

The background of the entire image is a collage of various musical elements. In the top right, a close-up of shiny brass instrument valves and tubing. In the bottom left, several brass instruments like trumpets and tubas are shown in perspective. In the top left and bottom right, large black musical notes are overlaid on a grid of light-colored music staves.

Praxis Posaunenchor

Handbuch für
Bläserchorleitung

buch+
musik

Erweiterte,
aktualisierte
Auflage

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 Stücks.

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 Militärinstrumenten 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 Erfundung 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, Stimmreich Es – H), 26“ (Mittlere Pauke, Stimmreich A – G), 23“ (Hohe Pauke, Stimmreich 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 Spitenorchestern 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 Stimmergerät 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 Stimschrauben des Spannreifens. Dadurch kann der Ton in der Ausklingzeit nach oben oder unten „ziehen“. Das bedeutet, angeschlagener und ausklingernder 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 angefeuchten Tuch abgerieben und mit einem trockenen Tuch nachpoliert werden.

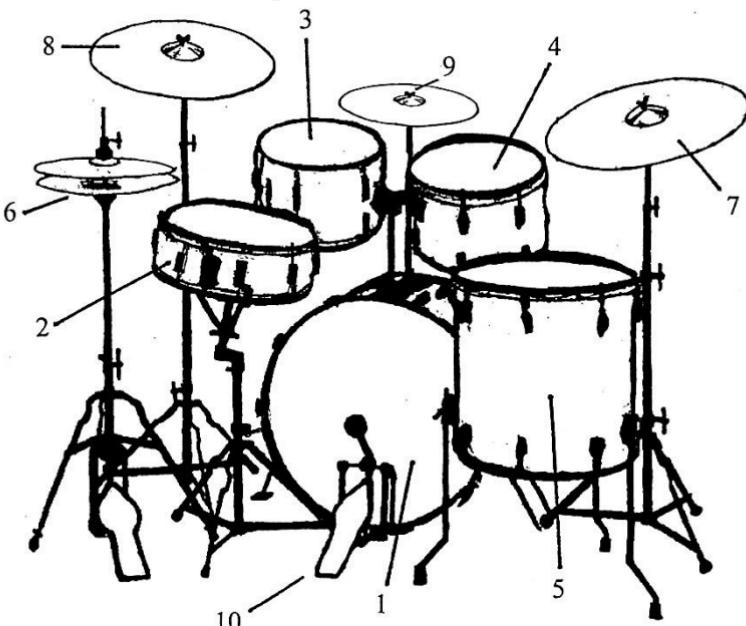
Bei starken Verschmutzungen können auch Fenster- und Oberflächenreiniger (keine scharfen Putzmittel) verwendet werden. Naturfelle nur mit einem kaum feuchten Tuch reinigen. Kupferkessel können mit speziellen Metallreinigern gepflegt werden. Wichtig ist, die mechanisch-beweglichen Teile sowie die Feststellschrauben der Füße zu ölen und zu fetten, um deren Lauf-eigenschaften 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, *Snaredrum* (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 Fertig-packs 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 durchlau-fendem Spielrhythmus in Erscheinung tritt, sollte (in der Radiusmitte ange-spillet) gleichfalls brillante, helle Tonfarben beinhalten. Auch der Klang der Ridebeckenkoppe 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 Einzel-klang 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 bes-ten, 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 ent-scheidende 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 Fellauflage 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 röhren dabei von der Verklebung des Fells im Aluminium-reifen 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 Fellspannung 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 mittlerweise 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 (Paukenschlägel) 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 festen 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 gefüllte 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 Stimmchlüssel, Metronom und kleine Ersatzteile.

Was ist bei der Wahl eines Schlagzeuges zu beachten?

Hat ein Posaunenchor einen oder sogar mehrere Schlagzeuge, die den Chor begleiten können, wäre ein choreigenes Instrument hilfreich. Die Schlagzeuge 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“:

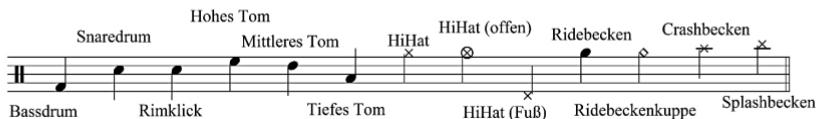
- Der maximale Anschaffungspreis sollte geklärt sein. Als Orientierung kann man heute zwischen 1500 € und 4000 € ansetzen.
- Bitte den gut sortierten Einzelhandel aufzusuchen. Der verkauft das Schlagzeug (vielleicht gegen einen kleinen Aufpreis) komplett zusammengebaut und gestimmt, mit kurzer Einweisung 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 Fallsatz (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, doppellagig, mit verklebtem Dämpferring oder glatten und rauen Schlagoberflächen. Generell sind dicke und doppellagige Felle für laute, eher „rockige“ Musik geeignet und klingen kurz und „dunkel“. Dünnerne Felle entfalten eher „hellere“ Klänge und klingen auch noch bei leisen Schlägen gut und differenziert. Sie schwingen auch länger nach, weshalb man sie mit Filzstückchen 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 zugewiesen, 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. Trommelnnoten 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 Posaunenorchesterliteratur 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 Populärmusik 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 Vibraphone 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 Gemeideraum 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 geschlossene 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,
- Rhythmusicherheit,
- Beherrschung der Taktarten: 4/4 – 3/4 – 6/8,
- ternäre Rhythmisierung (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 Popularmusik, 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 Intradens 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 populärmusikalischen Praxis, Zur Rhythmisierung“, Seite 189). Dabei ist wichtig, dass man als Chorleiter sorgfältig vorbereitet ist und die Rhythmisierung 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 langsamem 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 Ritarandi 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 „Gesangsanlage“, also ein kleines Mischpult plus Verstärker oder Aktivmixer (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 Bläzersätze 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 Bläzersatz 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 Posaunenchors nicht mithalten kann (siehe oben „Lautstärke“). Und selbst mit einer Gesangsverstärkungsanlage 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 Bläzersatz 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.

Populärmusik

Michael Schütz

Was ist Populärmusik?

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* populäriert 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 Gleichberechtigungs-bewegung 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 Rhythmus-strukturen 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), Jugendkultur-phänomen, 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 Nonsense-texte;
- 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 Grundton, 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 Rhythmisik, Syncopen, 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, Bläzersatz; Gesang, Backings, Keyboards, Gitarre, Bass, Schlagzeug, Bläzersatz.

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 Klangzeuger; 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, Bläzersatz.

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, Bläzersatz.

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: verzerzte 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 González, 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, Bläsersatz.

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, Bläsersatz.

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 Bläser-satzes; 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.

Rhythmisches Prinzip

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 Grundschlag eines Musikstücks ist der BEAT. Er ist absolut akzentfrei. Auch muss er nicht kontinuierlich erklingen, sondern kann zuweilen auch nur „innerlich gefühlt“ werden (Pausen, ausgehaltene Akkorde usw.).

Die Dauer der Zeitspanne zwischen den einzelnen Grundschlägen (*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:

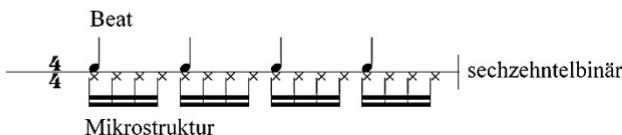
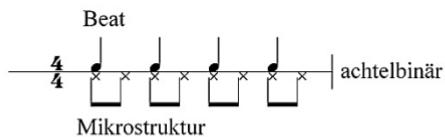
<i>very slow</i>	sehr langsam	ca. 30 – 44 bpm
<i>slow</i>	langsam	ca. 44 – 60 bpm
<i>medium slow</i>	mittellangsam	ca. 60 – 76 bpm
<i>medium</i>	mittel	ca. 76 – 110 bpm
<i>medium fast (medium bright)</i>	mittelschnell	ca. 110 – 170 bpm
<i>fast (bright)</i>	schnell	ca. 170 – 220 bpm
<i>very fast (very bright)</i>	sehr schnell	ca. 220 – 300 bpm

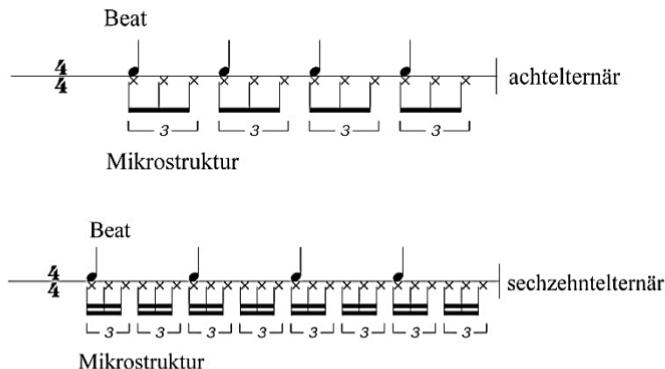
Das METRUM ist abhängig vom Tempo und zeigt neben dem Beat die Betonungsqualitäten der einzelnen Grundschläge an. Sie sind nicht eindeutig bestimmbar und werden mit Worten wie *schwer*, *leicht*, *halbschwer* usw. umschrieben. Im Schaubild auf Seite 184 wird dies durch kurze Querstriche symbolisiert (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 durchnummieriert, Nebentaktzählzeiten auf Achtelebene werden gemeinhin mit „und“ und solche auf Sechzehntebebene häufig mit „e“ bezeichnet. Den Taktzählzeiten übergeordnete Schwerpunkte fassen stets entweder zwei oder drei Taktzählzeiten zusammen; auf diesen metrischen Einheiten befinden sich beispielsweise Akkordwechsel.

