



Praxis Posaunenchor

Handbuch für
Bläserchorleitung

buch+
musik

Erweiterte,
aktualisierte
Auflage

Praxis

Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung

Digital 2024

Paket 5 - Musik-, Kirchenmusik-,
Posaunenchorgeschichte

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

Europäische Musikgeschichte im Überblick

Ekkehard Krüger

Von einer Geschichte der Musik zu reden, setzt voraus, ein Bild davon zu haben, was denn die Musik sei. All das, was wir überhaupt als Musik aufzufassen bereit sind und als geschichtliche Erscheinungsform von Musik erfahren, wird in eine Betrachtung des Begriffes „Musik“ in der Geschichte einfließen. Musikgeschichtsschreibung hat dagegen noch mehr zu leisten: die Darstellung von Musik in einem allgemeineren kulturellen Rahmen.

Noch nie ist soviel Musik aus vergangenen Zeiten und weit entfernten Weltgegenden zugänglich gewesen wie heute. Auf vielfältige Weise ist uns das Erbe europäischer Kunstmusik, die Musik anderer Völker und Kulturen, Musik aus der Liturgie und aus der Hafenkneipe, Musik aus der Oper und zum Stummfilm gegenwärtig. Die Aufzählung dieser Erscheinungsformen soll deutlich machen, dass Musik nie im leeren Raum existiert. Vielmehr hat sie unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen, muss bestimmten Wertvorstellungen genügen und ist an soziale Gruppen, an Ort und Zeit gebunden.

Vor dem Hintergrund einer kaum noch zu überschauenden Vielfalt von „Musiken“, dessen, was zu bestimmten Zeiten von bestimmten Gruppen als Musik betrachtet wurde, fällt es daher nicht leicht zu sagen, was Musik selbst ist. Hier wird vorgeschlagen, unter Musik ein akustisches Phänomen zu verstehen, das neben der Struktur seines Materials eine intendierte emotionale Seite besitzt. In Musik gehen die mathematisierbare Natur des Klingenden (Mathesis) und die Emotion als Natur des Menschen eine unlösbare Einheit ein (H. H. Eggebrecht). Diese Beschreibung ist hinreichend allgemein, um auch jenes als Musik zu erfassen, was infolge seiner untrennbaren Einheit mit Arbeit, Spiel und Tanz, religiösem Kult u. a. in einigen außereuropäischen Kulturen nicht als isolierbare Erscheinung „Musik“ mit eigenem Begriff betrachtet wird.

Bei der hier gebotenen Beschränkung auf die Musikkultur Europas kann der Begriff enger gefasst werden. Als die „Tonkunst“ aus dem Kreis der musischen Künste, der Einheit der *musiké* (vom griech. Wort für „Muse“ abgeleitet) heraustrat, blieb ihr allein der Name „Musik“ vorbehalten. Die Kunstgattung Musik, in der sich Emotionen und Ideen, Fühlen und Denken von in der Geschichte handelnden Individuen niederschlug, wurde selbst geschichtlich.

Am Anfang der Musikgeschichte steht das erstmalige Wahrnehmen und Erkennen der Musik als Herausforderung für das Denken. Seit jenem Anfang war Musik Gegenstand von Praxis *und* Theorie. Ihr Material, der Kosmos der Töne, wurde in Europa schon sehr früh Untersuchungsobjekt für ein spezielles Erkenntnisinteresse und systematisch geordnet. Musik hat die Eigenschaft, Mathesis und Emotion in einem zu sein (s. o.); welche dieser beiden Seiten jeweils den Vorrang erhielt, unterlag historischem Wandel.

Frühzeit

Spekulation bleibt, wie der Mensch ein musizierender Mensch wurde, der sang und einen Rhythmus schlug. Geläufige Erklärungsmuster verweisen auf die Nachahmung von Vogellockrufen, die allmähliche Festlegung von

Melodien bei gehobenem Sprechen, rhythmische Ausrufe zur Koordination bei gemeinsamer Arbeit und auf Jagdsignale.

Vom göttlichen Ursprung der Musik berichtet u. a. die griechische Mythologie, die Apollon, den Chorführer der Musen, Dionysos, den Gott der Ekstase, oder den Hirtengott Pan als Schöpfer nennt. Die Theologen des Mittelalters verwiesen auf den Nachkommen des Kain, Jubal, der nach 1 Mose 4,21 der Stammvater der Zither- und Flötenspieler ist.

Die ältesten Sachzeugnisse für Musikpraxis sind von Archäologen zutage gefördert worden. Instrumentenfunde (Pfeifen) konnten bis in die Altsteinzeit (vor 8000 v. Chr.) datiert werden. Nachrichten über Musik in Bild und Schrift sind aus dem Mesopotamien des 4. Jahrtausends v. Chr. überliefert. Dem außergewöhnlichen Versuch, Musik aufzuzeichnen, begegnet man zuerst in der ägyptischen Bilderschrift aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. und in Form griechischer Buchstabennotation aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. Klingende Zeugnisse stehen seit der Erfindung des Edisonschen Phonographen (1877) zur Verfügung.

Neben Bildern und Instrumenten bleibt unser Wissen über Musik in den antiken Hochkulturen für Jahrtausende weitgehend auf das beschränkt, was mehr oder minder beiläufig durch zeitgenössische Schriftsteller überliefert worden ist. So kann nach Erwähnungen bei **Homer** für die Musik im antiken Griechenland des 8. Jahrhunderts v. Chr. gefolgert werden, dass der erzählende Gesang (KITHARODIE) zum Saiteninstrument (Lyra, Phorminx, Kithara) besonders verbreitet war. Dieser Musik im Rahmen des Apollonkultes trat seit der Jahrhundertmitte der dem Aulosspiel zugeordnete Gesang (AULODIE) gegenüber. Der leidenschaftliche Klang des Aulos, eines Doppelrohrblattinstrumentes, gehörte dem ausgelassenen Dionysoskult an. Der LYRIK, den HELDENEPEN und den in ihrem Charakter streng geschiedenen Kulturen mit Bühnenspielen (z. B. TRAGÖDIE) waren je eigene solistische oder chorische musikalische Darstellungsweisen zugeordnet. Sänger und Instrumentalisten konnten sich bei Wettkämpfen wie in Olympia und Delphi in festgelegten Disziplinen vergleichen.

Für die griechische Musik spielte die Bindung an Sprache und Dichtung eine große Rolle. Die Eigenart der griechischen Sprache unterstützte die melodische Rezitation von Versen. Hier war die Einheit der *musiké* noch erfahrbar. Das Bestreben nach Systematisierung der Vielfalt führte zur Bildung einer Verslehre.

Antike

Von großer Wirkung waren die Untersuchungen des **Pythagoras** (582 bis um 496 v. Chr.) und seiner Schule. Pythagoras versuchte zu zeigen, dass die Harmonie der Welt in allen ihren Teilen auf einem Urgesetz aus zahlenmäßigen Beziehungen beruht. In den Zahlen drückte sich für die Pythagoräer das Wesen der Dinge aus. Mit Hilfe des Monochords, eines einsaitigen Demonstrationsinstrumentes, gelang es ihnen, die immanente Zahlhaftigkeit der Musik zu erfassen. Musikalische Intervalle konnten nun nach Zahlenproportionen hierarchisch geordnet werden. Auf mathematischem Wege wurde eine Tonskala entworfen.

Das aufgrund der Einstimmigkeit horizontal orientierte griechische Ton-system kannte drei unterschiedliche Tongeschlechter und sieben Oktavgattungen oder Tonarten. Diese waren jeweils aus zwei Viertonfolgen mit bestimmter Intervallstruktur zusammengesetzt.

Ein weiteres Kennzeichen der antiken griechischen Musikkultur war die ETHOSLEHRE. Unter diesem Begriff wurden die Anschauungen über die Wirkungsweise der Musik versammelt. **Platon** (427–347 v. Chr.) setzte sich vehement für die Erhaltung des älteren strengen Formenkanons ein, da er von einem Ausleben orgiastischer Triebe in der Musik Gefahren für das moralische und gesellschaftliche Leben der Menschen ausgehen sah. Gemäß der alten Ethoslehre waren mit den Melodien von bestimmter Tonart und bestimmtem Rhythmus die Darstellung konkreter sittlicher Haltungen verbunden.

Ergebnis theoretischer Durchdringung war auch die Entwicklung einer Buchstabenschrift für Instrumental- und Vokalmusik im 6. Jahrhundert v. Chr. Bis heute sind etwa 40 Aufzeichnungen von Musik auf Papyrus oder in Stein (z. B. das *Seikilos-Lied*, 2. Jh. v. Chr.) bekannt.

In merkwürdigem Gegensatz dazu steht die Überlieferungssituation aus römischer Zeit. Allein aus Schrift- und Bildquellen sowie einzelnen Fundstücken weiß man von einer lebendigen Musikkultur im Zentrum des Weltreiches. Die Römer nahmen all das, was sie an hochentwickelter musikalischer Kunstausübung und Lehre bei Etruskern und Griechen sowie im gesamten Mittelmeerraum erlangen konnten, in ihre eigene Musikkultur auf. In Rom förderten der Verkehr und der Austausch mit allen Enden des Reiches ein formenreiches, buntes Musikleben. Während der Kaiserzeit blühte in den Amphitheatern eine ausgesprochene Unterhaltungsmusik, zu der stark besetzte Chöre und Blechbläser herangezogen wurden. Dort hatte auch die so genannte Wasserorgel, die Hydraulis des Ktesibios aus Alexandria (3. Jh. v. Chr.), ihren angestammten Platz.

Die heutige Kenntnis der antiken Musikkultur ist jenen Schriftstellern zu danken, die das Wissen der vorangegangenen Autoren sammelten und weiterentwickelten. Für viele andere sollen hier stehen: **Didymos von Alexandria** (1. Jh. v. Chr.) mit seinen Überlegungen zur Intervallehre und **Marcus Terentius Varro** (116–27 v. Chr.), der die Musik in das Quadrivium der Zahlenwissenschaften einordnete. Für die Gelehrten des Mittelalters wurden die Werke von **Augustinus** (354–430, *De musica*), **Martianus Capella** (um 400) und **Boethius** (um 480–525/6), *De institutione musicae*) Vermittler von Grundlagenwissen.

Mit den letzten Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches ist die Ausbreitung des christlichen Glaubens im Mittelmeerraum verbunden. 391 wurde das Christentum Staatsreligion. Der Gesang der frühchristlichen Kirche, der auf dem jüdischen Synagogalgesang und dem hellenistischen Erbe beruhte, konnte sich nun ungehindert entfalten.

Seine Grundbestandteile waren freie Dichtungen wie die HYMNEN des Mailänder Bischofs **Ambrosius** (339/40–397) und der umfangreiche Schatz an PSALMEN. Kennzeichen der Psalmverse sind die freie Silbenzahl und der zweiteilige Bau (Parallelismus membrorum). Eine gesungene Rezitation hatte sich diesen Eigenschaften anzupassen. Dazu standen in den verschiedenen Psalmtönen unterschiedliche Rezitiermodelle, die PSALMFORMELN,

zur Verfügung. Sie legten fest, wie ein gesungener Psalmvers zu eröffnen und zu schließen und wie er gemäß der Zweiteiligkeit melodisch zu gliedern sei. Der Rhythmus folgte der Sprache.

Die PSALMODIE wurde bevorzugt als Wechselgesang ausgeführt. Dabei oblag es entweder einem Solisten und dem Chor bzw. der Gemeinde oder aber zwei Chorthälften, sich gegenseitig nach einem Vers abzulösen. Die zuerst beschriebene Art, der responsoriale Vortrag, erlaubte es, in den solistischen Partien einen besonders kunstreichen, melismatischen Gesang zu pflegen. Während ursprünglich der Gemeinde das rahmende und zwischen die Verse zu fügende RESPONSORIUM zufiel, verlagerte sich später das künstlerische Augenmerk auf den virtuosen Vortrag dieses Kehrverses durch die SCHOLA, die nur noch einen einzigen Psalmvers umschloss. In der Messe fand die responsoriale Psalmodie ihren Platz beim Alleluia und Graduale.

Die naturgemäß schlichtere, chorische Ausführungsweise war die antiphonale Psalmodie. Diese Psalmodie konnte durch den Vortrag eines geeigneten Verses, der ANTIPHON, eingerahmt werden oder alternierte anfangs mit ihm.

In den ersten Jahrhunderten der christlichen Kirche vor der Durchsetzung des Primats des römischen Bischofs entfalteten sich sehr verschiedene Liturgien mit eigenen Formen des Gesanges (Dem Instrumentalspiel hing noch lange der Makel des Heidnischen an.). So können u. a. die römische, mailändische, mozarabische, gallikanische, irisch-britische und verschiedene ostkirchliche Liturgien unterschieden werden. Innerhalb der römischen Tradition machte sich Papst **Gregor I.** (reg. 590–604) um eine Sammlung, Auswahl und Ordnung des musikalischen Repertoires (*Antiphonale Missarum*) verdient. Der so genannte römische Choral erhielt durch ihn in der reorganisierten SCHOLA CANTORUM eine maßstabsetzende Stätte der Pflege.

Frühmittelalter

Seit Gregor wandten sich die Päpste zunehmend vom Osten ab und begaben sich von der Mitte des 8. Jahrhunderts an unter die Schutzherrschaft des aufstrebenden Frankenreiches. Dem römischen Vorbild wurde nun auch in den Sängerschulen von Metz, Tours und Sankt Gallen nachgeeifert.

Dem Vereinheitlichungsdruck, den Rom im Liturgisch-Musikalischen ausübte, fügte man sich im Frankenreich, um so die politische Zentralisierung zu unterstützen. Das einmal sanktionierte Repertoire des Chorals blieb jedoch in Bewegung. Neue Hymnen, Tropen und Sequenzen (s. u.) erlangten die Zulassung, andere wurden ausgeschlossen. Neue Ideale widersprachen der alten differenzierten Gesangkunst und erforderten Vereinfachungen, wie sie sich in der einschneidenden Reformausgabe des Chorals von 1614/15 (*Editio Medicea*) niederschlugen. Dem neugewonnenen Verständnis für die mittelalterlichen Quellen, wie es die Benediktiner von Solesmes im 19. Jahrhundert auf der Suche nach einem Idealtypus hervorbrachten, verdankt sich die *Editio Vaticana* von 1907 mit dem römischen und mittelalterlichen Repertoire von etwa 3000 Melodien. Die Unantastbarkeit und universale Gültigkeit des Chorals steht für das Traditionsverständnis und die Einheit der katholischen Christenheit.

Der einstimmige und unbegleitete Gesang der katholischen Liturgie, der seit den Tagen Kaiser Karls GREGORIANISCHER CHORAL genannt wurde, fand seine erste Notierung in der NEUMENSCHRIFT. Diese Notationsform wurde vom 8. bis zum 14. Jahrhundert gebraucht. In der ursprünglichen Form ließ sie keine Aussagen über absolute Tonhöhen, sondern nur über Richtungen zu. Als Gedächtnisstütze erlaubte sie jedoch Anweisungen über subtile Einzelheiten des Vortrages. Erst über die Hoch-Tief-Anordnung der Neumen, den Zusatz von Orientierung gebenden Linien, die wiederum durch Färbung und Schlüsselung bestimmt werden konnten, entstand die Möglichkeit, Melodien im intervallischen Verlauf aufzuzeichnen. Das TERZLINIEN-SYSTEM geht, wenn auch noch nicht in der Fünzfzahl, auf **Guido von Arezzo** (nachgewiesen 1020–35) zurück. Die nach der Notenkopfform so genannte QUADRATNOTATION wurde zur heute gültigen Notation des Chorals und Ausgangspunkt der modernen Notenschrift.

Eng mit der Ausbildung des gregorianischen Melodienrepertoires ist seit dem 9. Jahrhundert die Systematisierung der so genannten KIRCHENTONARTEN, der acht Modi, verknüpft. Diese sind durch ihren Umfang, den Schluss-ton, den melodischen Hauptton TENOR und je eigene melodische Wendungen gekennzeichnet. Auf Guido von Arezzo geht eine neuartige Beschreibung des Tonsystems zurück. Die Sechstonfolgen mit feststehender Intervallstruktur, die HEXACHORDE, trugen relative Tonhöhenbezeichnungen aus Silben, die zur didaktischen Veranschaulichung einen festen Ort auf der „Guidonischen Hand“ erhielten.

Über die im *Graduale Romanum* versammelten Messgesänge und den im *Antiphonale* angeordneten Korpus der Gesänge für die Stundengebete hinaus musste sich der Drang nach neuen Schöpfungen eigene Gattungen suchen. TROPUS steht dabei für die Textierung eines ausgedehnten Melismas (einer Textsilbe sind mehrere Töne zugeordnet), für die Erfindung von neuem Text und neuer Melodie sowie für die Einfügung eines schmückenden Melismas in eine vorhandene Melodie. Die SEQUENZ ist das abgelöste lange Melisma auf der letzten Silbe des Alleluia, dem Jubilus, mit einer eigens unterlegten Dichtung.

Hochmittelalter

Die Ausbildung des reichen einstimmigen Gesanges der Kirche wurde bald von einer ebenso hochstehenden weltlichen Liedkunst in den Volkssprachen begleitet. Während die Musik der Bauern und Handwerker weiter im Dunkeln bleibt, gibt es zahlreiche Quellen für die Schöpfungen der Dichtermusiker aus Adel, Rittertum und deren Dienstleuten. Für Frankreich spricht man zwischen dem letzten Drittel des 11. Jahrhunderts und dem Ende des 13. Jahrhunderts von den TROUBADOURS südlich und den TROUVÈRES nördlich der Dialektgrenze entlang der Loire. Von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis zum 14. Jahrhundert blühte im deutschsprachigen Raum der MINNESANG, bis ihn nach Niedergang des Rittertums und Erstarken der Städte die bürgerlichen MEISTERSINGER adaptierten. Die fahrenden Sänger und singenden Schustermeister entwickelten viele Formmodelle (Refrainformen, Barform u. a.), in denen sie ihren Herren und Zunftgenossen Dichtungen vortrugen, die überlieferten Typen entsprachen und mit neuen Ideen kunstvoll zu variieren waren.

Die erste Anleitung für die Bildung einer gleichzeitig mit dem lateinischen Choral erklingenden zweiten Stimme ist in dem anonymen Traktat *Musica enchiriadis* zu finden. Das „Handbüchlein“ aus dem 9. Jahrhundert stellt die erste Quelle für die Mehrstimmigkeit dar. Ein zweistimmiges ORGANUM war nach Regeln zu improvisieren. Die gegebene Chormelodie, der cantus firmus in der VOX PRINCIPALIS, liegt in der Oberstimme und wird durch die VOX ORGANALIS in parallelen Quinten verdoppelt (Quintorganum). Im Quartorganum ist der allmähliche Trennungsvorgang der beiden Stimmen aus dem Einklang heraus hörbar. Für den rhythmischen Verlauf hatte die an den Lehrzweck gebundene graphische Darstellung des Tonsatzes noch keine Aufzeichnungsweise.

Nachdem mit dem neueren Organum größere Freiheiten wie Stimmkreuzung und Gegenbewegung der Organalstimme die Lösung vom starren PARALLELORGANUM gebracht hatten, trat die Schule des Klosters SAINT-MARTIAL in Limoges hervor. Sie war in eine Kultur eingebettet, die neben einem umfangreichen Schatz von Tropen und Sequenzen auch die Kunst der Troubadours hervorbrachte. In Saint-Martial wurde im 12. Jahrhundert der Schritt von improvisierter Mehrstimmigkeit zu komponiertem Tonsatz vollzogen. Zum einen notierte man Sätze in Haltetonmanier, bei der über einem stark gedehnten Ton des Cantus ein frei schweifendes Melisma erfunden wird, zum anderen in Discantusart, wobei sich in beiden Stimmen einzelne Noten gegenüberstehen, gleich ob in syllabischer (je Silbe ein Ton) oder melismatischer Art. Dem mehrstimmigen Repertoire lagen Melodien für die Stundengebete, strophische Sequenzen, Conductus (s. u.) und Lieder für gesellige Anlässe zugrunde.

In den mittelalterlichen Musiktraktaten schlagen sich die Bemühungen nieder, die Natur des Klingenden rational zu erfassen und Regeln für Tonfortschreitungen sowie den Gebrauch von Konsonanzen und Dissonanzen zu geben. Da die Musik der Kathedrale das Wort zu tragen hatte, begegnete man ihrem EMOTIO-Charakter mit Skepsis.

Offenbar unabhängig von der Entwicklung in Saint-Martial wurde in NOTRE DAME DE PARIS parallel zum Bau der Kathedrale seit 1163 an eigenen zweistimmigen Choralbearbeitungen für Messe und Offizium, den ORGANA DUPLA, gearbeitet. Der so genannte Anonymus IV (nach 1272) überliefert den ersten Namen eines „Komponisten“, wenn er **Leoninus** (um 1150–1201?) als den herausragenden Schöpfer dieses *Magnus liber* nennt. **Perotinus** (um 1170–1246), der Meister des Diskantussatzes, fügte dem *Magnus liber* bis zu vierstimmige Sätze hinzu, die als KLAUSELN Abschnitte Leonins ersetzen konnten oder diesen beigelegt wurden.

Der CONDUCTUS, ursprünglich ein Geleitgesang in der Messe, war eine bei den Meistern von Notre Dame besonders beliebte Gattung, der ein nichtliturgischer Cantus zugrunde lag. In festlichem Gestus konnte ein der strophischen Struktur folgender oder durchkomponierter, ein- bis dreistimmiger Gesang entfaltet werden.

Der MODALRHYTHMUS der Kompositionen schlug sich in einer Gruppennotation nieder, die es gestattete, das jeweilige der sechs rhythmischen Modelle (Modi) abzulesen.

Die Musik von Notre Dame wurde zu einem Ereignis, weil hier erstmalig ein Repertoire, um dessen singulären und vorbildlichen Rang man wusste,

zum Zweck der Weitergabe und des Studiums in beispielhaften Sammelhandschriften dokumentiert wurde. Der hohe Grad an rationaler Durchdringung in Hinsicht auf Maß und Zahl, Klangraum und Zeit erlaubt es, von wirklichen Kompositionen zu sprechen.

Das Bindeglied zur Musik der ARS ANTIQUA (etwa 1240/50–1310/20) stellt die aufstrebende Gattung MOTETTE dar. Von der lateinischen Motette kann gesprochen werden, seitdem sich die Kantoren von Notre Dame nach alter Tropierungsmanier anschickten, Oberstimmenmelismen einer Choral-klausel syllabisch mit fremder, aber beziehungsreicher Versdichtung zu textieren. Die gleichzeitige Deklamation unterschiedlicher Texte wurde zu einem wesentlichen Merkmal. Der Begriff rührt von der französischen Motette her, die wie die rein lateinische ursprünglich eine Choralabschnittsbearbeitung ist, die Form jedoch um einen Refrain oder MOTET mit eigener Melodie bereichert. Mit zunehmendem Hang der Dichter, ohnehin variabel einsetzbaren Klauseln auch weltliche Texte in der Volkssprache zu unterlegen, um Motetten zu gewinnen, wanderte die Gattung aus der Messe hinaus und wurde als elitäre Kunst mit oft erotischer Aura von gebildeten Kennern gepflegt.

14. und 15. Jahrhundert

Von Notre Dame kann die Ars antiqua durch ihr neues, von **Franco von Köln** (2. Hälfte 13. Jh.) 1280 beschriebenes Notationssystem geschieden werden. In der MENSURALNOTATION wird erstmalig die Länge der Einzelnote in ein Verhältnis zu anderen gesetzt und an der Notenform ablesbar gemacht. Das mit Zahlenproportionen messende System wurde erst um 1600 durch das moderne Verfahren mit Taktschema abgelöst.

Die Vertreter der wiederum stark auf Paris konzentrierten ARS NOVA (etwa 1320–1380), so der Namensgeber **Philippe de Vitry** (1291–1361) oder **Johannes de Muris** (vor 1295 – um 1347), mussten die neue Musik und die zunehmende Differenzierung des Mensuralsystems gegen zahlreiche Verteidiger der „alten Kunst“ durchsetzen. Im Mittelpunkt des Interesses stand die neue „Königsgattung“ Motette und die Komposition von Refrainformen wie BALLADE, RONDEAU und VIRELAI im Kantilenensatz, der sich durch Betonung der Oberstimme auszeichnet. Im Rahmen der liturgischen Musik wurde die mehrstimmige Vertonung des Messordinariums als neue Aufgabe entdeckt. Hier wie in der Motette wandten die Komponisten die Prinzipien von ISOPERIODIK und ISORHYTHMIK an. Dabei wurde der Tonsatz nach rationalen Gesichtspunkten in gleichlange Perioden bzw. solche, in denen sich unabhängig voneinander gleiche Tonhöhenverläufe (COLOR) oder Tondauernfolgen (TALEA) wiederholten, eingeteilt. Derartige Abstraktionsleistungen weisen auf ein Bewusstsein für die Parameter des Tonsatzes hin, wie es bereits im Umfeld des Discantus von Notre Dame aufscheint.

Als bedeutendster Komponist dieser Epoche errang sich **G. de Machaut** (um 1300–1377) mit seinen als klassische Muster in Sammelhandschriften geordneten Werken, u. a. einer vierstimmigen Messe, großen Ruhm.

Im Italien des 14. Jahrhunderts entwickelte sich eine Mehrstimmigkeit mit eigenem Gesicht. Anknüpfend an die LAUDA, das einstimmige Lied des 13./14. Jahrhunderts, und Einflüsse aus Frankreich entstand in oberitalienischen Residenzen die weltlich orientierte Liedkunst des TRECENTO. Von der

Musik der französischen Ars nova unterscheidet sie sich durch größeren melodischen Schwung und harmonische Klarheit, steht ihr aber in Bezugsreichtum und rationaler Durchdringung des Tonsatzes nach. Bevorzugte Gattungen wurden das zu Schäferdichtungen und moralisierender Lyrik gesetzte MADRIGAL von 2 bis 3 Stimmen, die im Ambiente der Jagd beheimatete CACCIA aus zwei im Kanon geführten Oberstimmen über einer frei rezitierenden Unterstimme und die jüngere BALLATA, die in ihrer dreistimmigen Form bald das Madrigal verdrängte.

Einer der wichtigsten Vertreter dieser Kunst wurde **F. Landini** (um 1335–1397). Der prächtige *Squarcialupi-Codex* stellt die umfangreichste Quelle für die Kunst des Trecento dar.

