

MILITÄR- MUSIK

Militärmusik

in Geschichte und Gegenwart

von

Dr. PETER PANOFF

Mit 130 Kunstdruckbildern, vielen
Textskizzen und über 100 Notenbeispielen,
Märschen, Signalen usw.

Karl Siegmund Verlag · Berlin

B 12580

~~Sf. 9289~~

Copyright by Karl Siegismund, Berlin

1938

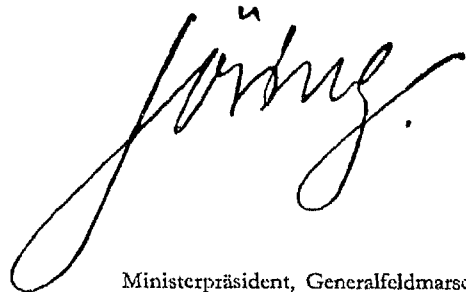
Druck von C. G. Röder, Leipzig

Zur Einführung

Kein Volk ist so mit seinen Militärmärschen aufgewachsen und groß geworden, wie das deutsche. Der Militärmarsch reißt nicht nur die Knochen zusammen, sondern auch die Herzen. Er ist das Soldatische schlechthin, das bei uns nicht in der Uniform steckt, sondern im Blute. Wen eine Truppe mit klingendem Spiel noch niemals von den Büchern oder vom Schraubstock weggeholt hat, der ist entweder ewig alt gewesen, oder er paßt überhaupt nicht zu uns.

Es gibt außer dem Liede kein anderes musikalisches Element, das so tief ins Volk gedrungen ist, wie die Marschmusik unserer Heere. Der gute Militärmarsch ist ein Kunstwerk erster Ordnung, das unabhängig vom Ruhm eines Namens Jahrhunderten standhält.

Den 29. September 1938

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Hitler', written in a cursive style with a large loop at the end.

Ministerpräsident, Generalfeldmarschall

Geleitwort

Die deutsche Heeresmusik blickt auf eine jahrhundertealte Tradition und auf eine beispielhafte Entwicklung zurück. Trotzdem war ihre Geschichte bis heute noch nicht geschrieben.

Das mag befremden. Wer sich aber mit dieser Frage beschäftigt hat, weiß, welche Schwierigkeiten das Erforschen und Zusammentragen des geschichtlichen Materials über die deutsche Heeresmusik bereitet. Die alten Heeresmusiker waren an ihre strengen Zunftgesetze gebunden, ihre Praxis wurde nur mündlich überliefert. Es gibt also fast kein Notenmaterial aus der „Jugendzeit“ der Militärmusik, und die Berichte, die sich mit ihr direkt oder indirekt befassen, liegen zerstreut in Kriegsartikeln, Erlassen und Kriegsbüchern.

Vereinzelte deutsche Forschungen über die Heeresmusik haben viel wertvolles Material ans Tageslicht gebracht. Es galt, diese Ergebnisse zusammenzufassen und die unerforschten Lücken in der geschichtlichen Entwicklung der Militärmusik durch Heranziehung entsprechenden kunsthistorischen Materials auszufüllen. Gegenstand dieser Darstellung ist die Geschichte der deutschen Militärmusik mit Berücksichtigung einiger Länder Europas.

Ich wäre kaum imstande, meine Arbeit durchzuführen, wenn ich nicht die Möglichkeit gehabt hätte, das in verschiedenen deutschen Archiven und Bibliotheken liegende Bildmaterial und die anderen historischen Quellen zu benutzen. Allen denen, die mich bei meiner Arbeit durch wertvolle Anregungen, Hinweise und durch die Bereitstellung des notwendigen Forschungsmaterials tatkräftig unterstützt haben, spreche ich meinen herzlichsten Dank aus, insbesondere der Leitung der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin und Herrn Dr. *Wolfgang Bruhn* von der Abteilung Frh. v. Lipperheideschen Kostümbibliothek, Herrn Studienassessor *Thilo Cornelissen* und den verantwortlichen Stellen im Oberkommando des Heeres und im Luftfahrtministerium.

Danken möchte ich ferner dem Verlag *Karl Siegmund*, der die kostspielige Veröffentlichung des Werkes in vorliegender Form ermöglichte.

Die Militärmusik ist heute ein wertvolles Kulturgut, das wir hüten und fördern müssen. Deshalb wendet sich dies Buch an alle, denen das klingende Spiel der Soldaten mehr bedeutet als ein Ohrenschauspiel, die die Militärmusik lieben und verehren, aber auch richtig verstehen wollen.

Berlin, im Juli 1938.

Dr. Peter Panoff.

Inhaltsangabe

<i>Vorschau</i> : Kriegsmusik in ihren Anfängen. Der Klang wird zum Symbol. Signalwesen und Kriegsmusikinstrumente der Naturvölker. Heeresmusik der Antike. Griechische und römische Musikpraxis, Instrumentarium für den Dienstgebrauch der Truppe. Die alten Germanen und ihre Kriegsmusik	1
<i>Heeresmusik im Mittelalter</i> : Kulturschichtliche Bindungen. Musikinstrumente. Kriegsmusik des Rittertums. Die Kreuzzüge bereichern das Instrumentarium. Pauken, Trommeln und Pfeifen werden nach Europa verpflanzt	9
<i>Die Landsknechte werden Träger und Pfleger der Heeresmusik</i> : Fußvolk und Reiterei. Musikinstrumente. Feldtrompeter und Heerpauker — ein unzertrennliches Geschwisterpaar. Die Zunft, ihre Satzungen und Vorrechte. Fanfaren und Feldstücke. Instrumentenmacher	22
<i>Das stehende Heer und die ersten Musikkorps</i> : Tambours und Schalmeier machen den Anfang. Ausführungspraxis. Instrumentarium und Musik des 17. Jahrhunderts beeinflussen die Entwicklung des Musikkorps. Die Heeresmusik bei den einzelnen Waffengattungen. Der Dienst bei der Truppe, Bestallung, Ausrüstung, Beschaffenheit der Musikinstrumente. Hoboisten. Die Musikkorps der verschiedenen europäischen Heere. Praxis	53
<i>Orientalische Einflüsse</i> : Janitscharen-Musik und ihr Wesen. Schellenbaum, große Trommel, Becken und Triangel. Schwarze Militärmusiker in deutschen Diensten. Dudelsackpfeifer im Musikkorps	71
<i>Das Kleid der Heeresmusiker</i>	80
<i>Friderizianische Zeit</i> : Der Soldatenkönig und die Militärmusik. Militärmusikschule in Potsdam. Gottfried Pepusch, der ausbildende Kapellmeister und Schulleiter. Infanteriemusik und ihre Zusammenstellung, Dienstvorschriften, Ausstattung, Besoldung der Musiker. Musikkorps der Dragoner und der Artillerie. Der Paukenwagen. Heeresmusik der anderen deutschen Armeen. Friedrich der Große. Die Militärmusik bewährt sich im Kriege. Auszeichnungen durch den König. Pauker bei den Dragonern. Hornisten bei der Infanterie. Husarenmusik . .	84
<i>Militärmusik der Anderen</i> : Rußland, England, Frankreich	90
<i>An der Schwelle der neuen Zeit</i> : Ende der Trompeter- und Paukerzunft. Angleichung der Dragonermusik an die Feldmusik der Kürassiere. Egalisierung der Signale für die Reitermusik (Kavallerie und Artillerie). Stabstrompeter Popitz als Schöpfer der Kavalleriesignale. Erfindung der Ventile. Spielleute der Infanterie und ihre Signale. Russischer Zapfenstreich. Hornisten. J. G. Rode und die Jägermusik	112
<i>Der Militärmarsch</i> : Grenadiermärsche, Parademärsche und ihre Geschwindigkeit, Kavalleriemärsche. „Dessauer Marsch“ und seine Geschichte. Einführung des Gleichschritts und seine Bedeutung für die Marschmusik. Fürst Leopold von Dessau. Die Sächsische Militärmarschsammlung. Der Fürst mit den vielen Märschen. Welche Märsche stammen von Friedrich dem Großen? Geschwindigkeit. Der „Yorck“-Marsch. Die Marschsammlung Friedrich Wilhelms III. Die neueren Märsche	141
<i>Die Militärmusik — Bindeglied zwischen Volk und Heer</i> . Wilhelm Wieprecht und sein Werk. Militärgroßkonzerte, Kulturarbeit der Militärkapellen. Neuorganisation des Heeresmusikwesens. Der Musikmeister. Verdiente und beliebte Musikmeister. Musikkorps bei den verschiedenen Waffengattungen.	152
<i>Die neue Zeit</i> : Volksverbundenheit und Militärmusik. Der Musikinspizient. Unterrichtswesen. Ausbildung der Kapellmeister. Die Vorkriegsorganisation der Militärmusik. Der Weltkrieg und die deutsche Heeresmusik	157
<i>Unsere Zeit</i> : Musikwesen der Reichswehr. Das neue Deutschland und der große Aufschwung der Militärmusik, ihre Organisation, Dienstaufgaben und Kulturarbeit in der heutigen Wehrmacht. Musik der Luftwaffe. Nationale Verbände, SS. und SA. als Träger der militärmusikalischen Tradition	163