Taktangabe	Taktart	Anzahl der Taktzählzeiten	Zählzeiten der übergeordneten Schwerpunkte
4/4	Viervierteltakt	4 (= Beat)	1 + 3
2/4	Zweivierteltakt	2 (= Beat)	1
2/2	Zweihalbetakt	2 (= Beat)	1
3/4	Dreivierteltakt	3 (= Beat)	1
6/8	Sechsachteltakt	6 (= Beat, langsam)	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	Siebenvierteltakt	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:





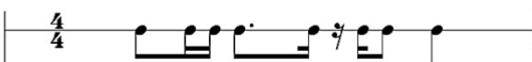
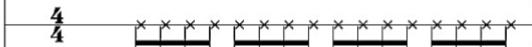
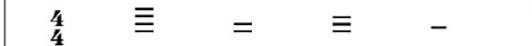
FREIE WERTAUFTEILUNGEN wie z. B. Duole, Triole, Quartole usw. sind für die Darstellung der Mikrostruktur weniger geeignet. Sie können aber als einzeln stehende Rhythmusfigur Einsatz finden. (Hinsichtlich der Begrifflichkeit sei darauf hingewiesen, dass z. B. eine *Achteltriole* aus drei *Triolen-Achteln* 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 Grundschlag 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 Rhythmisik. 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 Vorwärtsstreben 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 $\text{♩} = 102$

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 PROPORTIONIERTE NOTATION erforderlich. Bei synkopisierten 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-Rhythmis 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 achtelbinäre 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:

- Der Grundton wird mit einem Großbuchstaben bezeichnet. Alterationen des Grundtons werden mit ♯ und ♭ bezeichnet (z. B. F♯ = Fis, A♭ = As).

Achtung: Für das deutsche H verwendet man – wie international üblich – den englischen Tonbuchstaben B.

2. Das zusatzlose Buchstabensymbol bedeutet einen Durdreiklang. Mollakkorde erhalten ein kleines m (z. B. Am).
3. Ist der Basston nicht der Grundton des ersten Akkordbuchstaben-symbols, so wird er neben einem Schrägstreich 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)
♭5	= 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)
♭9	= 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 ♭5 im Index für tieferalterierte Quint schreiben (z. B. Dm^{♭5}) 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 Schrägstreich (/) 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/♭5}.

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.

Musical notation for the Fadd9 chord. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff has a G note (open circle) and a C note (solid black circle). The bass staff has a D note (open circle) and a G note (solid black circle).

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:

Musical notation for the Bsus4/7/9 chord. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff has a G note (open circle) and a B note (solid black circle). The bass staff has a D note (open circle) and an E note (solid black circle). Below the notation, the text "oder so notiert:" (or so written:) is followed by another musical notation where the B note is replaced by an A note, resulting in the notation A/B.

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:

Musical notation for the Dm7-G7-Cmaj7 progression. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff shows a sequence of notes: D (open circle), G (solid black circle), C (open circle), and G (solid black circle). The bass staff shows a sequence of notes: G (open circle), B (solid black circle), E (open circle), and B (solid black circle).

Bei der *Quintfallsequenz* bewegt sich der Bass in Quinten abwärts:

Musical notation for a descending fifth sequence. It consists of two staves: treble and bass. The treble staff shows a sequence of notes: F (open circle), B (solid black circle), E (open circle), A (solid black circle), D (open circle), G (solid black circle), C (open circle), and F (solid black circle). The bass staff shows a sequence of notes: C (open circle), G (solid black circle), C (open circle), G (solid black circle), D (open circle), A (solid black circle), E (open circle), and B (solid black circle).

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 Gershwin's „I Got Rhythm“, 1930).

Beispiel in F-Dur:

F^{maj7} Dm⁷ Gm⁷ C⁷

Der *Bass-Abgang* führt den Bass schrittweise nach unten:

G D/F# Em Bm/D C

Bm/D
in deutscher
Schreibweise:
Hm/D

Der *Bass-Aufgang* führt den Bass schrittweise nach oben:

B_b Cm⁷ Dm⁷ E_b

Beim *Pedal Point* bleibt der Bass auf einem Ton, die Akkorde über ihm ändern sich:

F B_b/F C/F F

Tipps für Bläserchorleiter zur populärmusikalischen Praxis

Zur Rhythmus

Populärmusik 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).

