



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Vom Bläserensemble zur Blasmusik

Ein Überblick der Entwicklung des zivilen Blasmusikwesens in Österreich

Verfasserin

Petra Aichinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt: Musikwissenschaft

Betreuer: o.Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	3
1 HARMONIEMUSIK	5
1.1 Begriffserklärung	5
1.2 Geschichte des Begriffes	6
1.3 Besetzung der Harmoniemusik	7
1.4 Beziehung zur Militärmusik.....	10
1.5 Ursprung und zeitliche Aspekte	12
1.6 Funktion der Harmoniemusik	13
1.7 Gattungen	14
1.8 Bearbeitungen für Harmoniemusik	16
1.9 Verbreitungszentren	18
1.9.1 Habsburgisches Reich, Böhmen und Mähren	18
1.9.2 Deutschland	22
1.10 Zusammenfassung	23
2 JANITSCHARENMUSIK.....	25
2.1 Begriffserklärung	25
2.2 Die mehterhane und ihre Geschichte.....	26
2.3 Instrumentarium der mehterhane	29
2.4 Türkische Musik in Europa	33
2.4.1 Allgemeines	33

2.4.2 Türkische Musik im 17. Jahrhundert	35
2.4.3 Türkische Musik im 18. Jahrhundert	38
2.4.4 Türkische Musik im 19. Jahrhundert	43
2.5 Zusammenfassung.....	45
 3 VON DER MILITÄR- ZUR ZIVILEN BLASMUSIK	47
3.1 Einleitung	47
3.2 Die österreichische Militärmusik	47
3.2.1 Zur Situation im 20. Jahrhundert.....	47
3.2.2 Besetzungsentwicklung der österreichischen Militärmusik.....	50
3.2.2.1 Besetzung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	50
3.2.2.2 Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts	52
3.2.1.3 Besetzungsentwicklung nach dem Ersten Weltkrieg.....	55
3.3 Das zivile Blasmusikwesen	58
3.3.1 Entwicklung der Blasmusik im 19. Jahrhundert	58
3.3.1.1 Auswirkungen der Französischen Revolution	58
3.3.1.2 Von der Blasmusik in den Städten und Dörfern	60
3.3.1.2.1 Blasmusikkapellen aus anderen Vereinen	64
3.3.1.2.2 Aktivitäten	66
3.3.1.2.3 Soziale Struktur	67
3.3.2 Blasmusik im 20. Jahrhundert.....	68
3.3.2.1 Von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Monarchie	68
3.3.2.2 Die Zwischenkriegszeit	68
3.3.2.3 Der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich.....	71
3.3.2.4 Aufbauarbeit nach dem Zweiten Weltkrieg	73
3.3.3 Das Repertoire der Blasmusikkapellen.....	78
3.4 Zusammenfassung.....	83
 LITERATURVERZEICHNIS	85
 ANHANG	89
 Abbildungen	89
 Abstract.....	95
 Lebenslauf	97

Vorwort

Neben meinem Studium bin ich schon seit einiger Zeit im Theater an der Wien als Dramaturgie Assistentin tätig. Ein Beitrag für das Programmheft eines Konzertes von Sabine Meyer und ihrem Bläserensemble über die Harmoniemusik, löste in mir die Idee für das Thema meiner Diplomarbeit aus. Da ich als Klarinetistin selbst begeisterte Blasmusikantin in den Musikvereinen von Stift Ardaggar und Windhag bin, kam mir in den Sinn, dass doch über die Harmoniemusik die Entwicklung zum zivilen Blasmusikwesen hin führen müsste. So machte ich mich heran, dieses Thema näher zu behandeln.

Die Erforschung des zivilen Blasmusikwesens wurde von der Musikwissenschaft für lange Zeit vernachlässigt. Zunächst erschien die Blasmusik ausschließlich im Zusammenhang mit der Geschichte der Militärmusik. Doch in den letzten Jahren hat sich einiges auf diesem Gebiet getan. In Österreich existiert, ausgenommen von Vorarlberg, Kärnten und Wien, für jedes Bundesland ein eigenes Blasmusikbuch, das die Geschichte des jeweiligen Landes erforscht. Ziel meiner Diplomarbeit war es, die Entwicklung für ganz Österreich von der Harmoniemusik bis zur zivilen Blasmusikkapelle anzuschauen. Da es den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würde, konnte ich dies nur im Überblick vornehmen.

Die Diplomarbeit ist in drei große Kapitel gegliedert: *Harmoniemusik*, *Janitscharenmusik* sowie *Von der Militär- zur zivilen Blasmusik*.

Das erste Kapitel beleuchtet die an die Aristokratie gebundene Harmoniemusik des 18. Jahrhunderts, das zweite die Janitscharenmusik der Türken mit ihrem dafür charakteristischen Rhythmusinstrumentarium und das dritte Kapitel schließlich die Entwicklung von der Militärmusik bis zur Gründung der Blasmusikkapellen in Stadt und Dorf.

Mein größter Dank gebührt meinem Freund Matthias Maderthaner sowie meiner Familie, die mich immer wieder tatkräftig unterstützt und motiviert haben. Bedanken möchte ich mich auch bei Nora Schmid, Martina Gruber und Matthias Maderthaner für das Korrekturlesen der Arbeit.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei Herrn Professor Gernot Gruber für die Betreuung meiner Diplomarbeit bedanken.

1 Harmoniemusik

1.1 Begriffserklärung

Der Begriff „Harmonie“ hat in der Musik zweifache Bedeutung: einerseits bezeichnet er das Zusammenklingen von mehreren Tönen sowie die Lehre von der richtigen Bildung und Verbindung der Akkorde, andererseits ist mit Harmoniemusik ein bestimmtes Ensemble aus Blasinstrumenten gemeint.¹ Bereits im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts kündigte sich für die Harmoniemusik jene Besetzung an, die für dieses Ensemble charakteristisch ist: je zwei Oboen, Hörner und Fagotte. Um 1785 erweitern dann „*die technisch vervollkommenen und tonlich weichen Klarinetten*“² das Bläserensemble zum Oktett. Die Klarinetten ersetzen teilweise sogar die Oboen. Ein wesentliches Charakteristikum der Harmoniemusik stellte die grundsätzlich paarweise Verwendung der einzelnen Instrumente dar. Weit verbreitet waren die Bläserensembles³ in der Größe eines Quintetts, Sextetts oder Oktetts. Die Besetzung dieses Ensembles konnte sehr vielfältig sein, so wurden teilweise auch Flöten, Englisch- und Bassethörner sowie ein Kontrabass miteinbezogen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schloss Harmoniemusik vermehrt auch größere Besetzungen mit ein, ebenso Instrumente, die zuvor weniger anzutreffen waren, u.a. Kontrafagott, Flöte, Trompete, Serpent⁴ und Posaune. Der Begriff Harmoniemusik bezeichnete jedoch nicht nur die Besetzung des Ensembles, sondern auch deren Musik.

¹ Vgl. Sehnal Jiří: *Die Harmoniemusik in Mähren von 1750 bis 1840*. In: Kongressberichte Oberschützen/Burgenland 1988 und Toblach/Südtirol 1990 (= Alta Musica. Band 14) Tutzing 1992. S. 237.

² Suppan Wolfgang: *Die Harmoniemusik*. In: Fink Monika/Gstrein Rainer/Mössmer Günther (Hrsg.): *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen. Innsbruck 1991. S. 151.

³ Siehe Abbildung 1. S. 89.

⁴ Ein Serpent ist ein schlangenartig mehrfach gebogenes Instrument im rauen Ton einer Bassposaune, das aus lederüberzogenem Metall oder Holz hergestellt wurde. Mit Kesselmundstück und sechs Griffhöchern bildet es ein frühes Bassinstrument der Trompetenfamilie. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Serpent mit einigen Klappen ausgestattet.

In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts ging die Harmoniemusik allmählich in das Blasorchester über, das sich durch größere Register von Holz- und Blechblasinstrumenten sowie die Verwendung des Rhythmusinstrumentariums der Janitscharenkapellen auszeichnet.

Der Begriff Harmonie hat sich jedoch noch bis heute zur Bezeichnung von Orchestern bestehend aus Holzblas-, Blechblas- und Schlaginstrumenten erhalten. Beispiele dafür sind die „Harmonie-Orchester“ in der Schweiz sowie die „Musique (Orchestre) d’Harmonie“ in Frankreich. Inwieweit größere Besetzungen des frühen 19. Jahrhunderts, also mehr als zehn Blasinstrumente, noch als Harmoniemusik zu bezeichnen sind, ist sehr umstritten. Einerseits machte der Begriff eine Bedeutungsänderung durch, andererseits meint eine vergrößerte Harmoniemusik zunehmend die Militärmusik.

Im *Musikalischen Lexikon* aus dem Jahr 1802 gibt Heinrich Christoph Koch folgende Definition an:

„Harmoniemusik, nennt man diejenige, die aus lauter Blasinstrumenten, und zwar gewöhnlich aus zwey Oboen, zwey Clarinetten, zwey Hörnern und Fagotts besteht. Man bedient sich dabey entweder besonders dazu gesetzter Tonstücke, die den Namen Parthien führen, und die aus Sätzen von verschiedener Bewegung und Taktart bestehen, und jeden Charakter annehmen können, aber in keiner bestimmten Ordnung aufeinander folgen, oder man arrangirt für diese Instrumente Opern und andere Tonstücke, die eigentlich zu einem andern Gebrauche bestimmt sind, weil es bis jetzt noch an einer hinlänglichen Anzahl guter Tonstücke fehlet, die ursprünglich für diese Art der Musik gesetzt wären.“⁵

1.2 Geschichte des Begriffes

Das klanglich weiche und schmiegsame Waldhorn schien, durch seine Anpassungs- und Verschmelzungsfähigkeit mit Holzblasinstrumenten, ursächlich dafür verantwortlich gewesen zu sein, dass der Begriff Harmoniemusik zur Bezeichnung für die Besetzung eines Ensembles aus

⁵ Koch Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Faksimile Reprint der Ausgabe. Frankfurt/Main 1802. Schwindt Nicole (Hrsg.) Kassel 2001. Sp. 737, 738.

Hörnern und Holzblasinstrumenten sowie deren Musik geworden ist.⁶ Schon 1726 berichtete Hannß Friedrich von Fleming in *Der vollkommene teutsche Soldat*: „Bey der Königlichen Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Infanterie ist angeordnet, daß über denen Hautboisten annoch zwey Waldhornisten mit einstimmen müssen, welches eine recht angenehme Harmonie verursacht.“⁷ Vier Jahre später schrieb Johann Joseph Fux, dass beim Fehlen eines Musikers der vier kaiserlichen Hautboisten „die Harmonie incomplet verbleibet“.⁸ Der Begriff Harmonie begann sich möglicherweise bereits hier von seiner Klangästhetik zu lösen und auf die Besetzung überzugehen. In Wien, dem Hauptzentrum der europäischen Harmoniemusik, schien sich der Begriff bis Ende 1770 herausgebildet zu haben. Mozart schrieb in einem Brief vom 23. Jänner 1782 an seinen Vater in Salzburg „[...] der Junge fürst liechtenstein [...] will eine Harmonie Musick aufnehmen, zu welcher ich die stücke setzten soll [...]“.⁹

1.3 Besetzung der Harmoniemusik

Bis heute ist unklar, ab welcher Größe ein Ensemble überhaupt als Harmoniemusik zu bezeichnen ist. Duos, Trios und Quartette für Bläser in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vorausgesetzt sie weisen ein Paar gleicher Instrumente auf, stellen, wie Jiří Sehnal ausdrückt, noch „keine Harmoniemusik im engeren Wortsinn“¹⁰ dar. Sehnal meint, die „eigentliche“¹¹ Harmoniemusik beginne mit dem Quintett, in der verbreiteten Besetzung von zwei Oboen, zwei Alt-Oboen und zwei Fagotten im frühen 18. Jahrhundert „fehlten nur mehr die Waldhörner zur

⁶ Vgl. Hofer Achim: *Harmoniemusik*. In: Finscher Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 4. Kassel 1996. Sp. 153 ff.

⁷ Fleming Hannß Friedrich von: *Der vollkommene Teutsche Soldat*. Leipzig 1726. S. 181.

⁸ Seifert Herbert: *Die Bläser der kaiserlichen Hofkapelle zur Zeit von J. J. Fux*. In: Bernhard Habla: *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition*. (= Alta Musica. Band 9) Tutzing 1987. S. 16.

⁹ Bauer Wilhelm A. und Deutsch Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 2. Kassel 1962. S. 194.

¹⁰ Sehnal, 1992. a.a.O. S. 263.

¹¹ Ebenda. S. 263.

*Entstehung einer Harmoniemusik im heutigen Wortsinn*¹². Hier wird deutlich gemacht, dass die Besetzung alleine nicht die Harmoniemusik ausmachte, sondern, dass der Zusammenklang der Holzblasinstrumente mit den Hörnern ein wesentliches Charakteristikum darstellte.

Andere Blechblasinstrumente – ohne Berücksichtigung der Trompete in den Märschen der Regiments-Hautboisten – waren eher eine Ausnahmeerscheinung, gewannen jedoch im frühen 19. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung. Für die Harmoniemusik des 18. Jahrhunderts gab es keine bestimmte Standardbesetzung. Das Quintett oder das Sextett aus je zwei Hörnern und Fagotten in Kombination mit zwei Oboen oder Klarinetten gehörte genauso zu den beliebten Besetzungen wie das „klassische“ Oktett aus je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten.¹³

Auf die Oboen und Klarinetten fiel in der Harmoniemusik die Rolle der führenden Diskantstimmen mit maximaler Beweglichkeit zu. Meistens wurden die beiden Instrumentengruppen in Terzen und Sexten geführt. Es kam vor, dass die zweite Stimme über die erste gelangte, was auf die tonliche Voraussetzung des Instrumentes oder das Streben des Komponisten nach vollem harmonischem Satz zurückzuführen ist. Die Waldhörner füllten mit ihren Tönen die Tenor- und Altlage, kamen jedoch häufig auch als führende melodische Stimme zum Einsatz. Im 18. Jahrhundert war das Waldhorn überwiegend auf das Spielen harmonischer Töne beschränkt, so wiederholten sich gewisse Bewegungen, die allgemein als Waldhorn-Quinten bezeichnet wurden. Diese Quinten der Waldhörner, die im Ensemble gut zu hören waren, verliehen der Harmoniemusik ihre typische Klangfärbung. Wenn die Waldhörner bestmöglich zur Geltung kommen sollten, so musste der harmonische Satz den Tonmöglichkeiten dieses Instrumentes angepasst werden. Den anderen Instrumenten wurde aus diesem Grund sozusagen die Tonordnung aufgezwungen. Da die Waldhörner nicht in Moll spielen konnten, waren die Kompositionen für Harmoniemusik überwiegend in Dur-Tonarten geschrieben, was den Stücken einen freudigen und

¹² Ebenda. S. 239.

¹³ Vgl. Hofer: *Harmoniemusik*. a.a.O. Sp. 157.

sorglosen Charakter verlieh. Kamen trotzdem Werke in Moll zur Aufführung, so mussten die Hörner pausieren oder konnten nur mit den ihnen möglichen Tönen einstimmen, meist mit der Dominante. Die Hörner waren für die harmonische Eintönigkeit verantwortlich, was durch einfallsreiche rhythmische Stilisierungen und Tonfarbenwechsel der einzelnen Instrumente ausgeglichen wurde. Die Fagotte übernahmen die Bassfunktion und wenn zwei Fagotte vorgeschrieben waren, spielten sie meist unisono oder in parallel geführten Oktaven. In den Parten der Fagotte waren ausgehaltene Töne sehr selten, bevorzugt wurden Tonwiederholungen in kleineren Notenwerten, die den Rhythmus sowie das Tempo einer Komposition hervorheben sollten.¹⁴

Ab April 1782 wurde die Oktettbesetzung mit der Einrichtung der „kaiserlich-königlichen Harmoniemusik“ durch Kaiser Joseph II. in Wien zum Standard.¹⁵ Mit der Gründung dieses Harmoniemusikensembles wurden die besten Musiker dieser Zeit versammelt, darunter die Brüder Johann und Anton Stadler an den Klarinetten, Georg Triebensee und Johann Wendt an den Oboen, Martin Rupp und Jakob Eisen an den Hörnern sowie Wenzel Kauzner und Ignaz Drobney an den Fagotten. Mit der kaiserlich-königlichen Harmoniemusik hatte Joseph II. die Entwicklung zwar nicht eingeleitet, jedoch kann gesagt werden, dass er damit einen Modetrend aufgegriffen und verstärkt hatte.¹⁶

Im Wiener Raum und seinem Einflussbereich wurde die Harmoniemusik für eine bestimmte Zeit hauptsächlich mit dem Bläseroktett in Verbindung gebracht. Dies lag wahrscheinlich daran, dass einige Meisterwerke dieser Gattung, etwa von Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) oder František Vincenc Krommer (1759-1831), die Oktettbesetzung aufweisen. Weiters nahm auch die Gründung der kaiserlich-königlichen Harmoniemusik starken Einfluss hierauf. Durch die Erweiterung der Klarinetten schien es angebracht, die Bassstimme durch einen Kontrabass zu verstärken oder

¹⁴ Vgl. Sehnal, 1992. a.a.O. S. 266 ff.

¹⁵ Vgl. Hofer: *Harmoniemusik*. a.a.O. Sp. 157.

¹⁶ Vgl. Suppan, 1991. a.a.O. S. 152.

nach 1800 durch Hinzufügung eines Kontrafagotts das Oktett zum Nonett zu erweitern.

Das Sextett war keineswegs von geringerer Bedeutung. In Frankreich und England galt diese Besetzungsform sogar als die weit verbreitetste für die Harmoniemusikensembles. An den einzelnen Fürstenhöfen kamen noch Besonderheiten in der Besetzung hinzu: Beispielsweise erklangen in der Harmoniemusik des Fürsten Schwarzenberg anstatt den Klarinetten zwei Englischhörner; bereits 1783 wurden der „klassischen“ Oktettbesetzung am Hofe des Fürsten Öttingen-Wallerstein zwei Flöten, später sogar ein drittes Horn und ein Kontrabass hinzugefügt. Darüber hinaus kommen noch die Besetzungsvarianten einzelner Komponisten hinzu. Als Beispiel sei Mozart genannt, dessen zehn Werke für Harmoniemusik fünf verschiedene Instrumentenkombinationen aufweisen, darunter die 1781 entstandene *Gran Partita*, KV 361 mit zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassetthörnern, vier Hörnern, zwei Fagotten und einem Kontrabass. Die Harmoniemusikbesetzung wurde also tendenziell immer größer: vom Quintett und Sextett über das Oktett sowie Nonett bis hin zu vielfach mehr als zehn Bläsern im frühen 19. Jahrhundert, als die Harmoniemusik allmählich gattungsgeschichtlich sowie funktional mehr und mehr in der Militärmusik aufging.¹⁷

1.4 Beziehung zur Militärmusik

Inwiefern Harmoniemusik im 18. Jahrhundert auch Militärmusik bedeutet, ist umstritten. Klar ist jedoch, dass tatsächlich vielfältige Überschneidungen vorhanden sind. Die Militärmusikkapellen brachten Harmoniemusik zur Aufführung und übernahmen etwa bei Privatakademien zivile Funktion. Die Instrumentalisten waren Hof- und Militärmusiker in einer Person und wechselten je nach Dienst einfach die Uniform. Zwischen den Hof- und Regiments-Hautboisten kam es auch vor, dass deren Repertoire ausgetauscht wurde. In den USA, Frankreich und

¹⁷ Vgl. Hofer Achim: *Was ist „Harmoniemusik“? Annäherung an eine Antwort*. In: TIBIA – Magazin für Holzbläser. 20. Jahrgang Heft 4/1995. S. 578 ff.

England galten die Militärmusikkapellen sogar als Hauptinterpreten der Harmoniemusik.

Märsche werden nicht zur Harmoniemusik gezählt, jedoch bewegt sich die Besetzung der meisten Werke dieser Gattung im Rahmen der Harmoniemusik. Auch war die Verwendung der Märsche nicht nur militärisch ausgerichtet, sondern eher umgekehrt kann ein großer Teil des Repertoires für Harmoniemusik militärmusikalische Anklänge nicht verleugnen. Immerhin war der Marsch als Satz (Marcia) auch Bestandteil in vielen Kompositionen für Harmoniemusik.

Im *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* aus dem Jahre 1796 schrieb Johann Ferdinand von Schönfeld im XV. Kapitel *Grundfuß der in Wien bestehenden Musikverfassung*: „Die Musik theilt sich 1) in Kirchenmusik, 2) Konzert, 3) militärische Musik, 4) Theatralmusik, und 5) Tanzmusik.“¹⁸ Zur militärischen Musik schrieb er weiter, sie „ist entweder die gewöhnliche Feldmusik, oder die türkische Musik. Die Feldmusik, oder sogenannte Harmonie, welche man auch Bande nennt, besteht aus zwei Waldhörnern, zween Fagoten, und zwei Oboen: Diese Instrumente kommen auch bei der türkischen Musik vor, wozu aber noch zwei Klarinette, eine Trompete, ein Triangel, eine Oktavflöte und eine sehr große Trommel, eine gewöhnliche Trommel und ein paar Cinellen gehören“.¹⁹ Achim Hofer jedoch meint, dass eine völlige Gleichsetzung von „Harmonie“ und „gewöhnlicher Feldmusik“²⁰ nicht nur verwunderlich sei, denn „es ist doch nach wie vor angebracht, Harmoniemusik weniger von der Militärmusik, als von der in jedem Fall Schlaginstrumente enthaltenden ‚Türkischen Musik‘ abzugrenzen“.²¹

¹⁸ Schönfeld Johann Ferdinand von: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*. Wien 1796. (Reprint: München-Salzburg 1976). S. 97.

¹⁹ Ebenda. S. 98.

²⁰ Siehe Abbildung 2. S. 90.

²¹ Hofer: *Was ist „Harmoniemusik“?* a.a.O. S. 580.

1.5 Ursprung und zeitliche Aspekte

Als Ursprungsland der Harmoniemusik wird Frankreich ebenso angesehen wie das Habsburgische Reich. Die Harmoniemusik trat allerdings in den einzelnen Regionen Europas in unterschiedlichen Formen in Erscheinung. Fraglich ist nur, was bereits als Harmoniemusik zu bezeichnen und was noch als deren Vorläufer anzusehen war. Bereits in den 1720er Jahren war die Standardbesetzung früher Harmoniemusik mit zwei Oboen, zwei Hörnern und Fagotten im Marsch-Repertoire der Churfürstlich-Sächsischen Armee zu finden. Die Besetzung der Harmoniemusik wurde oft von der Militärmusik vorweggenommen, daher verständlich, dass sich nach Kurt Birsak „*darüber streiten lässt, ob das Militär als Begründer der Harmoniemusik anzusprechen ist*“²².

Für die Harmoniemusik werden gemeinhin die Jahre von 1780 bis 1800 als „Blütezeit“ angesehen. Sie lebte jedoch auch danach noch weiter, populär, aber jetzt unter anderen Bedingungen. Die Zeit der adeligen Privatkanzellen war, ausgenommen von den wenigen, die bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts noch existierten, nun im Prinzip vorbei. Die Militärmusikkapellen wurden zunehmend zu den Hauptinterpreten der Harmoniemusik. Die Besetzung vergrößerte sich allmählich, das Repertoire änderte sich und auch das Publikum wurde mehr und mehr das bürgerliche, das „öffentliche“. Als Beispiele für diesen Wandel seien Louis Spohrs (1784-1859) *Notturmo für Harmonie- und Janitscharenmusik* op. 34 sowie Felix Mendelssohn-Bartholdys (1809-1847) *Ouvertüre für Harmoniemusik* op. 24, die er 1824 zunächst für zehn Bläser komponiert und 1838 für 23 Instrumente umgearbeitet hatte, genannt. Die Harmoniemusik geht also nicht zu Ende, sie mündet nur in die Entstehung dessen, was als „Blasmusik“ bezeichnet werden kann. Im Repertoire dieser „veränderten Harmoniemusik“ dominierten neben Bearbeitungen die neuen Tänze und Märsche. Die Zeit der Serenaden und Divertimenti für Bläser war vorbei. Wird die Militärmusik als Ursprung der Harmoniemusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angesehen,

²² Birsak Kurt/König Manfred: *Das große Salzburger Blasmusikbuch*. Wien 1983. S. 74.

„so scheint es, als habe sich im späteren 18. Jahrhundert die mittel-europäische Aristokratie für ihre Zwecke eines Mediums bedient, das nach dem Untergang feudaler Herrschaft wieder zu seinen Ursprüngen zurückfand“²³.

1.6 Funktion der Harmoniemusik

Die Harmoniemusik vermochte auf Grund der technischen Entwicklung der Blasinstrumente den Generalbass des Barock zu ersetzen. Man war nicht mehr auf ein Tasteninstrument angewiesen und deshalb in örtlicher sowie harmonisch-musikalischer Hinsicht beweglicher. Harmoniemusik konnte aber vor allem die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Funktionen wahrnehmen.²⁴

In Frankreich sowie in England war Harmoniemusik mehr auf ein öffentliches Publikum gerichtet. Ebenfalls im deutschsprachigen Raum lassen sich im 18. Jahrhundert vereinzelt Aufführungen in Gaststätten belegen. Die „eigentliche“ Harmoniemusik war jedoch an die Aristokratie gebunden. Den Zwang eine Harmoniemusik als Statussymbol zu halten, hob etwa Fürst Lichtenstein 1791 hervor: *„[...] ich würde zu Wien gar keine besondere Harmonie halten, wenn ich nicht dadurch der Fürstin willfahren wollte, die darauf beharrt“*.²⁵ Zu den höfischen Pflichten einer Harmoniemusik gehörte es, die Herrscherfamilie und ihre Gäste am Morgen angenehm mit Musik zu wecken. Die Instrumentalisten hatten für weltliches und geistliches Brauchtum, Jubiläen sowie Familienfeste jederzeit auf Abruf bereit zu stehen. Während des Mittagessens erklang Hintergrundmusik. Die Hornsignale leiteten den Ablauf der Jagd und im geselligen Teil spielte die Bläserharmonie zur Unterhaltung auf. Auch am Abend wollte der Fürst den Klängen seiner Harmoniemusik lauschen. Die Musiker hatten sich standesgemäß zu verhalten sowie zu kleiden, wobei der Fürst sowohl für die Uniform als auch das Honorar aufkam. In und um

²³ Hofer: *Was ist „Harmoniemusik“?* a.a.O. S. 583.