Nach der Steigerung der Ars nova zur komplizierten und überzüchteten ARS SUBTILIOR (Ende 14. Jahrhundert), die die Notation des Rhythmus im Mensuralsystem zu letzten Höhen führte, zog mit dem 15. Jahrhundert die Epoche der burgundischen und franko-flämischen Künstler herauf. Sie wandten sich überschaubareren Formen zu und verzichteten auf konstruktivistische Kunststücke. Die angestrebte Natürlichkeit der Musik führte zu einer Vokalisierung der Melodie. Die aus einzelnen Linien erwachsenden Akkorde verloren die Starre der alten Quint-Oktav-Klänge und erhielten durch Terzen und Sexten eine Fülle und einen Wohlklang, wie sie in der Musik Englands schon seit dem 14. Jahrhundert anzutreffen waren. Der Kompositionsvorgang bestand nun nicht mehr aus einer sukzessiven Addition von Stimmen, sondern in gleichzeitiger Entwicklung des ganzen Satzes. Während die mittelalterliche Musik durch ein Ideal geprägt wurde, das den hochliegenden, aus Gesangsstimmen und Instrumenten bunt zusammengesetzten Klang ohne echte Basslage bevorzugte, entwickelte sich nun ein alle Lagen gleichmäßig einbeziehender, in der Regel vierstimmiger Tonsatz. Dreiklangsharmonik und Schlussformeln bereiteten das Aufkommen der Dur-Moll-Tonalität vor.

Bei der Vertonung des Messordinariums gelang es, durch Nutzung eines cantus firmus aus dem Choral bzw. weltlichen Liedgut oder eines beibehaltenen Kopfmotives die einzelnen Sätze zu einem Zyklus zu vereinen. Je nach Lage des cantus firmus können TENORMESSE, DISKANT-TENORMESSE und die bald seltenere DISKANTMESSE unterschieden werden. Zuweilen wandert der cantus firmus zwischen den Stimmen oder wurde nach englischem Vorbild in der Oberstimme koloriert, d. h. rhythmisch und melodisch variiert. In zunehmendem Maße wurde er jedoch durch freie Tonfolgen ersetzt. – Großer Beliebtheit erfreute sich auch die PARODIEMESSE, die ausschließlich weltliche Liedmelodien (z. B. *L'homme armé*) oder vollständige mehrstimmige Sätze benutzt. Außerdem begegnet man Kompositionen zum Proprium der Messe und zum Offizium. Die neue motettische Satzart wurde vorherrschend.

Der Verlust der charakteristischen Mehrtextigkeit bezeichnet den großen Wandel, den die MOTETTE vollzog. Sie tendierte immer stärker zu einer Abschnittsbildung, die durch den Eintritt neuer Imitationsmotive gekennzeichnet ist. Die Durchimitation, das Verfahren, alle Stimmen motivisch miteinander zu verknüpfen, beherrschte bald Motette und Messe (*Missa Pangué Lingua* von Josquin). Eng damit verbunden ist die Beherrschung der

kontrapunktischen Stimmführung (Grundgestalt, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung) und der Kanontechnik.

Das weltliche DISKANTAL fand in dem im 16. Jahrhundert in Blüte stehenden französischen CHANSON einen Nachfolger. Gleichzeitig entwickelte sich das italienische MADRIGAL zur kunstvollsten und ausdrucksstärksten Gattung der Vokalmusik. Hier wie auch in den anderen Gattungen der Vokalmusik wurde ein neuer Grad von subjektiver Textausdeutung erreicht, der u. a. die Nutzung einer oft nicht hörbaren Tonsymbolik einschloss.

Für die erste Generation der Komponisten stehen der Engländer **J. Dunstable** (um 1395–1453) und **G. Dufay** (vor 1400–1474) aus dem Hennegau. Ihnen folgte der große Kontrapunktiker **J. Ockeghem** (um 1420 bis 1497), dessen Stil durch stetiges Fließen der Stimmen geprägt ist. Um die Jahrhundertwende wirkte der für die Klarheit und Klangschönheit seiner Werke so gerühmte **J. Desprez** (um 1450–1521). Einen späten Höhepunkt erlangte die franko-flämische Vokalpolyphonie im umfangreichen Werk des **O. di Lasso** (1532–1594), der Kompositionen von einer Affektgeladenheit schuf, wie sie der *MUSICA RESERVATA*, der Musik für gebildete Kenner, eigen ist.

16. und 17. Jahrhundert

Mit dem 16. Jahrhundert beginnt die Epoche des Notendruckes (Stimmhefte und Tabulaturen, das heißt Griffschriften für Bund- und Tasteninstrumente). Musik, die höchsten Ansprüchen genügen sollte, war nur als Vokalmusik denkbar. Die Mitwirkung von Instrumenten zur Verstärkung (*COLLA PARTE*), zur stellvertretenden Ausführung von Vokalstimmen oder zur Übernahme von *cantus-firmus*-Stimmen in großen Notenwerten oder der durch die Lagen springenden *CONTRATENOR*-Stimme war dadurch jedoch nicht ausgeschlossen.

Das Ideal der Vokalpolyphonie wurde der *A-CAPPELLA-STIL* des **G. P. da Palestrina** (1525? –1594). In vorbildlicher Weise entsprach seine Kompositionsweise den Forderungen des Dritten Konzils von Trient (1562/63), das, statt ein gänzlich Verbot mehrstimmiger Musik zu fordern, sich darauf beschränkte, Textverständlichkeit, würdevollen Ausdruck und den Verzicht auf weltliche *cantus firmi* und Parodien zu unaufgebbaren Kriterien geistlicher Musik zu erheben. Palestrina, das Haupt der *RÖMISCHEN SCHULE* zur Zeit der Gegenreformation, schuf einen meist fünf- bis sechsstimmigen Vokalsatz, in dem sich alle Stimmen selbständig in sich gegenseitig ergänzendem, also komplementärem Rhythmus bewegten. Die Ausgewogenheit der melodischen Linien beruhte auf einem überlegten Umgang mit Tonschritten und Tonsprüngen. Vollständige, bassbezogene Dreiklänge und regulär vorbereitete und aufgelöste Dissonanzen prägten den harmonischen Eindruck.

Parallel zur römischen Stilentwicklung entstand um die Musiker am Dom San Marco in Venedig – **A. Willaert** (um 1480–1562), **G. Gabrieli** (1555–1612), **C. Monteverdi** (1567–1643) u. a. – die *VENEZIANISCHE SCHULE*. Im Gegensatz zum entmaterialisierten Dahinströmen der Stimmen im reingehaltenen *A-cappella*-Satz der Römer suchte man hier größte Prachtentfaltung in einem oft blockhaft akkordischen Satz. Dazu wurde ein stark besetztes Ensemble aus Sängern und Instrumentalisten in bis zu vier

mindestens vierstimmige, musikalisch selbständige Chöre aufgespalten und über den ganzen Raum verteilt (CORO SPEZZATO). Seit Willaerts *Salmi spezzati* (1550) wurde diese Technik der Mehrchörigkeit, die sowohl den Wechsel nach Art des Psalmvortrags als auch den Zusammenklang einschloss, zu einer Keimzelle des Konzertierens, d. h. des aufeinander abgestimmten gemeinsamen Agierens selbständiger Partner.

Getreu dem zeitgenössischen Postulat nach IMITAZIONE DELLA NATURA (Nachahmung der Natur) bewies **G. Zarlino** (1517–1590) nach harmonischen und arithmetischen Grundsätzen die Natürlichkeit einer Akkordlehre, die sich allein auf Dur und Moll gründete. Er beschrieb die besondere Bedeutung der Außenstimmen eines Satzes, vor allem des Bassfundamentes.

Allgemein verbindlich war im 16. und frühen 17. Jahrhundert das Interesse am italienischen MADRIGAL, das zum weltlichen Gegenstück der Motette avancierte. Wie bei dieser wurde der Text abschnittsweise komponiert, die Stimmen durch motivische Imitation miteinander verknüpft und ein Wechsel von homophonen und polyphonen Partien beachtet. Der Text in Form eines Sonetts oder als Folge freier Verse bestand vornehmlich in einer äußerst verfeinerten Liebespoesie. Als Vorbild galten die Dichtungen F. Petrarcas (1304–1374). Die oft naturalistische Textausdeutung bediente sich zunehmend des festen Formelschatzes der Madrigalisten, die das Madrigal in die Sphäre der MUSICA RESERVATA, der Musik für Gebildete, hoben. Meister des Madrigals wurden **L. Marenzio** (1554–1599), **C. Gesualdo da Venosa** (1566–1613), **G. de Wert** (1535–1607) und **C. Monteverdi** (1567–1643).

Instrumente waren nun nicht mehr nur als Vokalstimmenersatz oder Stimmenverstärkung und als Teilensemble bei mehrchöriger Musizierweise gefragt, sondern erhielten allmählich ein eigenes Repertoire. Bei den Tasteninstrumenten stand die Übertragung von Vokalmusik (INTAVOLIERUNG), die Orientierung an deren Satzarten und Formen in RICERCAR, FANTASIE und CANZONA neben der Entwicklung freier, improvisatorischer Formen (TOCCATA, PRÄLUDIUM), die den instrumententypischen Spielweisen Raum ließen. Die Koloristen unter den englischen und deutschen Organisten des 15. und 16. Jahrhunderts übten sich in der Verzierung bei cantus-firmus-Bearbeitungen.

Die noch unscharfen Begriffe SYMPHONIA und SONATA stehen für instrumentale Ensemblesmusik. In England blühte die Musik für das CONSORT, das aus Instrumenten verschiedener Lage jedoch einer Familie, z. B. aus Gamben, oder ungleichen Instrumenten zusammengesetzt ist.

Tanzimprovisationen wurden ostinate Bassmodelle wie PASSAMEZZO, ROMANESCA und FOLIA zugrundegelegt. CHACONNE und PASSACAGLIA haben hier ihren Ursprung. Die Gesellschaftstänze wurden in Paaren aus geschrittenem, geradtaktigem Tanz (z. B. PAVANE) und gesprungenem Nachtanz in ungeradem Takt (z. B. GALLIARDE) angeordnet.

Häufig wird die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert als ein deutlicher Epochenumbruch und als Geburtsstunde einer neuen Musik, der Musik des Barock, bezeichnet. Übernahmen und Weiterentwicklungen sind jedoch zahlreich.

Dazu gehören die TON- bzw. ZAHLENSYMBOLIK, die noch bei J. S. Bach eine späte Anwendung erfahren, und die FIGURENLEHRE der MUSICA POE-

TICA, die die Kunst der Madrigalisten zur Grundlage hat. Auch die AFFEKTENLEHRE, die versucht, eine Klassifikation von Gemütszuständen (Affekten) und adäquaten Ausdrucksmitteln zu entwerfen, konnte auf den Errungenschaften der Musica reservata aufbauen. Die mittelalterliche Betonung der durch Theorie regulierten Struktur des Tonsatzes wurde von einer eher auf das Emotionale gerichteten Anschauung abgelöst.

Bis auf die Entwicklung des Hammerklaviers entstand in den nächsten anderthalb Jahrhunderten kein neues Instrument von Belang mehr. Der reiche Schatz an Instrumenten aus der Zeit der Renaissance wurde stattdessen nur noch in Ausschnitten genutzt.

Die DUR-MOLL-TONALITÄT mit ihrer auf Dreiklängen beruhenden Harmonik setzte sich gegenüber dem alten System der modalen Tonarten durch, die stärker melodisch definiert waren. Der bisher nur unverbindlich auch instrumentaliter ausgeführte Bass erhielt den Rang einer Fundamentstimme, die unablässig durch ein angemessen starkes Teilensemble aus Akkordinstrumenten und z. T. auch tiefoktavierenden Melodieinstrumenten zu verstärken war. Der BASSO CONTINUO oder GENERALBASS sollte für fast zwei Jahrhunderte die Musik prägen. Neu war auch die Abkehr vom Messen der Notenwerte im alten Mensuralsystem, das durch das Berücksichtigen unterschiedlicher Qualitäten der Noten („gute“ und „schlechte“ Noten) je nach ihrer Stellung im Takt (AKZENTSTUFENTAKT) verdrängt wurde. Der Taktstrich zeigt regelmäßige metrische Einheiten an und macht die Hierarchie der Akzente ablesbar.

Der Eindruck einer großen Zäsur um das Jahr 1600 verdankt sich nicht zuletzt der Entstehung der MONODIE und der Geburt der OPER.

Bei privaten Akademien in den Häusern florentinischer Adliger trafen sich seit etwa 1580 Gelehrte und Künstler, die bei ihren Diskussionen auf Möglichkeiten sannen, die großartigen Wirkungen des antiken Theaters wiederzugewinnen. Nach der literarischen Vorlage, die das Muster der griechischen Monodie, den solistischen Gesang zur Begleitung der Kithara, bot, entwickelten die Mitglieder der FLORENTINER CAMERATA eine neue Monodie mit zeitgenössischen Mitteln. Dem mehrstimmigen Madrigal entsprechend hatte nun eine generalbassbegleitete Solostimme den Affektgehalt des Textes auszudrücken. Programmatischen Ausdruck fanden diese Bemühungen in *Le Nuove Musiche* (Florenz 1601) von **G. Caccini** (1551 bis 1618).

Im selben Zirkel entstand auch die erste noch erhaltene Oper *Dafne* (1598) auf einen Text von O. Rinuccini (1563–1621) und Musik von **J. Peri** (1561–1633). 1627 verwendete **H. Schütz** (1585–1672) gerade dieses Libretto in einer Fassung von M. Opitz (1597–1639) für ein heute leider verlorenes musikalisch-theatralisches Werk. Die frühe Oper bevorzugte Stoffe nach Art der Schäferspiele und aus der Mythologie. Ältere musikdramatische Formen waren das INTERMEDIUM (Zwischenaktmusik im Schauspiel), MADRIGALKOMÖDIEN, das LITURGISCHE DRAMA u. a.

Die Oper ist ohne die moderne MONODIE nicht denkbar. Diese erlaubte, einen schlichten Bericht im akkordisch knapp begleiteten Sprechgesang (STILE NARRATIVO) oder im affektgeladenen, dramatisch darstellenden Stil (STILE RAPPRESENTATIVO) zu deklamieren. Seit 1605 (C. Monteverdi, *V. Madrigalbuch*) wurde dieser neue Stil der Textvertonung, der sich über traditionelle Regeln für Harmonie und Kontrapunkt hinwegsetzte, SECONDA

PRATICA genannt. Die Rede als Herrin der Musik anzusehen, war ein dem alten A-cappella-Stil, der PRIMA PRATICA, widersprechendes Prinzip.

Neben dem REZITATIV kannte die frühe Oper schon die vom Orchester oder dem Basso continuo allein begleitete, in ihrem Affekt einheitliche, formal aber noch freie ARIE, die sehr viel dem begleiteten Solomadrigal verdankte. Die Instrumentation blieb oft Sache der Ausführenden.

Komponisten wie **Monteverdi** und **A. Cesti** (1623–1669) bildeten einen Typ aus, der unter Ausschluss von Chor und Ballett allein mit einem kleinen Orchester rechnete. Man unterschied das mit kurzen Akkorden der Continuo-Gruppe begleitete SECCO-REZITATIV vom orchesterbegleiteten ACCOMPAGNATO-REZITATIV, das daraus erwachsende ARIOSO und die große ARIE. Der venezianische Opernstil setzte sich im 17. Jahrhundert auch außerhalb Italiens durch.

17. und erste Hälfte des 18. Jahrhunderts

Im folgenden Jahrhundert musste dieser dem neapolitanischen Stil weichen. Der Orchesterpart wurde nun mit mehr Aufmerksamkeit bei der Ausarbeitung bedacht. Für die Arie war die DA-CAPO-FORM mit kontrastierendem Mittelteil und virtuos ausgezierter Wiederholung des ersten Teiles allgemeingültig geworden. In neapolitanischer Art schrieben **A. Scarlatti** (1660–1725), **G. F. Händel** (1685–1759) und **G. B. Pergolesi** (1710 bis 1736). Als Librettist wurde der Wiener Hofdichter P. Metastasio (1698 bis 1782) besonders geschätzt.

Ferner muss die OPERA SERIA, in der ernste Stoffe mit viel Raum zu musikalischem Affektausdruck behandelt werden, von der in Venedig beheimateten, einfacheren OPERA BUFFA, die stark von der volkstümlichen COMMEDIA DELL'ARTE beeinflusst ist, unterschieden werden. Der Vorherrschaft der italienischen Oper im 18. Jahrhundert konnte allein die französische Musikkultur eigene musikdramatische Formen von ausgeprägtem Charakter entgegensetzen. Das in fünfstimmigem Orchestersatz begleitete Ballett spielte nicht nur in der TRAGÉDIE LYRIQUE eine große Rolle. Refrainartige Formen statt der Koloraturarie, zahlreiche Ensembles und Chöre prägten das Bild. Schöpfer eines umfassenden französischen Stils war der gebürtige Florentiner **J.-B. Lully** (1632–1687).

In enger Wechselwirkung zur Entwicklung der Oper steht die Geschichte des Oratoriums. Seinen Ursprung hat es in nichtliturgischen, geistlichen Übungen (ESERCIZI SPIRITUALI) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, bei denen in dialogisierender Manier auch ein- bis mehrstimmige geistliche Lieder (LAUDEN) in den Betsälen Italiens (Oratorien) erklangen. Mit der Entlehnung des monodischen Prinzips aus Oper, Madrigal und Kantate entstand das ORATORIO. Das ORATORIO LATINO, das seinen bedeutendsten Vertreter in **G. Carissimi** (1605–1674) fand und vornehmlich im Rom des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde, musste bald dem u. a. von **A. Stradella** (1639–1682) geförderten, volkssprachigen ORATORIO VOLTARE weichen. Obwohl die Gattungsbezeichnung Oratorium erst um 1640 aufkam, ist die *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600) von **E. de Cavalieri** (um 1550–1602) schon als solches zu bezeichnen.

In Deutschland herrschten vor der Übernahme des neapolitanischen Modells im 18. Jahrhundert Bezeichnungen wie HISTORIA, DIALOG, ACTUS MUSICUS. Da sie aus Nummernfolgen von Rezitativen, Arien und zuweilen Ensembles und Chören bestehen, gehören Bachs Passionen und die wie geistliche Opern nach alttestamentlichen Sujets erscheinenden Werke Händels bei aller Verschiedenheit der gleichen Gattung Oratorium an.

Auch die noch junge evangelische Kirchenmusik blieb vom neuen Stil nicht unberührt. Ihre Basis war seit der Reformation das deutsche KIRCHEN-LIED. Im protestantischen Choral wie in Luthers Deutscher Messe war neben Neuschöpfungen auch Ererbtes in Gestalt von Textübersetzungen oder wiederverwendeten älteren Melodien aufgehoben. Neben der weiterhin gepflegten LIED- und SPRUCHMOTETTE im A-cappella-Stil erlaubte das monodische Prinzip die Entwicklung neuer Formen wie GEISTLICHES KONZERT und CONCERTO bzw. KANTATE. Getreu der Auffassung von Musik als Klangrede (J. Mattheson, 1681–1764) konnte sich hier der Komponist als Prediger entfalten.

Neben der Monodie war das konzertierende Prinzip eine wesentliche Voraussetzung für den neuen Formenkanon. Die Bedeutungsvielfalt des Begriffes KONZERT hat seine Ursache im Verbum *concertare* selbst: im italienischen Kontext steht es für (klanglich) „aufeinander abstimmen“, in lateinisch-humanistischer Tradition ist es mit „wetteifern“ zu übersetzen. Angewendet auf Musik können beide Bedeutungsfelder nur erfüllt werden, wenn sich das gesamte Ensemble in Teilensembles gliedert, die in bestimmter Weise miteinander agieren. Die Geschichte des konzertierenden Prinzips, die mehr ist als die Geschichte der Gattung Solokonzert, kann als Prozess der Profilierung dieser Teilensembles aufgefasst werden.

Grundsätzlich lassen sich drei Varianten des Instrumentalkonzertes unterscheiden. Im MEHRCHÖRIGEN KONZERT nach dem Muster der gemischt besetzten venezianischen Mehrchörigkeit „konzertieren“ mehrere gleichgewichtige Gruppen miteinander. Dafür gibt das *Brandenburgische Konzert* Nr. 3, BWV 1048 (1721) von **J. S. Bach** (1685–1750) für (I) 3 Violinen, (II) 3 Violen und (III) 3 Violoncelli (dazu die selbstverständliche Bassocontinuo-Gruppe) ein Beispiel. Das CONCERTO GROSSO vereint ein kleines Solistenensemble (oft dreistimmig, auch in Triosonatenbesetzung), CONCERTINO oder SOLI genannt, und die große Gruppe, das RIPIENO, TUTTI oder CONCERTO GROSSO. Klassischen Rang nehmen die 12 *Concerti grossi* op. 6 von **A. Corelli** (1653–1713) ein. Parallel dazu entwickelte sich das SOLO-KONZERT, das in kurzer Zeit zum Konzert schlechthin wurde. Prägend für die Gattung wurden hier die Werke von **G. Torelli** (1658–1709) und vor allem **A. Vivaldi** (1678–1741). Nach Vivaldis Vorbild wurde die Satzfolge schnell-langsam-schnell und die RITORNELLFORM zum Standard. Dabei lösen sich tonal stabilere Ritornelle des Tutti und modulierende Soloepisoden oder Couplets ab.

Im ursprünglichen Verständnis wurde *concertare* auch für das vokale CONCERTO in Anspruch genommen. Auf Motetten- und Madrigaltradition fußen die *Cento concerti ecclesiastici* (1602) des **L. da Viadana** (1564 bis 1645), eines ersten konsequenten Anwenders der Generalbasspraxis, und die *Kleinen Geistlichen Konzerte* (1636/39) von **H. Schütz** für wenige Vokal- und Instrumentalsolisten mit Generalbass. Die ältere deutsche Kantate auf

geistliche Texte schöpfte aus dieser Fülle bereitliegender Satzarten und Besetzungsmöglichkeiten. Erst mit den nach 1700 oft nachgeahmten Jahrgangsdichtungen des E. Neumeister (1671–1756) begann sich die Kantate der Nummernfolge der Oper mit Rezitativ und Arie immer stärker zu nähern.

Im 17. Jahrhundert trat die Instrumentalmusik aus dem Schatten der Jahrhunderte lang dominierenden Vokalmusik heraus – eine bis in die Gegenwart wirkende Errungenschaft. Als unverzichtbare Bestandteile der Ausführung hatten die Generalbassinstrumente mit „Clavier“, Cembalo und Orgel, wachsende Bedeutung erlangt. Trotz unterschiedlicher technischer und klanglicher Möglichkeiten sowie sich festigender Zuordnung zu den Sphären weltlicher oder geistlicher Musik musste die ursprüngliche Literaturgemeinschaft erst durch die Gewinnung instrumentenspezifischer Schreibarten überwunden werden. Diese Entwicklung ging auch mit der Ausprägung nationaler Stile einher.

G. Frescobaldi (1583–1643), Organist an Sankt Peter in Rom, orientierte sich einerseits an den Gattungen der kontrapunktischen Vokalmusik, für die er adäquate instrumentale Entsprechungen suchte (FANTASIE, RICERCAR, CANZONA, CAPRICCIO), andererseits an den elementaren Möglichkeiten, die das Spiel von Tasteninstrumenten bietet (Laufwerk, Akkorde). In seinen Toccaten, aber auch in den PARTITEN als Variationen über Tanzbässe forderte er eine neue Virtuosität. Diese fand einen kongenialen Erben in den über 500 einsätzigen Sonaten (*Esercizi*) des **D. Scarlatti** (1685 bis 1757).

Die Literatur für das Clavecin, das französische Cembalo, bestand aus SUITEN (ORDRES) genannten Sammlungen, die stilisierte Tänze und Charakterstücke mit oft poetischen Titeln vereinten. Für die französische Orgelmusik wurde die starke Normierung von Arten des Tonsatzes typisch, die mit der Orgeldisposition korrespondiert. Auf beiden Feldern zeichnete sich **F. Couperin** (1668–1733) besonders aus.

Die regionalen Stile in Deutschland wurden oft von der Musik der Nachbarn beeinflusst. In den französisch inspirierten Suiten des Wiener Hoforganisten **J. J. Froberger** (1616–1667) finden sich erstmals die Kernsätze ALLEMANDE, COURANTE, SARABANDE und GIGUE. In der Nachfolge des „Organistenmachers“ **J. P. Sweelinck** (1562–1621) entstand die norddeutsche Orgelschule um Meister wie **D. Buxtehude** (um 1637–1707), die in Choralbearbeitungen, -variation und Ostinatoformen, in Toccata, Präludium und Fuge die Möglichkeiten der in Werke gegliederten Orgel nutzte.

Das Kompositionsprinzip der FUGE (lat. *fuga*, „Flucht“) basiert auf der in Motette, Fantasie und Ricercar des 16. Jahrhunderts erprobten Imitationstechnik. Ein oder mehrere Themen werden zuerst im Quintabstand voneinander in jeder Stimme exponiert, um dann ggf. miteinander kombiniert zu werden. Mit thematisch gebundenen Durchführungsabschnitten alternieren freie Zwischenspiele. Die Fuge ist auf keine Besetzung festgelegt. Mit dem Absinken des linearen Denkens verschwand auch die Fuge, um einem Gestus des Fugierens in Art eines Zitats Platz zu machen.

Durch die einzigartige Synthese von italienischen, französischen und vor allem nord- und mitteldeutschen Traditionen gelang es **J. S. Bach**, modernes Konzert und altes Fugenprinzip, harmonische Beweglichkeit und Linearität des Kontrapunkts miteinander zu versöhnen.

Die Musik des 17. Jahrhunderts wurde u. a. durch den Aufstieg der Violine bestimmt. Ein Vergleich der von den zu ihrer Zeit berühmtesten Virtuosen, Corelli und Vivaldi, erhobenen technischen Anforderungen macht das Tempo der Entwicklung deutlich. Neben dem Einsatz im Orchester wurde die Violine in der Kammermusik geschätzt. Die beliebte Gattung der TRIO-SONATE für zwei Melodieinstrumente und Basso continuo (d. h. für mindestens 4 Spieler) spielte nicht nur im Schaffen von Corelli, **G. Ph. Telemann** (1681–1767) und Händel eine große Rolle.

Zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts

Um Orientierung zu geben und Verständigung zu fördern, wird von der Geschichtsschreibung erwartet, dass sie den historischen Prozess in Epochen einteile. Nun tritt jedoch das geschichtlich Neue bei seinen ersten Ankündigungen nicht in einer idealtypischen Ausformung aller Merkmale auf. Deshalb sollte nicht vergessen werden, dass es problematisch ist, die Räume jenseits der „Gipfel“ mit „nicht mehr“ und „noch nicht“ zu beschreiben. Erst nachdem dieses vorausgeschickt worden ist, soll nun von einem Zeitalter des klassischen Stils gesprochen werden. Nach Wandlungen des musikalischen Geschmacks während der so genannten „Vorklassik“ seit den 1730/40er Jahren empfing der neue Stil seine Prägung durch **J. Haydn** (1732–1809), **W. A. Mozart** (1756–1791) und **L. v. Beethoven** (1770 bis 1827). Die allmähliche Ablösung von Aristokratie und Kirche als Kulturträger durch das Bürgertum war eine soziale Seite der Veränderungen.

