Sammlung von Kirchenliedern 1664

Diruta, Girolamo (1561– nach 1600), ital. Organist, Komp, Theoretiker, Venedig, Chioggia, Gubbio

Distler, Hugo (1908–1942), Komp, Organist, Lübeck, Hochschullehrer, Stuttgart, Berlin

Ditters von Dittersdorf, Karl (1739–1799), österr. Komp, Violinist, Kpm, Wien, Breslau, Sinfonien, Singspiele

Doane, William Howard (1832–1915), amerik. Komp, geistl. Lieder, Superintendent einer Sonntagschule, Ohio

Doelle, Franz (1883–1965), Militärkpm, Komp, musikal. Leiter an Berliner Theatern, Filmmusiken

Doerksen, Brian, geb. 1965, kanad. Lobpreis-Musiker, Pastor

Doles, Johann Friedrich (1715–1797), Kantor, Komp, Schüler von Bach, Freiberg, ab 1756 Thomas-kantor Leipzig

Dölker, Christoph (1830–1899), Volksschullehrer Nagold, Hrsg. christl. Liederbuches (Stuttgart 1863, mit Benzinger „Geistl. Lieder mit Melodien“)

Doll, Karl (1921–2005), Bz-Kantor Rosenheim, KMD, Komp, Kantor in Erding, ab 1987 nebenberufl.,

Domroese, Wilhelm (1916–2004), Kammermusiker (Posaune), Prof., M-Hochschule Berlin

Donati, Baldassare (um 1530–1603), ital. Komp, Kpm, Venedig

Donato, Edgardo (1897–1963), argentin. Musiker, Bandleader, Komp, Buenos Aires, Tango

Doncic, Andreas, Jazzband, Keyboard, Bietigheim, Ditzingen, Gospelchor

Donderer, Georg (1906–?), Solotrompeter, Staatsoper München ab 1925, spielte noch in den 1950er Jahren bei Karl Richter Trompete

Dörfelt, Gottfried, geb. 1931, Ingenieur, Mitglied in versch. Posaunenchor und Blasorchestern (Waldhorn, Tuba), Komp für Posaunenchor

Dorn, Michael, geb. 1978, KM in Naila und Hof

Dörschel, Frank, geb. 1970, Stud. M-Wissenschaft, M-Pädagogik und Germanistik in Frankfurt, P-Chorleiter, Instr.-Lehrer Neu-Isenburg, Arrang., Komp

Dost, Bruno (1849–1916), Prof., Ober-StD, Schneeberg, Erzgebirge

Dostal, Nico [Nikolaus Josef Michael] (1895–1981), österr. Komp, Operetten, Film-M, Arrang.

Douglas, Charles Winfred (1867–1944), amerik. Pfarrer, M-Stud. 1930–36 in England, Frankreich und Deutschland, zuletzt Kalifornien

Douglass, Thurman, geb. 1941, amerik. Trompeter, Solo-Trompeter Nordwestdeutsche Philharmonie Herford, Komp

Dowland, John (1562–1626), Komp, Lautenist, London, Oxford, Reisen, einer der ersten engl. Komp

Draeseke, Felix (1835–1913), Komp, Klavierlehrer, Dresden, längerer Schweiz-Aufenthalt

Draghi [Drago], Bernardo (?–1592), ital. Komp, Kathedral-Sänger, Siena

Dreier, Bernhard (1879–1946), Komp, Organist, Chorleiter, Lehrer am Hoch'schen Konserv. in Frankfurt/M.

Drese, Adam (1620–1701), Komp, Gambist, Lehrer, Hofkpm, Arnstadt, Jena, Weimar

Dreßler, Gallus (1533 – um 1584/90), Komp, M-Theoretiker, Diakon, Lehrer an Lateinschulen, Magdeburg
Dretzel, Cornelius Heinrich (1698–1775), Organist, Nürnberg, Hrsg. Choralbuch
Driessler, Johannes (1921–1998), Komp, Leiter Abt. KM in Detmold, Prof. für Komp, M-Theorie
Drischner, Max (1891–1971), Organist, Kantor, Komp, Brieg, KMD, nach 1945 Erfurt, Herrenberg (Jugendbewegung)
Drucks, Günter, geb. 1931, kirchl. Verwaltungsbeamter, Kantor, Siegen
Drude, Matthias, geb. 1960, Lehrer für M-Theorie, Gehörbildung, Hannover, Lübeck, seit 2001 in Dresden
Druschetzky, Georg (1745–1819), böhmischer Komp, Oboist, Regiments-Kpm, Linz, Pressburg, Buda, Wien
Du Tertre → Tertre
Ducis, Benedict [Benedikt Herzog] (um 1490–1544), Komp, Pfarrer, Süddeutschland
Duckworth, Francis (1862–1941), engl. Organist, Komp, geistl. Lieder, Method. Kirche
Dufay, Guillaume (um 1400–1474), frz. Komp, Kpm, Priester, Cambrai
Duffe, Helmut, geb. 1948, Bezirks-Kantor, M-Lehrer, 1971 Windsbach
Dukas, Paul (1865–1935), frz. Komp, ab 1928 Komp-Lehrer am Konserv. Paris
Dunbar, Rudolph (1907–1988), geb. in British Guiana, Komp, Dirigent, Klarinettist, erster Schwarzer als Dirigent des London Philharmonic Orchestra 1942; eigene Klarinetten-Schule
Duncombe, William (um 1737–1818/19), engl. Komp, Organist, Kensington, einige Klavierstücke überliefert

Dunstable, John (um 1395–1453), engl. Komp, Nähe London
Duppel, Markus, geb. 1968 in Maulbronn, Bläser, Posaunenchorleiter in München
Durante, Francesco (1684–1755), ital. Komp, Kpm, Lehrer am Konserv., Neapel, bes. KM
Dürr-Ludwig, Susanne, geb. 1964, KM-Stud., LPW Hessen-Nassau
Dürrner, Johann (1810–1859), Kantor, Ansbach, MD, Edinburgh, Schüler von Mendelssohn Bartholdy
Duvernoy, Jean-Baptiste (1800–1880), frz. Pianist, Komp, Lehrer am Konserv. Paris, etwa 300 Werke, besonders Etüden
Duwe, Walther (1895–1992), Leiter der Betheler Posaunenarbeit, Mitglied im Kuhlo-Horn-Sextett, LPW Westfalen bis 1967, [sein Bruder Karl ebenfalls in der Bläserarbeit engagiert]
Dvořák, Antonín (1841–1904), tschechischer Komp, Leiter des Konserv. Prag
Dykes, John Bacchus (1823–1876), engl. Geistlicher, Komp, Leiter der Musikgesellschaft Durham, Lieder, Anthems
Dylan, Bob, geb. 1941 als Robert Allen Zimmermann, amerik. Folk- und Rockmusiker, Sänger, Gitarrist

E

Earnshaw, Robert Henry (1856–1929/33), engl. Organist, Chorleiter, M-Prof., Lancashire
East, Michael (1580–1648), engl. Komp, Madrigale und Anthems, Lichfield
Ebeling, Johann Georg (1637–1676), Komp, Lehrer, Berlin, Stettin, Melodien zu Texten von Paul Gerhardt
Eben, Petr (1929–2007), tschechischer Komp, Pianist, Lehrer, Prof. für Komp, M-Akademie Prag

Eber, Paul (1511–1569), Prof., Pfarrer, Wittenberg

Eberhard, Karl Otto (1711–1757), Lehrer in Ortenberg/Hessen, ab 1740 Mitglied der Brüdergemeinde, 1742 Prediger, Lehrer in Lindheim, 1756 Herrnhut, Mitarbeit am Choralbuch 1755 (Grimm)

Eberl, Anton (1765–1807), Komp, Petersburg, Wien

Ebhardt, Gotthilf Friedrich (1771–um 1840), Schüler von Chr. G. Tag, Organist, Lehrer, Greiz, Hoforganist, Direktor des Singvereins, Schleiz, Hrsg. musiktheoretischer Schriften

Eccard, Johann (1553–1611), Komp, Kpm, Königsberg, Berlin

Eccles, John (um 1668–1735), engl. Komp, Theater-MD, London, Bühnenmusik, 1700 Master of the King's Music

Eckert, Karl Anton Florian (1820–1879), Komp, Pianist, Geiger, Kpm in Paris, Wien, Hofkpm Stuttgart, Berlin

Eckhardt, Friedrich (1870–1940), Diakon, CVJM-Sekretär, Prediger, Musiker, Osnabrück

Edelkötter, Ludger (1940–2022), M-Pädagoge, Komp, Drensteinfurt, Münsterland

Egermann, Amadeus, Kantor, Organist, Orgelsachverständiger, Neukirch/Lausitz, Sachsen

Eglin, Arthur, geb. 1932, Leiter des Stadt-Posaunenchores Basel seit 1958, Hrsg. mehrerer Notenreihen und Zeitschriften

Ehmann, Heinrich (1938–1996), Sohn von Wilhelm E., KM, Hagen, Westf., Dozent KMS Herford

Ehmann, Wilhelm (1904–1989), M-Wissenschaftler, Gründer der KMS Herford, deren langjähriger Leiter, zahlreiche Veröffentlichungen, Mitglied im Kuhlo-Horn-Sextett

Eibach, Benjamin, geb. 1984, Schul-M, Trompeter, Posaunenchorleiter Wiederstein- Zeppenfeld
Eichholz(-Müller), Thea, dt. Sängerin, Liedermacherin, christl. Popmusik, Trio „Layna“ 1996, musikal. Kabarett

Eicken [Eyken], Johannes Albert van (1823–1868), Organist, M-Lehrer, Komp, 1848 Amsterdam, 1853 Rotterdam, 1854 Elberfeld, reformierte Kirche

Eicken, Johannes von (1893–?), Justizinspektor, Chordirigent, Siegen/Westf., Komp, geistl. Chöre, Lieder

Eickhoff, T. [vielleicht Friedrich Hermann (1807–1886)], Lehrer, Organist in Westf., Gütersloh

Eimert, Herbert (1897–1972), Komp, M-Kritiker, Theoretiker, Köln, Programmdirektor beim WDR, Studio für Elektron. Musik, 1965–71 Prof. M-Hochschule

Eisner, Tobias, geb. 1977, M-Studium, seit 2003 Kantor und Liedermacher im Vogtland

Eißler, Hans-Joachim, geb. 1972, KM, Keyboarder der Gruppe Ararat, seit 1999 Referent für musisch-kulturelle Bildung, Landesjugendpfarramt Württemberg, jetzt Referent bei musikplus im Evang. Jugendwerk in Württemberg Komp, Arrang., Metzingen

Elfers, Konrad (1919–1996), Pianist, Komp, Film-M. (z. B. „Pippi Langstrumpf“ mit → Johansson, J.)

Elgar, Sir Edward (1857–1934), engl. Komp, Violinist, Konzertmeister, Organist, ab 1891 freischaffender Komp, Malvern/Worcestershire, Vorlesungen Birmingham, von dt. Spätromantik beeinflusst

Ellington, Duke [Edward Kennedy] (1899–1974), amerik. Jazz-Komp, Bandleader und Pianist

Ellmenreich, Albert (1816–1905), Schauspieler, Regisseur, Schriftsteller, Schwerin, Rostock, Lübeck, auch Liedkomp

Ellor, James (1818–1899), engl. Chorleiter, nach Amerika ausgewandert 1843

Ellwanger, Karl Friedrich (1796–1856), ab 1823 Lehrer und Chor-dirigent in Schönaich

Elmore, Dr. Cenieth Catherine (1930–2012), Prof., Komponistin, Campbell College, USA

Elmore, Robert Hall (1913–1985), amerik. Komp, Organist, Lehrer, Prof. Konserv. Philadelphia, ab 1940 Univ. of Pennsylvania, viele Reisen

Elsässer, Ernst G. (1880–?), Klavier- und Komp-Lehrer Dortmund, Würzburg, Frankfurt/M., Komp, Männerchöre

Elster, Johann Daniel (1796–1857), schweiz. Komp, Lehrer, Männerchöre, Schul- und Volksgesang, zuletzt Wettingen

Elvey, George Job (1816–1893), engl. Komp, Organist, Chorsänger, u. a. Canterbury, Oxford, Windsor

Encina, Juan del (1468–1529), span. Dichter, Komp, Priester, Salamanca, Rom, León

Enckhausen, Georg Heinrich Friedrich (1801–1869), Organist, Komp, Celle, Lüneburg, Hrsg. Choralbuch mit Theodor Harms 1860; 1876 Orgelsätze Choralbuch von Harms
Enckhausen, Heinrich Friedrich (1799–1885), Hoforganist in Hannover, 1827–32 Hornist im Hoforch., Komp, Oper, geistl. Musik

Enders, Hildegard, geb. ca. 1960, Pianistin, Rostock, M-Schule Nordvorpommern

Engel, Berthold, geb. 1956, Chorleiter, M-Lehrer, Arrang., Komp, Remchingen-Wilferdingen, Baden

Engel, David Hermann (1816–1877), Domorganist, Gesangslehrer, Merseburg, Komp

Engel, Friedhelm (1959–1977), Mitglied im Posaunenchor Remchingen-Wilferdingen/Baden

Engelbrecht, André, geb. 1962, Lehrer an der M-Schule Freiberg (Sachsen), Lehrauftrag an der M-Hochschule Dresden, Komp, Pianist, Arrang.

Engelhardt, Johann (?–1626), Organist in Eisenach 1613–26

Engelhardt, Dr. Ruth, geb. 1928, KMD, Nürnberg, Schriftleitung

Engelmann, Georg (um 1575–1632), Organist, Komp, Leipzig

Enseroth, Markus, geb. 1972, ehrenamtl. Kreis-PW Dillenburg, Bläserarbeit CVJM-Westbund

Enßle, Kurt, geb. 1957, KM, Schwäbisch Hall bis 2022

Erbach, Christian (1570–1635), Organist, MD, Augsburg, Komp, Motetten, Orgelwerke

Erbe (Erben), Balthasar (1626–1686), Komp, Kpm Danzig, Organist Weimar

Erdmann, Dietrich (1917–2009), Komp, M-Pädagoge, Prof. an der PH Berlin, 1935 Gründer des „Arbeitskreises für Neue Musik“, Vorsitzen- der des Verbands dt. M-Erzieher und konzertierender Künstler Berlin

Erdmann, Dr. Hans (1911–1986), Lehrer, M-Wissenschaftler, Hrsg., Rostock, Lübeck

Erdt, Walter, geb. 1957, Dekanatskantor Weilheim/Bayern, KMD, Glockensachverständiger

Erk, Ludwig Christian (1807–1883), Lehrer, Chorleiter, Komp, Hrsg., Volkslieder, Männerchöre, Berlin, königl. MD 1857, Prof. 1876

Erlebach, Philipp Heinrich (1657–1714), Komp, Kpm, Rudolstadt
Erler, David, geb. 1981, Sänger (Counter Tenor), Sachsen
Erler, Thomas, geb. 1947, Kantor, Chorleiter, Komp, Lehrauftrag an der M-Akademie Kassel, Baunatal, Chor- und Schulumusik, Hrsg.
Ernst Ludwig (Landgraf) von Hessen-Darmstadt (1667–1739), Komp, Schüler von W. C. Briegel, Lautenspieler, Werke: Orchester-Suiten, Ouvertüren
Ernst, Hans Helmut (1912–1985), KM Dessau, Königsberg, 1952 LKMD Anhalt, Leiter des Kirchenmusik-Werkes der DDR
Ernst, Jan, geb. 1961
Ernst, Matthias, geb. 1970, Klarinetist „Mr. Clarino“, M-Lehrer, Würzburg
Erythraus, Gotthard (um 1560–1617), Komp, Kantor, Altdorf bei Nürnberg
Escher, Wolf, geb. 1944, Jazz-M, M-Schule, Dortmund
Espinosa, Juan Antonio, geb. 1940, span. Komp, geistl. Musik, Lieder, lebte in Peru und Kolumbien, Musik der Indios
Esquivel Barahona, Juan (de), (um 1563– nach 1613), span. Komp, Kpm in Cuidad Rodrigo
Esser, Heinrich (1818–1872), Kpm, Dirigent, Mannheim, Wien
Estocart → L'Estocart
Ett, Caspar (1788–1847), Komp, M-Lehrer, Organist, München, Wiedererentdecker alter Werke
Euler, Hermann (1935–2023), KM, Eberswalde
Eustachio Romano → Romano
Ewald, Victor (1860–1935), russ. Ingenieur, Komp, Cellist, Petersburg
Excell, Edwin Othello (1851–1921), amerik. Komp, Sänger, Evangelist, Hrsg. einer Liedersammlung (Hymns), Louisville, Kentucky
Eyken → Eiken

F

Faber, Hans-Karl, geb. 1938, M-Lehrer Winnenden, Direktor der M-Schule Heilbronn
Faber, Heinrich (vor 1500–1552), Rektor, M-Theoretiker, Kantor, Komp, Naumburg, Wittenberg, Oelsnitz
Faber, Johann Christoph (um 1689 – um 1729), Komp, vielleicht Geiger
Fabricius, Werner (1633–1679), Organist, Komp, Notar, Leipzig
Fader, Christian (1868–?), Lehrer, Organist, Rottweil, Komp, Männerchöre, Lieder
Fahrbach, Philipp jr. (1843–1894), Komp, Kpm, Wien, Tänze, Märsche
Faignient, Noé oder Noel (16. Jh.), Komp, Cambrai, Antwerpen
Faisst, Dr. Immanuel von (1823–1894), Mitbegründer des Stuttgarter Konservatoriums, Organist, MD Stiftskirche Stuttgart
Falk, Dieter, geb. 1959, Produzent, Arrang., Pianist, Stuttgart
Falk-Rolke, Fritz-Joachim, geb. 1948, Bz-Kantor Neukirchen (Knüllgebirge)
Falkenroth, Christof (1938–2022), KM in Düsseldorf, Leverkusen, Friedrichshafen, 1992–2003 in der „Arbeitsstelle für Gottesdienst und KM“ der Ev. Kirche von Westfalen, KMD Schwerte
Fall, Richard (1882–1945), österr. Komp, Dirigent, Operetten, Schlager
Fantini, Girolamo (um 1600– nach 1638), Hoftrompeter im Hause der Medici, Florenz; Rom, Trompetenschule (1638, Frankf.)
Farina, Carlo (um 1600–1640), ital. Komp, Geiger, Dresden, Danzig
Farkas, Ferenc (1905–2000), ungarischer Komp, Prof., Budapest
Farnaby, Giles (um 1560/63–1640), engl. Komp, London, Virginal- u. Cembalostücke, Madrigale, Tänze

Farnaby, Richard (um 1594–1623), engl. Komp, London, Sohn von Giles F.

Farrant, Richard (um 1520–1580), engl. Komp, Windsor, KM, Orgelm.

Farthing, Thomas (?– um 1520),

engl. Sänger, Komp bei Hofe

Fasch, Carl Friedrich Christian (1736–1800), Sohn von Joh. Fr. F.; Cembalist, Komp, Dirigent, Berlin, Lehrer von Zelter

Fasch, Johann Friedrich (1688–1758), Komp, KM, Darmstadt, Jena, Zeitz, Zerbst, bes. Instr.-Musik

Fasolo, Giovanni Battista (1598– vor 1680), ital. Organist, Komp, Franziskaner-Minorit, Palermo

Faulstich, Otmar, geb. 1938, Domkantor in Würzburg 1965–83, ab 1983 Dozent (Tonsatz, M-Theorie) an der Fachakademie für Kath. KM und M-Erziehung, Regensburg

Fauré, Gabriel (1845–1924), frz. Komp, Organist, Pianist, Paris, Lehrer am Konserv.

Fauß, Andreas, geb. 1975, seit 2007 KM in Sondershausen

Fegers, Karl (1926–1977), Direktor der M-Schule Mönchengladbach, Komp, Laienmusik, Volkslied- und Volkstanzbearbeitungen

Feig, Stefan, geb. 1962, KM-Stud. Eisenach, Kantor-Katechet in Gefell

Feld, Jindrich (1925–2007), tschech. Komp, 1972–86 Prof. am Konserv. Prag, Mitarbeit tschech. Rundfunk, Gastdozent in Amerika, Westeuropa

Fendler, Christopher, geb. ca. 1987, stud. in Hamburg, a-capella-Chor „Nice Guys“

Ferrabosco, Alfonso (um 1575–1628), engl. Komp ital. Herkunft, Gambist in Greenwich, 1609 Hrsg. von „Ayres“

Ferstl, Herbert, geb. 1939, Pseudonym Georg P. Ronald, Posaunist, Dozent M-Hochschule Karlsruhe, Dirigent der Stadtkapellen Kandel

und Brühl, Hrsg. von Bläserliteratur
Fesca, Alexander Ernst (1820–1849), Konzertpianist, Komp, bes. Lieder, Karlsruhe, Braunschweig, Sohn von Friedrich Ernst F.

Fesca, Friedrich Ernst (1789–1826), Geiger, Konzertmeister, Komp, Karlsruhe

Fesch, Willem de (1687–1761), niederl. Komp, Violinlehrer, Kpm, Antwerpen, London

Festa, Constanzo (um 1480–1545), ital. Komp, Mitglied der päpstlichen Kapelle Rom

Festa, Sebastian (Anfang 16. Jh), früher ital. Madrigalist, viell. Bruder von Constanzo F.

Fétis, François-Joseph (1784–1871), belg. M-Wissenschaftler, Kritiker, Lehrer, Komp, Direktor Konserv. Brüssel

Feyhl, Johannes (1833–1905), Organist, Lehrer, Leiter von Gesangsvereinen in Württemberg

Fiala, Joseph (1748–1816), tschech. Komp, Oboist, Cellist, Gambist, Kpm, Prag, München, Wien, Donaueschingen

Fiebig, Kurt (1908–1988), Komp, KM, 1939–51 Direktor der KMS Halle/S., 1951–75 Kantor u. 1960–80 Lehrer Hamburg, 1974 Prof.

Fielitz, Alexander von (1860–1930), Kpm, Dirigent, Komp, Leiter des Stern'schen Konserv. Berlin ab 1915

Fietz, Siegfried, geb. 1946, seit 1974 freischaffender Komp, eigener M-Verlag (Abakus) Wetzlar

Figulus, Wolfgang (um 1525–1589), Kantor, Leipzig, 1551–88 an der Fürstenschule Meißen

Filitz, Dr. Friedrich (1804–1876), M-Gelehrter, 1846 Hrsg. Choralbuch

Filke, Max (1855–1911), Domkpm, Gesangslehrer, Breslau, Komp, KM-Werke

Filtz [Fils], Anton (1733–1760), Komp, Cellist, Mannheim (Stamitz)

Finck, Heinrich (1445–1527), Kpm, Komp, Vilnius, Krakau, Stuttgart, Salzburg, Wien, geistl. Musik, weltl. Lieder

Finger, Gottfried (um 1656/60–nach 1723/30), Komp, Klavier-virtuose, Kpm an versch. Höfen

Fingerle, Michael, Trompeter, Reutlingen, Gnadauer Posaunenbund

Fink, Christian (1831–1911), M-Leh-rer, MD, Orgelvirtuose, Esslingen, Komp, Lied, Motetten, Männerchöre

Fink, Friedrich (1841–1886), Organist, MD an der Synagoge in Stuttgart, Bruder von Christian F.

Fink, Gottfried Wilhelm (1783–1846), M-Schriftsteller, Pfarrer, MD Univ. Leipzig

Fink, Karl (1923–1977), Kantor in Eltville/Rhein, KMD, Komp

Finnis, Horace-Percy (1883–1960), Organist, Geistlicher, Adelaide, Australien

Fischbach, Klaus (1935–2017), Komp, Kantor, Domkpm, Leiter d. bischöflichen KMS Trier

Fischer [Fisher], William Gustavus (1835–1922), amerik. Komp dt. Herkunft, M-Lehrer, Dirigent, geistl. Lieder (das Todesjahr wird auch mit 1912 angegeben)

Fischer, Gottfried, (1924–2009), bis 1989 KMD Dresden, Dozent an der KMS ebd. bis 1993

Fischer, Johann (1646–1716/17), Geiger, Komp, Paris, Stuttgart, Kopenhagen, Stettin, Stockholm, zuletzt Kpm Schwedt

Fischer, Johann Caspar Ferdinand (um 1665–1746), Komp, Kpm des Markgrafen von Baden in Rastatt, bed. Klaviermeister

Fischer, Johannes (1933–2005), Kantor, 1959–72 Bad Schandau, Bz-Posaunenchorleiter Pirna, ab 1973 Kantor, Diakon, Neinstedt/Harz

Fischer, Matthias, geb. 1964, Musiker, München

Fischer, Michael Gotthard (1773–1829), Schüler von Joh. Christian Kittel, Organist, Erfurt

Fischer, Wolfgang (1932–2011), Kantor, 1966–79 LKMD Berlin-Brandenburg, seit 1974 Dezernent für GD und KM in der Ev. Kirche der Union, Berlin

Fischer-Münster, Gerhard, geb. 1952, seit 1975 Dozent (Klarinette, Improvisation) am Konserv. Mainz, Leiter des dortigen Bläserensembles

Fisher, Marvin (1917–1993), amerik. Pop-Komp

Fisher, William Arnes (1861–1948), amerik. Komp, M-Wissenschaftler, Schriftsteller

Fitsch, Ernst-Gerhard, geb. 1947, Theologie-Stud. (Hamburg, Göttingen), Pastor der Ev.-Freikirchlichen Gemeinden Berlin-Schöneberg und Berlin-Kreuzberg 1973–81, Worms 1981–93, Bülach/Schweiz ab 1993

Fitts, Bob, geb. ca. 1955, Chorleiter, Komp, geistl. Lieder, Kalifornien, Hawaii

Fitzgerald, Bernard (1911–2005), amerik. Komp, Lehrer, Lehraufträge an der Univ. Texas 1940–56 und Kentucky 1956–76

Flake → Schauß-Flake

Flamme, Friedhelm, geb. 1963, Stud. von KM, Schul-M, Theologie, seit 1991 KMD in Dassel/Solling, Arrang. für Blechbläser und Orgel

Fleischmann, Eckhard, geb. 1943, Leiter d. Speyerer Posaunenchores

Flemming, Friedrich Ferdinand (1778–1813), Arzt, Berlin, Komp, Männerchöre

Fliedner, Fritz (1874–1950), Arzt, Musiker, Posaunenmeister für Schleswig-Holstein, Hrsg. von Noten in „Spiellet dem Herrn“ und eines Posaunenchoralbuches (Te Deum Laudamus)

Fliegel, Horst → Petersen, Ralf

Fliess, Bernhard (1770–1851), Arzt, Amateurkomp, Melodie zu „Schlafe, mein Prinzchen“

Flood, William Henry Grattan (1859–1928), irisch. Dozent

M-Wissensch., Organist, Komp, **Florenz**, Hans, geb. 1953, Komp, Texter, Lehrer, Köln, Neue Geistl. Lieder

Flügel, Gustav (1812–1900), M-Lehrer, Kantor, Organist, Neuwied, Stettin

Föhse, Wolfram, geb. 1965, Gesangslehrer im Saalkreis, Mitglied im Auswahlchor des PW Mitteldeutschland

Fontana, Giovanni Battista (um 1571–1630), ital. Komp, Violinist, Brescia, Padua, Veröffentl. 1641

Fontana, Vincenzo (Mitte 16. Jh.), ital. Komp, Neapel, Veröffentl. Venedig 1545

Forchhammer, Theophil (1847–1923), schweiz. Organist, KM, Komp, Stud. in Stuttgart, KM in Wismar, Quedlinburg, ab 1886 Domorganist Magdeburg, 1888 MD, 1905 Prof.

Ford Simms, Patsy, geb. 1946, amerik. Komp, Lehrerin, Arrang., geistl. Lieder, Spirituals, Louisville

Forestier, Joseph (1815–1882), frz. Trompeter, Schulwerke

Förster, Friedemann (1932–2011), KMD, München

Förster, Gisela (1911–?), Kantorin, Organistin der Brüdergemeinde Neuwied 1954–76, zuletzt Königsfeld

Forster, Karl (1904–1963), Komp, Domkpm, Berlin

Förster, Kaspar (1616–1673), dt. Komp, Sänger, Danzig, Kopenhagen, Dresden, Hamburg

Forster, Walter von (1915–2002), Komp, Kantor, Organist, Dozent, München

Fortner, Wolfgang (1907–1987), Komp, Komp-Lehrer, Heidelberg, Detmold, Freiburg

Foster, Stephen Collins (1826–1864), amerik. Komp, 200 volkstümliche Lieder, Pennsylvania

Frahm, Dieter, geb. 1943, Stud. KM, M-Wissenschaft 1965–70 in Hamburg, KM in Hamburg-Eppendorf 1969–89, 1989–2008 LKMD Nordelbien, Hamburg

Franc, Guillaume (um 1505–1570), frz. Komp, Mitarbeiter am Genfer Psalter, Gesangslehrer, Kantor, Genf, Lausanne

Franceschini, Petronio (um 1650–um 1680), ital. Komp, Cellist, Kpm, Bologna, Venedig

Francisque, Antoine (1570–1605), frz. Komp, Lautenist, Cambrai, Paris

Franck, César (1822–1890), frz. Komp, Klavierlehrer, Organist, Prof. am Konserv. Paris

Franck, Johann Wolfgang (1644–um 1710), Komp, Kpm, Ansbach, Hamburg, England, bes. Lieder

Franck, Melchior (um 1579/80–1639), Komp, Hofkpm, Coburg

Francl, Jaroslav (1906–1990), tschech. Komp, M-Schul-Direktor und -Inspektor, Mittelböhmen

Franke, Christoph (1912–2004), LPW, Geschäftsführer der Sächs. Posaunenmission Radebeul 1949–81

Franke, Erhard, geb. 1941, KM in Hartenstein/Sachsen 1970–2006

Franz, Ralf Albert, geb. 1969, KM, M-Lehrer, Komp, seit 2003 Dekanatskantor Passau

Franzoni, Amante (1575–1629), ital. Komp, Organist, Forlì, Mantua

Frasch, Gottlob (1837–1903)

Fraser, Bruce, geb. 1947, engl.

Komp, Posaunist, M-Lehrer, Dirigent, Arrang. für Blechbläser

Frauenfelder → Heiße, Hermann

Frayse, Claude, geb. 1941, frz. M-Lehrer, Orchesterleiter, Posaunist, Sänger bei Jugendveranstaltungen, Evangelisationen, Romans

Frech, Johann Georg (1790–1864), Organist, M-Lehrer, MD, Esslingen

Freiwald, Arno, geb. 1931, M-Lehrer, Göttingen

Frescobaldi, Girolamo (1583–1643), ital. Komp, Organist, Rom, Einfluss auf Deutschland

Frey, Albert, geb. 1964, Komp, M-Produzent, Lobpreisleit. Ravensburg

Freydt, Johann Ludwig (1748–1807), Komp der Herrnhuter Brüdergemeine

Freylinghausen, Johann Anastasius (1670–1739), Theologe, Halle/S., Hrsg. von zwei Gesangbüchern (bed. Sammlung des Pietismus)

Friderich, Johann (nachgewiesen 1601), Hrsg. einer Fugensammlung

Friderici, Daniel (1584–1638), Komp, M-Schriftsteller, Hrsg., Kantor, Rostock

Friedel, Alwin, geb. 1935, KM in Zeulenroda, Arnstadt, 1980–98 Landesobmann des Thüringer Kirchenchorwerkes

Friedel, Kurt-Joachim (1921–2013) Organist, M-Lehrer bis 1980 in Berlin, dann Malsfeld/Hessen, Komp (Schüler von S. Reda, S. Borris u. a.)

Friedländer, Max (1852–1934), M-Wissenschaftler, Sänger, Berlin, Dozent, Amerika, Hrsg. von Liedern

Friedrich II. der Große (1712–1786), König von Preußen ab 1740, galt als guter Flötist (→ Quantz als Flötenlehrer), komp. auch selbst

Friedrich, Hanne-Lore, geb. 1930

Frieß, Erhard, geb. 1936, Organist, Stimmbildner, Kantor bis 1982, Bläserarbeit, seit 1985 KMD, 1985–99 LPW Württemberg

Frieß, Martin, geb. 1962, Archivar, Esslingen

Fritsch, Balthasar (um 1570/80–nach 1608), Komp, Leipzig, Tanzsätze

Fritsch, Thomas (1563– vor 1620), Komp, Benediktiner-Kreuzherr Matthiaskloster Breslau, Veröffentl. 1614 Leipzig

Fritz, Siegfried (1931–2020), Landesposaunenpfarrer der Sächs. Posaunenmission 1966–81, Leitender Obmann d. AG d. Posaunenwerke der Ev. Kirchen Ostdeutschlands bis 1983, Superintendent in Marienberg 1981–84, **Fritzsch**, Ahasverus (1629–1701), Jurist, Dichter, Musiker, Sachsen-Anhalt

Froberger, Johann Jacob (1616–1667), Komp, Organist, Schüler von Frescobaldi, Wien, zuletzt in Frankreich

Fröhlich, Theodor (1803–1836), schweiz. Komp, M-Lehrer, Aarau **Fronmüller**, Frieda (1901–1992), KM in Fürth 1923–64, 1955 erste dt. Kirchenmusikdirektorin, Komp

Fröschele, Hans-Jörg, geb. 1959, Bz-Kantor Vaihingen/Enz (Württ.)

Frostenson, Anders (1906–2006), schwed. Pfarrer, Prediger, Lyriker, Kirchenlieddichter, Stockholm

Frumerie, Gunnar de (1908–1987), schwed. Komp, Pianist, Dozent M-Hochschule Stockholm

Fuchs, Robert (1847–1927), österr. Komp, Organist, Prof. (Harmonielehre), Konserv. Wien

Fuhr, Jörg, geb. ca. 1965, Dekanatskantor Michelau 1998–2003, seit 2004 Dekenatskantor Pegnitz

Führe, Uli, geb. 1957, Komp, Chorleiter, M-Lehrer, Liedermacher, Lehrauftrag, Freiburg

Führer, Walter (1911–1987), Kantor in Essen

Fuhrmann, Heinz (1923–2011), bapt. Liederdichter, Psychologe, Therapeut, Wilhelmshof, Bremen

Funck, David (1648– nach 1690), Violinist, stammte aus Böhmen, Wanderjahre, kurzzeitig Lehrer und Organist Wunsiedel, zul. Arnstadt

Fünfgeld, Traugott, geb. 1971, KM-Stud. in Heidelberg u. Freiburg, Bz-Kantor Offenburg seit 2003, Komp

Funke, Friedrich (1642–1699), Kantor in Perleberg, Lüneburg, Pastor in Römstedt bei Lüneburg
Furer, (Leuthold) Samuel (1898–1961), Lehrer, M-Lehrer, Organist, St. Chrischona bei Basel
Fürlinger, Wolfgang (1933–2019), österr. Lehrer, Prof. an der Pädagog. Akademie, am Mozarteum in Salzburg, am Konserv. Linz
Furtner → Brugk, Hans Melchior
Fux, Johann Joseph (1660–1741), Komp, M-Theoretiker, Organist, Kpm in Wien, bed. Lehrbuch „Gradus ad Parnassum“ (traditioneller Kontrapunkt)

G

Gaar, Reiner, geb. 1958, Kantor in Castell/Unterfranken, 1987 Dozent KMS Esslingen; seit 1998 Lehrauftrag KMS Bayreuth für Liturg. Orgelspiel
Gabriel, Charles Hutchinson (1856–1932), amerik. Komp (Gospel-hymns), zuletzt Los Angeles, Pseudonym Charlotte G. Homer
Gabriel, Ottfried, geb. 1935, Diakon, LPW Berlin-Ost/Brandenburg 1960–75, bes. Kinderbläserarbeit
Gabriel, Thomas, geb. 1957, KM, Komp, Arrang., kath. Regional-kantor Seligenstadt 1998
Gabrieli, Andrea (um 1510–1586), Komp, Organist in Venedig, viele Schüler, Onkel von Giovanni G.
Gabrieli, Giovanni (1557–1613), Komp, Organist, München, Venedig, sein bed. Schüler: H. Schütz
Gabrieli, Domenico (1651–1690), ital. Komp, Cellist, Vokal-Werke, Opern, Bologna
Gabriel-Marie, Jean (1852–1928), frz. Komp, Opern

Gabriel-Marie, Jean (1907–1970), frz. Komp, Marseille, Sohn von Jean G.-M.
Gade, Niels Wilhelm (1817–1890), dänischer Komp, Dirigent, Geiger, Organist, Lehrer, Mitgründer des Konserv. Kopenhagen
Gadsch, Herbert (1913–2011), Kantor in Großenhain/Sachsen bis 1981, KMD, Dozent an der KMS Dresden
Gaetke, Ernst (1886–1973), Dozent, Lehrer, Posaunist, Würzburg, München, Komp, u. a. Etüden
Gagnebin, Henri (1886–1977), schweiz. Komp, 1925–57 Direktor Konserv. Genf
Galke, Paul-Georg, geb. 1960, Tubist, Dortmunder Philharmoniker
Gall, Leonhard von → Call
Gälle, Norbert, geb. 1964, Komp, Musiker, Heizungsbauer, Ravensburg, 1989 Gründer Scherzachtaler Blasmusik
Galliard, Johann Ernst (um 1680–1749), Komp, Mitglied der Hofkapelle Hannover, Oboist in London, Kpm
Galliculus, Johannes (um 1490–um 1550), Komp, M-Theoretiker, in der Nachfolge von H. Isaac, Leipzig (?)
Gallus [Handl], Jacobus (1550–1591), österr. (slowenischer) Komp, Kantor in Prag, (Gegenreformation)
Gannß [Gans], Wolfgang (?–1598), 1573 als „Busauner und Zinkenist“ in der Hofkapelle Stuttgart, 1581–98 Hof- und Stiftsorganist ebd., aus Augsburg stammend
Gardiner, Henry Balfour (1877–1950), Komp, Förderer engl. Komponisten, London, Salisbury
Gardiner, William (1770–1853), engl. Fabrikant, M-Schriftsteller, Komp und Hrsg., Leicester
Gárdonyi, Zsolt, geb. 1946, Kantor, Organist, ab 1975 Dozent Würzburg, 1980 Prof., Komp

Garratt, Dale und David, geb. ca. 1948/50, Musiker, Lehrer, Pastoren, Neuseeland, Schallplattenfirma seit 1970, geistl. Lieder

Gaschick, Altfrid, geb. ca. 1947,

Lehrer, Musiker, Schwarzwald

Gasparini, Francesco (1668–1727), ital. Komp, M-Lehrer, Chordirigent, Rom, Venedig

Gasse, Uwe, geb. 1970 stud. Schul-M, Lehrer Paderborn, seit 2005 in Soest, Leiter Bläserkreis, Trompeter, Arrang., Komp

Gastoldi, Giovanni Giacomo (um 1550–1622), ital. Komp, Tänze, Lieder, neben Monteverdi in Mantua

Gastorius, Severus (1646–1682), Kantor in Jena

Gattermeyer, Heinrich (1923–2018), Prof. M-Hochschule Wien, Dirigent des Wiener Schubert-Bundes, Mitarbeit österr. Rundfunk, 1974 Präsident der Gesellschaft f. Neue Musik in Österr.

Gauntlett, Henry John (1805–1876), engl. Organist, Liedkomp, London

Gebauer, François René (1773–1845), Fagottist, M-Lehrer am Konserv. in Paris

Gebhard, Hans (1882–1947) Komp, M-Pädagoge, Berlin, München

Gebhard, Hans (1897–1974), Organist, M-Lehrer in Bayern, u. a. Augsburg, [seine Brüder Ludwig und Max ebenfalls Musiker]

Gebhardi, Ernst Ludwig (1787–1862), Lehrer, Organist, Erfurt, Orgel- und Generalbass-Schule

Gebhardt, Ernst (1832–1899), Methodistenprediger, Mitbegründer Christl. Sängerbund, Komp („Evangelienslieder“ u. a.), Ludwigsburg

Geerken, Gerd (1935–2015), Mitglied im Ensemble v. P. Janssens,

ab 1974 auch M-Lehrer in Münster
Gehlhaar, Rolf (1943–2019), poln.-amerik. Komp, Assistent von Stockhausen 1967–70, Sommer-Kurse für

Neue Musik Darmstadt, London, seit 1979 auch Forschungen und Arbeiten in Paris

Gehrke, Holger, geb. 1950, Pfarrer, Leitender Obmann EPiD 1994–2004

Gehrt, Stefan, geb. 1957, Kantor

Dresden, vorher Fürstenfeldbruck

Geiersbach, Bernd, geb. 1959, KM in Göttingen, Bz-Kantor in Wolfhagen/Kassel seit 1988

Geilsdorf, Paul (1890–1976), KMD, Karl-Marx-Stadt/Chemnitz

Geisel, Gustav (1923–1985), Kantor, Organist, M-Pädagoge, Komp, Frankfurt/M., geistl.

Chorwerke, Choralvorspiele

Geisler, Christian Gottfried (1730–1810), Organist, Komp der Herrnhuter Brüdergemeine, Zeist

Geismann, Tobias, geb. 1975, Posaunen-Stud. in München, nebenamtl. KM, P-Chorleiter in Kaufungen bei Kassel, Arrang., Komp

Geißendörfer, Dr. Dieter (1939–2012), StD, Gymnasiallehrer 1965–2003, Ltg. Fränkische Bläservereinigung Neustadt/Aisch, (Auslandstourneen), Komp

Geissler, Carl (1802–1869), Kantor, Lehrer in Zschopau, Komp, Hrsg.

Gelbart, Eduard (1878–1948), Konzertorganist, M-Pädagoge, Frankf/M., Komp, 1916 Choralsätze

Gelineau, Joseph (1920–2008), frz. Komp, M-Wissenschaftler, Jesuit, bes. Psalmodien

Gellert, Christian Fürchtegott (1715–1769), Theologe, Dichter, Prof., Leipzig

Geminiani, Francesco (1687–1762), ital. Komp, Geiger, M-Lehrer, London

Genée, (Franz Friedrich) Richard (1823–1895), dt.-österr. Komp, Librettist, Bühnenautor, Berlin, Wien

Genzmer, Harald (1909–2007), Komp, Prof., Freiburg, München ab 1957

Georgii, Christoph, geb. 1977, KM Bad Kreuznach 2004–08, seit 2008 Beauftragter für Popularmusik in Baden, Lehrauftrag KM-Hochschule Bayreuth

Gera, Manuel, geb. 1963, KM, Organist, Oberhausen, Soest, seit 2001 Hamburg, St. Michaelis, 2006 KMD

Gercken, Karin (1938–1997), KM in Lübeck

Gerhardt, Carl (1900–1945), Komp, Berlin, Bühnenmusik, Kantaten, Kammermusik, Lieder

Gerhardt, Wolfgang, geb. 1927, Musiker, Komp in Taucha bei Leipzig, Tanzmusik, Arrang.

Gerle, Hans (um 1500–1570), Violon-, Lautenmacher, Nürnberg, Hrsg. von Lauten-Tabulaturen

Gerok, Karl (1906–1975), Organist Halberstadt, Stiftskirche Stuttgart, Orgellehrer M-Hochschule ebd., KMS Esslingen, Mitarbeit Württ. Choralbuch 1953

Gersbach, Joseph (1787–1830), Seminar-M-Lehrer, Karlsruhe, vorher Zürich, Nürnberg, Lieder-sammlungen

Gershwin, George [Jakob Gershowitz] (1898–1937), amerik. Komp, Pianist, Dirigent, Sohn russ.-jüd. Einwanderer, Broadway-Musicals, Oper, klass. Orchester-M., Film-M

Gervaise, Claude (16. Jh), frz. Komp, Violonist, Kammermusiker am Hof in Paris, Chansons

Gerzer, Klaus, geb. 1940, nebenberufl. Organist, München, seit 1985 in Markt Schwaben

Gesius, Bartholomäus (um 1560–1613), Komp, Kantor, Frankfurt/O.