Literatur

(Die Zahlen rechts beziehen sich auf die Fußnoten im Text)

- J. E. Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*. Halle 1795.²⁹⁾
Heinrich Bessler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. E. Bücken, Wildpark-Potsdam 1931).
Otto Bittborn, *Geschichte der „Schwedischen Reiter-signale“*, 4. Auflage. Berlin 1910.²⁰⁾
Edward Buble, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*. I. Die Blasinstrumente. Leipzig 1903.³⁾
R. P. G. Daniel, *Histoire de la Milice Française*. Amsterdam 1724.¹¹⁾
Henry G. Farmer, *Military Music and its story* (The Rise and Development of Military Music). London 1912.²¹⁾
Hanns v. Fleming, *Der vollkommene deutsche Soldat*. Leipzig 1726.¹⁰⁾
Moritz Fürstenau, *Beiträge zur Geschichte der Königlich Sächsischen musikalischen Kapelle*. Dresden 1849.⁶⁾
Rudolf Gläsel, *Zur Geschichte der Battaglia*. Diss. Leipzig 1931.²⁷⁾
Rob. Haas, *Ausführungspraxis der Musik* (Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben v. E. Bücken, Potsdam 1931).⁴⁾
Rob. Haas, *Musik des Barock* (Handbuch der Musikwissenschaft, 1929).
Caspar Heintzel, *Oratorischer Hall und Schall*, Berlin 1620.⁷⁾
Hinde, *Discipline of the Light Horse*. 1778.²⁸⁾
Historische Beschreibung der Bekleidung und Bewaffung des russischen Heeres. Petersburg 1841 (russisch).²¹⁾
Oskar Huffschnid, *Gustav Roßberg und die Entwicklung der deutschen Heeresmusik* („Deutsche Militär-Musiker-Zeitung“ 30. Jahrgang [1908] Nr. 50).²⁷⁾
A. Kalkbrenner, *Musikalische Studien und Skizzen*. Berlin 1903.
Kappey, *Military Music*. London 1894.³⁰⁾
G. Kastner, *Manuel général de la musique militaire*. Paris 1848.¹⁸⁾
G. Lehmann, *Forschungen und Urkunden zur Geschichte der Uniformierung der Preussischen Armee 1713—1807*. Berlin 1900.¹⁰⁾
Martin Lezius, *Das Ehrenkleid des Soldaten*. Berlin 1936.¹³⁾
Hauptmann Lutz, *Die Bayerische Militärmusik* (Deutsche Militär-Musiker-Zeitung, Jahrgang 1892, Nr. 48).³¹⁾
Hugo Piff, *Obersilouant, Zur Geschichte der österreichischen Militärmusiken* (Deutsche Militär-Musiker-Zeitung 1917).³²⁾
M. Praetorius, *Syntagma musicum*.²⁴⁾
H. Ravenstein, *Geschichte des (Kgl.) 2. Cürassier-Regiments (Königin)*. 1827.¹⁷⁾
Johannes Reschke, *Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preussischen Heeresmusik* (Dissertation Berlin 1935).⁹⁾
Th. Rode, *Die russ. Jagdmusik* (Neue Zeitschrift f. Musik Bd. 50).
Th. Rode, *Die russ. Jagdmusik in ihrem Prinzipien und Konsequenzen* (Neue Berliner Musik-Zeitung 1861).²²⁾
Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*. Wien 1920.⁸⁾
O. Schmid, *Beethovens „York“-Marsch — ein Marsch für die böhmische Landwehr*. (Deutsche Militär-Musiker-Zeitung, 32. Jahrgang [1910] Nr. 8.)³⁵⁾
O. Schmid, *Altsächsische historische Märsche* (Band 10 „Musik am sächsischen Hofe“). Leipzig.³⁴⁾
O. Schmid, *Altsächsische Armeemärsche* (Die Musik, Jahrgang 1903, Heft 23, 24).³³⁾
Hermann Schmidt, *Märsche und Signale der deutschen Wehrmacht*. (In: Musikalische Formen in historischen Reihen, herausgegeben v. Heinrich Martens, Bd. 15.)¹⁰⁾
v. Siebart, *Geschichte der Hannoverschen Armee*, Hannover 1866.³⁰⁾
G. Thouret, *Friedrich der Große als Musikfreund und Musiker*. Leipzig 1898.¹²⁾
— *Die deutsche Militärmusik auf der Ausstellung in Wien, 1892* (Deutsche Militär-Musiker-Zeitung, 14. Jahrgang).¹⁴⁾
Arno Werner, *Job. E. Altenburg, der letzte Vertreter der heroischen Trompeter- und Paukerkunst*, Ztschr. für Musikwissenschaft 1933, Heft 6.²⁸⁾
A. E. Zealley and J. Ord Hume, *Famous Bands of the British Empire*, London 1926.²⁵⁾

Mit Ausnahme der Photos Nr. 105—110, 113, 114, 122 stammen sämtliche Bilder und Aufnahmen aus dem Archiv des Verfassers. — Alle Rechte vorbehalten.

Vorschau

In ihrer Liebe und Begeisterung für die Militärmusik sind sich alle Völker gleich. Das klingende Spiel, der schneidige Rhythmus, der feste Gleichschritt der Truppe und ihr stolzer Anblick üben stets eine zündende Wirkung auf das Volk aus. Man kann noch so kritisch sein, man kann noch so sehr auf überragende Künstlerschaft im Konzertsaal eingestellt sein — dem besonderen Reiz der Militärmusik wird man immer unterliegen.