Mit der Durchsetzung der gleichstufigen Stimmung war einem fundamentalen Prinzip klassischer Musik das Feld bereitet. Modulatorische Freizügigkeit, d. h. die Möglichkeit, in einem Tonsatz alle Tonarten berühren zu können, war nicht nur eine Forderung Bachs an das Stimmungssystem. Die Macht eines durch pure Verwendbarkeit begrenzten Tonartenradius, der im Rahmen der Affektenlehre mit Bedeutungen belastet war, schwand dahin. Die neue Freiheit fand ein Ordnungsgerüst in einer Hierarchie der harmonischen Stufen. Die klassische Sonatenform gibt dem auskomponierten Widerspruch der Tonartenstärken die Regel.

Dass sich die Erscheinungsweise des Dramatischen ändern musste, ist ebenso deutlich. War Dramatisches im Barock durch die Prämisse der Einheit des Affekts in einen stabilen, typisierten Zustand überführt (z. B. Rachearie) oder fand es seinen Ort im kontrastreichen Wechsel der Ausdruckscharaktere, so wurde nun der spannungserzeugende Widerspruch im Tonsatz selbst exponiert und durchgeführt. Primär schlug sich der Widerspruch in einem Gegensatz der Tonstufen nieder. Die Modulation erhielt dramatisierende Kraft. Der motivisch-thematische Verlauf konnte davon unabhängige Wege gehen.

Die barocke Affektenlehre bot die theoretische Entsprechung zu dem kontinuierlichen, dem Perpetuum mobile nicht unähnlichen Ablauf innerhalb vieler tradierter Formen. Rhythmische Modelle und fortgesponnene oder variierte Melodien garantierten dafür. Im klassischen Stil wurde eine bei tanzgebundener Musik schon von je her vertraute PERIODENBILDUNG (Zwei- oder Vier- oder Achttaktgruppen etc.) zum allgemeinen Kennzeichen. Wo früher latente Zahlensymbolik über formalen Proportionen walten konnte, zog Symmetrie hörbar und abzählbar ein. Das als künstlich und verworren,

als schwülstig und maniert empfundene barocke Wesen hatte einer neuen Einfachheit und Natürlichkeit zu weichen.

Die Musik der zu Ende gehenden Periode war durch einen eher homogenen Rhythmus geformt. Die Diskontinuität des neuen Stiles offenbarte sich nicht nur im Kontrast, sondern auch in der Kunst, harmonisch, dynamisch und rhythmisch Übergänge zu schaffen. Eine quasi affektive Bewegung konnte nun strukturelles Moment des Satzes werden. Das immer neu zu klärende Verhältnis von Periode, rhythmischem und harmonischem Akzent löste den barocken Einheitsablauf ab.

Eine neue Form mit altem Namen wurde zum bevorzugten Experimentierfeld der Neuerer – die SONATE. Instrumentale „Klingestücke“ (lat. *sonare*, „klingen“) ohne spezifische Form waren unter diesem Titel seit dem 16. Jahrhundert in Italien bekannt. Der Begriff SONATA fand durch Corellis SONATA DA CHIESA (Satzfolge langsam-schnell-langsam-schnell) und SONATA DA CAMERA (Präludium und bis zu vier Tanzsätze) nähere Bestimmung.

Zum Standard der klassischen Sonate als zyklischer Form gehört ein schneller Kopfsatz (eventuell mit langsamer Einleitung) in SONATENHAUPTSATZFORM. Der folgende langsame Satz ist vornehmlich als Thema mit Variationen oder in dreiteiliger Liedform gehalten. Ihm kann sich ein aus den Reihungsformen wie Suite, Serenade oder Divertimento vertrautes Menuett mit kontrastierendem Trio anschließen. Seit Beethoven wurde an dessen Stelle das Scherzo üblich. Der schnelle Finalsatz zeigt Rondo- oder Sonatenhauptsatzform.

Die Form des Hauptsatzes der Sonate wurde erst um 1840 beschrieben, obwohl ihr harmonischer Plan schon im Tanzsatz der Suite zu beobachten ist. Im Allgemeinen wird darunter eine zweiteilige Form verstanden, deren Teile jeweils wiederholt werden können. Nach Festigung von Tonart (Tonika) und Tempo bewegt sich der Tonsatz im ersten Abschnitt zur Dominante. Die EXPOSITION dieser Stufen ist mit der Aufstellung von grundsätzlich beliebig vielen, häufig jedoch von zwei charakteristischen thematischen Gestalten verbunden. Im DURCHFÜHRUNGSTEIL wird die Spannung zwischen den zuvor herausgestellten Stufen durch harmonische Bewegung ausgebaut. Damit gehen Spaltungen der melodischen Gestalten und des Periodenbaus einher. In der REPRISE erscheinen alle wesentlichen Themen erstmals in der Tonika.

Das Prinzip der Sonate findet sich sowohl in der Kammer- als auch in der Orchestermusik (Sinfonie, Konzert). Die nun ausfallende Generalbasspartie des Cembalos in der Kammermusik wurde durch die harmoniefüllende Rolle von Melodieinstrumenten in Altlage (z. B. Viola) oder einen obligaten Clavierpart ersetzt. Die Sonatenform lag den Kompositionen für Hammerflügel mit einem einzelnen Streichinstrument oder einem Ensemble daraus (z. B. Klaviertrio, Klavierquartett), für reine Streicherbesetzungen (z. B. Streichtrio, Streichquintett), für gemischte Streicher-Bläser-Ensembles (z. B. Klarinettenquintett) und für reine Bläserensembles (Bläserquintett) zugrunde.

Einen besonderen Rang nahmen sowohl die KLAVIERSONATE für den modernen, an Umfang und Volumen ständig wachsenden Hammerflügel als auch Kompositionen für STREICHQUARTETT ein. Auf beiden Feldern haben sich Haydn, Mozart und Beethoven besonders engagiert. Durch Haydn, der in fast 50 Jahren über 70 Streichquartette schrieb, hat die Gattung ihre eigentliche Ausformung erfahren. Innerhalb des Korpus der 32 Klaviersonaten und 16 Streichquartette Beethovens stellen die späten Werke weit über ihre Zeit hinausweisende Monumente dar.

Trotz ihres Charakters als Sonate für Orchester ist in der neuen SINFONIE keine voraussetzungslose Erfindung zu sehen. Als reines Orchesterstück war die Sinfonia schon im 17. und 18. Jahrhundert vor Kantate und Oper sowie bei Musik in der „Kammer“ eingeführt. Bedeutsam für die Gattungsgeschichte wurde die einleitende Sinfonia der Opera buffa, die schon die Satzfolge schnell–langsam–schnell aufwies und in Geist und Anlage dem neuen Stil schon nahe stand. Protagonisten dieser Form wurden **G. B. Sammartini** (1700–1775) und der stark auf Mozart wirkende **Joh. Chr. Bach** (1735 bis 1782), in dessen über 90 Sinfonien bereits kontrastierende Motivgruppen im Hauptsatz zu finden sind. Melodiebetonung bei kleingliedriger Struktur der zahlreichen Motive, abrupte Wechsel in Satzart und Ausdruck, neue Manieren (Crescendo-Walze, Rakete etc.) sowie die Einführung des Menuetts an dritter Position kennzeichnen den Stil der MANNHEIMER SCHULE, als deren herausragende Vertreter **J. Stamitz** (1717 bis 1757) und seine Söhne gelten.

Hier offenbart sich, wie stark das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts von einer Vielfalt regionaler Stile geprägt wurde. Ergänzend sei auf die Haydn und Mozart vorausgehende Wiener Schule, die disparate Berliner Musikszene (italienischer Geschmack bei Hofe in den Opern von C. H. Graun und J. A. Hasse, Berliner Liederschule, Bachstudium) und das Werk von **C. Ph. E. Bach** (1714–1788) verwiesen. Dessen Stil der Empfindsamkeit, der dem persönlichen Gefühl Raum geben sollte, war möglich geworden, nachdem die galante Schreibart (z. B. Telemann) Wege gezeigt hatte, in einer Kunst für Liebhaber gelehrtes barockes Wesen abzustreifen.

Wie aus der heiter gelösten Atmosphäre der unterhaltenden Sinfonia eine ideenmächtige und allein aus sich heraus als autonomes Kunstwerk wirkende „schwere“ Symphonie wurde, verdeutlicht der Vergleich einer frühen Sinfonie Haydns mit der *IX. Sinfonie* Beethovens, die im Finale eine kantatenartige Aufweitung durch Schillers Ode *An die Freude* erfährt.

Auf der Bühne setzte sich die OPERA BUFFA, die typisierte Situationen des bürgerlichen Alltags schildert, endgültig gegen die barocke, in Mythos und Geschichte angesiedelte OPERA SERIA mit ihrer Gesangsartistik durch. Als musikalischer Komödie ist ihr eine Vorliebe zu Ensembles und großen Finali eigen. Nach dem Erfolg von Pergolesis *La serva padrona* (1733) erreichte die Gattung einen Höhepunkt bei Mozart. Im Finale des *Don Giovanni* (1787) gelingt ihm die Vereinigung gegensätzlich gestimmter Akteure in einem geschichteten Tonsatz.

In Frankreich eskalierte die Auseinandersetzung zwischen den Anhängern der repräsentativen GRAND OPÉRA und der dem neuen Stil näherstehenden Buffa 1752 im BUFFONISTENTREIT, der letztlich die französische OPÉRA COMIQUE mit gesprochenen Dialogen förderte.

Seit 1762 bemühte sich **Chr. W. Gluck** (1714–1787) um eine Reform der in Konventionen erstarrten italienischen und französischen Oper. Die Musik hatte nun dramatischem Ausdruck zu dienen. Liedformen ersetzten die Da-capo-Arie, Accompagnato-Rezitative die Secco-Rezitative. Der Chor wurde Handlungsträger. Die Ouvertüre erhielt Bezug zum Drama.

Neben den Gluck'schen Reformopern gelangte das deutsche SINGSPIEL mit gesprochenen Dialogen, Liedern und kleinen Arien zu großer Beliebtheit. Aus dieser Tradition kommend wurde *Die Zauberflöte* (1791) von Mozart zur ersten großen deutschen Oper der Wiener Klassik.

19. Jahrhundert

Das Prädikat „romantisch“ führte E. T. A. Hoffmann (1776–1822) in die Musikbetrachtung ein. Aus Anlass einer Besprechung von Beethovens V. *Sinfonie* nannte er 1810 die Musik „die romantischste aller Künste“. Im Gegensatz zu einer bis in das 17. Jahrhundert herrschenden Auffassung vom Primat der Vokalmusik galt Hoffmann als Musik im eigentlichen Sinne allein die reine Instrumentalmusik. Nur in ihr würde das Unaussprechliche jenseits aller Begriffe zur Erscheinung gelangen. Das 19. Jahrhundert brachte sowohl die Auffassung hervor, Musik verlange ihrem Wesen nach eine Verbindung mit dem Begriff, als auch den heftigen Widerspruch zu dieser These von einem Inhalt der Musik. Ihr Wesen erschöpfe sich darin, Form zu sein.

Das Gestaltwerden von Gefühlen des komponierenden Subjekts, das Anlehnen an Ideen und Begriffe oder gar das Illustrieren poetischer Programme vertraute ganz der Eigenschaft von Musik, Emotionen zu tragen und zu wecken. Parallel zu dieser Tendenz gewannen besonders nach der Jahrhundertmitte diejenigen an Bedeutung, die in Besinnung auf klassische Muster Form und Struktur des Tonsatzes allein aus genuin musikalischen Bedingungen zu entwickeln suchten.

Nach der „Vermenschlichung“ der melodischen Linie im Geiste des Renaissancehumanismus im 15. und 16. Jahrhundert und der Orientierung auf alles Menschliche jenseits entstellender Stilisierung, wie es dem pädagogischen Impetus der Aufklärung entsprach, wurde nun die Musik zur Stimme des Individuums, das um Orientierung in einer zunehmend als fremd empfundenen Welt rang.

Die Komponisten des 19. Jahrhunderts fügten dem hergebrachten Kanon der Gattungen zwischen den repräsentativen Säulen Oper und Sinfonie bis auf das Wagner'sche Musikdrama, die Symphonische Dichtung, das lyrische Klavierstück und das Kunstlied in der Art Schuberts kaum Neues hinzu.

Die jüngeren Zeitgenossen Beethovens und die ersten Generationen nach ihm hatten oft schwer um die Emanzipation von seinem übermächtigen Vorbild zu ringen. Häufig waren sie in jenen Gattungen am erfolgreichsten, die im Œuvre Beethovens am Rande lagen. So ging die Würdigung des Liedkomponisten **F. Schubert** (1797–1828) dessen Entdeckung als Symphoniker voraus. Neben dem einfachen und dem varierten Strophenlied pflegte er das durchkomponierte LIED. Nach dem Ideal des Einfachen, wie es u. a. die BERLINER LIEDERSCHULE vertreten hatte, hob Schubert durch individuelle Gewichtung und Behandlung der drei Konstituenten des Sololiedes, Dichtung, Gesangs- und Instrumentalstimme, die Gattung auf eine

neue Stufe. Unter den über 600 Liedern ragen seine Zyklen nach W. Müller (1794–1827) *Die schöne Müllerin* (1823) und *Die Winterreise* (1827) hervor. Das Sololied spielte auch im Schaffen von **R. Schumann** (1810–1856), **J. Brahms** (1833–1897) und **H. Wolf** (1860–1903) eine große Rolle.

Nach der raschen Entwicklung, die der Hammerflügel genommen hatte, wurde das 19. Jahrhundert zu einem Jahrhundert des Klaviers. Dem Bedarf eines sich stark differenzierenden bürgerlichen Publikums stand eine Flut von Kompositionen und Bearbeitungen, oft für Klavier zu 2 oder 4 Händen, gegenüber. Neben der klassischen Sonatenform, wie sie u. a. Schubert und Brahms pflegten, entstand ein Repertoire meist einsätziger CHARAKTERSTÜCKE. Hierzu gehören z. B. die *Lieder ohne Worte* von **F. Mendelssohn Bartholdy** (1809–1847) ebenso wie die *Papillons* von Schumann. Die Anforderungen an die Spieltechnik stiegen enorm. Allenthalben wirkte das Vorbild des Violinvirtuosen **N. Paganini** (1782–1840) anspornend. **F. Liszt** (1811–1886) übertrug nicht nur einen orchestralen Stil auf das Klavier, sondern wagte in seinem Spätwerk, bis an die Grenzen der Tonalität vorzustoßen.

Mendelssohn trug früh zur Ausprägung eines charakteristischen Zuges der Musikkultur des 19. Jahrhunderts bei – der Besinnung auf ein als vorbildlich erkanntes Erbe der Vergangenheit bei gleichzeitig ungebrochenem Bemühen um den „Fortschritt“ in der Musik. In den Oratorien *Paulus* (1836) und *Elias* (1847) gab Mendelssohn Muster für den schöpferischen Umgang mit den Vorbildern Händel und Haydn. Bahnbrechend wirkte 1829 die Begründung einer Aufführungstradition der *Matthäuspassion* von J. S. Bach. Neben der dadurch geförderten Erhebung Bachs zum protestantischen „Erzkantor“ stand die Orientierung der katholischen Kirchenmusik am Vorbild Palestrinas, dem die Reformbewegung des CAECILIANISMUS auf der Suche nach einer wahren Kirchenmusik nachfolgte.

Der neuen Vielfalt in der Klaviermusik stand auf Seiten der Orchestermusik seit der *Symphonie fantastique* (1830) von **H. Berlioz** (1803–1869) die PROGRAMMSYMPHONIE gegenüber. Das Dichten in Tönen, das Zur-Sprache-Gelangen der Musik strebte Liszt in seinen SYMPHONISCHEN DICHTUNGEN der Jahrhundertmitte an. Gestützt auf das Gerüst, das die traditionelle Sonatenform zur Hand gab, oder auf das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit sollte aus der Verschmelzung von Musik und literarischem Vorwurf etwas Drittes, eine poetische Idee, erwachsen.

Die Synthese von begriffslosem Sagen der Musik und verständnislenkendem Programm in Worten, wie sie die so genannten „Neudeutschen“ um Liszt und **R. Wagner** (1813–1883) propagierten, wurde von den „Konservativen“ heftig attackiert. Deren Wortführer E. Hanslick (1825–1904) verteidigte Musik als „tönend bewegte Formen“ gegen den Primat des Gehaltes. Als Exempel für diese Anschauung wurde das Werk von Brahms benutzt.

Zeitlebens war auch **Brahms** mit dem Studium „musikalischer Denkmäler“, einem Begriff dieser Zeit, beschäftigt. Kompositorische Techniken wie Variation, Kontrapunkt in Kanon und Fuge erhielten für ihn so hohen Rang, dass er versuchte, sie in die Musiksprache seines Jahrhunderts einfließen zu lassen und so zu bewahren. Seine daraus entwickelte, den ganzen Tonsatz dicht durchziehende motivisch-thematische Arbeit wurde für die Wiener Schule um A. Schönberg (1874–1951) zu einer wesentlichen Vorausset-

zung. *Ein deutsches Requiem* (1868) kennzeichnet die zeittypische Engführung von Kunst und entkonfessionalisiertem religiösem Gefühl. In Brahms' symphonisch anmutenden Konzerten wurde eine Gleichgewichtigkeit der Ebenen von Solist und Orchester erreicht, wie sie zwischen Kammermusikpartnern bestand.

Eine neue Sinfonie „nach“ Beethoven hatte zuerst Schubert entworfen. Nach den vier Beiträgen von Brahms wurde die Gattung von **A. Bruckner** (1824–1896) und **G. Mahler** (1860–1911) geprägt. In Mahlers Schaffen kann ein weiterer Zug der Musik des 19. Jahrhunderts aufgezeigt werden. Wie im Bild des Zwei-Welten-Modells, das von einer Erlösung versprechenden elysischen Welt der Kunst und einer bedrohlichen realen Welt ausgeht, wird in Mahlers Musik der Einbruch des Hässlichen, Trivialen, Beängstigenden hörbar. Wenn Mahler seine Musik der anderen Welt gleich machte, bediente er sich aus einer Fülle bereitliegender musikalischer Idio-me. Die in der Musik selbst Gestalt gewordene Differenz der Welten blieb immer öfter unversöhnt.

Einzigartig in ihrer überredenden Gewalt und epischen Breite stehen die Symphonien Bruckners da. Streng periodischer Bau, Wiederholung, Steigerung und Variation sowie die schematische Anwendung der Sonatenform mit Expositionen aus drei Themen verschwinden zuletzt unter der religiösen Überformung. Die Gegenwelt Musik wird zur religiösen Welt, die Symphonie ein Baustein der „Kunstreligion“.

Die damit verbundene Erlösungsidee durchzieht auch das Werk Wagners. Anknüpfend an den Beethoven der *IX. Sinfonie* und die Symphonische Dichtung Liszts entwickelte **Wagner** einen neuen Operntypus. Seine symphonische Oper, in der das Orchester zum bestimmenden musikalischen Faktor aufstieg, bedeutete eine Absage an die herkömmliche Gesangs- und Nummernoper. Den Singstimmen ist ein quasi endloses Rezitativ aufgegeben. Das Orchester exponiert Erinnerungsmotive, die beziehungsreich im Laufe des Dramas zitiert werden und motivisch-thematischer Arbeit unterliegen. Neben *Der Ring des Nibelungen* (1876) stellt *Tristan und Isolde* (1865) einen Meilenstein in der Behandlung von Orchester und Singstimmen dar. Die Inanspruchnahme der gesamten chromatischen Skala in der Melodiebildung und der Harmonie trug wesentlich zur Erschütterung der Tonalität bei.

Noch bevor Wagner sich erstmals als Opernkomponist versuchte und während in Wien Schubert im Schatten des großen Beethoven mit seinen *Sinfonien* in *h-Moll* (1822) und *C-Dur* (1826) neue Wege beschritt, wurde in den Metropolen **G. Rossini** (1792–1868) als Vollender der Opera buffa gefeiert. Mit *Il barbiere di Siviglia* (1816) u. a. schien er die Potenzen der Gattung ausgeschöpft zu haben. Die Opera seria, z. B. sein *Guillaume Tell* (1829), konnte er durch größere Nähe zur Buffa erneuern. Oft regiert in seinen Opern, die mit ihrer Spielfreude unterhalten sollen, das Musikalische über das Dramatische und den Ausdruck wahrer Empfindung.

Rossinis frühes Verstummen als Opernkomponist nach dem *Tell* ist kaum von der Entwicklung im Musiktheater seit 1830 zu trennen. Dabei kann von der Extremposition Wagners sogar noch abgesehen werden.

G. Verdi (1813–1901) gelangte am Ende eines fünf Jahrzehnte währenden Schaffens für die Oper zu einer eigenen Synthese aus Drama und italienischer Gesangsoper. Je näher Verdi seinen Spätwerken *Otello* (1887) und *Falstaff* (1893) kam, desto mehr überwand er die Konventionen der Nummernoper mit ihrer steten Abfolge aus freien rezitativen Teilen und geschlossenen Arienformen. Den Erfordernissen des Dramas entsprach er mit Szenenkomplexen, in denen der Sprechgesang und das Orchester in gleicher Weise Handlung und Personencharakterisierung tragen. Verdis Lösung hieß nicht symphonischer Orchestersatz, in den eine unendliche Melodie verwoben ist, sondern Ausnutzung aller Stufen zwischen Liedgesang und musikalisierter Rede bei zuletzt oft kammermusikalischer Orchesterbehandlung.

Die Musikkultur des 19. Jahrhunderts erfuhr eine wesentliche Bereicherung durch die nun nach Westen ausstrahlende Wirksamkeit von Komponisten aus den selbstbewusster auftretenden slawischen Nationen. Die Adaption von Elementen der Volksmusik verhalf zu einem eigenen Idiom. In Oper, Symphonik und Kammermusik waren **B. Smetana** (1824–1884), **A. Dvořák** (1841–1904) und **P. I. Tschajkowskij** (1840–1893) erfolgreich. Der harmonisch und formal oft unkonventionelle Stil vor allem der Lieder und Klavierwerke von **M. P. Mussorgskij** (1839–1881) erlangte dank der Vermittlung durch Debussy Wirkung auf die Moderne. Europäische Bedeutung erlangten auch die Skandinavier **E. Grieg** (1843–1907) und **J. Sibelius** (1865–1957).

20. Jahrhundert

Die Wende zum 20. Jahrhundert war zum einen äußerlich geprägt durch die Verwendung von ins Gigantische gewachsenen Aufführungsapparaten, z. B. für die *Gurre-Lieder* (1900/11) von A. Schönberg, die Symphonischen Dichtungen und Opern von **R. Strauss** (1864–1949) oder Mahlers *VIII. Symphonie*, die 1910 mit 1030 Mitwirkenden uraufgeführt wurde. Daneben machte sich die Tendenz bemerkbar, durch freies Modulieren oder unvermitteltes Nebeneinanderstellen weitentfernter Klänge das Gewicht der Nebestufen dem Grundton anzugleichen und so die tonale Harmonik und Melodik bis an die Grenzen auszuschöpfen. Chromatisierung und Alteration, Quarten- statt Terzenschichtung in Akkorden und die Verwendung von neuen Leitern, z. B. aus Ganztonschritten, im Tonsatz von **C. Debussy** (1862–1918) und **A. N. Skrjabin** (1871–1915) beschleunigten die Egalisierung des Grundtons. Damit fiel das für die Tonalität konstitutive System vorgegebener Tonbeziehungen.

Ein solchermaßen „a-tonaler“ Tonsatz als Ziel der Komposition, d. h. die bewusste Vermeidung all dessen, was die Herrschaft eines Grundtones herbeiführen könnte, wurde zuerst im Kreis von **A. Schönberg** (1874 bis 1951) und seinen Schülern in Wien angestrebt, z. B. in *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) von Schönberg und *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 (1911/13) von **A. v. Webern** (1883–1945). Das atonale Komponieren zog nicht nur die Emanzipation der Dissonanz nach sich, sondern war auch verbunden mit einer verblüffenden Kürze und „Enthaltsamkeit“ (Schönberg). Die bekannte Auffassung des Architekten A. Loos (1870–1933), das Ornament sei ein Verbrechen, fand so eine Entsprechung in der Musik.

Bei Versuchen mit einer Klangfarbenmelodie ersetzte eine Folge von Farbwerten die traditionelle lineare Melodik aus einer Reihung von Tonhöhen. Der Fortfall der formbildenden Kraft der Tonalität, wie sie im Sonatensatz Gestalt geworden war, wurde durch traditionelle Mittel wie Symmetrie, motivische Ableitung, rhythmische und intervallische Strukturbildung aufgefangen. Aufschlussreich ist der Austausch Schönbergs mit W. Kandinskij (1866–1944), der gleichzeitig für die gegenstandslose, abstrakte Malerei nach einem formstiftenden Gesetz suchte.

Der von Instinkt und Unbewusstem gelenkte kreative Prozess, wie er von den Expressionisten zuweilen propagiert wurde, konnte für die Musik keine Lösung darstellen. Mit der Formulierung der Methode der *Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen* (DODEKAPHONIE) durch Schönberg war einer weitreichenden Durchrationalisierung des Tonsatzes der Weg geebnet (erste Anwendung 1921 im *Präludium* aus der *Suite für Klavier* op. 25 von Schönberg). Zur Gewährleistung der Atonalität wurden nun die Töne der chromatischen Skala in eine feste Reihenfolge gebracht, die aber durch Anwendung von Umkehrung, Krebs, der Kombination daraus und Transposition ausreichende Freiheiten in der Tonhöhenorganisation zuließ.

Schönberg gelang es, geschult u. a. an Brahms, die Sonatenform für seine Methode fruchtbar zu machen. Den Prozess der fortschreitenden Konzentration auf den thematischen statt tonalen Gegensatz aus dem 19. Jahrhundert nutzend, zeigte er mit wiedererkennbaren Themen in „entwickelnder Variation“ die Möglichkeit eines atonalen Sonatensatzes auf. Webern verband in seinen Kompositionen äußerste Kürze mit höchster Intensivierung des Ausdrucks. Er entwarf Reihen von beziehungsreicher Intervallstruktur, aus denen Klänge und Motive ableitbar waren.

Mit der ersten atonalen Oper *Wozzeck* (1921) errang **A. Berg** (1885 bis 1935) einen großen Erfolg. Berg hatte für jeden Akt charakteristische alte Formen wie Suite, Passacaglia und Rondo benutzt. Auch in anderen großen zwölftönigen Werken, wie der unvollendeten Oper *Lulu* (1928–35) und dem *Violinkonzert* (1935), gelang es ihm, durch Vermeidung von Schematismus der Neuen Musik Klangsinnlichkeit zu schenken.