²⁴ Vgl. Suppan, 1991. a.a.O. S. 151.

²⁵ Stekl Hannes: *Harmoniemusik und „türkische Banda“ des Fürstenhauses Liechtenstein*. In: Das Haydn Jahrbuch. Band X. Wien 1978. S. 167.

Wien ließ sich der Hochadel sogar auf seinen Reisen von der Harmoniemusik begleiten und präsentierte diese stolz. Stets war man um gute Musiker sowie um neue Musikstücke bemüht.²⁶

Dass bei der Tafel Melodien aus bekannten Opern besonders beliebt waren, führte uns Mozart in seiner Oper *Don Giovanni* beispielhaft vor, wenn er zu Don Giovannis Mahl Arien aus Vincente Martín y Solers *Una cosa rara*, aus Giuseppe Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode* sowie das *Non più andrai* aus seinem eigenen *Le nozze di Figaro* erklingen lässt.²⁷

Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts fanden Aufführungen von Harmoniemusik auch außerhalb der privaten Konzerte des Adels in das bürgerliche Konzertwesen Eingang. Die *Musikalische Real-Zeitung* aus Dresden berichtete am 12. Februar und am 24. Juni 1789, dass Mozarts *Don Giovanni* in einer Fassung für Bläseroktett unbeschreiblichen Eindruck auf die Zuhörer gemacht habe. Am 30. März fand ein Konzert nur mit Harmoniemusik statt, in dem Arrangements aus Werken von Mozart und Martín y Soler zur Aufführung gebracht wurden. Der gesamte Adel sowie Musikliebhaber hätten diesem Konzert mit Begeisterung zugehört.²⁸

1.7 Gattungen

Als musikalische Hauptgattungen der Harmoniemusik im 18. Jahrhundert sind neben Notturmo und Cassation vor allem Divertimento, Serenade und Partita (auch Partia, Partitta, Barthia, Pardia) zu erwähnen. Letztgenannte ist am ehesten als charakteristische Gattung für Bläser anzusehen. Der Titel verrät uns allerdings keine spezifische Form, die sich von den anderen unterscheiden würde. Ohnehin ist eine genaue Abgrenzungen zwischen den einzelnen Formen eher schwierig. Selbst die Komponisten gebrauchten die Gattungen zum Teil sehr unterschiedlich: Beispielsweise

²⁶ Vgl. Suppan, 1991. a.a.O. S. 158.

²⁷ Vgl. Becker Heinz: *Vermarktete Oper*. In: TIBIA – Magazin für Holzbläser. 12. Jahrgang Heft 4/1987. S. 556.

²⁸ Vgl. Suppan, 1991. a.a.O. S. 159.

ist Mozarts Serenade KV 361 als *Gran Partita* überliefert, Haydn benutzte die Begriffe Cassation, Divertimento und (Feld-)Partita überhaupt weitgehend synonym. Auch die Funktion der einzelnen Werke ist zu beachten, so wurde die Cassation als nächtliche Straßenmusik oft mit einem Marsch verbunden. Auch bei der Serenade handelt es sich um eine Freiluftmusik, die am Abend unter heiterem Himmel zur Aufführung kam, hier wurde die Funktion zur Gattungsbezeichnung.²⁹

Bei der Bläserpartita handelt es sich um eine zyklische Komposition, die zwischen einer Tanzsuite und einem Divertimento steht. Die Anzahl der Sätze in der Partita konnte frei gewählt werden, jedoch variierte sie am häufigsten zwischen drei und fünf Sätzen. An erster Stelle der Partita stand meist ein Marsch (*Marcia*), was an den militärischen Ursprung der Harmoniemusik erinnert. Anstatt des ersten Satzes begegnen wir mehrfach einer *Intrada* oder einer *Polonaise*. An zweiter Position stand fast immer ein *Menuett*, in früheren Zeiten oft mit Trio. Partiten ohne Menuett stellten eine Seltenheit dar, häufig wiesen fünfsätzig Partiten sogar zwei Menuette auf, als zweiten und vierten Satz. Abgesehen vom Menuett kamen in der Partita noch die *Polonaise* sowie die *Gigue* vor. Weiters traten Sätze mit der Bezeichnung *Aria*, *Arietta* oder einfach nur mit der Tempobezeichnung wie *Allegro*, *Largo*, *Adagio*, *Andante* oder *Presto* auf. Der Schlusssatz stand in der Regel in rascherem Tempo und wurde mit *Presto* oder *Finale* überschrieben.

Die meisten Sätze der Partita weisen eine einfache Liedform mit zwei achttaktigen Perioden und Wiederholungen auf. Ab den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts begannen dann nichttänzerische Sätze größere Dimensionen anzunehmen. In den Sätzen entwickelte sich motivische Arbeit, der musikalische Ausdruck vertiefte und bereicherte sich allmählich, eine Tonartenordnung sowie Elemente der Sonatenform tauchten auf. Für diese kunstvolleren Partiten sind vor allem Mozarts Werke für Harmoniemusik zu erwähnen. Daneben überlebte weiterhin auch der alte, einfache Typ der Partita, der überwiegend der Unterhaltung im Freien oder an der Tafel diente.

²⁹ Vgl. Hofer: *Harmoniemusik*. a.a.O. Sp. 158.

1.8 Bearbeitungen für Harmoniemusik

Ab den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurde für das Repertoire der Harmoniemusik, neben zahlreichen Originalkompositionen, ein neues, wichtiges Feld entdeckt: Bearbeitungen von Werken, die ursprünglich nicht für Harmoniemusik komponiert waren. Erfolgreiche Opern, Ballette, Singspiele und Tänze waren es, die das Publikum hören wollte, und die daher für Bläserensemble bearbeitet wurden.³⁰

Vier Monate nach Einrichtung der kaiserlich-königlichen Harmonie schrieb Mozart am 20. Juli 1782 an seinen Vater Leopold: *„Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine Opera [wohl Die Entführung aus dem Serail] auf die harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon ... sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzten – daß es den blaßinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht“*.³¹

In Frankreich gab es bereits in den 1770er Jahren Bearbeitungen von Opern für Harmoniemusik, jedoch handelte es sich dabei häufig um Zusammenstellungen beliebter Stücke, teilweise auch verschiedener Komponisten. Mit der kaiserlich-königlichen Harmonie kam es zu jener Neuerung, dass die Transkription von Stücken aus einer Oper stammte und auch der Abfolge des originalen Bühnenwerkes entsprach. In den seltensten Fällen bearbeiteten die Komponisten ihre Werke selbst. Den Arrangeuren kam große Bedeutung zu, die sich mit Opernarrangements ihren Unterhalt verdienten und *„somit unbeabsichtigt und ungewollt zu Werbemanagern der Opernkomponisten“* wurden, denn durch die Platzkonzerte der Regiments-Hautboisten *„verbreiteten sich die Opernmelodien wirkungsvoller und unmittelbarer, als das die gedruckten Musikalien vermochten“*.³²

In Wien waren zahlreiche geschäftstüchtige Arrangeure tätig, von denen jeder als erster die neuen Melodien unters Volk bringen wollte. Zu den

³⁰ Vgl. Sehnal, 1992. a.a.O. S. 268 f.

³¹ Bauer Wilhelm A. und Deutsch Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 3. Kassel 1963. S. 213.

³² Becker, 1987. a.a.O. S. 556.

eifrigsten und besten Arrangeuren zählte Johann Nepomuk Wendt (auch Went, Vent geschrieben) (1745-1801), zweiter Oboist der kaiserlich-königlichen Harmonie und zugleich Mitglied des Hoftheaterorchesters, der mehrere Opern Mozarts für Bläserharmonie bearbeitete. Weiters zu erwähnen ist Joseph Triebensee (1772-1846), Sohn des ersten Oboisten am Wiener Hof- und Nationaltheater und Leiter der kaiserlich-königlichen Harmonie Georg Triebensee (1746-1813), dessen umfangreiches Œuvre von Eigenkompositionen und Bearbeitungen für Bläserharmonie unter dem Titel *Miscellanées de Musique* in Druck erschienen. Der Klarinettist Wenzel Sedlák (1776-1851) arrangierte unter anderen Opern auch Beethovens *Fidelio* für neunstimmige Harmonie. Weitere Bearbeiter waren unter anderem Ignaz von Seyfried in Wien, Johann Christian Stumpf, Franz Joseph Rosinack (auch Rosinak) und Ignaz von Beecke in Deutschland, Joseph Heidenreich und Georg Druschetzky in Ungarn sowie Josef Fiala in Böhmen.³³ „Wir dürfen feststellen, dass der Arrangeur mit sicherer Hand die gängigsten und musikalisch wichtigsten Nummern auswählte.“³⁴ Wie bereits erwähnt, stimmte in vielen Bearbeitungen weder die Anzahl noch die Reihenfolge einzelner Sätze mit dem transkribierten Werk überein, so ist es nicht verwunderlich, „dass der Bearbeiter durch Hinzufügung eigener Gedanken die musikalische Linie erweiterte, manchmal bewusst stark veränderte und somit ein recht eigenständiges Zwitterwesen schuf, etwa stehend zwischen Serenade, Divertimento und Oper“.³⁵

In Wien gab es sogar eine eigene Werkstatt, die darauf spezialisiert war die beliebtesten Opern, Singspiele und Symphonien zu arrangieren. Ein gewisser Lausch leitete diese Werkstatt. Dieser Herr war so wohlhabend, dass er es sich leisten konnte, namhafte Komponisten anzustellen, die ihm die „Highlights“ der Epoche zum Tagespreis arrangierten. Der Bedarf an Harmoniemusikkompositionen schien grenzenlos zu sein und das Publikum war begeistert, wenn nach einer gelungenen Bläuserserenade

³³ Vgl. Hofer: *Harmoniemusik*. a a O. Sp. 159.

³⁴ Klöcker Dieter: *Gedanken über Bearbeitungen für Harmoniemusik*. In: TIBIA – Magazin für Holzbläser. 12. Jahrgang Heft 4/1987. S. 587.

³⁵ Ebenda. S. 587.

eine bekannte Opernmelodie in bearbeiteter Form als Zugabe das Konzert beendete.³⁶

1.9 Verbreitungszentren

1.9.1 Habsburgisches Reich, Böhmen und Mähren

In der europäischen Harmoniemusik galt die Stadt Wien als das einflussreichste Zentrum überhaupt. Harmoniemusik war vor 1782 in Wien zwar nicht unbekannt, doch neue Wege wurden erst mit der Gründung der kaiserlich-königlichen Harmonie am 1. April 1782 durch Joseph II. beschritten. Das aus je einem Paar Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten bestehende Bläseroktett etablierte sich und deren Repertoire wurde durch Teilung der Fagottstimmen nun auch wirklich achttimmig. Dies galt als neuer Standard, der auch weit über Wien hinaus Gültigkeit erhielt. Nach Auflösung der kaiserlich-königlichen Harmonie im Jahr 1837 gehörten zum erhalten gebliebenen Repertoire lediglich 22 Originalwerke und etwa fünfmal so viele Opernbearbeitungen.

Die Schwarzenbergsche Harmoniemusik entstand aus der Schwarzenbergschen Kapelle, die von Joseph Adam Fürst zu Schwarzenberg (1722-1782) gegründet wurde. Nach dessen Tod behielt sein Nachfolger, Joseph Johann Fürst zu Schwarzenberg (1769-1833), die achtköpfige Hauskapelle von Hof- und Kammermusikern bei und stellte sie unter die Leitung von Anton Jüngling. 1784 übernahm Johann Nepomuk Wendt die Verpflichtung, jährlich eine Anzahl von Musikstücken für das fürstliche Haus zu komponieren.

Josef Ferdinand Schönfeld vermerkte im *Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag* im V. Kapitel *Herrschaftliche Hauskapellen und Harmonien*, dass die Adelskapellen im allgemeinen im Erlöschen seien, „so, dass außer der fürstl. Schwarzenbergischen fast gar keine mehr existirt. Bei dieser aber

³⁶ Vgl. ebenda. S. 586.

*findet man, vornehmlich unter der Harmonie ganz ausgezeichnet große Virtuosen.*³⁷

Auf dem Höhepunkt seiner Ära war die Harmoniemusik des Fürsten Schwarzenberg mit je zwei Oboen, Englischhörnern, Hörnern und Fagotten besetzt. In der Musikaliensammlung wurden auch Kompositionen für kleinere Besetzungen, vor allem Quintette für zwei Englischhörner, zwei Hörner und Fagott aufgefunden.

Am Fürstenhaus Liechtenstein, eine der führenden und reichsten Familien, wurde erst verhältnismäßig spät eine eigene Harmoniemusik gegründet. Alois I. Fürst Liechtenstein hatte bereits 1782, kurz nach Regierungsantritt, Pläne für eine achtköpfige Harmonie, jedoch kam es erst im Sommer 1789 zur Realisierung. Eine Musiktruppe wurde vorerst nur für die Monate September bis November, die Zeit des Jagdaufenthaltes auf den fürstlichen Besitzungen in Mähren, engagiert. „Music-Director“ der Harmoniemusik des Fürsten Liechtenstein war der Komponist und Hornist Anton Höllmayer, ihm angeschlossen hatten sich Anton Eisner am Horn, Johann Harnisch und Franz Steiner auf den Fagotten, Ferdinand Schleiß und Georg Klein auf den Klarinetten sowie Friedrich Zink und Joseph Triebensee auf den Oboen. Die Aufführungen der Harmonie fielen zur Zufriedenheit des Fürsten aus und ab 1. Dezember 1789 wurden die Musiker mit Einjahresverträgen weiterbeschäftigt. Ab 1. Mai 1794 wurde die Harmonie der Leitung des damals zum „fürstlichen Kammer- und Theater Kapellmeister“ ernannten Joseph Triebensee unterstellt. Die Kapelle erweiterte sich im Jahr 1796 um zwei Musiker, darunter auch ein Violinist. 1806 kam es durch die Verstärkung der Bläser zu einem Musikerstand von zwölf Personen. Nach dem Tod von Fürst Alois I. übernahm dessen Bruder Fürst Johann I. die Nachfolge. Auf Grund der verschlechterten wirtschaftlichen Situation, die auf den Krieg zurückzuführen war, wurden die Musiker *„unter Vorbehalt der Rückkehr bei ruhigen Zeiten“*³⁸ mit 1. Juli 1808 entlassen. Ab 1. April 1812 stellte der Fürst tatsächlich wieder eine neue Harmoniemusik ein. Sie

³⁷ Schönfeld, 1796. a.a.O. S. 77.

³⁸ Stekl, 1978. a.a.O. S. 168.

setzte sich aus neun Instrumentalisten (ursprüngliche Harmonie-
musikbesetzung und ein Kontrafagott) zusammen und stand unter der
Leitung von Wenzel Sedlák, der 1806 unter Joseph Triebensee bereits
zweiter Klarinettist gewesen war und später als Fürstlich-Auerspergischer
Kapellmeister tätig war. Mit der Etablierung einer breiten bürgerlichen
Musiköffentlichkeit sank jedoch das Interesse an der eigenen
Harmoniemusik, so wurde auch die Kapelle von Johann I. Fürst
Liechtenstein am 1. Mai 1835 aufgelöst.³⁹

Johann Josef Philipp Graf Pachta unterhielt bis zum Jahr 1810 eine Hof-
Harmoniemusik und bis 1815 noch eine private. Im *Allgemeinen
historischen Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren
und Schlesien* schrieb Gottfried Johann Dlabacž über Graf Pachta:

*„Ein guter Musiker und Compositeur. Im Jahr 1780 schrieb er eine
Symphonie für 2 Hörner, 2 Oboen und Fagott, die bisher nur im
Manuskripte bekannt ist. Dieser seltene Musikfreund unterhält noch
immer eine musikalische Harmonie, welche zum Theil aus seinen
eigenen Unterthanen und fremden Tonkünstlern besteht.“*⁴⁰

Auch in Schönfelds *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* finden wir
eine wichtige Angabe:

*„Herr Graf Johann Pachta, hält eine eigene blasende Harmonie, und
giebt sehr oft im Jahr musikalische Unterhaltungen.“*

Weiter schreibt Schönfeld:

*„Viele unserer großen fürstlichen und gräflichen Häuser hielten sonst
einige Hauskapellen, allein Fälle von Wichtigkeit waren die Ursache,
daß diese löbliche Gewohnheit zum großen Nachtheil der Kunst
erlosch, so daß außer der gräfl. Joh. Pachtischen Harmonie, die
meist aus Livreebedienten besteht, faßt keine existiert, unter dieser
aber befindet sich ein sehr geschickter und vortrefflicher Klarinettist
Herr Wenzl.“*⁴¹

Mit Recht war die gräfliche Pachtasche Harmonie in Prag sehr beliebt,
denn während der ganzen Zeit ihres Bestehens behielt sie ihre
Individualität. In den Musikalien befindet sich hauptsächlich Musik

³⁹ Vgl. ebenda. S. 166 ff.

⁴⁰ Dlabacž Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und
zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag 1815. Reprint Hildesheim – New York
1973. Band II. Sp. 419.

⁴¹ Schönfeld, 1796. a.a.O. S. 140 ff.

tschechischer Herkunft. Vor allem Prager Komponisten dürften in engem Kontakt mit diesem Ensemble gestanden sein und für diese komponiert haben.⁴²

In Prag, nicht weit entfernt vom Pachtaschen-Palais, befindet sich das Palais Clam-Gallas. Im Jahr 1757 erbte Christian Philipp Graf Clam von seinem Onkel Johann Wenzel Graf Gallas das Palais und nahm dessen Wappen sowie Namen an. Gottfried Johann Dlabacž berichtet über diesen Christian Philipp Graf Clam-Gallas:

„Da er selbst eine musikalische Harmonie unterhielt, und sehr viel für die Aufnahme der Tonkunst verwendete, so wählte ihn die musikalische Prager Gesellschaft nach dem Tode des Grafen Johann Wenzel Sporck zu ihrem Protektor im Jahre 1804 welche Stelle er mit vielem Ruhme bis auf das Jahr 1805, den 8. Februar, an welchem er im 56. Lebensjahr sein verdienstvolles Alter endigte, verwaltet hat.“⁴³

Von der Harmonie des Grafen Clam-Gallas existiert ein Archiv, aus dessen Musikmaterialien wir uns ein Bild von der Musizierpraxis dieses Ensembles machen können. In seiner Besetzung war die Harmonie sehr variabel, wenn auch als Grundlage das Quintett oder Sextett mit Oboen, Waldhörnern und Fagotten galt. Alternierungen mit Klarinetten kamen kaum vor, genauso wie Werke für das „klassische“ Bläseroktett eine Seltenheit darstellten. Hingegen hatte die Flöte in der Clam-Gallasschen Harmonie ihren fixen Platz, die auch die Oboen ganz ersetzen konnte. Die Instrumentierung verschiedener Märsche und Tänze ist ziemlich abwechslungsreich. In den Märschen kam auch das Rhythmusinstrumentarium vor. Die Kompositionen kamen überwiegend aus Wien, unter anderem eine Reihe von Divertimenti Joseph Haydns. Die Clam-Gallassche Harmonie war mit ihren raren Besetzungstypen ein Ensemble mit ganz besonderen Charakteristika und besonders betontem Eigenleben.⁴⁴

⁴² Vgl. Myslík Antonín: *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pacht und Clam-Gallas*. In: Das Haydn Jahrbuch. Band X. Wien 1978. S. 117.

⁴³ Dlabacž, 1815. a.a.O. Band II. Sp. 419.

⁴⁴ Vgl. Myslík, 1978. a.a.O. S. 117 ff.

1.9.2 Deutschland

Aus Wien kommend hatte der Kurfürst Maximilian Franz, ein Bruder Kaiser Josephs II., seine Vorliebe für Bläserharmonie mit nach Bonn genommen. In Heinrich Philipp Boßlers *Musikalische Korrespondenz der deutschen filharmonischen Gesellschaft* für das Jahr 1791 erfahren wir sehr viel über die Qualität und Funktion der Harmoniemusik von Maximilian Franz. Der Kaplan zu Kirchberg, Carl Ludwig Junker berichtet aus Mergentheim:

*„Gleich am ersten Tage hörte ich Tafelmusik, die, so lange der Kurfürst in Mergentheim sich aufhält, alle Tage spielt. Sie ist besetzt mit 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner. Man kann diese 8 Spieler mit Recht Meister in ihrer Kunst nennen. Selten wird man eine Musik von der Art finden, die so gut zusammenstimmt, so gut sich versteht, und besonders im Tragen des Tons einen so hohen Grad von Wahrheit und Vollkommenheit erreicht hätte, als diese. Auch dadurch schien sie sich mir von ähnlichen Tafelmusiken zu unterscheiden, daß sie auch größere Stücke vorträgt; wie sie denn damals die Ouverture zu [Mozarts] Don Juan spielte.“*⁴⁵

Für diese Harmoniemusik komponierte Beethoven 1792/93 wahrscheinlich das Oktett op. 103, das in einem Briefwechsel zwischen Beethoven, Haydn und Maximilian Franz des Öfteren erwähnt wurde.⁴⁶

Die Harmoniemusik am Hofe des Fürsten Kraft Ernst in Öttingen-Wallerstein auf Schloss Harburg bewies recht hohen musikalischen Standard. Als Kaiser Franz I. und seine Söhne Joseph und Leopold 1764 den Fürsten Philipp Karl, Vater von Kraft Ernst, besuchten, unterhielt ein Bläserensemble die Tischgesellschaft. 1777 kam Mozart gemeinsam mit seiner Mutter nach Hohenaltheim, um die berühmte Kapelle zu erleben, in der seit 1774 Franz Anton Rosetti (später als Kapellmeister) diente. Was die Besetzung betrifft, so wurden der Öttingen-Wallerstein'schen Harmoniemusik⁴⁷ 1783 erst einmal zwei Flöten, dann ein Kontrabass und gelegentlich ein drittes Horn hinzugefügt. Im Repertoire dominierten Originalwerke, denn Kraft Ernst hatte eine Abneigung gegenüber

⁴⁵ Boßler Heinrich Philipp: *Musikalische Korrespondenz der deutschen Filharmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791*. Faksimile-Druck der Original-Ausgabe. Tutzing 1998. Sp. 374.

⁴⁶ Vgl. Suppan, 1991. a.a.O. S. 156.

⁴⁷ Siehe Abbildung 3. S. 90.

Opernbearbeitungen. Die meisten Kompositionen stammten, neben dem bereits genannten Franz Anton Rosetti, von Georg Feldmayr, Joseph Reicha, Friedrich Witt und Paul Wineberger, die alle dem Hof eng verbunden waren.⁴⁸

1.10 Zusammenfassung

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts meinte Harmoniemusik ein Bläserensemble bestehend aus je zwei Oboen, Hörnern und Fagotten. Um 1785 wurde dieses Bläsersextett durch das Hinzunehmen der technisch vervollkommenen Klarinetten zu einem Oktett erweitert. Ein wesentliches Charakteristikum dieser Art Ensemble stellt die paarweise Verwendung der einzelnen Instrumente dar sowie die typische Klangfärbung der Holzblasinstrumente mit den weichen und schmiegsamen Hörnern. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts vergrößerte sich die Besetzung der Harmoniemusik immer mehr, bis sie in den vierziger Jahren allmählich in das Blasorchester, bestehend aus Holzblas-, Blechblas- und Schlaginstrumenten, überging.

Die Jahre von 1780 bis 1800 werden gemeinhin als „Blütezeit“ der Harmoniemusik angesehen. Die eigentliche Harmoniemusik war an die Aristokratie gebunden und diente den Herrschern als Statussymbol. Zu den höfischen Pflichten eines Bläserensembles gehörte es, am Morgen, beim Mittagessen sowie am Abend die Herrscherfamilie zu unterhalten. Darüber hinaus hatten die Musiker bei weltlichen und geistlichen Brauchtum, Jubiläen sowie Familienfesten aufzuspielen. Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts fand diese Musizierform auch außerhalb der Privatkonzerte des Adels in das bürgerliche Konzertwesen Eingang. Zu den Hauptgattungen der Harmoniemusik gehören Notturmo, Cassation, Divertimento und Serenade sowie die Partita, die als spezifische Gattung für Blasinstrumente gilt. Das Repertoire der Harmoniemusik umfasst zahlreiche Originalkompositionen ebenso wie ab

⁴⁸ Vgl. Schieder mair Ludwig: *Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle*. In: Seiffert Max (Hrsg.): *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. Neunter Jahrgang 1907-1908. Leipzig. S. 83 ff.

den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts Bearbeitungen von Melodien aus bekannten Opern, Balletten, Singspielen sowie Tänzen. In den seltensten Fällen waren es die Komponisten selbst, die ihre Werke in bearbeiteter Form unters Volk brachten. Die Arrangeure konnten sich durch die Bearbeitung der gängigsten und musikalisch wichtigsten Nummern ihr Geld verdienen und die ausführenden Ensembles machten so die Melodien der Opernkomponisten populär.

Auf der anderen Seite waren es die Regiments-Hautboisten, die im militärischen Bereich Harmoniemusik ausübten. Zwar spielten diese ein anderes Repertoire, aber die Besetzung bewegte sich im gleichen Rahmen wie die der höfischen Harmoniemusikensembles.

Die Harmoniemusik lebte sehr wohl auch im 19. Jahrhundert noch weiter, jedoch unter anderen Bedingungen, da die Zeit der adeligen Privatkapellen im Grunde vorbei war. Nun waren es die Militärmusikkapellen, die zunehmend zu den Hauptinterpreten der Harmoniemusik wurden. Das Publikum wurde nach und nach das bürgerliche, die Besetzung vergrößerte sich und Folge dessen änderte sich auch das Repertoire. Die Harmoniemusik ging also nicht zu Ende, sondern mündete lediglich in die Entstehung dessen, was allgemein als Blasmusik bezeichnet werden kann.

2 Janitscharenmusik

2.1 Begriffserklärung

Der Terminus „Janitscharen“ geht auf das türkische Wort „yeniçeri“ zurück und bedeutet soviel wie neue Truppe. Die Janitscharen stellten die militärische Elitetruppe der osmanischen Sultane dar, die sich die türkischen Herrscher aus den islamischen Söhnen hochgestellter christlicher Familien rekrutierten. Bis ins 19. Jahrhundert hinein verstand man in Europa unter Janitscharenmusik einerseits die mehterhane⁴⁹, das sind die Musikkapellen des Janitscharenkorps, und andererseits aber auch europäische Musikensembles, deren Instrumentarium um die charakteristischen Lärm- und Rhythmusinstrumente der mehterhane erweitert worden war. Nach Auflösung der yeniçeri und somit auch der Musikkapellen im Jahr 1826 unter Sultan Mahmud II. (1785-1839) bezeichneten die Begriffe „Janitscharenmusik“ und „Türkische Musik“ nur noch die durch große und kleine Trommel, Becken, Tamburin, Triangel und Schellenbaum unterstützte Marschmusik der Infanterie.