Gessle, Per Hakan, geb. 1959, schwed. Popmusiker, Liedermacher

Geßner, Johannes, geb. 1983, Kantor Pasewalk/Mecklenburg, ab 2013 Lennep/Remscheid

Gesualdo, Carlo, Fürst von Venosa (um 1560–1613), ital. Komp, Neapel, bes. Madrigale

Gfeller, Christoph, geb. 1959, Teilzeit M-Lehrer für Blechblasinstrumente, Köniz/Schweiz

Ghro, Johann → Groh

Giamberti, Guiseppe (um 1600–um 1660), ital. Kpm, Komp (römische Schule), Rom

Giardini, Felice de (1716–1796), ital. Geiger frz. Herkunft, Komp, Rom, Neapel, London

Gibbons, Orlando (1583–1625), engl. Komp, Organist, London

Gies, Oliver, geb. 1973, Sänger, Komp, A-capella-Ensemble „Maybeop“

Giffe, William Thomas (1848–1926), amerik. Dirigent, Chorleiter, M-Hrsg., Indiana

Giffey, Johannes (1872–1948), Chordirigent, Komp der „Freien Evang. Gemeinden in Deutschland“, Mülheim (Ruhr)-Saarn

Gigout, Eugène (1844–1925), frz. Organist, Komp, Lehrer, Paris, Neffe von L. Boëllmann

Gilkysen, Hamilton Henry „Terry“ (1916–1999), amerik. Komp, Sänger, Folk, Film-M (Dschungelbuch)

Giordani, Guiseppe „Giordanello“ (1751–1798), ital. Komp, Kpm, Neapel, Fermo, Oper (Bruder Tommaso G., um 1730–1806)

Gippenbusch, Jacob (1612–1664), dt. Komp, Jesuit, Lehrer (Musik, Latein, Griech.) am Jesuiten-Gymnasium in Köln

Glasbrenner, Stefan, geb. 1980, Schulmusiker, 2000–2010 Leiter versch. Chöre im Kraichgau, seit 2010 Lehrer und Chorleiter Ulm

Gläser, Karl Gotthelf (1784–1829), Chordirigent, Barmen, Komp, Chöre, Lieder

Gläser, Karl Ludwig Traugott (1747–1797), Kantor, Seminar-M-Lehrer, MD, Komp von KM, Weiffenfels

Gläser, Paul (1871–1937), 1901 KM in Großenhain/Sachsen, 1918 KMD

Glasser, Stanley (1926–2018), süd-afrikan. Komp, M-Ethnologe, Lehrer Cambridge, London, verbindet westeuropäische mit afrikan. Musik

Glasunow, Alexander (1865–1936), russ. Komp, Prof. am Konserv. St. Petersburg, Direktor 1925–28, ab 1928 lebte er in Paris

Glennie, Evelyn, geb. 1965 in Schottland, britische Schlagzeugerin, Komp, Interpretin zeitgen. Musik

Gletle, Johann Melchior (1626– um 1684), Komp, Domkpm, Augsburg

Glière, Reinhold (1875–1956), sowjetischer Komp belg. Abstammung, Lehrer von Prokofjew und Chatschaturjan, Moskau

Glinka, Mikhail Ivanovich (1804–1857), russ. Komp, St. Petersburg, Berlin, eigenständige russ. Musik

Glowatzki, Manfred (1933–2014), KM, Essen, LPW Braunschweig 1963–88 Pseudonym: Gerhart [Gerhard] Hauptmann

Gluck, Christoph Willibald Ritter von (1714–1787), Komp, nach Wanderjahren ab ca. 1750 in Wien, Hofkomp

Glück, Johann Ludwig Friedrich (1793–1840), Pfarrer in Württemberg, Lieder

Gneist, Werner (1898–1980), Jugend- und Volksmusikerzieher, Singwochenleiter, Komp, Kirchheim/Teck

Goede, Rainer, geb. 1948, KMD, 1970 Schul-M in Bad Salzuflen, 1972, Kantor, Organist und Schul-M in Ahrensburg/Holstein, ab 1977 in Ansbach

Goens, Jan, geb. 1933, KM Bremen 1957–91, Komp, Orgel- und Bläsesätze

Gohl, Ulrich (1930–2015), Pfarrer, zuletzt Mössingen/Württ., Mitarbeit im Verband für Kinder-Gd, Komp (Singspiele)

Goldsmith, Arthur-Robert (1875–1948), engl. Komp, Dirigent, Heilsarmee

Goller, Vinzenz (1873–1953), Lehrer, Dirigent, Komp von KM, Verfasser zahlreicher M-Schriften, Deggendorf, Wien

Golombek, Dieter (1933–1995) StD, Neumünster, Komp, Organist

Göransson, Harald (1917–2004), schwed. KM, M-Lehrer, Prof. Stockholm, im Komitee für das schwedische Gesangbuch von 1986

Gorbe, J. → Grobe

Göttle, Werner, geb. 1932, Diakon, KM, ab 1955 im Verband ev. Posaunenchor in Bayern tätig, LPW bis 1987

Gottschal, Alexander Wilhelm (1827–1908), Kantor, Organist, Kpm, Tiefurt, Weimar, Seminarlehrer, befreundet mit Liszt

Gottschalk, Louis Moreau (1829–1869), amerik. Pianist, Komp frz.-engl. Herkunft, Paris, New York, zahlreiche Konzertreisen

Göttsche, Gunther Martin, geb. 1953, 1981–87 Bz-Kantor in Aalen/Württ., 1987–92 LKMD Braunschweig, 1992–2013 Leiter der Fortbildungsstätte Schlüchtern, 2008–13 Dozent KMS Heidelberg, seit 2013 Organist in Jerusalem

Göttsche, Heinz Markus (1922–2010), Kantor, Dozent in Lübeck und Bad Oldesloe 1948–60, Bz-Kantor Mannheim, Dozent ebd. und Heidelberg 1960–68, LKMD Pfalz 1968–86, Leiter der Jugendkantorei der Pfalz, ab 1971 Kantor, Organist Landau, 1984 Prof.

Gottschick, Friedemann (1928–2022), KM, 1967 Leiter der KMS Rheinland, 1975 Prof. in Düsseldorf, 1976–91 Kantor in Bethel,

[Sohn Friedemann Gottschick, KM Berlin]

Gounod, Charles (1818–1893), frz. Komp, Paris, London, Opern, KM

Graap, Lothar, geb. 1933, ab 1957 Kantor in Cottbus, 1981 KMD, Komp

Grabbe, Johann (1585–1655), Komp, Organist, Lemgo, Bückeburg, Vizekpm Schaumburg-Lippe

Grabert, Martin (1868–1951), Organist, Chorleiter, Komp, Prof., MD, Berlin

Grabner, Hermann (1886–1969), Komp in Reger-Nachfolge, Komp-Lehrer in Leipzig und Berlin

Grad, Toni (1903–1988), Komp, Hochschullehrer, Augsburg, München, Volksliedsätze, Spielmusik, Veröffentl. von Fachaufsätzen

Graf, Ernst (1886–1937), schweiz. Organist, M-Lehrer, Prof. für KM, Univ. Bern, Komp, Fachaufsätze

Gräfe, Johann Friedrich (1711–1787), Braunschweig. Kammer- und Postrat, 1737–43 Hrsg. von Liedsammlungen, Komp

Grafe, Manfred (1935–2013), Dirigent, Komp, Arrang., Kpm, Meißen, Görlitz, Dresden, Lehrauftrag an der M-Hochschule, ab 2001 Arrang. beim WDR Köln

Grahl, Kurt, geb. 1947, kath. KMD in Leipzig

Grain, Joe, Pseudonym → Watz

Grainger, Percy Aldridge (1882–1961), austral. Komp, Pianist, Lehrer in Chicago und New York

Gramm, Reinhard, geb. 1961, Stud. von Schul-M, KM und Posaune, Bielefeld, Detmold, Herford, PW Kirchenkreis Gütersloh 1992–98, Organist, seit 2003 LPW Hannover

Granahan → MacGranahan

Gräsle, Andreas, geb. 1964, KM Schwäbisch Gmünd bis 2003, Bz-Kantor Ditzingen, Lehrauftrag M-Hochschule Stuttgart

Graun, Carl Heinrich (1703–1759), Komp, Kpm, Berlin

Graun, Johannes (18. Jh.), Musiker, 1725 Hofmusikus kurfürstl. Kapelle in Bonn (Brüdergemeine)

Graupner, Johann Christoph (1683–1760), Komp, an der Oper in Hamburg, Kpm in Darmstadt, Schüler von Kuhnau

Greef, Wilhelm (1809–1875), Organist, Gesangslehrer, Mörs, Hrsg. Liedersammlung, Choralbuch, Komp von Männerchören

Green, Edward, geb. ca. 1955, amerik. M-Verleger, Komp, New York

Gregor, Christian (1723–1801), Organist, Prediger, Brüdergemeine, 1778 Gesangbuch, 1784 Choralbuch

Greit(t)er, Matthias [Matthäus] (um 1495–1550), Komp, Straßburg

Grell, Eduard (1800–1886), Organist, Komp, Komp-Lehrer, Dirigent der Singakademie Berlin (Nachfolge von Zelter)

Grétry, André-Ernest-Modest (1741–1813), frz. Komp wallonischer Herkunft, komische Opern, Paris

Greulich, Adolf (1836–1890), Domkpm Breslau, Komp von KM

Grieg, Edvard (1843–1907), norwegischer Komp, Bergen, verschaffte der Musik seiner Heimat Weltgeltung

Griesinger, Wilhelm (1834–1910), Oberlehrer, Stuttgart

Grießhammer, Werner, geb. 1943, ab 1969 Kantor in Hannover, 1981 Kantor der Kirchenkreise Hannover-Nordost und -Mitte

Grillo, Giovanni Battista (um 1570–1622) Organist, Venedig, Komp

Grimm, Daniel Johann (1719–1760), Komp, Herrnhut

Grinstead, Edgar (1897–1979), schwed. Komp, geistl. Lieder, Heilsarmee

Grobe, Charles (1817–1880), amerik. Komp dt. Herkunft, New Jersey

Grobe, Julius (1807–1877), Komp, Dirigent, Liederkranz-Direktor, Nürnberg, 1834 Kantor, 1841 Kpm Stadttheater, 1858 MD, Kantor an St. Sebald

Groenewald, Oliver, geb. 1967, Stud. Jazz-Trompete und Komp, seit 1996 freischaffender Musiker, Arrang., Lehrauftrag für Arrang. und Big Band in Detmold/Bremen

Groh [Ghro, Gro], Johann (um 1575–1627) Organist, Komp in Meissen, Sachsen

Groos [Groß], Karl August (1798–1861), Konsistorialrat, Pfarrer, Koblenz, Komp, volkstüml. Lieder
Grosch, Friedrich Hartmut, geb. 1941, Kantor Prohn/Stralsund, 1976–89 Anklam, Dozent Greifswald, ab 1989 Rheinsberg/M.

Grosch, Georg (1902–1974), erster hauptberufl. PW Bayern, Nürnberg

Groß, Friedbert, geb. 1937, M-Pädagoge, Komp, 1961–90 Lehrer für musikal. Bildung und Rhythmik an der Dt. Hochschule für Körperkultur, Dozent an der Univ. Leipzig, 1990 Mitglied des Sächs. Landtages, 1993/94 Kultusminister in Sachsen
Gross, John (1800–1880), Heilsarmee

Gross, John, geb. 1944, amerik. Jazzmusiker, M-Produzent, Autor

Grossi, Andrea (Ende 17. Jh.), ital. Komp, Violinist, Mantua

Grössler, Ralf, geb. 1958, A-KM in Wildeshausen seit 1989, Komp, Gospel, Musical

Grote, Gottfried (1903–1976), Direktor der KMS Berlin-Spandau, Chorleiter, Prof. an der M-Hochschule, Hrsg. von Chorliteratur

Groth, Jürgen, geb. 1963, Bildungsreferent EC-Landesverb. Sachsen-Anhalt, Diplomsänger, Ltg. Chöre

Grübe, Udo, geb. 1933, Kantor in Langenhagen/Hannover, Schwerpunkt Arrang. für Bands und Sacro-Pop-Gruppen

Gruber, Dr. Erich (1910–1971), Komp, Tontechniker, Landesjugend- und Posaunenwart Baden 1946–55, 1956 Sing- und Posaunenwart CVJM Kassel (Nachfolger von H. Mrozek)

Gruber, Franz Xaver (1787–1863), österr. Lehrer, Organist bei Salzburg um 1818, 1835 Chorleiter in Hallein

Grupe, Fritz (1909–1972), Komp, Kantor, M-Lehrer, Zwickau, Greifswald, Stollberg/Sachsen

Grummet, Matthias, KM Zwickau
Grundhoff, Johannes, Musiker, M-Lehrer, Bremen

Grünert, Hermann, geb. 1944, Kantor, Neuendettelsau bis 2003, lebt in Berlin

Grunholzer, Konrad (1838–1909), Lehrer, Chordirigent, Gais, Genf, Liederkomp

Grünke, Friedrich (1930–2021), KM Gelsenkirchen, 1976 KMD, 1972–97 Kreiskirchenmusikwart

Gruschwitz, Günter (1928–2018), KM, Düsseldorf, Neuwied

Gschwandtner, Walter, geb. 1950, Bibelschule Brake, Stadtmissionar St. Gallen bis 1976, 1981–90 Missionar in Kapstadt, bis 1995 Nairobi

Guami, Francesco (um 1544–1602), ital. Posaunist, Komp, Bayern, Baden-Baden, Lucca

Guami, Guiseppe (1540–1611), ital. Komp, Kpm, Organist, Venedig, München, Lucca

Guillaume de Machau(l)t
→ Machaut

Guilmant, Alexandre (1837–1911), frz. Komp, Organist, Paris, Lehrer von Vierne und Dupré

Gulbins, Max (1862–1932), Komp, KM, MD, 1917 Prof. Berlin, Breslau

Gumpelzhaimer, Adam (1559–1625), Kantor. Komp, Augsburg, Hrsg. eines M-Lehrbuchs

Gunsenheimer, Gustav, geb. 1934, Lehrer, Kantor, 1983 KMD, Komp, Schweinfurt

Günther, Hans Peter (1941–2015), 1964–2006 LPW und Landessingwart der Pommerschen Ev. Kirche, Greifswald

Günther, Tim, KM, Komp, Arrang., Bremen St. Stephani

Gussago, Cesario (um 1550 – nach 1612), Organist, Komp, Brescia

Guthrie, Woody [Woodrow Wilson] (1912–1967), amerik. Sänger, Liedermacher, Los Angeles, New York, Folk, Balladen

Gutscher, Uli, geb. 1955, Posaunist, Pianist, Modern Jazz, Komp, Dozent M-Hochschule Stuttgart

Gwinner, Volker (1912–2004), KM in Bremen, Dresden, KMD in Lüneburg 1957–77, Prof. in Hannover 1968–80, Komp, Werke für Chor, Orgel und Instrumente

Gyölvérszi, Barnabas, geb. 1925, ungarischer KM, Mitarbeit am ev.-ref. Gesangbuch in Ungarn, lebt in der Schweiz

H

Haag, Johann Christian (1783–1823), Lehrer, Erziehungsanstalt in Yverdon (Pestalozzi), Gesangslehrer, Basel

Haag, Michael, geb. 1961, Sänger, Essen

Haan, Jacob de, geb. 1959, niederl. Komp, Arrang., Musiker, Dirigent, Tonmeister, Rotterdam (Pseudonyme: Dizzy Stratford, Ron Sebregts, Tony Jabovsky), Bruder Jan de Haan

Haan, Jan de, geb. 1951, niederl. Komp, Arrang., Dirigent, Tonmeister, Gründer des Verlags DeHaske

Haas, Johannes, geb. 1931, Prof. Dr. med., Gründer des „Jugend-für-Christus-Chores“, Texter, Köln, Gummersbach

Haas, Joseph (1879–1960), Komp, ab 1911 Dozent am Konserv. Stuttgart, ab 1921 in München, 1924 Prof., nach 1945 Präsident der M-Hochschule München, Klavierwerke, Oper, Chormusik

Haas, Lionel, geb. 1969, Stud. in Straßburg und Freiburg (Horn), seit 1993 Dozent in Freiburg,

Posaunenwart Elsass-Lothringen
Haas, Rolf, geb. 1938, KM, Rheinfelden 1963–93, Komp, Bläsermusik (bes. für den Unterricht)

Haase, Ernst Wilhem, geb. 1925, KM, Neumünster

Haase-Altendorf, Hellmut (1912–1990), Kpm Ingolstadt, Stuttgart, MD Ravensburg 1961, Bundes-MD in der Vereinigung Dt. Blas- und Volksmusikverbände

Häberlein, Manfred, geb. 1967, Tubist Harmonic Brass, München, Tourmanager

Häberling, Albert (1919–2012), schweiz. MD, Dirigent, Radio Zürich, Komp, Bläsermusik u. a.

Habert, Abbé de Cerisé (Anfang 17. Jh.), Veröffentl. 1636 (Psalm in 12 Tonarten zu zwei Stimmen)

Haebler, Joachim von, geb. 1965, KM, Posaunenchorleiter, Leiter von „Problech“, Bielefeld

Haeser, Georg (1865–1945), schweiz. Komp dt. Herkunft, M-Lehrer Konserv. Basel 1905–33, M-Referent der Schweiz. M-Zeitung

Haffner, Walther (1925–2002), KM, Orgelbauer, 1976–90 Kantor in Rummelsberg, KMD

Hagius, Conrad (1550–1616), Musiker an versch. Höfen, 1609 Kpm in Bückeburg

Hagvall, Björn, geb. 1943, schwed. Jazzmusiker, Blockflötist, Dirigent

Hahn, Ingo, geb. 1955, seit 1983 Stadt- und Bz-Kantor Kulmbach, seit 1986 Lehrauftrag für Orgel an der Hochschule für KM Bayreuth

Hahn, Jürgen, geb. 1964, Jazztrompeter, Komp, Arrang., Sänger, Berlin; Lehrauftrag M-Hochschule Dresden

Hahn, Ludwig (1905–1973), Chorleiter, Komp, Kaufbeuren

Hahn, Dr. Volker, geb. 1940, Stud. von KM, M-Wissenschaft, Klavier, Komp, 1984 Studienleiter für Ton-satz an der M-Hochschule Dresden, 1986 Dr. phil., 1993 Prof. für M-Theorie und Methodik Dresden

Hahne, Rudolf (1918–2008), KM, M-Lehrer, Oberkassel, Bonn, Königswinter

Haiden, Hans Christoph (1572–1617), Organist, Nürnberg

Hainhofer, Philipp (1578–1647) Kaufmann, Diplomat, Kunst-sammler, Lautenspieler, Komp, Augsburg

Hainlin, Johann Ludwig Friedrich (1750–1823), Diakon in Ebingen, Pfarrer in Sindelfingen

Hairston, Jester (1901–2000), amerik. Chorleiter, Arrang., Komp, M-Lehrer, u. a. Boston, Haarlem

Halffter Jiménez, Cristóbal, geb. 1930, Dirigent, Komp, Villafranca (Nordspanien)

Hambraeus, Bengt (1928–2000), schwed. Komp, M-Wissenschaftler, Univ. Uppsala, Schwed. Rundfunk, ab 1972 in Kanada, Prof. an der Univ. Montreal

Hamburger, Peter, geb. 1966, KM-Stud. in Köln, Kantor in Nordfriesland, seit 1997 Kantor für Populärmusik in Kurhessen-Waldeck

Hamm, Dr. Walter (1926–1962), M-Lehrer, Komp, Nürnberg, Fürth

Hammerbacher, Johannes (1875–1946), Pfarrer bei Schwabach, ab 1921 Vorsitzender des Verbandes

Ev. P-Chöre in Bayern, Posaunen-choralbuch

Hammerschmidt, Andreas (1612–1675), Komp, Organist, Zittau

Hammerschmidt(t), Hans, geb. 1930, (Pseud. Henry Stuck), österr. Komp, Arrang., Pianist, Dirigent, Filmmusik, Zusammenarbeit mit Hildegard Knef

Händel, Emil, geb. 1928, Komp, Arrang., Leiter der Volksmusik-abteilung des Bayerischen Rundfunks, Nürnberg, Erlangen

Händel, Georg Friedrich (1685–1759), Komp, nach Tätigkeiten in Halle/S. (Organist), Hamburg (Oper), Hannover (Kpm) ab 1712 in England, erlangte mit Barock-opern, Oratorien u. Instr.-stücken als erster dt. Komp Weltruhm

Handl, Jacob → Gallus

Handrow, Rolf, geb. 1950, Bassposaunist (Gewandhaus-orchester Leipzig) seit 1978, Dozent M-Hochschule Leipzig seit 1988, Hrsg. von Unterrichtsliteratur

Handy, William Christopher (1873–1958), amerik. Blues-Komp, Trompeter, Bandleader, Alabama, New York

Hanff, Johann Nicolaus (1665–1711/12), Komp, Organist, Eutin, Schleswig

Hänlein, Albrecht (1846–1909), Pianist, Organist, MD Mannheim, Komp, Choralvorspiele; für Posaunen-chöre: Choralheft Baden 1903

Hannah, Digby, Chorleiter, Pastor der Bapt. Kirche Melbourne, geistl. Lieder

Hansen, Edgar (1876–1944), Lehrer, Chordirigent, Trier, Mannheim, Komp, Männerchöre

Hansen, Klaus, geb. 1959, Posaunist, seit 1990 Soloposaunist der Bielefelder Philharmoniker, Komp, P-Corleiter in Bochum und Bielefeld

Hänssler, Friedrich (1892–1972), Dirigent, Komp, Organist, Verleger, 1919 Verlagsgründung Stuttgart, Pseudonym Hans Ludwig Berger

Hanten, Reiner, geb. ca. 1968, M-Lehrer, Leiter der M-Schule Obernburg/Bayern, Mitarbeit Posaunenwerk Rheinland

Hantke, Andreas, geb. 1956, KM, KMD, seit 1986 München, Komp, bes. Kinderlieder, Singspiele

Har(r)ington, Henry (1727–1816), engl. Physiker, Autor und Komp, Bath, mehrstg. Lieder

Harder, August (1775–1813), Komp, Pianist, Sänger, Schriftsteller, Leipzig

Harding, James (um 1560–1626), engl. Musiker bei Hofe

Harkness, Robert (1880–1961), Missionar, Komp, Hrsg. geistl. Lieder für die Method. Kirche, Australien, Amerika

Harling, Per, geb. 1948, schwed. Pastor, Komp, geistl. Lieder, Uppsala

Harrison, Ralph (1748–1810), engl. Geistlicher, Prof. Manchester, geistl. Lieder

Hart, Philipp, Pseudonym → Bietz

Hartmann, Heinrich (um 1582–1616), Kantor, Lehrer, Coburg (zur gleichen Zeit war dort M. Franck Hofkpm)

Hartmann, Volker, geb. 1939, ab 1964 Posaunist im Niedersächsischen Staatsorchester, Hannover

Hartsough, Lewis (1828–1919), amerik. Methodistenpred., Indiana

Harvey, Roger, geb. 1960, engl. Posaunist, London Brass

Haselmann, Arno W., Pseudonym von Winfried → Radecke

Haslebach, Niklaus Ernst, geb. 1935, M-Lehrer, Kantor, Posaunenchorleiter Höri, Bulach, Schweiz

Haslinger, Tobias (1787–1842), österr. M-Verleger, Wien

Hasse, Johann Adolph (1699–1783), Komp, Hamburg, Venedig, Dresden

Hasse, Nikolaus (um 1617 – um 1670), Komp, Organist, Rostock

Hassenkamp, Leopold (1881–1969), Organist, Chordirigent, Lehrer, Berlin, Komp, volks-tüml. Lieder u. a.

Hassler (Haßler), Hans Leo (1564–1612), Schüler von Gabrieli in Venedig, Komp, Organist, Augsburg, später in versch. Funktionen in Nürnberg, Ulm, Dresden

Hastedt, Peter, geb. 1970, KM-Stud. in Herford, KM in Wolfhagen 1992–97, seit 1997 freischaffend in Villingen, Chorleiter und Komp

Hastings, Thomas (1784–1872), amerik. Komp (Lieder), Hrsg. von KM, New York

Hatch, (Anthony Peter) Tony, geb. 1939, engl. Komp, Pianist, Arrang., M-Produzent, Liedermacher, lebt in Spanien

Hatton, John (1710–1793), Lancashire, geistl. Lied

Hatton, John Liptort (1809–1886), engl. Komp, Dirigent, Pianist, Sänger, Liverpool, London

Häublein, Ernst (1911–1971), Schul-M, Schwabach/Nürnberg

Haubrich, Otto (1939–2012), Bauingenieur, nebenberufl. Organist, Daaden, Komp, Arrang., Hrsg. von Chor-, Bläsernoten

Hauer, Hermann (1812–1894), Komp, Organist, Berlin, Ltg. von Gesangsvereinen

Haug, Gotthilf (1916–1951), KM, Jugendsingwart der Ev. Gemeinschaft

Haug, Jürgen (1940–2000), Orgelbauer, Stud. der KM in Herford (Prof. Ehmman), Kantor in Spenge und Murrhardt, seit 1981 Leiter der Abt. „Kirchliche Bläserarbeit“ an der Hochschule für KM (Westf. Landes-KMS) Herford, 1991 Prof.

Haugen, Marty, geb. ca. 1960, amerik. Komp, geistl. Lieder, Autor, Eagan/Minnesota

Haupt, Carl August (1810–1891), Organist, Direktor des Instituts für KM, Berlin

Hauptmann, Gerhart [Gerhard], Pseudonym → Glowatzki, Manfred

Hauptmann, Moritz (1792–1868), Musiker, Komp, Lehrer, Kasseler Hofkapelle unter Spohr, ab 1842 Thomaskantor Leipzig, M-Schriftsteller („Allg. musikal. Zeitung“, Redakteur)

Häußler, Gerhard (1920–2001), KM, Klavierdozent, Erfurt

Häußler, Johannes, geb. 1955, KM Erfurt

Haußmann, Valentin (um 1560–um 1612), Komp, der zweite in einer fünf Generationen umfassenden Musiker-familie in Sachsen (Organisten)

Hauzenberger, Hans, geb. 1938, Pfarrer, Textautor, Komp, evang.-methodistische Kirche, Basel

Havergal, William-Henry (1793–1870), engl. Geistl., Komp, Liederdichter und -melodist, Worcester, Warwickshire

Haweis, Thomas (1734–1820), engl. Pfarrer, zuletzt Bath

Haydn, Joseph (1732–1809), österr. Komp, Kpm bei Fürst Esterházy, bed. für Entwicklung der Sinfonie und des Streichquartetts

Haydn, Michael (1737–1806), Komp, Bruder von Joseph H., erzbischöfl. Kpm, Hoforganist in Salzburg, bes. KM-Komp

Hayes, Philip (1738–1797), engl. Organist, Prof. Oxford, KM-Komp

Hayford, Jack, geb. 1934, amerik. Autor, Komp, 1956–73 kirchl. Direktor für Jugendarbeit, Dozent und Präsident des L.I.F.E. Bible College 1965–82, Kalifornien

Hazell, Chris, geb. 1948, engl. M-Produzent, Tonmeister, Komp, Arrang., London

Heard, Marc (1951–1992), amerik. Liedermacher, Komp, Chicago

Hearn, Naida (1944–2001), New York, Melodie zu „Jesus name above all“

Hechtenberg, Dieter, geb. 1936, KM, Lehrer, 1960–68 Düsseldorf, 1968–81 Oppenheim, ab 1981 in Bremen, ab 1994 Lehrauftrag (Hymnologie) Hochschule Bremen

Hecke, Cornelia, geb. 1952, Kantorin, Organistin und Chorleiterin in Berlin und Nürnberg

Hecke, Karl-Heinz, geb. 1952, Stud. von KM und Theologie, seit 1982 Pastor der ev.-method. Kirche

Hecke, Sebastian D., geb. 1978, lebt in Konstanz

Heckmann, Werner, geb. 1961, Trompeter, Staatsoper Stuttgart, Dozent Würzburg, Mitglied German Brass

Heer, Emil (1926–1994), schweiz. KM, Schul-M, Organist, Kantor, Winterthur, Komp, Aufsätze

Heermann, Johann (1585–1647), Dichter, Pfarrer, Schlesien

Hegar, Friedrich (1841–1927), schweiz. Komp, Dirigent, Zürich, Männerchöre

Hegele, Ernst (1849–1930), Organist, M-Lehrer, Nagold, Nürtingen, Komp, Hrsg., Männerchöre, Mitbegründer des Kirchengesangsvereins Württemberg

Heger, Uwe, geb. 1957, Trompeter, M-Lehrer, Verleger, Lektor, Oldenburg

Heiden, Bernhard (1910–2000), amerik. Komp dt. Herkunft, Prof. Indiana University 1946–81, Dirigent

Heidig, Hans (1911–?), Kantor in Nürnberg-Fischbach

Heilig, Sieglinde, geb. 1954, M-Pädagogin, Oldenburg

Heilmann, Harald (1924–2018), freischaffender Komp, Eberbach, Lehraufträge in Stuttgart 1969/70 und Karlsruhe bis 1989

Heim, Ignaz (1818–1880), Komp, MD, Gründer der M-Schule Zürich, Männerchöre, Lieder, Chorlieder-Sammlung

Heindrichs, Heinz Albert, geb. 1930, Komp, Kpm, Dozent, M-Kritiker, Essen

Heinemann, Günter, geb. 1945, Lehrer, P-Chorleiter in Franken

Heinermann, Otto (1887–1977), Organist, Komp, Dozent, Dortmund, Orgel-, Klavierwerke, Motetten, Lieder

Heinig, Konrad, geb. 1934, Kantor Crimmitschau 1959–79, Wurzen 1979–86, Neinstedt/Harz ab 1986

Heinig, Manfred, geb. 1930, KM-Stud. in Halle/S., KMD in Delitzsch, bis 1996 in Berlin-Köpenick

Heinrich, Claus-Erhard, geb. 1960, KM, Organist, Halberstadt, Komp

Heise, Walter, geb. 1931, Prof. für M-Pädagogik Univ. Osnabrück ab 1974, Beiträge zur Zeitschrift „Der Chorleiter“, Mitarbeit an einer Bläuserschule (München 1978)

Heiß, Hermann (1897–1966), Pseudonym Georg Frauenfelder, Dozent am Konserv. Darmstadt, Arbeit mit Elektronischer Musik

Heizmann, Klaus, geb. 1944, Lektor, Schallplattenproduzent, Hrsg. von Noten und Liederbüchern, künstl. Leiter der Stiftung „Musisches Bildungszentrum“ in St. Goar

Helbich, Wolfgang (1943–2013), Kantor Alsfeld, Berlin, 1976 Domkantor Bremen, Prof. für Chorltg. M-Hochschule Bremen, Gründer und Leiter des Alsfelder Vokalensembles, Hrsg., Bearbeiter, Komp

Heller, Günter (1929–2017), Bz-Kantor Tuttlingen, Reutlingen, Weikersheim

Hellfritsch, Andreas, geb. 1968, KM in Bad Steben

Hellinck, Lupus (um 1496–1541), flämischer Komp, Kpm, Utrecht, Brügge

Hellwig, Ludwig (1773–1838), Domorganist, Dirigent der Singakademie Berlin, Gesangslehrer, Komp, Männerchöre

Helmere, Thomas (1811–1890), Chormeister der königl. Kapelle in London

Helmschrott, Robert M., geb. 1938, Komp, Organist, Kantor, Prof. an der M-Hochsch. München, Genua

Hemmel [Hemel, Haemel], Sigmund (vor 1520– um 1564), Komp, Hofkapell-Sänger, Stuttgart, Tübingen

Hemmerich, Helmut, geb. 1921, Diakonenausbildung, KM in Frankenberg/Eder und Hagen/Westf., Komp

Hempel, Christoph, geb. 1946, Stud. von KM, Schul-M, Oboe u. a. in Hannover, seit 1982 Prof. für M-Theorie M-Hochsch. Hannover

Hempel, Rolf (1932–2016), Komp, Dozent, Prof., Esslingen, Stuttgart, Werke für Chor, Orch., Kammer-M

Henkel, Rudi, geb. 1938, Lehrer, Biedenkopf-Wallau

Henking, Bernhard (1897–1988), schweiz. Dirigent, Kantor, Leiter der Kirchenmusikschule Aschersleben, Sachsen-Anhalt

Hennecke, Gerd, geb. 1970, Dekanatskantor Sulzbach-Rosenberg

Hennig, Walter (1903– 1965), Kantor, M-Lehrer, Pforzheim, Landesobmann der ev. KM in Baden

Henrici, Christian Friedrich (1700–1764), Pseudonym Picander, Lehrer, Beamter, Leipzig, Kantaten-Dichter

Hensel, Fanny (1805–1847), geb. Mendelssohn-Bartholdy, Schwester von Felix M., Pianistin, Dirigentin, Komp, Berlin

Hensel, Rolf, geb. 1967, Tontechniker, Big-Band-Pianist, Jugendchorleiter, Nidderau

Hensel, Walter (1887–1956), M-Pädagoge, Volksliedforschung, Singbewegung (Finkensteiner Bund)

Hentzschel, Caspar (17. Jh.), Hof- und Feldtrompeter, um 1620 Berlin

Henze, Günter (1932–2001), Orch.-trompeter 1951–64, Dozent 1958–63 und 75–90, 1970–72 LPW für Hannover, 1973–94 LPW Kurhessen-Waldeck

Henze, Hans Werner (1926–2012), Komp, Dirigent, Komp-Lehrer in Salzburg, Lehrtätigkeit im Ausland, ab 1980 Prof. für Komp an der M-Hochschule Köln

Hepworth, Georg (1825–1918), Organist in Schwerin ab 1871

Herbst [Autumnus], Johann Andreas, (1588–1666), Komp, Kpm, Darmstadt, Frankfurt/M., Nürnberg, Verfasser einer Singschule und einer Komp-Lehre

Herbst, Johannes (1735–1812), Pastor u. a. geistl. Ämter in der Brüdergemeine, Herrnhut, Neudietendorf, Gnadenfrey, ab 1786 Amerika, Komp von ca. 180 Anthems, über 200 geistl. Liedern

Hering, Karl Gottlieb (1766–1853), Seminar-M-Lehrer, M-Pädagoge, Komp Zittau/Sachsen, volkstüml. Lieder, theoretische Werke

Hermann, Johannes, Pseudonym von J. H. E. → Koch

Hermann, Matthias, geb. 1960, Prof. für M-Theorie, Tonsatz an der M-Hochschule Stuttgart, KMS in Esslingen/Tübingen

Hermelink, Siegfried (1914–1975), M-Wissenschaftler, Lehrer für Orgel und M-Geschichte, MD Heidelberg, 1965 Prof.

Heroldt, Bruno (1910–1987), Komp, KMD, Plauen, Chor- und Orgelwerke

Herrmann, Jörg, geb. 1961, Pastor der Evang. Methodistischen Kirche, Übersetzer, Jena

Herrmann, Karl Helmut, geb. 1932, KM, Schleswig

Herrmann, Monika, geb. 1961, M-Lehrerin, Ditzingen/Württ.

Hertel, Johann Wilhelm (1727–1789), Violinist, Komp, Cembalist, Schwerin, Stralsund

Hertwig, Robert, geb. 1944, M-Händler, Hamburg

Hertzog, Georges, geb. 1951, elsässischer Musiker, Komp, M-Lehrer, Colmar

Hertzsch, Klaus Peter, geb. 1930, Theologe, Dozent, Prof., Jena, Liederdichter, Mitarbeit am EG

Hervelois → DeCaix d'Hervelois

Herzog, Benedikt → Ducis, Bened.

Herzogenberg, Heinrich von (1843– 1900), österr. Komp, Prof. für Komp in Berlin, befreundet mit J. Brahms

Hesdin, Nicolle des Celliers de (um 1500–1538), frz. Komp, als Chor-kpm tätig an der Kathedrale von Beauvais

Hesekiel, Martin (1912–2003), Theologe, Dichter und Komp, Pfarrer in Danzig, 1946–78 in Lübeck

Hesping-Berthelmes, Andreas, geb. 1968, freiberufl. Musiker, Komp, Arrang., Redaktion Bläserbuch zum „Gotteslob“

Hess, Dr. Reimund, geb. 1935, M-Redakteur, zuletzt Süd-West-Rundfunk, Komp, Arrang., neues geistl. Lied

Hess, Willy (1906–1997), schweiz. M-Wissenschaftler, Komp, Dozent, 1942–71 Fagottist, Winterthur

Hesse, Adolph Friedrich (1809–1863), bed. Organist, Breslau, zahlreiche Europareisen, Komp

Hessel, Horst Karl (1916–2006), Kantor, Pianist beim Rundfunk Leipzig

Hessen, Ernst Ludwig Landgraf von → Ernst Ludwig

Hessenberg, Kurt (1908–1994), Komp, bis 1982 Prof. für Komp, Frankfurt/M.

Hetsch, Carl Ludwig (Louis) Friedrich (1806–1872), MD Heidelberg, Mannheim, Geiger, Pianist, Komp

Heurich, Winfried, geb. 1940, ab 1962 KM Frankfurt/M., ab 1974 Geschäftsführer im „Arbeitskreis KM und Jugend“ im Bistum

Limburg, 1986 Dozent M-Hochschule Frankfurt/M., KMD 1989

Heuschkel, Johann Peter (1773–1853), dt. Oboist, Pianist, Organist, Lehrer Webers, Hildburghausen, Wiesbaden, Komp f. Klavier und Oboe, Hornduette, Trios, Lieder

Hews, George (1806–1873), amerik. M-Lehrer, Sänger, Komp, Klavierbauer, Organist, geistl. Lied, Massachusettes

Heyden, Sebald (1499–1561), Kantor, Rektor, Nürnberg

Hidas, Frigyes (1928–2007), ungarischer Komp, Dirigent, MD Nationaltheater Budapest

Hildebrandt, Herbert, geb. 1935, KM, Berlin, 1961 Gründer, Leiter Berliner Domkantorei, 1974 KMD

Hill, Harry, geb. 1964 (Matthew Keith Hall), engl. Kabarettist, Autor, Fernsehmoderator

Hill, Mildred J. (1859–1916), Erzieherin im Louisville Experimental Kindergarten, schrieb die urspr. Version von „Happy Birthday“ als Begrüßung „Good Morning to All“

Hill, Wilhelm (1838–1902), Komp, Fulda, Bad Homburg

Hille, Johann Georg (um 1740), Kantor in Glaucha bei Halle/S., gab zu Köthener Liedern Melodien mit Bass heraus

Hille, Rüdiger, geb. 1964, LPW Bremen, Mitglied Theologischer Ausschuss des EPiD

Hiller, Albert, geb. 1951, Dipl. Ing., Regensburg, Spezialist für Posthorn und Posthornmusik, Hrsg. von Trompetenmusik

Hiller, Johann Adam (1728–1804), Komp, M-Schriftsteller, 1789–1801 Thomaskantor, Gewandhausdirigent Leipzig

Hiller, Philipp Friedrich (1699–1769), Pfarrer, Dichter, Steinheim bei Heidenheim/Württemberg

Hillnhütter, Ernst Günter, geb. 1946, Kantor, Evang. Diakoniewerk Schwäb. Hall

Hilton, John (1599–1657), engl. Komp, Organist, London

Hiltscher, Wolfgang (1913–1942), Kantor, Leipzig

Himmel, Friedrich Heinrich (1765–1814), Hofkpm Berlin, Komp, KM, Lieder

Hindemith, Paul (1895–1963), Komp, Konzertmeister, Frankfurt/M., Komp-Lehrer in Berlin, Türkei, Lehrer USA, Prof. in Zürich

Hindermann, Walter Felix, geb. 1931, KMD Zürich, Komp von KM, Bücher und Aufsätze zur Pädagogik („Vom neuen Clarinblasen“ u. a.)

Hingeston, John (um 1610–1688), engl. Organist, Komp, Violaspieler, York, London

Hintze, Jakob (1622–1702), Stadtzinkenist, Ratsmusiker Berlin, nach J. Crüger Hrsg. der „Praxis pietatis melica“ 1666–1681 mit eigenen Melodien und Sätzen

Hippe, Matthias (1946–2004), Bz-Kantor Traunstein, ab 1995 Bayreuth

Hlobil, Emil (1901–1987), tschechischer Komp, Lehrer, M-Akademie Prag, Prof. 1941

Hlouschek, Theodor (1923–2010), tschechischer Komp, ab 1951

Dozent M-Hochschule Weimar

Hodson, Henry Edward (1842–1917), engl. Komp, eine Kantate bekannt

Hoef, Helmut, geb. 1957, KM in Berlin, Komp, Jugendchorliteratur, Vorsitzender M-Ausschusses EC

Hofer, Andreas (1629–1684), Kirchenkomp, Vizekpm, Chorregent am Dom zu Salzburg, Veröffentl. 1677

Hofer, Samuel S. (1835–1862), schweiz. Lehrer in Niederwyl

Hoff, Franz (1871–1952), Pseudonym für Jakob Kranzhoff, Schul-M, Chorleiter, Komp, Männerchöre

Hoff, Jakob (1871–1958), nur als Komponist eines Liedes bekannt

Höffer, Paul (1895–1949), Komp, Dozent, Direktor M-Hochschule Berlin

Hoffheimer [Hofhaimer, Hofhaymer], Paul (1459–1537), Organist, Komp, zuletzt Salzburg, bed.

Orgelmeister und -sachverständiger

Hoffmann, Emil (1905–1976), Diakon, LPW Berlin 1948–61, dann bis 1971 Diakon in Hannover, Frankfurt/M., Düsseldorf, 1961 KMD

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776–1822), Jurist, Schriftsteller, Komp, Berlin

Hoffmann, Helmut, geb. 1938, Bläser in einem Nürnberger P-Chor, Beamter

Hoffmann, Ingfried, geb. 1935, Jazz-Musiker, Organist, Pianist, Trompeter, Arrang., Komp

Hoffmann, Klaus W., geb. 1947, freiberufl. Autor, Komp, Liedermacher, Kinder- und Jugendlieder

Hofmann, Eberhard, geb. 1933, KM, Brüdergemeinde Korntal, M-Verleger, Ditzingen bei Stuttgart

Hofmann, Monika, geb. 1967, KM-Stud. in Bayreuth, 1994–2000 LPW Kurhessen-Waldeck, 2001 Prof. für Bläserchorleitung, Posaune an der Hochschule f. KM Herford

Hofmann, Wolfgang (1922–2003), Geiger, Komp, Dirigent, Mannheim

Hofmann, Wolfgang, geb. 1928, Kantor in Leipzig 1959–93, KMD 1977, Komp

Högner, Friedrich (1897–1981), Kantor, Prof. in Leipzig, ab 1937 LKMD in Bayern

Hohmann, Christian Heinrich (1811–1861), M-Pädagoge in Bayern, Hrsg. versch. Schulwerke

Holborne, Anthony (1547–1602), engl. Lautenspieler, Komp, in königl. Diensten, London (?)

Höll, Wolfgang, geb. 1953, M-Lehrer, Kreis-M-Schule Fürstentfeldbruck (Klavier, Trompete, Posaune u. a.), wohnt in Alling

Hollander, Christian (um 1510/15 – um 1568/69), flämischer Komp, Kpm, Chorleiter, Innsbruck, München

Hollfelder, Waldram (1924–2017), Komp, Chorleiter, M-Lehrer, KM, 1954–62 Neustadt/Aisch

Hollös, Lajos (1923–2002), ungarischer Komp, Redakteur beim Ungarischen Rundfunk, Budapest

Holst, Gustav (1874–1934), engl. Komp, Lehrer, MD, London

Holzmeister, Lieselotte (1921–1994), Verlagskauffrau, Boppard, Kinderlieder-Texte, Liedsammlerin

Holzwarth, Hans, geb. 1950, Referent im Evang. Jugendwerk Stuttgart

Hombsch, Hans (1935–2009), Posaunist, Arrang., Staatskapelle Dresden, Lehrauftrag

Homer, Charlotte G., Pseudonym → Gabriel, Charles Hutchinson

Homilius, Gottfried August (1714–1785), Komp, Organist, Dresden, Bach-Schüler, Lehrer bed. Komp

Hommel, Friedrich Heinrich August (1813–1892), Gerichtsrat, Ansbach, 1864 Hrsg. geistl. Volkslieder

Honegger, Arthur (1892–1955), schweiz. Komp, Paris

Hönsch, Andreas, Pianist, Komp, Arrang., M-Schule, Höchstadt/Aisch
Hönsch, Friedrich (1938–2001), KMD, KM Bad Salzungen, Zeulenroda, Sonneberg, Eisenach und Eschwege, Chordirektor am Landestheater Eisenach, Dozent an der KMS Thüringen bis 1986

Hook, James (1746–1827), engl. Organist, Komp, Klavierlehrer, Norwich, London

Hopkins, Edward John (1818–1901), engl. Komp, Organist, London

Hoppe, Bodo, geb. 1926, Pastor in freikirchl. Gemeinden u. a. Gießen, Karlsruhe, Emden

Hoppermann, Norbert, geb. 1969, kath. KM Eutin, seit 1998 Hamburg, arbeitet in der kath. Kirchenmusikerausbildung

Hörlbacher, Friedrich (1890–1961), Lehrer, Nürnberg, seit 1929 Landesvorsitzender des Ev. Sängerbundes in Bayern

Horn, Erwin, geb. 1940, Dozent, Organist, Würzburg

Horn, Johannes, ehemaliger LPW Oldenburg

Horn, Dr. Paul (1922–2016), ab 1955 Bz-Kantor, KMD, Ravensburg, Komp, Hrsg.

Horn, Reinhard, geb. 1955, kath. Theologe, M-Wissenschaftler, Biologe, Westfalen

Hornung, Frieder, geb. 1937, Posaunenchor Stuttgart-Rohr

Horsch, Hans, geb. 1921, Orch.-Musiker Bayer. Staatsoper bis 1977, Komp, Arrang., Rundfunk, München

Hovi, Eric J., niederl. Klarinettist, Komp, Arrang.

Hovland, Egil (1924–2013), norwegischer Komp, Organist, Chorleiter, Fredrikstad, Mitglied der norweg. Liturgie-Kommission

Howard, Cuthbert (1856–1927), geistl. Lieder

Hoyle, William S. (1834–1895), engl. Organist (London?), Baumwollspinner, Gründer der Temperenz-(Abstinenz)-Organisation des Landes

Hoyoul, Balduin (um 1547–1594) Komp, Hofkpm, Stuttgart (Vorgänger von L. Lechner)

Huber, Ferdinand (1791–1863), schweiz. Komp, Lehrer, Organist, Trompeter in Stuttgart, M-Lehrer, St. Gallen, Bern

Huber, Paul (1918–2001), schweiz. Komp, Dirigent, M-Lehrer, St. Gallen

Hübner, Erich (1917–1985), KM, Prof., Heidelberg, Präsident des Verbandes Ev. KM Deutschlands

Hübschmann, Werner (1901–1969), Komp, M-Kritiker, ab 1952 Dozent M-Hochschule Weimar

Huchzermeyer, Helmut (1904–1993), Komp, Prof., München

Hufeisen, Hans-Jürgen, geb. 1954, Referent für „Musisch-kulturelle Bildung“ im Landesjugendpfarramt Stuttgart 1977–90, ab 1991 freischaffend Flötist, Produzent, Komp, Stuttgart, Zürich

Hughes, John (1873–1932), engl. Diakon, Kantor der Salem Baptist Chapel, Lieder, Chormusik

Hughes, Tim, geb. 1978, britischer Gottesdienstleiter, Liedermacher, London

Humber, Frédéric, geb. 1945, M-Stud. in Straßburg und Mulhouse, Pfarrer in Saint-Louis

Hummel, Berthold (1925–2002), Kantor, Komp, Dozent, Würzburg 1983–87, Prof. 1974, Präsident der M-Hochschule Freiburg/Breisgau

Hummel, Johann Nepomuk (1778–1837), Komp, Pianist, Schüler von Mozart und Albrechtsberger, Nachfolger von Jos. Haydn beim Fürsten Esterházy, später Kpm, Stuttgart, Weimar

Humperdinck, Engelbert (1854–1921), Komp, Lehrer, Köln, Mainz, Frankfurt, Berlin

Husband, Jenkins John (1760–1825), amerik. Lehrer engl. Herkunft, Komp, Chorleiter, geistl. Lieder

Huschke, Wolfram, geb. 1946, Hochschullehrer für Musik, Weimar

Huss, Claudia, geb. 1966, KM-Stud. in Herford, lebt in Bakow/Mecklenburg

Hutchinson, Charles (1792–1860), Heilsarmee

Hutchinson, Charles Gabriel → Gabriel

Hüttenberger, Karl-Heinz, geb. 1931, Stud. KM in Frankfurt/M., Kantor Darmstadt ab 1961, 1962–64 PW Hessen, 1963–69 Singwart für Hessen, wohnt in Babenhausen

Hütterott, Carl Theodor (1926–2023), Konzertsänger, 1960–88 M-Lehrer, Gütersloh, Komp für Bläser, Chor, Orchester, Jazz-Arrang.