Das zeigt sich am besten, wenn ein Musikkorps mit schmetternden Fanfaren durch die Straßen zieht. Von weitem hört man schon den wuchtigen Trommelklang. Die Leute eilen ans Fenster oder auf die Straße, sie lassen sich gern von dem treibenden Marschrhythmus mitreißen. Die große Begeisterung der Bevölkerung gilt aber nicht nur der marschierenden Musikkapelle oder dem berittenen Trompeterkorps. Wie oft ladet die Wehrmacht zu einem Militärkonzert, zu einem Gartenkonzert ein, wie oft musiziert die Militärkapelle auf dem Marktplatz! Und da sind die Spielleute jedesmal von einem aufnahmebereiten Publikum umringt, das sich nicht satt sehen und hören kann.

So ist es bei uns, ebenso bei den anderen Völkern. Die Militärmusik hat es „in sich“, sie erfüllt uns mit stolzer Freude, ihr heroischer und volksnaher Charakter machen sie zu einem wichtigen Kulturfaktor. Heute ist die Militärmusik ein Bindeglied zwischen Volk und Heer, sie hat einen bestimmten Platz und bestimmte Aufgaben in unserem Musikleben. Sie spielt nicht nur Marsch- und Blasmusik, sondern auch sinfonische Werke. Und dazu braucht sie ein reichhaltiges Instrumentarium, vollwertige, künstlerisch befähigte Streicher und Bläser, gute Kapellmeister.

Die heutige Militärmusik als Begriff und als Orchesterkörper ist allerdings eine Errungenschaft der neueren Zeit, besser, eine Errungenschaft des Volksheeres. Äußerlich war der Werdegang der Militärmusik von der Entwicklung der Musikinstrumente abhängig. Die Völker haben sich da im Laufe der Jahrhunderte ständig beeinflusst. Und wenn man sehr weit zurückschaut, wird man nicht nur Beziehungen zu längst erloschenen Kulturen finden, sondern auch feststellen, daß die Völker ursprünglich aus einer gemeinsamen Quelle ihre Musikinstrumente bezogen haben.

Unsere heutige Musikforschung begnügt sich keineswegs nur mit der Sichtung, Ordnung und Untersuchung des historischen Materials. Die vergleichende wissenschaftliche Methode hat unser Blickfeld erheblich erweitert und unsere Forschung auf Gebiete gelenkt, die bis dahin kaum betreten waren. So verließ die junge vergleichende Musikwissenschaft den sicheren Heimatboden und begann mit der ungleich schwereren Erforschung der Musik der Naturvölker und der nichteuropäischen Hochkulturen. Damit wollte man näher an die Quellen unserer Musikpraxis heranrücken, die Nebel über den Anfängen zerstreuen.

Die Untersuchungen sind noch nicht beendet und doch liegen bereits viele aufschlußreiche Ergebnisse vor, dank derer wir heute eine klare Rückschau halten können über den langen Werdegang unserer Musik und musikalischen Praxis. Wir haben die Kunstmusik und mit ihr die Militärmusik zur höchsten Blüte gebracht. Die musikalischen Äußerungen der Naturvölker aber zeigen in ihrer Beschaffenheit jene mehr oder weniger primitiven Merkmale, die ebenfalls für die Anfänge der europäischen Musikausübung typisch sein könnten. Zwischen diesen zwei weit entfernten Polen liegt eine jahrtausendalte Entwicklung, eine riesengroße Praxis und Erfahrung.

Das wird uns klar, wenn wir z. B. eine moderne Militärkapelle, ihre klangliche Pracht und die Ausdrucksfähigkeit, die Formschönheit und die geistvoll eingerichtete Spieltechnik

der vielen Blasinstrumente mit dem kärglichen Instrumentarium irgendeines afrikanischen Negerstammes vergleichen. Über die ersten Anfänge der Musik und der Musikausübung sind die meisten Naturvölker schon hinweg. Sie haben nicht nur ihre genau genormten und geformten Musikinstrumente, ihre Spielstücke, Lieder und Gesänge, sondern zum Teil sogar bestimmte Tonsysteme, die sich meist aus der Beschaffenheit der Musikwerkzeuge ergeben. Dort, wo das Instrumentarium reichhaltiger ist, werden die Funktionen und die Zweckbestimmung der einzelnen Klangwerkzeuge genau geregelt. Manche Instrumente darf nur der Priester spielen, andere wieder sind für kultische Zeremonien bestimmt und müssen vor Frauen geheimgehalten werden, manche werden ausschließlich im Kriege und für Signale verwendet. Der Klang wird also zum *Symbol*, er bestimmt die Gattung und den Gebrauch des Musikinstrumentes, er steht auch Pate bei der Geburt der Militärmusik.

Von der Bezeichnung „*Militärmusik*“ müssen wir uns einstweilen trennen. Vorerst kann man nur von Musik im Dienste des Krieges und des Waffenhandwerks, also von Kriegsmusik und von Musiksignalen sprechen. Seit alters her wurden militärische Befehle bei der Truppe durch Musiksignale übermittelt. Man wählte zu diesem Zweck Blasinstrumente, die einen starken, durchdringenden Klang hatten: meist Signalhörner und Trompeten. Bei den kriegerischen Naturvölkern sind diese Instrumente von einfacher und einfachster Beschaffenheit — meist genügt da das Büffelhorn oder die mächtige Holztrompete und Holzposaune. Im Prinzip hat sich das musikalische Signalwesen bei der Truppe wenig verändert, nur die melodische Beschaffenheit der Signale ist reicher geworden, auch die Instrumente haben wesentliche Verbesserungen in der Konstruktion erfahren.

Viele Naturvölker, beispielsweise die afrikanischen Pangwe, haben eine gut ausgebildete Signalsprache, die sie mit Hilfe ihrer Musikinstrumente im Kriege und im Frieden verwenden. Der Rhythmus, der sehr mannigfaltig und kompliziert sein kann, spielt in Verbindung mit dem Klang eine große Rolle. Die Pangwe haben für diesen Zweck bestimmte Trommeln und Pfeifen. Die Kriegstrommel ist eine kurze Felltrommel, die mit hakenförmigen Schlägeln aus Raphiamark bearbeitet wird, die kleinen hölzernen Pfeifen klingen schrill und durchdringend. Daneben werden für Kriegssignale Trompeten aus Holz und Antilopenhorn verwendet. Mit diesen einfachen Musikinstrumenten ziehen die Pangwe in den Krieg. Die Signalsprache ist jedem Krieger geläufig, die Trommel- und Pfeifenklänge ermöglichen eine Verständigung auf weite Entfernung. Außerdem dient diese Kriegsmusik zur Anfeuerung der Truppe. Die scharfen Klänge und die treibenden Rhythmen der Trommel begeistern die Krieger, sie versetzen sie in einen übernatürlichen, ekstatischen Zustand, der ihnen oft zum Siege verhilft. Man kann hier also nur vom Rhythmus, Klangzauber und Klangwirkung sprechen, denn eine Melodie in unserem Sinne kennen die Naturvölker nicht. Sie sind dagegen große Meister der Rhythmik und erzielen damit Wirkungen, die für ein europäisches Ohr unfaßbar sind.