Der Bericht von Wolfgang Caspar Printz aus dem Jahr 1690 in seinem Buch *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst* zeigt eine frühe Annäherung an die Türkische Musik:

„Die Türcken machen / bey ihren Anfall in den Schlachten / ein grausames / gräßliches und Baurisches Geschrey / und gebrauchen dabey eine Art von Paucken oder Trommeln / und andere Kling=Spiele / so denen Soldaten einen Muth zu machen / erfunden worden / die sie in ihrer Sprache Neubet nennen.“⁵⁰

⁴⁹ Siehe Abbildung 4 & 5. S. 91 & 92.

⁵⁰ Printz Wolfgang Caspar: *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klingkunst*. Dresden 1690. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Othmar Wessely. Graz 1964. S. 178.

2.2 Die mehterhane und ihre Geschichte

Unter dem Begriff mehter (persisch: Vorsteher der Diener) verstand man schon im 15. Jahrhundert Musik, Musiker sowie Musikmeister. Offenbar etablierte sich die Bezeichnung mehter oder mehterhane bereits im 17. Jahrhundert. Wann sie jedoch von den Türken zur Benennung ihrer Militärmusik, die bereits im 8. Jahrhundert unter der Bezeichnung tuğ nachzuweisen ist, eingeführt wurde, ist heute nicht mehr herauszufinden.

Erste Hinweise auf türkische Militärmusik liefern uns die Orhan Göktürk und şine-Usu-Inschriften aus dem 8. Jahrhundert nach Christus. Hier werden die beiden Instrumente külpüğe und tuğ (Pauke oder große Trommel) aus dem Kriegswesen erwähnt. Spätere Quellen aus dem 11. Jahrhundert weisen auf eine Erweiterung des Instrumentariums hin. Zur Zeit des ersten Sultans Osman Gazi (1288-1326), dem Begründer der osmanischen Dynastie in Kleinasien, zählen neben Roßschweif und Standarte auch die Musikinstrumente boru, zil, davul und nakkare zu den sichtbaren Zeichen der Würde des Machthabers. Zwischen 1451 und 1481 regierte Fatih Sultan Mehmed (1432-1481), der Eroberer Konstantinopels, das Reich. Unter seiner Regierung entstand in der nun osmanischen Hauptstadt ein als „nevbethâne“ bezeichnetes Gebäude, in dem das „tabilhane“ (Trommel-Kammer) genannte Ensemble untergebracht war. Noch bis in das frühe 19. Jahrhundert hinein waren die Militärmusiker in dieser Unterkunft einquartiert. Zur selben Zeit begannen sich die mehter der nun osmanischen Hauptstadt in Zünften (mehter-esnafe) zu organisieren. Die Musiker der Zünfte kamen nicht nur im höfisch-militärischen Bereich zum Einsatz, sondern spielten auch im zivilen Sektor, wie zum Beispiel bei Hochzeiten oder Beschneidungsfeiern, auf.⁵¹

Die Anzahl der mitwirkenden Musiker war dabei nicht immer gleich bleibend, auf alle Fälle war jedes Instrument mehrfach besetzt. Hatten sie bei kleineren Veranstaltungen aufzutreten, so spielte eines der „kat“, ein

⁵¹ Vgl. Jäger Ralf Martin: *Janitscharenmusik*. In: Finscher Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 4. Kassel 1996. Sp. 1317 ff.

kleiner besetztes Ensemble, die alle einen eigenen Leiter zur Verfügung hatten. Bei größeren Veranstaltungen sowie vor dem Sultan spielten alle neun kat, also die gesamte mehterhane.⁵²

Der Großvezir, der Vezir, der so genannte „Devlet-keahiatschi“, sowie der Agha der Janitscharen hatten jeder ein eigenes Musikkorps für sich zur Verfügung, das vom „Mihter-Baschi“, Kapellmeister, angeführt wurde. Das Musikkorps war dabei in folgende Gruppen eingeteilt: Die Gruppe der Beckenschläger mit ihrem Leiter, dem ersten Beckenschläger oder „Žilžen-Baschi-Agha“; bei den Schalmeienbläsern gab der „Zurnagen-Baschi-Agha“ den Ton an; die Gruppe der Pauker, die auf kleinen Päklein spielten, unter ihrem Leiter „Nagarasan-Baschi-Agha“. Es folgte das Trompeterkorps mit dem so genannten „Borusan-Baschi-Agha“ an der Spitze, ferner die Schellenbaumträger, die auf den Namen „Itsch-Oghlan tschauschlari-Aghalar“ hörten und von dem „Basch-Tschausch“ geleitet wurden und schließlich die Trommler, „Daulži“, mit dem „Basch-mither-Agha“ als Haupt.⁵³ In den genannten Bezeichnungen klingt lautmalerisch das Rascheln, Dröhnen, Klingeln und Zischen der Janitscharenmusik heraus. In Österreich gab man jene Impressionen mit dem Wort „Tschinellen“ für die Messingbecken wieder.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde es mit der Expansion des Osmanischen Reiches notwendig, weitere mehterhane zu gründen. Sie spielten im Feld und zu ähnlichen Anlässen, feuerten die Soldaten an, bis die Schlacht zu Ende war, trennten sich nie vom Regiment und hielten sich auch während der Schlacht immer in der Nähe ihres Befehlshabers auf. Während der Schlacht übernahm die mehterhane eine Führungsrolle und sobald keine Musik mehr erklang, beendeten die Soldaten ihren Kampf. Darüber hinaus war die mehterhane ein Symbol für Freiheit und hatte dreimal am Tag vor dem Palast des Sultans aufzuspielen. Die Anzahl der mitwirkenden Musiker in den Kapellen wurde durch eine gesetzlich Vorgabe, die sich nach Rang und Ansehen des Würdenträgers

⁵² Vgl. Reinhard Kurt und Ursula: *Musik der Türkei*. Band 1: Die Kunstmusik. Heinrichshofen 1984. S. 173.

⁵³ Vgl. Panoff Peter: *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1938. S. 71 f.

richtete, geregelt. Zur Zeit Sultan Süleymans des Prächtigen (1529-1566) verfügte auch die Marine über eine mehterhane, die sowohl bei Seeschlachten als auch bei Siegesfeiern zu musizieren hatte.

Aus dem Repertoire der mehterhane sind uns kaum Stücke überliefert, da sie nicht niedergeschrieben worden waren, sondern bloß aus dem Gedächtnis gespielt wurden. Aus diesem Grund gibt es keine genauen Vorstellungen über die alttürkische mehter-Musik. In einem Manuskript aus dem 17. Jahrhundert von Ali Ufkî sind einige wenige Kompositionen für die mehterhane erhalten geblieben.

Gemäß dem türkischen Reiseschriftsteller Evliyâ Çelebi (1611-1682) wirkten im 17. Jahrhundert in Istanbul bis zu 1 000 Musiker, die der mehterhane angehörten. Davon waren 300 Musiker allein am Hof des Sultans angestellt und genossen dort großes Ansehen. Weitere mehterhane existierten an der Bastion in Yedikule, in den Stadtteilen Eyüpsultan, Kasımpaşa, Beşiktaş sowie Galata und an den wichtigen Festungen in Istanbul. Im Verlauf des 18. Jahrhundert stieg die Anzahl der Musiker einer mehterhane in Istanbul auf bis zu 2 000 an. Auch das Repertoire der Militärkapellen erweitert sich beachtlich. Mit dem zweiten Band von *Kitab-ı İlmü'l-musiki ala vechi'l-hurufat* verfasste Dimitrie Kantemiroğlu um 1710 die bedeutendste Musikhandschrift, in der viele Werke aus dem Bereich der Militärmusik überliefert wurden, die Zeugnis für die Vielseitigkeit und den hohen musikalischen Standard der mehterhane liefern.

Mit dem Jahr 1826 endete die Geschichte der mehterhane, als aus militärisch-politischen Gründen die traditionelle türkische Militärmusik gemeinsam mit den Heeresverbänden der Janitscharen vernichtet wurden. Im Zuge der umfassenden Heeresreform die nach europäischem Vorbild unter Sultan Mahmud II. durchgeführt wurde, trat ab 1828 anstelle der mehterhane eine im europäischen Stil spielende Musikkapelle. Zunächst beauftragte man den Franzosen M. Manguel mit der Leitung dieses neuen Orchesters, der sich offenbar mit dieser Aufgabe überfordert fühlte. Noch im Jahr 1828 wurde der als Militärmusiker sachkundige

Italiener Giuseppe Donizetti (1788-1856), der ältere Bruder des berühmten Komponisten Gaetano Donizetti, als Kapellmeister an den Hof des Sultans in Konstantinopel berufen. Giuseppe Donizetti gelang es, mit der Einführung von europäischen Musikinstrumenten wie Klarinetten, Fagotten, Flügelhörnern, Trompeten, Posaunen, Querflöten und der aus Europa reimportierten Rhythmusinstrumente der Janitscharenmusik als auch durch die Etablierung der europäischen Notation eine leistungsfähige Militärmusik aufzubauen. Bis in das 20. Jahrhundert hinein galt Donizettis Konzept als richtungweisend.⁵⁴

2.3 Instrumentarium der mehterhane

Die „zurna“ gehört zum Typ der Kegeloboe, die in ganz Asien, auf dem Balkan und in Nord- und Westafrika verbreitet ist. Gemeinsam mit der zweifelligen Zylindertrommel „davul“ zählt die zurna zu den wichtigsten Instrumenten der türkischen Volksmusik. Ihr Zusammenspiel drückt sich in dem festen Begriffspaar „davul-zurna“ aus. Interessanterweise wird die Trommel zuerst genannt. Dies rührt wahrscheinlich daher, dass die Oboe und die Trommel fast immer zum Tanz, wie bei Kulthandlungen, Hochzeiten, Empfängen und anderen Festlichkeiten, aufzuspielen haben und um tanzen zu können, benötigt es einen schallkräftigen Rhythmus, den die Trommel besorgt. Darüber hinaus ist es ein äußeres Zeichen des Wohlstandes, wenn zwei solcher Paare zugleich spielen. Auch heute sind die beiden Instrumente noch gebräuchlich und bilden den Kern jeder Türken- oder Janitscharenmusik.

In der Türkei wurde und wird die zurna aus einem Stück Holz, meistens vom Pflaumen- oder Wacholderbaum, aber auch aus anderen Holzsorten gedrechselt. Das Instrument hat an der Vorderseite bis zu acht Grifflochbohrungen, die nicht immer alle gebraucht werden, und an der Rückseite befindet sich ein Daumenloch. Am oberen Rand ist eine Vorrichtung angebracht, die es möglich macht, das Instrument umzustimmen. Außerdem ist an der zurna eine Metallscheibe angebracht,

⁵⁴ Vgl. Jäger, 1996. a.a.O. Sp. 1317 f.

die als Lippenstütze dienen soll. Diese Lippenscheibe ermöglicht dem Spieler durch eine spezielle Atemtechnik das Instrument ununterbrochen zu spielen, ohne dabei abzusetzen. So kommt es vor, dass der Musiker das Instrument zwanzig bis dreißig Minuten spielt, ohne ein einziges Mal dabei abzusetzen und die Melodie zu unterbrechen. Die zurna wird in verschiedenen Größen hergestellt: Neben der normalen Dimension des Instruments sind die „cura zurna“ (kleine zurna) sowie die „kaba zurna“ (große zurna) in Verwendung.⁵⁵ Der scharfe und weit reichende Klang macht das Doppelrohrblattinstrument zum wichtigsten Bestandteil der mehterhane. Zudem ist es das einzige wirkliche Melodieinstrument in diesem Ensemble.⁵⁶

Die „boru“ ist ein gewundenes Naturinstrument, das der europäischen Trompete sehr ähnlich ist. Das Wort boru ist jedoch viel älter und bezeichnete ursprünglich ein Trompeteninstrument, das aus gewickelter Baumrinde hergestellt wurde. Bei der boru handelt es sich überhaupt um das älteste Blasinstrument der Türken und sie soll anscheinend aus Turkestan stammen. Die Naturtrompete war im Orient kein unbekanntes Instrument, trotzdem war sie weder in der türkischen Kunstmusik, noch in der volkstümlichen Musik der Türken vertreten, sondern ausschließlich ein Instrument der mehterhane.⁵⁷ Die boru war nicht nur als lautstarke Klangfülle im Einsatz, sondern in früheren Zeiten fand sie auch als Signalinstrument Verwendung. Dies geht aus einem anonymen Bericht aus dem Jahr 1683 hervor:

„Eben an diesem Tage suchten die Türken, wie es auch vorher bereits geschehen war, der vielen Toten und des abscheulichen Gestankes halber um einen Waffenstillstand nach und ließen dabei den Kommandanten durch einen abgeschickten Trompeter zur Aufgabe der Festung ermahnen und drohen.“⁵⁸

⁵⁵ Vgl. Reinhard Kurt und Ursula: *Musik der Türkei*. Band 2: Die Volksmusik. Heinrichshofen 1984. S. 70 ff.

⁵⁶ Vgl. Jäger, 1996. a.a.O. Sp. 1318.

⁵⁷ Vgl. Reinhard, Band 1. 1984. a.a.O. S. 79.

⁵⁸ Extract-Schreibens 1683. In: Pirker Michael: *Bilddokumente zum Einfluss der Janitscharenmusik auf die österreichische Militärmusik*. Wien 1986. S. 113.

Die „davul“ gehört zum Typ der zweifelligen Zylindertrommel, von der es in der Türkei verschiedene Größen gab, angefangen von der kleinen Rührtrommel, bis zur großen Basstrommel. Die Janitscharenkapellen verwendeten nur die große Basstrommel, die sie davul nannten.⁵⁹ Mit den Türkenkriegen wurde das Instrument nach siegreich beendeten Schlachten bis nach Mitteleuropa getragen und dort lange Zeit als „türkische Trommel“ bezeichnet. *„Man fertigte es aus dem ausgehöhlten Abschnitt eines Baumstammes oder aus Brettern an, die durch langsames Wässern zu einem Ring geformt werden. Der Durchmesser dieser Trommel ist meist größer als die Höhe angelegt. Über beide Öffnungen des so entstandenen Zylinders sind mittels hölzerner oder metallener Reifen Felle gezogen, die durch eine hin und her laufende Verschnürung in W-, N-, Y- oder Z-Form gleichzeitig gespannt werden. Die Felle stammen von Ziegen oder Kälbern.“*⁶⁰ Beim Spiel wird die davul durch eine Schnur oder einen Riemen über die Schultern und vor den Körper gehängt. Die rechte Hand schlägt die Hauptakzente des rhythmischen Musters mit einem Schlagholz. Auf dem zweiten Fell werden mittels eines Bambusrohres oder eines anderen dünnen Stöckchens mit der linken Hand die vielfach variierten Unterteilungsrhythmen geschlagen. Die beiden Schlagarten sind als dunkel und hell leicht zu unterscheiden, denn das Schlagholz erzeugt einen dumpfen Klang und das Stöckchen gibt eher ein Geräusch als einen Klang von sich. Neben ihrer Funktion im Krieg wird die davul, wie bereits erwähnt, zusammen mit der zurna zu festlichen Anlässen gespielt.⁶¹

Das Beckenpaar „zil“ ist neben der zurna das charakteristischste Instrument der mehterhane und ist ab dem 16. Jahrhundert in der Janitscharenkapelle nachweisbar. Die Instrumente sind bereits im 11. Jahrhundert bei den Türken belegbar und wurden ursprünglich aus gehämmertem Kupfer hergestellt. Etwas später verwendete man eine Messinglegierung, der ein geringer Anteil an Gold beigemischt wurde, um

⁵⁹ Vgl. Pirker Michael: *Bilddokumente zum Einfluss der Janitscharenmusik auf die österreichische Militärmusik*. Wien 1986. S. 124.

⁶⁰ Reinhard, Band 2. 1984. a.a.O. S. 68.

⁶¹ Vgl. ebenda. S. 68 f.

den Klang des Instruments zu verbessern. Mittels eines befestigten Riemens in der Mitte des Beckens wurde das Instrument mit der linken und rechten Hand gehalten und sowohl horizontal als auch vertikal gespielt. Im Ensemble der mehterhane viel dem zil in erster Linie die Intonierung der rhythmischen Hauptschläge zu.⁶²

Das Paukenpaar „nakkare“ mit Metallkessel und Ziegenfell darüber gespannt, findet sich unter dem Namen „kudüm“ auch im Kammermusikensemble. In der Janitscharenkapelle hatten mehrere Musiker je zwei der Instrumente im gleichen Rhythmus zu traktieren. Die beiden kleinen Pauken waren dabei unterschiedlich gestimmt, meistens in einer Quarte Abstand, um die verschiedenen Schläge besser unterscheiden zu können.⁶³ Wenn die mehterhane zu Pferde auftrat, so waren die Päckchen links und rechts am Sattelgriff festgemacht. Beim Spielen während eines Marsches wurden die Instrumente am Gürtel des Musikers befestigt. Bei einem Platzkonzert hingegen knieten die Instrumentalisten direkt vor ihren auf der Erde stehenden nakkare.⁶⁴

Die Bezeichnung „kus“ entspricht „kös“ und ist der türkische Name für die große Pauke. Als Instrument für türkische Schlachtenmusik wird die kus eher ungeeignet gewesen sein, da die Janitscharenkapellen nicht beritten waren und das Instrument auf Grund seiner Größe nur auf einem Ständer stehend oder auf einem Tragetier geschnallt eingesetzt werden konnte. Die kus wurde häufig von Kamelen getragen und besonders große Pauken wurden sogar auf den Rücken von Elefanten geschnallt. Die kus der mehterhane wurde paarweise mit je einem Klöppel geschlagen. Der Kupferkessel der Pauke hatte die Form eines querhalbierten Eies und wurde mit Kamelfell bespannt. Ab dem 16. Jahrhundert ist das Instrument im Ensemble der mehterhane nachweisbar. In der Türkei sind drei Arten von Pauken bekannt: „kus“, eine große Pauke; „kudum“, eine mittlere

⁶² Vgl. Jäger, 1996. a.a.O. Sp. 1319.

⁶³ Vgl. Reinhard, Band 1. 1984. a.a.O. S. 78.

⁶⁴ Vgl. Jäger, 1996. a.a.O. Sp. 1319.

Pauke und „nakkare“, die kleine Pauke. Offenbar verwendete die mehterhane nur die kus sowie die nakkare.⁶⁵

Der Schellenbaum „çevgan“ ist das letzte Instrument, das zu einer etatmäßigen Besetzung einer mehterhane gehört. Der türkische Schellenbaum bestand aus einem *„etwa einen Meter langen Stab, der an der Oberseite eine metallene Spitze aufweist, an der links und rechts zwei umgekehrte Halbmonde in Form etwa einer Wappenlilie angebracht sind. Die oberen Spitzen der beiden Halbmonde wurden durch mehrere Schnüre verbunden, an denen Schellen befestigt waren.“*⁶⁶ Indem der Stab rhythmisch auf- und abgeschwungen wurde, brachte man die Klangkörperchen zum Erklängen. Mit der Ausbreitung der Janitscharenkapellen fand der çevgan seinen Weg nach Europa. Ende des 17. Jahrhunderts fand das Instrument auch Eingang in das polnische Heer und kurz nach 1800 bei der französischen Konsular-, und späteren Kaisergarde. Seine Lebensdauer war allerdings nicht allzu lang, denn in Bayern wurde es bereits 1826 und in Österreich 1860 endgültig abgeschafft.⁶⁷

2.4 Türkische Musik in Europa

2.4.1 Allgemeines

Die erste Berührung Europas mit der Musik der Türkei erfolgte während der Kriege mit dem Osmanischen Reich, den so genannten Türkenkriegen. Als erstes bekam das Abendland die Musik zu Gehör, die für Aufführungen unter freiem Himmel bestimmt war, die Musik der mehterhane. Das erste Bild, das man sich von der türkischen Musik machte, war das *„einer ungestüm lauten, nur auf schrillen Blas- und dröhnenden Schlaginstrumenten spielten, wilden und kriegerischen*

⁶⁵ Vgl. Pirker, 1986. a.a.O. S. 145 ff.

⁶⁶ Jäger, 1996. a.a.O. Sp. 1319.

⁶⁷ Vgl. Degele Ludwig: *Die Militärmusik ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle und nationale Bedeutung.* Wolfenbüttel 1937. S. 78.

*Musik*⁶⁸. Mit der zweiten Türkenbelagerung Wiens im Jahr 1683 änderte sich schlagartig die Situation. Nach dem Rückzug der Türken und den folgenden Niederlagen wurde dem osmanischen Heer die „Türkenbeute“ abgenommen. Dabei handelte es sich um Gebrauchsgegenstände des Alltages der Truppen wie Banner, Waffen, Rüstungen, Proviant, Schriften und zu guter letzt auch zahlreiche Janitschareninstrumente. Während sehr vieles in private und öffentliche Sammlungen gelangte, versuchte man auf den Musikinstrumenten der mehterhane zu spielen. Die Türkischen Schlaginstrumente wurden nun in die abendländische Militärmusik übernommen, die „große Trommel“, davul, erhielt zunächst den Namen „türkische Trommel“. Die Roßschweife, Rangabzeichen der türkischen Feldherren, wurden an den çevgan gehängt, und daraus entstand der Schellenbaum. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gerieten die Fürsten des Abendlandes bald in einen Wettstreit „möglichst prächtig ausgestattete und authentisch wirkende mehter-Kapellen zu unterhalten“⁶⁹. Die bedeutendste Wandlung in der Geschichte der abendländischen Militärmusik begann mit der Einführung des Rhythmusinstrumentariums der Musikkapellen der türkischen Elitetruppen. Auch in der europäischen Kunstmusik wurden im Orchester bald solche Schlaginstrumente verwendet. Die Mode nach diesem Instrumentarium war so groß, dass man sogar Klavierinstrumente mit Trommel- oder Triangel-Zügen, den so genannten Janitscharen-Zügen, ausstattete.⁷⁰

Der deutsche Dichter, Organist, Komponist und Journalist der Sturm und Drang Epoche Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) büßte für seine sozialkritischen Schriften mit Festungshaft im Württembergischen Gefängnis. Das folgende Zitat entstammt den *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, die er während seiner Kerkerhaft auf der Festung Hohenasperg von 1777 bis 1787 niederschrieb oder vielmehr einem Mithäftling durch die Zellenwand hindurch diktierte. Erst im Jahr 1806 wurde das Manuskript

⁶⁸ Oransay Gültekin: *Die traditionelle türkische Kunstmusik*. Ankara 1964. S. 21.

⁶⁹ Ebenda. S. 22.

⁷⁰ Vgl. ebenda. S. 22.

von Ludwig Schubart, dem Sohn von Christian Friedrich Daniel Schubart, aus dem Nachlass veröffentlicht:

„Die türkische Musik welche seit vierzig Jahren auch in Deutschland bey verschiedenen Regimentern eingeführt wurde, hat auch das Studium der musikalischen Instrumente der Türken veranlaßt. Der Charakter dieser Musik ist so kriegerisch, daß er auch feigen Seelen den Busen hebt. Wer aber das Glück gehabt hat, die Janitscharen selbst musicieren zu hören, deren Musikchöre gemeiniglich achtzig bis hundert Personen stark sind; der muß mitleidig über Nachäfferungen lächeln, womit man unter uns meist die türkische Musik verunstaltet.

Als man dem türkischen Gesandten in Berlin, Achmed Effendi zu Ehren, ein türkisches Concert aufführte, schüttelte er unwillig den Kopf, und sagte: Ist nicht türkisch! – Seitdem aber hat der König von Preußen wirkliche Türken in seine Dienste genommen, und die wahre türkische Musik bey einigen seiner Regimenter eingeführt. Auch zu Wien unterhält der Kaiser ein treffliches Chor türkischer Musikanten, die der große Gluk bereits in den Opern gebraucht hat.

[...]

*Wie original, wie einzig sind hier die Töne zusammengesucht! [...] Kurz, die türkische Musik ist unter allen kriegerischen Musiken die erste, aber auch die kostbarste, wenn sie vollkommen seyn soll, als es ihre Natur, und ihr heroischer Zweck erheischt. [...]*⁷¹

Christian Friedrich Daniel Schubarts Würdigung der türkischen Musik ist zu entnehmen, dass es eine vorurteilslose Auseinandersetzung mit der türkischen Musik und ihrer Wirkung gab. Weiters hat bereits eine Aneignung musikalischer Einzelphänomene aus der türkischen Musik stattgefunden, die – auf den Geschmack der europäischen Musik umgewandelt – immer noch exotisch aber nicht mehr türkisch klang, wie aus der Bemerkung des türkischen Gesandten in Berlin deutlich wird.⁷²

2.4.2 Türkische Musik im 17. Jahrhundert

Das Habsburgische Reich kam bereits sehr früh mit dem Rhythmusinstrumentarium der Janitscharenkapellen in Berührung. Berichte der

⁷¹ Schubart Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien 1806. 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1806. Kaiser Fritz und Margrit (Hrsg.) Hildesheim 1990. S. 330 ff.

⁷² Vgl. Joppig Gunther: *Alla Turca – Orientalismen in der Europäischen Kunstmusik vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*. In: Sievernich Gereon und Budde Hendrik (Hrsg.): *Europa und der Orient 800-1900*. Gütersloh/München 1989. S. 296.

Türkenbelagerung Wiens im Jahr 1529 und 1683 erwähnen bei den Türken „eyn Getön mit Cymbeln, Glöcklein und Schalmeyen, als ob sie zum Tanz spieleten oder ein großes Fest begingen“⁷³. Darüber hinaus befanden sich im Gefolge der türkischen Botschafter, die auf Grund diplomatischer Missionen des Öfteren nach Wien gekommen waren, solche Kapellen. Ein Bild vom Einzug des türkischen Großbotschafters Kara Mehmed Pascha im Jahr 1665 in Wien, das sich im Historischen Museum der Stadt Wien befindet, gibt folgende Beschreibung zu der abgebildeten Musik:

„Das Türckische Feldspiel von Schallmeyen / kleinen Pauken / dann auch vier Trompeter / deren Trompeten in Gestalt einer Posaunen jedoch aber eng und kurtz war.

zwey der hell klingenden Cymbalen von Silber / in Gestalt zweyer Schüsseln / so sie aufeinander geschlagen / und mittels dessen großen Schall geben.