Hüttis, Karl-Bernhard, geb. 1955, kath. KM, Organist, Regionalkantor Meppen

Incerti, Bruno (1910–1988), Geiger, Komp, Zürich, 1942 Gründung des Zürcher Klaviertrios

Indermühle, Fritz (1900–1979), schweiz. Pianist, Chorleiter, Lehrerseminar Bern, Gründer/Leiter des Berner Kammerchores

Ingegneri, Marc'Antonio (um 1535/36–1592), ital. Komp, Organist, Kpm, Cremona, Lehrer von C. Monteverdi

Irvine, Jessie Seymour (1836–1887), Tochter eines schottischen Pfarrers

Isaac, Heinrich (um 1450–1517), flämischer Komp, Organist, M-Lehrer an versch. Höfen, Florenz, Innsbruck, Wien, kirchl. und weltl. Vokalwerke

Isenberg, Karl (1901–1945), M-Lehrer, Ludwigsburg, ab 1930 Kantor, Organist, Stuttgart

Isenbürger → Peter-Isenbürger
Iskraut, Hans-Jürgen, geb. 1931, KM 1954–57 Potsdam, 1957–89 in Berlin-Lichtenberg, pädagog. tätig

Iverson, Daniel (1890–1977), ab 1914 Pfarrer der presbyterian.

Kirche in versch. Staaten der USA
Ives, Charles (1874–1954), amerik. Komp, Beamter, bed. für moderne Musik in Amerika

Iveson, John, geb. ca. 1940, engl. Posaunist, Mitglied Philip Jones Brass Ensemble, Hrsg., Arrang.

I

Ibrahim, Abdullah (Adolphe Johannes Brand), geb. 1934, südafrikan. Jazzpianist und Komp, Weggefährte von Nelson Mandela

Immelmann, Werner (1903–?), KMD, zuletzt Dozent in Hannover

Immler, Johann Wilhelm (1782–nach 1848), schweiz. Pfarrer in Bilten, Mürten, Bern, Komp Männerchöre

J

Jacchini, Guiseppo (um 1670–1727), Komp, Musiker, Domkapelle Bologna

Jäckle, Karl, geb. 1924, Konrektor, Chorleiter, Bad Dürkheim

Jacknau, Franziska, geb. 1969, freischaff. Trompeterin, Posaunenchorleiterin in Wilhelmshorst

Jackson, Alan (1872–1929),
Heilsarmee

Jackson, Thomas (1715–1781)

Jacob, Gordon P. (1895–1984),
engl. Komp-Lehrer am Royal
College of Music, London,
Orchesterdirigent, Komp

Jacobi, Alexander, geb. 1974, frei-
berufl. Chorleiter, Komp, Pianist,
Bandleader, Arrang., M-Lehrer, seit
2004 Privat-M-Schule

Jacobi, Daniel, geb. 1967 in
Frankfurt/M., Musiker, Sänger,
Songwriter, Hrsg.

Jacobson, J. (1866–1926)

Jacotin (?–1529), eigentlich Jacob
Godebrye, Musiker, Komp, Dom zu
Antwerpen, Motetten, Chansons

Jacquet de La Guerre, Élisabeth-
Claude (um 1665–1729), frz. Kom-
ponistin, Sängerin, Organistin,
Cembalistin, Paris

Jaggi, Rudolf, geb. 1940, M-Lehrer,
Komp, Chorleiter, Basel

Jagode, Norbert, geb. 1956, Archi-
tekt, Liedermacher, 1980–84
Mitarbeit bei „Jugend mit einer
Mission“

Jahn, Andreas, geb. 1968, LPW
Kurhessen-Waldeck, Nordbereich,
Zierenberg

Jahn, Thomas, geb. 1940,
Posaunist, Komp, M-Lehrer,
Hamburg

Jäkel, Heinz, geb. 1931, Kantor,
KMD, Riesa

Jäkel, Herbert (1935–ca. 2011),
KM, Mölln

Jakob-Bucher, Andrea, geb. 1958,
seit 1992 KM in Karlsbad-Ittersbach

Jambe de Fer, Philibert (um 1520–
1572), frz. Komp, Lyon, Genfer
Psalter

Jan (Jähne), Martin (um 1620– um
1682), etwa 1650 Kantor in Rorau,
1653 Rektor der ev. Schule Sagan,
um 1662 Pfarrer in Eckersdorf, dann
Kantor in Ohlau

Jan(n)equin, Clement (um 1485–
1558), frz. Komp, Pfarrer, Paris,
Chansons, Psalmen

Jänke, Stefan, geb. 1975, KM, frei-
schaffender Komp, Chorleiter,
Musical, Sacropop, Großenhain,
Bad Lienenwerda, seit 2003 auch
KM in Mühlberg (Elbe)

Janssen, Emil (1890–1975), Komp
Melodie „Auf Adlers Flügeln“ 1920

Janssens, Peter (1934–1998),
Musiker, Komp, Verleger, Telgte in
Westfalen

Jarzębski, Adam (1590–1649),
poln. Geiger, Komp, 1612
Brandenburg, ab 1617 in Warschau
Mitglied der königl. Kapelle

Jeep, Johann (1582–1644), Komp,
Kpm, Kupferstecher, Weikersheim,
Frankfurt/M., Hanau

Jehle, Friedrich Martin (1844–
1941), Pfarrer, Hymnologe,
Ebingen/Württ., Stuttgart, [Verlag
Jehle in Ebingen: Geistl.
Gesangbuechlein 1918–21]

Jehle, Johannes (1881–1935),
Komp, M-Verlager, Chorleiter, KM,
Orgelbauer (Weigle), zuletzt in
Ebingen

Jehn, David, geb. ca. 1960, Kontra-
bassist, Komp, Musikwerkstatt
Worpswede bei Bremen,
Lehrauftrag Bremen

Jehn, Wolfgang, geb. 1937, KM,
Lehrer, seit 1975 freier Komp,
Referent für Erwachsenenbildung,
mit Margarete Jehn (geb. 1935) M-
Verlag und M-Werkstatt in
Worpswede

Jelich, Vincent (1596–um 1636),
kroatischer Komp, Geistlicher,
Straßburg

Jenkins, Cyrill (1885–1978), engl.
Komp, MD, London, lebte lange in
Australien

Jenkins, John (1592–1678), engl.
Komp, Lautenist, Violenspieler,
Grafschaft Kent, viele Reisen

Jenkins, Karl, geb. 1944, engl. Jazzmusiker, Oboist, Saxophonist, Komp

Jensen, Christoph, geb. 1958, stud. KM in Herford, 1983 KM St. Peter Ording, jetzt KMD Husum

Jermaks, Romualds, geb. 1931, Komp, Dozent, 1988 Prof. am Konserv. Riga, Lettland

Jersak, Samuel, geb. ca. 1980, Pianist, Komp, Dozent Hochschule für KM in Bayreuth

Jeune, Claude le → Le Jeune

Joachim von Burgk → Burgk

Jobst vom Brandt (1517–1570), Sängerknabe in Heidelberg bei Lemlin, danach in Waldsassen, 55 Lieder, Psalmensammlung, Kirchengesänge

Jöcker, Detlef, geb. 1951, Mitglied im Ensemble von P. Janssens, Kindersendungen, Hörspiele für den Rundfunk, seit 1986 Verleger, Komp, Münster

Jödt, Robert, geb. ca. 1945, Programmierer, Therapeut, Kinderchorleiter

Joel, Billy, geb. 1949, amerik. Sänger, Pianist, Song-Schreiber

Johannes de Muris → Muris

Johanson, Sven-Eric (1919–1997), schwed. Komp, Organist, Göteborg

Johansson, Jan (1931–1968), schwed. Pianist, Jazz-M, Musik zu „Pippi Langstrumpf“ zusammen mit → Elfers, Konrad

Johne, Richard (1861–1914), Organist und Seminarlehrer in Hildburghausen

Johnson, Harold M., geb. 1917, amerik. Komp (viell.: Harold V. Johnson, Nebraska, Dozent South Calif. Conserv., Oper, Orchester-M, Kammer-M, Chöre, Lieder, lebt in Beverly Hills)

Johnson, Ralph, geb. 1951, amerik. Popmusiker (Earth, Wind & Fire)

Johnson, Robert (1583–1633), engl. Komp, Lautenist, London, Lieder und Instr.-Musik

Jones, Philip (1928–2000), engl. Trompeter in verschied. britischen Orchestern, 1951 Gründung des Ph. Jones Brass Ensemble, Dozent, Manchester, London

Jones, Robert (um 1577–nach 1615), engl. Lautenist, Komp, Werke für Laute, Madrigale

Joplin, Scott (1868–1917), amerik. Ragtime-Pianist, St. Louis, Chicago

Jörg, Eberhard, geb. 1937, KM in Lorch/Württemb., Komp

Joseph, Georg (um 1657), Komp, Musiker, Breslau, Liedsätze zu Texten von Angelus Silesius, Melodien in protest. Gesangbüchern
Josquin Desprez [des Prés, des Prez] (um 1440–1521), franko-flämischer Komp, Kapellsänger in Rom, Mailand, Ferrara, berühmtester Meister seiner Zeit

Jouvet, Laurent, geb. 1957, Stud. in Genf, Esslingen; Komp, seit 1994 KM in Weilheim/Teck, Schriftsteller

Joy, Edward Henry (1871–1949), engl. Heilsarmee-Offizier, Kanada, Südafrika, England, geistl. Lieder

Jubitz, Friedrich Wilhelm (1752–1824), nichts Näheres bekannt, Melodie zu „Droben stehet die Kapelle“

Jucker, Benedict (1811–1876), Klavier- und Orgellehrer, Bratschist, 1838 Münsterorganist Basel, Komp
Jungcurt, Burghard, geb. 1947, KM, Pforzheim, jetzt Amt für KM Frankfurt/M.

Junker, Iris, geb. 1962, M-Lehrerin, Basel, Co-Dirigentin des Stadtposauenenchors Basel

Junker, Michael (1959–2015), Stud. KM in Herford, Instrumental-Pädagogik (Trompete) in Hannover und Berlin, seit 1990 LPW Hannover, Komp, Arrang., Northeim, Leer/Ostfriesl.

Jürgensen, Hans-Werner, geb. 1946, KM, Bornhöved

Jurisch, Lutz, geb. 1963, M-Lehrer, Dresden

Jurjans, Andrejs (1856–1922), lettischer Hornist, Komp, Volksmusikforscher, bis 1916 M-Lehrer in Charkow/Ukraine

K

Kabalewsky, Dmitri (1904–1987), russ. Komp, Pianist, Lehrer, Hrsg., 1939 Prof., Moskau

Kabus, Wolfgang, geb. 1936, KM-Stud. in Leipzig, ab 1961 Dozent, ab 1996 Prof. für KM / Hymnologie an d. Theolog. Hochschule d. Gemeinschaft der Siebenten-Tags-Adventisten Friedensau, lebt in Augsburg

Kačanauskas, Aleksandras (1882–1959), litauischer Komp, Organist, Lehrer, Riga

Kaempfert, (Berthold Heinrich) Bert (1923–1980), Orchesterleiter, M-Produzent, Arrang., Popmusik, Schlager, Musik des sog. „Easy Listening“ [Pseudonyme. Raimondo, Bob Parker, Marc Bones]

Käfer, Johann Philipp (1672– um 1735), Hoforganist in Römhild, Hof-Kpm und Hoforganist in Hildburghausen, 1715/22 in Karlsruhe, gestorben in Meiningen

Kagel, Mauricio (1931–2008), argentinischer Komp, Dramaturg, Regisseur, Prof., Köln

Kagl, Stefan, geb. 1963, KM in Rudolstadt

Kaiser, Daniel (1938–1991), M-Lehrer, Komp, Basel

Kaiser, Thomas, geb. 1963, KM-studium, freiberufl. tätig, Mitarbeit in der württemberg. Bläserarbeit, Jettingen/Württ.

Kalke, Ernst-Thilo (1924–2018) Oboist, Komp, Arrang., ab 1983 Klavierlehrer, Stuttgart

Kalliwoda, Johann Wenzeslaus (1801–1866), böhmischer Komp, Violinist, Kpm, Donaueschingen, Karlsruhe

Kálmán, Attila, geb. 1968, KM, Organist, Cembalist, Pianist, Arrang., Dirigent, seit 2006 als Bz-Kantor Leonberg

Kameke, Ernst-Ulrich von (1926–2019), Organist, Chorleiter, Komp, Dozent, Hamburg

Kammerer, Edwin, geb. 1938, M-Pädagoge, Chor- und Orchesterleiter, Kopenhagen, Komp

Kandziora, Jürgen, geb. 1952, Musiker, Autor, Arrang. neuer geistl. Lieder

Kanzleiter, Dieter, geb. 1960, Trompeter, M-Lehrer, Komp, Arrang., Neuried bei München

Karai, Jozsef (1927–2013), ungarischer Komp, Chorleiter, Budapest

Karg-Elert, Sigfrid (1877–1933), Komp, Lehrer für Komp und Klavier, Magdeburg, Leipzig

Karlsen, Kjell Mörk, geb. 1947, norwegischer Organist, Komp

Kärner, Günter, geb. 1933, Dozent in Düsseldorf, KM in Burscheid, Rheinland

Karow, Carl (1790–1863), M-Lehrer, Komp, Bunzlau, Hrsg. Choralbuch, „Leitfaden für den Schulgesang“

Karson, Bernhard, → Ueberwasser

Kasan, Rainer, geb. 1951, Pfarrer, Hanau, 1978–90 Gemeindepfarrer, seit 1990 im Schuldienst

Katscher, Robert (1894–1942), österr. Komp, Liedtexter, Operetten, Filmmusik, Schlager, ab 1938 in Los Angeles

Kauf(f)mann, Georg Friedrich (1679–1735), Komp, Organist, Hofkpm, Merseburg

Kauffmann, Leo Justinus (1901–1944), Komp, Köln, 1929 Arbeit für den Rundfunk, nach 1933 Düren, dann Straßburg, Lehrer f. Komp

Kaufmann, Gerhard, geb. 1944, 1971–86 Bz-Kantor Nagold, 1986–2009 Bz-Kantor an der Stiftskirche Tübingen, Komp

Kaufmann, Otto, geb. 1927, Schulmusiker, Kantor, Chorleiter, Selbst. Ev. Luth. Kirche (SELK), Hankensbüttel/Wittingen

Kayser, Leif (1919–2001), dän. Komp, Organist, kath. Priester 1949–64, Lehrer Konserv. Kopenhagen seit 1964

Kelber, Wolfgang, geb. 1951, M-Stud. München, Leiter des Heinrich-Schütz-Ensembles und Monteverdi-Orchesters München, Dirigent, Komp, Arrang., bed. Vertreter „Alter Musik“ in Süddeutschland

Keller, Friedrich Gotthilf (1960–1986), M-Stud. Köln, Pianist, Komp, Liedermacher, Chorleiter

Keller, Jörg-Neidhardt, geb. 1940, KMD, Dozent an der Hochschule f. KM in Herford

Keller, Max (1770–1855), bayerischer Komp von KM, Orgelwerke, zuletzt Altötting

Kellner, Johann Peter (1705–1772), M-Lehrer und Organist in Gräfenroda, Schüler von J. S. Bach

Kelterborn, Rudolf (1931–2021), schweiz. Komp, Dirigent, Lehrer M-Akademie Basel, seit 1968 M-Hochschule Zürich, Redakteur der Schweiz. M-Zeitung

Kemmether, Hans-Martin (1943–2019), KM, Augsburg

Kendel, Adolf (1903–1978)

Kendrick, Graham, geb. 1950, engl. Lehrer, MD „Jugend für Christus“ in England, seit 1980 in London, Liedermacher, Solist

Kennel, Gunter, geb. 1961, KM, seit 1992 Berlin, 2004 LKMD, Lehrauftrag Univ. Berlin

Kerll, Johann Kaspar (1627–1693), Komp, Kpm in München, Organist in Wien

Kern, Friedrich Heinrich, geb. 1980, Klavier-Stud. Mannheim, Dirigent von Kirchenchören und P-Chören, lebt zurzeit in New York

Kern, Gerhard, geb. 1957, Pfarrer, Neuenstein, Künzelsau bis 2006, Militärpfarrer u. a. in Ellwangen, ab 2012 Militärdekan Ulm

Kern, Matthias (1928–2014), Komp, KM in Hannover, Dozent Herford

Kertz, Friedgard (1916–2011), Reisesekretärin Rheinische Landeskirche, ev.-geistl. Lieder

Keuder, Peter (1905–1981), dt.-österreich. Komp, Pianist, Dirigent, Filmmusik, Opern, Operetten, Musicals (Zarah Leander, Joh. Heesters)

Kickstat, Paul (1893–1959), Lehrer für M-Theorie, Organist, Chorleiter, Hamburg, 1938–1945 Dozent KMS Schleswig-Holstein, Komp

Kiefer, Matthias, geb. 1959, seit 1983 Solotrompeter Gürzenich-Orch. Köln, seit 1995 Lehrauftrag an der M-Hochschule Köln, Mitarbeit im PW Westfalen, Komp, Arrang.

Kiel, Friedrich (1821–1885), Prof. für Komp, königl. Hochschule Berlin ab 1870, Komp von KM, Kammermusik

Kiemle, Matthias, geb. 1963, Theologe, Keyboarder, Komp, Arrang., Stuttgart

Kiesé, Holger, geb. 1959, Diakon, KM, freiberufl. M-Pädagoge, Chorleiter, Gospelchöre, neues geistl. Lied, Kinderlieder, Hannover, Referent für musisch-kreative Gemeindepraxis

Kimme-Schmalian, Katharina, Kantorin Dresden

Kindermann, Johann Erasmus (1616–1655), Komp, Organist, Nürnberg, Schüler von Staden

Kindler, Klaus, geb. 1936, Stud. von M-Wissenschaft, Publizistik, Wirtschaftswissenschaft, 1969–78

Referent für KM Bistum Münster, seit 1970 nebenamtl., ab 1978 hauptamtl. Mitarbeiter der musikal. Quellen-orschung RISM (Repertoire International des Sources musicales), Arbeitsgruppe München, Bayer. Staatsbibliothek, Hrsg., Verleger von älterer KM
King, Robert (um 1660? – nach 1728), engl. Geiger, Komp, Konzert-veranstalter, London, erstmals 1676 mit Veröffentlichung erwähnt
Kinkel, Johanna (1810–1858), Klavierlehrerin, Gesangskomp, London
Kirchner, Martin (1922–2009), KM, Helgoland
Kirkpatrick, William James (1838–1921), amerik. Komp, Lehrer, Hrsg. einer Sammlung geistlicher Lieder (Gospel hymns) für die Methodist. Kirche, Raum Philadelphia
Kirnberger, Johann Philipp (1721–1783), M-Theoretiker, Komp, Schüler von Bach, Leipzig, Berlin
Kirschbaum, Christa, geb. 1961, KM in Duisburg, 1993–2011 Lippstadt, Kreiskantorin im Kirchenkreis Soest; 2002 KMD, seit 2011 LKMD Hessen-Nassau
Kirschner, Kurt (1921–??), Pastor in Westf. 1949–63, Landesjugendpastor Schleswig-Holstein 1963–71, Landespropst der Ev.-Luth. Kirche Namibia 1971–77, Pastor Hamburg 1977–87, Vorsitzender der AG Musik in der Ev. Jugend Dts. 1958–69, Landespfarrer der Johanniter-Unfall-Hilfe in Hamburg, wohnt in Buchholz
Kissel, Norbert, geb. 1960, Lehrer, Schulleiter, Pohlheim, Organist, Chorleiter, Gießen
Kisting, Paul Hatani (geb. ca. 1965?), Pfarrer, stellvertr. Bischof der Ev.-Luth. Kirche Namibia seit 2007, Windhoeck, Stud. KM in Düsseldorf 1990

Kitching, Wilfried (1893–1977), engl. General der Heilsarmee 1954–63, Australien, Schweden, England, Lieder
Kittel, Johann Christian (1732–1809), Komp, Organist, Erfurt, einer der letzten Schüler J. S. Bachs, 1803 Hrsg. eines Choralbuchs
Kjellström, Nils (1943–2019), schwed. KM, Arrang., Sänger, Chor-leiter, Komp, M Verleger, Frankfurt
Klappert, Micha, geb. 1970, Hornist, Heeres-M-Korps Kassel, Mitglied brAssMEN, Dirigent
Klassen, Johannes (1904–1957), kath. Priester, Domkpm, Chorleiter, Trier
Klaudius [Claudius], Georg Karl (1757–1815), Privatgelehrter, Leipzig
Klauer, Franz Gustav (1825/27–1854), M-Lehrer, Komp, Organist, Eisleben, Hrsg., kirchl. Chöre
Klaus, Peter, geb. 1955, M-Lehrer, Orchestermusiker, Leiter von Laienensembles, Komp für Blechbläser und Schlagzeug
Kleber, Wolfgang, geb. 1958, KM, Darmstadt, Lehrauftrag an der KMS Heidelberg, Komp
Klein, Bernhard (1793–1832), Komp, Pädagoge, Chorleiter, Berlin, Lehrer an der KMS
Klein, Richard Rudolf (1921–2011), Komp, Tonsatzlehrer Stuttgart, 1949–60 Detmold, ab 1960 Frankfurt/M., 1965 Prof.
Kleindt, Joachim (1935–2018), KM, Berlin, seit 1971 Limburg, Bz-Beauftragter Amt für KM Frankfurt/M., lebt in Niedertiefenbach
Klenk, Günther, geb. 1947, LPW Rheinland bis 2007, dann freiberufl.
Klocke, Ernst (1924–2009), BPW CVJM-Westbund 1967–87, zuletzt Velbert
Klomp, Carsten, geb. 1965, KM in Herdecke, Bremerhaven, seit 1995

Landeskantor Südbaden und Bz-Kantor Freiburg, Lehrauftrag Hochschule f. KM Heidelberg, M-Hochschule Freiburg, 2000 Prof.

Kloß, Karl (1792–1853), Organist, Danzig, Riga, Komp von Liedern

Klug, Joseph (um 1490 – um 1552), Drucker und Verleger von „Geistliche Lieder“ 1529–43 unter Luthers Aufsicht

Kluge, Volrad (1938–1999), Lehrer, Mitarbeit im PW Hannover, EPiD

Klumb, Adolf (1912–?), Posaunenchorleiter Kirm, Bläserarbeit im Bereich Nahe-Hunsrück

Knab, Armin (1881–1951), Komp, M-Erzieher, KM, Würzburg, Berlin, großes Lieder-Schaffen

Knabe, August (1847–1940), MD, M-Lehrer, Soest, Chöre, Klavier- und Orgelstücke („Westfalenlied“)

Knapp, Phoebe, geb. Palmer (1839–1908), amerik. Komp, Organistin, Sängerin, ca. 500 geistl. Lieder, Method. Kirche

Knapp, William (1698/9–1768), engl. Chorleiter, Handschuhmacher, Hrsrg. und Komp von Chorälen, Poole/Dorset

Knayer, Christian (1876–1932), M-Schuldirektor, M-Kritiker, Komp, Stuttgart

Knecht, Justin Heinrich (1752–1817), Organist, M-Theoretiker, Hofkpm, Stuttgart, Biberach

Knechtel, Ekkehard, geb. 1937, Kantor, Dozent in Dahme (Seminar für kirchl. Dienst), 1970–84 Kantor in Neinstedt/Harz, ab 1984 Eisenach, 1987 KMD

Kniepkamp, Friedrich Wilhelm (1859–1926), Lehrer in Elberfeld bis 1910, Mitbegründer des Ev. Sängerbundes 1898 in Wuppertal, dessen erster Bundeswart, Leiter der Amerikahilfe für dt. Kinderheime

Knigge, Klaus, geb. 1928, KM in Hann.-Münden, ab 1960 M-Lehrer an der Waldorfschule Hannover

Knödel, Karl (1826–1867), M-Lehrer Esslingen, Pfarrer nördl. von Heilbronn

Knöllinger, Hans, geb. 1947, PW im Verband Ev. Posaunenchor in Bayern, Großhabersdorf

Knopp, Sigurd, geb. 1961, Kantor, Kronach

Knöppel, Michael J., geb. 1961, Stud. Schul-M, Lehrauftrag für Stimm- und Ensembleleitung an der Univ. Dortmund, Arrang. für Bläser und Chor, wohnt in Iserlohn

Knorr von Rosenroth, Christian (1636–1689), Dichter, Forscher, Komp, Mystiker, Minister des Pfalzgrafen zu Sulzbach (Oberpfalz)

Knorr, Ernst-Lothar von (1896–1973), M-Pädagoge, Komp, Frankfurt/M., Trossingen, Hannover, Heidelberg

Knörr, Ulrich, geb. 1960, Bz-Kantor in Rothenburg o. d. T., Lehrauftrag M-Hochschule München

Knüpfer, Sebastian (1633–1676), Komp, Thomaskantor, Städt. MD, Leipzig

Köbler, Hanns (1930–1987), Theologiestud., 1957 Vikar in Augsburg, ab 1960 Lehrer (Religion, Sozialkd.) und Kantor in Freising, setzte sich für Gd. in moderner Form ein

Kobrich, Johann Anton (1714–1791), Organist, Komp, Landsberg am Lech

Koch, Johannes Hermann Ernst (1918–2013), Thomaner in Leipzig, KM-Stud., 1968–81 Dozent für Tonsatz an der KMS Herford, 1968 KMD, Beziehungen zur Bläserarbeit durch Wilh. Ehmann, Komp

Koch, Michael, geb. 1960, Trompeter, Trompetenlehrer, Metzingen, Komp

Koch, Minna (1845–1924), Pfarrfrau in Elberfeld, einfache Liedmelodien

Koch, Tobias Rolf, geb. 1976, Komp, Verleger, Hrsg., M-Händler, Windspiel Musikverlag, Wetter an der Ruhr, PC-Leiter

Kocher, Konrad (1786–1872), Organist, MD, Stuttgart, Hrsg. von Choralbüchern, Mitbegründer des Ev. Kirchengesangsvereins Württ.

Kodály, Zoltan (1882–1967), ungarischer Komp, M-Kritiker, Dirigent, Lektor, Lehrer Musikakademie Budapest, gemeinsam mit Bartok Volksliedsammler und -forscher, bed. M-Pädagoge

Koerppen, Alfred (1926–2022), Komp, Lehrer, M-Hochschule Hannover ab 1948, Prof. 1965

Koetsier, Jan (1911–2006), niederl. Dirigent, Komp, Prof. für Dirigieren, München, Dirigent beim Bayer. Rundfunk

Köhler, Klaus-Dieter, geb. 1963, Stud. M-Wissenschaft, M-Redakteur beim ZDF, Mainz, Verbands-PW des BCPD seit 1987 (Pfalz, Hessen), Hrsg., Bearbeiter, Komp

Köhler, Ute (geb. Spang), geb. 1962, M-Lehrerin Mainz seit 1988, Komp und Bearbeitungen, musikal. Hörspiele für Kinder

Köhler, Wolfgang (1923–2003), Komp, Organist, Kassel

Kohlhepp, Bernd, geb. 1962, Kabarettist, Dichter, Schauspieler, Kinderlieder, Tübingen

Kokot, Martin, Jazz-Posaunist, Dresden

Kolb, Manuel, geb. 1983, Stud. von Schul-M in Stuttgart, Posauenchorleiter in Stuttgart und Esslingen-Sulzgries

Köll, Fritz (1927–2018), M-Pädagoge, München-Pasing, Komp, Bläser-, Chor-, Kammermusik

Komzák, Karl junior (1850–1905), tschechischer Komp, Militärkpm, Linz, Innsbruck, ab 1884 Wien

König, (Johann) Balthasar (um 1691–1758), MD Frankfurt/M, Liedkomponist, Hrsg. Choralbuch

König, Bernhard, geb. 1967, Komp, Hörspielmacher, Konzertpädagoge, lebt in Korschenbroich

König, Herbert (1911–1991), österr. Komp, Dirigent, Konzertorganist, Aufbau des Blasmusikwesens, 1952 Landeskommission für Niederösterreich

König, Kurt (1925–2012), Diakonenausbildung, LPW für Hessen/Nassau 1953–63, Dozent KMS Frankfurt/M. 1953–64, Religionslehrer, Waiblingen, Leiter des Hessen-Sextetts

Königspurger, Marianus (1708–1769), Benediktiner Nähe Regensburg, KM-Komp

Konrad, Daniel Friedemann, geb. 1969, Stud. von KM und Schul-M, seit 2001 KM in Dortmund

Kopelent, Marek (1932–2023), tschech. Komp, M-Verleger (Supraphon), ab 1971 freischaffend, Prag

Kopfermann, Arne, geb. 1967, christl. Liedermacher, Musiker, M-Produzent, Hamburg, Aßlar, Frankfurt, seit 2008 freischaffend

Kopp, Anton Ernst (18. Jh.), MD, Kantor in Schemnitz (Ungarn) von 1717 bis nach 1730, Hrsg. eines Gesangsbuchs

Kopp, Franz Theodor (1871–1937), Lehrer, Organist, Kirchenchorleiter in Herborn/Dillkreis

Kopprasch, Georg. (19. Jh.), königl. Kammer-M, Hornist, 1824 in Berlin

Korda, Viktor (1900–1983), Komp, M-Lehrer, Wien 1938–60, musikpädagog. Aufsätze, Musik-Schulfunk

Korndörfer, Johannes, geb. 1980, KM, M-Theoretiker, Komp, Lehrauftrag M-Hochschule Dresden

Kornmaul, Christian, geb. 1970, LPW Lippe, Detmold

Koschat, Thomas (1845–1914), österr. Komp, Dirigent, Volksmusik, Salonmusik (Schneewalzer), Wien

Köster, Rainer, geb. 1956, Stud. von M-Wissenschaft, M-Verleger in Berlin, Posaunenarbeit der SELK für die neuen Bundesländer
Köstner, Konrad, geb. 1928, PW Bayern 1958–67, LPW Bayern 1967–92, 1988 KMD
Kötter, Gerd, geb. 1950, KMD, Landshut
Kotthaus, Martin, geb. 1955, KM-Stud. Köln, Mitarbeit im Posaunenwerk Westf., KM in Waldbröl seit 1979
Kovalevsky, Maxime [Kowalski, Max] (1903–1988), Komp, Chorleiter, M-Wissenschaftler, Liturgiker, Prof. am Orthodoxen Theol. Institut, Paris
Kowollik, Clemens, geb. 1968, Stud. Trompete, M-Pädagogik, 1990 Lehrer an der M-Schule Kamenz, seit 1992 M-Schule Bautzen
Kraft, Walter (1905–1977), Organist, Komp, Hamburg, Lübeck, Direktor der M-Akademie Lübeck 1950–55
Krahnert, Werner (1935–2018), KMD Sölingen und Bamberg
Krakowe, Mikolajz, → Nikolaus von Krakau
Kranzhoff → Hoff
Kratochwil, Heinz (1933–1995), österr. Komp, Dozent Wien
Krätzschmar, Wilfried, geb. 1944, seit 1981 Dozent u. Prof. M-Hochschule Dresden, ab 1991 Rektor
Kraus, Eberhard (1931–2003), Organist, Komp, Dozent, Regensburg
Krause, Thomas, geb. 1961, Klarinettist, Komp, Arrang., M-Pädagoge, Dirigent, Dozent, M-Schule Bochum, Lehrgänge in Trossingen und Kürnbach für den Blasmusikverband
Krebs, Johann Ludwig (1713–1780), Organist, Komp, Schüler Bachs, Zwickau, Zeitz, Altenburg

Krebs, Karl August (1804–1880), Komp, Dirigent, Kpm Hamburg 1827–50, Dresden 1850–72, ab 1871 kath. Hofkirche, Kirchenmusik, Oper, Klaviermusik
Kreek, Cyrillus (1889–1962), estnischer Posaunist, Komp, M-Lehrer, Tallinn, sammelte Volksmusik
Kreipl, Joseph (1805–1866), Sänger (Tenor), Wien, Komp, Lieder
Kreisel, Paul Eberhard (1931–2011), KMD, Zwickau, Komp
Krek, Uroš (1922–2008), Komp, Prof., Akademie Ljubljana ab 1967, Präsident des Komp-Verbandes der Slowakei
Kremers, Heiko, geb. 1961, Manager einer Elektronikfirma, Stud. Trompete, Schul-M, Verbands-PW im BCPD seit 1987, Keyboarder, Arrang. im Bereich christl. Pop- und Rockmusik, Bad Segeberg, Leiter des Ensembles Brass to date
Kremser, Eduard (1838–1914), österr. Chordirigent, Komp, Wien
Kretzschmar, Günther (1929–1986), Komp, Kantor, Schul-M, Lehrauftrag in Bremen, Mitarbeit beim Rundfunk, Kinderchorleiter
Kretzschmar, Paul (1905–1991), M-Lehrer, M-Schulleiter in Oldenburg/Nieders., ab 1946 nebenamtl. KM, 1952–75 hauptberufl. KM in Wittingen/Hannover, Organisation der Posaunenarbeit nördl. Bz. der Ev.-luth. Freikirche (1972 SELK)
Kreutzer, Conradin (1780–1849), Komp, Schüler v. Albrechtsberger, Hofkpm in Stuttgart, Donaueschingen, Kpm in Wien, Köln
Kreutzkamm, Dieter, geb. 1935, KM, Bergen/Rügen
Krieger, Adam (1634–1666), Komp, Organist Leipzig, Hoforganist Dresden, Lieder

Krieger, Johann (1651–1735), Komp, Hofkpm Greiz, Organist, Director Chori Musici in Zittau
Krieger, Johann Philipp (1649–1725), Komp, Bruder von Johann, Kpm Bayreuth, Halle/S., Weißenfels
Krietsch, Konrad, geb. 1933, M-Stud. 1962–74, Bäckermeister, Leiter Nürnberger Bäckerposaunen
Kroedel, Rolf (1934–2021), M-Lehrer, ab 1968 Landessingwart in Thüringen, 1976 Lehrer, Chorleiter in Hilchenbach/Westf.,
Krol, Bernhard (1920–2013), Komp, Hornist, Berlin, Stuttgart, 1991 Prof.
Kromer, Karl (1865–1939), Opernsänger, Dichter, Komp, ab 1889 Chor-führer Oper Stuttgart, über 100 Lieder
Kröning, Christian (1933–1986), Pfarrer in Esenham/Oldenburg und Bern-Bümplitz
Kropfreiter, Augustinus Franz (1936–2003), österr. Komp und Organist, Chorleiter, Linz
Krüger, Horst, geb. 1952, KM-Stud. in Hannover und Lübeck, seit 1977 Bundessingwart, Kantor des Christl. Sängerbundes, Wuppertal
Krüger, Martin (1908–1944), KM in Berlin
Krumpfer, Hans-Joachim, geb. 1928, Trompeter, Halle/S., Berlin, Lehrer an M-Schule, Dozent, 1982 Prof. M-Hochschule
Kübler, Emil (1909–1981), Bz-Kantor, KMD bei Stuttgart, Komp, Kantaten, Liederzyklen
Kübler, Theodor (1832–1905), Missionar in Indien 1856, dt. Pfarrer in London 1858–1901, übersetzte viele engl. Lieder der Erweckungsbewegung ins Deutsche
Kuchar, Jan Krřitel (1751–1829), tschechischer Organist, Komp, Opern-Kpm, Prag

Kücken, Friedrich Wilhelm (1810–1882), Dirigent, Komp, Kpm 1851–61 in Stuttgart, Lieder, Opern
Kugelman (16. Jh.), fünf Brüder Kugelman aus Augsburg als Musiker und Trompeter am Königsberger Hof, Hans K. († 1542), Paul K. († 1580), auch Komp
Kuhlau, Friedrich (1786–1832), Komp, Musiker, Kopenhagen, Wegbereiter einer dänischen Musik
Kuhlo, Eduard (1822–1891), Pfarrer Minden-Ravensberger Land, schuf erstes Posaunenbuch, führte Posaunenfeste ein, Vater von Joh. Kuhlo
Kuhlo, Johannes (1856–1941), Pastor in Westfalen, durch den Vater Eduard K. seit frühester Jugend mit der Posaunenbewegung verbunden, sammelte und schrieb selbst Sätze für Bläser, führte die „Klavierschreibweise“ ein (Trompete in C)
Kuhlo, Karl (1818–1909), Pfarrer 1851–68 in Valdorf/Weser, ab 1868 Krankenhaus-Pfarrer in Berlin, gestorben in Bethel, Onkel von Joh. K.
Kuhlo, Traugott (1906–1985), Sohn von J. Kuhlo, Mitglied im Kuhlo-Horn-Sextett, Arzt Bielefeld
Kühmstedt, Friedrich Karl (1809–1858), M-Lehrer in Weimar, 1837–39 Organist, M-Prof., Seminarlehrer in Eisenach
Kuhnau, Johann (1660–1722), Kantor, Komp, Vorgänger J. S. Bachs in Leipzig, Klavier- und KM-Werke
Kühnau, Johann Christoph (1735–1805), Kantor, Lehrer, Chorleiter Berlin, Veröffentl. 1786 (Choralbuch)
Kühne, Hartmut (1935–2020), KM in Hamburg
Kühnl, Claus, geb. 1957, Komp, seit 1981 Dozent an Konserv. und Univ. in Frankfurt/M., Leiter des Mutare-Ensembles Frankfurt, Leiter der Frankf. Kurse für Neue Musik; lebt in Wiesbaden

Kukuck, Felicitas (1914–2001), Komponistin, M-Lehrerin, Hamburg
Kündig, Felix (1824–1899), schweiz. Komp
Kunz, Hans (1933–2016), KM Wiesbaden 1959–93, Dozent an der KMS Frankfurt/M. 1962–90, Mitarbeit u. Komp für d. Ev. Sängerbund
Kurig, Hans-Hermann (1914–2002), Komp, Kantor, Lehrer, ab 1951 in Traben-Trarbach
Kurth, Dietrich (1936–2020), M-Lehrer Braunschweig seit 1960, Chorleiter, Organist, Komp, Veröffentl. von Liedsätzen, Kantaten, Hrsg. von alter Musik
Kusser [Cousser], Johann Sigismund (1660–1727), Komp, nach Jahren in Paris Leiter der Hamburger Oper, Kpm Stuttgart, England
Kuusisto, Ilkka, geb. 1933, finnischer Organist, Chorleiter, 1983 MD, 1992 freischaffender Komp

L

L'Estocart, Paschal de (um 1539–nach 1584), frz. Komp, Hugenotte, zeitweise Basel
La Motte → Motte
La Rue, Pierre de (um 1452–1518), bed. franko-flämischer Komp
Labes, Thea (1937–2011), KM, Belzig
Lachenmann, Gottlob (1845–1935), MD, Reutlingen, M-Lehrer, Gustav- Werner-Anstalten
Lachner, Franz (1803–1890), Organist, Kpm, M-Lehrer, München, Wien, Dirigent, Komp
Lah, Richard, geb. ca. 1944, KMD Bayreuth bis 2009
Lahusen, Christian (1886–1975), Komp, Korrepetitor, M-Lehrer, Kpm, zuletzt Überlingen/Bodensee

Lambel, Wenzel (1786–1861), Komp, Linz
Lammel, Helmut, geb. 1950, StD, seit 1980 M-Lehrer und Kantor, Ansbach, Komp, Kantaten, Messen, Rockoper, Bläsermusik
Lämmer, Lothar, geb. 1934, KM, Komp, Frankfurt/M.
Lamohr, Marshall, geb. 1959, Stud. von Schul-M in Kapstadt, KM in Herford, Posaune in Osnabrück, seit 1993 LPW Kurhessen-Waldeck, Südbereich, Fulda
Lamping, Wilhelm (1861–1929), Dirigent des Musikvereins Bielefeld, Kontakte zu Joh. Kuhlo
Landini [Landino], Francesco (1325–1397), ital. Komp, Dichter, Sänger, Organist, Florenz
Lang, Hans (1897–1968), Komp, M-Pädagoge, mit Knab und Rein bed. für Chormusik
Lang, Heinrich (1858–1919), Organist und MD Stiftskirche, Lehrer am Konserv. Stuttgart, Prof. 1900, Mitarbeit Württ. Choralbuch 1912, Komp, Chöre, Kinderlieder
Lang, Mathias, Gitarrist, Bregenz, M-Lehrer an der M-Schule Mittl. Rheintal
Lange, Gregor (um 1540–1587), Kantor in Frankfurt/Oder, Breslau
Lange, Hans-Jürgen (1925–2020), Diakon, KM, 1966 KMD, LPW Hannover 1950–90, Vorstandsmitglied des Posaunenwerks der EKD 1962–92, Hrsg.
Lange, Martin (1921–2010), KM, Dillenburg, Wuppertal, Bz-Kantor Konstanz 1964–86
Lange, Mechthild, geb. 1959, KM-Stud. in Dresden und Halle/S., 1981–85 Kantor-Katechetin im Vogtland, seit 1986 KM und M-Pädagogin in Biberach/Riss
Lange, Otto (1891–1979), Komp, Kantor, seit 1923 Bernburg, 1952 Kreis-KM-Wart, LPW für Anhalt, KMD

Langenau [Langenaw], Johann Leonhard von (1. Hälfte 16. Jh.), nur durch fünf Lieder bekannt, vielleicht schon 15. Jh.

Langenbach, Simon, geb. 1967, Bz-Kantor Ladenburg/Weinheim

Langenbeck, August (1912–1981), Kantor Stuttgart, KMD, Rundfunkredakteur, Prof., Gründer und Leiter der „Stunde der KM“

Langer, Leo, geb. 1952, Bz-Kantor in der Erzdiözese Freiburg für Karlsruhe, Philippsburg, Bruchsal, Schulmusik, Chorleiter, neues geistl. Lied

Langhans, Fritz (1920–1990), LPW Hamburg

Langlais, Jean (1907–1991), frz. Komp, Organist, Lehrer, Prof. 1961–76 Schola Cantorum Paris

Lanner, Joseph (1801–1843), österr. Walzerkomp, Geiger, Wien

Lappi, Pietro (um 1575– um 1630), Kpm Brescia ab 1593, Komp, Veröf- fentl. Venedig 1600/29

Larsson, John, geb. 1938 in Schweden, 17. General der Heilsarmee 2002–06, England, Schottland, Chile, Neuseeland, Schweden, Musicals, Lieder

Lasso, Orlando di [Roland de Lassus] (um 1532–1594), franko-fläm. Komp, Hofkpm, München, Lehrer von Lechner, Gabrieli, Eccard, bed. Vokalwerke

Lauermann, Johann, geb. 1930, Prof. f. Mathematik, Physik in Wien, kath. Organist, Kantor, Chorleiter

Laufenberg, Heinrich von (um 1390–1460), Theologe, Naturkundler, Dichter, Musiker, Schweiz, Freiburg, Straßburg

Lauridsen, Morten Johannes, geb. 1943, amerik. Komp dän. Abstammung, Prof. Los Angeles, geistl. Chormusik

Lauterbach, Peter, geb. 1948, Kantor, Organist, Stuttgart

Lauterburg, Franz (1825–1871), Pfarrer, Bern, Komp, Chöre, Lieder

Lautz, Ernesto, geb. 1944, argentinischer Trompeter, Komp, Arrang. **Lawrence**, Peter J., geb. 1965, engl. Trompeter, Orchestermittglied in Glasgow, Zürich, seit 1994 Solotrompeter in Hof, Komp, Arrang., Bläsermusik

Layer, Karl (1930–2019), Pastor, Verbands-PW des BCPD 1967–77, zuletzt Winnenden/Württ.