Neben der Wiener Schule gab es viele andere Strömungen. Auf den Weltausstellungen war erstmals außereuropäische Musik, die Musik der fernöstlichen Gamelan-Orchester und der Jazz aus Nordamerika zu erleben. Diese Ereignisse, die sich schon im Werk Debussys niederschlugen, waren nur ein befruchtendes Moment für die Stilvielfalt im 20. Jahrhundert. Daneben stand auch die Entdeckung der originalen musikalischen Folklore als Forschungsgegenstand und Inspirationsquelle vornehmlich in Ungarn und Russland. Die hier beobachteten modalen, hexachordalen und pentatonischen Tonordnungen boten einen Ausweg aus der Haltlosigkeit der Atonalität. Eine Synthese von rhythmischen und melodischen Anregungen aus der Volksmusik, der Zwölftontechnik und Elementen der Musik des vergangenen Jahrhunderts prägt den Spätstil von **B. Bartók** (1881–1945).

Im kulturell lebendigen Paris löste **I. Strawinskij** (1882–1971) mit *Le Sacre du printemps* 1913 einen Skandal aus. Mit seinen motorischen und exzessiven Rhythmen wurde Strawinskij zum Neuerer auf rhythmisch-metrischem Gebiet. Gemeinsam mit den Komponisten der *Groupe des Six* (1918) um den französischen Schriftsteller J. Cocteau (1889–1963) verfolg-

te er ein antiromantisches Programm. In einer neoklassizistischen Phase wandte sich Stravinskij der Adaption alter Stile zu. Erst nach 1950 näherte er sich der Dodekaphonie, als deren Antipode er 1949 von Th. W. Adorno (*Philosophie der Neuen Musik*) behandelt worden war.

Bis zum Darmstädter Diktat der Serialität (s. u.) galt **P. Hindemith** (1895–1963) als Garant für die ungebrochene Tradition einer Neuen Musik in Deutschland über den Krieg hinweg. Trotz einer Melodik, die reich an Quarten und nicht leittönigen kleinen Sekunden ist, verließ er in seinem handwerklich gediegenen Stil nie die Grenzen der Tonalität. Durch seine Orientierung am „objektiven“, von allem Individuellen nicht verunreinigten Satz der alten Meister war er der Jugend- und Spielbewegung verbunden. Ähnliche Wurzeln hatten die Erneuerer der evangelischen Kirchenmusik.

Der Nationalsozialismus hatte die breite Aneignung der Dodekaphonie verhindert. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Webern zum Anknüpfungspunkt für jene Komponistengeneration, die die INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK (seit 1946) bei Darmstadt und die DONAU-SCHINGER MUSIKTAGE FÜR ZEITGENÖSSISCHE TONKUNST (neugegr. 1950) prägte. Der einzelne Ton war, seiner natürlich-harmonischen Beziehungen im Tonsystem ledig, zum Tonpunkt geworden. So wie die Reihe als Organisationsmittel für die Tonhöhe diente, sollten auch die übrigen Parameter (Dauer, Lautstärke etc.) „vorkompositorisch“ bestimmt werden. Mit *Mode de valeurs et d'intensités* für Klavier (1949) von **O. Messiaen** (1908–1992) wurde die serielle Kompositionsmethode angeregt. Gemäß der Werkidee wird in seriellen Kompositionen wie *Kreuzspiel* (1951) von **K. Stockhausen** (geb. 1928) und *Structures I* (1952) von **P. Boulez** (geb. 1925) das notwendige Material jeweils eigens festgelegt.

Die SERIALITÄT trieb die Idee, dass ursprünglich isolierte, punktähnliche Töne mit allen ihren Parametern in selbstgewählte neue Konstellationen zueinander zu bringen seien, zur äußersten Konsequenz. Eine Möglichkeit, dem hohen Grad an Vorbestimmtheit zu entgehen, bot die ALEATORIK (lat. *alea*, „Würfel“). Das aleatorische Verfahren besteht darin, dem Zufall und der spontanen Entscheidung auf unterschiedlichen Ebenen der Komposition innerhalb gewisser Grenzen Raum zu geben. Die Unbestimmtheit kann alle Dimensionen der Komposition von den Parametern des einzelnen Tons über die Schichtung von Stimmen bis zur Abfolge von geschlossenen Abschnitten betreffen. Serielle Anlage mit aleatorisch zu füllenden Details verbindet die Komposition *Pli selon Pli* (1957–62) von Boulez. Die Pioniere der in den fünfziger Jahren in Darmstadt verabsolutierten Serialität, Stockhausen und Boulez, gaben auch das Signal für die Relativierung des Dogmas. Die neue Vielfalt der sechziger Jahre wird oft verlegen als „postseriell“ beschrieben.

Eine Bewegung, die dahin geht, wesentliche Entscheidungen des Komponisten in die Verantwortung des Interpreten zu übergeben, musste dazu führen, das traditionelle musikalische Werk als wiederholbaren Tonsatz zu verneinen. Am weitesten ging hier **J. Cage** (1912–1992), der den Darmstädter Zirkel 1958 mit seinen experimentellen „Anti-Werken“ verstörte. Jenseits von Form und Struktur versuchte er, dem Wesen des Klingenden näher zu kommen.

Die Komposition mit Tönen wurde im 20. Jahrhundert um das Geräusch erweitert. Zum einen wurde versucht, durch Nachahmung von Geräuschen die Faszination der modernen Technik einzufangen, so z. B. **A. Honegger** (1892–1952) in *Pacific 231* (1923). Zum anderen wurden technische Apparate und Alltagsgegenstände als Instrumente benutzt. Ein in kaum wahrnehmbarer Mikropolyphonie komponiertes Rauschen in unterschiedlicher Dichte, Helligkeit und Dynamik, wie es **G. Ligeti** (geb. 1923) in *Atmosphères* (1961) erprobte, bedeutete eine radikale Absage an den seriellen Umgang mit dem einzeln wahrnehmbaren Ton.

Die ELEKTRONISCHE MUSIK öffnete auch auf diesem Feld neue Horizonte. **H. Eimert** (1897–1972) gründete 1951 das erste *Studio für elektronische Musik* beim NWDR in Köln. Zuerst entwickelt, um die Vorgaben serieller Kompositionen exakt verwirklichen zu können, gab die Elektronik zunehmend Mittel für einen neuen Umgang mit vorhandenem Material in die Hand. Komponierte man anfangs im Studio allein mit Sinustönen, so gestattete die technische Entwicklung bald, gegebene Klänge zu verändern, wie z. B. in Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (1955/56), und neue herzustellen. Der Synthesizer erlaubt es, auf dem Podium konventionell erzeugte Klänge zu modifizieren. Mittels Live-Elektronik bearbeitete z. B. der Posaunist **F. Schenker** (1942–2013) sein eigenes Spiel.

Nach den Jahren der ausschließlichen Konzentration auf das Problem einer rationalen Organisation des Materials in allen Parametern ist kaum noch eine übergreifende Tendenz auszumachen. Viele antiserielle Strömungen und die davon schon unberührte Komponistengeneration treffen sich statt dessen in den Bemühungen um eine an Emotionen reiche Musik, die es wieder wagt, auch das Gefühl des verständigen Hörers anzusprechen. Dass dies nicht mit einem Abschied von den neuen Techniken erkaufte werden muss, beweisen Werke von **L. Nono** (1924–1990) und **H. W. Henze** (1926 bis 2012). Stattdessen scheint die am Mittelalter und der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts orientierte Musik von **A. Pärt** (geb. 1935) neben aller Ehrfurcht vor dem Ton und der Stille die Kompositionsgeschichte mehrerer Jahrhunderte zu leugnen.

Am Beginn des dritten Jahrtausends steht eine Fülle unterschiedlicher Musik bereit. Schon die Musik der Gegenwart scheint in viele Sparten zu zerfallen. Im Zustand der Trennung von „U“- und „E“-Musik und des weitgehenden Nebeneinander-Herlaufens von profaner und sakraler Musik seit dem 19. Jahrhundert sind Grenzgänger selten. Jenseits jener Kategorien bleibt die Musik ein Ausdrucksmittel des fühlenden und denkenden Individuums.

Literatur

- Abendroth, Walter: Kurze Geschichte der Musik, 4. Auflage, Kassel 1994.
 Dietel, Gerhard: Musikgeschichte in Daten, München 1994.
 Eggebrecht, Hans-Heinrich: Musik im Abendland, München 1991.
 Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik, Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 2008.
 Schaub, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte, München 2006.
 Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik, Göttingen 1993.

Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik – Kurzüberblick

Hans-Ulrich Nonnenmann

Die Reformationszeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

Evangelische Kirchenmusik hat ihre Wurzeln natürlich in den Jahrhunderten vor der Reformation, auf die hier aber nicht weiter eingegangen werden kann. Einige Reformatoren, wie J. Calvin und U. Zwingli, lehnten jede Art von Musik in der Kirche ab. **M. Luther** (1483–1546) dagegen war ein musikalisch gebildeter und darüber hinaus musikbegeisterter Mann. Seine Hochachtung für die Musik („Die Musica ist etwas, das nächst Gottes Wort gepriesen werden sollte.“) und für ihre Möglichkeiten im Gottesdienst und im Leben der Gemeinde begründete die Tradition der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Luther nannte die Musik eine „fröhliche Kreatur“ und ein Geschenk Gottes an die Menschen. „Sie macht die Seele fröhlich und verjagt den Teufel.“ Neben die traditionelle Zweckbestimmung der Musik als „laudatio et glorificatio deo“ (Lobpreis und Verherrlichung Gottes) stellte Luther die Fähigkeit der Musik, das Evangelium zu verkündigen: „Deus praedicavit evangelium etiam per musicam“ (Gott predigt die frohe Botschaft auch durch Musik). Nach Luthers Überzeugung muss das Evangelium verkündigt werden, um seine lebendige Aktualität im Leben eines Menschen zu entfalten. Verkündigung kann aber auf verschiedene Art und Weise geschehen. Der Mensch soll in seiner untrennbaren Ganzheit angesprochen werden, in seinem Verstand, in seinem Herzen, durch seine Sinne. Und so kann auch die Musik genutzt werden, Gottes Wort zu predigen. Interessant ist, dass Luther dabei nicht festlegt, dass verkündigende Musik vokale Musik sein sollte. Für ihn ist die Musik an sich fähig, das Evangelium zu verkündigen. Welche musikalische Aussageform gewählt wird, ist eine Frage der Verantwortlichkeit des Komponisten. Und natürlich spielte in der Geschichte der Kirchenmusik die mit dem Wort verbundene Musik immer eine Hauptrolle.

Das Neue an der Musik der Reformationskirche war das EVANGELISCHE KIRCHENLIED, das volkssprachliche, gereimte Strophenlied. Die Gottesdienste der katholischen Kirche hatten sich im Laufe der Zeit zu von Klerikern abgehaltenen „Schaugottesdiensten“ entwickelt. Es gab keine Predigt mehr und keine echte Mitgestaltung des Gottesdienstes durch die Gemeinde. Im lutherischen Gottesdienst nun bekam das Gemeindelied eine liturgische Funktion (festgelegt in der *Deutschen Messe* von 1526). Die Gemeinde war wieder aktiv in den Gottesdienst einbezogen. Nach Luthers Vorstellung sollte das Singen der neuen Gemeindelieder aber nicht auf den Gottesdienst beschränkt bleiben, sondern das gesamte Leben in Schule, Beruf und im Privaten mitprägen. Lieder waren auch ein Mittel für die Ausbreitung des Evangeliums und (natürlich) der Reformation. Wenn gelegentlich unter „Evangelischer Kirchenmusik“ nur Musik für den Gottesdienst verstanden wird, ist dies sicher eine Verkürzung der Absichten Luthers.

Die reformatorischen Choräle gingen zu einem großen Teil auf ältere Vorlagen zurück, auf vorreformatorische deutsche Lieder und liturgische

Stücke der alten Kirche. Luther betonte immer wieder, welch schöne Melodien es schon in der Zeit der „babylonischen Gefangenheit der Kirche“ gegeben habe. Zum anderen gab es Neuschöpfungen. Luther selbst werden 36 Lieder zugeschrieben. Die „Kernlieder“ der Reformation haben in der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik bis zum heutigen Tag eine wichtige Rolle gespielt und wurden immer wieder bearbeitet. Im Gottesdienst wurden die Lieder stets vollständig mit allen Strophen gesungen. Es wurde aber, je nach Möglichkeit, abgewechselt zwischen einstimmigem unbegleitetem Gemeindegesang, mehrstimmigen Sätzen der Kantorei und Strophen der Orgel (erst im 17. Jahrhundert wurde die Orgel als Begleitinstrument der Gemeinde eingesetzt).

1524 wurde die erste Sammlung mit mehrstimmigen Choralbearbeitungen veröffentlicht, das *Geystliche gesangk Buchleyn* von Luthers musikalischem Berater **J. Walter** (1496–1570). Dieses Chorheft enthielt neben den Choralbearbeitungen auch etliche lateinische Stücke und gibt uns einen Einblick in das Repertoire der Torgauer Kantorei, die Walter gründete und aufbaute. Sie übte bald eine Vorbildfunktion im gesamten evangelischen Raum aus. In ihr sangen neben Schülern der Lateinschule auch Bürger der Stadt. Viele ähnliche Kantoreien entstanden. Außer den Sängern gehörten ihnen meist auch Instrumentalisten (Stadtppfeifer) an. Es bildete sich ein besonderer evangelischer Kantorenstand, der umfassende musikalische Aufgaben wahrnahm. Oft waren es junge Pfarrer, die eine Zeitlang ein Kantorat verwalteten, bevor sie eine eigene Gemeinde übernahmen. Andere Kantoren stammten aus dem Bereich der höfischen Musikpflege; auch J. Walter war zuerst Sänger am Hofe gewesen.

Ein wichtiges Mittel, um das Evangelium im Volk zu verwurzeln, sah Luther in der Erziehung der Jugend. Deshalb wurde in den Schulen sehr viel gesungen. Die neben Walters Sammelwerk wichtigste Ausgabe mehrstimmiger Musik waren die 1544 von **G. Rhau** (1488–1548) herausgegebenen *Neue deudsche Geistliche Gesenge*. Sie waren „für die gemeinen Schulen“ bestimmt und enthielten Choralbearbeitungen evangelischer Komponisten der Zeit, wie **B. Resinarius** (um 1480–1546), **B. Ducus** (um 1490–1544), **S. Dietrich** (um 1493–1548), **M. Agricola** (1486–1556). Daneben standen aber auch Werke einiger bedeutender Katholiken: **A. von Bruck** (um 1490–1554), **L. Hellinck** (um 1495–1541), **L. Senfl** (um 1490–1543), **Th. Stoltzer** (um 1480–1526). Dies zeigt schon, dass es keine stilistische Abgrenzung gegenüber der katholischen Kirchenmusik gab, und dass die evangelische Kirchenmusik sich bemühte, den Anschluss an die allgemeine Musikentwicklung zu halten. Diese war im 16. Jahrhundert von den Komponisten der franko-flämischen Schule geprägt. Vor allem zwei Komponisten wurden auch für den protestantischen Bereich wichtig: **J. Desprez** (um 1440–1521; – Luther meinte von seiner Musik, sie sei direkt vom Heiligen Geist eingegeben) und **O. di Lasso** (um 1532–1594), dessen Schüler **L. Lechner** (um 1533–1606) und **J. Eccard** (1553–1611) einige der bedeutendsten Beiträge zur evangelischen Kirchenmusik im 16. Jahrhundert geleistet haben.

Die am stärksten gepflegte Musikgattung der protestantischen Komponisten war die CHORALBEARBEITUNG. Folgende Satztypen waren im 16. Jahrhundert von Bedeutung:

- In Anlehnung an das weltliche Lied der Zeit (TENORLIED, L. Senfl) eine kontrapunktische, aber ziemlich schlichte Choralbearbeitung mit der Chormelodie im Tenor, seltener im Sopran (so z. B. Sätze von J. Walter mit Tenor-cantus-firmus).
- In Anlehnung an die MOTETTE im Stil von J. Desprez eine größere, motettische Form der Choralbearbeitung mit Tenor-c.f. und Begleitstimmen, die Motive der Melodie aufgriffen (Imitationen).
- In Anlehnung an O. di Lasso die sog. LIEDMOTETTE. In ihr ist der durchgehende c.f. aufgegeben; die einzelnen Motive der Liedmelodie prägen alle Stimmen gleichermaßen (durchimitierte Motette), so z. B. die (doppelchörigen) Chormotetten von M. Praetorius.
- Das Kantionallied (KANTIONALSATZ): In der reformierten Kirche Calvins wurde der „Französische Psalter“ (Liedfassung der Psalmen in französischer Sprache) 1565 von **Cl. Goudimel** (um 1514–1572) vertont, und zwar im homophonen Satz „Note gegen Note“. Dieser Satzstil wurde in Deutschland für die Vertonung des deutschen Kirchenliedes aufgegriffen. Der württembergische Hofprediger **L. Osiander** (1534 bis 1604) gab 1586 die erste Sammlung von „Kantionalen“ heraus: *„50 geistliche Lieder und Psalmen ... also gesetzt, dass eine ganze christliche Gemein durchaus mitsingen kann.“* Die Gemeinde sang dabei die Melodie, die Kantorei den vierstimmigen Satz. Dieser Satztypus schlug ein. In rascher Folge brachten führende Komponisten der Zeit ähnliche „Kantionalien“ heraus: etwa J. Eccard, M. Praetorius, H. L. Haßler, S. Calvisius, B. Gesius, M. Vulpus und J. H. Schein (Sätze dieses Typus, z. T. noch in Originalsätzen, finden wir im Bläserchoralbuch vom EG).
- Viele fünfstimmige Sätze von Eccard u. a. stellen eine Mischform dar zwischen Kantionalsatz und imitierender motettischer Bearbeitung.

Neben den Bearbeitungen des deutschen Choral schrieben die protestantischen Komponisten des 16. Jahrhunderts in großer Zahl lateinische Motetten über Psalm- und Evangelientexte. Erst gegen 1600 wurde zunehmend die deutsche Sprache benutzt. Besonders die EVANGELIENMOTETTEN gab es in ganzen Jahrgängen. Sie wurden im Gottesdienst oft an Stelle der Evangelienlesung musiziert, an einem liturgischen Ort also, wo eine große textausdeutende Musik Platz hatte. In den Sammeldrucken lateinischer Motetten waren die Werke der besten Komponisten aller Konfessionen vereint. Meister der deutschen Psalm- oder Evangelienmotette sind L. Lechner, **Chr. Demantius** (1567–1643), **M. Vulpus** (um 1570–1615), **M. Franck** (um 1580–1639) u. a.

In Italien entstand in der 2. Hälfte des Jahrhunderts eine prunkvolle MEHRCHÖRIGKEIT. Der Höhepunkt lag bei **G. Gabrieli** (um 1555 bis um 1612). Dieser Stil wurde auch im evangelischen Bereich aufgenommen, z. B. von **H. L. Haßler** (1564–1612), M. Praetorius, S. Scheidt, J. H. Schein und H. Schütz.

Michael Praetorius (um 1571–1621, Hofkapellmeister in Wolfenbüttel) war ein Mann von ungeheurer Schaffenskraft und hochfliegenden Plänen.

Er war zwar gegenüber den neuen Einflüssen aus Italien (s. u.) aufgeschlossen, der Schwerpunkt seines Schaffens lag aber im Bewahren des Erbes der Reformationszeit, speziell im Bearbeiten des evangelischen Liedschatzes. In den neun Bänden seiner *Musae Sioniae* (ab 1605) sind 1244 Choralbearbeitungen enthalten. Dabei spannt sich der Bogen vom Bicinium bis zur mehrchörigen Bearbeitung. Praetorius bietet geradezu eine Typologie der Möglichkeiten, einen Choral zu vertonen. Er war daneben als Musikschriftsteller tätig. Sein *Syntagma Musicum* ist die musikalische Enzyklopädie der Zeit, in der z. B. auch alle gebräuchlichen Instrumente genau beschrieben werden.

Zeit des Barock 1600–1750

In der Musik Italiens fanden in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts Entwicklungen statt, die um 1600 zur Ausbildung eines neuen Musikstils führten. Als Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem antiken Drama entstand die MONODIE, der virtuose Sologesang. In ihr wurde die Singstimme vom BASSO CONTINUO, dem „Generalbass“, harmonisch gestützt (Der basso continuo spielte die Bass-Stimme und die Harmonien, die durch Zahlensymbole angegeben wurden). Auf dem Generalbasshintergrund konnten sich die Oberstimmen individuell entfalten. Die Fesseln, die im kontrapunktischen Stil den Spielraum der Einzelstimmen begrenzten, waren gelockert. Diese Art des Musizierens von (solistischen) Singstimmen und Instrumenten nennt man KONZERTIERENDEN STIL. **C. Monteverdi** (1567–1643, Mantua und Venedig) war der geniale Meister, der dem Prinzip des Konzertierens zum Durchbruch verhalf. Er nannte den neuen Stil *SECONDA PRATICA*, im Gegensatz zum alten Stil, der *PRIMA PRATICA*. In Monteverdis Werken wechselten beide Stile oft innerhalb einer Komposition (z. B. in der *Marienvesper*). Die deutschen Komponisten nahmen den neuen Stil schnell auf. Es wurde aber zum Kennzeichen ihrer Kompositionsweise, dass sie versuchten – im Interesse einer flexiblen Textinterpretation – einen inneren Ausgleich zwischen beiden Stilen herzustellen.

Die bevorzugte musikalische Gattung der evangelischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert wurde das GEISTLICHE KONZERT. Entsprechend den unterschiedlichen Besetzungsmöglichkeiten (Dreißigjähriger Krieg) und vertonten Texten wurden konzertierende Stücke für die verschiedensten Besetzungen geschrieben: die *Psalmen Davids* von H. Schütz (1619) sind großbesetzte, mehrchörige Kompositionen für Gesangssolisten, verschiedene Chöre und Instrumente; seine *Kleinen geistlichen Konzerte* (1631/39) dagegen enthalten Stücke für 1–5 Singstimmen mit Generalbass. Das Prinzip des Konzertierens wurde bald auch auf die Choralbearbeitung übertragen. So enthalten die *Polyhymnia Caduceatrix* von M. Praetorius, die *Geistlichen Konzerte* von S. Scheidt oder die *Opella nova* von J. H. Schein konzertierende Choralbearbeitungen.

Die bedeutendsten Meister der evangelischen Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind die „drei großen S“: Scheidt, Schein und Schütz.

Samuel Scheidt (1587–1654) wirkte als Organist und Hofkapellmeister in Halle. Bedeutende Orgelwerke: *Tabulatura nova*, *Görlitzer Tabulatur*

(harmonisch reiche Choralsätze), Instrumentalwerke, Motetten, Geistliche Konzerte.

Johann Hermann Schein (1586–1630) war Thomaskantor in Leipzig und berühmt für seine große Madrigalkunst. Er schrieb Instrumentalstücke und Kirchenmusik (Motetten, Geistliche Konzerte).

Heinrich Schütz (1585–1672) aber, Hofkapellmeister in Dresden, war der überragende deutsche Meister des 17. Jahrhunderts. Schütz war Schüler Gabriellis in Venedig. Als 43-jähriger machte er sich nochmals auf den Weg dorthin, um bei Monteverdi den neuen Stil der „seconda pratica“ an der Quelle zu studieren. Wie alle seine Zeitgenossen zwang ihn der Dreißigjährige Krieg zu Einschränkungen in seiner Arbeit. Trotzdem war er schon zu Lebzeiten hochberühmt. Die Zeitgenossen bewunderten seine überragende Fähigkeit, einen Text musikalisch zu deuten und auszulegen. Für Schütz und seine Zeitgenossen war Musik gleichermaßen Kunst und Wissenschaft. Man verstand Musik als einen Zweig der Rhetorik, als Tonsprache – Musik als „Musica poetica“. In einer solchen Musik konnten Textaussagen durch bestimmte musikalische „Figuren“ dargestellt werden. Diese Figuren waren auffällige Abweichungen vom strengen Satz, aber im Interesse der Textdeutung erlaubt. Dem Musikkennner waren diese Figuren bekannt. Sie verrieten ihm die konkreten Absichten der Textausdeutung und natürlich auch die Kunst des Komponisten. Die korrekte Anwendung der FIGURENLEHRE ergab freilich noch lange kein musikalisches Kunstwerk. Bei Schütz verband sich beides, kunstvolle Kompositionstechnik und musikalische Inspiration, die seine Musik zu einer eindrucklichen musikalischen Predigt werden ließen. Von H. Schütz sind – ein seltener Fall in der Musikgeschichte – keine selbständigen Instrumentalkompositionen bekannt. Es gibt aber in seinen Vokalwerken instrumentale Vor- und Zwischenspiele. Wichtige Werke sind: *Auferstehungshistorie* (1623) und *Weihnachtshistorie* (1664), *Geistliche Chormusik* (1648) – das bedeutendste Motettenbuch des 17. Jahrhunderts –, *Sinfoniae Sacrae I–III* mit Geistlichen Konzerten, drei *Passionen* – sie gehören zum Typ der „responsorialen Passion“, d. h. der Text der Leidensgeschichte wird rollenmäßig aufgeteilt: Evangelist, Jesus, Petrus und die übrigen redenden Einzelpersonen (einstimmig), Volk = Chor (mehrstimmig).

Im 17. Jahrhundert nahm die Produktion von Liedtexten im evangelischen Bereich stark zu. Als Melodienschöpfer sollten erwähnt werden: **J. Crüger** (1598–1663), **G. Ebeling** (1637–1676), **Th. Selle** (1599–1663), **J. Schop** (um 1590–1667). Neben den schon genannten Komponisten schrieben noch weitere Choralsätze, Geistliche Konzerte und Orgelwerke: **T. Michael** (1592–1657), **J. Vierdanck** (um 1605–1646), **J. Rosenmüller** (um 1619–1684), **D. Pohle** (1624–1695), **J. R. Ahle** (1625–1706), **W. C. Briegel** (1626–1712), **Chr. Bernhard** (1628–1692), **C. Dedekind** (1628 bis 1715), **S. Knüpfer** (1633–1676), **J. Schelle** (1648–1701), **J. Kuhnau** (1660–1722) und **Fr. W. Zachow** (1663–1712), der Lehrer Händels.

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelte sich aus dem Geistlichen Konzert die KIRCHENKANTATE. Eine Kantate ist ein mehrteiliges Werk für Singstimmen und Instrumente. Im Gegensatz zum Geistlichen Konzert ist hier die Textgrundlage meist heterogen und kann Bibelworte, Choralstro-

phen und freie betrachtende Dichtung vereinen. Die Musik besteht aus mehreren kontrastierenden Abschnitten. In späteren Kantaten werden daraus einzelne Sätze („Nummernkantate“, in Anlehnung an die italienische „Nummernoper“). In der Kantate können ganz unterschiedliche musikalische Formen kombiniert werden: konzertierende oder motettenhafte Chorsätze, Rezitative („Sprechgesang“), Sätze für Solostimmen (liedhaft oder konzertierend). Aus dem Sololied, der Aria, entwickelte sich die für den Spätbarock typische DA-CAPO-ARIE. Ein Meister des Geistlichen Konzerts, der Motette, aber auch der frühen Kantate war **A. Hammerschmidt** (um 1611–1675, Freiberg, Zittau). Der bedeutendste Meister der Kirchenkantate im 17. Jahrhundert war **D. Buxtehude** (1637–1707, Organist, Lübeck).