Die Trommelschläger deren Trommel mit rothen Tuch überzogen waren / welche vornen mit einen Schlägel in Gestalt einer knöpfigen Krumwurtzen / hinten aber etlichemahl mit einem kleinen Stäblein oder Ruthen an die Trommel schlagen thäten.“⁷⁴

1719 wird berichtet, dass am 8. August „der erste türkische Gesandte Ibrahim mit großem Gefolge und einem Korps türkischer Musik“⁷⁵ in Wien eintraf.⁷⁶ Anton Dolleccek teilt mit, „daß gelegentlich der Auswechslung der Gesandtschaften zwischen Österreich und der Türkei am 28. April 1740 in Selim von beiden Armeen Artilleriesalven abgegeben und eine laute Musik von Trompeten, Pauken, Schellen, Zimbalen und Becken gemacht wurde“⁷⁷.

Die Feldherren und Machthaber der verschiedenen europäischen Heere fanden Gefallen an dem lärmenden türkischen Spiel und strebten es daher an, eine solche Türkische Musik in ihren Ländern und Armeen zu organisieren. In manchen der mit dem Osmanischen Reich benachbarten

⁷³ Brixel Eugen/Martin Gunther/Pils Gottfried: *Das ist Österreichs Militärmusik*. Graz 1982. S. 21.

⁷⁴ Rameis Emil: *Die österreichische Militärmusik – Von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*. (= Alta musica. Band 2) Tutzing 1976. S. 22.

⁷⁵ Mayerwieser Rudolf: „Die Banda kommt!“ *Eine kurzgefaßte Geschichte der Militärkapellen und ihrer berühmtesten Dirigenten*. St. Pölten 1944. S. 6.

⁷⁶ Siehe Abbildung 6. S. 93.

⁷⁷ Dolleccek Anton: *Monographie der k.u.k. österr.-ung. blanken und Handfeuerwaffen, Kriegsmusik, Fahnen und Standarten seit Errichtung des stehenden Heeres bis zur Gegenwart*. Wien 1896. S. 138.

europäischen Länder bestanden bereits im 17. Jahrhundert solche Janitscharenkapellen.⁷⁸ Johann Sobieski (1674-1696), Wahlkönig von Polen und Feldherr seiner Armee, verfügte über eine echte, vom Sultan in Konstantinopel geschenkte mehterhane, die am 2. Mai 1673 anlässlich des Wahlreichtages Einzug in Warschau hielt.⁷⁹ Weiters führte Sobieski 1683 unter seinen polnischen Truppen, die zur Entsatzschlacht nach Wien vorrückten, eine Janitscharenkapelle mit sich. Inwieweit die Musiker jedoch Türken waren und auch Türkische Musik spielten, ist fraglich. Der Militärmusikhistoriker Peter Panoff berichtet in seinem 1938 erschienen Buch *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*, dass August der Starke (1670-1733), Johann Sobieskis Nachfolger auf dem polnischen Königsthron, schon 1699 ein Janitscharen-Musikkorps mit 27 Mann Stärke in seinem Dienste gehabt haben soll, das mit neun Pfeifern, vier Beckenschlägern, vier kleinen Pauken und zehn Trommeln besetzt war, deren Mitglieder jedoch Deutsche in orientalischen Kostümen gekleidet gewesen seien. Einschränkend fügt Panoff hinzu:

„Alle diese Frühberichte über ‚Janitscharenmusik‘ muß man jedoch sehr vorsichtig aufnehmen. Nach den Türkenkriegen war es eben Mode geworden, alles Exotische mit dem Sammelnamen ‚Janitscharen‘ zu belegen. Wenn Neger als Musikanten auftraten und gar die üblichen europäischen Instrumente spielten, so hieß das ‚Janitscharenmusik‘, obwohl die Neger ja weder rassistisch noch musikalisch zu den türkischen Janitscharen gehören.“⁸⁰

Nach Angaben von Emil Rameis kam es aber auch vor, dass gefangene Türken für solche europäischen Janitscharenkapellen herangezogen wurden, etwa bei der österreichischen Marinemusik, wo schon 1734 türkische Sklaven mitspielten.⁸¹

Im Jahr 1650 begegnete uns im Dresdener Hofmusikkorps als erstes wirklich türkisches Instrument in einem europäischen Militärmusikensemble das „türkische Päu klein mit den kleinen Schallmeyer“, das als früher Beleg für das langsame Eindringen der Rhythmusinstrumente der

⁷⁸ Vgl. Rameis, 1976. a.a.O. S. 22.

⁷⁹ Vgl. Jäger, 1996. a.a.O. Sp. 1325.

⁸⁰ Panoff Peter: *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1938. S. 74.

⁸¹ Vgl. Rameis, 1976. a.a.O. S. 22.

Janitscharenkapellen in die europäische Militärmusik gelten darf.⁸² Dieses Musikkorps verrichtete seinen Dienst jedoch viel mehr bei der Tafel, beim Tanz sowie bei theatralischen Aufzügen als auf dem Feld.

Im Bereich der Kunstmusik verwendete der deutsche Komponist Nikolaus Adam Strungk (1640-1700) in seiner Oper *Die Liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhte Esther*, die 1680 in Hamburg zur Uraufführung gelangte, erstmals türkische Becken. Dieses Instrumentarium lernte er wahrscheinlich während einer Reise, die ihn von November 1661 bis Juni 1662 nach Wien geführt hatte, kennen. Im selben Jahr kamen in Giovanni Domenico Freschis (1634-1710) venezianischer Oper *Berenice vendicata* neben dem Becken auch andere türkische Instrumente zum Einsatz. Erstaunlich ist, dass die ausübenden Orchester bereits zu jener Zeit Janitschareninstrumente zur Verfügung hatten.

2.4.3 Türkische Musik im 18. Jahrhundert

Auch Russland erbat sich dem Vorbild der Höfe in Warschau, Dresden und Wien folgend im Jahr 1725 eine Janitscharenkapelle vom türkischen Sultan. Die Zarin Anna Iwanowna (1693-1740) sandte dazu einen russischen Musiker nach Konstantinopel, der mit einer aus vier bis sechs zurna, einer Flöte, einem Paar nakkare, einer davul, drei Beckenpaaren sowie einem Triangel bestehenden mehterhane nachhause kehrte.⁸³

Zu jener Zeit verfügte Preußen über keine Janitscharenkapellen, auch wenn ab 1685 schwarze Musiker nachzuweisen sind. Johannes Reschke wies in seiner *Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preußischen Heeresmusik* nach, dass das preußische Feldbataillon Artillerie im Jahr 1741 mehr als sechzehn als Janitscharen bezeichnete Mohren und vier Trommler führte. Am 20. September 1744 erregte die Kapelle Aufsehen, als sie durch Prag marschierte:

⁸² Vgl. Fürstenau Moritz: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*. Dresden 1861. S. 201 f.

⁸³ Vgl. Jäger, 1996. a.a.O. Sp. 1325.

„Voraus in einem von zwei Mohrenköpfen geführten und mit grauen Tuch gefütterten und bedeckten Wagen die grossen Pauken, die ein Mohr beständig rührte, hinter dem folgte die ganze türkische Musik mit Pfeifen, grosser Trommel und zusammenschlagenden Messingtellern in 9 Personen und lauter Mohren bestehend. Neben den grossen Pauken auf dem Wagen war eine zusammengewickelte Fahne festgemacht.“⁸⁴

Im Gebiet der kroatisch-slawnischen Militärgrenze, die das Reich gegen die Türkei abschloss, waren die Verwendung der türkischen Schalmaien und der Gebrauch von Rhythmusinstrumenten im türkischen Stil wohl bekannt, was für die Einführung der Janitscharenmusik in Europa bestimmt nicht ohne Einfluss gewesen sein dürfte. Der Führer der slawnischen Panduren, Franz von der Trenck (1711-1749), brachte auf seinem Zug nach Schlesien im Jahr 1741 eine türkische Musikbande, bestehend aus vier Schalmeyen⁸⁵, vier Zinken und vier türkischen Trommeln⁸⁶, nach Wien. Bei der eindrucksvollen Parade vom 20. Mai 1741 liess der Pandurenoberst Trenck 22 Freikompanien von 50 Mann und an der Spitze seines Regiments eine entsprechende Feldmusik vor der Kaiserin Maria Theresia aufmarschieren.

Ob die europäischen Janitscharenkapellen das Musiziergut und Spiel der echten Musik der Türken imitierten, lässt sich im Nachhinein nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Allerdings ist anzunehmen, dass sie europäische Weisen spielten und dabei das türkische Rhythmusinstrumentarium verwendeten, vorausgesetzt die Musiker setzten sich nicht aus türkischen Gefangenen zusammen. In der europäischen Militärmusik waren Schalmeyen und Trompeten durchaus nichts Neues, unbekannt war jedoch die Anwendung der türkischen Rhythmusinstrumente, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts vermehrt in den militärischen Musikkapellen in Gebrauch kamen. Die Chronik des Regiments „Hoch- und Teutschmeister“ berichtet, dass in Mailand im Jahr 1741 eine Regiments-Hautboistenbanda eingerichtet wurde und das

⁸⁴ *Österreichischer Erbfolgekrieg*. Band VII. Wien 1903. S. 146. In: Reschke Johannes: *Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preussischen Heeresmusik*. Berlin 1936. S. 26.

⁸⁵ Siehe Abbildung 7. S. 94.

⁸⁶ Siehe Abbildung 8. S. 94.

Regiment 1743 unter den Klängen von Türkischer Musik gegen Spanien ins Feld zog. In diesem Fall sowie in anderen ähnlichen Situationen handelte es sich eher um die Hinzufügung von türkischen Rhythmusinstrumenten, die bestimmt im europäischen Stil, also nach dem Takt der Musik, geschlagen wurden.⁸⁷

Erst nach und nach kamen die türkischen Musikinstrumente in der europäischen Militärmusik zum Einsatz. So existierten im 18. Jahrhundert zwei verschiedene Ensembleformen nebeneinander: auf der einen Seite die bereits im ersten Kapitel behandelte Harmoniemusik und auf der anderen Seite die um das typische Rhythmusinstrumentarium erweiterte Türkische Musik.

An dieser Stelle sei nochmals die Beschreibung von Johann Ferdinand von Schönfeld aus dem *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* erwähnt:

*„Die Militärmusik ist entweder die gewöhnliche Feldmusik, oder die türkische Musik. Die Feldmusik, oder sogenannte Harmonie, welche man auch Bande nennt, besteht aus zwei Waldhörnern, zween Fagoten, und zwei Oboen: Diese Instrumente kommen auch bei der türkischen Musik vor, wozu aber noch zwei Klarinette, eine Trompete, ein Triangel, eine Oktavflöte und eine sehr große Trommel, eine gewöhnliche Trommel und ein paar Cinellen gehören.“*⁸⁸

Demnach ist die Türkische Musik nicht nur stärker besetzt gegenüber der Harmoniemusik, sondern schließt auch als erstes Militärmusikensemble die Klarinetten mit ein. Unterschiedlich sind diese beiden Ensembleformen nicht nur in ihrer Besetzung, sondern auch in ihrer Funktion. *„Beim Aufziehen der Burgwache und der Hauptwache hört man die Feldmusik. Die türkische Musik wird in den Sommermonaten Abend bei schönem Wetter vor den Kasernen, bisweilen auch vor der Hauptwache gegeben.“*⁸⁹

Etwa ab 1796 ist die Janitscharenmusik offenbar etatmäßig bei österreichischen Truppenverbänden vertreten. *„Das sämmtl. Offizierskorps erhält das zur türkischen Musik gehörige Personale.“*⁹⁰

⁸⁷ Vgl. Rameis, 1976. a.a.O. S. 22 f.

⁸⁸ Schönfeld, 1796. a.a.O. S. 98.

⁸⁹ Ebenda. S. 98.

⁹⁰ Ebenda. S. 99.

Wie bereits in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wirkte die Türkische Musik nicht nur auf die Militärmusik, sondern auch auf die Kunstmusik äußerst befruchtend. Im 18. Jahrhundert fanden die türkischen Rhythmusinstrumente Trommeln, Becken und Triangel vorerst Eingang in die Oper. Zunächst setzte Christoph Willibald Gluck (1714-1787) in den Opern *Le cadi dupé* (Uraufführung am 8. Dezember 1761 im Wiener Burgtheater) und *La rencontre imprévue ou Les pèlerins de la Mecque* (Uraufführung am 7. Jänner 1764 im Wiener Burgtheater) Becken und Türkische Trommel ein. Gluck gilt als der erste Komponist, der der großen Trommel Platz in der Orchestermusik einräumte. Die früheste Verwendung des Tamburin geht ebenfalls auf ihn zurück: *Écho et Narcisse* (Uraufführung der 1. Fassung am 24. September 1779 in Paris). André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) verwendete ein Triangel im Zigeunermarsch seiner Oper *La Fausse Magie* (Uraufführung im Februar 1775 in Paris) und Triangel sowie Tamburin in *La Caravane du Caire* (Uraufführung am 30. Oktober 1783 in Fontainebleau). Erstmals einem vollen Rhythmusinstrumentarium der Türkischen Musik in einer Oper, bestehend aus Türkischer Trommel (Tamburo grande), Becken (Piatti) sowie Triangel (Triangolo), begegnen wir in Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* (Uraufführung am 16. Juli 1782 im Wiener Burgtheater).⁹¹ Bei der Komposition der *Entführung aus dem Serail* berichtete Mozart in einem Brief vom 26. September 1781 seinem Vater ausführlich über seine Absichten und erwähnt dabei den Einsatz der Türkischen Musik:

„Von der ouverture haben sie nichts als 14 Täck. – die ist ganz kurz – wechselt immer mit forte und piano ab; wobey bey dem forte allzeit die türkische Musick einfällt. – modolirt so durch die töne fort – und ich glaube man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nichts geschlafen haben.“⁹²

Wohl auf dem Weg der Schlachtenmusiken, wie etwa Franz Christoph Neubauers (1760-1795) am 7. Oktober 1789 unter dem Eindruck des österreichischen Sieges über die Türken entstandene *La bataille de*

⁹¹ Vgl. Blades James: *Percussion Instruments and their History*. London 1984. S. 261.

⁹² Bauer Wilhelm A. und Deutsch Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 3. Kassel 1963. S. 163.

Martinesti (Uraufführung 1791), fand die Türkische Musik auch in die europäische Orchestermusik Eingang. Zu nennen ist Joseph Haydns (1732-1809) *Militärsymphonie* Hob I:100 (Uraufführung am 31. März 1794 in London), die bei Pleyel unter dem Titel „Grand Symphonie avec la musique turque“ veröffentlicht wurde. Der Begriff „musique turque“ scheint sich auf die verwendeten Schlaginstrumente Pauken, Triangel, Becken und große Trommel, die der Komponist im zweiten und vierten Satz seiner Symphonie zum Einsatz brachte, zu beziehen. Johann Friedrich Reichardt hörte am 7. Jänner 1803 anlässlich der Pariser Concerts de la rue de Clery eine Aufführung von Haydns *Militärsymphonie*. Dabei hob er die „*unausstehlich starke Janitscharenmusik*“ hervor, die für ihn aus „*mächtigen Becken und Triangel und Pauken und Trompeten und einer ungeheuern großen Trommel*“ bestand, „*die sie recht hoch frei aufgehängt hatten, damit sie frei durch den Saal schallen sollte und in die ein Kerl auch aus Leibeskräften hineinschlug*“.⁹³ Weiters berichtet Reichardt ausführlich über die Reaktionen der weiblichen Zuhörerschaft beim Einsatz des Rhythmusinstrumentariums: „*Und das gefiel allen ganz unaussprechlich, besonders den Damen, die jedesmal, wenn die Janitscharenmusik anhub, hoch in die Höhe fuhren und für Freude aufschrien, und ausser sich kamen und sich die Hände wund klatschten. Wie sich überhaupt die musikliebenden Damen bei solchen Gelegenheiten gebärden, ist gar lustig anzusehen.*“⁹⁴

Auch Michael Haydn (1737-1806), der Bruder Joseph Haydns, verwendete türkische Rhythmusinstrumente in seiner Schauspielmusik zu François Voltaires Drama *Zayre oder Die rasende Eifersucht eines Türken* (Uraufführung am 30. September 1777 in Salzburg) und in der *Marcia turchese* (Uraufführung am 6. August 1795).⁹⁵ Leopold Mozart wohnte einer Aufführung von Haydns Schauspielmusik bei und schrieb in einem Brief vom 6. Oktober 1777 an seine Frau und seinen Sohn nach München: „*die ZwischenMusiken vom Haydn sind wirk: schön, unter einem Ackt war ein Arioso, mit Variationen, für Violonzell, Flaûten, oboe etc: und*

⁹³ Reichardt Johann Friedrich: *Vertraute Briefe aus Paris 1802/03*. Weber Rolf (Hrsg.) Berlin 1980. Brief vom 7. Jänner 1803, S. 145.

⁹⁴ Ebenda. S. 146.

⁹⁵ Vgl. Jäger, 1996. a.a.O. Sp. 1326.

*ohngefehr, da eben eine piano Variation vorausgieng, tratt ein Variation mit der Türk: Musik ein welches so gähe und unvermuthet kam, daß alle frauenzimmer erschracken, und ein gelächter entstand.*⁹⁶ Im Wesentlichen bestand hier der als türkisch verstandene Effekt aus den starken Dynamikunterschieden, da der leisen Variation eine in großer Lautstärke unter Einbezug der Schlaginstrumente folgte. Zudem sollte man sich den Klangeffekt der Türkischen Musik, begünstigt durch die damals noch nicht so stark besetzten Orchester und die kleineren Konzertsäle, um etliches aggressiver vorstellen, als das bei heutigen Aufführungen der Fall ist.

Allmählich bildete sich der so genannte „alla-turca-Stil“ heraus. Charakteristisch dafür sind hier neben der Verwendung des typischen Schlaginstrumentariums Triangel, Becken und große Trommel zudem musikalische Mittel wie häufiger Wechsel von Dur und Moll verbunden mit einer größeren Modulierfreudigkeit, zahlreiche Unisono-Passagen verbunden mit starken Dynamikkontrasten sowie häufig wiederholte Melodieteile.

Die Türkische Musik war auch in der privaten Musikausübung besonders beliebt. Wie bereits erwähnt, führte dies soweit, dass bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein die Klavierbauer ihre Instrumente mit einem Janitscharenregister ausstatteten. Dies räumte den Instrumentalisten die Möglichkeit ein, mittels mehrerer Pedale kleine Glöckchen oder eine Türkische Trommel zu bedienen. Mitte des 19. Jahrhunderts flaute diese Modeerscheinung allerdings rasch wieder ab.

2.4.4 Türkische Musik im 19. Jahrhundert

Ende des 18. sowie zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die Verlags-häuser damit beschäftigt, die Nachfrage des Publikums nach türkischer Musik durch ein breites Angebot an Stücken von dieser Musik für

⁹⁶ Bauer Wilhelm A. und Deutsch Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 2. Kassel 1962. S. 36.

unterschiedlichste Besetzungen zu decken. Viele Komponisten folgten dem Publikumsgeschmack und schufen Werke in diesem „alla-turca-Stil“. Für das häusliche Musizieren entstanden neben den Werken der bekannten Komponisten unter anderem Ludwig Bergers (1777-1839) im Jahr 1812 geschriebene *Alla turca*, Rondeau für Klavier op. 8, Ludwig Wenceslaus Lachniths (1746-1820) *Airs de danse de divers nations: Turque, Rusee* [...] für Klavier von 1810 sowie ein Jahr später Peter Joseph von Lindpaintners (1791-1856) *Doppel-Concert für zwey Violinen aus Fis-minor im orientalischen Style gearbeitet* op. 45. Für den Konzertsaal komponierten unter anderem der deutsche Komponist Andreas Jacob Romberg (1767-1821) die Symphonie C-Dur (*alla turca*) op. 51 (1798) und Ferdinand Fränzl (1767-1833) die *Septième Concerto pour Violon* op. 8 (1804) (In einem Brief vom 1. Januar 1803 an den Verlag bezeichnete der Komponist das Werk als „Türkisches Konzert“). Während des zweiten Jahrzehnts im 19. Jahrhundert ist auf dem Gebiet der Orchestermusik festzustellen, dass das türkische Rhythmusinstrumentarium auch anderwärtig zum Einsatz kam und nicht nur mehr zur Darstellung orientalischer Klänge diente. Im Finale der 9. Symphonie *Ode an die Freude* (1824) von Ludwig van Beethoven (1770-1827) setzte der Komponist das türkische Schlaginstrumentarium als gleichberechtigtes Register gegenüber dem übrigen Orchesterapparat ein, so dass keinerlei außermusikalische Assoziationen, weder exotische noch kriegerische, mehr hervorgerufen wurden.

Im Bereich der Militärmusik war der Begriff Janitscharenmusik im 19. Jahrhundert sehr wohl noch gebräuchlich. In der *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst* von Gustav Schilling herausgegeben, aus dem Jahr 1835-1838 ist im Artikel *Türkei-türkische Musik* vermerkt, dass „wir [...] bei uns unter türkischer Musik [...] die große Trommel, Becken, Triangel und sogenannten türkischen Hut oder das Glockenspiel“ verstehen, „wozu bisweilen auch noch das Bessroi oder Tamtam kommt“.⁹⁷ Weiter steht im

⁹⁷ Schilling Gustav (Hrsg.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Lexicon der Tonkunst*. Band 6. Stuttgart 1838. S. 712.

Artikel *Militärmusik* geschrieben: „Die sog. Janitscharen-Musik sollte nie bei einer Militärmusik fehlen, denn diese muß schlechterdings die Ohren füllen, im wahren Sinne des Worts imponiren“.⁹⁸

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts umfasste das Repertoire der Janitscharenmusik auch weiterhin die Bereiche Unterhaltungs- und Militärmusik. Natürlich war die Besetzung des türkischen Rhythmusinstrumentariums einem ständigen Wandel unterworfen und unterschied sich freilich regional in ihrer Verwendung. Beispielsweise verfügten die badischen Infanteriemusikkorps gegen Ende des 19. Jahrhunderts über eine kleine Trommel, eine große Trommel sowie ein Beckenpaar. Darüber hinaus besaß die Pariser Garde zusätzlich über ein Triangel sowie ein Glockenspiel. Zu dieser Zeit war die Militärmusik von Preußen und Österreich mit doppelten Becken ausgestattet.

2.5 Zusammenfassung

Janitscharenmusik und Türkische Musik bezeichnen die Musik der mehterhane, das sind die Musikkapellen der militärischen Elitetruppen der osmanischen Sultane. Charakteristisch für die etatmäßige Besetzung einer mehterhane sind die Kegeloboe „zurna“, das trompetenähnliche Naturinstrument „boru“ sowie die Gruppe der Lärm- und Rhythmusinstrumente bestehend aus der zweifelligen Zylindertrommel „davul“, dem Beckenpaar „zil“, dem Paukenpaar „nakkare“, der großen Pauke „kus“ und schließlich dem Schellenbaum „çevgan“. Die mehterhane hatte nicht nur im höfisch-militärischen Bereich zu spielen, sondern kam auch im zivilen Sektor zum Einsatz. Spielten sie auf dem Feld, so feuerten sie die Soldaten an, bis die Schlacht beendet war. Mit der Vernichtung der Heeresverbände der Janitscharen und damit auch der türkischen Militärmusik im Jahr 1826 endete die Geschichte der mehterhane. 1828 wurde Giuseppe Donizetti als Kapellmeister nach Konstantinopel berufen, der eine leistungsfähige Militärmusik nach europäischem Muster aufbaute.

⁹⁸ Ebenda. Band 4. Stuttgart 1837 S. 698.

Während der Türkenkriege 1529 und 1683 kam es zur ersten Berührung Europas mit der Türkischen Musik. Nach dem Rückzug der Türken wurde dem osmanischen Heer die „Türkenbeute“ abgenommen. Neben zahlreichen Gebrauchsgegenständen befand sich darunter auch das Musikinstrumentarium der mehterhane, auf dem versucht wurde zu spielen. Die Feldherren und Machthaber waren so begeistert davon, dass sie die türkischen Rhythmusinstrumente auch in der europäischen Militärmusik einführten. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts begegnete man in den meisten Militärmusikkapellen der europäischen Länder einem türkischen Schlaginstrumentarium.

Musikalisch gesehen vollzog sich ein Wandel von der nur aus Blasinstrumenten bestehenden Harmoniemusik zur Türkischen Musik. Allerdings bezog sich in Europa der Begriff Türkische Musik nicht nur auf das Schlaginstrumentarium, sondern auf die gesamte Besetzung des Musikensembles. Einzug fanden die türkischen Schlaginstrumente auch in den Bereich der europäischen Kunstmusik, größere Verbreitung fanden sie allerdings in der Militärmusik und den in späterer Folge entstandenen zivilen Blasmusikkapellen.

3 Von der Militär- zur zivilen Blasmusik

3.1 Einleitung

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts stellt die Situation in der Blasmusik eine gewisse Überlappung von zwei Strömungen dar: Auf der einen Seite bedeutet sie den Auslauf und somit das Ende der Harmoniemusik sowie der Türkischen Musik des 18. Jahrhunderts, und auf der anderen Seite beginnt mit ihr eine Entwicklung, die zum Blasorchester und zur Blasmusik modernen Zuschnittes hinführt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts entfalteten sich die aus Holz- und Blechblasinstrumenten sowie dem Schlaginstrumentarium bestehenden Orchester als Freiluftmusik im militärischen Bereich. Zudem kam es in den Städten und Dörfern Österreichs zur Gründung von zivilen Blasmusikkapellen, denen es erst nach dem Zweiten Weltkrieg gelang, sich allmählich von der Abhängigkeit durch die Militärmusik zu befreien.