Layri(tz), Dr. Friedrich (1808–1859), Pfarrer, Merkendorf, Bayreuth, Hymnologe

Lazzari, Ferdinando Antonio (1678–1754), ital. Komp, Organist, Kpm, Venedig, Bologna

Le Begue → Begue

Le Jeune, Claude (um 1529–1600), frz. Komp, Hofkpm, Paris

Le Maistre, Matthäus (um 1505–1577), niederl. Komp, Kpm in Dresden 1554–65, danach Übertritt zum Protestantismus, Chormusik

Leatherman, Lyndell, geb. 1953, amerik. M-Verleger 1977–97, freischaff. Arrang., Organist, KM, Kansas City

LeBlanc, Lenny, geb. 1951, amerik. Musiker und Liedermacher, seit 1980 christl. Themen, Alabama

Lechla, Bernd, geb. 1964, KM in Frankfurt/M., Arrang., Eigenverlag

Lechner, Leonhard (um 1553–1606), Komp aus Südtirol, Kpm, Nürnberg, Hechingen, Stuttgart, bed. Chorwerke

Leenhouts, Paul, geb. 1957, niederl. Blockflötist, Komp, Arrang., Hrsg., Prof. für Alte Musik Amsterdam, jetzt Texas

Leetherland, Thomas (frühes 17. Jh.), engl. Komp, nichts Näheres bekannt, Komp einer Pavane

Lefebure [Le Febure], Jan (?– um 1612), Kpm beim Bischof von Konstanz, Kpm beim Erzbischof von Mainz ab 1601, Komp, Madrigale

Lefebure-Wély, Louis James Alfred (1817–1869), frz. Organist, Komp, Paris

Legrenzi, Giovanni, (1626–1690), ital. Komp, Organist, Bergamo, Kpm Ferrara, Bologna, Venedig

Lehmann, Andreas (1930–1972), KM Mannheim, Konstanz 1957–64, Landesjugendkantor in Karlsruhe 1964–68, Leiter Landes-Jugendkantorei Baden, ab 1968 KMD in Hann.-Münden

Lehmann, Christian, geb. 1954, Organist, Chorleiter, Lektor, Kassel
Lehmann, Christoph, geb. 1947, KM, Düsseldorf, seit 1985 freiberufl. Organist, Cembalist, Theater-Musiker

Leidenberger, Markus, geb. 1958, KM-Stud. in Esslingen und Trossingen, KM in Stuttgart, seit 1994 KMD in Dresden, seit 2004 LKMD Sachsen

Leipold, Bruno (1879–1949), MD, Kantor, Organist, Komp, Schmalkalden

Leisring, Volckmar (1588–1637), Komp, Theoretiker, Kantor, Rektor, Pfarrer, Thüringen

Lemacher, Heinrich (1891–1966), Komp, M-Kritiker, M-Lehrer, Prof. M-Hochschule, Köln

Lemlin, Lorenz (um 1495–um 1549), Mitglied der Hofkapelle in Heidelberg, Lehrer der „Heidelberger Liedermeister“ (Othmayr u. a.), Liedkomp

Lemmens, Nicolas-Jacques (1823–1881), belg. Organist, Komp, Lehrer für Orgel, Konserv. Brüssel

Lemmermann, Heinz (1930–2007), Prof. Bremen (PH, Univ.), Komp, Chorwerke, Lieder, Kinderlieder

Lennon, John (1940–1980), engl. Popmusiker, Autor (The Beatles)

Leonin(us) (12. Jh.), frz. Komp, Notre Dame de Paris

Leopolita, Marcin → ze Lwowa

Lesbordes, Alexandre (1912–1969), frz. Komp, Bayonne, Lourdes, Kirchenmusik

Lesueur, Jean-François (1760–1837), frz. KM, Kpm Dijon, ab 1786 Kpm Notre Dame Paris

Lettau, Andreas, Eckernförde, Komp, Gospel, neues geistl. Lied

Leuchtmann, Martin (1904–1990), KM, M-Erzieher, 1929–40 Lauenburg/Pommern, 1947–69 Bundeswart im Ev. Sängerbund, Wuppertal

Leue, Johannes, geb. 1959, Posaunenarbeit, Thüringen

Leupold, Anton Wilhelm (1868–1940), österr. Organist, Stud. am Konserv. Berlin, Organist Berlin 1899–1939

Lewandowski, Louis Lazarus (1821–1894), poln. Komp, MD, Kantor der Synagoge Berlin 1840, Gesangslehrer

Lewark, Egbert, geb. 1953, Trompeter, Komp, Dirigent, Hrsg., M-Schule Frankenthal, Grünstadt
Lewkovitch, Bernhard, geb. 1927, dän. Komp, Organist, kath. Kantor, Kopenhagen

Leykam, Ulrich, geb. 1948, Kantor Düsseldorf

Liadov, Anatol Konstantin (1855–1914), russ. Komp, Dirigent, Lehrer, St. Petersburg, Polinovka

Licht, Ernst (1892–1965), Komp, Worpssweder Künstlerkolonie, Liedversionen von Hermann Löns

Liebold(t), ?, gest. um 1730 in Gotha, thüringischer Komp, Kantor, Komp, Udestedt bei Weimar, nichts Näheres bekannt, aber 130 Kantaten und 22 Motetten erhalten

Liebig, Matthias, geb. 1958, Orgelbauer, Kpm Bautzen, seit 1989 Kpm an den Landesbühnen Sachsen, 1996 Domkpm

„Hofkirche“ Dresden, Komp

Liebig, Fritz (1873–1958), Architekt, Stuttgart, ab 1929 Bundeschormeister des Christl. Sängers-

bundes, Komp, geistl. Chöre, Männerchöre

Liebig, Karl (1808–1872), MD, Regiments-Oboist, Berlin, Komp, erste öffentl. Sinfoniekonzerte

Liebig, Karl (1886–1945)

Liebmann, Erich, geb. ca. 1947, Gnadauer Posaunenbund Nord LPW 1972–2012

Liechti, Christoph, schweiz. Posau-nist, Dirigent (Celebration Brass), M-Lehrer, Langenthal/Schweiz

Liesche, Richard (1890–1957), KM, Domkantor, Bremen, 1948 Prof.

Ligeti, György (1923–2006), österr. Komp ungarischer Herkunft, Köln, Wien, 1973 Prof. für Komp, bis 1989 Hamburg

Lijnschooten, Henk (Hendrikus) Cornelis van (1928–2006), niederl. Komp, Dirigent, Dozent Konserv. Arnheim, Blasmusik; Pseudonyme: Michel van Delft, Ted Huggens

Lim Swee Hong, geb. 1963, KM-Stud. in Dallas, USA, Mitarbeiter Methodistische Kirche, Singapur

Limberg, Bernd, Posaunenchor Bad Elster

Lincke, Paul (1866–1946), Komp, Berlin, Operette

Lindberg, Oskar Frederik (1887–1957), schwed. Komp, KM, M-Lehrer, Prof. Stockholm

Lindemann, Johann (um 1550–nach 1634), Komp, Lehrer, Hrsg. drei Bände Liedersammlung 1594–98, Gotha

Lindsey Warrington, Marion → Warrington

Link, Jiri Ignác (1725–1791), tschechischer Komp, Kantor, volkstüml. Stil

Linike, Johann Georg (um 1680–nach 1737), norddt. Komp, Violinist, Berlin, Weißenfels, Hamburg

Link, Matthias-Claudius (1924–1980), Geiger, Komp, M-Stud. in Berlin, 1953–61 Staatoper Berlin,

1961–80 Gürzenich-Orchester Köln
Linke, Dr. Norbert (1933–2020), Komp, M-Pädagoge, M-Schriftsteller, Hamburg, Lübeck, ab 1971 Univ. Darmstadt und Prof. an der Hochschule ebd., Duisburg

Linkenbach, Klaus (1932–2000), Kantor, M-Lehrer, Köln-Weiden, 1961 Gründung der dortigen Sing-schule, Komp, Chormusik, Liedsätze

Linn, Joseph, Geschäftsführer der Chapel Community Church, Produzent, Texter, Arrang., Castro Valley, Kalifornien

Linnarz, Robert (1851–1931), M-Lehrer Raum Hannover, Choral-buch, Orgelschule, Liedersammlung

Linßen, Gregor, geb. 1966, Komp, Texter, Tonmeister, Neuss, neues geistl. Lied

Lipman, Berry, → Berlipp

Lischka, Rainer, geb. 1942, seit 1970 Lehrtätigkeit, seit 1992 Prof. für Komp und Tonsatz an der M-Hochschule Dresden, Komp

Liske, Gerhard (1908–2001), Diakon, KM, bis 1976 LPW für Berlin/West

List-Petersen, Nis-Edwin, geb. 1947, Komp, Dirigent, Diakon, Religionspädagoge 1971 Hannover und Heide. Büchereidirektor, Jugendarbeit, neues geistl. Lied, lebt in Dänemark

Liszt, Franz (1811–1886), ungari-scher Klaviervirtuose, Komp, Dirigent, Reisen durch ganz Europa, Weimar, Bayreuth, Rom

Litaize, Gaston (1909–1991), frz. Organist, Komp, Paris, Schüler von L. Vierne

Löchner, A. L. (19. Jh.), M-Lehrer Potsdam, Hrsg. eines Volksgesang-buchs 1854

Locke, Matthew (um 1622–1677), engl. Komp, Organist, M-Schrift-steller, London

Lockhart, Charles (1745–1815), blinder Organist, Komp, Lieder-sammlung 1810

Loeffelholz, Klaus von (1923–1977), Stud. von KM, M-Wissen-schaft, Philosophie, ab 1950 KMD in Hildesheim, Dozent in Hannover, geistl. und weltl. Komp

Loeillet de Gant, Jean Baptiste (1688– um 1720), flämischer Komp, Musiker beim Erzbischof in Lyon, bes. Flötensonaten, veröffentl. in Amsterdam 1710/17 (bedeutende M-Familie)

Loeillet, Jean Baptiste (1680–1730), flämischer Komp, Oboist, London

Loewe, Frederick (1904–1988), amerik. Musical-Komp (z. B. My Fair Lady)

Loewe, Karl [Carl] (1796–1869), Komp, Sänger, Kantor, MD, Prof., Stettin, Komp, Chorwerke, Gesangsstücke

Löffler, Otto (1871–1949), Lehrer, Dirigent, Stuttgart, Komp, Männer-chöre

Loh, I-to, geb. 1936, Prof. für KM, M-Ethnologie, Komp, Hrsg., Taiwan

Lohet, Simon (vor 1550–1611), niederl. Komp, M-Lehrer, Hof-organist Stuttgart

Lohmann, Adolf (1907–1983), Lehrer, Schulmusik-Fachberater in Düsseldorf, Komp, Hrsg., Lieder, Schulmusik, Hausmusik und KM

Lohmann, Heinz (1934–2001), KMD, Wolfsburg, Paris, Düsseldorf, ab 1971 Berlin, Komp, Hrsg.

Löhner, Johann (1645–1705), Organist, Nürnberg, Komp, Lieder u.a.

Lohr, Ina (1903–1983), schweiz. Komp, M-Pädagogin, 1933–63 Lehrerin an der Schola Cantorum Basiliensis, 1956–63 Dozentin an der Univ. Basel

Lonquich, Heinz Martin (1937–2014), Komp, Kpm an versch. Theatern, Liedbegleiter, Diakon

und KM in Köln, Lehrauftrag, neues geistl. Lied

López de Vergara, José, geb. 1963, KM-Stud. in Herford, seit 1988 Kreiskantor in Osterode/Harz

Lörcher, Richard (1907–1970), Diakon, 1947–1970 BPW Westdt. Jungmännerbund, ab 1963 auch Leitung des Sing- und Posaunen-amtes im CVJM

Lorenz, Edmund Simon (1854–1942), amerik. Komp von geistl. Liedern, Ohio, Adventist

Lorezen, Lorenz (1660–1722), MD, Kantor, Bremen

Loritz, Albert, geb. 1953, M-Lehrer Freiburg, Beauftragter für Bläser-arbeit in der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Dirigent eines Blas-orchesters, Komp, M-Schriftsteller

Loth, Urban (?–1637), Domkpm, Passau

Lotichius, Albrecht, geb. 1927, Kantor 1955–65 Treuen/Vogtland, 1965 KMD Löbau, ab 1972 Ostritz

Lotti, Antonio (um 1667–1740), ital. Komp, Organist, Domkpm, Venedig

Lotz, Hans-Georg (1934–2001), Komp, Chorleiter, Dozent, Hamburg

Lovelace, Austin C. (1919–2010), amerik. KM, Prof., Komp, Orgel-virtuose, New York, Dallas

Löw, Rudolf (1864–1930), Lehrer, Organist, Basel

Löwe [Löw] von Eisenach, Johann Jakob (1629–1703), dt. Komp, Kpm, Dresden (Schüler von Schütz), Wolfenbüttel, Zeitz, Hanau, Lüneburg (viell. hat Bach ihn dort erlebt)

Löwe, Ferdinand (1865–1925), Dirigent, Wien, Leiter der Akademie der Tonkunst

Löwenstern → Apelles von Löwenstern

Lowry, Robert (1826–1899), amerik. Komp, Hrsg. von Gospel-songs, New Jersey, Baptisten-Pastor

Löyty, Jaakko, geb. 1955, finnischer Musiker, Komp, Helsinki, Gospelmusik

Lübeck, Vincent (um 1655–1740), Komp, Organist, Stade, Hamburg

Lubrich, Fritz (1862–1952), KM, Dozent, M-Schriftsteller in Sachsen [sein Sohn Fritz L. (1888–1971) war M-Lehrer, Kantor, Breslau, nach 1945 in Hamburg]

Luchterhandt, Gerhard, geb. 1964, KM Osnabrück 1993–97, dann Düsseldorf, ab 2000 Prof., ab 2006 auch stellvertr. Rektor der KM-Hochschule Heidelberg, Lehrtätigkeit seit 2003 M-Hochschule Mannheim, 2006 KM Heidelberg

Luchterhandt, Hinrich, geb. 1928, Orchestermusiker, Dozent, Prof. M-Hochschule Detmold 1959–94, Komp, Kammermusik

Lück, Stephan (1806–1883), Domkapitular Trier, Hrsg. von KM

Ludecus [Lüdtke, Lüdeke], Matthäus (1527–1606), dt. Geistlicher, Sekretär, Komp, Lüneburg, Prignitz, Havelberg, Sammlung ev. liturg. Gesänge

Lüdemann, Dr. Winfried, geb. 1951, Univ.-Dozent für Musik-Wissenschaft, in der Posaunenarbeit und als Organist tätig, Komp kirchl. Gebrauchsmusik, Stellenbosch, Südafrika

Lüderitz, Wolfgang (1926–2012), Komp, M-Wissenschaftler, Chorleiter, KM Köln

Ludwig, Klaus Uwe (1943–2019), Bz-Kantor Kitzingen 1967–73, KM Regensburg 1973–78, KMD 1977, seit 1978 Wiesbaden, Bachchor, Komp, bes. Kinder-, Jugendopern

Luetkemann, Paul (um 1555–1611), Komp, Musiker, Stettin, Frankfurt/Oder

Lührs, Rolf, geb. 1942, ehrenamtl. Mitarbeiter im Gnadauer Posaunenbund, Hannover

Luis, Ingo, geb. 1961, Posaunist im WDR Rundfunkorchester Köln, Arrang., Komp

Lüken, Diederich, geb. 1952, Pastor der Ev.-methodistischen Kirche, Publizist, Stuttgart

Lully, Jean Baptiste (1632–1687), frz. Komp ital. Herkunft, Opern- und Ballettmeister bei Ludwig XIV., bed. Pädagoge

Lundberg, Leif, geb. 1940, schwed. Komp, Dozent Stockholm

Lupacchino (dal Vasto), Bernardino (um 1500– nach 1555), ital. Komp, Kpm, Rom, Veröffentl. Venedig 1559

Lupo, Thomas d. Ä. (1571–1627), und Thomas d. Jüngere (1628–1660), engl. Hof-Musiker ital. Herkunft, Komp, Instrumentalmusik; bekannt mit Familie → Bassano

Lürig, Heiner, geb. 1954, Gitarrist, Komp, M-Produzent, Musical, Schlager, geistl. Lied

Lust, Stefan, geb. 1963, KM-Stud. in Esslingen, seit 1990 Bz-Kantor in Münsingen, 2007 KMD

Lustig → Pfannenstiel

Lutschewitz, Martin (1922–2004), KM, M-Wissenschaftler, Mainz, Andernach, Mölln

Lutz, Manfred, geb. 1949, KM, Bz-Kantor Weilheim/Obb. 1971–77, in Wertheim/Main ab 1978

Lutz, Volker (1941–2020), KMD, Stuttgart, Orgelsachverständiger, Prof. KMS Esslingen, Tübingen

Lutz, Walther (1907–1971), KMD, Dozent, Glocken- und Orgelsachverständiger, Stuttgart

Lutz, Wilhelm (1904–1982), Bearbeiter, Komp, Verlagslektor, Kpm, Mainz, Königsberg, München, Volkslieder, Kinderlieder u. a.

Lützel, Johann (Jakob) Heinrich (1823–1899), Organist, MD, Zweibrücken, Hrsg. von KM-Werken und Männerchören, Komp, Orgelwerke

Luz, Jakob (1874–1958), erster württ. Ehrenamtlicher PW 1901–29, Hrsg. Bundesklänge

Luz, Werner, geb. 1944, (ehrenamtl.) Bz-PW Nagold, Hrsg. einer internen Notenreihe Bz Nagold

Luzzaschi, Luzzasco (um 1545–1607), ital. Organist, Komp, Ferrara

Lwoff [L'vov, Lwow], Alexey (1798–1870), russ. Komp, Geiger, Leipzig u. a. Orte, setzte für die „Europäisierung“ der russ.-orth. Kirchenlieder ein

Lwowa, Marcin ze → ze Lwowa

Lyra, Justus Wilhelm (1822–1882), Theologe, Raum Hannover, kirchl. Komp, Volkslieder

M

Maasz, Gerhard (1906–1984), Geiger, Kpm, Schauspieler, Stuttgart, Komp, Dirigent, M-Referent beim NDR in Hamburg 1951–66

MacDowell, Edward (1860–1908), amerik. Komp, Pianist, Dirigent Boston, 1896 Prof. New York

MacGranahan, James (1840–1907), amerik. Sänger, Komp, Hrsg., Gospels

Machaut [Machault], Guillaume de (um 1300–1377), frz. Komp, Dichter, Reims

Machmüller, Walter (1892–1970), Pfarrer, Ostpreußen, Posaunenarbeit

MacMillan, Sir Ernest Alexander Campbell (1893–1973), kanadischer Komp, Dirigent, Organist, M-Pädagoge, Konserv. Toronto

Macque, Giovanni de (um 1550–1614), ital. Komp flämischer Herkunft, Neapel

Madson, Trygve, geb. 1940, norwegischer Komp, Instrumentalmusik, Lieder

Magini, Francesco, (18. Jh.), ital. Komp, Kpm, Rom, Veröffentl. 1703 und 1713

Mahler, Gustav (1860–1911), österr. Komp, Dirigent, Wien, New York

Mahu, Stephan (um 1475 – nach 1541), Komp, Posaunist, Vizekpm, Böhmen, Ungarn

Maier, Friedrich, geb. 1958, KM Göppingen, seit 1989 freiberufl. M-Pädagoge Dürna

Maier, Johann Friedrich (1802–1880), Lehrer, Korntal

Maier, Julius Joseph (1821–1889), M-Lehrer, M-Wissenschaftler, München, Bibliothekar, Hrsg. von Männerchören

Main, Hubert Platt (1839–1925), amerik. Komp, Hrsg. Liedersammlung, New York

Mainerio, Giorgio (um 1535–1582), ital. KM, Oberitalien

Maistre, Matthäus Le → Le Maistre

Malan, (Henri Abraham) César (1787–1864), Lehrer, Pfarrer, Genf, in der frz. Erweckungsbewegung

Maler, Wilhelm (1902–1976), Komp-Lehrer, Köln ab 1928, Direktor der M-Akademie Detmold 1946–1959, Leiter der M-Hochschule Hamburg 1959–69

Malessa, Andreas, geb. 1955, Theologe, Liedermacher, Hörfunk- und Fernsehjournalist, Hochdorf bei Stuttgart

Malitius, Eberhard, geb. 1941, Pastor, Autor, Komp, Dannenberg

Malvezzi, Christofano (1547–1599), ital. Kpm, Komp, Hrsg., Florenz, Madrigale

Malzahn, Hans Christian, geb. 1949, seit 1976 Kantor u. Leiter der Ev. Sing-M-Schule Stadtlendorf

Mancini, Francesco (1672–1737), ital. Komp, Organist, Kpm, Neapel, Opern

Manfredini, Francesco (1684–1762), ital. Geiger, Komp, Kpm, Pistoia bei Florenz

Manicke, Dietrich (1923–2013), Komp, Pädagoge, Prof. an versch. Hochschulen, zuletzt Detmold
Mankel, Eric, geb. 1978, Stud. der Materialwissenschaft, nebenamtl. P-Chorleiter in Bromskirchen in Hessen-Nassau, Arrang., Komp für Posaunenchor
Maraire, Abraham Dumisani (1943–1999), Musiker, Lehrbeauftragter für afrikanische Musik in Seattle/USA
Marcello, Benedetto (1686–1739), ital. Komp, M-Theoretiker, Beamter, Venedig, Pola, Brescia
Marchand, Louis (1669–1732), frz. Organist, Pianist, Komp, Paris
Marchant, John (nachgewiesen um 1595), engl. Komp, evtl. Lautenist in der königl. Kapelle
Marcus Terentius Varro → Varro
Marenzio, Luca (um 1553/4–1599), ital. Komp, Kpm, Florenz, Rom
Mareschal, Samuel (1554–1640), Münsterorganist Basel, Komp, 4stg. Kantionalsätze
Marez Oyens, Tera de (1932–1997), niederl. Konzertpianistin, Dirigentin, bis 1988 Prof. für Komp und Neue Musik am Konserv. Zwolle, Komp, M-Schriftstellerin, Hilversum
Marini, Biagio (1597–1665) ital. Komp, Violinist, Kpm, Neuburg (Donau), Mailand, Venedig
Markowis, Siegfried, geb. 1957, PW Baden 1979–86, BPW CVJM-Westbund 1987–92, LPW Braunschweig seit 1992, Geschäftsstelle in Wolfenbüttel
Marks, Gerald (1900–1997), amerik. Komp, Lieder, Filmmusik
Marks, Günther (1897–1978), Komp, KMD, Dozent am ev. kirchl. Seminar in Dahme (DDR), Chorwerke, Lieder
Marks, Johnny (1909–1985), amerik. Komp, M-Verleger, besonders Weihnachtslieder (Rudolph, The Red-Nosed Reindeer)

Marschner, Heinrich (1795–1861), Komp, Kpm, Dresden, Leipzig, ab 1831 Hannover, Opern
Marsh, John (1752–1828), engl. Amateurmusiker, Komp, Chichester
Marshall, George (1887–1956)
Marstatt, Günther, geb. 1959, Stud. an der M-Akademie Detmold, LPW Westfalen 1987–90, seit 1991 LPW Hannover
Martin, Samuel Wesley (1839–1939), amerik. Lehrer, Komp, Dirigent, Illinois
Martini, Giovanni Battista (Padre) (1706–1784), ital. M-Theoretiker, Komp, Bologna, Lehrer von Mozart
Martinson, Jörgen, geb. 1943, Lektor, Schweden
Marx, Adolph Bernhard (1795–1866), M-Forscher, Komp, Berlin
Marx, Hans-Joachim (1923–2010), MD Dannewerk, Theater-Kpm Rostock, Dirigent
Marx, Karl (1897–1985), Komp, Komp-Lehrer Graz, 1946–66 in Stuttgart
Marx, Traugott, geb. 1929, Pfarrer, Landesobmann Verband Ev. Posauenchöre in der Pfalz 1967–97
Masberg, Johann (1855–1882), MD Gütersloh, Treptow, Arensburg (Livland)
Mascagni, Pietro (1863–1945), ital. Komp, M-Schuldirektor, Opern, Rom
Maschera, Florentino [Fiorenzo] (um 1540 – um 1584), ital. Organist, Komp, Viola-Spieler, Brescia
Mason, Lowell (1792–1872), Gründer der Musikschule Boston
Mason, Timothy Battle (1801–1861), Heilsarmee
Massaino, Tiburtius (um 1550 – um 1609), ital. Komp, Kpm an versch. Höfen und Domen
Massenet, Jules (1842–1912), frz. Komp, M-Pädagoge, 1878–86 Prof. am Konserv. in Paris

Matsikenyiri, Patrick, geb. um 1940 Lehrer, Schulleiter, Prof. an der Africa Univ. Zimbabwe

Matthaei, Conrad (1619–1667), Komp, Theoretiker, Kantor, Königsberg

Mattheson, Johann (1681–1764), Komp, M-Kritiker, zahlreiche Schriften, Hamburg

Matthews, William (1759–1830), engl. M-Lehrer, M-Händler, Chorleiter, Veröffentl. Kirchenlieder, Chormusik

Matuschek, Rainer [Mathou] (1950–2010), Kunsthändler, Galerist, Pianist, Sänger, Filmmusik-Komp, Berlin

Mauersberger, Erhard (1903–1982), KM Aachen, Mainz, ab 1930 LKMD Thüringen, ab 1946 Prof. für Chorleitung in Weimar, 1950 Gründung u. Leitung der KMS Eisenach, 1961–72 Thomaskantor Leipzig

Mauersberger, Rudolf (1889–1971), Komp, Chordirigent, Kreuzchor Dresden

Maurer, Ludwig (1789–1878), Geiger, Dirigent, Komp, St. Petersburg

Maurischat, Günter (1930–2011), StD, KMD, ab 1959 Kantor und Organist in Jever, Komp

May, Karl (1842–1912), Schriftsteller, Radebeul/Sachsen, Abenteuerromane, auch einige Liedkomp

Mayer → Meyer und Mejer

Mayer, Bert (1930–1998), Komp, Arrang, M-Verleger (bei Doblinger), Blasmusik, Wien

Mazzi, Luigi (Ende 16. Jh.), ital. Komp, Organist, Ferrara, veröffentl. 1591 und 1596 und 1610

McDade, Carolyn, geb. 1935, amerik. Sängerin, Liedermacherin, Frauenrechtlerin, geistl. Lieder

McGranahan → MacGranahan

McHugh, Jimmy (1894–1969), amerik. Komp, Korrepetitor, über 250 populäre Lieder für Bands oder

Orchester (Duke Ellington u. a.)

McKay, Georges Frederick (1899–1970), amerik. Komp, Dirigent, Autor, Prof. Univ. Washington, vielseitige Komp klassisch bis Jazz

Mêchura, Leopold Eugen (1804–1870), böhmischer Komp, Votín

Mehl, Stefan, geb. 1966, M-Lehrer, Pianist, Arrang, Komp, Hagen/W

Mehlhorn, Siegfried, geb. 1953, KM-Stud., seit 1981 PW in Sachsen, lebt in der Nähe von Aue/Erzgeb.

Méhul, Etienne-Nicolas (1763–1817), frz. Komp, Lehrer am Konserv. Paris, Komp, Opern, Sinfonien

Meier, Siebelt, geb. 1965, LPW Schaumburg-Lippe, Nienstädt-Sülbeck

Meine, Klaus, geb. 1948, Sänger, Liedermacher der Band „Scorpions“, lebt in Wedemark

Meinhard, Erika (geb. Wenzel), geb. 1951, Mitarbeiterin im EC, Düsseldorf

Meinzolt, Klaus (1928–1999), KMD, Nördlingen

Meissner, Marc, geb. 1954, Gymnasiallehrer, Reichshoffen/Frankreich, Leiter des Bläserensembles „Alta Musica“, tätig in M-Forschung und M-Edition (bes. Trompetenliteratur)

Meixner, Hubert, geb. 1958, KM, Komp, M-Lehrer, Posaunist, Dirigent, Arrang., Volksmusikpflege, Oberbayern

Mejer (Mayer), Johann David (1636–1696), Registrator, Ratsherr in Schwäbisch Hall, Hrsg.

Gesangbuch 1692, Komp von Melodien

Melchior, Abraham (1813–1873), Lehrer, Organist, Barmen, Hrsg.

Choralbuch zum reform. Gesangbuch 1853, Komp., Lieder, Chöre

Mendelssohn, Arnold (1855–1933), Komp, Organist, M-Lehrer, Köln, Darmstadt, Lehrer von Hindemith in Frankfurt/M., Prof. (Sohn eines Veters von Felix Mendelssohn B.)

Mendelssohn Bartholdy, Fanny → Hensel, Fanny

Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809–1847), Komp, Gründer des Konserv. Leipzig, 1829 Wiederaufführung von Bachs Matthäus-Passion, Leipzig

Menke, Herfried, geb. 1944, KM, Organist, Komp, Gießen, Propsteikantor Oberhessen, Lehrauftrag in Gießen

Menzel, Hans Richard (1866–1938), Kantor, Zittau 1900–28

Menzel, Herman, 1898 Kantor in Breslau, Näheres nicht bekannt

Mercker [Merkher], Mathias (um 1599–1622), Organist in Straßburg, viell. aus Amsterdam stammend, wohl auch Posaunist und Zinkenist

Merdes, Albrecht, geb. 1956, Posaunenchorleiter in Edingen

Mergenthaler, Wilhelm (1919–2005), Jugendwart, 1949–67 BPW im CVJM-Westbund, 1968–84 LPW Württemberg

Mergner, Friedrich (1818–1891), ev. Pfarrer in Bayern, für liturg. und kirchenmusikal. Erneuerung

Merkel, Gustav Adolf (1827–1885), Organist, Lehrer, Konserv. Dresden

Mertens, Karl-Heinz (1930–2021), KM, Komp, 1954–62 Kantor Wuppertal, 1962–96 Leiter der Evang. Singgemeinde Oberhausen, KMD

Merulo, Claudio (1533–1604), ital. Organist, Komp, Venedig, Mantua, Parma

Messiaen, Olivier (1908–1992), frz. Komp, Organist, Paris

Methfessel, Albert (1785–1869), Gesangslehrer in Hamburg, Gründer der Liedertafel, Komp, Solo- und Chorlieder

Metzger, Hans Arnold (1913–1977), KMD, Gründer und Direktor der KMS Esslingen, Organist, Chorleiter an der Stadtkirche, Leiter der Abt. Evang. KM an der M-Hochschule Stuttgart, Prof.

Mews, Douglas, geb. 1956, Organist, Cembalist, Wellington, Neuseeland

Mey, Stefan, geb. 1969, seit 2001 Prof. für M-Theorie, M-Hochschule Hannover, Dirigent der Bläsergruppe, Komp, Bläsermusik

Meyer, Andreas, geb. 1965, Lehrer (Musik; Mathematik), Leiter Posaunenchor, Bigband Stadthagen, Komp, Arrang.

Meyer, Carl Friedrich, geb. 1969, KM Forchheim, Bz-Kantor

Meyer (Mayer), Franz Heinrich Christoph (1705–1767), Mitglied der Hofkapelle Hannover, ab 1735 Schlossorganist, wie zuvor Vater und Großvater

Meyer, Gregor (um 1510–1576), Organist, Solothurn, Basel, Lehrer an Univ. und Gymnasium

Meyer, Hermann (1836–1908), Schulmusiker, Chorleiter, Hrsg. von Chorliteratur, Detmold

Meyer, Thomas, geb. 1955, KM-Stud. in Dresden und Leipzig, 1982 Kantor in Meerane, seit 1999 KMD in Pirna

Meyer, Ulrich (1914–?), Prediger in versch. freien ev. Gemeinden und im Gemeinschaftsverband, zuletzt Hamburg

Meyer, Winfried, geb. 1961, Dirigent, Chorleiter, Komp, Arrang., Dortmund

Meyer-Bauer, Thomas, geb. 1963, KM in Isselhorst, Kreiskantor im Kirchenkreis Gütersloh, Lehrauftrag an der Hochschule f. KM Herford

Michael, Christian (um 1593–1637), Komp, Nikolai-Organist, Leipzig, Tabulatur 1645

Michael, Tobias (1592–1657), Komp, Kpm, Sondershausen, Thüringen, Thomaskantor Leipzig (Nachfolger von Schein)

Michaelis, Hadwig (geb. Strasser), geb. 1925, M-Lehrerin, Chorleiterin, Nordhorn, Lüneburg

Michaelis, Kord, geb. 1966, Musik-Stud. in Detmold, Kantor in Rheinfelden, Bz-Kantor Lörrach, ab 1993 KMD in Celle, 2001 Bz-Kantor und Landeskantor in Pforzheim/Baden, seit 2013 LKMD Baden, Karlsruhe

Micheelsen, Hans Friedrich (1902–1973), Komp, KM, Leiter der KMS Hamburg, Prof. an der dortigen M-Hochschule

Michel, Jean-François, geb. 1957, schweiz. Trompeter, Münchner Philharmoniker 1976–86, Hrsg. von Unterrichtsliteratur, Dozent Konserv. Fribourg (Schweiz) seit 1986

Michel, Johannes Matthias, geb. 1962, KM, Eberbach/Neckar, Dozent Heidelberg, Komp, Hrsg., seit 1999 KMD Mannheim und Landeskantor Nordbaden

Michel, Josef (1928–2002), KM, M-Lehrer, Gaienhofen

Michl, Joseph Willibald (1745–1816), Kontrabass-Spieler, Schriftsteller, Hrsg., Komp, München, Freising, Weyarn, Tegernsee

Mika, Rudi, geb. ca. 1960, Gitarrist, Liedermacher, Hrsg. Autor von Kinderliedern, Regie, Folkmusik, Verlag Igel Records

Milan, Don Luis de (um 1500 – nach 1561), span. Komp, Valencia, Vihuela-Spieler (gitarrenähnliches Instr.)

Milhaud, Darius (1892–1974), frz. Komp, Prof. in Kalifornien, Dozent, Paris

Miller, Edward (1731–1807), engl. Musiker, Flötist, Organist, Komp, Doncaster/Yorkshire

Miller, Roger (1936–1992), amerik. Countrysänger, Liedermacher

Mills, Jim, geb. 1950, Theologiestudium, Mitarbeit bei „Jugend mit einer Mission“, Gitarrist, Sänger, Liedermacher, Komp, neues geistl. Lied, lebt seit 1988 in Brüssel

Miškinis, Vytautas, geb. 1954, litauischer Chorleiter, Komp, Prof. für Chorleitung, Vilnius

Mittelstädt, Andreas Claudius, geb. 1967, Musiker, Toningenieur, Augsburg

Mittelstädt, Holger, geb. 1970, M-Lehrer, Chorleiter, Berlin

Mitzenheim, Moritz (1891–1977), Pfarrer, Thüringen, Landesobmann Posaunenarbeit

Modeß, Jochen A., geb. 1954, KM-Stud. in Hannover, Kantor in Berlin-Steglitz und Bielefeld, Univ.-Prof. für KM / Domkantor Greifswald

Moehrke, Philipp, geb. 1967, Pianist, Komp, Arrang., Produzent, Dozent an der Jazz und Rock Schule Freiburg

Moeschinger, Albert (1897–1985), schweiz. Komp, Klavier- u. Theorie-Lehrer am Konserv. Bern 1927–43

Mohr, Burkhard, geb. 1955, KM Frankfurt/M., seit 1987 Wiesbaden, Komp, Lehrauftrag in Frankfurt/M

Möhring, Ferdinand (1816–1887), Organist, MD, Saarbrücken, Neuruppin, Komp, Männerchöre, Lieder

Möhring, Michael (1677– nach 1720), Kantor in Coburg

Molefe, Stephan Cuthbert (um 1916–1987), röm.-kath. Priester, Lehrer, Chorleiter, Südafrika

Möller, Johann (um 1567–1617), M-Lehrer am Darmstädter Hof, Komp, Organist

Moller, Martin (1547–1606), Kantor, Pfarrer, Görlitz

Molter, Johann Melchior (1696–1765), Kpm, Komp, Karlsruhe

Molther, Philipp Heinrich (1714–1780), Theologe, Musiker, 1738 Mitglied der Brüdergemeine, Jena

Moniuszko, Stanislaw (1819–1872), poln. Komp, Warschau

Monk, William Henry (1823–1889), KM, Komp, Hrsg., Prof., London

Monteverdi, Claudio (1567–1643), ital. Komp, Kpm, Mantua, Venedig, leitete die Stilwende zur „Seconda pratica“ ein

Monti, Vittorio (1868–1922), ital. Geiger, Komp, Neapel

Moody, Dwight Lyman (1837–1899), amerik. Evangelist (Bibelschule), Gospelhymns

Moody, May Whittle (1870–1963), amerik. Sängerin, Mithrsg. von Liederbüchern (Hymnal)

Moore, James E., geb. 1951, amerik. Komp, Sänger, M-Pädagoge, Chorleiter, seit 1984 in Wien

Moore, William (1811–1880), amerik. Komp, geistl. Lieder, evtl. Tennessee

Morales, Cristóbal (um 1500–1553), span. Komp, Avila, Rom

Mörchen, Ulrich, geb. 1964, Pfarrer, Wetter-Wengern

Moritz, Landgraf von Hessen-Kassel, „der Gelehrte“ (1572–1632), Komp, Dichter, auf seine Kosten wurde H. Schütz in Venedig ausgebildet

Morlak, Heinrich (1912–2007), Diakon, KM, Hamburg

Morley, Thomas (1557–1602), engl. Organist, London, Komp

Morris, Charles H. (??) und Ehefrau Lelia (1862–1929), amerik. Sänger geistlicher Lieder, Methodisten, Komp von über 1000 Liedern

Morse, Theodore F. (1873–1924), amerik. Schlagerkomp, Pianist, Arrang.

Mortimer, John Glenesk, geb. 1951, schottischer Musiker, Komp, Arrang., M-Pädagoge, Edinburgh

Mortimer, Peter (1750–1828), dt. KM engl. Herkunft, Lehrer, Brüdergemeine Niesky/Schlesien, zuletzt Herrnhut

Morton, „Jelly Roll“ (um 1885–1941), amerik. Jazz-Pianist, Komp, Bandleader, New Orleans, Chicago,

Los Angeles, gilt als ein Mitbegründer des Jazz

Mösl, Martin (1783/7–1843), Militärmusiker, M-Lehrer, Kantor, Augsburg, Komp, „Aufzüge“

Motte, Diether de la (1928 – 2010), Komp, Dozent in Düsseldorf, Verlagslektor Mainz, Prof. Hamburg und Hannover, seit 1988 Prof. für M-Theorie in Wien

Mouret, Jean Joseph (1682–1738), Komp, Kpm, Paris, bes. Oper, szenisches Ballett

Mouton, Jean (um 1459–1522), Schüler von Josquin, Kapellsänger am frz. Hof (Ludwig XII. / Franz I.), Komp, Messen, Motetten

Mozart, Leopold (1719–1787), Komp, Vater von Wolfgang A. M., bed. Lehrwerk „Versuch einer gründlichen Violinschule“

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791), dt.-österreich. Komp, schon als Kind als Klaviervirtuose auf Reisen, nach Anstellung in Salzburg ab 1781 freiberufl. in Wien, bed. Vertreter der Wiener Klassik

Mrozek, Hans (1906–1998), Pfarrer, Sing- und Posaunenwart im CVJM 1946–56

Muche, Manfred, Kantor Usseln, M-Lehrer Steinatal, Kurhessen-Waldeck

Mück, Hannes, geb. 1969, Komp, Arrang., Mitglied von Harmonic Brass 1992–2000, seit 2003

Bassposaunist Gärtnerplatztheater München, Autor Unterrichtswerk

Mücke, Franz (1819–1863), Chordirigent, Redakteur Sängerbund-Zeitung, Berlin, Komp, Lieder, Männerchöre

Muckenhaupt, Klaus, geb. 1936, Missionar der Neukirchener Mission in Kenia, Tansania, jetzt Weilburg

Mudge, Richard (1718–1763), engl. Geistlicher, Komp, Bedworth

Muffat, Georg (1653–1704), österr. Komp frz. Herkunft, Organist in Salzburg, Kpm Passau

Mühlbauer, Hans Heinz (1922–2015), als Ralph/Rolf Arland: Pianist, Komp, volkstüml. Musik, Schlager

Mühleisen, Hermann (1903–1995), Diakon, LPW Württemberg 1929–68, Hrsg. von Bläserliteratur, Gründer des Schwäb. Posaunen-dienstes

Mühling, August (1786–1847), Orchestermusiker, Konzertmeister, Organist, Gymnasialkantor, Nordhausen, Magdeburg, Komp, Orgelwerke, Lieder, Choralbuch, Liturgie für Magdeburg

Müller, Adolf (1876–1957), Pfarrer, Leiter der Sächsischen Posaunenmission, Hrsg. alter Bläsermusik

Müller, Armin = Müller-Arnold, Armin

Müller, Bernd-Martin (1963–2003), Sänger, Liedermacher, 1996 Band Layna

Müller, Christoph (1910–1989), Obmann der PW der DDR, Sohn von Adolf Müller

Müller, Clement (1815–1898), schweiz. Lehrer, Schaffhausen, St. Gallen

Müller, Gottfried (1914–1993), Pseudonym Gerhard Münzer, Komp, Tonsatzlehrer in Leipzig, Kantor in Berlin/West, Dozent in Nürnberg, Prof., Sohn von Adolf M., Mitarbeiter bei der Neuen Bach-Ausgabe

Müller, Johann Michael (1683–um 1750), Organist, MD Hanau, Hrsg. Choralbuch 1718

Müller, Paul (1898–1993), → Müller-Zürich, Paul

Müller, Samuel Grynaeus (17. Jh.), 1665–75 Kantor, Organist in Basel

Müller, Siegfried (1926–2016), Komp, Lektor, Dozent, Jena, Weimar, Chorwerke, Lieder

Müller, Wenzel (1767–1835), österr. Komp, Kpm, Wien, Prag

Müller-Arnold, Armin, geb. 1960, M-Stud. Köln, M-Lehrer Gießen 1989–93, seit 1993 in Dillenburg, nebenberufl. Pianist, Arrang., Komp, Produzent, Breitscheid
Müller-Zürich, Paul (1898–1993), schweiz. Komp, Lehrer am Konserv. Zürich, Dirigent

Mumssen, Hans-Peter, geb. 1953, Pastor, Gospelmusiker, Elmshorn

Münden, Gerd-Peter, geb. 1966, KM in Minden 1992–99, seit 1999 Domkantor Braunschweig, Lehraufträge für Kinderchorleitung an versch. M-Hochschulen

Mundy, John (um 1555–1630), engl. Komp, Organist, Windsor

Muntschick, Andreas, geb. 1928, KM, Berlin

Muntschick, Johannes (1921–2007), KMD, Leipzig

Münzer, Gerhard → Müller, Gottfried

Munzinger, Karl (1842–1911), Klavierlehrer, Organist, Chorleiter, Komp, Solothurn, 1869 MD Bern, Liedertafel, Cäcilienverein
Murawski, Gerd-Peter, geb. 1961, Pianist, M-Schul-Lehrer und -Leiter, Dozent in Mannheim, Mainz und Trossingen, Arrang.

Murray, James Ramsey (1841–1905), amerik. M-Lehrer, Hrsg, Komp, Massachusetts, Ohio

Murschhauser, Franz Xaver Anton (1663–1738), Verlagsbesitzer, Organist, Chorregent, München, Komp, Orgelwerke

Müsken, Ernst (1928–2020), Tätigkeit im M-Handel 1948–57, Archivar, Dokumentar im Schallarchiv des WDR Köln 1957–86, Chorleiter, Kreischorleiter CS-Sängerkreis Köln 1954–94, Landes-singwart im CS- Landesverband Rheinland 1963–83

Mussi, Giulio (um 1600), ital.
Komp, Domkpm, Pordenone 1619
Mussorgskij, Modest P. (1839–
1881), russ. Komp, Opern, Lieder,
St. Petersburg
Mutter, Gerbert (1922–1989),
Komp, Dozent, St. Blasien, Lörrach

N

Nacke, Sabine, geb. 1961, KM in
Meißen seit 1997, Mitglied Dresdner
Stadtpipeifer, Chorleiterin in der
Sächs. Posaunenmission
Nagel, Matthias, geb. 1958, KMD,
Lehrauftrag M-Hochschule Düssel-
dorf, Komp, 2003 am Institut für
Aus- und Weiterbildung der Westf.
Landeskirche (Gottesdienst, KM),
Villigst, Schwerpunkt Popular-
musik, seit 2011 Dozent KM-
Hochschule Herford für
Populärmusik
Nägele, Dr. Reiner, geb. 1960, Stud.
der M-Wissenschaft in Tübingen,
Promotion 1992, Leiter der M-Abt.
der Württ. Landesbibliothek in
Stuttgart, jetzt Staatsbibliothek
München, Komp
Nägeli, Hans Georg (1773–1836),
schweiz. M-Pädagoge, Komp,
Verleger, Gesangslehrer, Gründer
von Gesangsvereinen
Nagler, Franciscus Johann (1873–
1957), Kantor, Heimatdichter,
Komp, KMD Leisnig 1902–36
Nanino [Nanini], Giovanni Maria
(um 1544–1607), ital. Komp,
Schüler Palestrinas, Kpm in Rom,
Gründer einer Kompositionsschule
Naumann, Hartmut, geb. 1962, seit
2009, Leiter Fachbereich Popular-
musik der Nordkirche, 2011 KMD,
Band Liaison, Hamburg
Naumann, Johann Gottlieb [ital.
Giov. Amadeo] (1741–1801),
Komp, Kpm, Hamburg, Italien,
1776 Dresden, u. a. geistl. Gesänge

Neander, Joachim (1650–1680),
Lehrer, Dichter, Düsseldorf, Bremen
Neefe, Christian Gottlob (1748–
1798), Komp, Organist, Bonn,
Lehrer von Beethoven, zuletzt MD
in Dessau
Nehls, Ulrich, geb. 1959, KM-Stud.
in Heidelberg und Berlin, seit 1987
Akadem. M-Lehrer Univ. Erlangen,
Komp, Arrang. für Blechbläser
Neithardt, August Heinrich (1793–
1861), Militärkpm, Domchorleiter
Berlin, Komp, Hornquartette,
Männerchöre
Nelle, Wilhelm (1849–1918), west-
fälischer Pfarrer und Hymnologe
Nelson, Steve, geb. 1954, amerik.
Jazz-Musiker (Vibraphon), Big
Band, lebt in der Nähe von New
York
Nephelius, David → Wolkenstein
Neruda, Johann Baptist Georg (um
1707–1780), tschechischer Violinist,
Komp, Dresdner Hofkapelle seit
1750
Nessler, Viktor Ernst (1841–1890),
elsässischer Komp, Kpm, Chor-
direktor, Leipzig
Neubauer, Heinz (1925–2015),
Kantor Diakonenanstalt Rummels-
berg 1966–76, Dozent in Bayreuth
ab 1975, Komp
Neuber, Siegfried (1931–2015),
KM, Meißen, Donaueschingen, Bz-
Kantor Eschwege bis 1992, weiter-
hin tätig als Orgelsachverständiger,
Komp, Dozent, M-Lehrer
Neubert, Gottfried, (1926–1983),
Kantor, Organist, 1952–83 Frank-
furt/M., Komp
Neubert, Wolfram, geb. 1966,
Schul-M-Stud., Dirigent, bis 1996
Leiter Junge Sinfoniker Frankfurt
Neufeld, Marc, geb. 1969, Stud.
Theologie, Medizin, KM Tübingen,
Komposition in Zürich; arbeitet als
Psychotherapeut und Musiker in der
Schweiz, Komp

Neukomm, Sigismund Ritter von (1778–1858), Kpm, St. Petersburg, Paris, Rio de Janeiro, Lissabon, London, Komp von KM, ca. 200 Lieder, Chöre

Neumann, Alfred, geb. 1950, Posaunenarbeit Elsass ab 1980

Neumann, Friedrich (1915–1989), österr. M-Wissenschaftler, Komp, Komp-Lehrer, Wien, 1966 Prof.