Im 18. Jahrhundert erlebte die Kantate dann ihre Blütezeit. Es gehörte vielerorts zu den Pflichten des Kantors, Kantaten für den Sonntagsgottesdienst zu schreiben. Die Kantate wurde meist im Umfeld der Predigt aufgeführt und verstand sich selbst als predigende Musik. Die musikalisch-rhetorische Figurenlehre, die Lehre von den Affekten, die in der Musik auszudrücken sind, ein großer Vorrat an Wort-Ton-Symbolen und Möglichkeiten der Tonmalerei halfen den Komponisten bei der Komposition ihrer Kantaten. Diese kompositorischen Mittel ermöglichten eine vielschichtige Ausdeutung des Textes. Wort und Ton ergänzten sich in einer kunstvollen musikalischen Predigt. Die Kantaten Bachs z. B. sind voll von einprägsamer Affektdarstellung, Symbolen und Wort-Ton-Bezügen. Die Kantatenkomponisten dieser Zeit waren außerordentlich fleißig: **G. Ph. Telemann** (1681 bis 1767), Kapellmeister in Frankfurt, dann „Director musices“ an den fünf Hamburger Hauptkirchen, einer der produktivsten Komponisten überhaupt, schrieb allein 1500 Kantaten. Von J. S. Bach sind etwa 200 erhalten.

Im evangelischen Gottesdienst wurde nicht nur gesungen, sondern auch auf Instrumenten gespielt. Seit dem 16. Jahrhundert wurden in größeren Städten Instrumentalisten angestellt: die Stadtpfeifer, Ratsmusiker und Kunstgeiger. Die Fürstenhöfe hielten sich Trompeter und Pauker. Später konnten sich auch einige Städte das Privileg erkaufen, Trompeter anstellen zu dürfen. Diese in Zünften organisierten Musiker übten im Rahmen ihres Auftrages auch Kirchendienst aus. Die Stadtpfeifer konnten die Kantoreien verstärken: es wurde also wohl selten „a-capella“ musiziert. Auch die Orgel konnte bei der Unterstützung des Chores mitwirken. Zu den Aufgaben der Stadtpfeifer, die normalerweise eine ganze Anzahl von Instrumenten beherrschten, gehörte auch das „Abblasen“ von Chorälen und freien Stücken von den Türmen der Stadt. Die Hauptinstrumente hierbei waren Zinken und Posaunen. „Wenn unsere Stadtpfeifer etwa zur Festzeit ein geistliches Lied mit lauter Trombonen (Posaunen) vom Turm blasen, so werden wir über alle Maßen darüber bewegt und bilden uns ein, als hören wir die Engel singen“ (J. Kuhnau). Leider kennen wir nur wenig aus dem Repertoire der Stadtpfeifer, z. B. Werke von **J. Pezelius** (1639–1694) und **G. Reiche** (1667–1734).

Das Orgelspiel im Gottesdienst bekam im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr Gewicht. Entsprechend wuchs auch die Bedeutung des Organisten-Berufsstandes. Eine eigene Orgelliteratur entwickelte sich erst im 17. Jahrhundert (ein frühes Beispiel: *Tabulatura nova* von Scheidt). Davor war

es üblich, dass die Organisten Werke anderer Instrumente für Orgel bearbeiteten oder improvisierten. Der Klang der Orgel entsprach dem barocken Ideal. Man verstand sie als das „Instrument der Instrumente“, die „fast alle anderen Instrumenta Musicalia“ in sich vereint (Praetorius). Im 17. Jahrhundert entstanden eine Fülle von Bearbeitungen des evangelischen Choral: ORGELCHORÄLE, CHORALPARTITEN, CHORALFANTASIEN, CHORALVORSPIELE. Dazu traten freie Formen: PRÄLUDIEN, TOCCATEN, FUGEN. Bedeutende Orgelmeister in Deutschland vor Bach waren: in Norddeutschland – an **J. P. Sweelinck** (1562–1621) anschließend – **J. Praetorius** (1586–1651), **H. Scheidemann** (um 1595–1663), **F. Tunder** (1614–1667), **M. Weckmann** (1621–1674), **J. A. Reinken** (1623–1722), **D. Buxtehude** (1637–1707), **V. Lübeck** (um 1655–1740), **G. Böhm** (1661–1733), **N. Bruhns** (1665–1697), **N. Hanff** (1665–1711/12); in Mittel- und Süd-deutschland: **J. Pachelbel** (1653–1706), **U. Steigleder** (1593–1635), **J. G. Walther** (1684–1748) u. a.

Johann Sebastian Bach (geb. 1685 in Eisenach, gest. 1750 in Leipzig) ist für uns heute zum Inbegriff des Barock-Komponisten geworden. Die Bachs waren eine in Mitteldeutschland bekannte, weitverzweigte Musikerfamilie, aus der mehrere Generationen von Kirchenmusikern und Stadtpfeifern stammten (J. S. Bach war ein Stadtpfeifersonn). Wir sehen heute Bach am Ende einer langen schöpferischen Epoche der evangelischen Kirchenmusik stehen. Wir bewundern, wie er althergebrachte Formen und die große polyphone Tradition mit den Formen und Ausdrucksmöglichkeiten seiner Zeit (Kantate, Konzertformen von Albinoni und Vivaldi) in seinem Personalstil verschmolzen hat. Zu seinen Lebzeiten war Bach als Organist und Kontrapunktiker bekannt. Sein Musikstil galt aber schon damals als veraltet, als „künstlich und verworren“ (Scheibe 1740). Während sich z. B. Telemann in seinen späteren Jahren dem zeitgemäßen Empfinden öffnete und in seinem Werk der galante und empfindsame Stil Einzug hielt, galt Bachs Interesse (noch stärker) dem Kontrapunkt und seinen Möglichkeiten. Dies isolierte ihn in seinen letzten Lebensjahren etwas als Komponisten. Bach sah sein Schaffen als handwerkliche Kunst, die eingebettet ist in den von Gott getragenen Kosmos: alle Musik als Abbild der göttlichen Ordnung der Dinge. So war für Bach Musik ihrem Wesen nach „nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths“ bestimmt. „Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist keine eigentliche Musik, sondern ein Teuflisches Geplerr und Geleyer“ (Bach 1738). Bach signierte seine Werke, auch die weltlichen, meist mit J. J. (Jesu juva – Jesus hilf) oder S. D. G. (Soli deo gloria – Gott allein die Ehre). Es bestand für ihn kein Gegensatz zwischen geistlicher und weltlicher oder auch vokaler und instrumentaler Musik. So konnte Bach auch ohne Probleme weltliche Kompositionen mit neuen geistlichen Texten versehen (Parodie). Die Umarbeitung ergab vollgültige Kirchenmusik. Bachs Weihnachtsoratorium z. B. besteht zu großen Teilen aus Parodien weltlicher Kantatensätze. Dies war gebräuchliche Musikpraxis dieser Zeit; der umgekehrte Weg – eine „Verweltlichung“ von geistlicher Musik – wurde nicht beschritten.

Bach schrieb seine kirchenmusikalischen Werke kraft Amtes, sie waren für den Gottesdienst bestimmt (Eine Ausnahme macht die „H-Moll-Messe“,

die für keine konkrete Aufführung gedacht war). Die Lebensumstände beeinflussten, welche Gattungen er pflegte: In Arnstadt und Mühlhausen (1703–08, Organist) komponierte Bach Orgelwerke und Kantaten im älteren Stil. Aus der Zeit in Weimar (1708–17, Hoforganist und Konzertmeister) sind ebenfalls Orgelwerke und Kantaten erhalten. Zu den Amtspflichten in Köthen (1717–23, als Hofkapellmeister hatte Bach seine höchste Stellung inne) gehörte die Komposition von Instrumentalwerken und weltlichen Kantaten. Als Thomaskantor und „Director musices“ in Leipzig (1723–50) schrieb er mehrere Jahrgänge Kirchenkantaten, Passionen, Oratorien, Klavier- und Instrumentalwerke sowie Orgelkompositionen. Im letzten Lebensjahrzehnt ließ Bach die Neukomposition „dienstlich“ geschriebener Werke zurücktreten und verlegte sich auf das Sammeln und Bewahren seiner Kompositionen. Außerdem schrieb er Werke, in denen er quasi systematisch die Möglichkeiten kontrapunktischer Arbeit und zyklischer Kompositionen auslotete (Goldbergvariationen, Kanonische Veränderungen über „Vom Himmel hoch“, Musikalisches Opfer, Fertigstellung der H-Moll-Messe, Kunst der Fuge).

Bachs erhaltene Kirchenmusikwerke umfassen:

- 6 Motetten;
- etwa 200 Kantaten, darunter die Choralkantaten des Jahrgangs 1724/25; überhaupt spielt der Choral in den Kantaten eine große Rolle;
- Weihnachtsoratorium (1734/35) = 6 Kantaten zum Weihnachtsfestkreis;
- Johannes-Passion (1723, danach für weitere Aufführungen mehrfach umgearbeitet), eine dramatische Grundhaltung, betrachtende Ruhepunkte sind selten;
- Matthäus-Passion (1729), Matthäus berichtet das Passionsgeschehen viel ausführlicher als Johannes, dem entspricht die Vertonung Bachs: In den Passionsbericht sind viele betrachtende Ariosi und Arien eingebaut. Der Text stammt von Chr. Fr. Henrici, genannt Picander, Bachs wichtigstem Textdichter in Leipzig. Bachs Passionen gehören zum Typ der „oratorischen Passionen“: Bibeltext als Rezitativ oder Chor (wörtliche Rede des Volkes, die „turbae“), freie, betrachtende Texte und Choräle werden im Stil der Kantate vertont;
- Orgelwerke: große Zahl von freien und choralgebundenen Stücken;
- Choralsätze: C. Ph. E. Bach gab nach dem Tod seines Vaters 389 meist vierstimmige Choralsätze von ihm heraus. Sie stammen aus den Kantaten (204) und verschollenen Quellen.

Georg Friedrich Händel (geb. 1685 in Halle, gest. 1759 in London) war neben Bach der bedeutendste Komponist des Spätbarock. Seit 1710 lebte er in London. Seine etwa 20 Oratorien über oft alttestamentliche Texte (z. B. *Jephta*, *Judas Makkabäus*, *Israel in Ägypten* oder der *Messias* von 1742) richteten sich an ein bürgerliches Publikum (Aufführung im Theater während der Fastenzeit). Händels Oratorien übten einen großen Einfluss auch auf die protestantischen Komponisten des 19. Jahrhunderts aus. Mit Händel befreundet war der Theoretiker und Komponist **J. Mattheson** (1681–1764).

Aufklärung und Restauration: Kirchenmusik der Vorklassik, Klassik, Romantik, 1750–1900

Im Zeitalter der Aufklärung wurden aus dem vorher ausschließlich christlichen Weltbild Vorstellungen entwickelt, die den Menschen in den Mittelpunkt stellten (Humanismus). Der aufklärerische Geist fiel im protestantischen Bereich auf fruchtbaren Boden. Liturgische Erneuerungsbestrebungen wollten den Gottesdienst („Öffentliche Gottesverehrung“) menschlicher machen. Die belehrende und erbauliche Predigt wurde ganz in den Mittelpunkt gestellt, die alten gottesdienstlichen Formen wurden abgeschafft. Aufgabe der Kirchenmusik sollte es sein, eine feierliche Stimmung zu erzeugen und fromme Gefühle zu wecken. Die Kirchenmusik wurde zu einer verschönernden Beigabe des Gottesdienstes herabgewürdigt. Diese Veränderungen hatten Folgen: der Kantorenstand verlor allmählich an Bedeutung, viele Kantoreien wurden aufgelöst. Die „kirchliche“ Musik passte sich den Forderungen der Theologen an und begnügte sich mit musikalischer „Hausmannskost“. Wer als Komponist größere geistliche Musik schreiben wollte, tat dies für den Konzertsaal. Weltliche bürgerliche Chöre wurden gegründet (z. B. die Berliner Singakademie), die sich auch der Pflege geistlicher Musik verpflichtet fühlten. Der Bedeutungszerfall der gottesdienstlichen Musik wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dadurch etwas abgemildert, dass viele Komponisten der Generation nach Bach noch in kirchenmusikalischen Ämtern waren. Dazu gehörten z. B. die zahlreichen Schüler Bachs wie **J. L. Krebs** (1713–1780), **J. F. Doles** (1715 bis 1797), **G. A. Homilius** (1714–1785), **J. Ph. Kirnberger** (1721–1783), und seine Söhne **W. Friedemann Bach** (1710–1784), **C. Ph. Emanuel Bach** (1714–1788) und **J. Chr. Friedrich Bach** (1732–1795). Es entstanden weiter Kantaten, Motetten und Orgelwerke für den Gottesdienst, die stilistisch dem empfindsamen Stil der Zeit zugeneigt waren, aber auch barocke Traditionen hochhielten, z. B. von **J. H. Rolle** (1716–1785), **J. Chr. Altnikol** (1720–1759), **J. A. Hiller** (1728–1804), **J. Chr. Kittel** (1732–1809), **Chr. G. Tag** (1735–1811), **Chr. G. Neefe** (1748–1798), **J. Vierling** (1750 bis 1813), **J. H. Knecht** (1752–1817). Daneben entstanden aber Werke, die für ein bürgerliches Publikum im Konzertsaal geschrieben waren. Das Stück mit der größten Breitenwirkung war das Passionsoratorium *Der Tod Jesu* (1755) von **C. H. Graun** (1703–1759) auf einen Text von K. W. Ramler. Der Bibeltext wird hier in lyrischen Bildern nacherzählt und von Graun im empfindsamen Stil qualitativ voll vertont. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts flachte die Produktion evangelischer Kirchenmusik stark ab, in auffälligem Gegensatz zum katholischen Bereich, wo etwa **J. Haydn** (1732 bis 1809) und **W. A. Mozart** (1756–1791) Kirchenmusikwerke schrieben, die ganz auf der Höhe ihres weltlichen Musikschaffens standen.

Im 19. Jahrhundert begann in der evangelischen Kirche eine Zeit der gottesdienstlichen Restauration. Auf der Grundlage altlutherischer Ordnungen entstand ein neues Gottesdienstverständnis. In Preußen gab König Friedrich Wilhelm III. um 1820 neue Agenden heraus. Die Musik stand im Zeichen der Romantik mit ihrem leidenschaftlichen Subjektivismus, ihrer Betonung des Gefühls, ihrem Verständnis des Künstlers als „Sprachrohr der Weltseele“ (Novalis). Ein Wesenszug der Romantik war aber auch die Sehnsucht nach der alten Zeit, die Suche nach Idealen der Vergangenheit. In

der Kirchenmusik suchte man den „reinen Stil“, die „wahre Kirchenmusik“. Man fand ihn in der Renaissancemusik und ihrem (vermeintlichen) A-capella-Gesang. Dem „Cäcilianismus“ in der katholischen Kirche mit seiner Idealisierung des Palestrina-Stils entsprach auf protestantischem Boden zeitweise die Idealisierung J. Eccards. Man entdeckte aber auch die Barockzeit wieder. Mendelssohn führte 1829 (also 100 Jahre nach der Uraufführung) zum ersten Mal wieder die Matthäus-Passion von Bach auf. Der Historizismus in der Kirchenmusik hatte zur Folge, dass die Komponisten nun auch versuchten, in einem „kirchlichen Stil“ zu schreiben, um die „Würde“ der Kirchenmusik zu wahren. Die kirchliche Musik isolierte sich so von der Kunstmusik der Zeit. Allerdings waren die entstehenden „Kirchenstücke“, Motetten und Orgelwerke, keine reinen Stilkopien alter Meisterwerke. Romantisches Klang- und Ausdrucksempfinden kamen dazu, und es gab natürlich auch Werke von künstlerischer Bedeutung. Komponisten solcher kirchlichen „Gebrauchsmusik“ waren **C. Fr. Fasch** (1736–1800), **C. Fr. Zelter** (1758–1832), **A. E. Grell** (1800–1886) und **C. Loewe** (1796 bis 1869), die Komponisten der „Berliner Schule“. Genannt werden müssen auch die Thomaskantoren **Chr. Th. Weinlig** (1780–1842), **M. Hauptmann** (1792 bis 1868) und **W. Rust** (1822–1892). Die bedeutenderen Werke schrieben aber zwei Komponisten aus der „ersten Garnitur“: F. Mendelssohn Bartholdy und J. Brahms.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) schrieb, hauptsächlich für den Berliner Domchor, etliche (z. T. großbesetzte) A-capella-Motetten (z. B. *Denn er hat seinen Engeln befohlen* (aus dem *Elias*), *Jauchzet dem Herrn alle Welt*), aber auch Choralkantaten und Psalmvertonungen für Chor, Soli und Orchester. Mendelssohn war ein gläubiger evangelischer Christ. Ihm gelang die Verbindung von historisierenden Elementen und seinem Personalstil in überzeugender Weise.

Johannes Brahms (1833–1897) komponierte nur gelegentlich geistliche Werke, so einige Motetten (z. B. *Warum ist das Licht gegeben; O Heiland, reiße die Himmel auf*) und wenige Orgelkompositionen. Orgelwerke stammen auch von **Chr. H. Rinck** (1770–1846) und Mendelssohn. Die meisten Organisten waren im 19. Jahrhundert nebenamtlich tätig; sie sind für uns heute unbekanntere Meister.

Neben der kirchlichen Gebrauchsmusik gab es auch im evangelischen Lager eine Blüte des GEISTLICHEN ORATORIUMS für den bürgerlichen Konzertbetrieb. Es waren oft monumentale Werke, die sich an die Werke Händels und Haydns (*Die Schöpfung* und *Die vier Jahreszeiten*) anlehnten. Oratorien-Komponisten waren u. a.: **C. Loewe** (1796–1869), **Fr. Schneider** (1786–1853), **L. Spohr** (1784–1859). Auch Mendelssohn schrieb zwei Oratorien: *Paulus* (1836) und *Elias* (1846). Einen Sonderfall stellt das *Deutsche Requiem* von Brahms dar (1867/69). Der lateinische Text des Requiems (kath. Totenmesse) wurde von Brahms durch Bibelworte in deutscher Sprache ersetzt. Das Werk ist typisch für die freireligiöse Einstellung des 19. Jahrhunderts, die kirchlichen Dogmen auswich. Auch **F. Liszt** (1811 bis 1886) und **A. Bruckner** (1824–1896) übten mit ihren Werken Einfluss auf die evangelische Kirchenmusik aus.

Um die Mitte des Jahrhunderts entstanden zum einen viele KIRCHENCHÖRE und KIRCHENGESANGSVEREINE, zum anderen innerhalb der neupie-

tistischen Erweckungsbewegung die ersten POSAUNENCHÖRE. Noch die „Posaunenbücher“ von Johannes Kuhlo zeigten die verschiedenen musikalischen Einflüsse der Zeit deutlich: A-capella-Ideal (weicher, einheitlicher, gesanglicher Klang wurde durch die Spielweise und die Bevorzugung von Hörnern angestrebt), Hochschätzung der alten Meister, Motetten der Zeit (Zeugen der kirchlichen Gebrauchsmusik der Zeit). Dazu kam die Tendenz (in Entsprechung zu den weltlichen Musikvereinen), alles für Bläser zu bearbeiten, was irgendwie machbar war (z. B. Händels *Halleluja*).

Das 19. Jahrhundert war insgesamt im Bereich der evangelischen Kirchenmusik nicht sehr produktiv. Bedeutsam sind aber die verschiedenen historisierenden Bewegungen, die liturgische Restauration, die Wiederentdeckung des evangelischen Kirchenlieds (J. Zahn, Ph. Wackernagel) in seiner ursprünglichen Gestalt, die Schütz- und Bach-Gesamtausgabe, dazu die Denkmäler-Ausgaben mit Musik alter Meister. In der „älteren liturgischen Bewegung“ am Ende des Jahrhunderts flossen die verschiedenen Erkenntnisse zusammen. Man versuchte, auch im Bereich der Kirchenmusik Ansatzpunkte für einen neuen gottesdienstbezogenen Kirchenmusikstil zu finden (Ph. Spitta: „Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage“, 1892). Zum einen führte man alte Musik (z. B. Kantaten von Bach) auf, zum anderen wurden bedeutende Komponisten der Zeit gebeten, gottesdienstliche Musik zu schreiben. Es entstanden Werke von: **H. von Herzogenberg** (1843–1900; Motetten, Choralmotetten, „Kirchenoratorien“ mit Einbeziehung des Gemeindegesangs und der Orgel, z. B. *Die Geburt Christi*), **A. Mendelssohn** (1855–1933; Choralkantaten, Motetten, Choralsätze) und dem Katholiken **M. Reger** (1873–1916; *Choralkantaten zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahres*, Motetten, Orgelwerke: Choralvorspiele, -fantasien). Stilistisch gehören alle diese Werke der Spätromantik an. – Orgelwerke schrieben u. a. auch **C. A. Haupt** (1810 bis 1891), **J. G. Töpfer** (1791–1870), **G. A. Ritter** (1811–1885).

Das 20. Jahrhundert

Die Übersteigerung der Mittel in der Spätromantik (vor allem in harmonischer Hinsicht) führte dazu, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts (wieder einmal) eine Zeit der NEUEN MUSIK anbrach. Der eine Weg, der eingeschlagen wurde, führte über die Aufgabe der Tonalität und die „Emanzipation der Dissonanz“ zur ZWÖLF-TON-TECHNIK: **A. Schönberg** (1874 bis 1951). Der andere Weg mündete um 1920 in den NEOKLASSIZISMUS: **I. Strawinsky** (1882–1971) und **P. Hindemith** (1895–1963), der die Tonalität zwar prinzipiell nicht aufgab, die Grenzen aber weit hinausshob. Kennzeichen des Neoklassizismus waren auch: Rückgriff auf alte Formen und Stile (Verfremdungen), Begrenzung der Mittel (Dauer, Besetzung eines Stückes), Bereitschaft zum Schreiben von „Gebrauchsmusik“ im besten Sinne (Hindemith). Im Neoklassizismus fanden die evangelischen Kirchenmusik-Komponisten der „ersten Moderne“ ab etwa 1925 Anknüpfungspunkte für eine zeitgemäße Kirchenmusik, die trotzdem praxisnah war. Innerkirchliche Voraussetzungen und Entwicklungen für diese Erneuerungsbewegung in der Kirchenmusik waren: die „jüngere liturgische Bewegung“ (Suche nach angemessenen äußeren Formen für das innere Gewicht

des Gottesdienstes), die Singbewegung (Pflege der Musik des 16./17. Jahrhunderts), die theologische Neubesinnung (K. Barth) und die Aufwertung des Kantorenamtes im Sinne des altlutherischen Verständnisses.

Führende Komponisten waren zunächst: **J. N. David** (1895–1977), **H. Distler** (1908–1942), **E. Pepping** (1901–1981), **K. Thomas** (1904 bis 1973). Kennzeichen ihres kirchenmusikalischen Schaffens sind: Rückgriff auf alte Formen der kirchenmusikalischen Vergangenheit (Motette, Geistliches Konzert, Kantate, Fuge, Variation usw.), kontrapunktisch-lineare Stimmführung, praxisnaher Schwierigkeitsgrad in den Werken für den Gottesdienst, Bevorzugung der A-capella-Musik, Schwerpunkt auf liturgisch einsetzbaren Stücken, Mittelpunktstellung des Chorals (vokale und instrumentale Bearbeitungen), Herausgabe ganzer Kompositionszyklen für das Kirchenjahr. Die Komponisten ließen sich oft von Meisterwerken der kirchenmusikalischen Literatur zu einer künstlerischen Auseinandersetzung anregen, (so etwa K. Thomas und H. Distler von Schütz' *Geistlicher Chormusik* oder der *Johannes-Passion* von L. Lechner), fanden aber eine jeweils ganz persönlich geprägte zeitgemäße Ausdrucksform. Einige Werke seien stellvertretend für das umfangreiche Schaffen gerade auch in der Zeit des Kirchenkampfes und der NS-Herrschaft genannt: J. N. David war einer der großen Orgelmeister seiner Zeit. In seinem *Choralwerk* sind äußerst unterschiedliche Formen der Choralbearbeitung enthalten. H. Distler schrieb u. a. *Geistliche Chormusik* (ab 1934), *Der Jahrkreis* (1932/33), *Choralpassion* (1933) und die *Weihnachtsgeschichte* (1933). Sein früher Tod zerstörte eine große Hoffnung der evangelischen Kirchenmusik. E. Pepping gilt als wichtiger Chorkomponist: *Spandauer Chorbuch* mit über 270 Liedsätzen (1934/39), *Deutsche Messe* (1938). K. Thomas schrieb: *Kleine Geistliche Chormusik* (1934/35), eine lateinische *Messe* (1925), eines der ersten Werke der neuen kirchenmusikalischen Bewegung. Weitere Komponisten, die das Bild der evangelischen Kirchenmusik prägten, waren: **E. Wenzel** (1896 bis 1982), **W. Burkhard** (1900–1955), **H. F. Micheelsen** (1902–1973), **H. Bornefeld** (1906–1990), **W. Fortner** (1907–1987), **K. Hessenberg** (1908 bis 1994), **S. Reda** (1916–1968), **H. W. Zimmermann** (geb. 1930) und andere mehr.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich die kompositorische Entwicklung innerhalb der evangelischen Kirchenmusik bruchlos fort. Man schrieb eine gemäßigt moderne Musik, die Rücksicht auf ihre Hörer und ihre kirchliche Funktion nahm. H. Bornefeld und S. Reda hielten in Heidenheim regelmäßig „Arbeitstage für neue Kirchenmusik“ ab, bei denen neue kompositorische Wege gesucht und viele neue Stücke aufgeführt wurden. **W. Ehmann** (1904–1989) in Herford motivierte viele Komponisten, für Posaunenchoräle zu schreiben und leistete damit wichtige Pionierarbeit im Bereich der neueren Bläsermusik. Es entstanden zahlreiche Kantaten mit Bläserbeteiligung (Werkreihe für Bläser und Sänger). Dazu erschienen etliche Ausgaben mit neuer Bläsermusik: Neue Spielmusik, Bläser-Intraden zum Wochenlied, Choral-Partiten, Leichte Choralpartiten. Komponisten waren **W. Rein** (1893–1955), **K. Marx** (1897–1985), **H. F. Micheelsen** (1902–1973), **H. Stern** (1912–1978), **H. Gadsch** (1913–2011), **Fr. Zipp** (1914–1997), **J. H. E. Koch** (geb. 1918), **U. Baudach** (1921–1992),

H. Peter (1926–2010), **L. Graap** (geb. 1933), **H. Ehmann** (1938–1996) u. v. a. Darüber hinaus gaben Posaunenwerke über ihre Landesposaunenwarte Sammelbände heraus, die Musik alter Meister und auch neuere Musik enthielten (Lass Dir unser Lob gefallen I–III, Bläservorspiele zum EKG usw.).