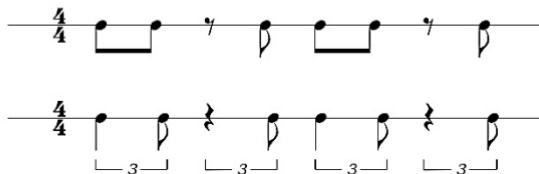
Erläutere rhythmische Zusammenhänge deinem Chor. Allmählich wird er immer präziser. Außerdem sparst du Zeit, da du nur noch einen Begriff zu erwähnen brauchst, und jeder weiß sofort Bescheid.

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 wachsamer und können z. B. wiederkehrende Akkordfiguren automatisch mit dynamischen Spannungsbögen versehen. *Farbtöne* wie z. B. die None 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 Schlagzeugerin) 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 mitzudirigieren*. 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/Mitklatschen (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) *einzählen* (*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, sondernstellst insbesondere den *Kontakt zwischen Konzertbesucher* (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 (brasiliisch/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, Rhythmisierung 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. Jhs 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: Syncopen, 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 Musizerformen 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 syncopenreiche 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 Schnarrseiten (*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. Jhs 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

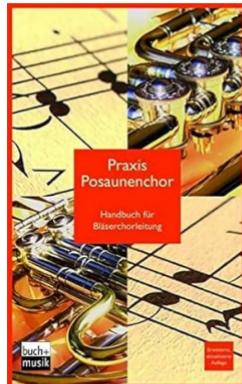
- Halbscheffel, Bernward und Kneif, Tibor: Sachlexikon Rockmusik, Hamburg 1992.
- Haunschild, Frank: Die neue Harmonielehre, 2. Auflage, Brühl 1998.
- Haunschild, Frank: Die neue Harmonielehre, Band 2, Brühl 1992.
- Jungbluth, Axel: Jazz Harmonielehre, Mainz 1981.
- Laufenberg, Frank: Rock- und Poplexikon, München 1995.
- Marron, Eddy: Die Rhythmklehre, 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 Ziegenrücker, Kai-Erik und Wieland: Handbuch der populären Musik, Mainz 2006.

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 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, 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 Kurzyta, 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 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 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 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 Posaunenchöre 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. Posaunendienst in Deutschland
anschl.	anschließend	erg.	ergänzt(e)
Apg	Apostelgeschichte	erw.	erweitert(e)
aram.	aramäisch	Esr	Esra
Arrang.	Arrangeur,	ev., evang.	evangelisch
	Arrangement	evtl.	eventuell
AT	Altes Testament		
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	Hrsg.	Salomos
	Junger Menschen	i. R.	Herausgeber
d. h.	das heißt	instr.	im Ruhestand
Dan	Daniel	Jak	Instrument,
dt.	deutsch	Jer	instrumental
e. V.	eingetragener Verein	Jes	Jakobus(brief)
ebd.	ebenda	Jh.	Jeremia
EG	Evang. Gesangbuch	Joh	Jesaja
ejw	Evang. Jugendwerk in Württemberg	Jos	Jahrhundert
			Johannes
			(evangelium)
			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	Kolosser(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
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	u. a.	und andere, unter anderem
M-	Musik-, Musiker		
MA	Mittelalter	u. ö.	und öfter
ma.	mittelalterlich	u. U.	unter Umständen
Makk	Makkabäer	u. v. a. m.	und viele(s) andere
max.	maximal	überarb.	mehr
MD	Musikdirektor	Üniv.	überarbeitet(e)
Mehrz.	Mehrzahl	urspr.	Universität
Mk	Markus(evangelium)	usw.	ursprünglich
Mt	Matthäus (evangelium)	VCP	und so weiter
n. Chr.	nach Christi Geburt		Verband christl.
niederl.	niederländisch	v. Chr.	Pfadfinder
NT	Neues Testament	verb.	vor Christi Geburt
ntl.	neutestamentlich	vergl., vgl.	verbessert(e)
		Veröffentl.	vergleiche
o. Ä.	oder Ähnlich(es)		Veröffentlichung
Offb	Offenbarung	versch.	(veröffentlichte)
ökum.	Ökumenisch	VG	verschiedene
Orch.	Orchester		Verwertungs-
ÖRK	Ökumenischer Rat	viell.	gesellschaft
	der Kirchen	VSP	vielleicht
orth.	orthodox		Verband Schweizer
			Posaunenchöre
P-chor	Posaunenchor	Westf.	Westfalen
Petr	Petrus(brief)	Württ.	Württemberg
PH	Pädagogische		
	Hochschule	z. B.	zum Beispiel
Phil	Philipper(brief)	zw.	zwischen
Ps	Psalm		

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 Populärmusik, 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, Mittelelterlicher 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 Musikrepetent am Evang. Stift in Tübingen, 1988 Pfarrer in Sonnenbühl-Willmendingen, 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 Posaunenchöre 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, Freudenberg, 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 Freudenberg/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 Westfalen“ 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. Posaunenchöre 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