Neumark, Georg (1621–1681), Bibliothekar, Dichter Danzig, Thorn, Weimar

Neumeister, Erdmann (1671–1756), Pfarrer, zuletzt Hamburg, Kantatentexte (u. a. für Bach)

Neumeister, Thomas, geb. 1975, KM Dresden-Prohlis, Lehrauftrag M-Hochschule Dresden

Neumeyer, Fritz (1900–1983), Cembalist, Komp, Dozent, Freiburg

Neuschel, Hans, Stadtpfeifer, gehört zu einer Familie von Instr.-machern im 15./16. Jh., Nürnberg

Neusidler [Newsidler], Melchior (1531– nach 1590), Lautenist Nürnberg, Augsburg, Italien, Lautenbücher

Newby, Don, geb. 1952, Musiker, Bibelseminar Königsfeld, Ostfildern

Nichol, Henry Ernest (1862–1928), engl. Musiker, Yorkshire, Choräle [Pseudonym: Colin Sterne]

Nichols, „Red“ (1905–1965), amerik. Jazz-Kornettist, Bandleader

Nickel, Dr. Ekkehart, geb. 1936, KMD, Bz-Kantor, Schwabach, landeskirchl. Beauftragter für KM im Kirchenkreis Nürnberg

Nicolai, Otto (1810–1849), Komp, Dirigent, Wien, Berlin

Nicolassen, Albrecht (1826–1911), Pastor, Raum Bremen/Verden

Nieden, Eckart zur, geb. 1939, Theologe, Journalist, Solms, 1969 Evangeliums-Rundfunk Wetzlar

Niedt, Nicolaus (?–1700), Stadtorganist in Sondershausen

Niehaus, Lennie 1929–2020), amerik. Komp, Arrang., Film, Musical, Jazz

Niehaus, Manfred (1933–2013), Komp, M-Redakteur WDR Köln

Nievergelt, Edwin (1917–2010), schweiz. Kantor, Organist, Hymnologe, Mitarbeit am Gesangbuch, Dozent, 1962 Leiter des Instituts für KM in Zürich

Nikolaus von Krakau (um 1485 – um 1550), poln. Komp, Hoforganist

Nilsson, Stefan Dan, geb. 1955, schwed. Pianist, Komp, Filmmusik

Ninot le Petit [Johannes le Petit, Johannes Baltazar] (? – um 1520), franko-flämischer Komp, viell. 1488–1502 Sänger der Sixtinischen Kapelle in Rom

Nitsch, Johannes (1953–2002), Komp, Produzent, Arrang., Pianist,

Musikreferent im CVJM-Gesamtverband 1985–87, ab 1987 freier Mitarbeiter beim Hänssler-Verlag

Noetzel, Christoph, geb. 1950, KM 1974–91, seit 1992 Referent für Jugendmusik beim Amt für Jugendarbeit der ev. Kirche der Kirchenprovinz Sachsen, wohnt in Kläden

Nola, Giovan Domenico da (um 1515–1592), ital. Komp, Dichter, Kpm, Neapel, Motetten, Madrigale

Nolte, Friedhelm, geb. ca. 1947, Pastor, zuletzt Hamburg

Nonnenmacher, Michael, geb. 1958, Bz-Kantor in Augsburg

Nonnenmann, Hans-Ulrich, geb. 1958, Stud. Schul-M. und M-Erziehung, 1987 LPW Bayern, Hrsg. von Bläserliteratur, 1996 KMD, seit 2000 LPW in Württ.

Nonnenmann, Manfred, geb. 1941, Musikarbeit des Dt. EC-Verbandes Kassel 1972–92, Organisation, Durchführung Seminare, Konzerte, Festivals im Bereich Jugendchorarbeit

Nono, Luigi (1924–1990), ital. Komp, Venedig

Noppe, Günter, M-Verleger, Posaunenchorleiter, Kirchhain
Nörminger, August (um 1560–1613), Organist, Dresden, Orgel-tabulatur mit 4stg. luth. Liedern
Novello, Vincent (1781–1861), Organist, London, Gründer des Musikverlags Novello 1811
Nuernberger, Gottfried, geb. 1944, Posaunist, 1988–2007 im Loh-Orchester Sondershausen/Thüringen, nebenamtl. Organist, P-Chorleiter
Nyberg, Anders, geb. 1955, schwedischer M-Lehrer, Chorleiter
Nyberg, Berndt Mikael (1871–1940), schwed. Komp, geistl. Lieder
Nyberg, Hans, geb. 1945, KMD, Komp, Nordschweden
Nyberg, Lorenz Thorsten (1720–1792), schwed. Pfarrer, Pfarrer in Amerika bis 1774, danach Rückkehr nach Schweden
Nystedt, Knut, geb. 1915, norwegischer Komp, Organist, Dozent, Oslo, Chormusik

O

O'Kane, Tullius, Clinton (1830–1912), amerik. Mathematik-Prof, Chorleiter, Komp, Ohio, Lieder
Oakley, Herbert Stanley (1830–1903), engl. Komp, M-Prof., Univers. Edinburgh 1865–91
Obrecht, Jacob (um 1450–1505), franko-flämischer Geistlicher, Kapellsänger, Komp, u. a. Utrecht, Brügge
Ochs, Volker (1929–2018), Dozent, Komp, 1956–94 Singwart Berlin-Brandenburg, KMD, Dahme, Frankfurt/Oder
Ockeghem, Johannes (um 1420–1497), franko-flämischer Komp, Kapellsänger am frz. Königshof
Odington, Walter (um 1277– nach 1316), engl. Benediktiner, Mathematiker, M-Theoretiker

Oechsler, Elias (1850–1917), Organist, Universitäts-MD Erlangen, Prof. 1888
Oelschläger, Friedrich (1798–1858), Kantor, Organist, Stettin
Oetliker, Markus, geb. 1945, schweiz. M-Lehrer, Dirigent, Burgdorf/Schweiz, 1991–97 Musikkommission des VSP (jetzt CMVS)
Offenbach, Jacques (1819–1880), frz. Komp dt. Herkunft, Theaterdirektor, Dirigent, Paris, Operetten
Öhrwall, Anders (1932–2012), schwed. KM, Komp, Chorleiter, Arrang., seit 1962 KMD Stockholm
Ohse, Reinhard (1930–2022), Komp, Organist, Domkantor Naumburg bis 1996, Dozent KMS Halle/S.
Okeover [Oaker, Okar, Oker], John (nach 1590– um 1663), engl. Musiker, Komp, geistl. Musik und Instrumentalmusik, Wells
Oldenburg, Dieter, geb. 1946, Gymnasiallehrer in Homburg/Saar, P-Chorleiter, Mitarbeit im Bereich Freizeiten, Jazz und Pop (Bigband), Arrang., Waldmohr
Oldsen, Johannes, geb. 1941, Diakon, KM, seit 1973 LPW Schleswig-Holstein, ab 1982 LPW der Nordelbischen Posaunenmission, Plön
Oley, Johann Christoph (1738–1789), Organist, Komp, Aschersleben, Bernburg
Olfen, Friedhelm, geb. 1951, Organist, Chorleiter, Jazzpianist, KM in Goch 1978, seit 1980 Kreiskantor Kleve
Olias, Lotar (1912–1990), schweiz. Komp, Musicals, Schlager, Chansons, Filmmusik
Olive, Vivienne, geb. 1950, Stud. von Komp und Cembalo, Dozentin u. a. an der M-Hochschule Nürnberg-Augsburg, Veröffentl. zur M-Theorie
O'Martian, Mike (eigentl. Michael S. Omartian), geb. 1945, amerik. Arrang., Keyboarder, Produzent

Onghan, Paul (1895–1957), Reiseprediger, Missionssekretär der norweg. Pfingstgemeinden, Verfasser und Übersetzer geistl. Lieder

Oomen, Antoine, geb. 1945, schwed. Organist, Pianist, Chorleiter, Komp, bes. Lieder (zu Texten von Huub Oosterhuis)

Opitz, Harald, geb. 1960, KM in Bochum, Ballettrepetitor in Essen, ab 1994 freischaffend, Komp, Essen

Opp, Walter (1931–2022), KM in Bayreuth 1956–57, Kitzingen 1957–67, Regensburg 1967–73, LKMD Kurhessen-Waldeck 1973–81, MD Univ. Erlangen ab 1981, Prof., Leiter des Instituts für KM

Orologio, Alessandro (um 1550/60–1633), Trompeter bei Moritz von Hessen, Kpm in Dresden, Wolfenbüttel, Prag, Komp, Intraden, Madrigale

Ory, „Kid“ [Edward] (1886–1973), amerik. Jazz-Posaunist, Bandleader

Osborne, Nigel, geb. 1948, Lektor, Komp, Hrsg., London, seit 1990 Prof. an der Univ. Edinburgh

Osiander, Lukas d. Ä. (1534–1604), Hofprediger in Stuttgart, 4stg. Sätze erstmals mit cantus firmus im Sopran (sog. Kantionalsatz)

Oswald von Wolkenstein (um 1377–1445), Südtiroler Ritter, Lieder des Minnesangs

Othmayr, Kaspar (1515–1553), Theologe, Lehrer, Komp, Ansbach, Liedbearbeitungen, Motetten

Otto, Georg (1550–1618), Kantor in Langensalza, Hofkpm in Kassel, Lehrer von H. Schütz und Moritz von Hessen

Otto, Hermann, geb. 1936, Pastor (SELK), Hannover, Rheine

Otto, Julius (1804–1877), Kantor an der Kreuzkirche Dresden, Dirigent der Dresdner Liedertafel, Komp

Otto, Valerius (1579– nach 1611), Komp, Organist, 1607 Prag, 1611 Lichtenbergischer Hofmusikus,

veröffentl. Tänze 1611

Overdick, Andreas, geb. 1963, Diakon, Religionspädagoge, Stadtjugendwart in Göttingen, M-Verlag: „Music for Friends“

P

Pachelbel, Carl Theodorus (1690–1750), Sohn von Joh. P., geb. in Stuttgart, um 1730 nach Boston ausgewandert, dann Charleston, South Carolina, KM, Organist, wichtig für frühes amerik. M-Leben, nur ein (noch in Deutschland entstandenes) Magnificat bekannt

Pachelbel, Johann (1653–1706), Komp, Organist, Wien, Eisenach, Nürnberg

Pacius, Frederik (1809–1891), MD, Univ. Helsinki, Organisator des finnischen Musiklebens, Schüler von L. Spohr

Padel, Hans-Martin, geb. 1934, KM in Hamburg, ab 1975 Westerland/Sylt

Padovano [Padoano], Annibale (1527–1575), ital. Komp, Organist, Kpm, Venedig, Graz

Paganini, Nicolò (1782–1840), ital. Komp, Geiger, viele Europareisen

Pahlitzsch, Wolfgang (1909–1998), Kantor, KMD Emden, Leer, Orgelpfleger

Palastra, William (1904–1973)

Palestrina, Giovanni Pierluigi da, (1525–1594), ital. Komp, Kpm, Rom, im Tridentinum wurde sein Stil zum offiziellen Vorbild ernannt

Palme, Rudolf [Rudolph] (1834–1909), Lehrer, Organist, MD und Orgelbaurevisor, Magdeburg, bes. Motetten

Palmer, Christian David Friedrich [von] (1811–1875), Diakon, Pfarrer, Theologe in Württ., Prof. Tübingen, Mitarbeit Choralbuch 1844, Buch über Hymnologie

Palmer, Horatio Richmond (1834 – 1907), amerik. Komp, MD, Chordirektor, M-Schule New York, geistl. Chöre und Lieder

Pankauke, Wilfried, geb. 1944, Oberstudienrat für Religion und Erziehungswissenschaft, Kantor, Organist, Bönen (Hamm)

Pankoke, Ulf, geb. 1969, seit 2001 LPW im PW Hannover

Panse, Thomas, M-Lehrer, Arrang., Komp, M-Schule Rodewisch/Sachs.

Papandopulo, Boris (1906–1991), jugoslawischer Komp, Dirigent, Sarajewo, Split, Rijeka, Zagreb

Parker, Alice, geb. 1925, amerik. Komponistin, Dirigentin, Lehrerin, Arrang., New York, Massachusetts
Parker, Handel (1854–1928), engl. Organist, M-Lehrer, Chorleiter, Dirigent

Parlow, Albert (1824–1888), Komp, Orchsterdirigent, MD Preußische Armee, Stettin, Rastatt, Hamburg, Wiesbaden, Märsche („Amboß-Polka“)

Parry, Sir (Charles) Hubert (1848–1918), engl. Komp, M-Forscher, Lehrer, Lehrstuhl f. M in Oxford, auch Tätigkeiten in London

Pärt, Arvo, geb. 1935, estnischer Komp, Rundfunk 1957–67, Wien 1980, seit 1982 Berlin

Pasch, Oskar (1844–1922), Organist, Dirigent, M-Lehrer, Komp, Berlin

Pasino [Pasini], Stefano (um 1610–nach 1679), Priester, Organist in Lonato (Gardasee), Domkpm Salò

Pasquini, Bernardo (1637–1710), KM, Cembalist, Organist, Komp, Rom

Passauer, Matthias, geb. 1947, seit 1980 Kantor, Organist am Dom zu Brandenburg, Ltg. der „Sommermusiken“, Betreuung der histor. Orgel im Dom, Dozent für KM am Predigerseminar, lange Zeit Leiter der Bitterfelder Kantorei

Passereau, Pierre (nachgewiesen 1509–1547), frz. Komp, vielleicht Priester in Paris, bes. Lieder,

Patafino, Francesco → Santa Croce, Francesco

Pätz, Karl (1875–1968), M-Lehrer, „Posaunenmeister“ im Stephansstift, Hannover

Paul, Leonhard, geb. 1967, österr. Posaunist, Bass-Trompeter, Dozent, Wien, Mitglied „Mnozil Brass“ u. a. Ensembles, Komp, Arrang.

Paulmichl, Herbert, geb. 1935, Komp, Kpm, Organist, Bozen, Südtirol, Leiter der KM-Abt. Konserv. Bozen

Pech, Thorsten, geb. 1960, freiberufl. Organist, Dirigent, Komp, Düsseldorf

Peeters, Flor (1903–1986), niederl. Organist, M-Pädagoge, bis 1968 Leiter des Konserv. Antwerpen, Prof.

Pein, Helmuth, geb. 1930, Kantor, Bläserchorleiter, Berlin

Penderecki, Krzysztof (1933–2020), poln. Komp, Lehrer, 1966–68 Dozent in Essen, ab 1972 Rektor des Konserv. Krakau

Pendergrass, Mark, amerik. Gitarrist, Texter charismatischer Lieder, Leiter der Gruppe „Candle“, lebt in Kansas

Penders, Jef (1928–2015), niederl. Komp, Chordirigent, Maastricht, Amateurblasorchester

Pennik, William D. (1832–1892)

Pepper, Martin, geb. 1958, christl., freikirchl. Populärmusiker und Songwriter, Berlin

Pepping, Ernst (1901–1981), KM, Komp, Dozent, Berlin

Pepler, Hans-Jörg (1946–1991), M-Dozent, Darmstadt

Pepusch, Johann Christoph (1667–1752), Komp, Dirigent, M-Lehrer, M-Wissenschaftler, London, Oxford

Pergolesi, Giovanni Battista (1710–1736), ital. Komp, Neapel

Peri, Jacopo (1561–1633), Komp, Sänger, Instrumentalist, Florenz

Perret, Dirk, geb. 1964, Stud. von Schul-M. an der Univ. Dortmund, nebenberufl. KM, Ltg. Jugendchor, Sänger in versch. Vokalensembles, Arrang. für Blechbläser

Perry, Linda, geb. 1965, amerik. Rocksängerin, Songwriterin und M-Produzentin

Perti, Jacopo [Giacomo] Antonio (1661–1756), ital. Komp, Oratorien, Opern, Lehrer u. a. von Torelli und G. B. Martini, Kpm Bologna

Peter, Christoph (1626–1669 oder nach anderen Quellen 1689), Komp, Lehrer, Kantor, Guben, 1655 Hrsg. einer Sammlung

Peter, Christoph, geb. 1953, seit 1990 Landessingwart in Thüringen [jetzt Ev. Kirche in Mitteldeutschland]

Peter, Herbert (1926–2010), KM in Bad Berka und Eisenach, Direktor der KMS Eisenach 1961–88, LKMD Thüringen 1961–91

Peter-Isenburger, Friedrich, geb. 1931, Stud. von Theologie und KM, Dozent KMS Herford, KMD, 1972–94 Helmstedt, Direktor der städt. M-Schule

Peters, Peter Johannes (1820–1870), Kpm, Köln

Petersen, Heiko, geb. 1968, M-Stud. Detmold, M-Schul-Lehrer, LPW Baden seit Dez. 1997

Petersen, Ralf, geb. 1923

Petersen, Ralf (1938–2018), (eigentl. Horst Fliegel), dt. Komp, Arrang., M-Produzent, M-Redakteur, Schlager

Petersen, Uwe, geb. 1936

Petersen, Werner, geb. 1965, Kantor, Organist, Tubist, seit 1995 LPW in Nordelbien (Nordkirche)

Peterson, John Willard (1921–2006), amerik. Komp, geistl. Lieder, Kantaten

Petri, Hartmut, geb. 1967, M-Lehrer, Komp, Dirigent, Big Band, Karlsruhe, Hamburg

Petzold, Christian → **Pezold**

Petzold, Hiltrud → **Schaale**, Hiltrud

Petzold, Johannes (1912–1985), Lehrer, KM, Dozent in Eisenach, Landessingwart Thüringen, KMD

Peuerl, Paul (1570–1625), österr. Komp, Organist, Steyr, Oberösterr.

Pezel(ius), Johann Christoph (1639–1694), Stadtpfeifer in Leipzig, Hrsg. „Turmsonaten“

Pezold [**Petzold**], Christian (1677–1733), Organist, Komp, Dresden

Pezold, Gustav (1850–1931), württ. Pfarrer, Dekan Brackenheim, Kirchheim/Teck, Mitglied, später Vorstand des Ev. Kirchengesangsvereins

Pezolt, Rainer, geb. 1957, Komp, M-Pädagoge, seit 1989 Leiter der M-Schule Neustadt b. Coburg

Pfannenstiel, Ekkehart, (1896–1986), Pseud. Peter Lustig, Komp, M-Pädagoge, Saarbrücken, Prof. PH Oldenburg bis 1955, Chor- und Instrumentalwerke, Hamburg

Pfatteicher, Ludwig (1935–2004), PW Baden, LPW 1971–94, Karlsruhe

Pfiester, Jürgen, geb. 1955, Lehrer, Komp, Landau, Mitarbeit in der Pfälz. Posaunenarbeit

Pfiffner, Ernst (1922–2011), schweiz. Komp, Organist, M-Pädagoge, Direktor der kath. KMS Luzern, Schriftleiter der Zeitschrift „Katholische KM“

Pfister, Johann Wolfgang Franciscus (Mitte 18. Jh), dt. Komp, Würzburg, Veröffentl. 1741 in Bamberg, 1749 in Würzburg

Pförsch, Alfred, geb. 1935, M-Schule und M-Handel, Holzkirchen/Bayern, Volksmusik

Phalèse, Pierre (um 1510–1573), belgischer M-Verleger in Löwen (Liège)

Philidor, André [= A. Danican] (um 1647–1730), frz. Komp, Hofkapelle Ludwigs XIV., wichtige Notensammlungen [Sohn: François André D. (1726–1795) Opernkomp]

Philippe de Vitry → Vitry

Phillips, Peter (1561–1628), engl. Komp, Organist, 1582 aus Glaubensgründen ausgewandert, wirkte in Italien, Spanien, Frankreich, den Niederlanden, zuletzt in Brüssel

Phillips, Phillip (1834–1895), Chorleiter, Gesangslehrer, M-Verleger, weltweit Sing-Gottesd.

Picci, Giovanni (um 1571–1643), ital. Komp, Lautenist, Organist, Venedig

Piccioli, Giacomo Antonio (um 1600), ital. Komp, Veröffentl. 1587/88 Venedig, Mailand (Messe, Kanzonetten)

Pidoux, Pierre (1905–2001), schweiz. Organist, M-Wissenschaftler, Hymnologe, Lausanne, Montreux, Genf

Pierpont, James Lord (1822–1893), amerik. Musiker, M-Lehrer, Organist, Komp (Jingle Bells)

Pietragrua, Gasparo (17. Jh.), ital. Organist, Komp, Monza 1651

Pilkington, Francis (um 1562–1638), engl. Komp, Pfarrer, Lehrer, Oxford, Madrigale, Lautenstücke

Pillney, Karl Hermann (1896–1980), Pianist, Prof. M-Hochschule Köln 1930–61, Komp

Pinkham, Daniel (1923–2006), amerik. Komp, Lehrer am New England Conserv. in Boston ab 1959, MD der King's Chapel Boston

Piscator, Anders (1736–1805), schwed. Pfarrer, Värmland

Pitoni, Guisepppe (1657–1743), ital. Komp, Kirchenkpm, Assisi, Rom

Planyavsky, Peter, geb. 1947, Kantor, Organist, Prof. für Orgel und Komp, Wien

Platzen, Siegmar, geb. 1940, Prediger, Bochum

Plett, Danny, geb. 1963, kanad. Sänger, Musiker, M-Produzent, seit 1992 in Deutschland, christl. Lieder

Plewka, Frank, geb. 1971, M-Schullehrer, 2003–05 Posaunenchorreferent in Bethel, seit 2005 LPW des PW Mitteldeutschland, seit 2008 Lehrauftrag an der KMS Halle/Saale

Pleyel, Ignaz Joseph (1757–1831), österr. Komp, M-Verleger, Klavierfabrikant, Straßburg, London, Paris

Ploner, Josef Eduard (1894–1955), österr. Komp, Organist, Lehrer, Innsbruck

Plüss, David, geb. 1957, Pianist, Keyboarder, Komp, Arrang., Zofingen, Schweiz

Pöche, Michael, geb. 1959, KMD Kamenz seit 2001

Poglietti, Alessandro (?–1683), österr. Komp ital. Herkunft, Organist, Lehrer, Hofkpm Wien

Pohle, David (1624–1695), Komp, Instrumentalist, Kpm, Schüler von Schütz, Kassel, Merseburg, Halle/S

Pohlenz, August (1790–1843), MD, Leipzig

Pöld, Johannes, geb. 1957, Kantor, M-Lehrer, Bielefeld, Detmold, KMD

Ponchielli, Amilcare (1834–1886), Organist, Kpm, Komp, Cremona

Poos, Heinrich (1928–2020), Komp, Prof. (1971), Berlin ab 1968,

Geschäftsführer im Landesverband ev. Kirchenchöre

Popkes, Enno Friedrich (1904–1959), Organist, Chorleiter, MD, Komp, Ostfriesland

Poppe, Helga, geb. 1942, Lehrerin Würzburg, Bayreuth, Augsburg,

christl. Lieder, Kreuzbruderschaft, Kommunität Gnadenthal

Porta, Costanzo (1528–1601), ital. Komp, Lehrer, Franziskaner, Cremona, Venedig, Padua

Posch, Isaac, (um 1580 – um 1622/23), österr. Organist, Orgelbauer, Musiker an ev. Adelshäusern

Posegga, Hans (1917–2002), Komp, Pianist, Dirigent, bes. Filmmusik (Sendung mit der Maus), Kammermusik, Jazz, Oper
Poser, Hans (1917–1970), Komp, Prof., M-Hochschule Hamburg, bes. Unterrichtsmusik
Poulenc, Francis (1899–1963), frz. Komp, Paris
Powils, Günter, geb. 1959, M-Stud. in Essen, 1983 M-Lehrer, M-Schule Bochum, Leiter versch. Chöre, wohnt in Essen
Praetorius, Hieronymus (1560–1629), Organist, Hamburg, Vater von Jacob II Praetorius
Praetorius, Jacob II (1586–1651), Organist, Dekan Hamburg, Orgelkomp
Praetorius [Prätorius, urspr. Schultheiss, Schultze], Michael (1571–1621), Komp, Organist, Hofkpm in Braunschweig-Wolfenbüttel, bed. wissenschaftl. Werk: „Syntagma musicum“
Prautzsch, Ludwig (1926–2021), KM 1952–57 Soest, 1957–68 Treysa (Brüderhaus, Anstalt Hephata), 1968–92 Kassel, 1971 KMD
Preindl, Josef (1756–1823), österr. Komp, Organist, Theoretiker, Kirchenkpm, Wien
Premru, Raymond Eugene (1934–1998), Posaunist, London Philharm. Orchestra
Pressel, Gustav (1827–1890), Komp, M-Schriftsteller, Tübingen, Stuttgart, Berlin, Lieder, Opern
Prez, Josquin de → Josquin
Prichard, Rowland Huw (1811–1887), nebenberufl. Kantor, 1844 Veröffentl. Liedersammlung, Wales
Prins, Albert, geb. 1951, Stud. in Antwerpen, Solohornist Philharm. Orchester Südwestfalen
Priuli, Giovanni (um 1575–1629), ital. Komp, Organist, Venedig, Graz, Wien

Pröger, Johannes (1917–1992), Pfarrer, KM, Religionslehrer, Organist, Chorleiter, Komp, Mozartforscher, Kirchheimbolanden
Prokofjew, Sergej (1891–1953), russ. Komp, Pianist, Dirigent, Auslandsreisen, Moskau
Proske, Erwin (1925–2012), KM, Frankfurt/M., Komp für Orgel, Bläser und Chor
Probe, Dr. Bernfried E. G., geb. 1963, Stud. von Komp und Schul-M in Berlin und Freiburg, 1989 Korrepetitor und Komp, Hamburger Staatsoper, 1996 Promotion, seit 1997 Organist Bad Münders
Pugnani, Gaetano (1731–1798), ital. Geiger, Komp, Dirigent, MD, London, Paris, Turin
Pulkingham, Betty, geb. 1928, amerik. Chorleiterin, Hrsg., Choräle, Lieder, Kinderlieder, North Carolina
Puls, Hans (1914–1992), Dozent am Lehrerseminar Ottweiler, anschl. Saarbrücken
Püngel, Michael, geb. 1959, Jugendreferent, Sozialpädagoge, Diakon, seit 1991 Landesjugendreferent für Posaunenarbeit im Evang. Jugendwerk in Württemberg
Purcell, Henry (1659–1695), Organist, bed. engl. Hofkomp, KM, Opern
Purday, Charles Henry (1799–1885), engl. Komp, Sänger, M-Schriftsteller, London
Pytlík, Markus, geb. 1966, Lehrer, Komp, Langenfeld/Rheinland

Q

Quantz, Albert (1837–1891), dt. Komp, M-Wissenschaftler
Quantz, Johann Joachim (1697–1773), Komp, M-Pädagoge, Flötist, Berlin, bed. Schulwerk „Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen“

Quast, Thomas, geb. 1962, Musiker, Komp, neue geistl. Lieder, 1994–2004 Dozent kath. KM-Hochschule Aachen, seit 1995 Richter in Köln

Querfurth, Franz (18. Jh.), Geiger, Komp aus Wien, gab 1751 Konzert in Frankfurt, nichts Näheres bekannt

Quirsfeld, Johann (1642–1686), Theologe, Kantor, Pirna, Liedsammlung mit einigen eigenen Melodien

R

Raabe, Gerson, geb. 1960, PW des Gnadauer Posaunenbundes in Bayern 1984–90, seither Pfarrer, Bayern

Rabsch, Edgar (1892–1964), Komp, M-Erzieher, Kiel, Plön

Rabsch, Edgar (1928–1990), Ulm, Münsterorganist, KMD; Lehrauftrag in Trossingen

Rachmaninow, Sergej Wassiljewitsch (1873–1943), russ. Komp, Pianist, Moskau, ab 1918 in d. USA

Radecke, Robert (1830–1911), Dirigent, MD Leipzig, Berlin, M-Pädagoge, Komp

Radecke, Winfried, geb. 1940, KM, Berlin, Pseudonym Arno W. Haselmann; bis 1989 Dozent KMS Spandau, Arrang., Komp, 1977 Gründer und Leiter der „Neuköllner Oper“

Ragwitz, Erhard (1933–2017), Komp, ab 1968 Dozent M-Hochschule Leipzig

Rahlf, Ludwig (1863–1950), Komp, M-Pädagoge, Lehrer, Hannover, Liedvertonungen (H. Löns)

Rameau, Jean Philippe (1683–1764), frz. Komp, M-Theoretiker, Paris

Ramler, Karl Wilhelm (1725–1798), Lehrer, Dichter, Berlin

Ramovš, Primož (1921–1999), Komp, Direktor der M-Bibliothek Ljubljana (Laibach)

Rams, Siegfried (1941–1994), Bz-Kantor, Orgelsachverständiger im Kirchenkreis Witzenhausen ab 1971, Bläserarbeit (Ausbildung, Freizeiten, Auslandsfahrten)

Ramsey, Bernhard (1873–?), Organist, London, 1899–1903 in Moskau, danach Surrey

Rango, Konrad Tiburtius (1639–1700), Superintendent, Greifswald

Rankin, Jamie, geb. 1959, amerik. Musiker, Germanistik-Professor in Princeton, Gospelmusik

Rankin, Jeremiah Eames (1828–1903), Pastor, Washington, geistl. Lieder

Raphael, Günther (1903–1960), Komp, Lehrer an M-Hochschulen in Duisburg, Köln, Mainz

Rappard, Dora (1842–1923), Gattin des Inspektors der Pilgermission in St. Chrischona bei Basel [Karl Heinrich Rappard, 1837–1909], Redakteurin des „Glaubensboten“, Mit-Hrsg. der „Glaubenslieder“ 1875

Rapparlée, Hans Hugo (1909–1987), Kantor der Brüdergemeine Zeist in Holland 1946–51

Rasch, Johann (um 1540– um 1612), Gelehrter, Organist, Wien

Raschke, Wilfried, geb. 1948, Stud. der Wirtschaftswissenschaft, Sozialpädagogik, Musik, M-Lehrer bis 1981, ab 1979 Dozent an der Univ. Dortmund (schulpraktisches Musizieren, Improvisation), Verbands-PW des BCPD (Rheinisch-Westfälischer Verband) 1977–94, Komp, Hrsg. von Bläsermusik

Raselius, Andreas (um 1563–1602), Magister, Hofkpm, Heidelberg, Komp, Motetten, Evangelienprüche

Ratajczak, Daniela, geb. 1975, Kantorin, Wuppertal, Bottrop 1999–2005, seit 2005 Dinslaken

Rathbone, George (1874–1951), Pianist, Organist, Komp, geistliche Lieder

Rathgeber, Joh. Valentin (1682–1750), Benediktiner, Komp, Kloster Banz, versch. süddt. Höfe, Franken

Rau, Daniel, geb. 1980, LPW Nordelbien (jetzt Nordkirche) seit 2006, Preetz, Posaunist, Mitglied Musikwerkstatt Karlsruhe

Rau, Hartmut, geb. 1942, Landesposaunenpfarrer Sachsen 1983–93, Superintendent Dresden Mitte ab 1993, Leitender Obmann der AG d. PW d. ev. Kirchen Ostdeutschlands 1991–94

Rau, Walter (1908–1992), M-Pädagoge, Schneeberg/Erzgeb.

Rauch, Andreas (1592–1656), österr. Organist, Komp, protest. Kirche Ödenburg (Sopron)

Rauch, Hans-Martin, geb. 1945, LKMD Nürnberg bis 2004, Honorarprof. 2001

Räuschel, Edgar, geb. 1940, Kantor, Bückeburg

Reading, John [Senior] (um 1645–1692), Chormeister, Organist, Winchester

Reading, John (um 1685–1764), engl. Komp, Organist, Lincoln, London

Rebmann, Ulrich, geb. 1965, LPW Kurhessen-Waldeck, Mittelbereich, Frielendorf

Rechsteiner, Iso, geb. 1934, schweiz. Komp, M-Lehrer, KM, St. Gallen, Messen, Motetten, Kirchenlied-Sätze

Reda, Siegfried (1916–1968), Komp, KM, Prof., Essen

Redan, Karl → Converse, Charles

Redhead, Richard (1820 – 1901), engl. Organist, Komp, Lieder

Redlitz, Otto, Diakon, Berlin, ab 1930 Posaunenarbeit

Reeves, Jesse, Bassgitarrist in der Band von Chris → Tomlin

Reger, Max (1873–1916), Komp, Komp-Lehrer, München, Leipzig, Kpm in Meiningen, Werke f. Orgel, Klavier, Kammermusik

Regnart, Jakob (um 1540–1599), franko-flämischer Sänger, Komp, Prag, Innsbruck

Regnault → Sandrin

Regner, Hermann (1928–2008), Prof. 1957–63 Trossingen, danach Mozarteum Salzburg, Komp, Kammermusik f. Bläser, Lieder u. a.

Rehbein, Herbert (1922–1979), Geiger, Dirigent, Arrang., Komp, Hits für Frank Sinatra, Karel Gott u. a., Olympia-Fanfare 1972 München, sog. „Easy Listening“-Musik

Reich, Bernhard, geb. 1950, KM-Stud. Stuttgart, 1977 Bz-Kantor Calw, LKMD für Württemberg 2010–2016

Reich, Philipp (1909–1986), KM, 1946–77 Leiter des Amtes für KM und späterer KMD in Hessen-Nassau, Gründer/Leiter der Frankfurter KMS, 1946–82 Obmann des Landesverbandes Ev. Kirchenchöre in Hessen-Nassau, Gründer/Leiter der Hess. Kantorei (bis 1986), Hrsg. zahlreicher Noten-Veröffentl.

Reicha, Anton (1770–1836), frz. M-Theoretiker böhmischer Herkunft, Komp, Hamburg, Wien, Paris, Lehrer von Liszt, Gounod, Berlioz, C. Franck

Reichardt, Gustav (1797–1884), Komp-Lehrer Berlin, Mitbegründer der Liedertafel

Reichardt, Johann Friedrich (1752–1814), Kpm bei Friedrich dem Großen, Berlin, Halle/S., Komp, M-Schriftsteller

Reichardt, Louise (1779–1826), Tochter von Joh. Friedr. R., Komponistin, Gesangslehrerin, Hamburg, Hrsg. eines Choralbuchs in Basel

Reiche, Gottfried (1667–1734), Stadtmusicus in Leipzig, Bachs berühmter Trompeter, Komp, Turmmusiken

Reiche, Johannes, geb. 1955, Klarinettist, Komp, Dirigent, M-Lehrer, Halle/Saale

Reichelt, Christoph, geb. 1934, Stud. M-Theorie, Trompete, Rundfunkblasorch. Leipzig, Komp

Reichenbach, Bill (William Franck), geb. 1949, amerik. Jazz-Posaunist, Komp, Filmmusik

Reid, Keith (1946–2023), britisch. Songtexter, Band „Procul Harum“

Reift, Marc, geb. 1955, Posaunist, Hrsg. von Bläsernoten, Mitglied im Slokar-Quartett

Reimann, Heinrich (1850–1906), Lehrer, Organist, Komp, M-Kritiker, Berlin, Prof. 1897

Reimann, Johann Balthasar (1702–1749), Organist, Breslau, Hirschberg

Rein(c)ken, Johann Adam (1623–1722), Komp, Organist, Hamburg

Rein, Walter (1893–1955), Lehrer, Dozent, Dirigent, Berlin, Komp, Jugendbewegung, volksliedhafte Melodien

Reinagle, Alexander Robert (1799–1877), Organist, Oxford 1822–53, Komp, Psalmen

Reindorf, Dinah, geb. vor 1950, Ghana, Dirigentin (National Symphonie Orchestra Ghana), Regisseurin, Komp

Reine(c)ke, Carl Heinrich Carsten (1824–1910), Pianist, Dirigent, Komp, Kpm Gewandhaus Leipzig

Reinhard(t), August (1831–1912), KM, Organist, Lehrer, Ballenstedt bei Leipzig

Reinhard, Ernst Theodor (19. Jh.) KM, Hrsg. eines 4stg. Choralbuches für Preußen, Königsberg 1828

Reinhardt, Django Jean (1910–1953), belgisch-frz. Gitarrist, Komp, Bandleader, Paris, europ. Jazz, Sinti, Gypsy-Jazz

Reinthal, Carl Martin (1822–1896), Komp, Dirigent, Chorleiter, 1857–93 MD, Bremen

Reißiger, Karl Gottlieb (1798 – 1859), Komp, Pianist, Sänger, Komp-Lehrer in Berlin, Hofkpm Dresden (Nachfolger Webers)

Reitzenstein, Chr. von, geb. 1934

Rembt, Johann Ernst (1749–1810), Organist, Suhl/Thür., befreundet mit C. Ph. E. Bach

Rempp, Horst, geb. 1940, Vorsitzender des BCPD-M-Ausschusses, M-Lehrer in Sindelfingen, wohnt in Ammerbuch/Württ.

Rennert, Guido, geb. 1973, Klarinettist, Bundeswehr Musikkorps Siegburg, M-Verleger, Komp, Arrang.

Resinarius, Balthasar (um 1480–1546), Schüler Heinrich Isaacs, evang. Bischof in Böhmen

Respighi, Ottorino (1879–1936), ital. Komp, Bologna, als Bratschist in St. Petersburg, Konzertreisen, 1908–09 als Pianist in Berlin, ab 1913 Prof. für Komp in Rom, Dirigent

Reulein, Peter, geb. 1966, Komp, kath. KM, Lehrauftrag, Frankfurt, geistl. Lied

Reußwig, Hartmut, geb. 1952, KM, Komp, Nienburg/Weser, Singspiele, neues geistl. Lied

Reuter, Eike (1938–2005), KM, 1962–75 Nordhausen, ab 1975 KMD Jena, Lehrauftrag an der Theol. Fakultät, 1986–91 Dozent KMS Halle/Saale, ab 1991 LKMD für Thüringen, Komp für Bläser, Orgel, Chor

Rhau [Rhaw], Georg (1488–1548), Kantor, Lehrer, Hrsg. von Noten, Büchern über M-Theorie und Theologie, Wittenberg, wichtigster Hrsg. für die Reformation

Rheinberger, Joseph Gabriel von (1839–1901), Komp, Organist, M-Lehrer, München

Rheineck, Christoph (1748–1797), Gastwirt Memmingen, Melodien-Komp

Rheintaler → Reinthaler

Riccio, Giovanni Battista (um 1590– 1650), ital. Komp, Venedig (?), Veröffentl. 1612, 1620

Richter, Ernst Heinrich Leopold (1805–1876), Seminar-M-Lehrer Breslau, Halberstadt, Steinau, Komp, Hrsg., Lieder, Motetten, Choralbuch, Orgelwerke, Kinderliedersammlung

Richter, Gerhard (1926–2004), KMD, Auerbach/Vogtland

Richter, Otto (1865–1936), Kantor, Lehrer, MD, Prof., Dresden

Richter-Gill, Hildegard, geb. 1930, Organistin, Komp, Neuviwed

Ridings, Rick, geb. ca. 1950, amerik. Komp, neues geistl. Lied, Brüssel, Jerusalem

Riedel, Carl (1827–1888), Dirigent, Hrsg. alter Musik, Leipzig

Riedel, Georg (1676–1738), Kantor, Komp, Königsberg

Riedel, Georg, geb. 1934, schwed. Jazz-Pianist (geb. in Tschechien), Film-Komp (Pippi Langstrumpf)

Riegel, Friedrich Samuel (1825–1907), Kantor, Organist, Prof., M-Schule München, Komp, Hrsg.

Rieger, Jochen, geb. 1956, Komp, M-Produzent (Asslar), Arrang., Pianist, Keyboarder, Greifenstein

Rieger, Wolfgang, geb. 1959, M-Lehrer Nieder-Olm, seit 1994 Projekt „Klassen musizieren mit Blasinstrumenten“

Riegler, Thomas, geb. 1965, KMD Bad Neustadt/Saale, Komp, Kindermusicals

Riehm, Rolf, geb. 1937, Komp (Fortner-Schüler), Prof. für Komp in Frankfurt/M. ab 1974

Riepel, Joseph (1709–1782), Komp, M-Lehrer, M-Theor., Regensburg

Ries, Ferdinand (1784–1838), pianist, Komp, Notenkopist, viele Reisen, London, Frankfurt/M.

Rietz, Peter-Henning, geb. 1940, M-Stud. (Trompete), Leiter eines Rundfunk-Notenarchivs, Bläserchorleiter, Berlin

Righini, Vincenzo (1756–1812), ital. Komp, Gesangslehrer, Dirigent,

Bologna

Rimbault, Edward Francis (1816–1876), engl. M-Wissenschaftler, Organist, Hrsg., Komp, London

Rimsky-Korsakow, Nikolai (1844–1908), russ. Komp, St. Petersburg, Opern, Instr.-musik

Rinck, Johann Christian Heinrich (1770–1846), Komp, Organist in Darmstadt, Schüler von Kittel, Choralbuch

Ringeis, Frieder (1932–2001), ab 1955 Pastor in versch. Gemeinden der ev.-method. Kirche

Ringwald, Roy (1910–1995), amerik. Komp populärer Lieder, Chorleiter, Arrang.

Rinuccini, Ottavio (1563–1621), Adliger, Dichter, Florenz, Mitglied der Florentiner Camerata

Rische, August Diedrich (1819–1906), Pfarrer, Vikar bei Volkening in Jöllenbeck (Westf.), Mitarbeit an Liedersammlung, dann 50 Jahre Pfarrer in Mecklenburg

Ristenpart, Helmut (1915–?), KM, Seggebruch, Hannover, Gifhorn

Rittau, Wilfried (1932–2022), KM, Wuppertal ab 1962, Leiter der von Fritz Bachmann gegründeten Bläsergruppe des Posaunenwerks der EKD ab 1966, ab 1968 Kreis-KM-Wart im Kirchenkreis Elberfeld, 1984 KMD, 1970–96 stellv. Obmann des PW Rheinland, Hrsg.

Ritter, August Gottfried (1811–1885), Organist, M-Forscher, Erfurt, Merseburg, Magdeburg, 1879 Prof.

Ritter, Peter (1763–1846), Cellist, Komp, Hofkpm, Karlsruhe

Rivander, Paul (um 1570– nach 1621), dt. Musiker, Komp, 1612/15 in der Hofkapelle Brandenburg-Ansbach, ab 1615 Nürnberg

Roblee, Richard, geb. 1946, amerik. Posaunist, Arrang. (Jazz), Prof. für Jazzposaune, Big Band und Arrang., M-Hochschule Würzburg

Robles, Daniel Alomía (1871–1942), peruan. M-Wissenschaftler, Komp (El Condor pasa 1913)

Röder, René Michael, Kantor in Waldheim/Sachsen, Komp

Rogniono [Rognoni, Rognone], Riccardo (vor 1550–1619/20), ital. Komp, Theoretiker, Instr.-Musiker, Mailand, Sohn: Rog. Taeggio, G.

Rognoni Taeggio, Giovanni Domenico (?– vor 1626), Organist, Geistlicher, Kpm, Mailand, Komp

Rohde, Eduard (1828–1883), Organist, Chordirigent, Gesangslehrer, Berlin, Komp, Chöre, Unterrichtsmusik [sein Sohn Eduard (1856–?), Organist Berlin, Komp, Werke für Kinderchor u. a.]

Rohr, Elli (1915–?), M-Lehrerin in Basel, Organistin in Staufen/Aargau

Rohr, Heinrich (1902–1997), Diözesan-KMD, Leiter Institut für kath. KM, Mainz

Rohwer, Jens (1914–1994), Komp, M-Theoretiker, Lehrer (Komp, M-Theorie) in Lübeck, 1955–71

Direktor der dort. M-Akademie

Rolf, Hans-Joachim, geb. 1960, M-Lehrer, Kantor in Dassel, ab 1986 KMD für den Bz Einbeck, seit 1991 LKMD Hannover, seit 1984 Lehrauftrag an der M-Hochschule ebd.

Rolle, Johann Heinrich (1716–1785), Komp, Organist, Musiker in der Berliner Hofkapelle, MD in Magdeburg

Rollwage, Klaus, geb. 1949, Schulmusiker, Braunschweig, nebenberufl. Organist

Roman, Johan Helmich (1694–1758), schwed. Komp, Hof-Kpm Stockholm

Romano, Eustachio (Anfang 16. Jh.), ital. Komp, Veröffentl. Rom 1521

Romberg, Andreas (1767–1821), Geiger in der Bonner Hofkapelle, Komp, Dirigent in Hamburg, zuletzt Hofkpm in Gotha

Ronald → Ferstl

Roos, Daniel, geb. 1980, Pianist, Keyboarder, Komp, Arrang., Lehrauftrag Mannheim seit 2006, Freiburg seit 2009

Roose, Heinrich (1851–1935)

Röösli, Josef, geb. 1935, kath. KM, Dozent M-Hochschule Luzern

Root, George Frederick (1820–1895), amerik. Komp, Assistent von L. Mason, Lehrer, u. a. New York, Pseudonym Friedrich Wurzel

Rore, Cyprian de (1516–1565), Kpm, Ferrara, Antwerpen, Parma, Komp, Madrigale, Motetten

Rose, Heiner, geb. 1938, Ausbildung an der KMS Herford, LPW Lippe 1967–2001, Geschäftsstelle in Detmold, Lehrgangsarbeit auch in anderen Verbänden

Rosenmüller, Johann (1619–1684), Komp, nach Jahren in Leipzig und Venedig Hofkpm in Wolfenbüttel

Rossi, Salomon (um 1570–1628), Hofmusiker, Mantua, Komp, Sonaten, Madrigale, KM-Werke

Rossini, Gioacchino (1792–1868), ital. Komp, bes. Opern, Paris, Mailand, Bologna, Florenz

Rosso [Roth], Girolamo [Hieronymus] (um 1614), dt. Komp, Organist ital. Herkunft, Worms

Rosso, Nini [Raffaele Celeste] (1926–1994), ital. Jazz-Trompeter, Komp

Rost(hius), Nicolaus (um 1542–1622), Komp, M-Lehrer, Weimar, Linz, Heidelberg, Hofkpm Altenburg, ab 1602 Pfarrer, Lieder, Motetten, Instr.-Sätze

Rothaupt, Klaus, geb. 1954, KMD Göppingen

Rothaupt, Verena, geb. 1957, KM, Chorleiterin, Komp, Lieder, Singspiele, Schwäbisch Gmünd, Lorch

Rothe, Manfred Werner (1932–2020) Organist, Kantor, Köln, Bonn

Rothenberg, Friedrich Samuel (1910–1997), Singpfarrer der Bekennenden Kirche Brandenburg, 1946 Verlagsleiter im Evang. Jungmännerwerk, ab 1951 Pfarrer in Korbach, Waldeck, Hrsg.