3.2 Die österreichische Militärmusik

3.2.1 Zur Situation im 20. Jahrhundert

Die Funktion der Militärmusik der Österreichisch-Ungarischen Monarchie umfasste weit mehr als nur militärmusikalische Pflichten. Sie kann als eines der wenigen gemeinsamen Betätigungsfelder der in der Monarchie lebenden Völker und Kulturen angesehen werden. Mit Kriegsbeginn im Jahr 1914 waren in allen Kronländern des Reiches insgesamt 114 Infanterieregimenter mit ebenso vielen Militärmusikkapellen stationiert. Dies war für das Musikleben der Monarchie von kaum zu überschätzender Bedeutung. Die Auftritte der Militärmusikkapellen beschränkten sich nicht nur auf Anlässe, die mit dem militärischen Dienst im Zusammenhang standen, sondern reichten bis zu konzertanten Aufführungen an verschiedenen Orten des Landes. Die Militärmusik der k.u.k. Armee war

so ausgestattet, dass sie sowohl in der Besetzung einer Blasmusikkapelle als auch eines Sinfonieorchesters musizieren konnte. Dies machte es möglich, die damals zeitgenössischen Werke in der Originalversion sowie in einer beliebig bearbeiteten Fassung zur Aufführung zu bringen. Bei den Bearbeitungen handelte es sich um Werke der sinfonischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts ebenso wie um Opern und Operetten in Form einer Potpourri. Die österreichische Militärmusik spielte eine bedeutende Rolle in der Vermittlung einer breit gefächerten Palette an Musik. In einigen Regionen war die Militärmusik lange Zeit überhaupt die einzige Einrichtung, welche der Bevölkerung europäische Kunstmusik zu Gehör brachte.

Das Berufsbild des Militärkapellmeisters stellte in der Monarchie genauso Probleme dar, wie in der Ersten und Zweiten Republik. Um die dienstrechtliche Stellung des Militärkapellmeisters war es sehr unsicher und schlecht bestellt und auch die Entlohnung war keineswegs zufriedenstellend. Die Anwärter für diesen Beruf hatten vor einer Kommission eine Fachprüfung auf ihre Eignung zum Militärkapellmeister abzulegen. Bei dieser Prüfung galt es die Unterrichtsfächer Instrumentenkunde, Instrumentation für Militärmusik, Einstudierung eines Stückes sowie Dirigieren zu absolvieren. Nach einer nicht bestandenen Prüfung war eine Wiederholung nicht mehr erlaubt. Wesentlich besser bestellt war es um die Instrumentalisten der Militärmusik. Die Musikkapellen setzten sich aus Soldaten zusammen, und als solche waren sie in Organisation und Dienstrecht der Armee integriert. Neben ihrer hauptberuflichen Tätigkeit als Militärmusiker waren viele von ihnen als Unterhaltungsmusiker unterwegs und verdienten sich so ihr zusätzliches Geld. Auch für die Nachwuchspflege war wesentlich gesorgt. Mit der Errichtung der Institution der „Musik-Eleven“ konnten musikkundige und begabte Knaben im Alter von 15 Jahren zur Ausbildung in die Regimentsmusiken eintreten. Zur Armee gehörten sie allerdings erst nach Vollendung ihres 17. Lebensjahres.

Nach dem Ersten Weltkrieg kam es zur Auflösung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und damit auch zum Ende der altösterreichischen Militärmusik. In der Nachkriegszeit wurden zwar „Volkswehren“ aufgestellt, die zum Teil über eine Musikkapelle verfügten, aber an eine Militärmusik für ganz Österreich war erst nach Beschluss des Wehrgesetzes vom 18. März 1921 wieder zu denken. Das Bundeswesen für Heerwesen bestimmte am 31. Juli 1923 per Erlass, *„dass für das österreichische Heer Militärmusiken einzurichten seien, lediglich für die Infanterie und selbstständigen Bataillone waren Kapellen vorgesehen, wobei sich deren Größe nach der des ihr übergeordneten Verbandes richtet“*⁹⁹. Die Größe der Militärmusikkapellen schwankte zwischen 27 und 36 Musikern. Darüber hinaus waren für jede Musikkapelle ein Kapellmeister und ein Musikmeister vorgesehen. Zunächst wurden altgediente Unteroffiziere als Militärkapellmeister herangezogen, die als „Musikvizeleutnant“ bezeichnet wurden und lediglich durch eine Lyra am Oberärmel gekennzeichnet waren. Der Kapellmeister war dem „Musikoffizier“, der militärische Kommandant der jeweiligen Einheit, unterstellt. In militärischen außermusikalischen Fragen hatte der Kapellmeister keine Befehlsgewalt über die Militärmusikkapelle. Bei Ausrückungen fungierte nicht der Kapellmeister als militärischer Kommandant der Musik, sondern der Musikmeister. Der Kapellmeister seinerseits hatte rechts von der Kapelle mit zu marschieren.

In der Ersten Republik wurde der Versuch gestartet, das Militärmusikwesen umzugestalten und neu zu organisieren. Das Ende Österreichs im März 1938 durch den Anschluss an Hitler-Deutschland machte jedoch die Pläne zunichte. Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde das österreichische Militär aufgelöst und der deutschen Wehrmacht eingegliedert. Erst im Jahr 1955 konnte nach Abschluss des Staatsvertrages der Wiederaufbau des österreichischen Bundesheeres in die Wege geleitet werden. Damit verbunden war auch

⁹⁹ Erlass des Bundesministeriums für Heerwesen. Abt.3 ZI 12.800 / 0, 31. 7. 1923. In: Sollfner Anton Othmar/Glanz Christian: *Die österreichische Militärmusik in der II. Republik 1955-2000*. Graz 2000. S. 11.

die Errichtung von Militärmusikkapellen. Bis zum Jahr 1958 verfügte jedes Bundesland über eine eigene Militärmusikkapelle.¹⁰⁰

Das Ansehen und Niveau der österreichischen Militärmusik wurde hauptsächlich durch profilierte Kapellmeister geprägt. Die Militärmusikkapellmeister stammten fast ausschließlich aus den deutschen und böhmisch-mährischen Ländern der Monarchie. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts waren dies bedeutende Kapellmeister wie Philipp Fahrbach, Joseph Sawerthal, Josef Gungl, Béla Kéler, Anton Rosenkranz, Anton Faulwetter sowie Michael Zimmermann und in den achtziger Jahren Karl Komzák, Alfons Czibulka, Johann Nepomuk Král, Franz Lehár senior, Carl Michael Ziehrer sowie Josef Franz Wagner. In den letzten beiden Jahrzehnten der alten k.u.k. Militärmusik waren Franz Lehár junior, Hermann Dostal, Emil Kaiser, Julius Fučík und Wilhelm Wacek für das Können und Wirken, die hohe Leistungsfähigkeit und den großen Weltruf verantwortlich.¹⁰¹ Die Militärkapellmeister nach dem Wiederaufbau der österreichischen Militärmusik in der II. Republik waren Gustav Gaigg in Wien, Josef Kotay im Burgenland, Theodor Haslinger in Kärnten, Fritz Görrlich in Niederösterreich, Rudolf Zeman in Oberösterreich, Leopold Ertl in Salzburg, Alfred Janaschek in der Steiermark, Siegfried Somma in Tirol und Franz Reiter in Vorarlberg.¹⁰²

3.2.2 Besetzungsentwicklung der österreichischen Militärmusik

3.2.2.1 Besetzung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Um die Entwicklung der Besetzung der österreichischen Militärmusik besser veranschaulichen zu können, gehen wir zeitlich noch einmal einen Schritt zurück: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Besetzungsentwicklung geprägt von einem Nebeneinander verschiedenster Holz- und Blechblasinstrumente. Maßgeblich beeinflusst

¹⁰⁰ Vgl. Sollfelner Anton Othmar/Glanz Christian: *Die österreichische Militärmusik in der II. Republik 1955-2000*. Graz 2000. S. 7 ff.

¹⁰¹ Vgl. Rameis, 1976. a.a.O. S. 52 f.

¹⁰² Sollfelner/Glanz, 2000. a.a.O. S. 152

wurde die Entwicklung der Besetzung von den Klappen und Ventilen bei den Blechblasinstrumenten. Eine Unterscheidung zwischen Klappen- und Ventilblechblasinstrumenten war jedoch oft nicht möglich, da diese nebeneinander verwendet und auch mit der gleichen Bezeichnung geführt wurden. Die Besetzung für die österreichische Infanteriemusik sah für die Jahre 1800 bis 1810 nach Angaben des Militärkapellmeisters Joseph Fahrbach folgendermaßen aus¹⁰³:

- 2 Flauti
- 1 Ottavino
- 2 Clarinetti
- 2 Oboe
- 2 Fagotti
- 1 Serpente
- 2 corni da caccia
- 2 Trombe
- 2 Piccoli tamburi
- 1 Grande tamburo
- 1 Cimbalo
- 1 Triangolo

Auf Grund der genauen Beschreibungen von Joseph Fahrbach ist bekannt, dass nur die Klarinetten, Oboen sowie Fagotte mit Klappen ausgestattet waren, an den Blechblasinstrumenten waren weder Klappen noch Ventile angebracht. Um 1814 erfanden der Schlesische Hornist Friedrich Blümel (1777-1845) und der Berliner Hornist Heinrich Stölzel (1777-1844) unabhängig voneinander einen Ventilmechanismus, der um 1830 von dem preußischen Militärkapellmeister Wilhelm Wieprecht (1802-1872) verbessert wurde. Die neu erfundenen Ventile ermöglichten die Verwendung der Blechblasinstrumente in chromatischer Tonfolge und damit die Einrichtung eines vollen Blechbläasersatzes in Melodie, Harmonik sowie Bass. Bis in die 20er und 30er Jahre des 19. Jahrhunderts waren in den österreichischen Militärmusikkapellen selten Blechblasinstrumente mit Ventilen anzutreffen, jedoch drangen diese spätestens bis zur Mitte des Jahrhunderts in die Militärmusik ein.¹⁰⁴

¹⁰³ Fahrbach Giuseppe: *Organizzazione della musica militare austriaca*. In: Gazzetta musicale di Milano. 5. Jahrgang 1846, Nr. 33, 35, 41, 43. S. 258.

¹⁰⁴ Nähere Informationen Siehe: Ahrens Christian: *Eine Erfindung und ihre Folgen – Blechblasinstrumente mit Ventilen*. Kassel 1986.

3.2.2.2 Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

In der Geschichte der österreichischen Militärmusik nimmt das Jahr 1851 eine Sonderstellung ein. Ein Jahr zuvor wurde der Leiter der Organisationsabteilung beim Armeeoberkommando, Feldmarschalleutnant Graf Degenfeld, beauftragt, Vorschläge zur Systemisierung von Musikbanden und zur Regelung des Signalwesens auszuarbeiten. Zur Lösung dieser Aufgabe zog der Graf den Komponist und Dirigent Andreas Leonhardt als fachmännischen Berater heran und bestellte ihn von Graz nach Wien. Andreas Leonhardt entwickelte rasch konkrete Vorstellungen von den nötigen Veränderungen und Neuerungen. In der „Zirkular-Verordnung“ vom 8. April 1851 wurden diese neuen Bestimmungen ausgearbeitet. Danach erhielt jedes Infanterieregiment einen normierten Musikerstand von 48 Mann. Zur Ausbildung des Nachwuchses und zur Erweiterung durften weitere 12 Mann aus dem Kombattantenstand herangezogen werden, so dass dies eine Gesamtstärke von 60 Mann ergab. Andreas Leonhardt brachte durch die Festlegung einer gleichen Besetzungsnorm einen einheitlichen Zug in das österreichische Militärmusikwesen. Die Besetzung stellte das Ergebnis vieler ähnlicher, schon längst praktizierter Spielformen dar und entsprang aus den Gegebenheiten und Bedürfnissen innerhalb der Infanterie-Musikbanden. Mit geringfügigen späteren Änderungen bewährte sich ihre Zweckmäßigkeit über die Zeit der Monarchie hinaus.¹⁰⁵ Diese Norm im Zuge der Zirkular-Verordnung von Andreas Leonhardt aus dem Jahr 1851 sah folgende Besetzung vor¹⁰⁶:

- 1 Piccoloflöte in Des
- 1 Flöte in Des
- 1 Klarinette in As
- 1 Klarinette in Es
- Klarinette in B I, II, III
- 2 Fagotte
- 4 Waldhörner
- 1 Piston (Cornet) in Es
- Sopranflügelhorn in B I, II

¹⁰⁵ Vgl. Rameis, 1976. a.a.O. S. 40 ff.

¹⁰⁶ Habla Bernhard: *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters seit der Erfindung der Ventile für Blechblasinstrumente bis zum Zweiten Weltkrieg in Österreich und Deutschland*. Band 1. Tutzing 1990. S. 25.

1 Altflügelhorn in Es
1 Bassflügelhorn in B
1 Euphonium
1 Obligattrompete in Es
Trompete in Es I, II, III, IV
1 Basstrompete in B
3 Posaunen
2 Bässe
Schlagzeug

Als Folge der technischen Verbesserung der Blechblasinstrumente durch die Ventile und bei den Holzblasinstrumenten durch vollkommenere Klappensysteme bot sich die Vereinheitlichung der Instrumentenstimmung an. Bei der Aufstellung der Besetzung von Andreas Leonhardt gelang der B- und Es-Stimmung der endgültige Durchbruch. In dieser Reformbesetzung sind allerdings einige Instrumente angeführt, die in der Praxis sehr selten anzutreffen waren (wie Altflügelhorn in Es oder Fagott). Interessant ist, dass in dieser Besetzung die Trompete in B nicht berücksichtigt wird und stattdessen das Piston¹⁰⁷ in Es, ein noch sehr junges Instrument, bevorzugt wurde. Gegenüber der Besetzung von Joseph Fahrbach ist auffällig, dass die Oboen ab den 1840er Jahren nicht mehr zur Standardbesetzung einer Militärmusik gehörten. Als Grund wird der scharfe und penetrante Ton dieses Instrumentes genannt. Im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts traf man noch den hohen Klarinettensatz an, so setzte sich die überwiegende Besetzung von Klarinetten in B durch. Bei den Flöten wird die Stimmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Des-Stimmung beschränkt, die bis nach dem Ersten Weltkrieg dominierte. Das Flügelhorn in B übernimmt die führende Rolle der Sopran-Blechblasinstrumente, unterstützt vom Piston in Es. Das Altflügelhorn konnte nach 1850 in keiner analysierten Partitur mehr nachgewiesen werden. Demnach dürfte es keine weite Verbreitung gefunden haben. Für die Trompete in Es waren vier bis sechs Stimmen vorgesehen und ein bis zwei Stimmen für die Basstrompete in B. Die Erfindung der Ventile ermöglichte es, die Hornstimmungen zu vereinheitlichen. In der Tenorlage reduzierte sich die Besetzung von Ventilblechblasinstrumenten auf das

¹⁰⁷ Ein Piston ist ein Horn in hoher Lage zwischen Trompete und Flügelhorn liegend. Dieses Instrument entstand um 1825/30 aus dem Posthorn und umfasst drei Ventile.

Bassflügelhorn und das Euphonium. Weiters in der Tenorlage wurden die Posaunen parallel mit den Fagotten geführt. In der Basslage vollzog sich seit der Erfindung der Kontrabasstuba von Václav František Červený (1819-1896) im Jahr 1845 ein Wechsel von den Holz- zu den Blechbässen. Das Kontrafagott war nur mehr vereinzelt anzutreffen, Ophikleiden¹⁰⁸ und Serpente werden in den Besetzungslisten nicht mehr erwähnt. Das Schlaginstrumentarium bestehend aus kleiner Trommel, großer Trommel und einem Beckenpaar bildet die Standardbesetzung. Trotz der Reform von Andreas Leonhardt aus dem Jahr 1851 weisen nicht alle Blasmusikkapellen und gedruckten Partituren eine identische Besetzung auf. Eher lässt sich sogar eine immerwährende Weiterentwicklung mit dieser Besetzung als Richtlinie feststellen. Zusätzlich ist für die Besetzung der Militärmusikkapelle zu beachten, dass nicht immer für alle Instrumente Musiker vorhanden waren und auch die jeweiligen Kapellmeister persönliche Besetzungsvorstellungen hatten.

Beinahe zur gleichen Zeit, am 2. Oktober 1860, stellte Wilhelm Wieprecht für die preußischen Militärmusikkorps das „Normal-Instrumental-Tableau“ auf, das sämtlichen Truppen-Kommandos als Richtlinie für ihre Stimmenbesetzung gelten sollte. Nach Gründung des deutschen Reiches am 18. Januar 1871 kam es zu einer Neuorganisation im gesamten Bereich der Militärmusik. Theodor Rode machte 1882 Vorschläge zur Vereinheitlichung der Besetzung in den Militärmusikkapellen, die jedoch nicht zur Kenntnis genommen wurden. Schließlich wurde im Jahr 1897 Wilhelm Wieprechts Normal-Instrumental-Tableau für alle deutschen Militärmusikkapellen verbindlich. Nach dieser Verordnung sah die Besetzung folgendermaßen aus¹⁰⁹:

2 Flöten
2 Oboen
1 Kleine Klarinette
2 Mittel Klarinetten
8 Große Klarinetten

¹⁰⁸ Die Ophikleide wurde 1817 erfunden und ist ein tiefes Klappenhorn in Form eines Fagottes. Als Bass und Kontrabass verdrängte es die Bässe der Holzblasinstrumente, das Serpent, Basshorn und Fagott, da es viel kräftiger klang. Um 1850 wurde dieses Instrument von der Tuba verdrängt.

¹⁰⁹ Kalkbrenner August: *Wilhelm Wieprecht. Sein Leben und Wirken*. Berlin 1882. S. 55 ff.

2 Fagotte
 2 Kontrafagotte
 2 Sopran-Kornette
 2 Alt-Kornette
 2 Tenorhörner
 1 Bariton-Tuba
 3 Bass-Tuben
 4 Trompeten
 2 Waldhörner
 2 Tenor-Posaunen
 2 Bass-Posaunen
 Becken
 Kleine Trommel
 Große Trommel
 Halbmondträger

Sehr interessant ist es, das Normal-Instrumental-Tableau von Wilhelm Wieprecht für die deutsche Militärmusik mit der Besetzungsnorm von Andreas Leonhardts für die österreichische Militärmusik zu vergleichen. Auf den ersten Blick lässt sich feststellen, dass in der deutschen Militärmusik mehr Holzblasinstrumente besetzt waren als in der österreichischen. Was die Blechblasinstrumente angeht, so wurden im Deutschen Reich die von Wilhelm Wieprecht eingeführten Kornettinstrumente verwendet. In Österreich hingegen bevorzugte man die weiter mensurierten, im Klang dunkleren und weicheren Flügelhörner und das Euphonium. Die Besetzung des Schlaginstrumentariums für die österreichische und deutsche Militärmusik war identisch.

3.2.1.3 Besetzungsentwicklung nach dem Ersten Weltkrieg

Nach dem Ersten Weltkrieg sah die allgemeine Entwicklung der Besetzung in der österreichischen Militärmusik folgendermaßen aus:

Piccolo in Des
 Flöte in Des
 (Klarinette in As)
 Klarinette in Es
 Klarinette in B I, II, III
 (Fagott)
 (Kontrafagott)
 Flügelhorn in B I, II
 Bassflügelhorn
 Euphonium

(Altflügelhorn)
Horn in Es/F I, II, III, IV
(Piston in Es)
Trompete in F/Es I, II
Trompete in Es III
Basstrompete in B
Posaune I, II
Bassposaune
Bässe
Schlagzeug
(Die Instrumente in Klammer waren weniger häufig besetzt.)

Gegenüber der Besetzungsnorm von Andreas Leonhardt aus dem Jahr 1851 blieben die beiden Flöten in Des-Stimmung unverändert, jedoch wurden sie immer häufiger auch in C-Stimmung verwendet. Seltener zum Einsatz kam die Klarinette in As, da es sehr wenig Literatur für dieses Instrument gab. Im Klarinettensatz übernahm die Klarinette in Es die führende Rolle und die Besetzung der Klarinetten in B blieb unverändert. Fagotte sowie Kontrafagotte waren in den Militärmusikkapellen selten anzutreffen und in den zivilen Blasmusikkapellen so gut wie gar nicht. Das Flügelhorn behielt weiterhin die führende Rolle des Melodieinstrumentes, jedoch kam das Piston in Es seltener zum Einsatz. Was die Trompeten betrifft, so wurden die Instrumente in F und Es von den B-Instrumenten verdrängt. Insgesamt verringerte sich die Anzahl der Trompeten, jedoch zusammen mit der Basstrompete waren meist drei Stimmen zur Begleitung besetzt. Bei den Posaunen gab es keine Veränderungen, jedoch waren diese Instrumente in den zivilen Blasmusikkapellen seltener besetzt. Die Bässe, in Tuba- oder Helikon-Bauart, waren die tragenden Bassinstrumente. Das Schlaginstrumentarium blieb gegenüber der Besetzung von 1851 unverändert. Oboen und Saxophone gehörten nicht zur verpflichtenden Besetzung, jedoch wurden diese Instrumente vereinzelt zu solistischen Zwecken eingesetzt.¹¹⁰

Im Zusammenhang mit der Auflösung der altösterreichischen Militärmusik kam es nach dem Zweiten Weltkrieg in den Dörfern und Städten verstärkt zur Gründung von zivilen Blasmusikkapellen. Walter Kolneder geht in

¹¹⁰ Vgl. Habla, 1990. a.a.O. S. 63 f.

seinem Aufsatz *Bäuerliche Blasmusik in der Ostmark* auf die Situation der Blasmusikkapellen in den späten 1930er Jahren im Gebiet des heutigen Österreichs ein. Er spricht von ca. 1 220 Blasmusikkapellen in diesem Gebiet und beschrieb die Besetzung sowie die Verwendung der einzelnen Instrumente der zivilen Blasmusikkapellen folgendermaßen:

Klarinette in Es und B
Flügelhörner
Bassflügelhorn
Euphonium
Es-Trompeten
Bass

Mit dieser Besetzung ist die Rede von Blasmusikkapellen aus sechs bis zehn Musikern. Diese konnte je nach Gebrauch und Vorhandensein von Musikern mit Trompeten, Flügelhörnern, Flöten und Piccolo in Des erweitert werden. Gegenüber der Militärmusik wurden in den zivilen Blasmusikkapellen zu dieser Zeit Hörner und Posaunen sehr selten besetzt und Doppelrohrblattinstrumente so gut wie gar nicht. Das Flügelhorn galt in dieser Besetzungsform als Hauptinstrument und übernahm die Stimme der Melodie. Die einzigen Holzblasinstrumente, die Es- und B-Klarinette, spielten die Melodie des Flügelhornes in der Oktavelage mit oder verzierten und umspielten diese. Das Bassflügelhorn sowie das Euphonium übernahmen die harmoniefüllende Mittelstimme, die Es-Trompeten hatten Begleitfunktion und am Nachschlag zu spielen und der Bass bildete das Fundament.¹¹¹

¹¹¹ Vgl. Kolneder Walter: *Bäuerliche Blasmusik in der Ostmark*. In: Die Volksmusik 1939/A August. S. 346 ff.

3.3 Das zivile Blasmusikwesen

3.3.1 Entwicklung der Blasmusik im 19. Jahrhundert

3.3.1.1 Auswirkungen der Französischen Revolution

Seit der Französischen Revolution machte sich eine neue gesellschaftspolitische Form bemerkbar, welche die Szenerie im gesamten europäischen Raum veränderte. Auch der musikkulturelle Bereich blieb nicht ohne bedeutende Folgen. Das selbstbewusste Bürgertum war in seiner Beschäftigung mit dem monarchischen Absolutismus auch zum Träger der kulturellen Geschehnisse geworden und hatte in Folge dessen die aristokratische Musikpflege in bürgerliche Kreise gelenkt. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts trat eine neue Ära ein, denn das Konzertwesen und die Musikpflege wurden nun nicht nur mehr ausschließlich in den Adelspalais ausgeübt, sondern fanden vermehrt auch in den Häusern der Bürger sowie in den Konzertsälen Eingang. In dieser neuen häuslichen Musikkultur vermochte auch das zivile Blasmusikspiel aufzublühen.

Von Frankreich ausgehend setzte sich die Idee nach Freiheit des Wortes und der Schrift, Versammlungsfreiheit sowie die Möglichkeit von Vereinsgründungen durch, die in den österreichischen Ländern für die Errichtung von Musikvereinen von großer Bedeutung war. Gleichzeitig verlangten in Paris in den siebziger bis neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts die großen Freiluftveranstaltungen sowie die politischen Demonstrationen der Macht nach starken Bläsergruppen. Auf diesem Weg wurden den Komponisten, Arrangeuren sowie Instrumentenmachern neue Aufgaben gestellt und die musikalische Basis für die heutigen Blasmusikkapellen wurde geschaffen. Um 1800 kam es im Instrumentenbau zur technischen Vervollkommnung der Holzblasinstrumente und bei den Blechblasinstrumenten durch die Erfindung des Ventilmechanismus zur chromatischen Erweiterung der Instrumente. Diese Entwicklung führte zur Bildung von Blasinstrumentenfamilien und in

weiterer Folge zur Schaffung des Blasorchesters. In Preußen wurde die Kornett-Familie eingeführt, in Frankreich die anders mensurierte Familie der Sax-Hörner und in Österreich-Ungarn die Flügelhornfamilie. Bei den Holzblasinstrumenten traten die Oboen und Fagotte zurück, die Flöten verloren an Gewicht und die Klarinettenfamilie wurde ausgeweitet. Darüber hinaus bezog man durch das Vorbild der Türkischen Musik das Schlaginstrumentarium in die Harmoniemusik mit ein.

In Österreich vollzog sich die Entwicklung der zivilen Blasmusik von Westen nach Osten. Voran ging der alemannische Bereich um den Bodensee mit dem heutigen Vorarlberg, gefolgt von Tirol, wo das Blasmusikwesen vor allem auf Grund des freien Bauernstandes entstehen konnte. Im Osten des Landes bestanden zu dieser Zeit noch keine ungebundenen, zivilen Blasmusikkapellen. An Orten, wo dennoch Blasmusiken anzutreffen waren, bot die Bürgergarde, eine offizielle bürgerlich-städtische Organisation, den musikalischen Rahmen. Die Musikvereinsgründungen wie etwa 1812 in Wien oder 1815 in Graz können nur im Zusammenhang mit der Entfaltung des bürgerlichen Musik- und Konzertbetriebes angesehen werden.