Ihr mehr oder weniger reichhaltiges Instrumentarium ist in mancher Beziehung verwandt mit den Musikinstrumenten der *antiken Hochkulturen*. Die Forschung hat nachgewiesen, daß beispielsweise die Harfe, die heute bei vielen Naturvölkern ein sehr bescheidenes Dasein führt, aus Ägypten nach Südwesten vorgedrungen ist. Auch verschiedene Blasinstrumente, besonders Pfeifen mit Grifflöchern müssen als Nachkommen der altägyptischen Instrumente angesehen werden.

Die alten *Ägypter* und die *Assyrer* standen allerdings auf einer viel höheren musikalischen Kulturstufe als die Naturvölker. An Hand von Bilddokumenten, wie Reliefs, Vasenfragmenten und Fresken sind wir heute imstande, einiges über ihre Musikpflege zu sagen. So wissen wir, daß im alten Ägypten die Musik, dank ihrer bevorzugten Sonderstellung, sehr entwickelt war. Die Ägypter und die Assyrer hatten nämlich schon gut ausgebildete Musikinstrumente und festgelegte Tonsysteme. Die *Harfe* war bei ihnen ein bevorzugtes Instrument. Daneben kannte und spielte man die *Leier*, die *Laute*, die *Trompete*, die *Doppelboe*, die kleine *Rahmen-trommel*, die große *Faßtrommel*, sowie Rasselinstrumente. Schon damals, etwa zweitausend Jahre vor Christus, gab es Orchester, deren Mitglieder nicht selten Frauen waren.

Die Kriegsmusik der Assyrer und Ägypter hatte ihr eigenes Gesicht. Man kann mit Sicherheit annehmen, daß sie die Tuba, also die Trompete geraden Wuchses sowie verschiedenartige Hörner für Signalzwecke im Heere verwendeten. In Verbindung mit anderen Blasinstrumenten wie *Flöten* (Abb. 1) und *Oboen* — die *Trommeln* darf man dabei nicht vergessen — werden

diese Signal-Klangwerkzeuge wohl eine regelrechte Kriegsmusik abgegeben haben. Denn militärische Aufzüge und andere militärische Handlungen vollzogen sich unter den Klängen einer Musikkapelle, ebenso war die Musik auf dem Marsch und bei den Übungen der Truppe durchaus üblich. Es versteht sich von selbst, daß diese Musik im Kriege und während der Schlacht eine große Rolle spielte. Trompetensignale verkündeten den Aufbruch zum Marsch, unter den treibenden Marschrhythmen der Kriegsmusik griffen die Truppen den Feind an, Musik verkündete den Sieg.

Wir besitzen ein wertvolles Bilddokument, ein Relief aus dem Jahr 650 v. Chr., das sich heute im Britischen Museum zu London befindet. Es zeigt die Huldigung des heimkehrenden siegreichen Königs Assurbanipal von Assurien. Auf dem Relief ist eine ganze Musikkapelle abgebildet, die in Reih' und Glied — man könnte fast sagen: im Gleichschritt — dem König entgegenzieht. An der Spitze marschieren die Harfner, drei Männer und vier Frauen, in der Mitte befinden sich ein Flötist, ein Zimbalist, eine Flötistin und — eine Trommlerin. Dann folgt der Vokalchor, bestehend aus Frauen und Knaben. Hier handelt es sich jedoch um die Hofkapelle des Königs, nicht um eine ausgesprochene Feldmusik.

Wahrscheinlich blieb die Hofkapelle in der Residenz des Königs zurück, während dieser an der Spitze seines Heeres ins Feld zog, begleitet von der eigentlichen Kriegsmusik. Ob sich unter den Feldmusikern auch Frauen befanden, steht nicht fest. Nach den Sitten der alten vorderasiatischen Völker ist es durchaus möglich, daß Sklavinnen zu solchen Diensten herangezogen wurden. *Athenäos* berichtet von 329 Musikerinnen, die sich in der Heerfolge des Perserkönigs Darius III. Kodomannus (um 333 v. Chr.) befunden haben sollen. Es bleibt dahingestellt, ob diese weiblichen Musikanten nicht etwa zu persönlicher Belustigung und Zerstreuung des Königs, denn zu heeresmusikalischen Zwecken da waren.

Die *persischen* Truppen sollen sogar Lieder auf dem Marsch gesungen haben. Eine besondere Rolle als Signalinstrument spielte da ein Schlagzeug, ein ambosartiges, aus sieben verschiedenen Metallen gegossenes Instrument, das auf dem Rücken eines Elefanten getragen wurde. Groß muß der Kasten also gewesen sein, wenn er einen Elefanten als Träger brauchte. Zu diesem Kasten gehörte außerdem ein Hammer aus derselben Metallegierung. Sobald der König das Zeichen zum Aufbruch gab, wirbelte man mit dem Hammer inwendig an den Seiten des Metallkastens, wodurch ein dröhnender, durchdringender Schall entstand. Auch die weiter entfernten Krieger vernahmen das Signal und machten sich sofort marschbereit.

Für die *baktrischen*, *medischen* und *persischen* Heere war die Kriegsmusik überhaupt typisch. Sie bestand ebenfalls aus trompetenähnlichen Blasinstrumenten und Schlagzeug, die sowohl den Signaldienst versah wie beim Angriff und während des Kampfes spielte, um die Truppen anzufeuern. Darauf kam es bei der Schlachtmusik hauptsächlich an, abgesehen von der Übermittlung von militärischen Befehlen durch Musiksignale. Für diese Zwecke brauchte man Blas- und Schlaginstrumente von durchdringendem, scharfem Klang, die Völker wählten da — man könnte sagen: fast instinktiv — immer die geeigneten Musikinstrumente: Schlagzeug und trompetenartige Instrumente.

Dasselbe haben wir bei den alten *Indern*. Die älteste Musikpraxis zeigt immer wieder die *Trommel* und die *Trompete* als die Musikinstrumente des Heeres. Auch hier begegnet uns das *Riesenschlagzeug* auf dem Elefantenrücken. Diesmal ist es kein Metallkasten, sondern ein mit Leder überzogenes Holzgestell in Kesselform. Schon damals konnte man also von einem berittenen Kesselpauker beim Heer sprechen, der mit seinen Holzklöppeln die Signale wirbelte. Diese Riesenkesselpauke soll einen dröhnenden Klang gehabt haben.

Als eins der ältesten Blasmusikinstrumente im Dienste der indischen Krieger erwähnt das altindische Heldenepos „*Ramayana*“ das Muschelhorn. Aus der weit ausgehöhlten Meerermuschel ertönte vor dem Gefecht das Königssignal. Danach setzten die anderen Bläser und Trommler ein. Neben dem Muschelhorn, das vielleicht mit besonderen Rechten als Signalinstrument bedacht war, kannten die Inder das Signalhorn, das ebenfalls ein ungekünsteltes Naturerzeugnis — nämlich ein ausgehöhltes Stierhorn — war. Bei den einzelnen Heeresabteilungen befanden sich Trompeter und Hornisten, die auf dem Marsch bliesen. Die Trommler dagegen marschierten hinten. Während des Kampfes wirbelten die Trommeln unaufhörlich und die Bläser



Abb. 1.
Altägyptischer Flötist

schmetterten ihre Fanfaren. Besondere Bedeutung hatte die Riesenkesselpauke. Ihre dröhnenden Schläge verkündeten den Sieg der Truppen.