Rothenberg, Theophil (1912–2004), KM, Landessingwart Berlin, Lektor, Dozent

Röthig, Bruno (1859–1931), Prof., Kantor Leipzig, Hrsg. von Noten des sächs. Kirchenchorverbandes, Komp

Roucaute, Louis (19. Jh.), schrieb 1885 Melodie und Satz zur Hymne der Hugenotten

Roy, Gaetan, christl. Musiker kanad. Herkunft, Komp von Lobpreisliedern, seit 1991 in Deutschland, Missionsleiter in Altensteig

Roye, Martin (1890–1951), Pfarrer, Schlesien, Posaunenarbeit

Rubinstein, Anton (1829–1894), russ. Komp, Pianist, St. Petersburg, Paris, zahlreiche Europa-Reisen

Rücker, August (1871–1952), Redakteur, Methodisten-Prediger zuletzt in Wiesbaden, KM-Komp

Rudd, William Henry (1869–1963)

Rudl, Kai, geb. 1959, KM Cadenberge, seit 1990 Kreiskantor für Land Hadeln, Komp

Ruffo, Vincenzo (um 1508–1587), ital. Komp, Kpm, Verona, Mailand

Ruggieri, Giovanni Maria (um 1690–1720), ital. Komp, Venedig, Kpm in Pesaro

Ruh, Emil (1884–1946), Pseudonym A. Bücher, Vorstand im Verband schweiz. Posaunenchöre und im Christlichen Sängerbund der Schweiz, Komp, geistl. Lieder

Runge, Achim, geb. 1955, seit 1989 KM Hamm

Runge, Familie von Druckern in Berlin ab 1611 (1694 Liedsammlung)

Runge, Katharina, geb. 1963, KM in Bamberg

Rungenhagen, Karl Friedrich (1778–1851), Dirigent der Singakademie Berlin, Komp, Lieder, eine Oper, Messen

Runkel, Gisbert, geb. 1961, Bankkaufmann, Emmerzhausen, Westewald, nebenberufl. KM, Chorleiter

Runyan, William M., (1870–1957), Organist, Pastor Method. Kirche Kansas, Komp, Gospels

Ruppel, Paul Ernst (1913–2006), KM, 1936–78 Kantor des Christl. Sängerbundes, Neukirchen-Vluyn

Ruppel, Peter, geb. 1939, ab 1965 LPW der Ev.-Ref. Kirche in Leer

Russel-Smith, Geoffrey, geb. 1927, engl. M-Lehrer, Komp, Arrang.

Rust, Heinrich Christian, geb. 1953, Pastor, Braunschweig, Bund Evang.-Freikirchl. Gemeinden

Rust, Wilhelm (1822–1892), Hrsg., Komp, Organist, Pianist, Berlin, Leipzig

Ruthenberg, Otto (1936–2022), StD, Komp, Dirigent, Berlin

Rutter, John, geb. 1945, engl. Chorleiter, Komp, London, MD Cambridge 1975–79, bes. Chorwerke

Ruuth, Anders (1926–2011), schwed. Theologe, Pfarrdienst in Argentinien und Schweden

S

Saboly, Nicolas (1614–1675), frz. Komp, Priester, Kpm, Carpentras, Arles, Avignon, bes. Noëls (Weihnachtsgesänge)

Sailer, Ansgar, geb. 1969, Posaunist, 1994–99 Landesreferent für Posaunenarbeit im Evang. Jugendwerk in Würt., 1999 M-Referent Liebenzeller Gemeinschaftsverband, Posaunenlehrer Schömberg, M-Lehrer Altensteig 2003–09, seit 2009 an der M-Schule Heilbronn

Sailer, Susanne, geb. 1972, Orch.-Musikerin, M-Schullehrerin, Schömburg, Heilbronn, verh. mit Ansgar S.

Saint-Luc, Jacques de (1616– nach 1684), Lautenist, Theorbenspieler, Hofmusiker, königl. Kapelle der Stadt Brüssel

Saint-Luc, Laurent (1663– nach 1700), niederländischer Komp, Lautenist, Sohn von Jacques S., Frankreich, Wien

Saint-Saëns, Camille (1835–1921), frz. Organist, Dirigent, Pianist, Paris, zahlreiche Konzertreisen

Salieri, Antonio (1750–1825), ital. Komp, Opern, Instrumentalwerke, Kirchenmusik, Hof-Kpm, Wien

Sammartini, Giovanni Battista (um 1700–1775), ital. Organist, Komp, Mailand

Sanchez, Pete, geb. ca. 1950, Pastor, Direktor „Worship Institute“, Bap- tist. Kirche, Houston, Texas/USA

Sander, Jörg Michael, geb. 1960, KM-Stud. in Herford, 1990–2001 KM Göppingen, Fachberater f. d. Bläserarbeit im Bz, 2001–2003 Bz-Kantor Nordenham, seit 2004 Bz-Kantor Freudenstadt/Schwarzwald, KMD

Sanders, Bernard, geb. 1957, KM 1974–83 in den USA, danach Hamburg, Wermelskirchen, in Tuttingen seit 1994, Bischöfl. Orgelsachverständiger der Diözese Rottenburg-Stuttgart

Sandner, Michael, geb. ca. 1955, Tonmeister bei versch. Rundfunkanstalten, zuletzt SWR Stuttgart, seit 2001 auch Prof. M-Hochschule Detmold für Musikübertragung, wohnt in Detmold

Sandrin [Regnault], Pierre (um 1490 – nach 1561), frz. Komp bei Hof (mit Sermisy), 4stg. Chansons, Madrigale

Sandwall, Peter, geb. 1959, Komp, Pianist, Produzent, Arrang., Schweden, z. Zt. M-Lektor an einer Musik- und Bibelschule in Norwegen

Sanke, Gottfried (1919–2006), KMD, Kulmbach, Kreisbeauftragter für KM in Oberfranken bis 1983

Sankey, Ira David (1840–1908), amerik. Sänger, Evangelist, Chorleiter, Komp, Dichter, Newcastle, Brooklyn, (mit Bliss und Moody Hrsg. v. Gospel hymns 1875–94)

Santa Croce, Francesco [Fr. Pata-vino] (um 1478–1556), ital. Komp, Kpm, Padua, Treviso, Loreto

Santa Maria, Tomás de (um 1515–1570), span. Mönch, Organist, Kloster Valladolid, Hrsg. einer Orgelschule

Saretzki, Karl-Heinz (1942–2019), KM, Diakon, 1972–2007 LPW Westf., Bochum, Hrsg., Redakteur des Magazins „Posaunenchor“ bis 2000, Ernennung zum KMD 2000

Sartorius, Erasmus (1577–1637), Kantor, Lehrer, Hamburg

Satie, Erik (1866–1925), frz. Komp, Paris, Groupe des Six

Sauer, Arthur (1883–1924), Komp, Berlin

Sauer, Johann Ludwig Wilhelm (1843–?), Lehrer, Organist, Bernau, Komp, Männerchöre, Lieder

Sauer, Karl (1860–1937), Diakon, Hannover, ab 1894 hauptamtl. PW

Sauter, Hans-Martin, geb. 1956, M-Lehrer, Referent bei musikplus im Ev. Jugendwerk in Württemberg, Schwerpunkt Chorarbeit, Komp, Arrang., Dirigent, Hrsg., Stuttgart

Scandello, Antonio (1517–1580), ital. Komp, Hofkpm, Dresden

Scarlatti, Alessandro (1660–1725), ital. Komp, Kpm, Neapel, Rom

Scarlatti, Domenico (1685–1757), ital. Komp, Organist, Kpm Rom, später Portugal, Spanien, bes. Sonaten f. Tasteninstr., Sohn von Aless.

Schaab, Robert (1817–1887),
Lehrer, M-Kritiker, Komp, Hrsg.
Choralbuch, musikal. Fremd-
wörterbuch, Leipzig

Schaale, Hiltrud (1914–2013),
Gemeindehelferin, Organistin, seit
1940 verheiratet mit Johannes
Petzold, Eisenach

Schaber, Friedemann, geb. 1959,
KM-Stud. Heidelberg, seit 1986
Kantor, Rastatt

Schächter, Raimund, geb. 1960,
KMD, Bz-Kantor Treuchtlingen seit
1985, Hrsg. alter Orgelwerke, Komp

Schäfer, Karl (1899–1970), Komp,
M-Lehrer, Dirigent, Leiter des
Konserv. Osnabrück

Schäfer, Karl (1933–2012), LPW
Pfalz 1964–76 (ehrenamtlich),
Waldfischbach

Schäfers, Kerstin, geb. 1974,
Mitglied „Galaxy Brass“ (Posaune),
Münster, Univ. Münster

Schäffer, Andreas (1868–1939),
Seminar-M-Lehrer Waiblingen,
Nagold, MD Heilbronn, Komp,
Männerchöre

Schäffer, Julius (1823–1902),
Dirigent, Kritiker, Berlin, ab 1860
Breslau, MD, Dozent, Komp, Chor-
sätze, Lieder

Schaible, Ulrich (1926–1999),
Kantor Stuttgart 1957–94, Dozent
für Gesang, M-Hochschule Stuttgart
ab 1958, Prof. 1980, Leiter der
Stuttgarter Bläserkantorei

Schäl, Gilbrecht, geb. ca. 1970,
Kantor Wetzlar, Pianist, Organist,
Evangeliumschor, jetzt Falken-
stein/Vogtland, bes. Kinder- und
Jugendmusik, Musical

Schalling, Martin (1532–1608),
Pfarrer, Kirchenlied-Dichter, zuletzt
Nürnberg

Schaper, Helmut, geb. 1945, LPW
Hannover (Sprengel Göttingen)
1979–89, 1989–2006 für Sprengel
Osnabrück, wohnt in Enger

Scharf, Johann Walter, geb. 1932,
Komp, Wyoming/USA

Scharnowski, Hans-Werner, geb.
1954, Pianist, Arrang., Lüdenscheid

Schatz, Alexander, geb. 1974,

Schaum, John Wesley (1905–1988),
amerik. M-Pädagoge, Hrsg. von
Schulwerken bes. für Klavier

Schauß-Flake, Magdalene (1921–
2008), Kantorin in Essen bei Pfarrer
Bachmann, später Organistin und
Dozentin, Pfarrfrau, Konzerttätigkeit

Scheibe, Johann Adolf (1708–
1776), M-Theoretiker, Komp,
Hamburg, Kopenhagen

Scheidemann, David (Ende 16. Jh.),
Organist in Hamburg um 1585, 4stg.
Sätze zu Lutherliedern 1604

Scheidemann, Heinrich (um 1595–
1663), Komp, Schüler von

Sweelinck, Organist in Hamburg

Scheidt, Samuel (1587–1654),
Komp, Hoforganist in Halle/S.

Schein, Johann Hermann (1586–
1630), Komp, Thomaskantor in
Leipzig

Schelble, Johann Nepomuk (1789–
1837), Sänger, Dirigent, Lehrer,
Stuttgart, Wien, Frankfurt/M., Grün-
der des dort. Cäcilienvereins 1818

Schelle, Johann (1648–1701),
Kantor, Organist, 1677 Thomas-
kantor Leipzig

Scheller, Georg, geb. 1959, Trom-
peter, Posaunist, Jugendarbeit bei
„Wort des Lebens“, Starnberg
Schelter, Reinhold, geb. ca. 1968,
KM, Dekanatskantor Wunsiedel,
Komp

Schenk, Johann (1656 – nach 1716),
Gambist, Komp am Düsseldorfer
Hof

Schenker, Friedrich (1942–2013),
Posaunist, Komp, 1964–82 Radio-
Sinfonie-Orchester Leipzig, 1983
Dozent f. Komp, M-Hochschule
ebd.

Scherzer, Otto Erdmann Friedrich Julius (1821–1886), KM, Organist, 1854 Prof. am Konserv. München, ab 1860 Nachfolger von Fr. Silcher bis 1877, Tübingen, Komp

Scheuermann, Rudolf (1839–1921), schweiz. Lehrer im Aargau

Schicht, Johann Gottfried (1753–1823), Komp, Organist, Thomas-Kantor Leipzig ab 1810

Schiebe, Friedemann, geb. 1942, KM, M-Wissenschaftler, seit 1969 KM in Aumühle bei Hamburg, Stud. der Schul-M 1970–73, 1994 KMD

Schiedermayer, Johann Baptist (1779–1840), kath. KM, Domkpm in Linz

Schiel, Christian, geb. 1959, Kantor in Zerbst, dann Oschatz, seit 2009 freischaff., u. a. M-Lehrer Torgau, Oschatz, Komp

Schiel, Steffen, geb. 1970, Posau-nist, Dirigent Hochschulorchester der Univ. Paderborn, Leiter des Ensembles „embrassy“

Schild, Johannes Hermann, geb. 1960, KM, Wuppertal

Schilling, Hans Ludwig (1927–2012), Komp, Hochschullehrer, Freiburg, Karlsruhe, Nürnberg

Schindler, Walter (1909–2008), Komp, KM, 1932–39 und 45–76 Gartenkirche Hannover, Dozent PH und KMS Hannover, Komp, Chor-, Orchester-, Orgelwerke, Kammer-M

Schirmer, Ernst (1920–2008), Kantor, Lehrer, Dassel, Göttingen, ab 1972 KMD in Einbeck, Komp

Schlee, Martin (1889–1961), Bundesdirigent im Verband ev. Posau-nenchöre in Bayern 1934–58, setzte sich für Instrumentenbau ein, Hrsg. von Bläserliteratur

Schlegel, Heinrich (1857–1953), Württ. Hoforganist Stuttgart, Lehrer an der M-Hochschule, Komp

Schlegel, Jörg-Michael, geb. 1972, 1992 Stud. von Orchestermusik, Tuba und KM in Dresden, seit 2001

LPW Sächsische Posaunenmission
Schlegel, Klaus, geb. 1937, Landes-
posaunenpfarrer der Sächs. Posau-
nenmission 1981–83, Pfarrer in
Chemnitz ab 1990, Stellvertreter des
Landesposaunenpfarrers 1975–95,
ab 1991 1. Vorsitzender der Sächs.
Posaunenmission, ab 1995 zugleich
Landesposaunenpfarrer

Schlemm, Hans Martin (1913–2008), Pfarrer in Westfalen, früh
Verbindung zur Posaunenarbeit,
1962 Nachfolger von Bachmann als
Obmann des PW der EKD

Schlemm, Horst Dietrich (1919–2011), Pfarrer, Mitarbeit im PW
Hannover 1961–84 für den Sprengel
Hildesheim, Hrsg. zur Geschichte
der Posaunenchöre

Schlenker, Manfred (1926–2023),
Domkantor, Stendal, 1975–86
Domkantor und Leiter der KMS
Greifswald, Landeskirchen-
musikwart, Komp

Schlenker, Nikolaus („Niko“), geb.
1960, Komp der Gospelszene,
Arrang., Chorleiter, Köln (Sohn von
Manfred Schlenker)

Schlick, Arnolt (um 1455– um
1525), Organist, Komp, Orgelbau-
theoretiker, Heidelberg

Schloemann, Burghard, geb. 1935,
Kantor in Halle/Westf. 1961–82,
KMD 1969, Dozent, seit 1982 an
der KMS Herford, 1991 Prof.,
Komp, Hrsg.

Schlotz, Martin, geb. 1971, KM-
Stud. Esslingen, KM in Böblingen,
dann Rüsselsheim, Komp, Sänger
Schlu, Martin, geb. 1958, M-Lehrer,
Bearbeiter, Arrang. für
Blechblasinstr., Gründer/Leiter des
Blechbläserensembles Bonn

Schmachtenberg, Johann Peter
(1799–1860), Lehrer in Elberfeld,
Mitarbeiter am reformiert. Gesang-
buch von 1853

Schmeiß, Matthias, geb. 1968, seit 2003 LPW Thüringen, ab 2004 Leitender LPW Mitteldeutschland, Zella-Mehlis

Schmeling, Gerhard (1899–1970), Postinspektor Stettin, zeitweise Chordirigent in Chemnitz, Komp, geistl. und weltl. Chöre, Lieder

Schmelzer (von Ehrenruff), Johann Heinrich (um 1623–1680), österr.

Geiger, Komp, Hofkpm, Wien

Schmid, Bernhard (um 1535–1592), elsässischer Organist, Hrsg.

Orgeltabulatur, Straßburg

Schmid, Erich (1907–2000), schweiz. Dirigent, Chorleiter, Dozent an der M-Akademie Basel, Komp, Lieder, Orchesterwerke, Volksmusik-bearbeitungen

Schmid, Ferdinand (um 1694–1756), Chorregent, Kpm in Wien, Komp, volkstüml. KM

Schmid, Georg David (1709–1792), Präzeptor, MD in Esslingen/Württ.

Schmid, Heinrich Kaspar (1874–1953), Pianist, Dirigent, Dozent, Komp-Lehrer, München, Karlsruhe, Augsburg, Turmmusik

Schmid, Karl Norbert (1926–1995), kath. KM, Regensburg 1954–95, Lehrer an der dort. KM-Schule (Chorleitung, Orgel), 1977 KMD, Komp, bes. Chorsätze

Schmider, Karl (1935–2022), Lehrer, KM in Baden, Komp, geistl. Werke, Volksliedkantaten

Schmidgall, Siegfried, geb. 1962, KM, M-Lehrer, Dirigent, Gaienhofen

Schmidlin, Johannes (1722–1772), ref. Pfarrer Zürich, Wetzikon, Komp, Liedbearbeiter, Hrsg. vieler Liedersammlungen

Schmidt, Andreas, geb. 1966, KM, Nürnberg-Ziegelstein

Schmidt, Dankwart, geb. 1951, Posaunist, Münchner Philharmoniker seit 1976, Mitglied „German Brass“ und „Blechschaten“, Komp,

Dozent M-Hochschule München 1977–89, Rich.-Strauss-Konserv. München

Schmidt, Danny, geb. 1973, Kantor Bautzen

Schmidt, Hartmut, geb. 1946, österr. Komp, Musiker dt. Herkunft, Salzburg, Linz

Schmidt, Karlheinz (1934–2022), KM, Karlsruhe

Schmidt, Peter W., geb. 1954, Film-musikproduzent

Schmidt, Siegmund (1939–2021) Kantor in Stuttgart, Assistent bei Hermelink in Heidelberg, Lehrtätigkeit am Ev.-Theol. Seminar Schöntal, 1974–93 nebenamtl. Bz-Kantor Öhringen, ab 1975 Gymnasiallehrer, Komp

Schmidt, Volker, geb. 1959, Lehrer, Schulrektor, Lehrauftrag Univ. Lüneburg, Mitarbeiter im christl. Sängerbund

Schmidt, Wilhelm (1941–2013), kirchenmusikalische C-Ausbildung extern 1967–69 (Evang. Kirche von Westf.), 1970–2003 BPW im CVJM-Westbund

Schmidt-Mannheim, Hans (1931–2023), KM, Komp, 1976–94 Direktor der KMS Bayreuth

Schmidt-Sauer, Wilhelm
→ Schmidt, Wilhelm

Schmierer [Schmikerer, Schmicerer], Johann Abraham (um 1660–nach 1700), Komp, Augsburg, Salzburg, Jurist. Studien

Schmithals, Jost, geb. 1959, KM, Stud. M-Wissenschaft, Germanistik, Köln, Bochum, seit 1987 KM in Höxter, PW und Kreis-KM-Wart in Paderborn

Schmitt, Jacob (1803–1853), Komp, Klavierlehrer, ab 1825 in Hamburg, jüngerer Bruder des Komp Aloys Schmidt

Schmitt, Werner Heinrich, geb. 1961, Komp, Pianist, Klavier-Dozent M-Hochschule Mannheim

Schmohl, Günther, geb. 1926, blinder KM im Allgäu, 1959–86 Kantor in Gernsbach/Baden, Komp
Schnabel, Joseph Ignaz (1767–1831), Kirchenkomp, Domkpm, Breslau, Lehrer am kath. Seminar
Schnabel, Matthias, geb. 1964, Posaunist, BPW im CVJM-Westbund seit 1992
Schnabel, Wolfgang, geb. 1959, Pfarrer in Württemberg, Veröffentlichungen zur Bläserarbeit
Schneider Hanson, Arlene, geb. 1949, KM, Berlin 1976–77, Dozentin KMS Bayreuth 77–79, KM Stuttgart, Winnenden 78–87, Lehr-tätigkeit KMS Esslingen, seit 1987 in Norwegen
Schneider, Bernhard, geb. 1939, KM Berlin, 1975 Dozent KMS Berlin für Blechblasinstr. und Bläserchorleitung, 1983–98 LPW Berlin-Brandenburg
Schneider, Dr. Enjott (bis 1998: Norbert Jürgen), geb. 1950, Dr. phil. 1977, 1979–2012 Prof. für M-Theorie und Filmkomp. an der M-Hochschule München, Komp, Autor, Opern, Orchester-, Kammer-, Filmmusik; Vorsitzender des GEMA-Aufsichtsrats
Schneider, Gottfried (1909–?), Ingenieur Kassel, Leiter von Sing-fahrten im Jugendbund EC
Schneider, Joh. Christian Friedrich (1786–1853), Komp, Organist, u. a. Thomaskirche Leipzig, MD am Stadttheater, ab 1821 Hofkpm in Dessau
Schneider, Julius (1805–1885), MD, Lehrer, Organist, Kantor, Berlin
Schneider, Martin Gotthard (1930–2017), Stud. von Theologie und KM, seit 1958 in Freiburg tätig, 1974–95 KMD und Landeskantor Süd-Baden, 1980 Prof., Schallplattenveröffentl., Liederbücher

Schneider, Willy (1907–1983), M-Pädagoge, Komp, Dozent, Tros-singen, Pseudonym Matthias Burger
Schnellinger, Valentin [Veyt] (1. Hälfte 16. Jh.), Liederkomp Ver-öffentl. 1544/45, viell. Nürnberg
Schnitter, Gerhard, geb. 1939, M-Lehrer, Stuttgart 1969–80, ab 1970 Leiter des Aidlinger Jugend-chores, ab 1980 M-Referent beim Evangeliumsrundfunk Wetzlar
Schoener, Detlef, geb. 1950, KM, Berlin, Leipzig, ab 1991 Halle/Saale, jetzt Naumburg
Schoenmehl, Mike, geb. 1957, Komp, Autor, M-Pädagoge, 1984–90 M-Redakteur beim Verlag Schott, seit 1986 Dozent Frankfurter M-Werkstatt, Lehrauftrag seit 1995 an der M-Hochschule Frankfurt und seit 1996 an der Univ. Mainz
Scholefield, Clement Cotterill (1839–1904) engl. Pfarrer, Eton, zuletzt Knightsbridge
Scholinus, (Friedrich Karl) Ludwig (1772–1816), Prediger in Nedlitz, Brandenburg
Scholz, Wilhelm (1908–1995), Dozent am Jugendhof Vlotho, Volksliedsätze, Singbewegung
Scholze, Johann Sigismund, → Sperontes
Schönberg, Arnold (1874–1951), österr.-ungarischer Komp, Berlin, Wien, USA, 2. Wiener Schule, Zwölftontechnik
Schöne, Gerhard, geb. 1952, Liedermacher, Potsdam
Schönhals-Schlaudt, Dorle, geb. 1953, Kantorin mit Ehemann Bernd Schlaudt in Schwalbach/Taunus
Schönherr, Christoph, geb. 1952, Prof. für Ensembleleitung und Jazz-Chor an der M-Hochschule Ham-burg, langjähr. Leiter von klass. und jazzorientierten Chören, Hamburg
Schönherr, Manfred (1927–1993), M-Lehrer, Lauterbach/Erzgeb.

Schoof, Armin, geb. 1940, KM, Lübeck ab 1977, Dozent, Prof.

Schop, Johann (um 1590–1667), Mitglied der Hofkapelle Kopenhagen, Leiter der Ratsmusik in Hamburg 1621, Geiger, Komp

Schostakowitsch, Dmitri Dmitrijewitsch (1906–1975), russ. Komp, Prof., Leningrad, Moskau

Schott, Günter (1928–2003), KM, Dirigent, Komp, Leipzig, Halle, Ibbenbüren, Bz-Kantor Eberbach

Schott, Joseph (1860–1933), Pfarrer in Württemberg, Schulrat in Nagold

Schrade, Werner (1927–2018), KM, Direktor der KMS Esslingen 1978–87, Dozent für Chorleitung

Schramm, Kurt (1923–2020), Prediger, PW des Gnadauer Verbandes Sachsen 1964–90, Albernau/Erzgeb.

Schrammel, Johann (1850–1893), österr. Komp, Geiger, Wien, Schrammel-Quartett, volkstüml. Musik

Schreiber, Joachim, geb. 1967, KM Simmern, Kirchenkreis Simmern-Trarbach, 1997–2002 Dozent Hochschule für KM Heidelberg, seit 2009 Orgelsachverständiger der Evang. Kirche im Rheinland

Schreiber, Peter, geb. 1959, Stud. von Musik, Theologie, Posaune, war ab 1985 LPW Hessen-Nassau

Schreiter, Gottfried [Gerhard], geb. 1951, Ausbildung zum Diakon, M-Erzieher; freischaff. M-Erzieher, 1989–2000 Dozent KMS Dresden, seit 2000 Trompetenlehrer und Fachbereichsleiter der M-Schule Sächsische Schweiz

Schröder, August (1876–1940), BPW (Agent) des Nordbund in Hamburg 1899–1937, Schriftleiter von „Spielet dem Herrn“

Schröder, Hermann (1904–1984), Komp, Domorganist Trier 1938–46, ab 1946 Prof. M-Hochschule Köln, Lektor Univ. Bonn

Schröer, Hermann, geb. 1920, Pianist, Arrang., Dirigent, Arbon, Schweiz, Blasmusikkomp

Schröter, Leonhart (um 1532–1601), Komp, Kantor, Saalfeld, Magdeburg

Schubert, Dietram, geb. 1920, Dozent Essen, Chorleiter, Komp von KM, Chöre, wohnt in Wuppertal

Schubert, Franz (1797–1828), Wiener Komp, bes. Lieder

Schuberth, Dr. Dietrich (1931–2022), KM, LKMD Hessen-Nassau, Direktor der KMS Frankfurt/M., Leiter des Amtes für KM ebd., 1972–93 Schriftleiter der Zeitschrift „Der Kirchenmusiker“

Schück, Johann Peter (1811–1892), Pfarrer in Sinsheim-Hoffenheim, Dichter und Melodist von Kirchenliedern

Schuler, Albrecht, geb. 1961, M-Stud. (Posaune) Trossingen, 1985–91 M-Lehrer in Langenargen, seit 1991 Landesreferent Posaunenarbeit im Ev. Jugendwerk in Württemberg

Schulte, Andreas Ludwig, geb. 1969, Klarinettist, Saxophonist, Dirigent Kolpingkapelle Papenburg, Jazzarrang., seit 1998 M-Schule Emsland, 2000–2005 dort Leiter der Weiterbildung

Schultze, Joh. Christoph [auch Christian] (1733–1813), MD, Berlin

Schultz, Gordon, geb. 1949, Pianist, Komp, Arrang., ab 1980 musikal. Mitarbeiter beim Bibellesebund, M-Schulungen, Wettingen/Schweiz

Schultz, Haiko, geb. 1983, Posaunenchorleiter und Mitarbeiter in der Lippischen Posaunenarbeit, 2003 Stud. Schul-M in Detmold

Schultz, Johann (1582–1653), Komp, Organist, Dannenberg, 1617 Veröffentl. in Hamburg

Schulz, Arno, geb. 1936, KM, Diakon, ab 1976 PW der Sächs. Posaunenmission, Nähe Grimma

Schulz, Dr. Hermann (1879–1959), Studienrat in Hamburg, musikal. Leiter des Posaunenbundes der Ev.-luth. Freikirche in Niedersachsen (später SELK), Hrsg. von Bläserliteratur, u. a. „Lobopfer“ (vom Sohn Gerhard Schulz weitergeführt)

Schulz, Johann Abraham Peter (1747–1800), Komp, M-Lehrer, Dirigent, Berlin, u. a. volkstüml. Lieder

Schulz, Johann Philipp Christian (1773–1827), Komp, Dirigent, MD Gewandhaus Leipzig, Singakademie

Schulz, Karl Friedrich (1784–1850), M-Lehrer, Konrektor, Fürstenwalde

Schulz, Otmar, geb. 1938, Pfarrer in Kurhessen-Waldeck, ab 1979 Direktor des Ev. Informationszentrums in Kassel, Komp, Organist, Textautor

Schulz, Walter (1925–2009), Pastor Mecklenburg, 1975 Oberkirchenrat Schwerin

Schulzberg, Carl Johan (1917–?), schwed. P-Chorleiter, Metallograf, wohnte in Åkersstykkebruk (westl. Stockholm)

Schulze, D. Leopold (1827–1893), Magdeburg

Schumacher, Andreas, geb. 1959, Stud. Schul-M in Stuttgart, Verbands-PW des Albverbandes im BCPD

Schumann, (B) Valentin, bed. Buchdrucker, Buchhändler in Leipzig, gab 1539 das erste evang. Gesangbuch für Leipzig heraus

Schumann, Gottfried (1928–2008), Kantor, Dresden u. a. Orte

Schumann, Robert (1810–1856), Komp, Hrsg. einer M-Zeitschrift, zuletzt MD in Düsseldorf, Lieder, Klavierwerke u. a.

Schümmler [Schumler], Bartholomäus (um 1540–1620), Komp, Veröf-fentl. (Psalmen, Lieder) 1603 in Herborn

Schuon, Ralf, geb. 1977, Pianist, Keyboarder, Komp, Leonberg

Schürmann, Georg Caspar (1672–1751), Hofkpm Braunschweig

Schütz, Adalbert (1912–1993), Kantor, KMD, Bethel 1938–76, Dozent Kirchl. Hochschule ebd.

Schütz, Heinrich (1585–1672), Komp, Schüler von Gabrieli in Venedig, Kpm Kassel und Dresden, bed. dt. Vertreter des Frühbarock, Übersetzung des Wortsinns in Musik

Schütz, Michael, Potsdam, geb. 1963, KM-Stud., freischaff. Komp, Arrang., Pianist und Seminarleiter,

Dozent für Populärmusik an der Hochschule für KM in Tübingen und der Universität der Künste in Berlin, Kantor Trinitatiskirche Berlin, Veröf-fentl. von Pop-Arrangements und Fachliteratur

Schütz, Philip, geb. 1984, Trom-peter, Stud. Schulmusik, Kassel, Komp, Arrang.

Schwager, Andrea, geb. 1969, Stud. KM in Herford, M-Wissenschaft in Detmold, 1995–2001 Kantorin in Detmold, seither Schuldienst, Leitung der Detmolder Kantorei

Schwalm, Robert (1845–1912), Chordirigent, Komp, Prof. in Königsberg

Schwartz, Gerhard von (1911–1982), KMD in Stade, 1948–68 Dozent in Hannover, Komp von KM

Schwarz, Gerhard (1902–1994), Stud. von Musik, M-Wissenschaft und Philosophie, Leiter der KMS Berlin-Spandau, 1949–67 Leiter der KMS Düsseldorf, Prof. Köln, LKMD Rheinland

Schwarz, Joachim [Jochen] (1930–1998), Diakon, KM, KMD 1972, Landesjugendkantor 1961–73, Fachschul-Dozent 1973–78, Dozent in Hannover 1978–93, ab 1993 Aufbauarbeit in Osteuropa, Hrsg., Komp von neuen Liedern, Kanons, Singsprüchen, liturg. Gesängen

Schwarze, Günter, geb. 1949, Orgelbauer, Komp, seit 1979 Dozent und Prof. für M-Theorie, Komp, Gehörbildung an der M-Hochschule Dresden

Schwarz-Schilling, Reinhard (1904–1985), Komp, Organist, Prof. für Komp in Berlin 1936–69

Schweiker, Helmut, geb. 1941, Landesreferent für Posaunenarbeit im Ev. Jugendwerk in Württemberg, ab 1990 bei der Adoramus-Gemeinschaft, Hrsg. Bläuerschule, Walddorfhäslach

Schweitzer, Dr. Klaus, geb. 1929, Schulmusiker, Dozent, PH Lörrach, Komp

Schweizer, Rolf (1936–2016), KM, Bz-Kantor in Pforzheim ab 1966, Landeskantor Mittelbaden ab 1975, Prof. 1984, Komp

Schweppe, Joachim (1926–1999), KM, Hamburg, Dozent, Lübeck, Komp

Scott-Gatty, Alfred (1847–1918), engl. Komp, Herold, Genealoge, Registrator an der Univ. Cambridge

Seckinger, Konrad (1935–2015), Komp, Organist, Chorleiter, M-Erzieher, Offenburg

Seeger, Joh. Bapt. → Serranus

Seeger (auch Seger, Segert), Joseph Ferdinand Norbert (1716–1782), böhmischer Organist, Prag, Lehrer für Theorie, Komp von KM

Seeger, Pete(r), (1919–2014), amerik. Volksliedsammler, Liedermacher, Folksongs

Sehlbach, Erich (1898–1985), Prof. an der Volkwangschule Essen, Komp, Lieder, Orgelwerke

Seibert, Ulrich, Kantor Heidelberg

Seidel, Ronny, Kantor in Chemnitz, 1999–2011 in Schöna, ab 2011 Drebach

Seifert, Adolf (1902–1945), Lehrer, in der Singbewegung tätig, längere Zeit in Württemberg

Seiffert, Karl (1856–1929), Seminar-M-Lehrer, Bremen

Seiler, Gustav (1927–2015), KMD, München

Seitz, Christoph Emanuel, geb. 1963, Bz-Kantor Aschaffenburg

Selle, Ernst-Walter (1943–2023), Diplom-Psychologe, Psychotherapeut, Lehrmusiktherapeut an der Fachhochschule Heidelberg ab 1979

Selle, Rainer, geb. 1955, Kantor, ab 1982 in Heidelberg, Dozent an der Hochschule für KM; seit 1997 am Dom zu Schleswig

Selle, Thomas (1599–1663), Kantor, KMD, Hamburg

Selma y Salaverde, Bartolomé de (1585–1638), span. Augustiner-Mönch, Komp, Fagottist, Innsbruck, Breslau

Selnecker, Nikolaus (1528/30–1592), luth. Theologe, Dichter, Jena, Leipzig, ev. Kirchenlieder

Seltmann, Lothar von, geb. 1943, Lehrer, Rektor, Textdichter, Komp, seit 1962 Chorleitertätigkeit, Veröffentl. von Liedern, Hilchenbach-Müsen

Senfl, Ludwig (um 1490–1543), schweiz.-dt. Komp, Schüler von H. Isaac, dessen Nachfolger als Hofkpm in Augsburg

Senftleben, Gottfried (1925–2008), KM in Dingelstädt 1945–50, Calbe (Saale) 1950–59, Bielefeld 1960–73, Hamm 1973–80

Sengstschmid, Johann, geb. 1936, österr. M-Lehrer, Komp, St. Pölten, Bamberg, ab 1987 Graz, Lehrauftrag M-Hochschule Wien

Senn, Karl (1878–1964), österr. Pianist, Dirigent, Komp, KM-Werke, Opern, Chöre, Lieder

Sermisy, Claude de (um 1495–1562), Sänger, Priester in Paris, Leiter der Kapelle Ludwigs II.

Serocki, Kazimierz (1922–1981), poln. Pianist, Komp, Warschau

Serr, Alexander, geb. 1950, KM, Dekanatskantor Gunzenhausen
Serranus [Seeger], Johann Baptista (1540–1600), Kantor, Ansbach, Pfarrer bei Fürth, setzte sich für das ev. Kirchenlied ein
Seuffert, Josef (1926–2018), kath. Theologe, 1976 Sekretär der Kommission für das „Gotteslob“, Leiter des Seelsorgeamtes der Diözese Mainz, seit 1981 Domkapitular
Sherman, Richard Morton, geb. 1928, amerik. Komp, Lieder, Musical, Film (Dschungelbuch, Winnie Pooh usw.)
Sherwin, William Fiske (1826–1888), Schüler von L. Mason, Chorleiter, MD bei den Methodisten, New York
Shrubsole, William (1760–1806), engl. Organist, Komp, London
Sibelius, Jean (1865–1957), bed. finnischer Komp, Helsinki
Siebold, Manfred, geb. 1948, Akademischer Rat, Univ. Mainz, Komp, Texte, Sänger
Siebenthal, Gottfried von, geb. 1943, schweiz. M-Prof. (Theorie und Gehörbildung) in Bern, Komp
Siebold, Rudolf (1924–1983), Dirigent, Leiter der Blasorchester Unterlauchringen, Wehr, Hochrhein 1950–70, ab 1961 Gastdozent Trossingen, ab 1970 in Überlingen, 1968–76 Bundes-MD im Bund dt. Blasmusikverbände
Siegel, Ralph, geb. 1945, Musiker, Schlagerkomp, M-Produzent
Siegert, Gottlob (1789–1868), Lehrer, Kantor, Breslau, Schulchoralbuch
Siemoneit, Hans Rudolf (1927–2009), Landesjugendsingwart in Baden, Redakteur, ab 1969 Kantor Bünde, Dozent Herford, Landes-singwart Westf., Komp, Versuch einer Synthese von Jazz und KM
Sies(s), Johann (um 1465 – um 1535), Kantor, Komp (Lieder),

1508–13 Hof-Musiker Stuttgart, Mömpelgard
Silcher, Friedrich (1789–1860), Komp, Lehrer, Univ.-MD Tübingen, musikal. Volkserziehung im Sinne Pestalozzis
Simon, Antoine (1850–1916), frz. Komp, lebte ab 1871 in Moskau, Orchester-MD, Opern, Konzerte
Simon, Hans-Arno (1920–1989), Komp, Sänger, Pianist, Produzent, Schlager, Jazz, Volksmusik, Film-musik
Simonffy, Koloman (1831–1888), ungar. Komp, bes. Lieder, als Parlamentsabgeordneter wichtige Rolle bei Gründung einer National-akademie für Musik, Budapest
Simowitsch, Jan, geb. 1980, seit 2004 KM Bad Segeberg, Komp, Gospels
Simpson, Thomas (1582–1625), engl. Komp, Violinist, Heidelberg, Kopenhagen
Singenstreu, Dietrich, geb. 1928, Pfarrer, Reise- und Ausbildungs-dienst im Marburger Werk, 1962 Gunzenhausen, 1969 Rehweiler, 1984–89 Neudrossenfeld/Bayreuth, wohnt in Sulzdorf
Singer, Julien, geb. 1928, Oboist am Staatstheater Kassel, Lehrauftrag Gesamthochschule Kassel, Hrsg. von Renaissancemusik
Sittard, Josef (1846–1903), Gesangs-, Klavierlehrer, Stuttgart, Hamburg, theoretische Werke, Kompendium: Geschichte der Musik
Skinner, Charles (1911–1978), Heilsarmee
Skobowsky, Stefan, geb. 1968, KM, Freiburg, Nagold, jetzt Heilbronn, Dozent KMS Heidelberg
Skrjabin, Alexander (1872–1915), russ. Komp, Pianist, Moskau
Sladen, Motee (1891–1973), Heils-armee

Slater, Richard (1854–1939), engl. M-Lehrer, Geiger, Komp, 500 Lieder, Lexikon, Heilsarmee, Father of Salvation Army Music
Sleeth, Natalie Allyn Wakeley (1930–1992), amerik. Organistin, Pianistin, Komp, geistl. Lieder, West Virginia, Nebraska
Slokar, Branimir, geb. 1946, Soloposaunist, Hochschullehrer, Leiter des Slokar-Quartetts
Smart, Henry-Thomas (1813–1879), engl. Organist, Komp, Orgel- und Chorwerke, Choräle, London
Smetana, Friedrich [Bedrich] (1824–1884), tschechischer Komp, Pianist, Prag, Begründer der tschechischen Nationalmusik
Smith, Alfred Barney (1916–2001), Geiger und Konzertmeister bis 1943, Gründer von „Singspiration, Inc.“, deren Präsident 1941–62, Hrsg. von Liederbüchern, 1972 Gründung von „Encore Publications“
Smith, Henry Percy (1825–1898), engl. anglikan. Pastor, ab 1882 in Cannes/Frankreich, ab 1892 Kathedrale Gibraltar, Liedmelodien
Smith, Michael Witaker, geb. 1957, amerik. Musiker, christl. Pop-Star
Smith, Dr. Paul B. (1921–1995), Pastor, „The Peoples Church“ in Toronto/Kanada, Autor, Lehrer, Mission
Smith, Steve, geb. 1954, amerik. Schlagzeuger, Jazz-Musiker (Band „Journey“)
Snigula, Johannes (1909–1983), KM in Berlin-Tegel, Komp, Bearb. für Bläser
Södermann, August (1832–1876), schwed. Komp, Dirigent, Oper Stockholm
Soenke, Horst (1929–2006), KM in Dortmund, Uslar, Wolfsburg, Mitarbeit im Arbeitskreis „Musik in der ev. Jugend“, zuletzt Bad Iburg
Sohr(en), Peter (1632–1692), Lehrer, Organist, Kantor, Komp,

Elbing (Ostpreußen)
Solberg, Leif (1914–2016), norwegischer Organist, Komp, Lillehammer
Solowjow-Sedoi, Wassili Pawlowitsch (1907–1979), russ. Komp, St. Petersburg
Sondershaus, Paul (1880–1957), im Vermessungsamt Breslau tätig, 1942–45 Vorsitzender des CVJM Breslau, 1945 Halle/S., ab 1949 Wurzen, 1952 Kleinmachnow, im Ruhestand in Kassel
Sörensen, Adolf (1917–2005), KMD, Hannover, ab 1971 Celler
Sörensen, Johann (1767–1824), Arzt in Ebersdorf/Lobenstein, Komp
Sosa, Pablo D. (1933–2020), argentinischer Komp, geistl. Lieder, Dozent für Chorleitung, Prof. Buenos Aires, National Conservatory Of Argentina
Sousa, John Philip (1854–1932), amerik. Komp, Schriftsteller, Dirigent, Washington, Philadelphia, nach ihm benannt: das Instrument → Sousaphon
Spangenberg, Cyriakus (1528–1604), Pfarrer Eisleben, 1559 Dekan für die Grafschaft Mansfeld, als radikaler Lutheraner vertrieben, dann in Hessen, gest. in Straßburg, Historiker, verfasste Texte und Melodien
Spannheimer, Franz Erasmus, geb. 1946, Komp, München
Spar, Otto (1909–1981), KMD Berlin-Siemensstadt, Komp
Speer, Daniel (1636–1707), Komp, M-Theoretiker, 1666/67 in Stuttgart, 1667–89 und 1694–1707 in Göppingen, 1689–94 Kantor in Waiblingen
Spengler, Christoph, geb. 1969, KM, Pianist, Keyboarder bei Musical-Produktionen, Düsseldorf, Lehrauftrag in Wuppertal
Sperger, Johannes Matthias (1750–1812), Komp, Kontrabassist, zuletzt Ludwigslust/Mecklenburg

Sperl, Hartmut, geb. 1953, M-Lehrer in Siegen, Pianist, Dudelsackspieler

Sperling, Oliver, geb. 1965, kath. KM, Organist, Chorleiter, seit 1994 Domkantor Köln, 1996–2002 Dozent M-Hochschule (Gregorianik)

Sperontes [Johann Sigismund Scholze] (1705–1750), M-Sammler, Dichter, Leipzig

Spiegler, Matthias (um 1595– nach 1631), Komp, Organist, Priester, Konstanz, Meersburg

Spieß, Balthasar (1782–1841), Pfarrer, Lehrer, Lauterbach, Offenbach

Spiller, Manfred, geb. 1932, Pfarrer 1960–75, Komp, lebt in Wolfenbüttel

Spindler, Ernst (1879–1962), Komp, M-Verleger, Instr.-Lehrer, Zitherspieler, Mandolinschule 1919, Nürnberg, Hohenstadt

Spindler, Franz Stanislaus (1759–1819), Komp, Sänger, zuletzt Straßburg, Männerchöre

Spittler, Christian Friedrich (1782–1867), Verlagsbuchhandlung, Leiter der Dt. Christentums-gesellschaft in Basel, Hrsg.

Splittergerber, Ralf, geb. 1964, Chorreferent und Prediger im Gemeinschaftsverband, 2004 Musikreferent Gemeinschaftsverb. Sachsen-Anhalt

Spohr, Ludwig [Louis] (1784–1859), Komp, Geiger, Hofkpm, Kassel

Sponga, → Uspér

Spontini, Gasparo Luigi Pacifico (1774–1851), ital. Opernkomp, Dirigent, Paris

Spratte, Dr. Hermann (1910–?), Orchestermusiker, M-Lehrer, Instrumentalbearbeitungen von Volksliedern und Volkstänzen

Spreckelsen, Dr. Kay, geb. 1934, Univ.-Prof. (Didaktik der Physik), ab 1971 Gesamthochschule Kassel

Sprenger, Christian, geb. 1976, Posaunist beim Radio Symphonie

Orchester Berlin, Gründer und Leiter „genesis brass“, Dozent, seit 2010 Prof. für Posaune an der M-Hochschule Weimar, Komp, Arrang.