Neben der kompositorischen Arbeit der Kantoren-Komponisten für die kirchenmusikalische Praxis ging der Kontakt zur musikalischen AVANTGARDE vielfach verloren. Diese durchlief seit 1950 verschiedene Entwicklungsstadien: serielle Musik, elektronische Musik, Aleatorik, postserielle Musik, schließlich um 1970 eine so genannte Neue Einfachheit, innerhalb derer sogar wieder tonal geschrieben werden konnte. Der Zustand der heutigen modernen Musik ist gekennzeichnet durch grenzenlose Freiheit und eine Fülle von Personalstilen, die wichtiger sind als Kompositions-Schulen. Auch im Bereich der Avantgarde-Musik gab es zukunftsweisende Stücke auf geistliche Texte oder über geistliche Inhalte: Der französische Katholik **O. Messiaen** (1908–1992) schrieb großartige geistliche Werke, darunter sehr viele Orgelstücke (unter Verwendung serieller Techniken). Seit etwa 1960 schuf der Pole **K. Penderecki** (geb. 1933) geistliche Werke von großer Ausstrahlungskraft (Verbindung von Gregorianik, polyphonem Denken, Zwölf-Ton-Technik, Klang- und Geräuschelementen der postseriellen Technik). Auch Namen wie **G. Ligeti** (1923–2006), **M. Kagel** (1931–2008) oder **K. Stockhausen** (1928–2007) seien erwähnt.

Im evangelischen Bereich wurde das Verhältnis von kirchenmusikalischer Gebrauchsmusik und den Möglichkeiten zu einer entwickelten „modernen“ geistlichen Musik heftig diskutiert. Hauptproblem ist wohl die Erziehung des Publikums zur Rezeption von Musik der aktuellen Moderne mit ihrem für Laien oft extrem anmutenden Klanggewand. Ein anderes Problem liegt in der Vorliebe vieler Kirchenmusiker, die alten „Hits“ zu pflegen und Experimenten aus dem Weg zu gehen. Die Notwendigkeit, dass Kirchenmusik auch heute aktuelle kompositorische Lösungen aufgreift, sollte außer Frage stehen.

Neben der Auseinandersetzung mit der Moderne beschäftigte die Kirchenmusik ab der Mitte der 1960er Jahre auch das Einbrechen des SACRO-POP in die Gottesdienste und gemeindlichen Veranstaltungen. Zum einen machten Bands, christliche Liedermacher und Jugendchöre eine Musik, die von Jazz-, Rock- und Pop-Stilen beeinflusst war. Zum anderen entstanden in großer Zahl NEUE GEISTLICHE LIEDER, deren Melodien Elemente der so genannten „U-Musik“ aufnahmen. Die Tatsache, dass etliche dieser Lieder in landeskirchliche Anhänge und den Stammteil des Evangelischen Gesangbuchs aufgenommen wurden, zeigt, dass es sich wohl um mehr als eine vorübergehende Erscheinung handelt. Eine unvoreingenommene und aktive Auseinandersetzung mit geistlicher Pop-Musik durch die „offizielle“ Kirchenmusik ist angebracht. Mittlerweile haben die kirchlichen und einige staatliche Ausbildungsstätten das Fach „Populärmusik“ in unterschiedlicher Ausprägung in ihre Lehrpläne zur Kirchenmusikerausbildung mit aufgenommen. Angesichts der Tatsache, dass die meisten Zeitgenossen in ihrem Musikhören fast ausschließlich durch Musik aus dem so genannten „U“-Bereich geprägt sind, müssen die entsprechenden kirchlichen Musikrichtungen ernst genommen und als eine der Möglichkeiten verstanden werden, heutzutage mit Musik Verkündigung zu betreiben.

Der Zustand der heutigen Kirchenmusik ist durch große Vielfalt geprägt: Ein großer Teil der aufgeführten Werke stammt aus vergangenen Epochen der Musikgeschichte. Dies trifft gleichermaßen auf den kirchlichen Konzertbetrieb wie die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste und Gemeindeveranstaltungen zu. Groß dimensionierte kirchenmusikalische Werke haben oft mit Verständnisschwierigkeiten des Publikums zu kämpfen und brauchen gute „Anwälte“, die Verständnishilfen anbieten. Daneben entstehen musikalische Gebrauchswerke, die von Praktikern für die Praxis in „kleinen Verhältnissen“ geschrieben werden. Das stilistische Spektrum dabei ist groß und reicht von Stilkopien historischer Vorbilder bis hin zum Einbeziehen von Elementen der so genannten „U“-Musik. – Wenn die Verantwortung des Komponisten und des Interpreten die Anliegen Luthers (siehe oben) im Auge behält, kann all diese Musik im wahrsten Sinne des Wortes evangelische Kirchenmusik sein, die Gottes Wort verkündet und dem Danken und Loben, den Klagen und Fragen der Gemeinde Ausdruck verleiht.

Literatur

- Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband, Stuttgart 2009; darin:
 Kirchenmusikgeschichte im Überblick, Registerband, S. 3–19;
 Chormusikgeschichte im Überblick, Bd. 2, S. 9–35;
 Formen und Geschichte der Orgelmusik, Bd. 4, S. 9–111.
- Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane: Geschichte der evang. Kirchenmusik, 3. Auflage, Wilhelmshaven 1994.
- Blume, Friedrich: Geschichte der evang. Kirchenmusik, Kassel 1965.
- Bönig, Winfried (Hrsg.): Musik im Raum der Kirche – Fragen und Perspektiven; Ein ökumenisches Handbuch; Stuttgart, Ostfildern 2007
- Motte-Haber, Helga de la: Musik und Religion, Darmstadt 2003.
- Opp, Walter (Hrsg.): Handbuch Kirchenmusik, Teil 1, Der Gottesdienst und seine Musik, Kassel 2001.
- Probieren und Studieren, Lehrbuch zur Grundausbildung in der Evangelischen Kirchenmusik, München 1996.
- Katholische Kirchenmusik:
 Jaschinski, Eckhard: Kleine Geschichte der Kirchenmusik, Freiburg, 2. Auflage 2005.
- Musch, Hans (Hrsg.): Musik im Gottesdienst, Band 1 (Historische Grundlagen), 4. Auflage, Regensburg 1993.

Die Entwicklung der Posaunenchöre in Deutschland

Wolfgang Schnabel

Über 100 000 Menschen – Männer und Frauen, alte und junge – spielen heute in Deutschland in einem Posaunenchor. In fast jeder zweiten evangelischen Gemeinde, ob freikirchlich oder landeskirchlich, verrichten die Bläser inzwischen ihre Dienste. Die Posaunenchorbewegung zählt damit zu den größten Laienbewegungen des deutschen Protestantismus überhaupt. Wo liegen die Wurzeln dieser klingenden Lebensäußerung unserer Kirche? Wie hat sie sich weiterentwickelt?

Die Wurzeln der Posaunenchorbewegung

Will man in der Geschichte zu den Anfängen zurückgehen, so muss man sich erst einmal Rechenschaft darüber geben, was einen Posaunenchor zum Posaunenchor macht und eben damit von einer Musikkapelle oder einem Kammerensemble unterscheidet. *Sechs Merkmale* sind dabei hilfreich: 1. Die Spieler sind Laien, die das Musizieren als Liebhaberei betrachten. 2. Sie erhalten für ihre Einsätze keine adäquate finanzielle Vergütung. 3. Sie musizieren nicht nur bei liturgischen, sondern etwa auch bei missionarischen, diakonischen oder sozialen Anlässen. 4. Eine reine Blechbläserbesetzung wird bevorzugt oder zumindest angestrebt. 5. Der Schwerpunkt des Spielgutes liegt trotz gewisser Bandbreite auf der Pflege des geistlichen Liedes (vom Reformations-Choral bis zum amerikanischen Spiritual). 6. Die Gruppe steht im Zusammenhang mit christlich-kirchlichen Strukturen innerhalb einer sich verbreiternden Massenbewegung.

Von diesen Kennzeichen her ist festzustellen: Weder die mittelalterlichen Bläserzünfte noch die neuzeitlichen Kirchenmusiken, auch nicht die Herrnhuter Instrumentalensembles, können als direkte Vorbilder für die Posaunenchöre in Anspruch genommen werden, da ihnen mindestens eins der sechs genannten Merkmale fehlt. Ihr Gruppengefüge, ihre Spielweise, ihre Literatur, ihr Instrumentarium und ihr Aufgabenbereich unterscheiden sich teilweise grundlegend von der Posaunenchorbewegung. Bestenfalls können sie als indirekte Vorläufer bezeichnet werden, wobei die meisten historischen Verbindungslinien noch zu den Herrnhutern zurückreichen, kaum jedoch zu den Zunftbläsern und Kirchenmusiken.

Die Entwicklung der Posaunenchöre in Deutschland setzt somit erst in den 1840er Jahren ein. Die kirchliche Bläserarbeit verdankt dabei ihr äußeres Entstehen und ihre innere Prägung der Erweckungsbewegung, ihr anfängliches musikalisches Erscheinungsbild in bezug auf Literatur, Instrumentarium und Spielweise der kirchenmusikalischen Restauration. Von der *Erweckungsbewegung* bezog das geistliche Bläserwesen seine geistliche Grundausrichtung und seine organisatorischen Strukturen. Entscheidend war jedoch, dass erst die erweckliche Verkündigungstätigkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an vielen Orten Jünglings- und Missionsvereine sowie andere Konventikel entstehen ließ, aus denen heraus der Wunsch nach instrumentaler Begleitung ihrer Lieder laut wurde. Die neu geweckte Opferbereitschaft und Spendenfreudigkeit halfen dabei, die großen An-

fangsschwierigkeiten der Instrumentenbeschaffung und der Ausbildung zu überwinden. Das Verlangen nach Blechblasinstrumenten kam aber nur deshalb auf, weil die Erweckungsbewegung zugleich eine Singbewegung war, deren Gesang nicht bloß in den Erbauungsstunden, sondern auch auf den Straßen und in der Natur ertönte. Sie brauchte und wollte zur Begleitung ihrer Choräle und geistlichen Volkslieder raumfüllende Instrumente, die sich in großen Sälen und im Freien durchsetzen konnten. Dass die Pfarrer der Erweckungsbewegung diese „mobilen Musiktruppen“ in ihre Tätigkeiten mit einbezogen, förderte deren Ausbreitung ungemein. Auf den Veranstaltungen der erwecklichen Kreise mit ihren Bauernhofversammlungen, Umzügen, Waldgottesdiensten, Missionsfesten, Jünglingsvereinsfesten, vaterländischen Feiern usw. machten die ersten Posaunenchor die Idee des Blechblasens in weiten Kreisen populär. Oft nahmen Teilnehmer von ihrem Festbesuch den Anstoß mit, in ihrer Heimatgemeinde einen eigenen Posaunenchor zu gründen. Die Anstalten der Inneren und Äußerer Mission (Hermannsburg, Bethel, Stephansstift, Neuendettelsau, Neu-Erkerode, Hephata usw.) wurden mit ihren Anstaltschören und Jahrestreffen zu frühen Sammelpunkten der christlichen Bläserbewegung und leisteten durch ihre bläsenden Diakone für bestimmte Regionen wertvolle Pionierarbeit. Während die Erweckungsbewegung jedoch teilweise verebbte, teilweise in Neuluthertum, Neupietismus und Gemeinschaftsbewegung einmündete, verbreiterte sich die Posaunenchorbewegung ständig und griff im 20. Jahrhundert zunehmend über die erweckten Kreise hinaus.

Die zweite große Zeitströmung, die in die Posaunenchorbewegung mit einfluss, war die *kirchenmusikalische Restauration*. Nicht von ungefähr, denn Erweckungsbewegung und kirchenmusikalische Restauration weisen viele Gemeinsamkeiten auf: Beide begannen sich um die vorletzte Jahrhundertwende anzukündigen und erlebten durch die Freiheitskämpfe gegen Napoleon einen ungeahnten Aufschwung. Beide erfolgten als Reaktion auf die aufklärerische Zersetzung des christlichen Glaubens und gottesdienstlichen Lebens im bewussten Rückgriff auf das Altbewährte, das mit Elementen des Zeitgeistes durchsetzt wurde. Beide setzten auf eine gefühlige Empfindungsweise und religiöse Aufgeschlossenheit, denen sie ihre Durchschlagskraft und ihre Beliebtheit verdankten. Das A-cappella-Dogma mit seiner Ausrichtung auf das Gesangliche wirkte auf die Besetzung, die Literatur und das Selbstverständnis der Posaunenchor als „instrumentale Sängergruppen“ ein. Die Bach-Händel-Schütz-Renaissance, die Wiederentdeckung des rhythmischen Chorals der Reformationszeit, die Aufarbeitung des romantischen Volksliedes, all dies fand über die kirchenmusikalische Restauration ebenfalls Eingang in die Bläserchor. Manches davon wurde mit der Zeit relativiert, wie die A-cappella-Ästhetik, manches jedoch hat sich bis in unsere Tage hinein gehalten, wie z. B. die Hochschätzung Bach'scher Choralsätze.

Die Anfänge der Posaunenchorbewegung (1840–1880)

Die Anfänge des geistlichen Laienblasens liegen in *Ostwestfalen*. An erster Stelle ist hier Jöllenbeck zu nennen, der Ort mit dem ältesten Posaunenchor Deutschlands. Unter dem Eindruck der evangelistischen Predigtweise von Pastor Johann Hinrich Volkening (1796–1877) hatte sich in dem

westfälischen Dorf 1838 ein Jünglingsverein um den Pfarramtskandidaten Gustav Meyer (1812–1890) gebildet. Aus diesem Kreis heraus entstand der Wunsch nach Instrumenten, um den gemeinsamen Gesang bei den Umzügen und Erbauungsstunden zu begleiten. Anfänglich gab es einige Fehlschläge, denn die jungen Männer versuchten es zunächst vergeblich mit einer Violine, danach mit einer Klarinette. Erst der Kontakt mit der „Kinder-Rettungsanstalt“ des Grafen Adelberdt von der Recke-Volmerstein (1791–1878) in Düsseldorf, in der Meyer seit 1839 als Erzieher wirkte, brachte den entscheidenden Fortschritt. Der Graf hatte übrigens in seiner Anstalt, wohl angeregt durch die Herrnhuter Musiktradition, bereits 1823 durch den Musiklehrer Grob das Blasen auf Blech- und Holzblasinstrumenten bei seinen Schutzbefohlenen eingeführt. Von Frühjahr bis Herbst 1841 und im darauffolgenden Jahr bestellten einige Jöllennecker Jünglingsvereinsmitglieder die Hausgärten der Düsseltaler Anstalten und erhielten dafür freie Logis sowie kostenlosen Blasunterricht bei dem Düsseldorf Hofinstrumentenmacher Karl Wilhelm Bräutigam. Als sie nach Jöllennebeck zurückkehrten, begannen sie mit dem mehrstimmigen Spiel auf drei Posaunen (Alt-, Tenor- und Bassposaune) und einem Klappenhorn.

Beinahe wäre aufgrund der großen Schwierigkeiten das „zarte Pflänzchen“ wieder eingegangen, da nahm sich Pfarramtskandidat August Rische (1819–1906) des jungen Chores an. Von Herbst 1844 bis zu seiner Versetzung im Herbst 1849 leitete er die Blechbläser an, die zu den verschiedensten Anlässen spielten, so bei den Erbauungsstunden des Jünglingsvereins, bei Missionsfesten, bei Kreisfesten des Rheinisch-Westfälischen Jünglingsbundes, bei den Bibelstunden Volkenings, bei den Kranken im Dorf, bei Grundsteinlegungen und Einweihungen, aber auch bei Festgottesdiensten in der Kirche. Die Übungsstunden am Mittwochabend und am Sonntagmorgen vor dem Gottesdienst wurden regelmäßig mit einem Choral begonnen und mit Schriftlesung sowie gemeinsamem Gebet beschlossen. Geblasen wurden in der ersten Zeit sehr einfache Choräle, die man aus dem „Choralbuch für die ev. Kirchen, vierstimmig gesetzt und mit Vor- und Nachspielen versehen von H. Rinck, Ausgabe 1836“ abschrieb und dabei in die Militär-Schreibweise umsetzte.

Das Jöllennecker Beispiel wirkte mit der Zeit immer weiter hinaus in das westfälische Land, so dass es bald zu weiteren Chorgründungen kam. Erster „Nachahmer“ des Jöllennecker Chores war der 1852 gegründete Posaunenchor Preußisch-Oldendorf, es folgten weitere in Hüllhorst (1853), Schnathorst (1853), Laar (1857), Enger (1862), Gohfeld (1865), Wallenbrück (1865), Herford (1869), Werther (1869), Hartum (1870), Schildesche (1870), Gütersloh-Gymnasium (1871), Mennighüffen (1872), Alswede (1873), Hiddenhausen (1874), Ummeln (1875), Rotenhagen (1875), Dankersen (1876), Bethel (1876), Gütersloh-Stadt (1876) usw. 42 Jahre nach der Gründung des Jöllennecker Posaunenchores gab es bereits über 30 Bläsergemeinschaften in Minden-Ravensberg mit einer Gesamtzahl von etwa 450 Bläsern. Aus der Wiege der Posaunenchorbewegung war innerhalb von vier Dekaden ein „blühendes Bläserland“ geworden.

Entscheidend zu diesem Wachstum trug die Bildung des Minden-Ravensberger Kreisverbandes innerhalb des 1848 entstandenen Rheinisch-Westfälischen Jünglingsbundes bei. Dieser Zusammenschluss der Jüng-

lings-, Jungfrauen- und Posaunenvereine Minden-Ravensbergs koordinierte ab 1854 alle Aktivitäten – auch die der Bläser – im Regionalbereich. Um 1860 herum wurde der Gohfelder Pastor Eduard Kuhlo (1822–1891) zum Präses des Verbandes gewählt und wirkte dort bis zu seinem Tod vor allem in zwei Bereichen bahnbrechend: bei den Posaumentagen und bei den Posaunenbüchern.

Zu den Posaumentagen: Seit 1856 beteiligten sich Blechbläser bei den jährlich stattfindenden Kreisfesten des Minden-Ravensberger Verbandes. Der erste „reine“ Posaumentag, ausgeschrieben als Bundesposaunenfest des Rheinisch-Westfälischen Jünglingsbundes, den allerdings wohl Volkening angeregt hatte, führte 1862 in Jöllennebeck 72 Bläser zusammen. Ein weiterer folgte 1868, ebenfalls in Jöllennebeck, nur dass diesmal bereits 150 Bläser kamen. E. Kuhlo beschloss, diese Tradition von selbständigen, von den Kreisfesten unabhängigen Bläsertreffen, regelmäßig in Jahresabständen und mit einer festen Programmabfolge fortzuführen. Von 1874 bis 1886 wurden in Herford insgesamt elf solcher „Gaufeste“ abgehalten, ab 1887 wich man wegen Platzmangels nach Bethel aus. Diese Gauposaunenfeste, die noch bis 1939 fortgesetzt wurden, wirkten als Vorbild für Veranstaltungen ähnlicher Art in anderen Gegenden. Sie begründeten damit eine Tradition, die sich in den in ganz Deutschland abgehaltenen Regional-, Landes- und Bundesposaumentagen bis heute fortsetzt.

Zu den Posaunenbüchern: Bereits 1864 veröffentlichte der Musiklehrer Christian Sickerling in Elberfeld ein „Choralbuch für christliche Posaunenchoräle“, 148 Seiten stark, mit 204 vier- bis sechsstimmigen, zum Teil sehr anspruchsvollen Choralsätzen. Ihm war allerdings aufgrund seines teilweise hohen Schwierigkeitsgrades keine große Resonanz beschieden, so dass es auf die Gegend um Wuppertal beschränkt blieb. Eduard Kuhlo war es vorbehalten, mit seinem 1881 in Gütersloh bei Bertelsmann gedruckten „Posaunenbuch der Minden-Ravensberger Posaunenchoräle“ weit über den im Titel angedeuteten Bereich hinauszuwirken. Seine Zusammenstellung von 211 geistlichen und geselligen Liedern, 31 Motetten und 3 Märschen auf 303 Seiten wurde ein solcher Erfolg, dass bereits drei Jahre später eine neue Auflage erfolgte, die durch eine beträchtliche Stoffvermehrung eine Aufspaltung in zwei Bände brachte. Dieses doppelbändige Werk „Jubilare. Posaunenbuch für Jünglingsvereine, Seminare und höhere Lehranstalten“, wie der spätere Titel lautete, wurde von den allermeisten Posaunenchorälen Deutschlands in Gebrauch genommen und behauptete bis zum Zweiten Weltkrieg unangefochten seine herausragende Stellung unter allen Bläserpublikationen innerhalb der Posaunenchorbewegung.

Neben Westfalen ist noch *Hannover-Land* als zweites großes, selbständiges Entstehungsgebiet der Posaunenchorbewegung zu nennen. Der erste hannoversche Bläserchor geht auf die Initiative von Theodor Harms (1819 bis 1885) zurück. Der Walsroder Pastorensohn hatte als Hauslehrer in Wotersen im Revolutionsjahr 1848 mit gräflichen Jägern und Beamten sowie dem Kandidaten Jakobi einen Bläserverein eingerichtet, um sich bei den Nachtwachen die Zeit und die Müdigkeit zu vertreiben. Auf alten Klappenhörnern, Bügelhörnern und einer Posaune begannen sie zu blasen, unterrichtet von einem alten Jäger. Ende 1849 wurde Theodor Harms von seinem Bruder Louis Harms (1808–1865) zum ersten Inspektor des Missionshauses

in Hermannsburg berufen. Er begann dort, 12 Jugendliche zu unterrichten, um sie zu Missionaren auszubilden. Nach kurzer Zeit fing er mit ihnen einen Singchor an, dem sich auch andere Jugendliche anschlossen. Da erinnerte sich Theodor Harms wieder an das Blasen auf dem gräflichen Gut und sprach mit seiner Gruppe über die Bildung eines Bläserchores. Nachdem seine „Zöglinge“ sich bereit erklärt hatten, besorgten sie sich Instrumente, begannen mit dem Üben und traten bald bei Gottesdiensten und Missionsfesten auf.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden dann im Hannoverschen von Hermannsburg aus direkt oder indirekt verschiedene Posaunenchöre gegründet, so in Müden/Oertze (1857), Tarmstedt (1860), Elliehausen (1861), Fischerhude (1867), CVJM-Hermannsburg (1869), Oerel (1870), Groß-Oesingen (1871), Melle/Eue (1872), Stephansstift (1873), Heeslingen (1873), Hepstedt (1873), Eickeloh (1873), Bargstedt (1874), Ummern (1875), Ohlendorf (1875), Schneverdingen (1875), Deckbergen (1875), Fliegenberg (1876), Selsingen (1876) usw. Die von Hermannsburg aus entstandenen evangelischen Bläsergruppen nannten sich im Unterschied zu Westfalen nicht „Posaunenchor“, sondern „Posaunenvereine“. Sie bliesen nach einer speziellen Notation, der so genannten „Hermannsburger Schreibweise“, einer modifizierten Militärschreibweise. Deshalb gab der Leiter des Hermannsburger Gemeindeposaunenchores, Wilhelm Kruse, in den Jahren 1888/90 eine vierteilige Sammlung namens „Hallelujah“ mit 400 Nummern heraus, um den handgeschriebenen Noten ein Ende zu bereiten. Vorher hatten die hannoverschen Chöre vielfach nach Manuskripten des Imsumer Pastors Nicolassen und des Hermannsburger Musikers Ottermann geblasen, denn das „Jubilate“ Kuhlos war ihnen wegen seiner Klangschrift nicht zugänglich.

Pastor Albrecht Nicolassen (1826–1911), der in seiner Gemeinde Fischerhude 1867 selbst einen „Posaunenverein“ mit angeregt hatte, wurde in der Gegend Bremen/Verden der führende Kopf der neuen Laienbläserbewegung. In den 1880er Jahren löste die Hauptstadt Hannover durch das Stephansstift und mit dem Landesverein für Innere Mission Hermannsburg mehr und mehr als Zentrum des geistlichen Laienblasens ab. In Verbindung mit den Jahresfesten des Stephansstiftes und dem Hannoverschen Missionsfest wurden ab 1884 Posaunenfeste mit mehreren hundert Bläsern im Stephansstift abgehalten.

Außer Westfalen und Hannover sind keine selbständigen Entstehungsgebiete mehr festzustellen. Bei den Bläsergruppen im württembergischen Grunbach (1830), im schlesischen Schosdorf (1840) und im pommerschen Seefeld (1850) handelte es sich anhand der eingangs aufgestellten Maßstäbe nicht um Posaunenchor im eigentlichen Sinne, sondern um Ausläufer der *collegia musica* des 16.–18. Jahrhunderts.

Interessant ist, wie sich das westfälische und das hannoversche Modell auf das übrige Deutschland auswirkten. Auf Minden-Ravensberg gehen die jeweils ältesten Posaunenchöre in Lippe (Wüsten-Bergkirchen 1848), im Rheinland (Wupperfeld 1852), in Hessen (Klein-Linden 1854), in Schlesien (Breslau 1868), in Sachsen (Eibau 1879), in Hamburg (Rauhes Haus 1879), in Württemberg (Reutlingen 1881), in der Schweiz (Basel 1882), in Baden (Hugsweier 1882) und in Ostpreußen (Karlsdorf 1885) zurück. Hermanns-

burg verdanken die jeweils ältesten Posaunenchöre in Mecklenburg (Serrahn 1862), in Bayern (Neuendettelsau 1868), in Oldenburg (Großenkneten 1874), in Braunschweig (Neu-Erkerode 1877) und in Schleswig-Holstein (Kropp 1878) ihre Entstehung. Auf welche Einflüsse und Anregungen die ältesten Posaunenchöre in der Provinz Sachsen (Neinstedter Anstalten 1856), in Schaumburg-Lippe (Großenheidorn 1869), in Thüringen (Erfurt 1883) und in der Pfalz (Zeiskam 1885) zurückzuführen sind, lässt sich nicht mehr genau feststellen. Tatsache bleibt, dass es am Ausgang der „Pionierzeit“ der Posaunenchorbewegung um 1880 an die 160 Posaunenchöre mit 2000 Bläsern im Deutschen Reich gab.

Die Ära Johannes Kuhlo (1880–1920)

Die Ausgangslage der Posaunenchorbewegung in den 1880er Jahren war folgende: Zwei konkurrierende Modelle standen sich im gesamten deutschsprachigen Raum gegenüber – das westfälische Modell des nach Klavierschreibweise aus den Jubilate-Büchern spielenden Posaunenchors – und das hannoversche Modell des nach Militärschreibweise aus den Hallelujah-Büchern spielenden Posaunenvereins. Dass das westfälische Modell den Sieg davontrug, verdankte es in erster Linie der prägenden Persönlichkeit von **Johannes Kuhlo** (1856–1941), Pastor in Hüllhorst, anschließend in Bethel.