Nun zu den *Hellenen*. Nach Plutarchs Berichten maßen die alten Griechen der Musik eine große erzieherische Bedeutung bei und bedienten sich ihrer bei allen ernstesten Unternehmungen im Krieg und im Frieden. Wir wissen, daß die Trompete, die sie *Salpinx* nannten, auch bei ihnen als Kriegsmusikinstrument eine große Rolle spielte. Wie *Xenophon* berichtet, soll die atheniensische Reiterei nach Trompetensignalen exerziert haben. Bekannt ist die Verwendung des Trompeterkorps beim Angriff und während der Schlacht. Die Marschmusik war den Griechen nicht fremd. Natürlich darf man die damaligen sogenannten lakonischen, makedonischen und kretischen Märsche, die meist in der phrygischen Tonart standen, nicht mit unserem heutigen Militärmarsch vergleichen.

Die Spartaner griffen den Feind unter den Klängen der Doppeloboe (*Aulos*) an. Die Auletik, die Kunst des Oboeblasens, stand im alten Hellas auf einer hohen Stufe. Besonders bei militärischen Aufzügen, bei Wettkämpfen und Waffentänzen glänzten die Aulosbläser. Auf



Abb. 2. Unterricht im Aulospiel

ihren Doppeloboem ließen sie ganze Tongemälde erklingen. Viele Bilddokumente aus jener Zeit berichten von den Aulosbläsern. Ihr damals sehr beliebtes, aber wegen seines orgiastischen Klanges oft verpönte Instrument war eine Doppelschalmel mit doppeltem Rohrblatt. Der Spieler blies gleichzeitig die beiden Instrumente, die in der Regel gleich gestimmt waren (Abb. 2 und 3). Auf der einen Oboe spielte er die Weise, die andere ergab meist einen Halteton. Schallbecher dienten zur Verstärkung des Klanges. Als Instrument von einem durchdringenden Klang wurde es im Heere, vornehmlich bei dem Fußvolk gebraucht.

Daneben darf man die *Lyra* zu den Kriegsinstrumenten zählen. Die Kreter hatten für ihre heeresmusikalischen Zwecke Lyraspieler ausgebildet, die die Truppe auf dem Marsch und in den Krieg begleiteten. Das ausgesprochene Musikinstrument des Soldaten war jedoch die bereits erwähnte Trompete oder *Salpinx*. Sie hatte die bekannte langgestreckte konische Tubaform, wurde aus Metall und in verschiedenen Größen gebaut. Jedes Volk Hellas hatte da seine eigene Tubaform und einen bestimmten Namen für dieses Instrument. Das Mundstück der *Salpinx* war aus Horn oder Knochen.

Man berichtet von griechischen Trompetern, die gleichzeitig zwei *Salpinx* blasen konnten, andere wieder rühmten den weittragenden Klang ihrer Trompete, der bisweilen auf eine Entfernung von mehreren Kilometern hörbar gewesen sein soll. Bei der Belagerung von Argos

ließ Herodores mehrere Salpinx gleichzeitig blasen und griff dann den durch den mächtigen Klang eingeschüchterten Feind an.

Von der *römischen* Kriegsmusik wissen wir etwas mehr. Für das Kriegswesen und für alles, was mit ihm zusammenhing, hatten die Römer bekanntlich eine große Vorliebe. Die Kunstmusik interessierte sie kaum, sie waren da auf fremdländische Musikkultur angewiesen. Wichtiger war ihnen dagegen die Heeresmusik. Die zahlreichen Feldzüge haben ihre Notwendigkeit erwiesen, die ständige Berührung mit fremden Völkern und Kulturen brachte den Römern viele wertvolle und brauchbare Anregungen. Sie nahmen sie gern und willig an, man



Abb. 3. Griechischer Aulospieler



Abb. 4. Eine römische Tuba, wie sie die zeitgenössischen Darstellungen zeigen. Ganz ähnlich sah auch die griechische Trompete (Salpinx) aus

kann sogar nach dem Stand der heutigen Forschung mit Sicherheit sagen, daß die nordischen Völker, jene verachteten und gefürchteten „Barbaren“, in musikalischen Dingen vielfach die Gebenden und die römischen Kulturvölker die Nehmenden waren. Wir werden noch einmal darauf zurückkommen.

Zunächst die römischen Kriegsmusikinstrumente. Wir kennen verschiedene metallene Blasinstrumente, so die geradeförmige *Tuba*, die *Bucina* — die Vorläuferin unserer Posaune —, das überaus wichtige bronzene Horn (*cornu*) und das merkwürdig gestaltete Instrument, *Lituus* genannt, über dessen Herkunft und Gebrauch im römischen Heere wir gar nicht unterrichtet sind.

Die *Tuba* war, schon lange bevor sie die Römer kannten, im ganzen Mittelmeerkreis verbreitet. Assyrer, Ägypter, Griechen und Etrusker kannten und gebrauchten sie. Überall hat die *Tuba* ihre gerade konische Form behalten, was man aus zahlreichen Abbildungen schließen kann (Abb. 4). Die Römer haben sie zweifellos von den Etruskern übernommen und in den Dienst ihrer Heeresmusik gestellt. In Frankreich wurde eine sehr gut erhaltene alt-römische *Tuba* aufgefunden, die 1,16 m lang und 905 g schwer ist. Ihre Röhren sind aus ge-

hämmerter Bronze; mehrere solche Röhren, die sich nach und nach erweitern, sind ineinandergeschoben und bilden auf diese Weise die konische Form der *Tuba*. Metallbänder halten die einzelnen Röhren zusammen, die nach oben in einem Aufsatz enden. Auf der Trajanssäule ist ein Tubabläser abgebildet, auf dessen Trompete vom Schallstück bis zur Mitte eine Kette angebracht ist. Diese Kette ermöglichte eine bessere Haltung. Das Mundstück der *Tuba* war konisch oder halbrund.

Die Tubabläser im Heere nannte man *Tubicines*. Ihre Bedeutung für das Signalwesen war zweifellos sehr groß. In der Kaiserzeit erreichte die Zahl der *Tubicines* bei der Legion angeblich 39. Auch hatte jede Legion ihre Trompeterschule, in der die *Tubicines* im Signalblasen und für den Heeresmusikdienst ausgebildet wurden. Nach Dio Cassius (200 n. Chr.) gab es im römischen Heer etwa 43 verschiedene Signale, die die *Tubicines* blasen mußten. Und das wollte gelernt sein.

Ihre Kollegen, die Hornisten (*Cornicines*), hatten scheinbar eine bevorzugte Stellung im Heere. Auf den Abbildungen stehen sie neben dem Feldherrn und tragen das kurze Schwert. Bei Triumphzügen und sonstigen festlichen Gelegenheiten marschieren sie vorn neben dem Feldzeichen. Die anderen Bläser dagegen sind in der Tracht der Legionäre abgebildet. Das römische Heerhorn war aus gebogener Bronze. Eine Querstange erleichterte die Haltung, zumal die Hornisten auf dem Marsch zu blasen pflegten. Im Britischen Museum zu London befindet sich ein römisches Heerhorn von 1,40 m Länge. Das im Halbkreis gebogene Rohr hat die typische konische Form mit schlankem Schallbecher am Ende und enger Mensur. Man hat versucht, den Tonumfang des römischen Horns zu messen und vergleicht seinen Klang mit dem Klang unseres Waldhorns in G. Das Mundstück fehlte auch hier nicht.