Spuck, Andreas, geb. 1968, Stud. von Trompete, Posaune und Instrumentalpädagogik, war ab 2001 LPW Kurhessen-Waldeck

Staab, Johann (?–1885), Organist, Mainz, Komp, Märsche, Tänze, Synagogenchöre

Staden, Johann (1581–1634), Komp, Organist, Nürnberg

Stadler, Maximilian (1748–1833), österr. Benediktiner-Abt, berühmter Orgelspieler, Komp von KM, Melk, Wien

Städtler, Friedrich (1912–1983), KMD, Augsburg

Stähli, Urs, M-Lehrer, Hornist, M-Schule Gürbetal/Schweiz, Komp, Arrang., wohnt in Belp

Staiger, Manfred, geb. 1959, Theologe, Komp, christl. Pop-M., Zusammenarbeit mit Christoph Zehender, M-Redakteur beim Hessischen Rundfunk

Stainer, Sir John [Steiner] (1840–1901), engl. Organist, M-Wissenschaftler, M-Pädagoge, Oxford, London

Stamitz, Carl (1745–1801), Geiger, Komp, Mannheim, Straßburg, Paris, Jena

Stamitz, Johann (1717–1757), Komp, Geiger, Lehrer, Begründer der „Mannheimer Schule“

Staněk, Pavel, geb. 1927, tschechischer Komp, Dirigent, Prag, ab 1963 Rundfunkorchester Ostrava (Ostrau), Film- und Unterhaltungsm., Musical, Musik für Blasorchester

Stanford, Sir Charles Villiers (1852–1924), engl. Komp, Lehrer, Dirigent, Cambridge, London

- Stange**, Hermann [Heinrich Matthias] (1835–1914), Organist, Univ.-MD Kiel, Choralbuch für Schleswig-Holstein
- Stange**, Manfred (1943–2020), KM, Schneeberg/Erzgebirge
- Stängle**, Lothar, geb. 1955, nebenberufl. Chorleiter, Organist, Keltern- Dietlingen/Baden
- Stanko**, Thomas, geb. 1962, M-Stud. in Aachen und Köln, Lehrauftrag (Arrang., Komp, Harmonielehre) Univ. Dortmund, M-Lehrer an der Kreis-M-Schule Cloppenburg seit 1993, Komp, Arrang., Leiter der Independent Brass Bigband
- Stanley**, John (1713–1786), blinder engl. Organist, Komp, London
- Stanley** [auch Standley], Samuel (1767–1822), engl. Komp, Chorleiter, Cellist im Orchester Birmingham, Lieder
- Stanzel**, Michael, geb. 1967, Stud. Musik und Mathematik, nebenamtl. KM Kassel
- Stapf**, Oskar (1885–1967), KMD in Themar, gestorben in Meiningen
- Stappen**, Crispinus van (um 1470–1532), flämischer Komp, Paris, Padua, Cambrai, Motetten
- Stebbins**, George Coles (1846–1945), amerik. Sänger, Hrsg. von Gospel hymns, Chorleiter, Zusammenarbeit mit Moody und Sankey
- Steele-Perkins**, Crispian, geb. 1944, engl. Trompeter, Komp, Arrang.,
- Steffens**, Fr. (1797– nach 1861), Trompeter, M-Schul-Direktor Berlin, Komp, Hrsg. Schulwerke für Blasinstr.
- Steffens**, Johann → Stephani
- Steiff**, Gerhard (1937–2011), Kantor, freischaff. Musiker, Komp, Chorleiter, Tübingen
- Steigleder**, Ulrich (1593–1635), Komp, Organist, Stuttgart
- Stein**, Karl (1824–1902), Kantor, Organist, ab 1850 in Wittenberg, Gesangslehrer, Komp, Oratorien, Motetten, Schullieder-Sammlung
- Steiner**, Hans G., geb. 1937, Bz-Kantor in Wertheim 1975–77, danach Leiter der Jugend-M-Schule Dahlenburg
- Steiner**, John → Stainer
- Steiner**, Luis (1914–1988), Musiker, M-Pädagoge, Maler, 1969 Direktor der M-Schule Stuttgart
- Stemann**, Claus (1913–1985), KM, Hermannsburg 1955–76, Sänger, Komp
- Stengel**, Wolfgang, geb. 1949, Pastor im Schuldienst in Flensburg
- Stephan**, Johannes, geb. 1968, Trompeter, M-Lehrer, Sindelfingen
- Stephani** [Steffens], Johann (1560–1616) Komp, Organist, Lüneburg, Madrigale
- Stephani**, Hermann (1877–1960), M-Forscher, Marburg
- Stern**, August (1837–1914), Lehrer in Sobernheim, ab 1903 Kantor der Diakonissenanstalt Kreuznach
- Stern**, Hermann (1912–1978), LKMD Württemberg, Obmann des Verbandes Ev. Kirchenchöre in Württemberg, Komp
- Stern**, Julius (1820–1883), Dirigent, Leitung dt. Gesangvereine in Paris u. Berlin, Gründer d. Konserv. Berlin
- Sterzik**, Torsten, geb. 1963, KM 1989–2000 Oberweißbach, seit 2000 in Hildburghausen
- Stetter**, Wolfgang, geb. 1948, Kantor Feuchtwangen
- Steuber**, Otfried von, geb. 1926, Stud. Mathematik, Physik, Gasthörer KMS Herford, Gymnasiallehrer an der privaten evang. Melanchthon-Schule Steinatal /Hessen 1953–90, seither musikwissenschaftl. tätig, wohnt in Marburg
- Steuccius**, Johann (17. Jh.), 1603 Student in Leipzig, komponierte gelegentlich für die Leipziger Stadtpfeifer

Steuerwald, Jochen (Joachim), geb. 1967, KM, Komp, Chorleiter, 1995 Bz-Kantor Landau, 2001 KMD, seit 2008 LKMD der Pfalz

Steup, Matthias, geb. 1957, Studienrat (Engl., Musik), LPW Rheinland-Westfalen im Gnadauer Posaunenbund seit 1977, Mülheim a. d. Ruhr

Steurlein, Johann (1547–1613), Dichter, Komp, Bürgermeister in Meiningen

Stiegler, Hartmut, geb. 1957, Kantor in Berlin, 1980–90

Musikdozent am Seminar Buckow/Märk. Schweiz, 1994 Musik-Pastor d. Ev. Allianz, Hannover, Celle, geistl. Lieder

Stiehl, Carl Johan Christian (1826–1911), Chorleiter, MD, M-Pädagoge, M-Wissenschaftler, Dirigent, M-Bibliothekar, 1848–58 in Jever, 1858–77 Eutin, ab 1878 Lübeck

Stiehler, Sascha, geb. 1988, Jazzpianist, Komp, Leipzig, seit 2012 künstlerischer Leiter Jazzwerk Greiz

Stier, Alfred (1880–1967), KM, LKMD Sachsen 1933–44, ab 1947 Landessingwart Sachsen-Anhalt

Stimmer-Salzedar, Kathi, geb. 1957, Lehrerin, Liedermacherin, Autorin, Verlegerin, Aschau am Inn, Lieder im „Gotteslob“

Stobäus, Johann (1580–1646), Komp, Domkantor, Hofkpm, Königsberg

Stober, Berthold (1904–1942), LPW Baden 1934–42, Pforzheim

Stober, Emil (1908–1994), PW/LPW Baden 1948/53–73, Karlsruhe

Stock, Martin, geb. 1961, ab 1984 freischaffend. Komp, Ballettrepititor Frankfurt/M., 1987 Dozent M-Hochschule/Konserv. ebd., 1992 Ballettrepititor München

Stockhausen, Karlheinz (1928–2007), Komp, Lehrer, Dirigent, Theoretiker, elektronische Musik,

Prof., Köln

Stockmeier, Wolfgang (1931–2015), Organist, M-Wissenschaftler, Prof., Komp, Köln

Stoll, Marianne (1911–2012), Kantorin, M-Lehrerin, Komp, Stuttgart, Tübingen, Vokalwerke
Stollberg, Dr. Oskar (1903–1995), KMD, Komp, musikwissenschaftl. Arbeiten, Schwabach

Stolle, Friedrich [Fritz] (1908–1988), Chorleiter, M-Lehrer, Villingen, Komp, Lieder, Kantaten, Chorlieder
Stoltzer, Thomas (um 1480–1526), Komp, ungar. Hofkpm, Breslau, Ofen/Ungarn

Stolz, Adolf (1851–1937), Pfarrer in versch. württ. Gemeinden

Stolz, Gustav (1873–1957), M-Lehrer, Kiel, Komp, Chöre, Kantaten, Lieder

Stolz, Robert (1880–1975), österr. Komp, Dirigent, Kpm, Salzburg, Berlin, New York, Wien, Operetten, Lieder

Stolze, Heinrich Wilhelm (1801–1868) Organist, Komp, Celle

Stölzel, Gottfried Heinrich (1690–1749), Kpm, Komp, M-Theoretiker, M-Lehrer, Gera, Gotha, Kantaten, Oratorien

Stone, Samuel John (1839–1900), Rektor in London

Störl [Sterle, Störlin], Johann Georg Christian (1675–1719), Komp, Hofkpm, Organist, Stuttgart, Hrsg. des Württ. Choralbuchs 1710

Storp, Sigmund Hans (1914–?), freischaffender Komp, Engensen (Hannover)

Störrle, Heinz (1933–1999), Komp, Dirigent, Arrang., München

Stößel, Nikolaus (19. Jh.), Komp königl. bayrischer Regimentsmärsche

Stötzl, Johann Georg (1711–1793), Lehrer, Hofkantor in Stuttgart, Bearbeiter des Choralbuchs von Störl

Stötzer, Siegfried Christoph (1703–1773), Kantor, Lehrer, Bremen, Liedkomp

Stradella, Alessandro (1644–1684), ital. Sänger, Geiger, Komp, Genua

Stratford, Dizzy, Pseudonym von Jacob de → Haan

Strattner, Georg Christoph (1644/45–1704), Kpm 1666–82 in Baden-Durlach, dann Frankfurt/M., 1694 Weimar, Liedersamml. 1691

Straub, Barbara, geb. 1962, Bz-Kantorin in Stuttgart-Degerloch

Strauch, Christian von (1932–2011), Kantor, München

Strauch, Peter, geb. 1943, Präses des Bundes Freier ev. Gemeinden, Leiter von Singfreizeiten, Komp, Texter von Liedern, Witten

Strauß, Johann [Sohn] (1825–1899), österr. Komp, Dirigent, Hofballdirektor, Wien, bes. Walzer

Strauss, Richard (1864–1949), Komp, Dirigent, u. a. Berlin, Wien, bed. Programmusik, Opern

Strawinsky, Igor (1882–1971), amerik. Komp russ. Herkunft, Dirigent, Pianist, New York

Strebel, Arnold (1879–1949), KMD, Stuttgart, Lehrer an der M-Hochschule

Strecker, Otto (1851–1927), Pastor, Hannover, Posaunenarbeit

Stricker, André (1931–2003), Musikstud. in Straßburg, Genf, Frankfurt/M., Dozent (Orgel) Straßburg

Striebel, Martin (1929–2008), Pfarrer, Vaihingen, Nellingen, Jugendarbeit, Württemberg

Stroh, Alfred, geb. 1952, M-Lehrer, Nähe Hildesheim, Mitglied des Oberhessischen Bläsersextetts

Strube, Adolf (1894–1973), Komp, Inhaber des Merseburger-Verlages, Gründer des Verbandes Evang. KM, Prof.

Strube, Friedemann, geb. 1939, M-Verleger, Hrsg., München

Stuck, Henry → Hammerschmidt
Studer, Hans (1911–1984), schweiz.

Komp, Lehrer, Chordirigent, Bern

Stuntz, Joseph Hartmann (1793–1859), schweiz. Komp, München, KM, Männerchöre

Sturm, Wilhelm (1842–1922), Dirigent, M-Lehrer, Dresden, Biel (Bern)

Stürmer, Bruno (1892–1958), Kpm, Komp, Chordirigent, Erfurt, Darmstadt, Frankfurt/M., u. a., wichtige Ämter bei den dt. Sängerbünden

Succo, Reinhold (1837–1897), Organist, Theorielehrer (Prof.)

Berlin, Komp, Chöre, Lieder u. a.
Sullivan, Sir Arthur (1842–1900), engl. Komp (auch KM), Dirigent, London

Sultzberger, Johann Ulrich (1638–1701), schweiz. Trompeter, Lehrer, Komp, Bern, Gründer des ersten Collegium musicum in Bern 1672

Sunde, Inge, geb. 1959, norweg. Trompeter, Dirigent, Komp, Lehrer, Jazz

Sunderreiter [Sunderreutter], Gregor (16. Jh.), Prediger, Dichter, Augsburg, um 1560/80 Bearbeitung und Hrsg. von Liedern mit Melodie („Himmlische Harfen“, 1581)

Sureau, Hugues (16. Jh.), frz. Notensetzer (Genfer Psalter)

Suri, Ellison, geb. 1949

Susato, Tilman (um 1500– um 1562), dt. M-Drucker, Komp, Antwerpen, erster bed. Drucker der Niederlande

Svedlund, Karl Erik (1906–1974), schwed. KM, MD, Komp, Stockholm, geistl. Lieder (auf Texte von Anders Frostenson, 1906–2006)

Swakowski, Ulrich, geb. 1936, zeitweise M-Lehrer Oldenburg, Architekt, Bremen, Komp

Swe(e)ny, John-R. (1837–1899), amerikan. Komp, Hrsg., Gospels, Pennsylvania, Zusammenarbeit mit W. Kirckpatrick

Sweelinck, Jan Pieterszoon (1562–1621), niederl. Komp, Organist, Amsterdam, als Lehrer großer Einfluss auf dt. Orgelmusik
Świder, Józef (1930–2014), polnischer Komp, Katowice, Prof. für M-Theorie und M-Pädagogik
Swoboda, Jörg, geb. 1947, christl. Liedermacher, Sänger, Jugendpastor des Bundes Ev.-Freikirchlicher Gemeinden in der DDR, Dozent am Theolog. Seminar Buckow/Märkische Schweiz, ab 1991 Evangelist, „Pro Christ“
Sydow, Kurt (1908–1981), M-Pädagoge, Osnabrück, Lehrerbuch für elementare Musikerziehung
Sykes, Seth (1892–1950), engl. Prediger, Glasgow, bis 1929 Straßenbahner, geistl. Lieder
Szameitat, Nico, geb. ca. 1980, Pfarrer, Kirchenpädagoge, Wilhelmshaven-Heppens
Szathmáry, Zsigmond, geb. 1939, ungar. Organist, Pianist, Komp, Dirigent, Hamburg, Dozent Lübeck, ab 1978 Prof. an der M-Hochschule Freiburg, Gastprof. Osaka
Szelényi, István (1904–1972), ungarischer Komp, M-Wissenschaftler, Direktor des Konserv. Budapest, Lehrer für M-Theorie, Lektor

T

Taeggio, → Rognoni
Tag, Christian Gotthilf (1735–1811), Kantor, Lehrer, Organist, Komp, Sachsen
Tallis, Thomas (um 1505–1585), engl. Komp, Organist, London, Canterbury, Greenwich, erster engl.-sprach. Kirchenkomp
Tartini, Giuseppe (1692–1770), Komp, Geiger, ab 1728 Leiter der bed. Geigenschule Padua

Tasso, Joan [Gian] Maria (16. Jh.), ital. Komp, veröffentl. 1559 mit Lupacchino Duette
Tatenhusen, A. (19. Jh.), 1852 Hrsg. eines Choralbuchs, Ratzeburg
Taubert, Carl Gottfried Wilhelm (1811–1891), Berlin
Taverner, John (um 1490–1545), bed. engl. Komp, KM, Lincolnshire
Taylor, Virgil (1817–1891), amerik. Organist in Hartford/ Connecticut
Teichmann, Wolfgang, geb. 1952, Komp, KMD für Jazz, Rock, Pop, experimentelle Musik, Ev. Zentrum für GD und KM Michaeliskloster Hildesheim, wohnt in Dassel
Telemann, Georg Michael (1748–1831), M-Theoretiker, Komp, Kantor in Riga ab 1775, Kirchenlieder, Orgelwerke, Enkel von G. Ph. T.
Telemann, Georg Philipp (1681–1767), Komp, Direktor der KM in Hamburg, einer der gefeiertesten Komp seiner Zeit
ter Burg, Willem → Burg
Ternes, Dr. Hans, geb. 1944, Oberstudienrat (Musik) in Boppard, Hrsg. von Bläserliteratur
Tertre, Etienne du (um 1550), frz. Komp, 51 Chansons, Instr.-Sätze in der Sammlung von Attaignant
Teschner, Melchior (1584–1635), Kantor, Dorfpfarrer, Nähe Posen
Tezak, Mark, geb. 1952, Posaunist, ab 1982 Musik-Verlag Köln, Leverkusen
Thaler, Sepp (1901–1982), Organist, Landeskpmp der Südtiroler Musikkapellen, Kpm in Auer
Thate, Albert (1903–1982), KM, Dozent, Düsseldorf
Theuring, Roland, geb. 1944, KM-Stud. in Halle/S., 1967 KM in Magdeburg, 1982 Posaunenwart und Kantor, LPW Kirchenprovinz Sachsen/Mitteldeutschland bis 2007, 2002–2011 Kantor Loburg
Thibaud, Pierre (1929–2004), frz. Trompeter, Paris

Thiel, Carl (1862–1939), M-Pädagoge, Organist, Breslau, 1903 Prof., Direktor KM-Akademie 1922–27, 1930 an der KMS Regensburg

Thiele, Bob (1922–1996), amerik. M-Produzent, Komp (Pseudonym Georg Douglas), „What a wonderful world“

Thiele, Richard (1847–1903), Organist, Komp, Berlin, volkstümliche Lieder

Thiele, Siegfried, geb. 1934, M-Lehrer, Komp, ab 1962 M-Hochschule Leipzig, 1971 Dozent, 1984 Prof., 1990 Rektor, musikwissenschaftl. Arbeit

Thieme, Karl/Kerstin (1909–2001), M-Pädagoge, Komp, Dozent für M-Erziehung PH Nürnberg, (seit 1975 Kerstin Thieme)

Thoma, Rudolf (1829–1908), Organist, Kantor, Breslau, Chordirigent, Komp von KM, Liedern u. a.

Thomas, Eugene, geb. 1941, Pseudonym, Komp, USA

Thomas, Kurt (1904–1973), Prof., Komp, KM, Chorleiter, 1957 Thomaskantor in Leipzig, Lehrer für Chorltg. in Leipzig, Berlin, Frankfurt/M., Detmold

Thomas, Otto (1857–1937), KMD, Komp, Lehrer an der M-Hochschule Dresden

Thomas, Peter (1925–2020), Film-musik-Komp, Dirigent, Arrang., lebt in Frankreich und der Schweiz

Thomaschke, Edgar (1913–1996), Komp, KMD in Crimmitschau (Sachsen) bis 1980, geistl. Musik für Chor und Orgel

Thomser, Matthias, geb. 1959, Kantor, Komp, Kpm, Dresden

Thomser, Reinhard (1937–1993), Diakon, Kantor im Nebenamt 1960–93 in Syrau/Vogtland

Thöne, Dr. Raphael D., geb. 1980, Dirigent, Komp, Orchestrator, Lehrauftrag Hannover seit 2007, seit 2013 Team des Produktions-

netzwerkes dasDur Berlin, Leiter Niederrhein Brass

Thysius (1621–1653), niederl. Rechtsanwalt, in seinem Besitz wichtigste niederl. handschriftl. Sammlung von Lautenstücken, 452 Sätze versch. Komp in Bearb. von A. J. Smout (um 1578–1646), angelegt wohl etwa um 1600

Timme, Traugott (1927–2006), Kantor, KMD, 1956–89 Osnabrück

Tippett, Sir Michael (1905–1998), engl. Komp, Dirigent, Morley College, London

Titelouze, Jean [Jehan] (1563–1633), Kanonikus, Organist, Rouen, Komp, Orgelwerke

Titoff [Titov, Titow], Nikolay Alexejewitsch (1800–1875), russ. Komp (Musikerfamilie), St. Petersburg, bes. Lieder

Tobias, Rudolf (1873–1918), estnischer Komp, St. Petersburg, Berlin, ab 1912 Lehrer an d. M-Hochschule

Tobler, Robert (1937–2019), Organist und Pfarrer bis 1982, Lehrauftrag am Lehrerinnenseminar in Zürich, Autor von Kinder- und Jugendbüchern

Toch, Ernst (1887–1964), österr. Komp, Pianist, Lehrer, 1940 USA, Dozent an versch. Univ.

Tolar, Johannes Baptist [Jan Křtitel] (zweite Hälfte 17. Jh.), böhmischer Komp, Jesuit, Vokal- und Instrumentalwerke

Tollmann, Gottfried (1680–1766), Pfarrer, Hrsg. Gesangbuch 1719

Tomasi, Giovanni Battista (um 1656–1692), ital. Komp, Organist, Mantua

Tomer, William Gould (1832–1896), Lehrer, Chorleiter, MD der Method. Kirche, New Jersey

Tomkins, Thomas (der Jüngere), (1572–1656), engl. Organist, Komp, Worcester, gilt als berühmtestes Mitglied der Musikerfamilie

Tomkins, Thomas (um 1575– um 1627), engl. Komp, Gloucester, Madrigale und Instrumentalmusik
Tomlin, Chris(topher Dwayne), geb. 1972, amerik., christl. Musiker, Prediger, Atlanta
Töpfer, Johann Gottlieb (1791–1870), Lehrer, Organist, Orgelsachverständiger, Weimar, Komp für Orgel
Torelli, Giuseppe (1658–1709), ital. Komp, Ansbach, Bologna
Torri, Pietro (um 1665–1737), ital. Komp, Organist, Kpm, Hannover und München
Tovey, Sir Donald Francis (1875–1940), engl. Komp, Pianist, M-Wissenschaftler, Edinburgh
Towner Williams → Williams
Trabaci, Giovanni Maria (um 1575– 1647), ital. Komp, Organist, Neapel
Tramnitz, Helmut Paulus (1917–2007), Organist, Heidelberg, Hamburg, Dozent in Detmold
Trautwein, Dieter (1928–2002), Pfarrer in Hessen, 1963 Stadtjugendpfarrer, 1970–88 Propst in Frankfurt/M., neue Lieder und neue Gd.-Formen
Trautwein-Hörl, Knut, geb. 1965, Pfarrer in Mutterstadt/Pfalz, Ludwigshafen, Liederdichter
Tregian, Francis (1574–1619), engl. Musiker, Hrsg. (The Fitzwilliam Virginal Book, u. a.), Komp, London
Tresti, Flaminio (um 1560– nach 1613), ital. Komp, Organist, Cremona, Lodi, Alessandria
Tröltzsch, Alexander, Kinder- und Jugendkantor, Leiter des Ressorts Kinder- und Jugendmusik, Aue/Erzgebirge
Tromboncino, Bartolomeo (um 1470–1535), Posaunist, Komp, Mantua, Ferrara

Trötschel, Heinrich Richard, geb. 1926, KMD, Referat f. KM, Glocken- und Orgelprüfungsamt beim Ev. Oberkirchenrat, Karlsruhe,
Troyte, Arthur Henry (1811–1857), engl. Rechtswissenschaftler, Komp, Gesänge für Bischof von Salisbury
Trubel, Gerhard (1917–2004), KM 1947–86 Dortmund, Dozent bis 1966 KMS (Abt. Dortmund), Gründer und Leiter der Dortmunder Kantorei, Komp, Hrsg.
Trunk, Roger (Ernest), (1930–2013), Theologie- und Musikstudium in Straßburg und Genf, Pfarrer Straßburg-Cronenbourg
Trust, Heinz Ewald (1928–2022), Chorleiter, Komp, Pädagoge, Wuppertal, Chorwerke, Kanons, Volksliedbearbeitungen u. a.
Tschaikowsky, Peter Iljitsch (1840–1893), russ. Komp, Dirigent, Lehrer am Konserv. Moskau 1866–78, danach freischaffend, Synthese von russischer Nationalmusik und westeuropäischer Romantik
Tscherepnin, Alexander Nikolajewitsch (1899–1977), russ. Komp, Pianist, Klavierlehrer Paris, Prof. Chicago 1949–64
Tschesnokow, Pavel Grigor. (1877–1944), Komp, Lehrer, Chorleiter, Prof. am Konserv. Moskau 1920–44
Tunder, Franz (1614–1667), Komp, Organist, Lübeck
Türk, Daniel Gottlob (1750–1813), Komp, M-Pädagoge, Kantor, Lehrer, in Halle/S., MD an der Univ. 1779
Turner Walton → Walton
Turok, Paul (1929–2012), amerik. Komp, Lehrauftrag, New York, Williamstown/Mass.
Turtschaninow, Piotr (1779–1856), russ. Komp, Gesangslehrer, Chorleiter, Kiew, St. Petersburg, neue Harmonisierung russ. Kirchengesänge

U

Ubben, Arnd-Dieter, geb. 1954, Studienrat (Musik, Math., Informatik), Verleger für zeitgen. Musik (ADU-Verlag), Aurich

Über, Dr. David A. (1921–2007), amerik. Komp, M-Prof., New Jersey, Posaunist, u. a. in New York

Ueberwasser, August Bernhard (1866–1925), „Posaunenmeister“, Lehrer, Komp, Verleger der Zeitschrift „Der Posaunenchor“, Instr.-Baumeister (Markneukirchen), Hrsg. einer Posaunenschule (Pseudonym: Bernhard Karson, Godo, Gottfried Gotthold)

Ulf, Otto (1907–1993), Musiker, Komp, Budapest, Wien, nach 1945 M-Pädagoge, Innsbruck, Prof.,

Ulich, Johann (1634–1712), Organist, Kantor, Komp, Torgau, Wittenberg

Ulrich, Jürgen (1939–2007), Prof. (M-Theorie, Gehörbildung), Detmold

Urban, Thomas, geb. 1961, Komp, Arrang., M-Verleger, Bremen

Urban, Werner (1930–2023), Diakon, M-Dozent im Lutherstift Falkenburg, LPW Bremen 1970–95

Uesper, Francesco [Francesco Sponga] (vor 1570–1641), ital. Komp, Organist, Priester, Venedig

Utrecht, Heinrich (? – nach 1634), dt. Organist, Komp, Instrumentalist in der Hofkapelle Celle 1611–34

Utz, Kurt (1901–1974), M-Lehrer, Prag, Mainz, KMD Wiesbaden, Landesobmann des Hessischen Posaunenverbandes, Univ.-MD, Marburg

V

Vacek, Karel (1902–1982), böhmischer Militärmusiker, Komp, Prag, Unterhaltungsmusik

Vail, Silas Jones (1818–1883), amerik. Komp, Hrsg. von Gesangsbüchern

Valentini, Guiseppe (um 1681–um 1740), ital. Komp, Violinist, Rom, Florenz

Valentino, Roberto [Robert Valentine] (um 1680 – um 1735), engl. Flötist, Komp, Rom, London, Amsterdam

Valerius, Adrian (1575–1625), niederl. Komp, Lautenist, Hrsg. von Sammlung niederl. Volkslieder

Van den Bosch, Bernhard → Bosch

Van DeVenter, Judson Wheeler (1855–1939), amerik. Lehrer und Missionar der Method. Kirche, Reisen durch England, Schottland, Amerika, Radioprogramm mit Gospels, geistl. Lieder

Vanhal (Vaûhal), Jan Křtitel (Johann Baptist) (1739–1813), böhmischer Komp, Organist, Lehrer, Wien

Vannius → Wannenmacher

Vanura, Ceslav (1694–1736), tschechischer Komp, Organist, Chorregent, Prag

Vaughan Williams, Ralph (1872–1958), engl. Organist, Komp, Dozent, Oxford, London, Hrsg. und Sammler Volks- u. Kirchenlieder

Vauhal → Vanhal

Vautor, Thomas (um 1585– nach 1628), engl. Musiker beim Herzog von Buckingham, Madrigalkomp

Vecchi, Orazio (1550–1605), ital. Komp, Kpm, Modena

Veciana, Alejandro José, geb. 1962, Lehrer, Komp, Gitarrist, Arrang., Gruppe HABAKUK

Veigel, Gotthold (1913–1998), Pfarrer in Halle/S., Schmalkalden und anderen Orten, zuletzt Marburg

Veil, Friedrich, geb. 1984, Studium Posaune u. Schulmusik in Stuttgart, 2013–2017 Projektreferent im Arbeitsbereich Posaunen des Ev. Jugendwerks in Württemberg

Vejvanovský, Pavel Josef (um 1640–1693), bischöfl. Trompeter, Komp in Kremsier, Nachfolger von Biber in der Ltg. der Kapelle des Bischofs von Olmütz

Velázquez, Consuelo (1916–2005), mexikanische Komp, Pianistin, M-Lehrerin

Venter → Van De Venter

Vento, Ivo de (um 1543/5–1575), flämischer Komp, Organist, Hofkapelle München

Verbeek, Johannes Renatus (1718–1785) Komp Herrnhuter Brüdergemeine

Verdelot, Philippe (1480/85–1527/32), Kpm, Sänger, Komp, Florenz, Rom, Venedig

Verdi, Giuseppe (1813–1901), ital. Komp, Mailand, bed. Opern

Vesper, Stefan, geb. 1956, pädagogischer Mitarbeiter am Kath.-Soziologischen Institut in Bad Honnef

Vetter, (Andreas) Nikolaus (1666–1734), Organist, Komp, Rudolstadt

Viadana, Ludovico (um 1560–1627), ital. Komp, Domkpm, Venedig, Mantua

Victoria, Tomas Luis de [Ludovico da Vittoria] (um 1548–1611), span. Komp, Nachfolger Palestrinas als Lehrer in Rom, ab 1585 wieder in Spanien, Organist, Kpm

Vierdanck, Johann (um 1605–1646), Schüler von Schütz, Mitglied der Dresdner Hofkapelle, Organist in Stralsund

Vierling, Johann Gottfried (1750–1813), Komp, Organist, Schmal-kalden [sein Sohn Johann V., 1777–1822, war sein Nachfolger]

Vierne, Louis (1870–1937), frz. Organist, Komp, Paris, 1916–20 Schweiz, Lehrer Schola Cantorum

Vierne, René (1878–1918), frz. Organist, Komp, Paris, der jüngere Bruder von Louis Vierne

Vigl, Karl (1898–1965), Lehrer, Organist, Komp, Kpm u. a. Bozen, Villanders

Vigl, Karl H. (1939–2021), Sohn von Karl V., Lehrer, Dirigent, Chorleiter, 1963–77 Bundeschor-leiter des Südtiroler Sängerbundes, Meran

Villiers, Pierre de (16. Jh.), Komp, M-Lehrer, Lyon, Veröffen. 1532–43

Vintz, Georg (um 1630), Organist, Naumburg, geb. in Halle/S., Hrsg. Sammlung Messesätze 1630

Vitali, Tomaso Antonio (1663–1745), ital. Komp, Geiger, Modena

Vittoria, Ludovico da → Victoria, Tomas Luis de

Vivaldi, Antonio (1678–1741), ital. Komp, Geiger, Venedig

Viviani, Giovanni Buonaventura (1638–nach 1692), ital. Komp,

Geiger, Innsbruck, Neapel, Pistoia
Vlak, Cornelis (Kees), (1938–2014), niederl. Komp, Musiker, Werke für Jugendblasorchester (Pseudonyme: Robert Allmend, Llano, Luigi di Ghisallo, Alfred Bösendorfer, Rick Ravenal)

Voelckel, Samuel (um 1560 – nach 1617), Komp, Instrumentalist in versch. Hofkapellen, u. a. Ansbach, Bayreuth, Motetten, Tänze

Voet, Paul, geb. 1961, belgischer Trompeter, Lehrauftrag in Gent und Brüssel, Komp, Arrang.

Vogel, Frank, geb. 1965, Stud. in Köln, ab 1995 Soloposaunist Phil-harm. Orchester Hagen, seit 1996 LPW Hessen-Nassau, Mühlthal

Vogel, Günter (1914–1998), KMD Erfurt, Komp

Vogel, Hans (1867–1948), Organist Stadtkirche Karlsruhe, M-Lehrer

Vogel, Willem (1920–2010), niederl. Komp, Kantor, Organist, Amsterdam, Schüler von Koetsier

Vogler, Georg Joseph (1749–1814), genannt Abbé V., Komp, M-Theoretiker, Kpm Mannheim, München, Stockholm, Darmstadt, Lehrer, Organist, Pianist

Vogt, Daniel, geb. 1974, KM 2003–2011 Apolda, Konzert-Organist

Vogt, Emanuel (1925–2007), Bz-Kantor, Windsbach

Vogt, Hans (1911–1992), Komp, musikwissenschaftliche Arbeiten, Prof. für Komp, Heidelberg-Mannheim 1951–78

Vöhringer, Ludwig (1841–1928), Lehrer in Dettingen, Göppingen, Heilbronn, Hrsg. Liedersammlung durch den Ev. Sängerbund

Voigtländer, Karl (1827–1858), blinder Organist, Berlin (Werder), Melodien zu Texten von G. Knak (Dichter, pietist. Pastor)

Volkmann, Robert (1815–1883), dt. M-Lehrer, Komp, Chordirektor, Organist, Prag, Wien, Prof. Budapest

Vopelius, Gottfried (1635–1715), Komp, Kantor St. Nicolai, Leipzig

Voullaire, Woldemar (1825–1902), Komp Herrnhuter Brüdergemeine

Vranicky [Wranitzky], Antonin (1761–1820), tschechischer Komp aus Mähren, Geiger, M-Lehrer, Chorleiter, Kpm, Wien, mit Beethoven und Haydn befreundet

Vuataz, Roger (1898–1988), Organist, Dirigent, Komp, Genf

Vulpus, Melchior (um 1570–1615), Komp, Kantor, M-Lehrer, Weimar

W

Wachinger, Reinhard (1936–2021), KM, Bayreuth, Holzminden, Erlangen, ab 1969 Bz-Kantor in Hof/Saale, 1975 KMD

Wachler, Michael, geb. 1960, KM in Hermsdorf, Osterzgebirge, Kantor Zittau

Wachowski, Gerd, geb. 1950, Stud. von Theologie, M-Wissenschaft und KM; Kantor, Organist, Travemünde 1974–78, Rothenburg o.d.T. 1979–94, KMD 1984, seit 1993 Prof., Dekan des Fachbereichs KM an der M-Hochschule Frankfurt/M., Komp, Dirigent, Hrsg.

Wackenheim, Michael, geb. 1945, frz. Priester, KM, Straßburg, neues geistl. Lied, Chefredakteur der beiden Liturgie-Zeitschriften in Frankreich

Wade, John Francis (1711–1786), Lateinlehrer am engl. kath. College in Douai (Frankreich), zuletzt in Lancashire, M-Kopist

Waelrant, Hubertus (um 1517–1595), flämischer Komp, Hrsg., Sänger, Lehrer, Antwerpen

Wagenseil, Georg Christoph (1715–1777), österr. Komp, Pianist, Lehrer, Wien

Wagler, Dietrich, geb. 1940, Kantor am Dom zu Freiberg/Sachsen

Wagner, Alexander (1926–2019), KM, Komp, Prof. in Detmold

Wagner, Hans-Joachim (1912–2000), Organist, Dirigent, KMD, Rostock

Wagner, Richard (1813–1883), Komp, bes. Opern, eigenes Festspielhaus in Bayreuth

Waignein, André (1942–2015), belgischer Komp, Dirigent, Leiter Konserv. Tournai, Prof. Brüssel, Blasorchester, Jazz (Pseudonyme: Rob Ares, Frede Gines, Roland Kernen, Rita Defoort)

Wainwright, John (1723–1768), engl. Organist, Komp, Manchester, Psalmen, Lieder

Waitzmann, Hans, geb. 1931, Pastor der ev.-methodist. Kirche

Waitzmann, Hermann, geb. 1933, Architekt, Verbands-PW des BCPD 1979–93, Kornwestheim/Württ.

Walcha, Helmut (1907–1991) erblindeter Organist, Prof. an der M-Hochschule Frankfurt/M.
Walder, Johann Jakob (1750–1817), schweiz. Klavierlehrer, Komp, Schulwerk „Anleitung zur Singekunst“
Waldmann, Guido (1901–1990), M-Pädagoge Berlin, Dozent Stuttgart, 1952 Direktor der M-Hochschule Trossingen, Initiator Bundesakademie für musikal. Jugendbildung, Hrsg. Reihe „Aulos“ (bei Möseler)
Walker, Christopher, geb. 1947, engl. Dozent, Komp, Dirigent, KM Bristol, ab 1989 Lehrauftrag in Los Angeles
Waller, Thomas Wright „Fats“ (1904–1943), amerik. Jazz-Pianist, Komp, Sänger, Swing
Walliser, Christoph Thomas (1568–1648), M-Lehrer an Gymnasium und Akademie, Figuralkantor, Straßburg
Walsh, James (1837–1901)
Walter, Johann (1496–1570), Kantor in Torgau 1526–48, Kpm in Dresden 1548–54, Freund und Mitarbeiter von Luther, Hrsg. des ersten deutschen Gesangbuchs 1524
Walter, Paul Gerhard, geb. 1947, Kantor, M-Pädagoge, Mannheim, seit 1987 freischaffend als Komp, Arrang., Produzent mit eigenem Tonstudio, M-Verlag, Schriesheim, Lieder, Chorwerke, Jazz-Arrang.
Walter, Stefan Johannes, geb. 1968, Stud. von Schlagzeug und Komp in Würzburg, freischaffender Komp, Arrang., Musical-produktionen, lebt in Berlin
Walther, Johann Gottfried (1684–1748), Komp, Organist, Weimar, Vetter von J. S. Bach
Walton, Sir William Turner (1902–1983), engl. Komp, Oxford, Italien, Chor, Orchester, Oper, Film-Musik

Wannenmacher [Wanner, Vannius], Johann (um 1485–1551), schweiz. Chormeister, Komp, Bern, Fribourg, bed. für Reformation
Wapenhensch, Wilhelm (1899–1964), Fachberater für M-Unterricht an Höheren Schulen in Pommern, nach dem Krieg in Schleswig-Holstein, stand dem Ev. Sängerbund nahe, zuletzt Kiel
Ward, John (um 1571– vor 1638), engl. Komp, Madrigale, geistl. Musik, Instrumentalwerke
Warrington, Marion Lindsey, geb. 1947, stammt aus Neuseeland, Lehrerin, Musikerin, Liedermacherin, lebt im Schwarzwald
Wasmuth, Jan-Jürgen, geb. 1938, Kantor, Schwetzingen, Bramsche, 1992 Landessingwart des Niedersächs. Kirchenchorverbandes
Watkinson, Percy Gerd (1918–2011), Komp, Dirigent, Lörrach, Freiburg, Basel, Kinderlieder, Prof.
Watz, Franz, geb. 1949, Rumänien (Pseud. Joe Grain), Komp, Arrang., Dirigent, 1977 Leiter des Musikvereins Ehningen, Pädagoge in der Blasmusik, seit 1987 freischaffend
Webb, Charles Haizlip, geb. 1938, amerik. Komp, Organist, Chorleiter, Indiana, ab 1960 Dozent und Dekan an der Indiana Univ.
Webb, Joy, geb. ca. 1943, Komp, Chorleiterin, Heilsarmee
Webbe, Samuel senior (1740–1816), engl. M-Lehrer, Organist, Komp
Webber, Andrew Lloyd, geb. 1948, engl. Komp, bes. Musicals, Film-M
Weber, Adam († 1784), Magdeburg, Hrsg. 1780 „Sturms Geistliche Gesänge mit Melodien“
Weber, Bernhard (1912–1974), Komp, Chorleiter, Linz/Rhein, Düsseldorf
Weber, Bernhard Anselm (1764–1821), Klaviervirtuose, Kpm, Berlin, Mannheim

Weber, Carl Maria von (1786–1826), Komp, Pianist, Operndirektor, Dresden

Weber, Hans (1917–1999), Verlust der Sehkraft 1928, KM, 1937–68 in Essen, 1972–78 Bauamt

Weber, Hans-Joachim (1913–1942), studierte in München, Komp, Spiel- musik, Tänze, Chöre

Weber, Horst (1926–1990), Schularat, M-Lehrer, Kantor, Duisburg

Weber, Siegfried, geb. 1955, Posaunist, M-Pädagoge, Rostock

Webern, Anton (von) (1883–1945), österr. Komp, Dirigent, Schüler von Schönberg (2. Wiener Schule)

Weckerlin, Jean-Baptiste Theodore (1821–1910), Elsass, Komp, Hrsg, Bibliothekar am Konserv. Paris, Geschichtsschreiber des Volksliedes

Weckeßer, Anne, geb. 1973, nebenamtl. Organistin, Komp, Arrang. für Posaunenchor, Korntal/Münching.

Weckmann, Matthias (1621–1674), Komp, Organist, Dresden, Lübeck, Hamburg, Schüler von Schütz

Wedel, Klaus, geb. 1955, Kantor in Roth seit 1977, seit 1994 KMD, Geschäftsführer (1980–90), Präsident (seit 1990) des Verbandes Ev. Kirchenmusiker in Bayern

Wedel, Wolfgang, geb. 1950, KMD Berlin (Tempelhof), Assistent bei der Berliner Singakademie

Wedemann, Wilhelm (1805–1849), Organist, Pädagoge, 1827 in Buttstädt, 1832 Hoforganist und Lehrer in Weimar

Weeber, Johann Christian (1808–1877), Seminarlehrer Nürtingen, Stetten/Rems, Komp, Männerchöre, Orgel- und Klavierwerke, Hrsg. Schulliederbücher, Kirchenlieder

Weelkes, Thomas (um 1575–1623), engl. Organist, Komp, Chichester, London

Weferling, Erhard (1944–2002), Diakon, 1969/70 PW Kurhessen-

Waldeck, 1974–76 Orchestermusiker, 1977–95 LPW Hannover für den Sprengel Ostfriesland, ab 1996 Bayerisches Missionswerk, 1997–2001 Bläserarbeit Papua-Neuguinea

Wegst, Thomas, geb. 1962, KM-Stud. Stuttgart, Kreiskantor Nordenham, seit 2001 KM in Köln

Wehrli, Johann Ulrich (1794–1839), Gesangslehrer, Chordirigent, Zürich, Komp, Chöre, Lieder, Hrsg. eines Schulgesangbuchs

Weigand, Pit, geb. 1963, Posaunenchor- und Big-Band-Leiter, Arrang., Oberursel

Weinberger, Jaromír (1896–1967), tschech. Komp, Prag, ab 1939 New York und Florida

Weinlig, Christian Theodor (1780–1842), Organist, Komp, Lehrer Kreuzschule Dresden, Thomaschule Leipzig (Lehrer von Wagner), Lehrbuch über die Fuge

Weinreich, Waltraut (1909–1968)

Weiske, Johann Gottfried (1745–1806), Organist, Komp, Lehrer, Domkantor Meißen ab 1774

Weiss, Ewald (1906–1998), Dozent Erlangen, Bayreuth, KMD, zuletzt Nürnberg

Weiß, Johannes, geb. 1979, Schul-Musiker, Organist, Posaunenchorleiter, Königsbach-Stein/Baden

Weiss, Manfred (1935–2023), Komp, bis 1998 Prof. an der M-Hochschule Dresden

Weiss, Rudolf G., geb. 1929, KMD Fürth (Sohn von Ewald Weiss)

Weißbeck, Johann Michael (1756–1808), Chorleiter, Organist, Jurist, M-Schriftsteller, Nürnberg

Weller, Johann Georg (1766–1826), Lehrer, KM, Vaihingen/Enz

Wellers, Guido, geb. 1965, Trompeter, Lünen, Komp, Arrang.

Wellmann, Dieter, geb. 1933, KM, Bad Kreuznach seit 1960, KMD seit 1978, lebt in Stromberg/Hunsrück

Wells, Marcus Morris (1815–1895), amerik. Sänger, geistl. Lieder

Weltin, Ernst (1889–1918)

Wendel, Dieter, geb. 1965, seit 1993 PW Nürnberg; seit 2000 LPW für Bayern, Komp, Arrang., 2006 KMD

Wendt, Adolf (1806–1850), Seminar-M-Lehrer, Neuwied (Vorgänger von G. Flügel), Komp, Hrsg. Choralbuch

Wengert, Julius (1871–1925), Komp, MD, Volksschulrektor, Stuttgart, Männerchöre

Wenning, Martin, geb. 1962, KM, Bz-Kantor Kassel-Land und Kaufungen, Konzertorganist, M-Pädagoge

Wenzel, Eberhard (1896–1982), KM 1930–50 in Görlitz, Direktor der KMS Halle/S. 1951–65, Komp

Werdin, Eberhard (1911–1991), M-Pädagoge, Lehrer am Konserv. Düsseldorf 1955–69, Direktor der M-Schule Leverkusen 1969–73, methodische Schriften, Komp, Schul- und Jugendmusik

Wermann, Oskar (1840–1906), M-Lehrer, Kantor, Dresden, Komp, Motetten, Lieder, Chöre

Wermelskirchen, Ulrich, geb. 1957, kath. KM in Leonberg bei Stuttgart

Werner, Fritz (1898–1977), Komp, KMD, Prof., Heilbronn

Werner, Heinrich (1800–1833), M-Lehrer, Komp, Dirigent, Braunschweig

Werner, Roland, geb. 1957, Stud. Posaune, BPW des BCPD seit 1984, Altdorf/Württ., jetzt Königsfeld

Wert, Giaches de (1535–1596), franko-flämischer Komp, Kpm, Ferrara, Mantua

Werth, Jürgen, geb. 1951, Liedermacher, Direktor Evangeliums-rundfunk, Wetzlar

Werz, Helmut, geb. 1955, Kantor, Neunkirchen/Saar, 1989 Kreiskantor Ottweiler, Komp, M-Lehrer

Werzlau, Joachim (1913–2001), Komp, einige Jahre M-Referent beim Berliner Rundfunk (DDR)

Wesenberg, Horst (1909–1984), Stud. von Theologie und Kunstgeschichte, Pfarrer in Altdöbern, Mark und Görlitz

Weser, Till, geb. 1965, Trompeter, Bamberg, Arrang.

Wesley, Charles (1707–1788), Theologiestud. in Oxford, gemeinsam mit seinem Bruder John (1703–1791) Begründer des Methodismus, Liederdichter

Wesley, Charles (1757–1834), engl. Komp, Organist, London, Bruder von Samuel W.

Wesley, Samuel (1766–1837), engl. Komp, Organist, London (schon als Kind wurde er als „engl. Mozart“ gefeiert), Instr.-Werke und KM

Wesley, Samuel Sebastian (1810–1876), Organist, Komp, zuletzt Gloucester

Wessnitzer, Wolfgang (1629–1697), Organist, Hamburg, Celle, Hrsg. Gesangbuch

Westkemper, Gregor (1946–2021), KM, Aachen, Wangen/Allgäu, 1984–2011 Telgte/Westfalen

Wettach, Christof, geb. 1967, Arzt, Bläser, Dirigent, Offenburg, Lahr (Sohn von Traugott Wettach)

Wetzlar, Horst, geb. 1936, KM, Trompetenstud., LPW Hessen-Nassau ab 1964, Hrsg. der Reihen „Bläsermusiken“ und „Bläser und Orgel“, Reinheim/Odenwald

Weyand, Adolf, geb. 1922, KM, Kamen/Westfalen

Weyer, Martin (1938–2016), Prof. für M-Wissenschaft, Marburg, Organist, Dirigent

Weyrauch, Johannes (1897–1977), Komp, M-Lehrer, Organist, Kantor Leipzig, Prof. M-Hochsch.

Whalum, Wendell Phillips (1931–1987), amerik. Komp, Chorleiter, Dirigent, Organist, Autor, Atlanta

Wheale, William (1696–1727), engl. Organist, Komp, Bedford, geistl. Lieder

Wichern, Caroline (1836–1906), Chorleiterin im „Rauhen Haus“ bei Hamburg, Lehrerin in England 1881–96, Komp, Lieder, Tochter von Johann Hinrich Wichern

Widmann, Benedikt (1820–1910), Schul-Direktor Frankfurt/M.

Widmann, Erasmus (1572–1634), Komp, Kpm, Weikersheim, Kantor, Rothenburg o. d. T.

Widmann, Joachim, geb. 1930, KMD, München

Widor, Charles-Marie (1844–1937), frz. Organist, Komp, Lehrer, Paris, Prof. am Konserv.