Nicht seinem Vater Eduard, sondern ihm war die Idee gekommen, einen Posaunenchor mit Blechblasinstrumenten in der einheitlichen Grundstimmung B auszurüsten und ihn nach der so genannten Klavierschreibweise spielen zu lassen. 1871 verfiel Johannes Kuhlo als Leiter des Gütersloher Gymnasialposaunenchors auf diesen genialen Gedanken, auch wenn bereits davor neben der Transponier- auch die Klangschrift in den Posaunenchören verbreitet war. Johannes Kuhlo aber lieferte ein in sich geschlossenes, überzeugendes und auf der Höhe der künstlerischen Erneuerung seiner Zeit stehendes System, das bis heute die Posaunenchöre mit bestimmt. Er richtete sich dabei an den Prinzipien der Vokalimitation und des A-cappella-Dogmas der kirchenmusikalischen Restauration aus und verband sie in kongenialer Weise mit den „antiweltlichen“ Absonderungstendenzen der Erweckungsbewegung: das gesonderte Instrumentarium der Flügelhorn-Familie gegenüber der Harmoniebesetzung, die gesonderte Notation der Klangschrift gegenüber der Griffschrift transponierender Instrumente, die gesonderten Posaunenbücher mit Partituranlage gegenüber der allgemeinen Musikedition mit Stimmausgabe, die gesonderte Spielweise der Vokalimitation gegenüber der harten Instrumentaltechnik, die gesonderte Gemeinschaft in strengen Chorregeln gegenüber den weltlichen Gruppierungen mit ihren offenen Verbandsstatuten. Auf diese Weise wurden die Bläser davor „bewahrt“, bei Volksmusikkapellen, Sinfonieorchestern, Fanfarenzügen und dergleichen mitzumachen.

Um seine Leistung recht würdigen und einordnen zu können, muss man sich die Situation bewusst machen, die Johannes Kuhlo antraf und welche Alternative er ihr entgensetzte. Zum Instrumentarium: Die ersten Posaunenchöre benutzten alle möglichen und unmöglichen Blechblasinstrumente in den verschiedensten Stimmungen, dazu fanden sich auch mitunter Flöten, Klarinetten und Trommeln. Es handelte sich um „bläserische Geröllhalden“, weil nicht das gekauft wurde, was praktikabel, sondern was erreichbar und

erschwinglich erschien. Zwar gab es bereits 1861 den Besetzungsvorschlag des Iserlohner Präses Varnhagen, doch erst Johannes Kuhlo brachte 1891 die erste durchdachte Konzeption im Blick auf die Instrumentierung. Das Hauptgewicht lag dabei auf den relativ leicht erlern- und spielbaren Instrumenten der Bügelhornfamilie (Flügelhorn, Tenorhorn, Bariton, Tuba), alle überwiegend in der B-Stimmung. Holzblasinstrumente und Schlagwerk mit Ausnahme von Kesselpauken bekämpfte der „Posaunengeneral“ entschieden.

Zur Literatur: Auch hier bot sich anfänglich im Großen und Ganzen das gleiche verwirrende Bild wie beim Instrumentarium. In Ermangelung gedruckter Notenausgaben bediente sich die ersten Posaunenchöre je nach Bedarf sowohl bei der geistlichen wie bei der weltlichen Tonkunst, sowohl bei der Blas- wie bei der blasfremden Musik. Choräle, religiöse Lieder, Motetten, Volkslieder, Vaterlandslieder, Potpourris, Ouvertüren, Märsche von zum Teil zweifelhafter Qualität, all das zählte zum Repertoire. Johannes Kuhlo glückte es, durch die von ihm ab 1891 bearbeiteten und 1921 und 1928 um zwei Bücher erweiterten Jubilate-Bände ein stringentes Konzept in die Breite der Chöre hineinzutragen: Im Zentrum der Choral, an der Spitze dabei der Bach'sche Choralatz; als Nebenzentrum das Volkslied, am Rand dagegen Motette und Marsch.

Zur Notation: Auf diesem Feld gelang es Kuhlo, das Hermannsburger Modell sogar auf dessen ureigenem Territorium aus dem Rennen zu werfen. 1881 fand in Hannover in Verbindung mit dem 2. Bundesfest des norddeutschen Jünglingsbundes ein überregionales Posaunenfest statt. Hier konnte Kuhlo durch eine zweistündige Probe die Bläser vom Vorteil „seiner“ Schreibweise so sehr überzeugen, dass ihn anschließend Präses Jasper von Oertzen (1833–1893) zum „Posaunengeneral für das Hannoverland“ ausrief. Der entscheidende Durchbruch aber glückte 1882 in Bremen, wo Kuhlo den einflussreichen Nicolassen für die Klangschrift zu gewinnen vermochte. Fortan befand sich – außer in den freikirchlichen Posaunenchoren – die Militärschreibweise gegenüber der Klavierschreibweise auf dem Rückzug.

Johannes Kuhlo wurde zur integrierenden Gestalt der Posaunenchorarbeit in der Zeit des Wilhelminismus. Nicht nur aufgrund seiner Leistungen auf musikalischem Gebiet, sondern auch wegen seiner Omnipräsenz: Kaum ein überregionales Posaunenfest, auf dem er nicht erschien, kaum ein Landstrich in Deutschland, den er nicht bereiste. Absoluter Höhepunkt seiner Ära stellten die drei großen „Kaiserhuldigungen“ dar, die Kuhlo kurz vor der Jahrhundertwende für Wilhelm II. durchführte. Zum ersten Mal in der Posaunenchorgeschichte traten hier Massenchöre von über 1000 Instrumentalisten in Erscheinung: 1896 versammelte er 1300 Bläser bei Minden, 1897 in Bethel 2000 Bläser, 1898 an der Weserscharte 1600 Bläser, um seinem „geliebten Monarchen“ eine musikalische „Huldigung“ darzubringen.

Außer Johannes Kuhlo ist jedoch noch unbedingt ein anderer „Bläservater“ für die Zeit zwischen 1880 und 1920 zu nennen: **August Bernd Ueberwasser** (1866–1925), zunächst Agent beim norddeutschen Jünglingsbund (abgekürzt: Nordbund), später freier Komponist, Verleger, Instrumentenbauer und -händler. Der „Posaunenmeister des Nordens“, wie man ihn nannte, besuchte viele Jünglingsvereine in Deutschland und in der Schweiz, um bei ihnen innerhalb weniger Tage einen Posaunenchor auf die Füße zu

stellen. Ueberwasser gab ab dem Jahr 1900 die erste Zeitschrift für Posaunenchöre heraus, das monatlich erscheinende Blatt „Der Posaunenchor“. Er komponierte Hymnen, Märsche, Konzertstücke für die Bläser, entwickelte die „Waldtrompete“, ein Flügelhorn mit Nebenventil, und ein besonderes Mundstück und brachte 1907 das erste Unterrichtswerk für die christlichen Laienbläser auf den Markt: „Schule für Posaunen- oder Bläserchöre – Orientierungsbuch“. Zukunftsweisend waren seine Vorschläge im Blick auf einen allgemeinen „Alliance-Posaunenbund“ mit zehn hauptamtlichen „Posaunenmeistern“, eine Art „Hochschule“ sowie einen vierwöchigen Kursus mit Abschlussprüfung zur Ausbildung der Bläser.

Die beiden letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts brachten den Durchbruch der Posaunenchorbewegung in ganz Deutschland. In diesen euphorischen „Gründerjahren“ erfasste sie alle vorher „weißen Flecken“ auf der Landkarte. Bis 1880 hatte es zwar schon Posaunenchöre vor allem in Nord- und Westdeutschland gegeben, aber nun kam es auch in Süd-, Mittel- und Ostdeutschland sowie in der Schweiz zu einer Gründungswelle, die die Zahl der Chöre von etwa 160 im Jahr 1880 auf über 900 im Jahr 1900 anschwellen ließ. Selbst der Erste Weltkrieg konnte das weitere Ansteigen der Chor- und Bläserzahlen nur verzögern, aber nicht verhindern: Bei der zu Ende gehenden Kuhlo-Ära im Jahr 1920 verrichteten bereits 1400 Chöre mit etwa 16 000 Bläsern ihre Dienste.

So stellte sich neben dem Aufbau die Frage nach der Konsolidierung des Erreichten immer dringlicher. Feste *Zusammenschlüsse* wurden angestrebt, um gemeinsame Posaunenfeste abhalten und gedruckte Notenbücher herausgeben zu können. Am leichtesten hatten es dabei die freikirchlichen Posaunenchöre: 1892 trat der Posaunenbund der niedersächsischen Altlutheraner mit 12 Chören und 158 Bläsern ins Leben. 1907 konstituierte sich der „Verband Schweizerische Posaunenchöre“, dem 26 Chöre mit 352 Bläser beitraten. 1909 fanden sich sechs methodistische Posaunenchöre mit 75 Bläsern im „Bund Christlicher Posaunenchöre Deutschlands“ (BCPD) zusammen, dem sich bald darauf auch baptistische und andere freie evangelische Bläsergruppen anschlossen. 1911 vereinigten sich 35 Chöre in Berlin zum „Evangelisch-lutherischen Posaunenbund“ der Altlutheraner.

Schwerer taten sich die landeskirchlichen Posaunenchöre, da mehr als die Hälfte als „Unterabteilung“ eines Jünglingsvereins fungierte. Die überwiegende Mehrzahl von ihnen war deshalb innerhalb der deutschen Jünglingsbünde (Nordbund, Westbund, Ostbund, Hessenbund, Südbund, Bayerischer Bund, Sächsischer Bund, Thüringischer Bund, Schlesischer Bund, Oberrheinischer Bund, Elsässischer Bund usw.) organisiert. Die Chöre wurden daher von den hauptamtlichen Agenten der Jünglingsbünde nebenher betreut und bei eigenen Posaunenfesten sowie bei Bundesfesten von einem ehrenamtlichen „Bundesdirigenten“ angeleitet, ihre Belange auf den Sitzungen der Bundeskomitees besprochen. Wo immer eigene Organisationsformen für die Bläser im Entstehen waren, trafen sie auf die bereits bestehenden Strukturen der Jünglingsbünde.

Der Wunsch nach stärkerer Vernetzung in überschaubaren Regionen fand besonders in Niedersachsen Ausdruck. Hier verfolgte Pastor Otto Strecker (1851–1927) vom Evang. Verein Hannover konsequent den Weg in Richtung eigener Verband. 1893 bewegte er den Vorstand, mit Diakon Karl

Sauer (1860–1937) den ersten hauptamtlichen „Posaunenwart“ in der Geschichte des neuen geistlichen Bläserwesens einzustellen. Fünf Jahre später schlug dann die Geburtsstunde des „Gesamtverbands Hannoverscher Posaunenvereine“, dem 103 Chöre beitraten. Seine Selbständigkeit war allerdings nur von kurzer Dauer, denn 1908 wurde er mit den hannoverschen Jünglingsvereinen und dem CVJM zum „Verband der christlichen Männer- und Jünglingsvereine, Vereine junger Männer und der Posaunenchöre in der Provinz Hannover“ vereinigt. Vom Hessenbund losgekoppelt bildete sich der „Kirchliche Posaunenchorverband Oberhessen“, der im Jahr 1906 in Lang-Göns durch neun oberhessische Posaunenvereine gegründet wurde. Innerhalb des Bayrischen Jünglingsbundes verblieb dagegen der 1912 in Würzburg entstandene Bayrische Posaunenchorverband, der etwa 25 Posaunenvereine vereinigte.

Das Ende der Kuhlo-Ära war überschattet vom Ersten Weltkrieg, der die Bläserarbeit fast vollständig zum Erliegen brachte. Viele Posaunenvereine stellten in dieser Zeit ihre Tätigkeit ein, ebenso die meisten Bläserverbände, so dass kaum noch Kurse oder Posaunenfeste abgehalten, Verbandsmitteilungen oder neue Literatur herausgegeben wurden. Dies lag zum einen daran, dass nicht wenige Bläser zum Militär eingezogen worden waren; ein anderer Grund bestand aber darin, dass man damals der Meinung war, der Krieg könne nur von kurzer Dauer sein, so dass eine Unterbrechung ohne weiteres in Kauf genommen werden könne. Es sollte ein über vierjähriger Irrtum sein.

Die Ära Adolf Müller/Fritz Bachmann (1920–1945)

Nach dem Versailler Friedensschluss setzte in der Posaunenchorbewegung eine zweite Gründungswelle in den 1920er Jahren ein. Selbst die durch die Inflation entstandenen wirtschaftlichen Schwierigkeiten konnten den Aufschwung nicht bremsen. Aus 1400 Chören mit 16000 Bläsern im Jahr 1920 waren eine Dekade später 2200 Chöre mit 27000 Bläsern geworden. Wenn es sein musste, führte man sogar öffentliche Naturaliensammlungen durch, um die notwendigen Mittel zum Kauf von Instrumenten zu beschaffen.

Der Stern Kuhlos begann langsam zu verblassen, da sein Modell aus der Epoche der Spätromantik musikalisch wie technisch zunehmend als überholt aufgefasst wurde. Dafür begann der kometenhafte Aufstieg des Dresdner Pfarrers **Adolf Müller** (1876–1957), der bereits seit 1898 der sächsischen Posaunenarbeit vorstand. Er baute nicht nur den sächsischen Verband innerhalb von drei Jahrzehnten zu einem der blühendsten innerhalb Deutschlands auf, sondern entwickelte sich durch seine umfangreiche publizistische und rege praktische Tätigkeit zu dem fähigsten Vordenker und agilsten Pragmatiker der Posaunenarbeit zwischen den beiden Weltkriegen.

Bahnbrechend wirkte Müller auf dem Gebiet der Notenausgaben. Erstmals machte er 1927 den Chören mit den „Vierundzwanzig neue(n) Quatricinia“ von Gottfried Reiche (1696) und seiner fünfteiligen Reihe „Vom Turm“ (1927–1933) alte und neue originale Bläserinstrumentalsätze zugänglich. In den Notenblättern der „Sächsischen Posaunenmission“ gab er – auch ein Novum – den Bläsern in den 1920er Jahren gediegene Choralvorspiele an die Hand. 1936 veröffentlichte Müller den zweiten Band „Mit

Posaunen“, mit dem er den bis heute gültigen Typus des Posaunenbuches schuf. Auf 164 Seiten brachte er nicht nur Choräle und Volkslieder, sondern auch geistliche und weltliche Liedvorspiele sowie liedfreie Bläserstücke (Sonaten, Fugen, Intraden usw.). Darüber hinaus publizierte er 1922 die weit über Sachsen hinaus verbreitete „Schule für Posaunenchor“, die bis 1938 neun Auflagen erreichte und so zum erfolgreichsten bläserischen Schulungswerk der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts avancierte.

Ferner entwickelte Müller die Leitgedanken der „Posaunenmission“, mit Hilfe des geblasenen Liedes die breite Masse des Volkes mit dem Evangelium neu zu erreichen. Er ermunterte die Chöre zur Straßenmission und schuf als neue Bläserveranstaltungsformen den „Posaunenmissions-Abend“, den „Lied-Gottesdienst“ sowie den „Posaunen-Predigtgottesdienst“. Außerdem trat er als bis dato einziger Posaunenchorverantwortlicher in einen intensiven literarischen Gedankenaustausch mit den Kirchenmusikern seiner Zeit ein. In dessen Verlauf wurde zum ersten Mal von fachmusikalischer Seite aus Stellung zum kirchlichen Laienbläserum bezogen. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang vor allem der Aufsatz von Christhard Mahrenholz (1900–1980) „Über Posaunenmusik“ von 1929, in der der niedersächsische Liturgiker innovatorische Anstöße im Blick auf Literatur, Instrumentarium, Chorgefüge und Ausbildung gab. Auch das „Fest der deutschen Kirchenmusik“ 1937 in Berlin, auf dem neue Besetzungsmöglichkeiten für Bläser mit anderen Musizierpartnern ausprobiert wurden, stellte einen Meilenstein in der Begegnung zwischen Posaunenchorbewegung und Kirchenmusik dar.

Bei der Instrumentierungsfrage hing Müller trotz all seiner fortschrittlichen Unternehmungen noch dem Hornmodell Kuhlos an. Hier war es anderen vorbehalten, Anfang der 1930er Jahre das Monopol der weitmensurierten Instrumente in Frage zu stellen und verstärkt die Hereinnahme von Trompeten und Posaunen einzufordern. Der Zweite Weltkrieg unterbrach dann weitergehende Schritte in Richtung Trombafamilie.

Neben Müller in Sachsen waren noch weitere Männer als „Posaunenmeister“ oder „Chorpfleger“ in verschiedenen Gegenden Deutschlands maßgeblich am weiteren Auf- und Ausbau der Posaunenchorarbeit beteiligt: So Dr. med. Fritz Fliedner (1874–1950) seit 1927 in Schleswig-Holstein, Bundeswart August Schröder (1876–1940) seit 1899 in Hamburg, Pfarrer Ernst Voß (1886–1936) seit 1924 in Mecklenburg, Pfarrer Siegfried Bublitz (1889–1965) seit 1931 in Pommern, Pfarrer Walter Machmüller (1892 bis 1970) seit 1924 in Ostpreußen, Pfarrer Martin Roye (1890–1951) seit 1924 in Schlesien, Diakon Otto Redlitz (1902–1945) seit 1930 in Berlin, Diakon Georg Denks (1878–1960) seit 1909 in Hannover, Diakon Walther Duwe (1895–1992) seit 1923 in Westfalen, Pfarrer Moritz Mitzenheim (1891 bis 1977) seit 1923 in Thüringen, Diakon Hermann Mühleisen (1901–1995) seit 1929 in Württemberg, der Bankbeamte Martin Schlee (1889–1961) seit 1927 in Bayern und andere mehr.

Die Zeit zwischen den Kriegen war aber nicht nur die hohe Zeit der prägenden Persönlichkeiten, sondern auch der solennen Sonderchöre. Besonders zu erwähnen sind das „Kuhlo-Horn-Sextett“, mit dem Kuhlo von 1920 bis 1931 ganz Deutschland sowie das benachbarte Ausland bereiste, das 1922 von Müller gegründete „Landesposaunenmissions-Sextett“, das in Mittel- und Süddeutschland eine Vielzahl von Konzerten gab, sowie der

1933 von Duwe angeregte „Kleine Chor der Posaunenmission Bethel“. Außerdem begannen die meisten Bünde oder Verbände in den 1920er Jahren mit einer längst überfälligen Lehrgangsarbeit, um ihre Chorleiter und Bläser auf Freizeiten und Wochenenden zu schulen.

Auch die *Organisation* innerhalb der Bläserchöre gewann mehr und mehr an Struktur. In Nürnberg wurde 1921 ein vom bayrischen Jungmännerbund losgelöster, selbständiger „Verband evangelischer Posaunenchöre in Bayern“ gegründet, dem zunächst 45 Chöre angehörten. 1931 zog man in Pommern nach und gründete den vom Ostbund autonomen „Evang. Posaunenverband Pommerns“ für die 92 landeskirchlichen Posaunenchöre. Aber auch innerhalb der Jungmännerbünde rückten die Bläser enger zusammen, so beispielsweise in Schlesien, wo sich 1924 in Waldenburg 20 Chöre zum „Verband evang. Posaunenchöre Schlesiens“ als Zweig des Ev. Jungmännerbundes Schlesien zusammenschlossen; und in den so genannten „Abtretungsgebieten“ und in Westpreußen, wo 27 Chöre im Jahr 1925 eine „Vereinigung der ev.-luth. Posaunenchöre Polens“ ins Leben riefen.

Zu einem Dachverband aller landeskirchlichen Posaunenchöre, gedacht als landeskirchliches Pendant zum BCPD, kam es in den 1920er Jahren jedoch noch nicht. Zwar beschloss die Reichsvertreterversammlung der Jungmännerbünde in Dassel 1926 die Bildung eines „Reichsbeirats für Posaunenchöre im Jungmännerwerk“. Indes hatte dieses mehr einer losen Arbeitsgemeinschaft ähnelnde Gremium, dem J. Kuhlo als „Reichsposaunenwart“ vorstand, keine wirklichen Kompetenzen gegenüber den einzelnen landschaftlichen Bünden, die zudem nicht einmal vollständig im Reichsbeirat repräsentiert waren.

Erst das Dritte Reich führte durch seine auf „Gleichschaltung“ und Führerprinzip angelegten Verordnungen zu einer umfassenden Organisation der Posaunenchöre. 1933 kam es in Kassel auf Initiative des Reichsverbandes der evang. Jungmännerbünde Deutschlands zur Gründung einer „Evang. Posaunenmission Deutschlands“. Auf diese Weise wollte man behördlichen Maßnahmen zuvorkommen, um der totalitären „Gleichschaltung“ zu entgehen. Zum „Reichsführer“ wurde J. Kuhlo, als sein Stellvertreter der Essener Pastor **Fritz Bachmann** (1900–1961), zum „Reichsposaunenwart“ August Schröder berufen.

Diese Form war jedoch bald überholt, denn kurze Zeit später wurde staatlicherseits der Zusammenschluss aller evangelischen Posaunenchöre und Posaunenvereinigungen zu einem „Verband evang. Posaunenchöre Deutschlands“ (VePD) angeordnet. Der 1934 in Berlin gegründete VePD umfasste mit seinen 26 Landes- und 4 freien Verbänden (BCPD, Gnadau, Altlutheraner, Brüdergemeinde) erstmals alle in Deutschland an der evangelischen Laienbläserarbeit beteiligten Gruppen. Zu den stärksten Landesverbänden zählten Württemberg, Bayern und Sachsen mit über 250 sowie Westfalen und Hannover mit über 300 Chören. Zum Ehrenpräsidenten des VePD wurde J. Kuhlo, zum „Reichsobmann“ allerdings nicht A. Müller, sondern F. Bachmann gewählt, der sich als geschickter Taktierer erwiesen hatte.

Diese Gabe kam Bachmann noch sehr zustatten, denn die braunen Machthaber taten ihr Möglichstes, den Dienst der Bläser zu erschweren. Um die bündisch-konfessionelle Jugendarbeit zu zerschlagen, hatte die „Reichs-

jugendführung“ bereits 1933 beschlossen, alle Jugendlichen unter 18 Jahren in die „Hitler-Jugend“ einzugliedern. Dies betraf auch die jugendlichen Bläser der CVJM- und Jungmännervereinschöre, doch umging man die Maßnahme teilweise dadurch, dass die Verantwortlichen 1934 begannen, die bündische Posaunenchorarbeit in die jeweilige Landeskirche zu integrieren.

Jeder Posaunenchor musste an die „Reichsmusikkammer“ pro Bläser einen Jahresbeitrag entrichten, wofür er einen Ausweis ausgestellt bekam, der bei jedem Auftritt mitgeführt werden musste. Für das öffentliche Musizieren außer bei rein kirchlichen Veranstaltungen auf kirchlichem Grund und Boden musste eine behördliche Genehmigung eingeholt werden, die aufgrund der unsicheren Rechtslage je nach persönlicher Einstellung der zuständigen Beamten erteilt oder verweigert oder erst erteilt und dann widerrufen wurde. Einzelne Posaunenchöre, die angeblich dagegen verstoßen hatten, wurden aufgelöst und ihre Instrumente beschlagnahmt. Trotz dieser teilweise harten Maßnahmen und obwohl sich etliche Posaunenchöre in SAKapellen umwandelten, stieg die Zahl der Chöre in den 1930er Jahren weiter an, wenn auch nicht so stark wie in den 1920er Jahren.

Die Abhaltung größerer Bläsertreffen wie zum Beispiel der Landesposaunenfeste wurde spürbar behindert oder sogar ganz verhindert. Selbst bei dem „Ersten deutschen Reichsposaunentag“ 1936 in Bethel, zu dem sich 4500 Bläser aus ganz Deutschland zu Ehren von J. Kuhlos 80. Geburtstag versammelten, gab es manche Hindernisse zu überwinden.

Neben allem Widerstand darf indes das Mitläufertum nicht verschwiegen werden, das ebenfalls in der Posaunenchorbewegung vorhanden war. Ihre führenden Köpfe J. Kuhlo, A. Müller und F. Bachmann waren aus innerster Überzeugung bereits 1931/32 der NSDAP beigetreten oder Mitglied bei den „Deutschen Christen“ geworden, wenn sich auch Bachmann später der „Bekennenden Kirche“ anschloss. Der BCPD legte 1933 ein „Treuegelöbnis“ ab, in dem er es als seine „heilige Pflicht“ erachtete, das neue Regime unter Adolf Hitler nach Kräften zu unterstützen. Posaunenchöre bliesen in Konzentrationslagern, bei Gefallenengedenkfeiern und politischen Feierstunden auch das Horst-Wessel-Lied und riefen ihr „Sieg Heil“ am Schluss dieser „vaterländischen“ Versammlungen.

Der Zweite Weltkrieg traf die Bläserarbeit nicht mehr so hart wie der Erste, denn man hatte aus den Fehlern der Vergangenheit gelernt und war besser vorbereitet. So konnte auch trotz der Einberufung vieler Bläser zum Wehrdienst immer noch etwa die Hälfte aller Posaunenchöre ihren Dienst fortführen, weil ältere Bläser, Konfirmanden oder Frauen die Lücken füllten. Bis 1943 fanden auch noch größere Bläsertreffen auf Regionalebene statt und stellten die Landesobmänner ihren Mitgliedschören die Ausweise zu. Erst 1944/45 trat begreiflicherweise ein erheblicher Rückgang der Arbeit ein, so dass gegen Kriegsende nur noch ein Drittel der 4000 Posaunenchöre von 1939 mit ihren 40000 Bläsern spiel- und einsatzfähig war.

Die Ära Wilhelm Ehmann (1945–1970)

Die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg stellten die Bläserarbeit vor immense Schwierigkeiten: Nicht wenige Instrumente waren in den Kriegs- und Besatzungswirren zerstört oder gestohlen worden, Ersatz aber

nur schwer zu beschaffen. Die Hauptherstellerfirmen in Thüringen und Sachsen waren von den Sowjets demontiert worden. Die Einteilung in Besatzungszonen erschwerte das Abhalten überregionaler Posaunenfeste. Viele Notenbücher waren verbrannt, Neuauflagen noch nicht in Sicht.

Dennoch setzte bereits 1946 eine neue Gründungswelle – die dritte nach der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg und den 1920er Jahren – ein, die erst in den 1970er Jahren abflachen sollte. Bis zum Jahr 1970 stieg die Zahl der Chöre in Gesamtdeutschland (BRD und DDR) auf 5000, der Bläser auf 75000. Obwohl die Verantwortlichen zunächst skeptisch beobachteten, dass seit den 1950er Jahren immer mehr Frauen und Mädchen den Zugang zum Blasen fanden, wuchs ihr Anteil bis zum Jahr 1970 auf bis zu 10 %.