Auf der Trajanssäule in Rom sehen wir neben den Hornisten auch die *Bucinatores* oder, wie man heute sagen würde, die Posaunisten. Denn obwohl die römische *Bucina* stark gekrümmt war und fast die bekannte Helikonform hatte, wird sie als die Vorläuferin unserer Posaune angesehen. Aus Pompeji stammen die jetzt im Museum zu Neapel befindlichen zwei *Bucinen*, die von verschiedenen Fachleuten untersucht worden sind. Die enge, diesmal zylindrische Röhre des Instrumentes ist aus Bronze und hat eine Gesamtlänge von 3,23 m. Kopien von diesem Instrument befinden sich im Brüsseler Instrumentenmuseum und im Museum des Pariser Konservatoriums. Die *Bucina* wurde von den römischen Bläsern so getragen, daß die Biegung unter dem linken Arm hindurchging und dann nach oben über die Schulter mit dem Schallstück endete. Ihr Klang war waldhornähnlich.

Über den *Lituus* sind wir nicht unterrichtet, obwohl sich im Etruskischen Museum im Vatikan ein Exemplar befindet. Seine Form ist eigentümlich und ähnelt stark einem nach unten gehaltenen Spazierstock mit gekrümmtem Griff (Abb. 5). Das ausgegrabene Instrument hat eine Länge von 1,60 m, der Gattung nach ist es eine Trompete mit hellem, durchdringendem Klang. Die bronzene, eng zylindrische Röhre endet mit einem stark gekrümmten, nach oben gerichteten Schallstück. Auch in England wurde ein *Lituus* gefunden. Das kupferne Instrument zeigt Spuren von Vergoldung, ist etwa 4 Fuß lang und besteht aus drei aneinandergefügten Teilen (*Buhle*³⁾).

Das ist alles, was man von dem *Lituus* weiß. Nirgends wird das Instrument erwähnt, nur Ovid gebraucht einmal die Wendung: „Dum lituus pugnac signa daturus erat“, die für uns aber keine Beweiskraft besitzt. Wichtiger sind die Erklärungen des Militärschriftstellers *Vegetius*, der um 400 n. Chr. lebte und in seiner Schrift: *Epitoma rei militaris*, lib. III, cap. 5 nur die *Tuba*, das Horn und die *Bucina* beschreibt, ohne den *Lituus* auch nur einmal zu erwähnen. Deshalb kann man nicht mit Bestimmtheit sagen, daß der *Lituus* überhaupt ein römisches Musikinstrument war. Der Fund in England lenkt vielmehr unsere Blicke auf die keltische Trompete, *Karnyx* genannt, die ebenfalls die *Lituus*-form hat. Auf gallischen und britannischen Münzen finden wir das Instrument abgebildet, auf dem Trajansbogen (113 n. Chr.) ist es ebenfalls dargestellt. Die keltische Trompete weicht etwas von dem römischen *Lituus* ab. Das Schallstück am Ende ist nicht wie beim *Lituus* glatt, sondern hat oft die Form eines Drachenkopfes mit aufgerissenem Maul. Manche Forscher behaupten, daß die Kelten den *Lituus* keinesfalls von den Römern entlehnt haben, da sie schon lange vor ihrer Berührung mit den

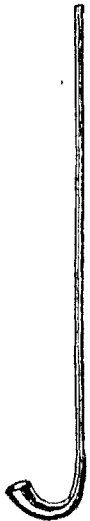


Abb. 5.
Lituus, das
merkwürdige
römische Sig-
nalinstrument

Römern die Lituusform kannten. Eine Beeinflussung der Römer durch die Kelten ist durchaus möglich, da diese ja bekanntlich schon im 5. Jahrhundert v. Chr. in Italien saßen und als große Meister in der Metallverarbeitung werden sie wohl den Römern vieles übermittelt haben.

Mit Recht kann man hier von gebenden Kelten und nehmenden Römern sprechen. Die neueste Forschung hat die reiche Kultur der altnordischen Völker, besonders ihre Schmiedekunst ins rechte Licht gestellt. Im Gießen und Biegen von Metallröhren waren sie große Künstler von eigenem Format, während die Römer sich mehr auf Nachahmung beschränkten. Das beweisen in unserem Falle am besten die ausgegrabenen altnordischen Heerhörner — *Luren* genannt —, die mehr als dreitausend Jahre alt sind. Ihre eigentümliche Form, die dem Buchstaben S ähnelt, findet sich bei keinem anderen Volk. Ebenso bewunderungswürdig ist die Bauart der Instrumente. Einzelne ineinandergefügte, durch Metallbänder miteinander verbundene bronzene Röhren ergeben einen in zwei Ebenen gekrümmten sanften Konus, der an der Schallöffnung einen Zierteller trägt. Die *Luren* haben eine Länge von 1,50 bis 2,50 m, ihr Mundstück ist stark ausgebildet.

Über den Ursprung dieser interessanten altgermanischen Blasinstrumente kann man keinen Aufschluß geben. Manche verweisen auf die Zähne des Mammut als Urstoff und Urform der *Luren*. Fest begründet ist diese Ansicht jedoch nicht. Diese Instrumente wurden bei den Ausgrabungen in den Mooren Mecklenburgs, Dänemarks und Hannovers meist zu zweit an einer Stelle gefunden. Bei dem einen Instrument ist die Röhre mit dem Mundstück nach links, die entsprechende Röhre beim zweiten Instrument aber nach rechts gebogen. Es handelt sich hier also um Lurenpaare, die klanglich miteinander genau abgestimmt sind und höchstwahrscheinlich auch paarweise geblasen wurden.

Den Tonumfang der *Luren* kennt man — soweit er sich heute an Hand der Originalstücke feststellen läßt. Ob die Germanen aber die ganze Naturtonreihe, die man heute auf den Instrumenten zu blasen vermag, schon damals benutzten, weiß man nicht. Darüber gibt es nichts Schriftliches, ebensowenig sind wir über die Spieltechnik und über den Gebrauch der *Luren* im Krieg und Frieden unterrichtet.

Zweifellos haben die alten Germanen auch andere Blasinstrumente wie Heerhörner gehabt, ebenso Schlagzeug, das sie neben ihrem furchterweckenden Schildgesang in der Schlacht erklingen ließen. Der Geschichtsschreiber *Ammianus* berichtet von germanischen Hornisten, die Hosen trugen, im Gegensatz zu der Bekleidung der anderen Krieger. Berühmt und gefürchtet war jedenfalls der Kriegsgesang der Germanen, den man allgemein *Barritus* nannte. Die Krieger ließen vor und während der Schlacht den Sang erklingen und hielten dabei ihren Schild (*bard*) vor dem Gesicht, um den Klang zu verstärken. Daher der Name Schildgesang oder *Barritus*. *Plutarch* (Marius, Kap. 19) erzählt: „Nicht in ungeordnetem und wahnsinnigem Sturm und nicht mit ungefügem Schlachtruf, sondern indem sie mit gleichmäßigem Sprung und im Takt die Waffen zusammenschlugen, ließen die Ambronon oftmals ihren Namen erschallen, sei es, um sich selbst anzufeuern, sei es, um durch die Verkündigung dieses Namens die Feinde zu erschrecken.“ *Vegetius* (De re militari) bezeichnet den Schildgesang als einen „von leisem Summen bis zum Brausen anschwellenden, schauerlichen Ruf“. Besonders die Teutonen müssen da ganz fürchterlich gesungen haben. Doch vollzog sich der Schildgesang ordnungsmäßig, er war durch militärischen Befehl festgelegt und durfte nur nach einem bestimmten Zeichen erklingen. Mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit kann man wohl sagen, daß die Germanen, die neben den Blasinstrumenten und dem Schlagzeug Saiteninstrumente, vor allem die lautenartige Leier kannten, in musikalischen Dingen also eine eigene Kultur besaßen, eine geregelte Kriegsmusik unterhielten. Sie war ihnen notwendig, sowohl für das Signalwesen im Heer wie als ein wirksames Mittel zur Belebung und Hebung der Kampflust der Krieger in der Schlacht.