Widorski, Kurt, geb. 1978, schweiz. Komp, Dirigent, Bläsermusik, Filmmusik, Bern

Wieben, Walter (1914–2019), Organist, Hademarschen 1934–64, Itzehoe 1964–77

Wiedemann, Stefan, geb. 1963, Trompeter, Siegen, Augsburg, Arrang. für Bläser

Wiedenhoff, Wilhelm (1927–1995), A-KM, Essen 1954–91, nebenamtl. LKMD der Ev. Kirche im Rheinland 1977–91, Leiter zahlreicher Singwochen

Wiener, Johann Georg (1583–1651), Pfarrer in Thüringen, Lieder-sammlung Gotha 1646–48

Wieruszowski, Lili (1899–1971), Organistin, Chorleiterin, Köln, Berlin, ab 1933 in der Schweiz, Organistin in Arlesheim, ab 1954 in Basel, Komp, Veröffentl. über Hugenottenpsalmen

Wiese, Götz (1928–2012), KM in Hermannsburg, Loccum, Northeim, Celle, 1969–1991 LKMD Hannover

Wiesenberg, Thomas, geb. 1959, KM, Komp, Aschersleben

Wilbye, John (1574–1638), engl. Komp, Kpm in Hengrave Hall (Lady Kytson)

Wilde, Werner, geb. 1949, Dozent (M-Theorie, M-Management) an Dr. Hoch's Konserv. Frankfurt

Wilder, Philip van (um 1500–1557), flämischer Komp, Lautenist, Lehrer am engl. Hof

Wilhelm, Carl (1815–1873), Komp, Dirigent (Liedertafel, Singverein), Pianist, Kassel, Krefeld

Wilhelm, Gerhard (1889–nach 1959), Lehrer, Organist Breslau, Komp, Männerchöre, Lauten- und Mandolinenstücke

Wilhelm, Rolf Alexander (1927–2013), Komp, Dirigent, freischaffend, Musik für Rundfunk u. Fernsehen, Bühnen-M, konzertante M., München-Grünwald

Willaert, Adrian (um 1490–1562), niederländ. Komp, Markuskpm, Venedig, Haupt der venezianischen Schule

Willcocks, David (1919–2015), Organist Salisbury, Worcester, 1957 Cambridge, 1960–98 Leiter des Bach Choir, London

Willenberg, Karl-Heinz, geb. 1938, seit 1969 Pastor des Bundes Evang.-Freikirchlicher Gemeinden (Baptisten) in Bernau, ab 1975 Eilenburg, ab 1983 in Magdeburg

Williams, R. → Vaughan Williams

Williams, John Towner, geb. 1932, amerik. Komp, Dirigent, Film-M, M-Produzent

Willing, Christopher Edward (1830–1904)

Willscher, Andreas, geb. 1955, Komp, KM, M-Pädagoge, Organist, Hamburg

Wilm, Horst (1939–1999), Orchester-M, BPW im Gnadauer Verband

Wilpert, Günter (1933–2006), Trompeter, M-Lehrer, Lehrgänge, Prof., M-Hochschule Dresden

Wilton, Charles Henry (1761– nach 1790), engl. Violinist, Komp, studierte in Neapel und Florenz, 1784 Rückkehr nach England, Liverpool, York

Wimmer, Dietrich, geb. 1959, KM-Stud. Esslingen 1978–82, ab 1984 Kantor in versch. Gemeinden in Nieders., Komp, M-Veröffentl. im Eigenverlag ab 1990, Bruchhausen-Vilsen (Osnabrück)

Winkler, Gerhard (1906–1977), Komp, Unterhaltungsmusik, Film-Musik, Operetten, Arbeit für die GEMA, Berlin

Winkler, Dr. Klaus, geb. 1955, StD, Stud. Schul-M und Germanistik, Posaunist, Mitarbeiter bei Schulungen des BCPD 1975–84, Dirigent, Arrang., M-Forscher, Hrsg., Dierdorf

Winkler, Peter Paul (1912–1993), Kpm Salzburg, Prag, Dachau, Komp, Leiter von Knabenchor und Knaben-kapelle Dachau

Winter, Johannes, geb. 1932, Kantor/Katechet in Groß-Leppin, Glöwen/Prignitz, ab 1962 LPW für Berlin-Brandenburg, 1989 KMD

Winterberg, Antonie (1882–1961), geb. Klages, Gattin des Pfarrers Gottfried Winterberg, Betzdorf an der Sieg

Winterfeld, Carl Georg August von (1794–1852), Jurist, M-Forscher, Berlin, bes. Kirchenlied

Wischerhoff, Dirk, geb. 1962, Bz-Kantor Hofgeismar

Wisgalla, Jürgen, geb. ca. 1960, Dekanatskantor, KMD, Bad Füssing

Witt, Christian Friedrich (um 1660–1716), Organist, Kpm, Gotha, Altenburg

Witt, Franz Xaver (1834–1888), kath. Priester, Lehrer, Regensburg, 1868 Gründer und Generalpräses des Vereins für kath. KM (Caecilien- verein)

Witt, Michael (1940–2012), Theologe und KM, 1965–75 Kantor Berlin-Friedrichshain, dann Berufung des evang. KM an die kath.

St.Hedwigs- Kathedrale, 1993 Ernennung zum Dom-Kpm, 2005 im Ruhestand Leitung der Ökum. Seniorenkantorei

Witte, Gerd (1927–2015), KMD, Prof. Trossingen

Wittwer, Chr. (1866–1946)

Witty, Robert G. (1906–2007), amerik. Lehrer, Prediger, Missionar, Jacksonville, Baptist. Kirche

Woerden, Peter [Pierre] van (1924–1990), niederl. Musiker, Evangelist, Autor, Komp, Bibelschule Beatenberg/Schweiz, Arbeit in Frankreich und Belgien

Woitschach, Carl (1864–1939), Komp, MD, Berlin, Blasmusik, Salonorchester

Wolder, Daniel [David] (um 1600), norddt. Komp, 1598 Hamburg, 1604 evtl. Oldenburg (Widmung an den dortigen Herzog)

Wolf, Erich (1929–1971), Pianist, ab 1962 Dozent M-Hochschule Detmold, Lehrbücher für M-Theorie

Wolf, Hugo (1860–1903), österr. Komp, Wien

Wolf, Klaus, geb. 1933, M-Lehrer, Gymnasial-Prof., Esslingen, Fachberater Musik beim Oberschulamt Stuttgart

Wolf, Dr. Uwe, geb. 1961, Wissenschaftl. Angestellter am Joh.-Seb.-Bach-Institut, Göttingen, Hrsg. Veröffentl. zur Aufführungspraxis, M-Geschichte

Wolff, Harald (1905–1997), Kantor, Organist, Bremen 1933–72, Gründer/Leiter des dort. Knabenchores, Komp von KM, Arbeit mit Bläsern

Wolfram, Martin (1904–2002), Kantor, PW in Sachsen 1929–39, Quintettmitglied bei Adolf Müller

Wolfrum, Philipp (1854–1919), M-Lehrer, 1878 Bamberg, 1884 Univ. Heidelberg, Promotion 1891 Leipzig, 1894 Univ.-MD Heidelberg, 1898 Prof., Gründer des dort. Bachvereins

Wolkenstein, David [Nephehus] (1534–1592), Mathematiker, M-Schriftsteller, Hrsg. von Noten, vielleicht auch Komp, Lehrer und Kantor in Straßburg

Wolkenstein, Oswald von, → Oswald

Woll, Erna (1917–2005), Komponistin, KM, Autorin, M-Lehrerin, 1962–72 an d. Pädagog. Hochschule Augsburg

Wolleb, Johann Jakob (1613–1667), schweiz. Komp, Organist, Theoretiker, Theologe, Prof. für Musik und Rhetorik, Basel

Wöltche, Jörg, geb. 1963, seit 1997 KM in Bad Kissingen

Wolter, Detlef (1933–2002), Komp, München

Wolter, Lutz, geb. 1942, M-Lehrer, Nagold

Wolters, Gottfried (1910–1989), Lektor beim Verlag Mösel, Chorleiter Norddeutscher Singkreis, Schulmusikwerke

Wood, Charles (1866–1926), irischer Komp, Dozent, Cambridge

Woodbury, Isaac Baker (1819–1858), amerik. Komp, Hrsg. von Liedern und KM, u. a. New York

Woodcock, Clement (Mitte 16. Jh.), engl. Instrumentalkomp

Woods, Chris, geb. 1951, Dozent an der M-Abt. des Greenville College (USA), Bassposaunist, Ensemble Euro-Brass, Arrang.

Worp, Johannes (1821–1891) Organist, M-Lehrer, Groningen

Woyke, Andreas, freischaff. Pianist, Lehrer für Klavier, Kunstuniversität Graz, Jazz-Improvisation

Woyrsch, Felix von (1860–1944), Organist, MD, Chordirigent,

Hamburg (Altona), kulturelle Breitenarbeit, Vokal- und Orgelkomp, 1901 königl. Prof.

Wranitzky → Vranicky

Wulf, Hans-Jürgen, geb. 1964, seit 2008 LKMD in Nordelbien, seit 2012 LKMD der Ev.-Luth. Kirche in Norddeutschland im Sprengel Schleswig und Holstein und im Sprengel Hamburg und Lübeck

Würfel, Wenzel Wilhelm (1790–1832), Pianist, Prof. in Warschau, dort Orgel-Lehrer Chopins, Vize-kpm Wien, Opern-, Singspielkomp

Wurm, Adolf (1913–1998), Kantor, Organist Wien, Österr. Choralbuch 1953

Würk, Richard (1885–1965), Komp, M-Kritiker, Lehrer für

M-Theorie, München

Wurzel → Root

Wüsthoff, Klaus (1922–2021), Komp, Dirigent, Autor, Moderator in Rundfunk und Fernsehen, Hrsg., Berlin

Wutzler, Friedemann, geb. 1966, KM, Weinböhla bei Dresden, Gospelmusik, seit 2004 Dozent KM-Hochschule Dresden

Wydler, Jacques (1865–?), Lehrer, Chordirigent, Zürich, Winterthur, Komp Männerchöre

X

Ximénes, José (1601–1672), span. Komp, Organist, Saragossa, Madrid

Y

Yamamoto, Masaaki (1947–2002), Posaunist im Südfunk-Sinfonie-Orch. Stuttgart, Lehrauftrag Posaune an der KMS Esslingen

Yenque, Dante, geb. 1964, peruan. Hornist, Detmold, Sao Paolo

Youens, William (1834–1911), nichts Näheres bekannt, Melodie in einem methodist. Gesangbuch

Young, Carlton Raymond (1926–2023), amerik. M-Prof., Komp, Arrang., Hrsg. method. Gesangbuch, Nashville

Yradier, Sebastián de (1809–1865), eigentl. Sebastian De Iradier y Salavern; span. Komp, Organist, Dozent Konserv. Madrid

Z

Zaccariis [Zacharia, Zachariis], Caesar de (nachgewiesen 1590–1597), ital. Komp aus Cremona, erwähnt München 1590, Kpm Hechingen/Hohenzollern 1596/7, Kanzonen, Lieder

Zacher, Gerd (1929–2014), Konzert-organist, KM Hamburg 1957–70, Direktor KM-Institut Essen

Zachow [Zachau], Friedrich Wilhelm (1663–1712), Komp, Organist, Halle/S., Lehrer von Händel

Zahn, Johannes (1817–1895), Lehrer in Bayern, Direktor des Lehrer-seminars in Altdorf, bed. Hymnologe (Melodien)

Zanetti, Gasparo (um 1600 – um 1660), ital. Violinlehrer, Komp, Hrsg. Geigenschule, um 1626–45 in Mailand

Zang, Johann Heinrich (1733–1811), Schüler J. S. Bachs

Zaninelli, Luigi, geb. 1932, Komp, Lehrer, Univ. of Southern Mississippi, Hattiesburg

Zarlino, Gioseffo (1517–1590), ital. Komp, Theoretiker, Organist, Kapellsänger, Chor-Kpm, Venedig

Zauleck, Johannes (1877–1942), Pfarrer, Bochum, Wetter/Ruhr, Autor für Kindergottesdienst

Zbinden, Julien-François (1917–2021), schweiz. Jazzpianist, ab 1947 Radio Suisse Romande Lausanne,

Leiter, ab 1965 Direktor der M-Abt.

ze Lwowa, Marcin (1540–1589), poln. Komp, Organist, Dichter, Stud. Krakau, nichts Näheres bekannt; [auch Marcin Leopolita, Martinus Leopopolitanus]

Zebe, Stephan, geb. 1966, KM, Hamburg, Arrang., Leiter des Hamburger Soul-Chores

Zehendner, Christoph, geb. 1961, Journalist, Theologe, Texter geistl. Lieder, Steinenbronn/BW

Zehm, Friedrich (1923–2007), Komp, Pianist, M-Lehrer, 1963–85 Lektor beim Verlag Schott

Zelenka, Jan Dismas (1679–1745), tschech. Komp, Kpm Dresden, Kontakte zu J. S. Bach und Söhnen

Zeller, Martin, geb. 1975, Stud. KM und Schul-M in Stuttgart, tätig als Pianist, Organist, Cembalist, Sänger, Dirigent, derzeit Wien

Zellner, Hans, geb. 1968, Trompeter Harmonic Brass, München

Zelter, Carl Friedrich (1758–1832), Komp, Dirigent, Berlin, Leiter der Singakademie, Lehrer von Mendelssohn Bartholdy

Zenetti, Casparo (17. Jh.) → Zanetti

Zeretzke, Dietmar, geb. 1958, KM-Stud. in Herford, KM in Hannover

Zettler, Richard (1921–2015), Posaunist, Stuttgart 1945–77,

Dozent ebd. 1964–94, Prof. 1980, Dozent in Trossingen 1963–75, 1978–90 Leiter M-Schule

Remseck/Neckar, Komp, Dirigent

Zeuner, Martin (1554–1619),

Komp, Hoforganist, Ansbach

Ziegenbalg, Bartholomäus (1682–1719), ev. Missionar, Begründer der Dänisch-Halle-schen Mission in Indien (A. H. Francke)

Ziegler, Gerhardt, geb. 1930, KM-Stud., Bibelschule, Lektor beim Hänssler-Verlag, Prediger, Komp, geistl. Lieder, wohnt in Korntal-Münchingen

Ziehrer, Carl Michael (1843–1922),
öster. Kpm, Komp, Militärmärsche,
Walzer, Wien

Zieschang, Karl, geb. 1920, Prof.
M-Hochschule in Leipzig, Halle/S.

Zihlmann, Hans, geb. 1936,
schweiz. KM, Komp, Dirigent,
Kpm, Luzern

Zilch, Hubert, geb. 1959, Orchester-
Musiker, M-Referent im Gnadauer
Posaunenbund, jetzt Altenpfleger

Zillig, Winfried (1905–1963),
Komp, Dirigent 1928–43 in
Oldenburg, Düsseldorf, Essen,
Direktor der M-Abt. des Norddt.
Rundfunks Hamburg

Zillinger, Erwin (1893–1974),
Komp, KM, Dozent Lübeck, LKMD
Schleswig-Holstein

Zimmermann, Anton (1741–1781),
öster. Komp, Organist, Königgrätz,
ab 1772 Preßburg

Zimmermann, Beate, geb. 1959,
1984/85 A-KM in Böblingen,
derzeit Hausfrau, Organistin,
Posaunenchorleiterin, Gerlingen

Zimmermann, Heinz Werner
(1930–2022), Komp, Dozent in
Heidelberg, Direktor der KMS
Spandau 1963, 1975 Prof. an der
M-Hochschule Frankfurt/M.

Zimmermann, Robert Allan →
Dylan, Bob

Zingarelli, Nicola Antonio (1752–
1837), Kpm, Organist, Komp,
Neapel

Zipoli, Domenico (1688–1726), ital.
Organist, Komp, Jesuit, zuletzt
Cordoba, Argentinien

Zipp, Friedrich (1914–1997), KM,
M-Lehrer, Dozent, Frankfurt/M. bis
1977, 1962 Prof., zuletzt Freiburg

Zöbele, Hans Rudolf (1931–2007),
KM, Organist, Chorleiter in
München, Dozent (Konserv., PH)

Zöbele, Rudolf (1901–1991),
Pfarrer, Baden, KM, Komp, geistl.
Lieder

Zoller, Alfred Hans (1928–2006),
Organist, Kantor, Komp, Jazz-
Pianist, Neu-Ulm

Zöllner, Andreas (1804–1862), MD,
Meiningen

Zöllner, Karl Friedrich (1800–
1860), Gesangslehrer, Dirigent,
Komp, Männerchöre

Zöllner, Wolfram (1931–1988),
Kantor, Organist, Halle/S.; KM und
Rektor der KM-Schule in Dresden
ab 1977

Zschech, Darlene, geb. 1965 in
Sydney, Lobpreisleiterin in der
Hillsong Church, Australien

Zschunke, Jörgen (1944–2012), seit
1967 Pastor und LPW für Advent-
Posaunenchor in der DDR, ab 1995
M-Beauftragter und BPW, Hamburg

Zuccalmaglio, Anton Wilhelm
Florentin von (1803–1869), Volks-
lied-Sammler, Dichter, Hrsg. von
Volksliedern, Siegerland, Westfalen

Zuckowski, Rolf, geb. 1947,
Sänger, Gitarrist, Texter, Komp,
M-Prod.

Zumsteeg, Johann Rudolf (1760–
1802), Komp, Dirigent, Stuttgart

Zundel, John [Johannes] (1815–
1882), Geiger, Organist, Chorleiter,
Esslingen, Stuttgart, Schriftsteller,
M-Lehrer in St. Petersburg, 1848–
80 New York

Zündorf, Carsten, geb. 1968, KMD
Osnabrück, vorher Wuppertal,
Dozent M-Hochschule Köln,
Dirigent

Zur Nieden → Nieden

Zuschneid, Karl (1854–1926),
Chordirigent, Direktor der M-
Hochschule Mannheim 1907–17,
Klavierpädagoge

Zwyssig, P. Alberich (1808–1854),
schweiz. Geistlicher, Stiftskpm in
Wettingen, Bregenz, Komp,
Messen, Chöre, Lieder

Praxis Posaunenchor – Digital 2024

Übersicht:

Ordner:

Praxis Posaunenchor – Handbuch für Bläserchorleitung

1. PDF PP-Digital 2024
*(Übersicht, Einführung, Inhalt, Vorworte,
Abkürzungen, Autoren)*
2. **Ordner** **PP-Digital 2024 Text-Pakete**

darin:

Paket 1

Chorleitung: 12 Dateien – ca. 1570 KB

PP-Digital 2024 Abkürzungen, Autoren, Übersicht
PP-Digital-022-026 Ausbildung
PP-Digital-272-028 Jugendarbeit
PP-Digital-029-033 Ausrichtung
PP-Digital-043-048 Pädagogik
PP-Digital-049-064 Schlagtechnik
PP-Digital-065-076 Methodik
PP-Digital-077-079 Gehörbildung
PP-Digital-080-083 Vorbereitung
PP-Digital-087-089 Programmgestaltung
PP-Digital-100-112 Weiterentwicklung
PP-Digital-117-125 Führung

Paket 2

Instrumentenkunde, Blastechnik: 7 Dateien – 1730 KB

PP-Digital 2024 Abkürzungen, Autoren, Übersicht
PP-Digital-090-097 Blastechnik
PP-Digital-098-099 Einblasen
PP-Digital-126-133 Blechblasinstrumente
PP-Digital-134-136 Mundstücke
PP-Digital-137-143 Instrumentenkunde
PP-Digital-144-146 Instrumentenpflege

Paket 3

Populärmusik: 4 Dateien -ca. 1200 KB

PP-Digital 2024 Abkürzungen, Autoren, Übersicht

PP-Digital-147-159 Schlagwerk

PP-Digital-168-174 Groove

PP-Digital-175-195 Populärmusik

Paket 4

Musiktheorie, Gehörbildung: 3 Dateien – ca. 2550 KB

PP-Digital 2024 Abkürzungen, Autoren, Übersicht

PP-Digital-196-250 Musiktheorie

PP-Digital-251-252 Gehörbildung

Paket 5

Musik-, Kirchenmusik-, Posaunenchorgeschichte: 4 Dateien – ca. 900 KB

PP-Digital 2024 Abkürzungen, Autoren, Übersicht

PP-Digital-253-276 Musikgeschichte

PP-Digital-277-290 Kirchenmusikgeschichte

PP-Digital-291-307 Posaunenchorgeschichte

Paket 6

Gottesdienst-, Lied-, Bibelkunde, Kirchenjahr: 7 Dateien – ca. 1170 KB

PP-Digital 2024 Abkürzungen, Autoren, Übersicht

PP-Digital-344-367 Bibelkunde

PP-Digital-368-385 Musik in der Bibel

PP-Digital-386-397 Kirchengeschichte

PP-Digital-398-418 Kirchenliedkunde

PP-Digital-419-433 Gottesdienstkunde

PP-Digital-434-439 Kirchenjahr

Paket 7

Fachbegriffe, Personen (Stand 2013/2023): 3 Dateien – ca. 2300 KB

PP-Digital 2024 Abkürzungen, Autoren, Übersicht

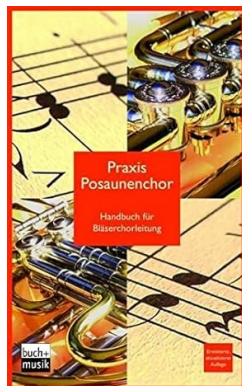
PP-Digital-Fachbegriffe

PP-Digital-Personen

Praxis Posaunenchor Handbuch für Bläserchorleitung

Digital-Ausgabe 2024

Aus der inzwischen vergriffenen Ausgabe von 2013 werden hier einige für Posaunenchorleiter*innen besonders wichtige Themen digital in inhaltlich unveränderter Form (Stand 2013) zur Verfügung gestellt:



1. Fragen zur Chorleitung (Schlagtechnik, Probenmethodik, Pädagogik, Vorbereitung),
2. Instrumentenkunde und Blastechik,
3. Populärmusik (Geschichte und Ausführung),
4. Musiktheorie und Gehörbildung,
5. Musik-, Kirchenmusikgeschichte, Posaunenchorgeschichte,
6. Gottesdienstkunde, Kirchenjahr, Bibel- und Kirchenliedkunde, Kirchengeschichte
7. Fachbegriffe und Komponisten (Stand 2013 mit Ergänzungen Dezember 2023).

Auf einige kleine Artikel, die nach über 10 Jahren nicht mehr aktuell sind, wurde verzichtet.

Die Literaturangaben wurden beim Stand von 2013 belassen, neuere Ausgaben lassen sich im Internet finden. Im Komponistenverzeichnis wurden keine neuen Notenausgaben aufgenommen und personenbezogene Daten nicht aktualisiert, da neuere Angaben ebenfalls im Internet recherchiert werden können (nur Todesdaten wurden – soweit bekannt – ergänzt.).

Posaunenchorarbeit entwickelt sich weiter und so lassen sich die Texte von 2013 zum Teil auch als „geschichtliche Dokumente“ verstehen, auch wenn manches heute anders formuliert werden könnte.

Alle Posaunenchorverbände und der Dachverband Evangelischer Posaunendienst in Deutschland (EPiD e.V.) informieren auf ihrer jeweiligen Homepage über aktuelle Entwicklungen und Veröffentlichungen.

Bei Rechtsfragen (z. B. Urheberrecht bei Aufführungen, Fotokopien, Aufsichtspflicht bei Minderjährigen, Reiserecht bei Freizeiten, Vereinsrecht) geben die Verbände oder einschlägige Internetseiten Auskunft.

Stuttgart, im Frühjahr 2024

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches Posaunen“
im Evangelischen Jugendwerk in Württemberg

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt „Praxisverlag buch+musik“.

Um die Texte auszudrucken, je nach Anbieter im PDF-Reader angeben:

Benutzerdefinierter Maßstab 141% als A4-Seite oder Skalierung 100%.

Es besteht auch die Möglichkeit, je zwei Seiten nebeneinander in Querformat in der Originalgröße des Buches zu drucken.

Inhalt (PP-Digital)

Geleitwort, Vorworte	7
Abkürzungen	10
Ausbildung und Fortbildung für Chorleiter, Jungbläserleiter und Bläser (Irmgard Eismann, Michael Püngel)	22
Jungbläser-Ausbildung ist Jugendarbeit (Michael Püngel)	27
Die geistliche Ausrichtung der Posaunenchorarbeit (Michael Püngel, Irmgard Eismann)	29
Pädagogische Aspekte der Bläserchorleitung (Rolf Schweizer)	43
Grundlagen der Chorleitung: Schlagtechnik (Irmgard Eismann)	49
Methodik der Bläserchorleitung (Hans-Ulrich Nonnenmann)	65
„Gehörbildung“ für Posaunenchorleiter (Hans-Ulrich Nonnenmann)	77
Die Vorbereitung des Chorleiters (Irmgard Eismann)	80
Programmgestaltung (Brigitte Kurzytza, Irmgard Eismann)	87
Die Technik der Blechbläser – Theorie und Praxis (Hans-Ulrich Nonnenmann)	90
Einblasen im Posaunenchor (Irmgard Eismann)	98
Weiterentwicklung der Posaunenchorarbeit (Hans-Ulrich Nonnenmann)	100
Chorleitung als „Führungsaufgabe“ (Irmgard Eismann)	117
Die Blechblasinstrumente im Posaunenchor (Günter Marstatt)	126
Das Mundstück des Blechblasinstruments (Albrecht Schuler)	134
Instrumentenkunde (Albrecht Schuler, Irmgard Eismann)	137

Instrumentenpflege (Albrecht Schuler)	144
Schlagwerk im Posaunenchor (Markus Püngel)	147
Wenn Bläser grooven – Praktische Hinweise zum Musizieren von Pop-Arrangements (Hans-Joachim Eißler)	168
Populärmusik (Michael Schütz)	175
Musiktheorie – Grundwissen (Irmgard Eismann)	196
Gehörbildung für Chorleiter und Chor (Irmgard Eismann)	251
Europäische Musikgeschichte im Überblick (Ekkehard Krüger)	253
Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik (Hans-Ulrich Nonnenmann)	277
Die Entwicklung der Posaunenchöre in Deutschland (Wolfgang Schnabel)	291
Kleine Bibelkunde (Traugott Wettach)	344
Musik in der Bibel (Christoph Wetzell)	368
Kirchengeschichte – ein Kurzüberblick (Hermann Ehmer)	386
Kirchenliedkunde (Bernhard Leube)	398
Gottesdienstkunde (Jörg Michael Sander, Irmgard Eismann)	419
Das Kirchenjahr – eine Übersicht (Irmgard Eismann)	434
Personenlexikon (Irmgard Eismann)	473
Fachbegriffe (Irmgard Eismann)	589
Die Autoren	670

Geleitwort

Liebe Chorleiterinnen und Chorleiter,
liebe Verantwortliche in der Posaunenarbeit!

Die vorliegende zweite Auflage von „Praxis Posaunenchor – Handbuch für Bläserchorleitung“ hat den Alltag der Bläserarbeit im Blick. Schon der Titel des vorliegenden Werkes macht klar: Nicht um die Theorie, sondern um das Praktische geht es, um Handfestes und Nutzbringende.

Der Inhalt hat eine klare Zielrichtung: Er soll das musikalische Vermögen unserer Chorleiterinnen und Chorleiter stärken und ausbauen und so fruchtbringend in die Chöre hinein wirken. Die stetige Weiterentwicklung des musikalisch-technischen Könnens unserer Chöre und ihrer Leitenden in den letzten Jahrzehnten hat den Leistungsstandard kontinuierlich angehoben.

Wir spielen zur Ehre Gottes und zur Freude unserer Mitmenschen – und wir wollen es gut tun! Jedenfalls so gut es eben möglich ist. Dieser Vorsatz gilt für die Stärkeren und für die Schwächeren in unseren Chören. Ideal ist es, wenn wir uns dabei die „Handreichungen“ gönnen, die es gibt, denn Hilfestellungen sind wertvoll.

Die Praxis unserer Chöre steht ja unter dem verheißungsvollen Vorzeichen aus Psalm 98,1: „Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder.“ Darin klingt für mich zweierlei: Einerseits verdankt sich unser Lied der Güte Gottes, die Wunderbares in unserer Welt und an unserem Leben wirkt. Die Liebe zur Musik im Singen und Spielen ist wie eine Antwort darauf.

Andererseits eröffnet das Singen und Spielen unserer Chöre selbst neue Räume, die wie eine andere Dimension das Wunderbare spürbar mitschwingen lassen – das berührt Herz und Seele des Menschen. Musik macht uns für das Wunderbare erreichbar. Auf diese verwandelnde und erneuernde Kraft der Musik hat besonders Martin Luther aufmerksam gemacht.

Dem Raum zu geben, ist reformatorisches Anliegen durch die Zeit für die Gegenwart und Zukunft. Eine der vornehmsten Aufgaben in der Bläserarbeit wird dabei immer wieder die praktische Umsetzung, das Einüben in die „praxis musica“ bleiben.

Dafür bietet das vorliegende Werk eine große Fülle von Möglichkeiten. Es ist eine Inspiration mit der wunderbaren Verheißung gute Früchte zu tragen. Diesen segensreichen Gebrauch wünsche ich allen, die es anwenden.

Mit herzlichen Bläsergrüßen

Bielefeld, im September 2013

Bernhard Silaschi

Leitender Obmann im Evangelischen
Posaunendienst in Deutschland e.V.

Vorwort

zur 1. Auflage

Als im Jahre 1995 das „Handbuch für Posaunenchorleiter“ erschien, fasste es erstmals viele wichtige Themen der evangelischen Bläserarbeit in einem Buch zusammen. Es entwickelte sich rasch zum Standardwerk für die Posaunenchorarbeit und wurde in allen Landesverbänden eingesetzt.

Nach mehr als elf Jahren ist es nun an der Zeit, eine Bestandsaufnahme zu machen, die Weiterentwicklungen in der Bläserarbeit zu beschreiben, das damals Vorgelegte fortzuführen, die heute aktuellen Themen aufzunehmen und mit einem neuen **„Handbuch für Bläserchorleitung“** umfassend über die **„Praxis Posaunenchor“** Rechenschaft abzulegen.

„Posaunenchor hat Zukunft“ könnte durchaus ein Motto dieses Lese- und Lehrbuches sein. Die Vielfalt der Themen, zu denen sich die zahlreichen Autoren äußern, lässt nicht den Eindruck aufkommen, dass Posaunenchor etwas Altmodisches sei. Wenn die vorliegende Zusammenstellung von Themen zu den „drei Säulen“ der Posaunenchorarbeit (Musik, Gemeinschaft, Glaube) zur Qualifizierung in der anspruchsvollen Arbeit der Chorleiter und Chorleiterinnen mit jungen und alten Menschen beiträgt, dann hat Posaunenchor Zukunft – gerade in den Herausforderungen der heutigen Zeit.

Dank sei allen Autoren und Mitarbeitern gesagt, die ihre Artikel aktualisierten, neu schrieben oder aus ihrer Arbeit für diese Sammlung zur Verfügung stellten. Viele Helfer haben sich bemüht, die Texte in eine verständliche und übersichtliche Form zu bringen, aktuelle Literaturhinweise hinzuzufügen oder Korrekturen vorzunehmen. Auch auf über 600 Seiten lassen sich nicht alle Themen ausführlich behandeln. Besonders das Komponistenverzeichnis wird nie „fertig“ sein, da ständig neue Notenausgaben auf den Markt kommen. Dieses Buch möchte Anregungen geben und Interesse am vielfältigen Dienst eines Posaunenchorleiters, einer Posaunenchorleiterin wecken. Möge es damit unser Anliegen unterstützen, gute „Mitarbeiter am Psalm 150“ zu sein.

Stuttgart, im Dezember 2006

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches Posaunen“
im Evangelischen Jugendwerk in Württemberg

Vorwort

zur 2., überarbeiteten und erweiterten Auflage

Im Vorwort zum „Handbuch für Posaunenchorleiter“ schrieb Landesposaunenwart Erhard Frieß im Jahr 1995: „Ich übergebe dieses Handbuch in der Hoffnung, dass es seine Nützlichkeit und allgemeine Verwendbarkeit erweist und damit viele Freunde im Posaunenchorbereich und darüber hinaus erwirbt.“

Über die Jahre haben Chorleiterinnen und Chorleiter, Bläserinnen und Bläser und viele der Bläserarbeit Nahestehende zu diesem Buch gegriffen und so entstand nicht nur im Jahr 2006 der Nachfolgebund „Praxis Posaunenchor“; nun ist sogar eine zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage dazu erforderlich geworden.

Seit dem Erscheinen der ersten Auflage gab es allein im Personenlexikon fast 600 Neuaufnahmen von Komponisten, Bearbeitern oder Herausgebern von Bläsermusik. Die Notenausgaben für Posaunenchor und damit die Komponistenliste wachsen ständig; und trotz der großen Verfügbarkeit von Informationen in der heutigen Zeit ist eine eigene Zusammenstellung im Bereich der kirchlichen Posaunenchorarbeit hilfreich.

Auch einige andere Artikel wurden um aktuelle Entwicklungen ergänzt, insbesondere die Rechtsfragen auf den neuesten Stand gebracht. Die jeweiligen Literaturverzeichnisse sind aktualisiert und mehrere Verbesserungswünsche von Autoren und auch Leserinnen und Lesern eingearbeitet.

Mögen auch weiterhin Mitarbeitende und Freunde der Bläserarbeit auf dieses Kompendium der Posaunenarbeit zurückgreifen.

Stuttgart, im September 2013

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches Posaunen“
im Evangelischen Jugendwerk in Württemberg

Abkürzungen

Nicht aufgeführt sind Worte, bei denen nur die Nachsilbe -lich abgekürzt wurde. – Die Abkürzung der biblischen Bücher richtet sich nach: „Ökumenisches Verzeichnis der biblischen Eigennamen nach den Loccumer Richtlinien“, Stuttgart 1981.

Abb.	Abbildung	EKD	Evang. Kirche in Deutschland
Abt.	Abteilung	EKG	Evang. Kirchen- gesangbuch
allg.	allgemein(e)	elektr.	elektrisch, elektronisch
Am	Amos	engl.	englisch
amerik.	amerikanisch(e/r)	Eph	Epheser(brief)
anglik.	anglikanisch	EPiD	Evang. Posaundienst in Deutschland
anschl.	anschließend	erg.	ergänzt(e)
Apg	Apostelgeschichte	erw.	erweitert(e)
aram.	aramäisch	Esr	Esra
Arrang.	Arrangeur, Arrangement	ev., evang.	evangelisch
AT	Altes Testament	evtl.	eventuell
atl.	alttestamentlich		
Aufl.	Auflage		
b. c.	basso continuo	frz.	französisch
BCPD	Bund Christlicher Posaunenchöre Deutschlands	Gal	Galater(brief)
bearb.	bearbeitet(e)	Gd.	Gottesdienst(e)
bed.	bedeutend(ster)	gegr.	gegründet
begl.	-begleitung	gem.	gemischt
belg.	belgisch(er)	ggf.	gegebenenfalls
bes.	besonders	Ggs.	Gegensatz
betr.	betrifft, betreffend	greg.	gregorianisch
Bez.	Bezeichnung(en)	griech.	griechisch
bibl.	biblisch	Hab	Habakuk
BPW	Bundesposaunenwart	Hebr	Hebräer(brief)
BWV	Bach-Werke- Verzeichnis	hebr.	hebräisch
Bz	Bezirk	histor.	historisch(es/er)
c. f.	cantus firmus	hl.	heilig
Chr	Chronik	Hld	das Hohelied
CVJM	Christlicher Verein Junger Menschen	Hrsg.	Salomos Herausgeber
d. h.	das heißt	i. R.	im Ruhestand
Dan	Daniel	instr.	Instrument, instrumental
dt.	deutsch	Jak	Jakobus(brief)
e. V.	eingetragener Verein	Jer	Jeremia
ebd.	ebenda	Jes	Jesaja
EG	Evang. Gesangbuch	Jh.	Jahrhundert
ejw	Evang. Jugendwerk in Württemberg	Joh	Johannes (evangelium)
		Jos	Josua

kath.	katholisch	PW	Posaunenwart,
Klgl	Klagelieder		Posaunenwerk
KM	Kirchenmusik,		
	Kirchenmusiker	ref.	reformiert
KMD	KM-Direktor	Röm	Römer(brief)
KMS	Kirchenmusikschule,		
	Hochschule für KM	Sam	Samuel
Kol	Kolossier(brief)	skand.	skandinavisch
Komp	Komponist,	So	Sonntag
	Komposition(en)	sog.	so genannte(r)
Kön	(Buch der) Könige	span.	spanisch
Konserv.	Konservatorium	spr.	-sprachig
Kor	Korinther(brief)	Spr	Sprüche Salomos
Kpm	Kapellmeister	StD	Studiendirektor
		stg.	-stimmig
		Stud.	Studium
lat.	lateinisch		
liturg.	liturgisch		
Lk	Lukas(evangelium)	Thess	Thessalonicher
LKMD	Landes-KM-Direktor		(brief)
LPW	Landesposaunenwart	Tim	Timotheus(brief)
Ltg.	Leitung	Tit	Titus(brief)
luth.	lutherisch		
		u. a.	und andere,
M-	Musik-, Musiker		unter anderem
MA	Mittelalter	u. ö.	und öfter
ma.	mittelalterlich	u. U.	unter Umständen
Makk	Makkabäer	u. v. a. m.	und viele(s) andere
max.	maximal		mehr
MD	Musikdirektor	überarb.	überarbeitet(e)
Mehrz.	Mehrzahl	Univ.	Universität
Mk	Markus(evangelium)	urspr.	ursprünglich
Mt	Matthäus	usw.	und so weiter
	(evangelium)	VCP	Verband christl.
			Pfadfinder
n. Chr.	nach Christi Geburt	v. Chr.	vor Christi Geburt
niederl.	niederländisch	verb.	verbessert(e)
NT	Neues Testament	vergl., vgl.	vergleiche
ntl.	neutestamentlich	Veröffentl.	Veröffentlichung
			(veröffentlichte)
o. Ä.	oder Ähnlich(es)	versch.	verschiedene
Offb	Offenbarung	VG	Verwertungs-
ökum.	Ökumenisch		gesellschaft
Orch.	Orchester	viell.	vielleicht
ÖRK	Ökumenischer Rat	VSP	Verband Schweizer
	der Kirchen		Posaunenchöre
orth.	orthodox		
P-chor	Posaunenchor	Westf.	Westfalen
Petr	Petrus(brief)	Württ.	Württemberg
PH	Pädagogische		
	Hochschule		
Phil	Philipper(brief)	z. B.	zum Beispiel
Ps	Psalm	zw.	zwischen

Die Autoren

Ehmer, Hermann, Stuttgart, Dr. theol., geb. 1943, Studium von ev. Theologie 1963–1968, Vikariat, Archivausbildung, im Archivdienst des Landes Baden-Württemberg 1972–88, ab 1988 Archivdirektor, Leiter des Landeskirchlichen Archivs Stuttgart; Vorträge und Veröffentlichungen zur Landesgeschichte und Landeskirchengeschichte.

Eismann, Irmgard, Stuttgart, geb. 1960, Studium der Kirchenmusik in Herford, 1985–1987 Assistentin bei Prof. Rolf Schweizer in Pforzheim, 1987–2000 Kantorin in Stuttgart und 2000–2020 in Ostfildern-Ruit, freiberufliche Unterrichtstätigkeit, ehrenamtliche Mitarbeit auf Bläser- und Chorleiterkursen des Evang. Jugendwerks in Württemberg, Veröffentlichungen zur Bläserarbeit.

Eißler, Hans-Joachim, Metzingen, geb. 1972, Kirchenmusikstudium in Esslingen mit zusätzlichem Hauptfach Popularmusik, ejw-Landesreferent bei musikplus mit Schwerpunkt Bandarbeit; Chorleiter des CVJM-Jugendchores Dettingen bis 2020 und Kirchenmusiker in Dettingen/Erms; freiberufliche Tätigkeit als Komponist, Arrangeur, Live/Studio-Musiker, Produzent, Musiklehrer; Herausgeber der „Chormappe“, Mitherausgeber „Das Liederbuch“ (ejw/CJD), Autor des Fachbuchs „VorwärtsTasten – Klavierschule für Liedbegleitung“; als Keyboarder der Gruppe „Ararat“ 1991–2011 über 400 Konzerte im deutschsprachigen Raum sowie 7 CD-Produktionen.

Krüger, Ekkehard, Berlin, geb. 1966, Studium von Musikwissenschaft, Mittelalterlicher Geschichte und Philosophie in Halle/Saale, Tübingen und Berlin (TU); Promotion, kirchenmusikalische C-Prüfung, Tätigkeit als Herausgeber und Musikverleger (ortus Musikverlag Beeskow), nebenamtlicher Kirchenmusiker.

Kurzytza, Brigitte, Albershausen (Württemberg), geb. 1974, B-Kirchenmusik-Studium in Bayreuth, staatl. Musiklehrerprüfung (Trompete, Klavier), 1999–2002 Posaunenassistentin im Evang. Jugendwerk in Württemberg, 2003–2007 Kirchenmusikerin in Uhingen, seit 2007 Posaunenreferentin im ejw, Musikpädagogin.

Leube, Bernhard, Süssen, geb. 1954, Theologiestudium, 1981–85 Musikreferent am Evang. Stift in Tübingen, 1988 Pfarrer in Sonnenbühl-Willmandingen, 1996 Pfarrer im Amt für Kirchenmusik in Stuttgart, 1998 Dozent an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen, 2006 Ernennung zum Professor.

Marstatt, Günther, Hannover, geb. 1959, Studium an der Musikakademie Detmold, Landesposaunenwart in Westfalen 1987–90, Leitender Landesposaunenwart in der Hannoverschen Landeskirche seit 1991.

Nonnenmann, Hans-Ulrich, Tübingen, geb. 1958, Studium von Schulmusik und Musikerziehung, 1987–1999 Landesposaunenwart im Verband evangelischer Posaunenchor in Bayern, 1996 Ernennung zum KMD, seit 2000 Landesposaunenwart im Evang. Jugendwerk in Württemberg, Herausgeber von Bläserliteratur.

Püngel, Markus, Sindelfingen, geb. 1974, Schlagzeuger (Klassik, Rock, Pop, Jazz), Instrumentallehrer für Schlagzeug, Cajón, Gitarre, Trompete, Keyboard in eigener Musikschule (www.map-music.de); Chorleiter (Posaunenchor, Kinder- und Jugendchor); Mitarbeit in der Württembergischen Bläserarbeit, Dozent im ejw; Musikproduzent (eigenes Tonstudio).

Püngel, Michael, Stuttgart, geb. 1959, Jugend- und Heimerzieher, Sozialpädagoge, Jugendreferent (Diakon), Gasthörer an der Hochschule für Kirchenmusik Esslingen, Gemeindediakon in Stuttgart-Vaihingen, seit 1991 Landesjugendreferent für Posaunenarbeit im Evang. Jugendwerk in Württemberg.

Sander, Jörg Michael, Freudenstadt, geb. 1960, Studium der Kirchenmusik in Herford und der Theologie in Hamburg und Bethel, 1990–2001 Kantor in Göppingen, Fachberater für Bläserarbeit im Kirchenbezirk; 2001–2003 Kreiskantor in Nordenham-Blexen, seit 2004 Bezirkskantor in Freudenstadt/Schwarzwald, Kirchenmusikdirektor, Mitarbeit bei Bläser- und Chorleiterkursen; Komponist.

Schnabel, Wolfgang, Dr. theol., geb. 1959, Theologiestudium in Tübingen und Heidelberg, Promotion über das Thema „Die evang. Posaunenchorarbeit. Herkunft und Auftrag“ 1993, Pfarrer in Locherhof 1993, Pfarrer in Filderstadt-Bonlanden 2001, seit 2015 Geschäftsführer Erwachsenenbildung; weitere Veröffentlichungen zum Thema: „Drei große Förderer der ev. Posaunenchorbewegung“ 1994, „Geschichte der ev. Posaunenchorbewegung Westfalens“ 2003.

Schuler, Albrecht, Stuttgart, geb. 1961, Studium zum Diplom-Musiklehrer mit Hauptfach Posaune 1982–87 in Trossingen, Lehrer und stellvertretender Schulleiter an der Musikschule Langenargen 1985–91, Lehrtätigkeit auf Kursen, seit 1991 Landesreferent für Posaunenarbeit im Evang. Jugendwerk in Württemberg.

Schütz, Michael, Potsdam, geb. 1963, Kirchenmusikstudium (Abschluss A-Prüfung), freischaffender Komponist, Arrangeur, Pianist und Seminarleiter, Live-Konzerte und Studio-Produktionen mit Gloria Gaynor, The Temptations, Jennifer Rush, Klaus Doldinger's Passport, Deborah Sasson, sona nova u.a.; Dozent für Populärmusik an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen, Dozent in Trossingen, Dozent für Populärmusik an der Universität der Künste in Berlin, Kantor an der Trinitatiskirche Berlin bis 2020, seit 2019 Beauftragter für Populärmusik der Evang. Landeskirche Berlin-Brandenburg; Veröffentlichungen von Pop-Arrangements und Fachliteratur.

Schweizer, Rolf (1936–2016), KMD, Kirchenmusiker, Bezirkskantor in Pforzheim 1966–2001, dazu Landeskantor Mittelbaden 1975–2001, Ernennung zum Professor 1984, Komponist, Lehrtätigkeit auf zahlreichen Kursen im In- und Ausland.

Wettach, Traugott, Emmendingen, geb. 1941, Theologiestudium, Religionslehrer, Gemeindepfarrer, 1977 Schuldekan in Emmendingen, 1988 Kirchenrat im Schulreferat des Ev. Oberkirchenrats in Karlsruhe, 1992 Gemeindepfarrer in Emmendingen, Landesobmann der Ev. Posaunenchoräle in Baden 1984–1995.

Wetzel, Christoph, Dr. theol. (1929–2022), Pfarrer in verschiedenen sächsischen Gemeinden, 1972 Studiendirektor am Predigerkolleg Leipzig, 1976 Superintendent für Dresden Nord, 1983–96 Studiendirektor an der Hochschule für Kirchenmusik Dresden, 1987 Domherr des Hochstiftes Meißen.

Impressum

© 2., überarbeitete und erweiterte Auflage 2013
buch + musik, ejw-service gmbh, Stuttgart

ISBN 978-3-86687-000-0

Herausgegeben von Irmgard Eismann
und Hans-Ulrich Nonnenmann
Redaktion
und Gestaltung: Irmgard Eismann, Stuttgart
Umschlag: Cornelia Braun, Ostfildern