Mit der Revolution von 1848 stellte sich in der Rechtslage eine bedeutende Änderung ein. Im März 1849 erhielt Österreich eine Verfassung, die allerdings gegen den Willen des Kremsierer Reichstages oder des Volkes zustande gekommen war, in deren Rahmen entscheidende Reformen der inneren Verwaltung dem Vereinswesen zugute kamen. Mit dem Kaiserlichen Patent vom 26. November 1852 ordnete Franz Joseph I. neue gesetzliche Bestimmungen über die Vereine an. Zuvor waren Blasmusikkapellen selbständigen Organisationen wie dem Schützen- oder Bürgerkorps und den Feuerwehren unterbeziehungsweise beigeordnet. Erst mit dem Inkrafttreten des Vereinsgesetzes von 1852 konnte die vereinsmäßige Verselbständigung von Blasmusikkapellen erfolgen. Im Jahr 1867 wurden die Vereinsgesetze erneuert und die Versammlungsfreiheit eingeführt, welche öffentliche Belustigungen, Hochzeitszüge, Volksfeste sowie religiöse Veranstaltungen

erlaubte. Hiermit waren bedeutende Schranken gefallen, die bisher für das Auftreten von Musikkapellen in der Öffentlichkeit ein Hindernis gewesen waren. Dieses Vereinsgesetz behielt in seinen Grundzügen nun seine Gültigkeit bis in die Erste Republik. Im ganzen Land erfuhr das vereinsmäßige Blasmusikwesen eine außerordentliche Belebung und einen plötzlichen Aufschwung. Viele Musikvereine und Blasmusikkapellen verdanken dieser Situation ihre Entstehung und wurden zwischen 1848 und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges gegründet. Zahlreiche bedeutende Musiker und Komponisten, darunter berühmte Militärkapellmeister wie Julius Fučík, Franz Lehár sowie Carl Michael Ziehrer, erweckten und verstärkten in der Bevölkerung das allgemeine Interesse an der Blasmusik. Kirchliche und weltliche Singgemeinschaften, Tanz- und Volksmusikanten, musikalisch gebildete Lehrer sowie ehemaliger Militärmusiker begannen, die örtlich vorhandenen Musiker zu spielfähigen Musikkapellen zusammenzuführen. Das militärische Element wurde nun vom Gedanken der Traditionspflege ersetzt, der Schwerpunkt allerdings auf die musikalische Umrahmung und die Begleitung von Veranstaltungen verlagert.¹¹²

3.3.1.2 Von der Blasmusik in den Städten und Dörfern

Seit dem es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Normierung der österreichischen Militärmusik kam, verbreitete sich deren Musikform in allen Gesellschaftsschichten. Die Militärmusikkapellen hinterließen bei ihren zahlreichen Ausrückungen im Land ein derartiges Idealbild der Blasmusik, dass diese sogar in den kleinsten Dörfern nachgeahmt wurden. Die klangliche Breitenwirkung sowie die eindrucksvolle Schau-stellung der Blasmusik sind als Mitgründe für den raschen Aufstieg des zivilen Blasmusikwesens anzusehen.

Nach Walter Deutsch sind zwei Strömungen bei dieser Entwicklung festzustellen, die das Blasmusikbild im städtischen sowie im dörflichen Musikleben mit prägten:

¹¹² Vgl. Brixel Eugen/Suppan Wolfgang: *Das große Steirische Blasmusikbuch*. Wien 1981. S. 74 ff.

„1. Die übernommenen Spielformen aus militärischen, adeligen und kirchlichen Kreisen wurden den eigenen künstlerischen Bedürfnissen angepasst und mit entsprechenden, aber der Hochkunst nachgeahmten Kompositionen bereichert.

2. Aus anderen Gesellschaftsschichten übernommene Instrumente verdrängten nach und nach die selbstgebauten Blasinstrumente der Hirten, Bauern, Handwerker und Spielleute.“¹¹³

In den Jahren von 1850 bis 1900 wirkten die Militärmusikkapellen als Vorbild für die Gründung von Blasmusikkapellen sowohl in der Stadt als auch auf dem Land äußerst befruchtend. Allerdings waren ganz unterschiedliche Bedingungen in der Stadt und auf dem Land für die Gründungen von Blasmusikkapellen gegeben. In Städten und Märkten waren es Musiker aus bestehenden Vereinen oder ausgediente Militärmusiker, die sich wesentlich an der Errichtung von Blasmusikkapellen in ihrer Heimat beteiligten. In den Dörfern hingegen fügten musikalische „Veteranen“ oder Lehrer die vorhandenen Musiker zu einer festen Formation zusammen. Die gesellschaftliche Stellung des Musikers in der Stadt war eine ganz andere als jene eines ländlichen Musikers. Auch die Besetzung betreffend war die Ausgangsbasis in der Stadt eine viel bessere als auf dem Land. Jedoch bilden sowohl die städtischen Vereine als auch die dörflichen Bläsergruppen das Vorbild für das heutige Blasmusikwesen.

Um die Zielvorstellungen einer Blasmusikkapelle näher vorzustellen, sei hier ein Auszug aus den Statuten eines der ältesten Musikvereine Niederösterreichs, des Musikvereines Hollenstein an der Ybbs, als Beispiel genannt:

*„Musick – Verein Hollenstein an der Ybbs
Statuten vom 1. Mai 1821*

Hiesige Musickfreunde haben sich entschloßen zur Herhaltung einer ordentlichen Musick, einen Verein, oder Musickgesellschaft zu bilden, damit aber dieser Verein von festerer und längerer Dauer sey, so ist

¹¹³ Deutsch Walter: *Das große Niederösterreichische Blasmusikbuch*. Wien 1982. S. 89.

es auch notwendig, daß diese Gesellschaft gewisse Bedingniße und Regeln untereinander beobachtet.

Es wurde demnach beschloßen, daß

I tens Jedes Mitglied der 1ten Klasse jährlich zum Musickfond 5 fl der 2ten Klasse jährlich dahin 2.30 fl erlegt.

II tens Diejenigen welche kein Musick Instrument führen aber doch dem Verein freywillig einen Beitrag leisten und diesen unterstützen, sind nicht zur Musickgesellschaft gerechnet, sondern nur von dieser als Musickgönner zu achten und zu berechnen.

III tens wird alle Wochen eine Musickprobe gehalten, wo jedes Mitglied, welches dabey nöthig ist, erscheinen muß, widrigen Fall derjenige von beyden Klassen 6 Kr Ausbleibegeld in den Fond zu bezahlen hat.

IV tens Werden von den eingegangenen Geldern, die nöthigen Instrumenten und Musickalien angeschafft und auch die noch sonst ungewissen Ausgaben bestritten.

V tens hat jedes Mitglied seinen Musicklehrmeister, wenn er sich außer den wöchentlichen Musickproben dessen bedienen will, aus seinem eigenen Sack zu bezahlen.

VI tens ist auch jeder Musickfreund, der nicht bey der Gesellschaft ist, zu den Musickproben, und Unterhaltungen eingeladen, hat aber dabey, da er keinen Beytrag leistet, nur eine Stimme.

VII tens hat jedes Mitglied, für die ihm anvertrauten Musickalien und Instrumente zu haften, und diese immer in den Stand zu erhalten, wie er solche empfangen hat.

VIII tens Sollte es einem Mitglied aus was immer für Fälle belieben von der Gesellschaft auszutreten und hat diese Unterhaltung bereits 1 oder 2 Jahre genossen, so muß er diese Einlagen von 1 oder 2 Jahren zurücklassen, von dieser Einlag aber von dem Jahr als er austritt, bekommt er 2 Drittel zurück.

IX tens [...]

X tens werden aus der Gesellschaft ein Musickmeister und ein Rechnungsführer erwählt. Ersterer hat nach seinem Gutdünken die Musicker zu ordnen und herzuhalten. Letzterer die genaue Rechnung von Empfang und Ausgab von Musickfond zu führen. [...]

XI tens [...]

XII tens [...] Besteht die Gesellschaft nicht mehr mit 3 Personen, so haben diese die Wahl [...] die Instrumenten und Musickalien entweder der Kirche zu übergeben, oder [...] den hiesigen Vereinen damit ein Geschenk zu machen [...].¹¹⁴

¹¹⁴ *Festschrift 150 Jahre Musikverein Hollenstein an der Ybbs.* Hollenstein 1977. In: Deutsch, 1982. a.a.O. S. 89 f.

Was die Anzahl an Mitgliedern in solchen frühen Musikkapellen betrifft, so hing diese davon ab, wie viele musikalisch interessierte Leute in den jeweiligen Orten zur Verfügung standen. Wie auch aus den Statuten hervor geht, mussten diese darüber hinaus imstande sowie bereit sein, einen finanziellen Beitrag zu leisten. Bei den wenigen Gesellschaftsgründungen, die vor 1850 nachzuweisen sind, begegnen wir meistens Orchestervereinen, die sich sowohl aus Streich- als auch aus Blasinstrumenten zusammensetzten. Etwa ab 1860 wurden Musik- und Gesangsvereine gegründet, aus denen sich die Blasmusikkapelle als eine eigene Formation herausbildete. Eine weitere Grundlage für die Entwicklung zu einer ortseigenen Blasmusikkapelle stellte die Bläsergruppe, die so genannte Banda, des Bürgerkorps beziehungsweise der Bürgerwehr dar. Diese Banden haben die Harmoniemusik, welche vom damaligen Militär übernommen wurde, voll ausgenützt, passten sich jedoch an vorhandene Musiker sowie Instrumente an. Frühen Aufzeichnungen zu Folge ist zu entnehmen, dass solche Harmoniemusiken aus bürgerlichen Kreisen weder eine Oboe noch ein Fagott führten. Die beiden Instrumente wurden durch die Klarinette sowie durch ein tiefes Blechblasinstrument ersetzt. Eine solche Harmoniemusik hatte jedoch nicht nur Märsche und Aufzüge zu spielen, sondern sorgte auch für Unterhaltung und Tanz.

Eingekleidet wurden die Musikkapellen in der Regel mit einer bereits vorhandenen Uniform. Aus diesem Grund wurden die Musikkapellen zum Namensträger eines bestimmten Verbandes. Die Veteranenkapellen zogen häufig der Landjägeruniform die überaus beliebte Infanterieuniform der Deutschmeister-Regimentskapelle vor. Aus finanziellen Gründen konnten nicht immer alle Musiker mit der kompletten Uniform ausgestattet werden. Konnte man sich diese nicht leisten, so gab man sich mit dem „Tschako“ alleine zufrieden. Die zivilen Blasmusikkapellen nutzten in Zeiten der Monarchie die Freiheit aus, nicht nur die Besetzung der Militärmusik zu übernehmen, sondern auch deren Uniform.

In jeder Musikkapelle wirkten musikkundige Mitglieder, die mit ihren fachlichen Kenntnissen, welche sie beim Militär erworben hatten, Märsche, Ouvertüren, Polkas sowie Walzer für die eigene Musikkapelle entsprechend komponierten. Gedruckte Literatur stand damals kaum zur Verfügung. Daher hüteten die Militärkapellmeister ihre Kompositionen und Arrangements sorgfältig vor anderen Musikkapellen. War ein Klangkörper nicht so stark besetzt, bedeutete dies auf keinen Fall, dass die Leistungsfähigkeit der Musikkapelle geringer war als die einer größer besetzten.

3.3.1.2.1 Blasmusikkapellen aus anderen Vereinen

Neben den dörflichen und städtischen Blasmusikkapellen kam es im Zuge der rasanten Entwicklung des Feuerwehrwesens verstärkt zur Gründung von Feuerwehr-Blasmusikkapellen. Hier war vom doppelt besetzten Signalhorn bis zur militärmusikähnlichen Blasmusikkapelle jede Besetzung möglich. Um Verwechslungen zu vermeiden, mussten sich lediglich die Signale motivisch von jenen des Militärs unterscheiden. Aus einem Erlass der niederösterreichischen Statthalterei aus dem Jahr 1885 geht dies sehr gut hervor:

„Die Erteilung der Bewilligung an freiwillige Feuerwehren zum Gebrauche der Signalhörner bei Bränden, Übungen und öffentlichen Aufzügen wurde von dem hohen k. k. Ministerium des Inneren mit dem Erlasse vom 21. Juli 1869 der k. k. Statthalterei im Einvernehmen mit dem k. k. Generalkommando übertragen und wurde auch bestimmt, daß die Signale von jenen des Militärs stets verschieden seien und daß mit denselben kein eine allfällig im Orte befindliche Garnison störender Mißbrauch getrieben werden.“¹¹⁵

Eine repräsentative Feuerwehrmusikkapelle konnten sich allerdings eher nur wohlhabende Orte und Betriebe leisten. In Dörfern sowie in wirtschaftlich schlechter gestellten Gegenden waren diese Kapellen kaum anzutreffen. Dementsprechend waren Feuerwehrmusikkapellen nicht so stark besetzt, meist mit sechs bis zehn Instrumentalisten. Die Mitglieder der Kapelle setzten sich in den meisten Fällen nur zu einem geringfügigen

¹¹⁵ *Festschrift 100 Jahre Freiwillige Feuerwehr Marchegg*. Marchegg 1979. In: Deutsch, 1982. a.a.O. S. 94.

Teil aus Feuerwehrmännern oder Veteranen zusammen. Auch wenn die Kapelle auf Grund ihrer Uniformierung als Feuerwehrmusikkapelle in Erscheinung trat, stand sie mit der örtlichen Feuerwehr nur auf idealistischer Basis in Kontakt. Der Leiter der Musikkapelle hatte für entsprechenden Nachwuchs zu sorgen, den er einerseits durch vorhandene jüngere Musiker des Ortes heranzog und andererseits durch Instrumentalunterricht selbst ausbildete.

Auf dem Land stellten Privatkanellen ein sehr wichtiges, nicht zu unterschätzendes Element des Blasmusikwesens dar. Diese Art von Kapellen waren die einfachste und zugleich auch häufigste Form der Vereinigung von Musikern. Der Kapellmeister, der so genannte Leiter der Kapelle, war Träger und oft auch Namensgeber der jeweiligen Musikkapelle. In der Regel war der Kapellmeister zugleich auch aktiver Musiker und spielte häufig ein führendes Melodieinstrument, wie Flügelhorn oder Klarinette. Ausrückungen und Auftritte einer Privatkanelle bei ortseigenen oder ortsfremden Anlässen hingen ganz von der Entscheidung ihres Kapellmeisters ab. Seine Bereitschaft sowie sein musikalischer Fleiß wirkten sich auf den Stellenwert und Erfolg der Kapelle in der Öffentlichkeit aus. In den seltensten Fällen gab es ein gemeinsames Eigentum. Der Kapellmeister war für das Notenmaterial zuständig und die Musiker hatten für ihre eigenen Instrumente zu sorgen. Privatkanellen verfügten selten über eine einheitliche Kleidung, bestenfalls waren sie mit einer Veteranen- oder Feuerwehruniform ausgestattet. Den musikalischen Satz in den kleinen Privatkanellen bildeten zwei parallel verlaufende Melodiestimmen, eine Mittelstimme sowie eine Bassstimme. Dieses Bläserquartett beispielsweise aus zwei Flügelhörnern, Bassflügelhorn und Helikon¹¹⁶ bestehend, stellte die Grundlage dar. Diese Besetzungsform konnte durch zwei Klarinetten, zwei Flügelhörnern, zwei Trompeten, Bassflügelhorn und Tuba oder Helikon erweitert werden und war allgemein als „8er-Partie“ bekannt. Je nachdem wie viele Instrumentalisten

¹¹⁶ Ein Helikon ist eine um den Körper zu tragende Tuba mit schneidendem Ton. Dieses Instrument wurde 1849 in Wien von Ignaz Stowasser nach Angaben von Wilhelm Wieprecht gebaut.

zur Verfügung standen, konnte diese Form abgewandelt werden, so dass Varianten von sechs bis neun Musikern mit Verwendung von Schlaginstrumenten möglich waren.

Die Burschenschaft oder Burschenvereine, ein Verein aus ledigen, zumeist jungen Männern aus einem Dorf, stellten eine weitere Schicht dar, in der die Blasmusik mitgeführt wurde. Diese Gruppen erfuhren in der Zwischenkriegszeit ihre größte Verbreitung und übernahmen teilweise sogar jene Funktionen, die bisher von der örtlichen Privatkanne oder von der Veteranenmusikkapelle getragen wurden. Die Burschengruppen sind an ihrer Art der Uniformierung zu erkennen: Eine bestimmte Kopfbedeckung zeigt die gesellschaftliche Bindung der Musikkapelle an. Der Trachtenhut wurde hauptsächlich in Gebirgsgegenden getragen und in einer Burschenformation erhielt er den Symbolwert des Traditionellen. Die Tellerkappe hingegen wurde zum Kennzeichen der Arbeiterschaft. Nach und nach übernahmen sehr viele Musikkapellen diese Kappe, so dass sie zum vorherrschenden Kleidungsmerkmal der Blasmusik wurde und im Volksmund mit dem Begriff „Kapplmusik“ umschrieben wurde.

Im Umbruch der politischen Verhältnisse waren nicht alle Musikkapellen bereitwillig für alle Parteien zu spielen, manche schlossen sich nur einer Richtung an. In der Zeit des Großdeutschen Reiches wurden diese politisch orientierten Blasmusikkapellen jedoch aufgelöst und entstanden dafür neu in anderer Farbe. Dies bestätigt, dass die Entwicklung der Blasmusik nicht nach den Geboten der Befehlshaber ging, sondern dass sich ihr Werdegang ganz nach den Gesetzen der Musik und nach den Möglichkeiten der Instrumente richtete.¹¹⁷

3.3.1.2.2 Aktivitäten

Die musikalischen Aktivitäten der Musikkapellen waren hauptsächlich im kirchlichen, gemeindlichen, gesellschaftlichen sowie musikkulturellen

¹¹⁷ Vgl. Deutsch, 1982. a.a.O. S. 90 ff.

Umfeld des jeweiligen Wirkungsbereiches verankert. Neben den unterhaltenden und festlich-zeremoniellen Auftritten im Verlauf eines Jahres, wurden Konzerte veranstaltet, die als Gegenleistung für die direkte oder indirekte Förderung der Freunde und unterstützenden Mitglieder des Musikvereines anzusehen sind. Ansonst traf der jeweilige Vereinsvorstand die Entscheidung, bei welchen Anlässen, Ereignissen und Gelegenheiten die Musikkapelle in der Öffentlichkeit zu spielen hatte. In der Regel war dies mit den Zielsetzungen sowie mit der Institution, die das Protektorat über den Musikverein ausübte, bedingt verbunden. War die Pfarre der Gemeinde überwiegend an der Errichtung oder Erhaltung des Musikvereines beteiligt, so waren die Auftritte wohl hauptsächlich im kirchlichen Bereich angesiedelt. Hatten aber Feuerwehr, Bürgerkorps, Veteranenverein oder Berufsstände erhebliche Anteile an der Gründung oder Führung des Musikvereines, so galt das Hauptaugenmerk der Auftritte der Musikkapelle den Festivitäten dieser Institutionen.

3.3.1.2.3 Soziale Struktur

Die Mitglieder der Musikkapellen setzten sich ausschließlich aus männlichen Musikern zusammen. Die gesellschaftliche Position und Funktion der Frau war vorerst noch von Klischeevorstellungen geprägt, die ihr in der Öffentlichkeit gewisse Bereiche vorenthielten. Erst in den folgenden Jahrzehnten, im Zuge der emanzipatorischen Entwicklung, kam es zu grundlegenden Veränderungen. Die aktiven Vereinsmitglieder der Blasmusikkapellen setzten sich sowohl aus Musiker des städtischen als auch des ländlichen Milieus zusammen. Das gehobene Bürgertum, Beamte, Handels- und Gewerbetreibende neigten eher zu den Gesangsvereinen. Die Mitglieder der Blasmusikvereine stammen hingegen aus dem handwerklichen, bäuerlichen oder dienstleistenden Bereich und gehörten somit überwiegend der manuell arbeitenden Mittelschicht an. Der Kapellmeister war in der Regel der örtliche Schulmeister, Organist oder Kaplan, aber häufig auch ein ehemaliger Militärmusiker, der für diese Funktion herangezogen wurde oder in

Eigeninitiative als Gründungskapellmeister fungierte. Nachdem zum Aufgabenbereich des Kapellmeisters unter anderem auch das Heranbilden des musikalischen Nachwuchses gehörte, waren Lehrer und Schulleiter wegen ihrer pädagogischen Fähigkeiten für das Amt des Kapellmeisters besonders geschätzt.¹¹⁸

3.3.2 Blasmusik im 20. Jahrhundert

3.3.2.1 Von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Monarchie

Auch nach der Jahrhundertwende kam es zu zahlreichen Neugründungen von zivilen Blasmusikkapellen. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges im Jahr 1914 bedeutete jedoch für das österreichische Blasmusikwesen einen entscheidenden Einschnitt: Die Rekrutierung der wehrfähigen Männer zur Armee führte zur Auflösung der meisten Blasmusikkapellen. Nur einige wenige blieben in verkleinerter Besetzung beschränkt spielfähig. Während des Krieges wirkten zahlreiche Musiker in Bataillons- und Regimentskapellen mit. Viele Soldaten kamen in fremden Ländern ums Leben oder kehrten nach schweren Schicksalsschlägen in die Heimat zurück und erwachten in jenem übrig gebliebenen Österreich, das nun völlig andere Lebensbedingungen bot. Die altösterreichische Militärmusik, die als traditionsprägende Kraft und weltweites Vorbild für die zivile Blasmusik galt, ging damit dem Ende zu.¹¹⁹

3.3.2.2 Die Zwischenkriegszeit

Der Erste Weltkrieg forderte viele Menschenleben und eine wirtschaftlich miserable Zeit folgte. Trotz all dem fanden sich die Musiker in Stadt und Land relativ früh wieder zu spielfähigen Musikkapellen zusammen. Wahrscheinlich liegt das daran, dass die Militärmusiker der Donaumonarchie ein neues Tätigkeitsfeld in Zivilberufen oder als Kapellmeister und Musiklehrer suchten. Darüber hinaus benötigte es für Feste und

¹¹⁸ Vgl. Brixel Eugen: *Das große Oberösterreichische Blasmusikbuch*. Wien 1984. S. 88 f.

¹¹⁹ Vgl. Birsak/König, 1983. a.a.O. S. 104 ff.

Feiern sowie für die politischen und religiösen Demonstrationen der Ersten Republik Blasmusikkapellen. Ein weiterer Grund für die rasche Wiederauf-entstehung von Blasmusikkapellen nach den schweren Kriegsjahren war die Sehnsucht der Bevölkerung nach Tanz und Unterhaltung.

Ende der zwanziger Jahre und zu Beginn der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts bildeten sich immer stärker politische und religiös-weltanschauliche Gruppierungen, in die auch Blasmusikkapellen miteinbezogen wurden. In kleineren Städten setzten sich die Blasmusiker sogar von den „bürgerlichen“ Salonorchestern sowie den Chorvereinigungen ab. In gewissen Bevölkerungsschichten gehörte es zum Standesbewusstsein, einer bestimmten Vereinigung anzugehören. Diese Zusammentreffen fanden also mit dem Hintergedanken politischer Agitation statt.

In einzelnen Bundesländern Österreichs war man Ende der zwanziger Jahre darum bemüht, die Blasmusikkapellen zu überregionalen Verbänden zusammenzuführen. Zu dieser Zeit gab es in der Schweiz und in Deutschland längst Blasmusikverbände. In Kärnten gründete Rudolf Kummerer 1927 den „Landesverband der Nicht- und Nebenberufsmusiker Kärntens“ und begann die erste Fachzeitschrift für österreichische Blasmusik, den „Nichtberufsmusiker“ herauszugeben. Die Musikkapellen in Tirol schlossen sich zum „Landesverband der Tiroler Musikkapellen“ zusammen. Gottlieb Ostadal war darum bemüht, den „Landesverband der Nicht- und Nebenberufsmusiker Niederösterreichs“ ins Leben zu rufen, dem bald auch die des Burgenlandes angehörten. Die treibenden Kräfte für die Entstehung des „Bundes der Nichtberufsmusiker Oberösterreichs“ im Jahr 1929 waren Karl Moser und Eduard Munninger. Im folgenden Jahr erschien die „Alpenländische Musikerzeitung“. Die Steirer verfolgten die Entwicklung in den umliegenden Bundesländern mit großer Aufmerksamkeit, ohne jedoch selbst einen entscheidenden Schritt zu machen.¹²⁰ Auf Initiative von Rudolf Kummerer wurde 1929 um die Bildung eines „Reichsverbandes der Nicht- und Nebenberufsmusiker

¹²⁰ Vgl. Brixel/Suppan, 1981. a.a.O. S. 105 ff.

Österreichs“ angesucht. Trotz behördlicher Genehmigung kam es aus finanziellen Gründen nie zur Schaffung dieses Vereines, sondern fand in der losen „Arbeitsgemeinschaft sämtlicher (Blasmusik-)Landesverbände“ unter der Leitung des Oberösterreichers Eduard Munninger ansatzweise Verwirklichung.¹²¹

Am 28. Dezember 1933 veröffentlichte die Bundesregierung die „Kapellmeister- und Musikerverordnung“, die 1934 in Kraft gesetzt wurde. Seither war öffentliches Musizieren nach den strengen Regeln dieser Verordnung festgelegt. Die Ziele orientierten sich an denen des österreichischen Ständestaates und entsprachen mehr oder weniger den Wünschen der Berufsmusiker. Als Produkt der „Kapellmeister- und Musikerverordnung“ entstanden die „Kapellmeisterunion Österreichs“, der „Ring der ausübenden Musiker Österreichs“ (Musikerring) sowie die „Musikgewerkschaft“, die durch Verwaltungs- und Personalunion nahezu identisch mit dem Musikerring war. Für alle Leiter von (berufs-)musikalischen Ensembles bestand die Pflichtmitgliedschaft bei der Kapellmeisterunion. Vorwiegend setzte sich die Verbandsarbeit in der Interessens- und Wohlfahrtspolitik für die (Berufs-)Kapellmeister zusammen. Dennoch wurden die Bedürfnisse der Kapellmeister der zivilen Blasmusikkapellen berücksichtigt und Weiterbildungskurse angeboten. Die Musiker der zivilen Blasmusikkapellen hatten dem Musikerring beizutreten. Zumeist gehörten die Mitglieder des Musikerringes auch der Musikgewerkschaft an, da bei doppelter Mitgliedschaft nur die Beiträge an den Musikerring geleistet werden mussten.

Ebenfalls im Jahr 1934 wurde die Arbeitsgemeinschaft der Nicht- und Nebenberufsmusiker erneut in einen vereinsmäßig aufgebauten „Reichsverband für österreichische Volksmusik“, von Gottlieb Ostadal geleitet, umgeformt. Ziel des Reichsverbandes war es, die Amateurmusiker von den Pflichtverbänden zu lösen, was ihm jedoch nur schlecht gelang. Der Beitritt der Freizeitmusiker zu den ständestaatlichen

¹²¹ Vgl. Zwittkovits Heinrich: *Die musikalischen Verbände im österreichischen Ständestaat und ihre Printmedien – Ein Beitrag zur Musikpolitik*. In: Suppan Wolfgang (Hrsg.): *Kongressbericht Abony/Ungarn 1994*. Tutzing 1996. S. 446.