Das sind die zwei wichtigen Punkte im Charakter der alten Kriegsmusik, nach ihnen richtet sich die Auswahl der Musikinstrumente für den Dienstgebrauch im Heer, diese Gesichtspunkte wirken bei der heeresmusikalischen Organisation ebenfalls bestimmend mit. Denn bei allen Naturvölkern, bei den Antiken und bei den altnordischen Stämmen taucht unabhängig voneinander zwangsläufig die Frage auf: Wie kann man auf weite Entfernungen eine Verständigung zwischen einzelnen Kriegern oder Truppenteilen herstellen? Flaggenzeichen können nicht immer bemerkt werden, Meldungen durch Läufer oder Reiter erreichen nicht immer ihr Ziel. Man griff also meist zum Blasinstrument, zum Naturhorn oder zur Trompete, manchmal sogar zur

Trommel und Pauke, weil diese Instrumente einen durchdringenden, auf weite Strecken vernehmbaren Klang hatten. Daß diese Hörner und Trompeten, Pauken und Trommeln bei den verschiedenen Völkern verschiedene Formen hatten und in der Bauart voneinander abwichen, ist von sekundärer Bedeutung. Wichtig war in allererster Linie der Klang. Allen alten kriegerischen Völkern gemeinsam ist das Bestreben, durch wichtige, dröhnende Klangerzeugung vor dem Angriff den Feind einzuschüchtern und die eigenen Krieger während der Schlacht anzufeuern. Oft begleitete die, zweifellos aus sehr laut klingenden Blasinstrumenten und Schlagzeug bestehende, Schlachtmusik ununterbrochen den tobenden Kampf, oft mischte sich dazwischen der Schrei und der furchterweckende Sang der Krieger.

Über die Beschaffenheit der alten Musiksignale und der Heeresmusik wissen wir gar nichts. Keinerlei Aufzeichnungen der für den Dienstgebrauch bestimmten Musikstücke sind aus dieser frühgeschichtlichen Periode überliefert worden, die antiken Schriftsteller berühren diese Frage ebenfalls nicht. Wir müssen uns also auf Vermutungen beschränken.

Nach der Beschaffenheit der damaligen rohen Klangwerkzeuge und Blasinstrumente zu urteilen, müssen die Musiksignale und die anderen Spielstücke der Heeresmusik nur aus ganz kurzen Tonfolgen bestanden haben. Gewiß: die alten Griechen haben uns ein Dutzend Melodien hinterlassen, die auf Papyrusblättern und auf Steinen notiert sind. Sie besaßen sogar zweierlei Notenschriften — für Instrumentalmusik und für Gesänge. Die überlieferten Musikproben — es sind ausschließlich Gesangstücke — zeigen zwar eine reiche Melodik, der die bekannten griechischen Viertonleitern (Tetrachorde) zugrunde liegen. Daraus ergeben sich aber keinerlei feste Anhaltspunkte für die gleiche melodische Beschaffenheit der Spielweisen und Signale im Heer. Die Trompete (Salpinx) hatte einen sehr engen Tonumfang, sie mußte sich also mit kurzen und kürzesten Signalen oder mit dem Vortrag von kleinen, aus wenigen Tönen bestehenden Motiven begnügen. Dasselbe könnte man von den bereits erwähnten römischen Heeresmusikinstrumenten sagen.

Etwas reicher konnte sich die altgriechische Doppeloboe (*Aulos*) entfalten. Wie man behauptet, soll der Aulos mit Hilfe eines frei im Munde des Bläusers schwingenden Doppelrohrblattes geblasen worden sein. Demnach und im Vergleich zu den ihm zweifellos eng verwandten vorderasiatischen Schalmeyarten muß das Instrument einen rohen unbiegsamen Klang gehabt haben. Die später hinzugefügten Drehringe (die man als Vorläufer des Klappensystems unserer Holzblasinstrumente ansehen könnte), dann die Grifflöcher und das Überblaseloch (*Syrinx*) ermöglichten immerhin eine melodische Entfaltung, deren Grenzen aber dennoch eng gewesen sein müssen. Die heute lebendige Musik und Spieltechnik der vorderasiatischen Schalmeybläser berechtigt zu solcher Annahme.

Es wird von verschiedenen Seiten behauptet, daß die antike Musik keine kontrapunktische oder harmonische Mehrstimmigkeit in unserem Sinne kannte. Das ist zwar richtig, könnte aber bei der Behandlung und Beschreibung der antiken Musikinstrumentenpraxis leicht zu Mißverständnissen führen, da wir ja auf den überlieferten Abbildungen oft Musikinstrumente in chorischer Besetzung sehen. Die Gesänge mögen einstimmig vorgetragen sein — die menschliche Stimme paßt sich da an. Verschiedenartige Instrumente und gar Blasinstrumente sind in chorischer Besetzung nicht so anpassungsfähig. Eine Differenz in der Stimmung und der Tonhöhe wird sich wohl von selbst ergeben haben. Man stelle sich ein Orchester von Aulos und Salpingen vor. Entweder traten die Instrumentengruppen abwechselnd in Tätigkeit oder sie spielten gleichzeitig, wodurch sich aber zwangsläufig Zweiklänge oder gar Mehrklänge einstellten.

Ein Teil des Amphitheatermosaiks in Zliten, das fast 19 Jahrhunderte überdauert hat, zeigt einen römischen Gladiatorenkampf, also eine kriegerische Szene, die unter dem Klang eines Orchesters ausgeführt wird (Abb. 11). Das Orchester besteht aus einer Tuba, einer Orgel und zwei Hörnern. Die Instrumente werden gleichzeitig gespielt. Einstimmiges Spiel ist hier wohl kaum möglich, ebenso eine bewußte Mehrstimmigkeit in unserem Sinne. Es handelt sich wahrscheinlich nur um gelegentliche Mehrklänge, die sich aus der Struktur und der Höhenlage der Musikinstrumente ergeben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Trompete (Tuba) nur beim Vor- und Zwischenspiel eingesetzt wurde. Diese ganze Frage nach der Mehrstimmigkeit oder nach dem Zusammenklang im antiken Orchester muß noch offen bleiben. Selbstverständlich spielte der Rhythmus dabei eine führende Rolle. Es ist uns aber nicht einmal möglich, irgendwelche Vermutungen in dieser Hinsicht aufzustellen.