Die ersten Nachkriegsjahrzehnte der Posaunenchorgeschichte standen unter dem Eindruck der Anregungen, die der Herforder Landeskirchenmusikschulleiter **Wilhelm Ehmann** (1904–1989) auf den „Betheler Bläsertagen“ 1947 gegeben hatte. Auf diesem Treffen einflussreicher Kirchenmusiker und Bläserfunktionäre stellte Ehmann in seinen sechs berühmten Thesen Reformvorschläge vor allem im Blick auf Instrumentarium und Literatur vor. Er bündelte darin die früheren Ansätze der 1920er und 1930er Jahre und trug sie über die Veröffentlichung in seinem Buch „Tibilustrum“ ab 1950 in die Breite der Chöre hinein. Damit wurde das Kuhlo-Modell des „Vokalliteratur in Gesangsweise blasenden Hornchores“ nach einer Übergangszeit in der Müller/Bachmann-Ära endgültig abgelöst.

Zum Instrumentarium: W. Ehmann forderte in seiner ersten These die Überwindung des flügelhorngebundenen Klangideals zugunsten des Trompeten- und Posaunenklanges. Dieser Vorschlag setzte sich in den 1950er Jahren zunehmend in den Posaunenchören durch, die damit laut Ehmann von „verhinderten Sängerschören zu echten Bläsergruppen“ wurden. Die Flügelhörner verschwanden fast vollständig, an ihre Stelle traten die Trompeten. Nur die Tenorhörner, Baritone und Tuben hielten sich in den unteren Stimmen gegenüber den Posaunen. In den 1950er Jahren entwickelte Ehmann darüber hinaus Nachbauten historischer Blechblasinstrumente, in Posaunenchorkreisen „Barockinstrumente“ genannt. Diese engmensurierten Trompeten und Posaunen fanden in den 1960er Jahren in viele Chöre Eingang, doch blieben sie eine vorübergehende Modeerscheinung, weil neben ihren Vorzügen immer mehr auch ihre Mängel gesehen wurden.

Zur Literatur: Auf den Betheler Bläsertagen hatte Ehmann die Erschließung eigenständiger Bläsermusik und den Anschluss an die zeitgenössische Komposition gefordert. Er selbst gab den Chören mit der zweibändigen Ausgabe „Alte Spielmusik für Bläser“ (1964/72) und der Folge „Neue Spielmusik für Bläser“ (1966) Aufführungsmaterial an die Hand. Auch im Bereich der Choralbearbeitungen machte sich der Herforder Professor mit seinen „Bläser-Intraden zum Wochenlied“ (1957) und seinem Band „Leichte Choralpartiten“ (1977) verdient. Die vier Kuhlo-Bände verloren ihren Rang als Standardliteratur, dafür trat anderes an ihre Stelle. Hervorzuheben sind hier das „Posaunenchoralbuch zum Ev. Kirchengesangbuch“ (1953), die „Posaunenklänge“ (1949), „Lass dir unser Lob gefallen“ I (1949) und II (1961), „Lobt Gott“ I (1950) und II (1961) sowie die „Bläservorspiele zu Melodien des EKG“ (1970).

Ehmann hatte darüber hinaus in Bethel 1947 die Posaunenchoräle zum gemeinsamen Spielen mit anderen Partnern wie Orgel und Kirchenchor ermuntert und dafür auch verschiedene Werkreihen herausgegeben. Doch konnte sich die so genannte Kantoreipraxis an der Basis nicht durchsetzen, trotz vieler Versuche der Vordenker. Ebenso wenig war der Ehmannschen Forderung nach der Überwindung des Massen-Musizierens hin zum Musizieren in kleinen Gruppen Erfolg beschieden. In den 1950er und 1960er Jahren erfreuten sich regionale und landesweite Bläsertreffen mit Tausenden von Bläsern größerer Beliebtheit als je zuvor. Zum bedeutendsten Bläsertreffen der Ehmann-Ära, dem „2. Deutschen Evangelischen Posaunentag“ in Dortmund 1956 zu Ehren des 100. Geburtstags von J. Kuhlo kamen nicht nur 4000 Bläser aus der Bundesrepublik, sondern auch 2000 aus der DDR. Der „größte Posaunenchor der Welt“ begann sich allerdings in Ulm zu formieren. Seit 1946 führte dort der württembergische Landesposaunenwart Hermann Mühleisen die Landesposaunentage durch – mit wachsenden Teilnehmerzahlen. Versammelten sich unter seiner Leitung 1946 noch 2000 Bläser, war ihre Zahl im Jahr 1968 bereits auf 7500 angewachsen.

Ehmanns Vorschlag einer intensiveren Durchbildung der Bläser und Chorleiter sowie einer systematischen Verbindung zum Berufsmusiker wurde bereitwillig aufgenommen. Erstmals wurden nun von den Bläserverbänden breitgestreut Schulungen für Anfänger, Fortgeschrittene, Jungbläserausbilder und Chorleiter getrennt angeboten. Das Verhältnis zu den Kirchenmusikern wandelte sich von der Konfrontation zur Kooperation: Blasunterricht an den Kirchenmusikhochschulen, gemeinsame Treffen auf höherer Ebene, Kompositionsaufträge für Bläserliteratur, Übernahme der Posaunenchorleitung durch Kirchenmusiker, vereinzelt Posaunenwarte mit kirchenmusikalischer Vorbildung, all das wurde zur Selbstverständlichkeit. Vertieft hat Ehmann seinen blaspädagogischen Ansatz durch die „Herforder Bläserstage“ 1967, unter dem Stichwort „Auffachlichung“ mit der Publikation „Der Bläserchor“ (1969) und durch die Herausgabe seiner „Bläser-Fibel. Anleitung für Blechbläser“ (1953).

In einem Punkt war Ehmann allerdings zur Wirkungslosigkeit verurteilt, nämlich was die *organisatorische Aufgliederung* des Bläserwesens nach dem Zweiten Weltkrieg anging. Durch den Wegfall der Zwangsmaßnahmen ab 1945 konnte der CVJM-Gesamtverband in Westdeutschland wieder in eigener Regie Bläserarbeit betreiben. Bachmann und andere Mitarbeiter sahen dagegen in der Form eines eigenständigen kirchlichen Gesamtwerkes größere Möglichkeiten zu einer kirchenmusikalischen und missionarischen Ausrichtung. So wurde 1946 in Treysa als Nachfolgeorganisation des VePD das Posaunenwerk (PW) der EKD ins Leben gerufen mit Reichsobmann Bachmann an der Spitze.

Zunächst sah es so aus, als könnte es zwischen dem PW und dem Jungmännerwerk zu einer Einigung auf der Basis gemeinsamer Interessen kommen: Noch 1946 kam es zu einer Vereinbarung zwischen dem Westdeutschen Jungmännerbund (Westbund) und dem PW. Scheinbar unvereinbare Gegensätze zwischen beiden Seiten führten jedoch dazu, dass das württembergische Jungmännerwerk und der Westbund 1948 ihre korporative Mitgliedschaft beim PW aufkündigten. Fortan gingen beide Bläserverbände getrennte Wege, so dass innerhalb der EKD zwei „Säulen“ der Posaunenar-

beit gleichberechtigt nebeneinander standen (das sogenannte „Zwei-Säulen-Modell“). Jeder Verband stellte eigene Posaunenwarte ein, veranstaltete eigene Bläsertreffen, gab eigene Bläserliteratur und eigene Zeitschriften heraus.

Das Verhältnis untereinander war allerdings stark belastet. Vorwürfe wie Monopoldenken und das Abwerben eigener Verbandschöre wurden erhoben, Konkurrenzdenken und persönliche Zwistigkeiten erschwerten ein geordnetes Nebeneinander. Höhe- und Wendepunkt des Streites bildete das Jahr 1955 mit einer literarischen Fehde zwischen dem Essener Pastor Wilhelm Busch (1897–1966) und F. Bachmann; aber auch mit dem Zustandekommen des „Abkommens von Fulda“, das die Zusammenarbeit beider Werke beim „Deutschen Evangelischen Kirchentag“ regelte. 1951, 1957 und 1962 wurde darüber hinaus eine „Arbeitsgemeinschaft“ oder „Posaunenkammer“ als ständige Gesprächseinrichtung zwischen beiden Verbänden angestrebt, doch kam man über Vorverhandlungen nie hinaus. Zumindest konnte man sich nach 1955 zu gemeinsamen Notenausgaben für CVJM- und PW-Chöre verständigen, so dass sich die Lage am Ende der Ehmann-Ära weitgehend beruhigt hatte.

Die Teilung Deutschlands und die Entstehung zweier deutscher Staaten in zwei einander entgegengesetzten politischen Systemen zeitigten ebenfalls Auswirkungen auf die Organisationsform der Bläserverbände. Zunächst gehörten die landeskirchlichen Bläserverbände in Mitteldeutschland ebenfalls dem PW der EKD an, doch kam es durch den Mauerbau von 1961 zu einer immer stärkeren Trennung nicht nur der Landeskirchen, sondern auch ihrer Bläservereinigungen. Bereits 1961 wurde mit Christoph Müller (1910–1989), Sohn A. Müllers, ein Stellvertreter für den Reichsobmann für den Bereich der Posaunenwerke in der DDR eingesetzt. Damit war faktisch eine vom PW der EKD organisatorisch getrennte Einheit – die „Arbeitsgemeinschaft der Posaunenwerke in den evang. Kirchen der DDR“ – entstanden, deren Entwicklung in der Verabschiedung eigener Leitsätze 1971 einen vorläufigen Abschluss fand. Neben den Posaunenwerken und -missionen der acht Landeskirchen wurden auch die Bläserverbände der vier Freikirchen Mitglied, so dass aufgrund des staatlichen Drucks in Mitteldeutschland zustande kam, was im Westen damals unmöglich erschien: die Zusammenfassung aller Verbände, die kirchliche Bläserarbeit betrieben.

Die neuere Zeit (ab 1970)

Obwohl die Volkskirche in den Jahrzehnten vor der Jahrtausendwende ständig Mitglieder durch Austritte und Rückgänge bei der Kindertaufe verlor, erwies sich die Bläserarbeit als stabil, mehr noch: als „Wachstumsbranche“. Die Zahl der Bläser in Deutschland näherte sich der 120000-Grenze, die Zahl der Chöre erreichte etwa 7000. Seit Beginn der 1990er Jahre ist allerdings eine gewisse Stagnation eingetreten, die auf verschiedene Ursachen zurückgeht.

An Tendenzen haben sich in den vergangenen 20 Jahren folgende herauskristallisiert: Beim *Instrumentarium* hat die Frontstellung „hie Trombafamilie, hie Buglefamilie“ an Schärfe deutlich nachgelassen. Die weitmenstrierten Klangwerkzeuge sind nicht mehr geächtet, sondern haben sich einen gleichwertigen Platz neben den Trompeten und Posaunen im Chor

zurückerobert. Bei letzteren geht der Trend seit den 1970er Jahren zu hochwertigen Erzeugnissen amerikanischer und japanischer Herkunft.

Die *Literatur* hat nach ihrem Schwerpunkt in den 1950er und 1960er Jahren auf Kompositionen aus Renaissance, Barock und Moderne eine Öffnung hin zu Werken der Klassik und Spätromantik erfahren, die allerdings für Blechbläser häufig nur als Transkriptionen zugänglich sind. In jüngster Zeit machen sich auch Einflüsse aus der amerikanischen Spiritual-, Gospel-, Jazz- und Ragtime-Szene bemerkbar, deren Bläserarrangements vor allem die Jüngeren ansprechen.

Die Faszination, die von großen *Bläsertreffen* ausgeht, scheint ungebrochen. Selbst in der DDR entstand trotz staatlicher Behinderungen in den „Bläsertagen“ (1970 in Magdeburg mit 1200, 1976 in Stralsund mit 1500, 1980 in Dresden mit 5600, 1990 in Rostock mit 2700 Bläsern) eine Zusammenkunft aller Bläser der „Arbeitsgemeinschaft der Posaunenwerke in den evang. Kirchen der DDR“. In der Bundesrepublik waren gemeinsame Posaumentage aller Bläserverbände durch die organisatorische Aufspaltung unmöglich. Dennoch gab es auch hier mit dem 3. Deutschen Evangelischen Posaumentag 1984 in Essen (3000 Bläser) aus Anlass des 50-jährigen Bestehens des PWs und mit dem 32. Württembergischen Landesposaumentag 1988 in Ulm (9000 Bläser) Höhepunkte und neue Rekorde.

Was das *Chorgefüge* der einzelnen Bläsergruppen angeht, so kann man hier folgende Entwicklungen beobachten: Der „feminine Siegeszug“ in den Chören setzte sich weiter fort, so dass der Frauenanteil inzwischen weit über 25 % liegt. Die geistliche Krise der Volkskirche und der Gesellschaft zeitigte auch Zerfallserscheinungen bei den Posaunenchören: Andacht und Gebet in der Probe sind längst nicht mehr selbstverständlich, wobei im Norden und Osten dieser Prozess weiter fortgeschritten ist als im Süden. Das Durchschnittsalter in den Chören ist seit der Jahrhundertwende stetig gesunken, so dass Kinder und Jugendliche die Mehrzahl der Bläser stellen. Da bei ihnen oft kein religiös-kirchlicher Hintergrund mehr vorhanden ist, erwächst den Chorleitern zunehmend ein binnenmissionarischer Auftrag.

Auf *blaspädagogischem Gebiet* wurden in den letzten beiden Dekaden unübersehbare Fortschritte erzielt, an denen auch die Verbände Anteil haben: Sie bieten inzwischen Lehrgänge an, zugeschnitten auf die Leistungs- und Funktionsstufe (Anfänger, Fortgeschrittener, Chorleiter, Anfängerausbilder) und ziehen zu diesen Schulungen seit den 1970er Jahren vermehrt professionelle Orchesterbläser heran. Auffällig in diesem Zusammenhang ist die Beobachtung, dass seit den 1970er Jahren immer mehr Posaunenwarte nicht mehr aus dem Diakonen- oder Kirchenmusikerstand kommen, sondern ein abgeschlossenes Musikhochschulstudium mit einem Blechblasinstrument aufweisen. Die Arbeit der Sonderchöre gewann an Format und Professionalität ebenfalls hinzu. Aber auch die interne Chorschulung hat sich zunehmend „verfachlicht“: Eine ein- bis zweijährige Anfängerausbildung in einer gesonderten Gruppe ist inzwischen die Regel. Allerdings bestehen nach wie vor Berührungsängste im Hinblick auf die Jugendmusikschulen.

In den 1980er und 1990er Jahren setzte mit der Reihe „Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit“ (1989 ff.) von H. D. Schlemm (1919–2011) und der Dissertation „Die evangelische Posaunenchorarbeit“

(1993) von Wolfgang Schnabel (geb. 1959) erstmals eine systematisch-(populär-) wissenschaftliche Erforschung der Posaunenchorgeschichte ein.

Die Zersplitterung im Hinblick auf die *Organisation* schritt in der Bundesrepublik der 1970er und 1980er Jahre zunächst weiter voran. 1976 trat mit Bayern einer der mitgliederstärksten Verbände aus dem PW der EKD aus, so dass man inzwischen von drei Säulen innerhalb der Landeskirchen sprechen konnte: Das PW (vor allem in Nord- und Westdeutschland), der CVJM (Westbund und Württemberg) sowie die so genannte Südschiene selbständiger Werke (Pfalz, Baden, Bayern). Daneben waren noch der BCPD und der VSP (jetzt CMVS) zu nennen.

Mit der deutschen Wiedervereinigung 1990 und dem Zusammenschluss der evangelischen Landeskirchen 1991 tat sich jedoch unvermutet die Chance zu einem gemeinsamen Dachverband aller Posaunenarbeit treibenden Verbände in Gesamtdeutschland auf. Die seit 1991 laufenden Verhandlungen mündeten 1994 in Bethel schließlich in der Gründung des „Evangelischen Posaunendienstes in Deutschland“ (EPiD), dem alle Posaunenarbeit betreibenden Werke und Verbände mit rund 7000 Posaunenchören und etwa 120 000 Bläserinnen und Bläsern angehören. Damit wurde eine historische Gelegenheit genutzt, der Bläserarbeit in Deutschland neuen Auftrieb zu verleihen. Realisiert werden konnte bisher z. B. eine bundeseinheitliche Bläserzeitschrift, indem die seit 1988 beim PW erschienene Zeitschrift „Posaunenchor“ zum Verbandsorgan des EPiD wurde. Gemeinsam herausgegeben wurden nun auch Notenausgaben wie die 1997 begonnene Reihe „Gloria – Spielt zu Gottes Ehre“ mit 12000 Exemplaren pro Nummer, sowie 1994 das „Posaunenchoralbuch zum Evangelischen Gesangbuch“, ergänzt 1997 um „101 Bläservorspiele zu Melodien des Evangelischen Gesangbuchs“. Ein erstes Bläsertreffen des EPiD auf Bundesebene fand 2008 mit etwa 16 000 Bläserinnen und Bläsern in Leipzig statt – weitere ähnliche Treffen sollen folgen (2016 in Dresden). [siehe auch Seite 18]

Angesichts der großen Umbrüche und Herausforderungen der kommenden Zeit, die mit den Stichworten Medialisierung, Säkularisierung und Individualisierung nur angedeutet werden können, sei zum Schluss an ein Wort Ehmanns erinnert: „Welche neuen Wege diese Jungen auch wählen werden: Sie sollten wissen, woher sie kommen, um zu entscheiden, wohin sie gehen.“

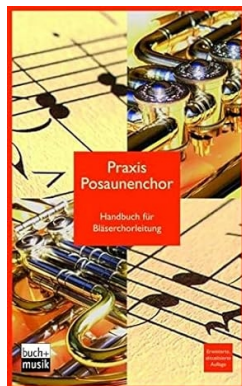
Literatur

- Basiswissen Kirchenmusik, Stuttgart 2009; Bd. 2, S. 214 ff., Jörg-Michael Schlegel: „...lobet ihn mit Posaunen“ – Die evang. Bläserarbeit.
Hohner, Reinhard und Schuler, Albrecht: Ulm – ein Vorplatz des Himmels, Chronik der württembergischen Landesposaunentage, Stuttgart 2006.
Mergenthaler, Wilhelm: ... und Dank für seine Gnade, 100 Jahre Posaunenarbeit in Württemberg, Stuttgart 1990.
Schlemm, Horst Dietrich: Beiträge zur Geschichte evang. Posaunenarbeit, Gütersloh 1989–1994.
Schnabel, Wolfgang: Die Evang. Posaunenchorarbeit, Herkunft und Auftrag, Göttingen 1993.
Schnabel, Wolfgang: Geschichte der evang. Posaunenchorbewegung Westfalens, Bielefeld 2003.

Praxis Posaunenchor Handbuch für Bläserchorleitung

Digital-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 Blasteknik,
3. Populärmusik (Geschichte und Ausführung),
4. Musiktheorie und Gehörbildung,
5. Musik-, Kirchenmusikgeschichte, Posaunenchorgeschichte,
6. Gottesdienstkunde, Kirchenjahr, Bibel- und Kirchenliedkunde, Kirchengeschichte
7. Fachbegriffe und Komponisten (Stand 2013 mit Ergänzungen Dezember 2023).

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

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

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

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

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

Stuttgart, im Frühjahr 2024

Irmgard Eismann

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

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

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

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

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

Inhalt (PP-Digital)

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

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

Geleitwort

Liebe Chorleiterinnen und Chorleiter,
liebe Verantwortliche in der Posaunenarbeit!

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

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

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

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

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

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

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

Mit herzlichen Bläsergrüßen

Bielefeld, im September 2013

Bernhard Silaschi

Leitender Obmann im Evangelischen
Posaunendienst in Deutschland e.V.

Vorwort

zur 1. Auflage

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

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

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

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

Stuttgart, im Dezember 2006

Irmgard Eismann

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

Vorwort

zur 2., überarbeiteten und erweiterten Auflage

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

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

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

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

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

Stuttgart, im September 2013

Irmgard Eismann

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

Abkürzungen

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

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

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

Die Autoren

Ehmer, Hermann, Stuttgart, Dr. theol., geb. 1943, Studium von ev. Theologie 1963–1968, Vikariat, Archivausbildung, im Archivdienst des Landes Baden-Württemberg 1972–88, ab 1988 Archivdirektor, Leiter des Landeskirchlichen Archivs Stuttgart; Vorträge und Veröffentlichungen zur Landesgeschichte und Landeskirchengeschichte.

Eismann, Irmgard, Stuttgart, geb. 1960, Studium der Kirchenmusik in Herford, 1985–1987 Assistentin bei Prof. Rolf Schweizer in Pforzheim, 1987–2000 Kantorin in Stuttgart und 2000–2020 in Ostfildern-Ruit, freiberufliche Unterrichtstätigkeit, ehrenamtliche Mitarbeit auf Bläser- und Chorleiterkursen des Evang. Jugendwerks in Württemberg, Veröffentlichungen zur Bläserarbeit.

Eißler, Hans-Joachim, Metzingen, geb. 1972, Kirchenmusikstudium in Esslingen mit zusätzlichem Hauptfach Popularmusik, ejw-Landesreferent bei musikplus mit Schwerpunkt Bandarbeit; Chorleiter des CVJM-Jugendchores Dettingen bis 2020 und Kirchenmusiker in Dettingen/Erms; freiberufliche Tätigkeit als Komponist, Arrangeur, Live/Studio-Musiker, Produzent, Musiklehrer; Herausgeber der „Chormappe“, Mitherausgeber „Das Liederbuch“ (ejw/CJD), Autor des Fachbuchs „VorwärtsTasten – Klavierschule für Liedbegleitung“; als Keyboarder der Gruppe „Ararat“ 1991–2011 über 400 Konzerte im deutschsprachigen Raum sowie 7 CD-Produktionen.

Krüger, Ekkehard, Berlin, geb. 1966, Studium von Musikwissenschaft, Mittelalterlicher Geschichte und Philosophie in Halle/Saale, Tübingen und Berlin (TU); Promotion, kirchenmusikalische C-Prüfung, Tätigkeit als Herausgeber und Musikverleger (ortus Musikverlag Beeskow), nebenamtlicher Kirchenmusiker.

Kurzytza, Brigitte, Albershausen (Württemberg), geb. 1974, B-Kirchenmusik-Studium in Bayreuth, staatl. Musiklehrerprüfung (Trompete, Klavier), 1999–2002 Posaunenassistentin im Evang. Jugendwerk in Württemberg, 2003–2007 Kirchenmusikerin in Uhingen, seit 2007 Posaunenreferentin im ejw, Musikpädagogin.

Leube, Bernhard, Süssen, geb. 1954, Theologiestudium, 1981–85 Musikreferent am Evang. Stift in Tübingen, 1988 Pfarrer in Sonnenbühl-Willmandingen, 1996 Pfarrer im Amt für Kirchenmusik in Stuttgart, 1998 Dozent an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen, 2006 Ernennung zum Professor.

Marstatt, Günther, Hannover, geb. 1959, Studium an der Musikakademie Detmold, Landesposaunenwart in Westfalen 1987–90, Leitender Landesposaunenwart in der Hannoverschen Landeskirche seit 1991.

Nonnenmann, Hans-Ulrich, Tübingen, geb. 1958, Studium von Schulmusik und Musikerziehung, 1987–1999 Landesposaunenwart im Verband evangelischer Posaunenchor in Bayern, 1996 Ernennung zum KMD, seit 2000 Landesposaunenwart im Evang. Jugendwerk in Württemberg, Herausgeber von Bläserliteratur.

Püngel, Markus, Sindelfingen, geb. 1974, Schlagzeuger (Klassik, Rock, Pop, Jazz), Instrumentallehrer für Schlagzeug, Cajón, Gitarre, Trompete, Keyboard in eigener Musikschule (www.map-music.de); Chorleiter (Posaunenchor, Kinder- und Jugendchor); Mitarbeit in der Württembergischen Bläserarbeit, Dozent im ejw; Musikproduzent (eigenes Tonstudio).

Püngel, Michael, Stuttgart, geb. 1959, Jugend- und Heimerzieher, Sozialpädagoge, Jugendreferent (Diakon), Gasthörer an der Hochschule für Kirchenmusik Esslingen, Gemeindediakon in Stuttgart-Vaihingen, seit 1991 Landesjugendreferent für Posaunenarbeit im Evang. Jugendwerk in Württemberg.

Sander, Jörg Michael, Freudenstadt, geb. 1960, Studium der Kirchenmusik in Herford und der Theologie in Hamburg und Bethel, 1990–2001 Kantor in Göppingen, Fachberater für Bläserarbeit im Kirchenbezirk; 2001–2003 Kreiskantor in Nordenham-Blexen, seit 2004 Bezirkskantor in Freudenstadt/Schwarzwald, Kirchenmusikdirektor, Mitarbeit bei Bläser- und Chorleiterkursen; Komponist.

Schnabel, Wolfgang, Dr. theol., geb. 1959, Theologiestudium in Tübingen und Heidelberg, Promotion über das Thema „Die evang. Posaunenchorarbeit. Herkunft und Auftrag“ 1993, Pfarrer in Locherhof 1993, Pfarrer in Filderstadt-Bonlanden 2001, seit 2015 Geschäftsführer Erwachsenenbildung; weitere Veröffentlichungen zum Thema: „Drei große Förderer der ev. Posaunenchorbewegung“ 1994, „Geschichte der ev. Posaunenchorbewegung Westfalens“ 2003.

Schuler, Albrecht, Stuttgart, geb. 1961, Studium zum Diplom-Musiklehrer mit Hauptfach Posaune 1982–87 in Trossingen, Lehrer und stellvertretender Schulleiter an der Musikschule Langenargen 1985–91, Lehrtätigkeit auf Kursen, seit 1991 Landesreferent für Posaunenarbeit im Evang. Jugendwerk in Württemberg.

Schütz, Michael, Potsdam, geb. 1963, Kirchenmusikstudium (Abschluss A-Prüfung), freischaffender Komponist, Arrangeur, Pianist und Seminarleiter, Live-Konzerte und Studio-Produktionen mit Gloria Gaynor, The Temptations, Jennifer Rush, Klaus Doldinger's Passport, Deborah Sasson, sona nova u.a.; Dozent für Populärmusik an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen, Dozent in Trossingen, Dozent für Populärmusik an der Universität der Künste in Berlin, Kantor an der Trinitatiskirche Berlin bis 2020, seit 2019 Beauftragter für Populärmusik der Evang. Landeskirche Berlin-Brandenburg; Veröffentlichungen von Pop-Arrangements und Fachliteratur.

Schweizer, Rolf (1936–2016), KMD, Kirchenmusiker, Bezirkskantor in Pforzheim 1966–2001, dazu Landeskantor Mittelbaden 1975–2001, Ernennung zum Professor 1984, Komponist, Lehrtätigkeit auf zahlreichen Kursen im In- und Ausland.

Wettach, Traugott, Emmendingen, geb. 1941, Theologiestudium, Religionslehrer, Gemeindepfarrer, 1977 Schuldekan in Emmendingen, 1988 Kirchenrat im Schulreferat des Ev. Oberkirchenrats in Karlsruhe, 1992 Gemeindepfarrer in Emmendingen, Landesobmann der Ev. Posaunenchor 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