Pflichtorganisationen bescherte ihnen lediglich finanzielle Belastung, kaum aber irgendwelche Vorteile.

3.3.2.3 Der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich

Am 12. März 1938 marschierten Truppen der deutschen Wehrmacht in Österreich ein, einen Tag später unterzeichnete der Bundeskanzler Kurt von Schuschnigg auf Hitlers Befehl das Gesetz über die „Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich“. Österreich verschwand daraufhin für sieben Jahre von der politischen Landkarte und wurde zur „Ostmark“. Diese Zeit war mit weit reichenden Änderungen sowohl in den öffentlichen als auch in den persönlichen Lebensbereichen verbunden. Davon war auch das Blasmusikwesen stark betroffen und erfuhr eine nachhaltige Umgestaltung. Mit einem Schlag wurde die ganze Aufbauarbeit in den Musikverbänden aller Bundesländer zerschlagen, der „Reichsverband für österreichische Volksmusik“ wurde aufgelöst und die musikalische Gesetzgebung in Österreich an jene des „Altreichs“ angepasst. Die Musikkapellen waren nun in die „Reichsmusikkammer“ mit Sitz in Berlin eingegliedert, in der die österreichischen Musikfunktionäre kaum etwas zu sagen hatten.

Nach Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich wurde das Amt des Stillhaltekommissars für Vereine, Organisationen und Verbände eingerichtet, der vorerst alle Vereine bis zu deren Überprüfung außer Kraft setzte. Folglich hatten alle Vereine ihre Vermögensverhältnisse bekannt zugeben und um Wiederezulassung anzusuchen. Viele von ihnen durften nach Bezahlung einer Gebühr und nach Anpassung der Vereinsstatuten ihre Vereinstätigkeit selbständig wieder aufnehmen. Eine große Zahl an Musikkapellen wurde vollständig aufgelöst und deren Vermögen beschlagnahmt. Trotz beträchtlicher Schwierigkeiten und Einschränkungen, bewahrte sich die Mehrzahl der Musikkapellen ihre Selbständigkeit. Besonders im Westen Österreichs besaß die Blasmusik große Tradition. In Salzburg, Ober- und Niederösterreich war das

Blasmusikwesen sehr gut entwickelt, geringe Akzeptanz erhielt es in Kärnten und ohne größere Bedeutung war es hingegen in Wien.

In der Zeit, als Hitler an der Macht war, lag die Konzentration der örtlichen Musiker in einer repräsentativen „Gemeindekapelle“. Rechtlich wurde anerkannt, dass Musikkapellen in den Land- und Stadtgemeinden maßgeblich Anteil am kulturellen Leben hatten. In Gemeinden von bis zu 20 000 Einwohnern wurden die Bürgermeister ermächtigt, eine heimische zivile Blasmusikkapelle zur Gemeinde- oder Stadtkapelle zu ernennen. Teilten sich die Musiker eines Ortes auf mehrere Privatkapellen auf, so ordneten die Machthaber die Fusionierung zu einer größeren Ortskapelle an.

In der Regel hatten normale Blasmusikkapellen, die sich freiwillig oder gezwungenermaßen unter die Patronanz einer NS-Organisation stellten, unentgeltlich die musikalische Umrahmung von Parteiveranstaltungen zu besorgen. Auf diese Weise erhofften sich manche Kapellmeister für den weiteren Bestand ihrer Kapelle Vorteile zu erlangen, was vereinzelt tatsächlich auch zutraf.

Den Funktionären des neuen Systems erschien die Jugendarbeit als sehr wichtiger Punkt, daher wurde intensiv Nachwuchspflege betrieben. Die relativ gut ausgebildeten Jugendlichen wurden zu HJ-Blasmusikkapellen bzw. Jugendmusikzügen zusammengeführt.

Die Blasmusik sollte durch die organisatorischen Änderungen in einem neuen, den Machthabern dienenden Kleid in Erscheinung treten. Es gab durchaus positive Ansätze, wie die verbesserte Ausbildung der Kapellmeister und des musikalischen Nachwuchses sowie die Forderung nach originalen Blasmusikkompositionen, jedoch überwogen die negativen. Das zivile Blasmusikwesen wurde in staatliche oder von der Partei gelenkte Bahnen geführt und die ländlichen Musiker sollten gleichgerichtet werden. Die noch bestehenden Musikkapellen mussten häufig gezwungenermaßen ohne Entgelt für die Partei musikalische Dienstleistungen erbringen. Die organisierte Musikausübung geriet in eine starke Abhängigkeit vom Wohlwollen der Partei und wurde als Propagandamittel missbraucht. Auch in finanzieller Hinsicht hatten die Blasmusikkapellen

große Probleme, da ihr Vereinsvermögen beschlagnahmt wurde oder es Pflicht war, hohe Beträge zu zahlen.

1939 begann der Zweite Weltkrieg. Zu Beginn konnte sich die Blasmusik noch einigermaßen behaupten, doch im Verlauf des Krieges waren Ausrückungen, häufig durch Jugendkapellen, nur mehr vereinzelt möglich. Bis dahin erfuhr das Blasmusikwesen in Österreich seinen schwerwiegendsten Einschnitt. Es blieb nur noch ein musikalischer Trümmerhaufen zurück, der erst in den Nachkriegsjahren wieder aufgebaut werden konnte.¹²²

3.3.2.4 Aufbauarbeit nach dem Zweiten Weltkrieg

Wie schon der Erste Weltkrieg hatte auch der Zweite Weltkrieg im ganzen Land große Lücken in den Reihen der Jugend und des mittleren Alters in der Bevölkerung und somit auch in den Blasmusikkapellen hinterlassen. Zahlreiche Männer schmachteten bis Ende der vierziger Jahre in Gefangenschaft und kehrten erst Anfang der fünfziger Jahre wieder in ihre Heimat zurück. Um die Blasmusik in Österreich stand es nicht sehr gut. In den Wirren des Krieges gingen die Instrumente und alten Notenbestände verloren oder wurden unbrauchbar. Die Uniformen mussten über behördliche Anordnung bei Spinnstoffsammlungen abgegeben werden. Der Aufbauwille jedoch war stärker. Bereits im Winter 1945/46 trafen sich die ersten Musiker wieder, um in bescheidensten Verhältnissen gemeinsam zu musizieren. Die ersten Musikerfeste waren sowohl von den Musikern als auch von den Zuhörern und Zuschauern von Spontaneität und Begeisterung getragen, wie sie später kaum mehr zu finden waren. Eine große Rolle spielten dabei der wieder herrschende Frieden und die wieder erklingende österreichische Eigenart in der Musik und Tradition. Die Hoffnung auf eine glückliche Zukunft in Frieden und Freiheit war groß.

¹²² Vgl. Zwittkovits Heinrich: *Der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938 und seine strukturellen Konsequenzen für das Blasmusikwesen*. In: Brixel Eugen (Hrsg.) Kongressbericht Mainz 1996. Tutzing 1998. S. 387 ff.

Die Musik konnte in dieser schwierigen Zeit helfen, die Not zu lindern und neue Gemeinschaften zu bilden.

Im Jahr 1948 richtete sich der Steirer Alois Köberl an Gottlieb Ostadal, den früheren Obmann des „Reichsverbandes für österreichische Volksmusik“, mit dem Anliegen eine Organisation aufzubauen, wie es der Reichsverband war, für die gesamte österreichische Land- und Volksmusik, um den Kapellen, die ihrer Noten und Instrumente beraubt wurden, wieder auf die Beine zu helfen. Im selben Jahr kam es unter Karl Moser zur Gründung des „Bundes der Blasmusikkapellen Oberösterreichs“. Gottlieb Ostadal war es ein großes Anliegen, dass sich auch andere Bundesländer die Satzung Oberösterreichs zum Vorbild nehmen sollten, um eine einheitliche Basis zu schaffen. Ziel dahinter war die spätere Gründung eines österreichweiten Bundesverbandes. Zur gleichen Zeit beschäftigte sich auch in Kärnten Rudolf Kummerer mit der Schaffung einer „Arbeitsgemeinschaft der österreichischen Blasmusikverbände“. Nach der Zerstörung des Blasmusikwesens durch den Krieg, waren diese einsatzkräftigen Männer ausschlaggebend für den Aufbau eines organisierten Blasmusikwesens in Österreich.

Durch kameradschaftliche Unterstützung der oberösterreichischen Bundesleitung kam es schließlich 1950 unter Alois Köberl zur Gründung des „Bundes der Blasmusikkapellen Steiermarks“.¹²³ 1951 wurde der „Bund der Blaskapellen Kärntens“ ins Leben gerufen, an deren Gründung Mathias Glantschnig maßgeblich beteiligte war.¹²⁴ Im folgenden Jahr wurde auf Initiative von Josef Leeb der „Bund niederösterreichischer Blasmusikkapellen“ gegründet.¹²⁵ Zwei Jahre später, 1954, wurde der „Salzburger Blasmusikverband“ von Kuno Brandauer aus der Taufe gehoben.¹²⁶ Auf Grund der Interesslosigkeit der Blasmusikkapellen im Burgenland gab es dort zunächst keinen Zusammenschluss der Kapellen. Nach anfänglich gescheiterten Versuchen wurde 1954 die „Arbeitsgemeinschaft Burgenländischer Blasmusikkapellen“ im Rahmen des

¹²³ Brixel/Suppan, 1981. a.a.O. S. 119.

¹²⁴ URL: http://www.kbv.at/de/menu_main/kbv/chronik [7. 2. 2009].

¹²⁵ Deutsch, 1982. a.a.O. S. 122.

¹²⁶ Birsak/König, 1983. a.a.O. S. 184.

Volksbildungswerkes gegründet. Schließlich wurde elf Jahre später, 1965, ein selbständiger Verein, der „Burgenländische Blasmusikverband“, ins Leben gerufen.¹²⁷ Fünf Jahre zuvor, 1960, baute Josef Wendt den „Bund der Wiener Blasmusikkapellen“ auf.¹²⁸ Im Westen des Landes kam es schon vor 1948 zu Verbandsgründungen: 1946 erfolgte die Wiederaufrichtung des „Vorarlberger Harmoniebunds“¹²⁹ und das Jahr darauf wurde der „Landesverband der Tiroler Blasmusikkapellen“¹³⁰ ins Leben gerufen.

Zunächst war es Ziel der Verbände, die einzelnen Kapellen ihres Landes wieder zu spielfähigen Gruppen zusammenzuführen und neue Gemeinden für die Blasmusik zu erschließen. Darüber hinaus sollten sie Hilfe bei der Anschaffung von Notenmaterial durch den Abschluss von Sonderverträgen mit der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) bieten. Damit die Blasmusikkapellen der einzelnen Landesverbände im Gesamtkulturleben auch den ihnen entsprechenden Platz einnehmen konnten, mussten einige Punkte erfüllt werden. Zuerst sollte *„das musikalische Niveau auf eine allgemein akzeptable Stufe gehoben“* werden, dann *„die Literatur, vor allem eine Original-Literatur für Blaskapellen, sinnvollen Ersatz für Opern- und Operettenbearbeitungen und die Ergänzung des Repertoires in Richtung Ernster Musik bieten“* und zuletzt sollten auf Grund dieser genannten Tendenzen *„alle Schichten der Bevölkerung und vor allem die Jugendlichen bereit sein in Blaskapellen mitzuwirken“*¹³¹. Im ersten Heft der Fachzeitschrift „Österreichische Blasmusik“, die seit Februar 1953 als offizielles Mitteilungsblatt der österreichischen Blasmusik-Landesverbände erscheint, veröffentlichte der Oberösterreicher Karl Moser einen Artikel mit dem Titel *Gedanken zur Hebung des musikalischen Niveaus unserer Blaskapellen*. Darin forderte

¹²⁷ Vgl. Gmasz Sepp/Hahnenkamp Hans: *Das große Burgenländische Blasmusikbuch*. Wien 1987. S. 66 ff.

¹²⁸ Korrespondenz mit dem Obmann des Wiener Blasmusikverbandes Mag. Wolfgang Findl am 2. 3. 2009

¹²⁹ Schneider Erich: *Die Entwicklung des Blasmusikwesens in Vorarlberg*. In: Suppan Wolfgang/Brixel Eugen (Hrsg.): *Berichte über die Erste Internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974*. (= *Alta musica*. Band 1) Tutzing 1976. S. 172.

¹³⁰ Egg Erich/Pfaundler Wolfgang: *Das große Tiroler Blasmusikbuch*. Wien 1979. S. 167.

¹³¹ Brixel/Suppan, 1981. a.a.O. S. 122.

er die Musiker, Kapellmeister, Komponisten, Verleger sowie Instrumentenbauer auf, die Chance des Neubeginnes zu nutzen und solide Aufbauarbeit zu leisten.

Als erster Landesverband deutete der Vorarlberger Harmoniebund auf die Bedeutung von Wertungsspielen hin. Ein Artikel in der Fachzeitschrift „Österreichische Blasmusik“ greift mit dem Titel *Bestimmungen für das Wertungsspiel* dieses Thema auf:

„Wertungsspiele sollen den Mitgliedskapellen Gelegenheit bieten, vor einem berufenen Forum aus Fachleuten ihre musikalischen Leistungen überprüfen zu lassen, um dadurch Winke und Ratschläge zu erhalten, wie man seine Leistungen noch verbessern könnte. Getragen von gesundem Streben, auch von anderen zu lernen und auch andere Kapellen zu hören, soll Gelegenheit gegeben werden, sich in edlem Wettbewerb mit anderen Kapellen zu messen, um sich dadurch gegenseitig zu weiterem Schaffen anzuspornen.“¹³²

Karl Moser griff dieses Thema in Nummer drei der „Österreichischen Blasmusik“ mit dem Artikel *Betrachtungen über Wertungsspiele* auf und aktualisierte es bundesweit.

Im Jahr 1959 kam es schließlich zur Umwandlung der losen „Arbeitsgemeinschaft der österreichischen Landesverbände für Blasmusik“ zum fest gefügten „Österreichischen Blasmusikverband“ (ÖBV). Diese bundesweit funktionierende Organisation entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem äußerst starken kulturellen Element. Das erste Präsidium des Österreichischen Blasmusikverbandes setzte sich aus folgenden Männern zusammen:

Präsident: Josef Leeb (Niederösterreich)

1. Vizepräsident: Erwin Lintner (Vorarlberg)

2. Vizepräsident: Rudolf Wagner-Wehrborn (Tirol)

Protokollführer: Alois Wilfling (Steiermark)

Pressereferent: Karl Moser (Oberösterreich)

Finanzreferent: Ing. Anton Holzleitner (Oberösterreich)

Bundeskapellmeister: Prof. Leo Ertl (Salzburg).¹³³

¹³² Österreichische Blasmusik 1, Nr. 1/2 Februar 1953. S. 23.

¹³³ Vgl. Brixel, 1984. a.a.O. S. 133.

In dieser ersten Ära konnten entscheidende Ideen verwirklicht werden. Dazu gehörten die Jugendförderung, die Erneuerung der Blasmusikliteratur sowie die Einführung der Tracht. Allmählich bildete sich ein musikalisches Bewusstsein heraus, das sich wesentlich von der bisherigen Ausübung unterschied. Mit dem Verschwinden des breit gefächerten Militärmusikwesens ging auch der Anteil an „Musikveteranen“ zurück. Die notwendige Schulung der Führungskräfte war nun dringende Aufgabe des Blasmusikverbandes. Mit der Einführung von Kursen für die Kapellmeister wurde die erste wichtige Voraussetzung für die musikalische Entwicklung der Musikkapellen geschaffen. Gleich in den ersten Wirkungsjahren des Österreichischen Blasmusikverbandes wurde das Ziel verfolgt, die Instrumente auf die Normalstimmung umzustellen. Bis etwa 1950 galt die so genannte „hohe Stimmung“ der ehemaligen k.u.k. Militärmusikkapellen als Norm für die zivilen Blasmusikkapellen. Ab 1953 gelang es schließlich mit beträchtlichem Einsatz an finanziellen Mitteln, Instrumente anzuschaffen, die der Stimmung der Konzertorchester entsprachen. Diese Umstellung machte es den Musikern möglich, in allen Bereichen der Musik mitzuwirken.

Im äußeren Erscheinungsbild der Blasmusikkapelle kam es zu großen Veränderungen. Neue und stilechte Trachten wurden vom Verband gefordert, und so vertrat die Blasmusikkapelle gleichzeitig auch ihre Heimat. Darüber hinaus eröffnete sich in der Blasmusik eine völlig neue menschliche Seite, durch die Einbeziehung von Frauen in die bisher ausschließlich von Männern praktizierte Musizierform. Dabei waren zwischen Burschen und Mädchen keinerlei Unterschiede in Begabung und Leistung festzustellen.

Als Probenlokal diente vielen Generationen hindurch ein Gasthaus, eine Schulklasse oder der Rathaussaal. Ab der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden Musikheime als eigene Gebäude oder stillgelegte Volksschulen wurden zu Probenräumen umgebaut. Für die neuen Instrumente, Trachten und Uniformen sowie für den Musikheimbau waren große finanzielle Mittel nötig, die nur teilweise durch Eigenfinanzierung der Blasmusikkapelle abgedeckt werden konnten. Das Land und die Gemeinden haben auf diesem Gebiet den Aufbau des Blasmusikwesens

auf großzügige Weise unterstützt. Ohne diese Subventionen wäre das Blasmusikbild heute ein völlig anderes geworden.

Die Blasmusikkapellen aus acht bis zwölf Musikern der frühen Jahrzehnte sind eine Seltenheit geworden, nun treten Kapellen mit 25 bis 45 Mitgliedern auf. Die zahlreichen Auftritte der Blasmusikkapellen sind in den seltensten Fällen mit einem finanziellen Gewinn verbunden. Die Beweggründe für das gemeinsame Musizieren sind viel mehr die Gemeinschaft und die eigene Freude am Spiel. Im Veranstaltungskalender einer Blasmusikkapelle stehen neben der regelmäßigen Probenarbeit und den Konzerten auch die Beteiligung an Musikfesten, Mitwirkung bei Feiern von öffentlichen Institutionen, Veranstaltungen für den Fremdenverkehr, Mitwirkung bei privaten Körperschaften und Vereinen ebenso wie die musikalische Gestaltung von kirchlichen Festen, Begräbnissen, Hochzeiten, Ständchen oder Tanzveranstaltungen. Bis heute sind diese wesentlichen Ereignisse ohne die Blasmusik undenkbar.¹³⁴

3.3.3 Das Repertoire der Blasmusikkapellen

Die folgenden Programmzettel von öffentlichen Konzerten verschiedener Blasmusikkapellen Österreichs geben einen guten Einblick in das Repertoire der zivilen Blasmusik:

Programm einer „Production der Aschacher Musik-Kapelle“ (Oberösterreich) vom 8. November 1868:

„I. Abtheilung

Tegetthoff-Marsch, von J. Stark

Duette und Arie aus der Oper *Martha*, von Flottow

Musikanten-Streit, von Chiani

Duette aus der Oper *Lucretia Borgia*, von Donizetti

Benedek-Marsch, von Josef Strauss

II. Abtheilung

Der Feuerball, Galopp von C. Faust

Fest-Quadrille, von C. Faust

Augusten-Polka-Mazurka, von Maresch

¹³⁴ Vgl. Deutsch, 1982. a.a.O. S. 119 ff.

Alfonso-Polka, von Withe
Lucia-Marsch, von Withe¹³⁵

Programm eines Platzkonzertes der Schützenkapelle Wilten (Tirol) vom 9.
April 1893:

Wagner, *Unter dem Doppeladler*, Marsch
Mata, *Opernkranz*, Potpourri
Gleißner, *Grüße aus der Ferne*, Konzertpolka
Ivanovic, *Donauwellen*, Walzer
Abt, *Waldandacht mit Euphoniumsolo*
Franz Winkler, *Hoch Wilten*, Marsch¹³⁶

Programm eines Platzkonzertes der Gäminger Veteranenkapelle (Nieder-
österreich) vom 3. Mai 1903:

1. *Hesser-Schrammeln*, Marsch von J. Naar
2. *Fantasie* aus dem Soldatenleben *Retraite* von Kéler Béla
3. *Rosen aus dem Süden*, Walzer nach Motiven der Operette *Das Spitzentuch der Königin* von J. Strauss
4. *Marsch-Sortége* aus der Oper *Königin von Saba* von Ch. Gounod
5. *Ein musikalischer Scherz*, Potpourri von J. Pfeifer
6. *Die beiden Finken*, Polka française von H. Kling
7. *Einen schönen Gruß aus Graz*, Lied für Flügelhorn von J. F. Wagner
8. *Sport-Galopp* von Gleisner¹³⁷

Diese drei Programmzettel stammen zwar aus unterschiedlichen Jahren und verschiedenen Bundesländern, dennoch ist allen dreien zu entnehmen, dass sich das Repertoire der Blasmusikkapellen hauptsächlich aus zeitgenössischen Tänzen, Märschen, Transkriptionen von Opern- und Operettenouvertüren sowie aus Potpourris gängiger musikalischer Bühnenwerke zusammensetzte. Wenn schon nicht in Besetzung und Niveau, so eiferten die zivilen Blasmusikkapellen in Repertoirefragen doch der Militärmusik nach. Originalkompositionen waren, ausgenommen von Märschen und wenigen Charakterstücken, in einem Programm von Blasmusikkonzerten kaum aufzufinden. Meist wurde ein Programm aus Märschen, Overtüren, Walzern und kleinen Tanzstücken zu Gehör gebracht.

¹³⁵ 125 Jahre Marktmusikkapelle Aschach an der Donau. Festschrift, Aschach a. d. Donau 1975. In: Brixel, 1984. a.a.O. S. 88.

¹³⁶ Egg/Pfaundler, 1979. S. 116.

¹³⁷ Zaubek Othmar Karl Matthias: *Musikverein Gaming – Geschichte und Gegenwart*. Gaming 1973. S. 20.

In den Blasmusikkapellen, egal ob in der Militärmusik oder im zivilen Bereich, nimmt der Marsch den größten Teil der Originalkompositionen ein. Darüber hinaus ist er das charakteristischste Musikstück im Repertoire der Blasmusik. In der Regel handelt es sich bei einem Marsch um ein zwei- bis dreiteiliges, von Blas- und Schlaginstrumente gespieltes Musikstück. Mit einem Marsch wird auch die besondere Möglichkeit einer Blasmusikkapelle angesprochen, nämlich während des Marschierens zu musizieren und so unterhaltsame Melodien im Freien darzubieten. Ein Marsch ist aber nicht automatisch zum Marschieren geeignet, denn es gibt genauso Märsche, die für den Konzertsaal komponiert worden sind, so genannte Konzertmärsche (z.B. der *Florentinscher Marsch* von Julius Fučík). Militärmusikkapellen waren und sind es auch heute noch immer, die Märsche funktionsbedingt am häufigsten zur Aufführung bringen, daher etablierte sich überhaupt der Begriff „Militärmarsch“.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden zunehmend Militärmärsche für unterschiedlichste Besetzungen komponiert, jedoch am häufigsten für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner, ein bis zwei Trompeten und Fagott. Ausgenommen von den Trompeten ist diese Besetzung charakteristisch für die Harmoniemusik. Hier sind wieder die Wurzeln dieses Ensembles sichtbar. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden diesen Instrumenten jedoch Flöte, Piccolo, Bassethorn, Serpent, Kontrafagott und selten auch eine Posaune hinzugefügt. Mit dieser vergrößerten Blasinstrumenten-Besetzung wächst auch das Schlaginstrumentarium mit Triangel, Tamburin, großer und kleiner Trommel, Becken, Glockenspiel sowie Pauken an. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzieht sich durch die Erfindung der Ventile für die Blechblasinstrumente ein langsamer Wandel vom anfangs dominierenden Klang der Holzbläser zum blechbläserischen Klang. In weiterer Folge stellen das Tenorhorn, Bariton und Euphonium eine weiche und harmoniefüllende Mittellage her.

Im 19. Jahrhundert kommt es mit der Vergrößerung der Besetzung auch zur Erweiterung des Marsches in seiner Form: Marsch- und Trioeinleitung, Trio, Anhang eines vierten Teiles als Abschluss des Marsches oder als Mittelteil des Trios, nach dem das zuerst im piano gespielte Trio zu einem

grandiosen Ende des Marsches geführt wird. Ein markantes Merkmal für den Marsch wurde das „zackige“ Element.

Märsche können zu verschiedensten Anlässen gespielt werden und unterschiedlichste Funktionen annehmen. Zu den gängigsten Marschtypen gehören der Einzugs-, Aufzugs-, Krönungs-, Sieges-, Jubel-, Fest-, Triumph-, Huldigungs-, Trauer- sowie der bereits erwähnte Militärmarsch. Im 18. Jahrhundert komponierten auch einige Frauen Märsche, im 19. Jahrhundert avancierte der Marsch jedoch zu einer ausgesprochen „männlichen Gattung“.¹³⁸

Im Folgenden ist eine Auswahl an berühmten Marschmusik-Komponisten und deren bekanntesten Märschen angeführt. Als erfahrene Blasmusikantin kann ich mit Sicherheit sagen, dass sich einige dieser Märsche bis heute im Repertoire, im so genannten „Marschbuch“, der zivilen Blasmusikkapellen erhalten haben:

Philipp Fahrbach Vater (1815-1885)	<i>Andreas Hofer-Marsch,</i> <i>Hessen-Marsch</i>
Wiedemann Josef (1828-1919)	<i>Wagram Marsch</i> (42er Regimentsmarsch)
Johann Nepomuk Král (1839-1896)	<i>Brucker Lager Marsch</i>
Philipp Fahrbach Sohn (1843-1894)	<i>Ferdinands-Marsch,</i> <i>Schützen-Marsch</i>
Carl Michael Ziehrer (1843-1922)	<i>Albrecht Marsch,</i> <i>Schlachtenbummler Marsch,</i> <i>Schönfeld Marsch</i>
František Kmoch (1848-1912)	<i>Andulka, Grüße aus Böhmen</i>
Karl Komzák (1850-1905)	<i>44er-Erzherzog-Albrecht-Marsch</i> <i>84er-Marsch</i>
Joseph Franz Wagner (1856-1908)	<i>47er Regiments-Marsch,</i> <i>Tiroler Holzhackerbuam,</i> <i>Unter dem Doppeladler</i>
Dominik Ertl (1857-1911)	<i>Hoch- und Deutschmeister,</i>

¹³⁸ Vgl. Hofer Achim: *Marsch*. In: Finscher Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 5. Kassel 1996. Sp. 1668 ff.

	<i>Jetzt geht's los</i>
Karl Mühlberger (1857-1944)	<i>Kaiserjägermarsch</i>
Nováček Rudolf (1860-1929)	<i>Castaldo Marsch (28er)</i>
Rudolf Achleitner (1864-1909)	<i>Seyffertitz-Marsch, Tiroler Adler</i>
Carl Teike (1864-1922)	<i>Alte Kameraden,</i> <i>Graf Zeppelin-Marsch,</i> <i>In Treue fest</i>
Wilhelm August Jurek (1870-1936)	<i>Deutschmeister Regiments-Marsch</i>
Franz Lehár (1870-1948)	<i>Schneidig voran</i> <i>(25er Regimentsmarsch)</i>
Julius Fučík (1872-1916)	<i>Furchtlos und treu!,</i> <i>Herzegowina-Marsch,</i> <i>Im Zigeunerlager</i>
Erwin Trojan (1888-1957)	<i>Dir zum Gruß,</i> <i>Scharfschützen-Marsch</i>
Hans Schmid (1893-1987)	<i>Rainer Marsch</i>
Sepp Tanzer (1907-1983)	<i>Bozner Bergsteiger-Marsch,</i> <i>Standeschützen-Marsch</i>

In erster Linie waren es Militärmusikkapellmeister, die Märsche komponiert haben. Zahlreiche Märsche wurden für ein bestimmtes Regiment komponiert. Der Name ergab sich in diesem Fall aus der Nummer des jeweiligen Regiments. Solche Märsche wurden jedoch auch von anderen Musikkapellen gespielt und so in alle Welt hinaus getragen und bekannt gemacht. Weitere Beweggründe für die Namensgebung der Märsche waren Erinnerungen an bestimmte Schlachten und Siege, Motive aus prägenden Jahren sowie die Widmung des Werkes an einen Offizierskorps oder Freiherren.¹³⁹ Die zivilen Blasmusikkapellen haben den Marsch auch in ihr Repertoire aufgenommen, wo er zum meist gespielten Stück avancierte.

¹³⁹ Vgl. Rameis, 1976. a.a.O. S. 133

3.4 Zusammenfassung

Die Ausläufer der Harmoniemusik und der Türkischen Musik des 18. Jahrhunderts führten im Verlauf des 19. Jahrhunderts hin zu einer Freiluftmusik, bestehenden aus Holz- und Blechblasinstrumenten sowie Rhythmusinstrumenten, für den militärischen Bereich. Die Musikkapellen des Militärs beeindruckten ihre Zuhörerschaft so sehr, dass diese in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deren Blasmusik sowohl in den Städten als auch in den kleinsten Dörfern nachahmten. Die meisten zivilen Blasmusikkapellen wurden zwischen 1848 und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges gegründet. Musikalisch gebildete Lehrer und ehemalige Militärmusiker begannen die örtlich vorhandenen Musiker zu spielfähigen Musikkapellen zusammenzufügen, die im kirchlichen, gemeindlichen, gesellschaftlichen sowie im musikkulturellen Umfeld wirkten. Bis zur Auflösung der Österreichischen-Ungarischen Monarchie nach dem Ersten Weltkrieg und dem damit folgenden Ende der altösterreichischen Militärmusik existierten sowohl die Militärmusik als auch das zivile Blasmusikwesen nebeneinander. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges bedeutete jedoch auch für das Blasmusikwesen in Österreich einen entscheidenden Einschnitt. Trotz der vielen Menschenleben, die der Krieg forderte, und einer wirtschaftlich miserablen Zeit fanden sich die Musiker schnell wieder zu spielfähigen Musikkapellen zusammen. Ende der zwanziger Jahre begann man nach dem Vorbild der Schweiz und von Deutschland in den einzelnen Bundesländern Österreichs die Blasmusikkapellen zu überregionalen Verbänden zusammenzuführen. 1934 wurde schließlich auch der bundesweite „Reichsverband für österreichische Volksmusik“ aufgebaut. Durch den Einmarsch Hitlers im Jahr 1938 und den folgenden Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich kam es zu weit reichenden Änderungen, die auch das Blasmusikwesen wesentlich veränderten. Die ganze Aufbauarbeit der Musikverbände wurde mit einem Schlag vernichtet. Der Reichsverband wurde aufgelöst und die Musikkapellen in die Reichsmusikkammer in Berlin eingegliedert. Alle Musikvereine wurden überprüft und hatten ihre Vermögensverhältnisse anzugeben sowie um Wiederezulassung anzusuchen. Diese Situation

führte zur Auflösung vieler Musikkapellen, bis schließlich 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach und das Blasmusikwesen einen noch schwerwiegenden Einschnitt erfuhr. Nun stand es sehr schlecht um die Blasmusik in Österreich, denn in den Kriegswirren kamen die Instrumente und Notenbestände abhanden oder wurden unbrauchbar. Der Aufbauwille jedoch war stärker, so dass sich bereits Ende 1945 die ersten Musiker trafen, um in den bescheidensten Verhältnissen zu musizieren. Bereits ein Jahr später kam es zur Wiederaufrichtung sowie zur Neugründung der Blasmusikverbände und bis zum Jahr 1965 verfügte jedes Bundesland über einen Blasmusikverband. Sechs Jahre zuvor, 1959, kam es zur Gründung des Österreichischen Blasmusikverbandes. Die Entwicklung des zivilen Blasmusikwesens ist an dieser Stelle zwar nicht abgeschlossen, doch mit der Gründung der Blasmusikverbände wurden jene Grundsteine gelegt, welche die Blasmusik in Österreich zu dem machten, was sie heute ist.

Literaturverzeichnis

Ahrens Christian: *Eine Erfindung und ihre Folgen – Blechblasinstrumente mit Ventilen*. Kassel 1986.

Bauer Wilhelm A. und Deutsch Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 2. Kassel 1962.

Bauer Wilhelm A. und Deutsch Otto Erich: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Band 3. Kassel 1963.

Becker Heinz: *Vermarktete Oper*. In: TIBIA – Magazin für Holzbläser. 12. Jahrgang Heft 4/1987.

Birsak Kurt/König Manfred: *Das große Salzburger Blasmusikbuch*. Wien 1983.

Blades James: *Percussion Instruments and their History*. London 1984.

Reichardt Johann Friedrich: *Vertraute Briefe aus Paris 1802/03*. Weber Rolf (Hrsg.) Berlin 1980.

Boßler Heinrich Philipp: *Musikalische Korrespondenz der teutschen Filharmonischen Gesellschaft für das Jahr 1791*. Faksimile-Druck der Original-Ausgabe. Tutzing 1998.

Brixel Eugen/Martin Gunther/Pils Gottfried: *Das ist Österreichs Militärmusik*. Graz 1982.

Brixel Eugen/Suppan Wolfgang: *Das große Steirische Blasmusikbuch*. Wien 1981.

Brixel Eugen: *Das große Oberösterreichische Blasmusikbuch*. Wien 1984.

Degele Ludwig: *Die Militärmusik ihr Werden und Wesen, ihre kulturelle und nationale Bedeutung*. Wolfenbüttel 1937.

Deutsch Walter: *Das große Niederösterreichische Blasmusikbuch*. Wien 1982.

Dlabacž Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Prag 1815. Reprint Hildesheim – New York 1973. Band II.

Dolleczeck Anton: *Monographie der k.u.k. österr.-ung. blanken und Handfeuerwaffen, Kriegsmusik, Fahnen und Standarten seit Errichtung des stehenden Heeres bis zur Gegenwart*. Wien 1896.

Egg Erich/Pfaundler Wolfgang: *Das große Tiroler Blasmusikbuch*. Wien 1979.

Fahrbach Giuseppe: *Organizzazione della musica militare austriaca*. In: *Gazzetta musicale di Milano*. 5. Jahrgang 1846, Nr. 33, 35, 41, 43.

Fleming Hannß Friedrich von: *Der vollkommene Teutsche Soldat*. Leipzig 1726.

Fürstenau Moritz: *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof der Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens*. Dresden 1861.

Gmasz Sepp/Hahnenkamp Hans: *Das große Burgenländische Blasmusikbuch*. Wien 1987.

Habla Bernhard: *Besetzung und Instrumentation des Blasorchesters seit der Erfindung der Ventile für Blechblasinstrumente bis zum Zweiten Weltkrieg in Österreich und Deutschland*. Band 1. Tutzing 1990.

Hofer Achim: *Was ist „Harmoniemusik“? Annäherung an eine Antwort*. In: *TIBIA – Magazin für Holzbläser*. 20. Jahrgang Heft 4/1995.

Hofer Achim: *Harmoniemusik*. In: Finscher Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 4. Kassel 1996.

Hofer Achim: *Marsch*. In: Finscher Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 5. Kassel 1996.

Joppig Gunther: *Alla Turca – Orientalismen in der Europäischen Kunstmusik vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*. In: Sievernich Gereon und Budde Hendrik (Hrsg.): *Europa und der Orient 800-1900*. Gütersloh/München 1989.

Jäger Ralf Martin: *Janitscharenmusik*. In: Finscher Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 4. Kassel 1996.

Kalkbrenner August: *Wilhelm Wieprecht. Sein Leben und Wirken*. Berlin 1882.

Klöcker Dieter: *Gedanken über Bearbeitungen für Harmoniemusik*. In: *TIBIA – Magazin für Holzbläser*. 12. Jahrgang Heft 4/1987.

Koch Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*. Faksimile Reprint der Ausgabe. Frankfurt/Main 1802. Schwindt Nicole (Hrsg.) Kassel 2001.

Kolneder Walter: *Bäuerliche Blasmusik in der Ostmark*. In: Die Volksmusik 1939/A August.

Mayerwieser Rudolf: „*Die Banda kommt!*“ *Eine kurzgefaßte Geschichte der Militärkapellen und ihrer berühmtesten Dirigenten*. St. Pölten 1944.

Myslík Antonín: *Repertoire und Besetzung der Harmoniemusiken an den Höfen Schwarzenberg, Pachtla und Clam-Gallas*. In: Das Haydn Jahrbuch. Band X. Wien 1978.

Oransay Gültekin: *Die traditionelle türkische Kunstmusik*. Ankara 1964.

Schubart Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien 1806. 2. Nachdruck der Ausgabe Wien 1806. Kaiser Fritz und Margrit (Hrsg.) Hildesheim 1990.

Österreichische Blasmusik 1, Nr. 1/2 Februar 1953. S. 23.

Panoff Peter: *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1938.

Pirker Michael: *Bilddokumente zum Einfluss der Janitscharenmusik auf die österreichische Militärmusik*. Wien 1986.

Printz Wolfgang Caspar: *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Klinkunst*. Dresden 1690. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Othmar Wessely. Graz 1964.

Rameis Emil: *Die österreichische Militärmusik – Von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*. (= Alta musica. Band 2) Tutzing 1976.

Reinhard Kurt und Ursula: *Musik der Türkei*. Band 1: Die Kunstmusik. Heinrichshofen 1984.

Reinhard Kurt und Ursula: *Musik der Türkei*. Band 2: Die Volksmusik. Heinrichshofen 1984.

Reschke Johannes: *Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preußischen Heeresmusik*. Berlin 1936.

Schönfeld Johann Ferdinand von: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*. Wien 1796. (Reprint: München-Salzburg 1976).

Schiedermaier Ludwig: *Die Blütezeit der Öttingen-Wallerstein'schen Hofkapelle*. In: Seiffert Max (Hrsg.): Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Neunter Jahrgang 1907-1908. Leipzig.

- Schilling Gustav (Hrsg.): *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Lexicon der Tonkunst*. Band 6. Stuttgart 1838.
- Schneider Erich: *Die Entwicklung des Blasmusikwesens in Vorarlberg*. In: Suppan Wolfgang/Brixel Eugen (Hrsg.): *Berichte über die Erste Internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik Graz 1974*. (= *Alta musica*. Band 1) Tutzing 1976.
- Sehnal Jiří: *Die Harmoniemusik in Mähren von 1750 bis 1840*. In: *Kongressberichte Oberschützen/Burgenland 1988 und Toblach/Südtirol 1990* (= *Alta Musica*. Band 14) Tutzing 1992.
- Seifert Herbert: *Die Bläser der kaiserlichen Hofkapelle zur Zeit von J. J. Fux*. In: Bernhard Habla: *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition*. (= *Alta Musica*. Band 9) Tutzing 1987.
- Sollfelner Anton Othmar/Glanz Christian: *Die österreichische Militärmusik in der II. Republik 1955-2000*. Graz 2000.
- Stekl Hannes: *Harmoniemusik und „türkische Banda“ des Fürstenhauses Liechtenstein*. In: *Das Haydn Jahrbuch*. Band X. Wien 1978.
- Suppan Wolfgang: *Die Harmoniemusik*. In: Fink Monika/Gstrein Rainer/Mössmer Günther (Hrsg.): *Musica Privata – Die Rolle der Musik im privaten Leben*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Salmen. Innsbruck 1991.
- Zaubek Othmar Karl Matthias: *Musikverein Gaming – Geschichte und Gegenwart*. Gaming 1973.
- Zwitkovits Heinrich: *Die musikalischen Verbände im österreichischen Ständestaat und ihre Printmedien – Ein Beitrag zur Musikpolitik*. In: Suppan Wolfgang (Hrsg.): *Kongressbericht Abony/Ungarn 1994*. Tutzing 1996.
- Zwitkovits Heinrich: *Der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938 und seine strukturellen Konsequenzen für das Blasmusikwesen*. In: Brixel Eugen (Hrsg.) *Kongressbericht Mainz 1996*. Tutzing 1998.

Anhang

Abbildungen



Abbildung 1: Kupferstich von J. Punt nach P. v. Cuyck jun. (1752): Bläsergruppe, bestehend aus drei Oboisten, zwei Hornisten und zwei Fagottisten. Da die Musiker einen Trauerzug begleiten, haben sie ihre Instrumente mit einem Trauerflor versehen. (Binningen, Privatsammlung Buser). In: Joppig Gunther: *Oboe & Fagott. Ihre Geschichte, ihre Nebeninstrumente und ihre Musik*. Bern 1981. S. 47.



Abbildung 2: Die Feldmusik (Hautboisten) eines österreichischen Regiments um 1720. Kupferstich von Christoph Weigels Witwe, Nürnberg. In: Deutsch Walter: *Das große Niederösterreichische Blasmusikbuch*. Wien 1982. S. 64.

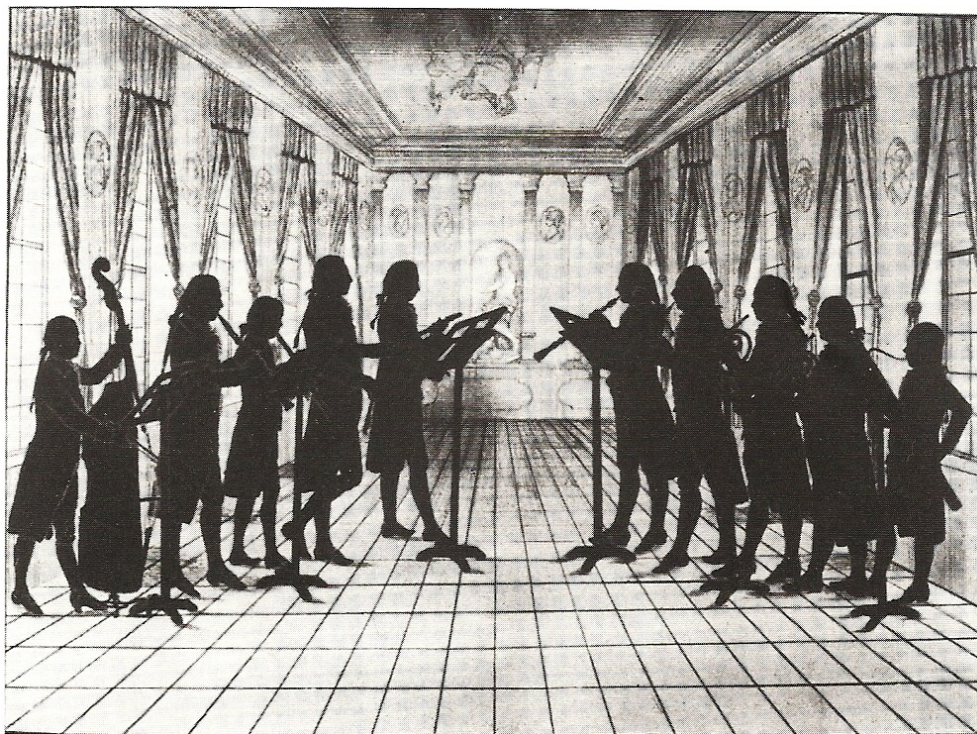


Abbildung 3: Die Harmoniemusik des Fürsten Kraft Ernst Öttingen-Wallerstein in der seltenen Besetzung mit zwei Querflöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörnern, Fagott und Kontrabass, 1791. (Fürstl. Öttingen-Wallerstein'sche Sammlungen in Schloss Harburg über Donauwörth). In: Birsak Kurt: *Die Klarinette. Eine Kulturgeschichte*. Buchloe 1992. S. 101.

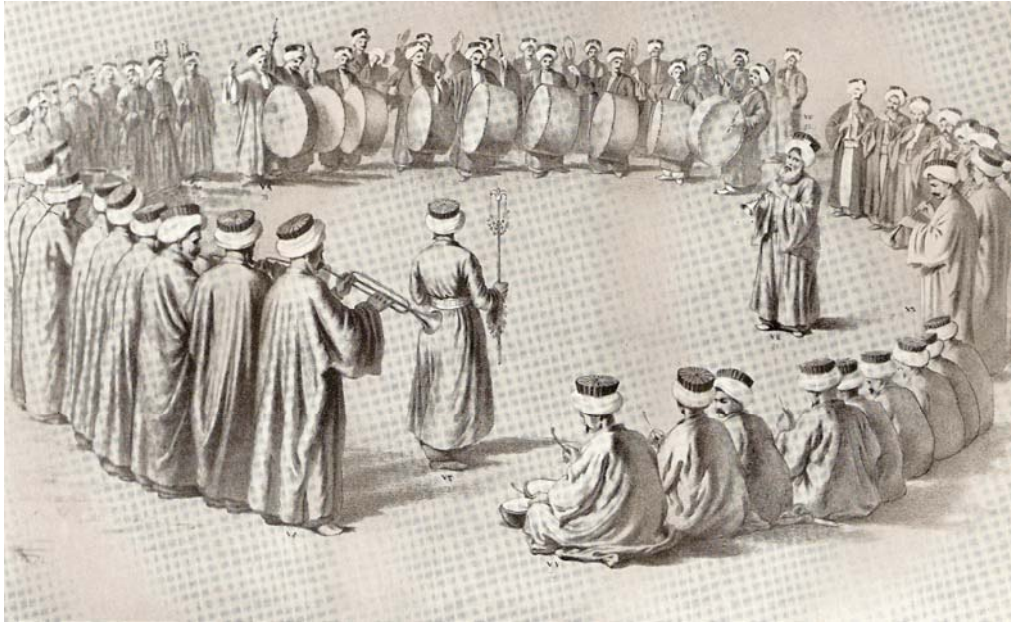


Abbildung 4: *Türkisches Musikkorps* oder *Mihter-hané* genannt. Rechts von dem Schalmeierkorps (9 Schalmeier) steht der Dirigent (Mihter-Baschi). Der zweite Dirigent ist bei den Trommlern. Hinter den neun Trommlern sind die neun Beckenschläger. Auch die Pauker sind neun, ebenso die Trompeter und die Schellenbaumträger. Vor den Trompetern ist der erste Schellenbaumträger oder Zeremoniemeister – genannt Basch-Tschausch. (Nach Arif-Pascha, *Les Anciens costumes de l'Empire Ottoman*). In: Panoff Peter: *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1938. S. 76.



Abbildung 5: *Türkische Janitscharenmusik* mit acht großen Trommeln, sechs Becken, sechs Trompeten und drei Paar Kesselpauken. Miniatur von Levni (gest. 1732), Topkapi-Saray-Museum, Istanbul. In: Jakob Friedrich: *Schlagzeug*. Bern 1979. S. 49.



Abbildung 6: Der Einzug des ersten türkischen Gesandten Ibrahim in Wien am 8. August 1719 mit seiner Mohrenkapelle. In: Mayerwieser Rudolf: *„Die Banda kommt!“ Eine kurzgefaßte Geschichte der Militärkapellen und ihrer berühmtesten Dirigenten.* St. Pölten 1944.



Abbildung 7: Ein Feld-Pfeifer bei den Panduren. In: Brixel Eugen/
Martin Gunter/Pils Gottfried: *Das ist Österreichs Militärmusik*. Graz
1982. S. 37.



Abbildung 8: Ein Trommelschläger bei den Panduren. In: Brixel
Eugen/Martin Gunter/Pils Gottfried: *Das ist Österreichs Militärmusik*.
Graz 1982. S. 36.

Abstract

Die Harmoniemusik ist im 18. Jahrhundert anzusiedeln und bezeichnet ein Bläserensemble bestehend aus je zwei Oboen, Klarinetten, Hörnern und Fagotten sowie deren Musik. Ein wesentliches Charakteristikum dieses Ensembles ist die paarweise Verwendung der einzelnen Instrumente sowie die typische Klangfärbung der Holzblasinstrumente mit den Hörnern. Die eigentliche Harmoniemusik war an die Aristokratie gebunden und diente den Herrschern als Statussymbol. Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts fand diese Musizierform auch in das bürgerliche Konzertwesen Eingang. Das Repertoire der Harmoniemusik umfasste zahlreiche Originalkompositionen ebenso wie Bearbeitungen von Melodien aus bekannten Opern, Balletten, Singspielen sowie Tänzen. Im 19. Jahrhundert wurden die Militärmusikkapellen zunehmend zu den Hauptinterpreten der Harmoniemusik. Es vollzog sich ein Wandel von der nur aus Blasinstrumenten bestehenden Harmoniemusik zur Türkischen Musik. Charakteristisch für die Türkische Musik oder Janitscharenmusik ist deren Rhythmusinstrumentarium, darunter die zweifellige Zylindertrommel „davul“, das Beckenpaar „zil“, das Paukenpaar „nakkare“, die große Pauke „kus“ und der Schellenbaum „çevgan“. Während der Türkenkriege kam Europa erstmals mit der Türkischen Musik in Berührung. Nach dem Rückzug der Türken nahm man dem osmanischen Heer die „Türkenbeute“ ab, worunter sich auch die Musikinstrumente befanden. Die Feldherren und Machthaber waren so sehr von den türkischen Rhythmusinstrumenten begeistert, dass sie diese auch in der europäischen Militärmusik einführten. In den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts begegnete man in den meisten Militärmusikkapellen der europäischen Länder einem türkischen Schlaginstrumentarium. Die Musikkapellen des Militärs beeindruckten ihre Zuhörerschaft so sehr, dass die Bevölkerung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deren Blasmusik sowohl in den Städten als auch in den kleinsten Dörfern nachahmte. Die meisten zivilen Blasmusikkapellen wurden zwischen 1848 und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges gegründet. Musikalisch gebildete Lehrer und ehemalige

Militärmusiker begannen die örtlich vorhandenen Musiker zu spielfähigen Musikkapellen zusammenzufügen, die im kirchlichen, gemeindlichen, gesellschaftlichen sowie im musikkulturellen Umfeld wirkten. Bis zur Auflösung der Österreichischen-Ungarischen Monarchie nach dem Ersten Weltkrieg und dem damit folgenden Ende der altösterreichischen Militärmusik existierten sowohl die Militärmusik als auch das zivile Blasmusikwesen nebeneinander. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges bedeutete jedoch auch für das Blasmusikwesen in Österreich einen entscheidenden Einschnitt. Trotz der vielen Menschenleben, die der Krieg forderte, und einer wirtschaftlich miserablen Zeit fanden sich die Musiker schnell wieder zu spielfähigen Musikkapellen zusammen. Ende der zwanziger Jahre begann man in den einzelnen Bundesländern Österreichs die Blasmusikkapellen zu überregionalen Verbänden zusammenzuführen und 1934 wurde der bundesweite „Reichsverband für österreichische Volksmusik“ aufgebaut. Der Einmarsch Hitlers im Jahr 1938 und der folgende Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich veränderte das Blasmusikwesen wesentlich. Mit einem Schlag wurde die ganze Aufbauarbeit der Musikverbände vernichtet. Es kam zur Auflösung des Reichsverbandes und die Musikkapellen wurden in die Reichsmusikkammer in Berlin eingegliedert. Diese Situation führte zur Auflösung vieler Musikkapellen, bis schließlich 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach und das Blasmusikwesen einen noch schwerwiegenderen Einschnitt erfuhr. Bereits Ende 1945 trafen sich die ersten Musiker wieder, um in den bescheidensten Verhältnissen zu musizieren. Ein Jahr später kam es zur Wiederaufrichtung sowie zur Neugründung der Blasmusikverbände und bis zum Jahr 1965 verfügte jedes Bundesland über einen Blasmusikverband. 1959 wurde der Österreichische Blasmusikverband gegründet. An dieser Stelle endet diese Arbeit, jedoch ist die Entwicklung des zivilen Blasmusikwesens hier nicht abgeschlossen, doch mit der Gründung der Blasmusikverbände wurden jene Grundsteine gelegt, welche die Blasmusik in Österreich zu dem machten, was sie heute ist.



Lebenslauf

Geburtsdatum: 7. 12. 1982
Geburtsort: Krankenhaus Amstetten
Familienstand: Ledig
Staatsbürgerschaft: Österreich
Eltern: Peter und Gabriele Aichinger

Schulische Ausbildung

1989-1993 Volksschule Ardagger
1993-1997 Hauptschule Ardagger
1997-2000 Fachschule für wirtschaftliche Berufe der Schwestern in Amstetten
3. Juni 2000 Abschlussprüfung
2000-2003 Aufbaulehrgang für wirtschaftliche Berufe an der HBLA Landwied in Linz
17. Juni 2003 Reife- und Diplomprüfung
seit Oktober 2003 Studium Musikwissenschaft an der Universität Wien

Musikalische Ausbildung

1991-2007 Unterricht Klarinette
1996-1998 Unterreicht Saxophon
Mitglied als Klarinettistin in den Musikvereinen von Stift Ardagger und Windhag sowie 2006 und 2007 Mitwirkung bei der Niederösterreichischen Bläserphilharmonie unter Thomas Doss.

Berufliche Tätigkeit

2004-2008 Blockflötenunterricht
2004, 2005 und 2006 Ordnerdienst beim OsterKlang Wien
seit Mai 2005 Dramaturgie Assistenz im Theater an der Wien