Kriegsmusik im Mittelalter

Die vorangehende kurze Einleitung berichtete in großen Zügen von der Kriegsmusik der antiken Welt, soweit das nach den überaus spärlichen Quellen möglich war. Wir stehen nun an der Schwelle einer neuen, bewegten Zeit. Das mächtige römische Reich stirbt langsam und mit ihm die Kultur der letzten Jahrtausende. Die Reste dieser alten Kultur werden von den brausenden Wogen der Völkerwanderung hinweggespült und verschwinden ins Reich der Vergessenheit. Die Menschen haben jetzt anderes zu tun, als alte Kulturgüter zu hüten und zu fördern. Das Schwert hat das entscheidende Wort, es zertrümmert das morsche Gebäude des römischen Imperiums, um auf dessen Trümmer eine neue Welt erstehen zu lassen, eine Welt, die vom gesunden, strotzenden Naturalismus beherrscht wird, eine Welt, die im Zeichen der jungen christlichen Lehre steht.

Wir sind gewöhnt, diese Periode als „Mittelalter“ zu bezeichnen, obwohl sich im Kulturgeschehen der Zeiten keine Grenzen ziehen lassen. Gegen Ende des 4. Jahrhunderts beginnt die Völkerwanderung in Europa. Unzählige Kriege, Kämpfe, Verwüstungen und Plünderungen begleiten sie. Und wenn die Völker wieder einmal seßhaft geworden sind, dann fängt der Kampf von neuem an: der Kampf um die Macht. Bald sind es die fränkischen Merowinger, die die Kriege entfesseln, bald sind es die Eroberungszüge Karl des Großen oder die Machtpolitik der römischen Päpste, bald sind es die großen deutschen Könige und Kaiser, die das Schwert schwingen und im Lande regieren. Die Jahrhunderte kommen und vergehen in die Ewigkeit, aber die Kultur will nicht so recht gedeihen. Sie muß den endlosen Kriegen vorerst Platz machen.

Damit soll nicht etwa gesagt werden, daß das frühe Mittelalter kulturlos gewesen ist. Alle jungen Völker, insbesondere die starken germanischen Stämme, die zu jener Zeit Europa durchkreuzten, haben ihre eigene Kultur mitgebracht. Aus der Verschmelzung der verschiedenen Rassen entstanden neue Völker, die aber erst nach vielen Generationen ihr eigenes Volkstum einheitlich prägen konnten. Ein solcher Verschmelzungsprozeß braucht unbedingt seine Zeit, er erfordert die Arbeit vieler Jahrhunderte, bis alle jene, durch die Berührung und Verknüpfung der Völker zusammengetragenen Elemente, das neue Kulturgesicht geformt haben.

Deshalb ist das frühe Mittelalter noch sehr arm an Kunstäußerungen. Nur die christliche Kirche machte den Versuch, die letzten Reste antiker Geistesbildung zu retten und die Wege zu einer höheren lateinisch-christlichen Bildung zu ebnen. Kunst und Gelehrsamkeit konnten nur in den Klöstern gedeihen. Diese und später die Höfe der Karolinger, Ottonen und Salier waren die eigentlichen Mittelpunkte der Musikpflege. Vorerst aber haben die nordeuropäischen Völker die Vorbereitungsarbeiten geleistet, sie haben zuerst eine Verschmelzung der antiken Überlieferungen mit der nordischen Kultur angestrebt. Wir erwähnten schon, daß die Germanen die Kunst, metallene Trompeten zu schmieden und zu bauen, meisterhaft beherrschten und darin vorbildlich auf die Römer wirkten.

Ein uraltes nordisches Saiteninstrument war die *Rotte*, die zur Begleitung der Bardengesänge diente. Wenngleich behauptet wird, daß die *Harfe* altasiatischen Ursprungs ist, so kannten sie die nordischen Völker ebenfalls sehr früh. Man spricht deshalb im frühen Mittelalter sehr häufig von „*Cithara teutonica*“, die zuerst in einem Manuskript aus dem 9. Jahrhundert erwähnt wird.

Wann die nordischen Völker die gegossene Glocke mit Klöppel nach Europa gebracht haben, ist nicht gewiß. Es muß jedenfalls schon in der römischen Zeit gewesen sein. Sie kannten verschiedene *Trommelarten*, die Stier- und *Metallhörner* und *Pfeifen* mit und ohne Griff-

löcher, den *Dudelsack* und die ehernen Trompeten. Auch die *Fiedel* wird um die Wende des ersten Jahrtausend in Europa gespielt, ebenso waren *Querflöten*, *Becken*, *Doppelflöten*, *Blockflöten*, *Langhalslauten*, *Panpfeifen* und verschiedenartige Leierzithern bei den herumziehenden Spielleuten im Gebrauch. Es ist heute schwer, ja unmöglich zu entscheiden, woher diese Instrumente nach Europa kamen. Die Völker haben sich damals ständig beeinflußt, Kriege und Eroberungszüge, die Berührung mit dem kulturreifen Byzanz und dem Islam einerseits, dann der mozarabische Einfluß haben sicher sehr viel zur Bereicherung des frühmittelalterlichen Instrumentariums beigetragen. Nicht minder fruchtbar wirkten in dieser Beziehung auch die sieben Kreuzzüge (1096—1270). Ihre Bedeutung für die Kriegsmusik werden wir noch eingehend würdigen, soweit dies die vorhandenen Quellen erlauben.

Diese Quellen, die uns Einblick in die Musikpflege und das Instrumentarium des frühen Mittelalters verschaffen sollen, sind keine unmittelbaren. Geschriebene Musik aus den ersten Jahrhunderten existiert nicht, die Neumenschriften und die späteren Notenzeichen stehen fast ausschließlich im Dienste der geistlichen Musik. Da sich fast keine Original-Musikinstrumente jener Zeit erhalten haben (mit Ausnahme einzelner, bei Grabfunden entdeckter Instrumente und der Elfenbeinhörner der Ritter), so sind wir nur auf mittelbare Quellen angewiesen. Das sind die derzeitigen Literaturangaben über Musik und Musikinstrumente und vor allem die Bilddokumente, die Instrumente zur Darstellung bringen.

Die bildende Kunst dieser Zeit gedieh hauptsächlich in den Klöstern. Die Künstler, in diesem Falle also die Mönche, beschränkten sich auf bildliche Ausschmückung ihrer Manuskripte, wobei sie öfter in Musikszenen die damaligen Instrumente berücksichtigen. Es handelt sich hier um Miniaturbilder, die in den verschiedenen frühmittelalterlichen Folianten verstreut sind. Sie bilden also eine wichtige, wenngleich mittelbare Quelle zur Erforschung der Musikinstrumente dieser Periode. *Edward Buhle* war wohl einer der ersten Gelehrten, der nach solchen Quellen forschte, sie sammelte und eingehend untersuchte. Seine Schrift „*Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*“, Leipzig 1903, ist für die Kenntnis des frühmittelalterlichen Instrumentariums sehr wichtig, sie hat bis heute nichts von ihrer Bedeutung eingebüßt. Mit Buhles Schrift werden wir uns im folgenden öfter beschäftigen, wir werden auch die von ihm angegebenen Quellen und Zitate oft benutzen.

Ist unsere Kenntnis der Musikpflege und der Musikinstrumente jener Periode im allgemeinen schon sehr gering und unvollkommen, so wissen wir kaum etwas von der Kriegsmusik. Sie kommt verhältnismäßig sehr selten zur bildlichen Darstellung, die schriftlichen Quellen geben nur ganz allgemeine Hinweise. Das ist sehr bedauerlich, zumal gerade die Kriegsmusik als treue Begleiterin und Dienerin des Volkes in Waffen in der damaligen Zeit eine bedeutende Rolle gespielt haben muß.

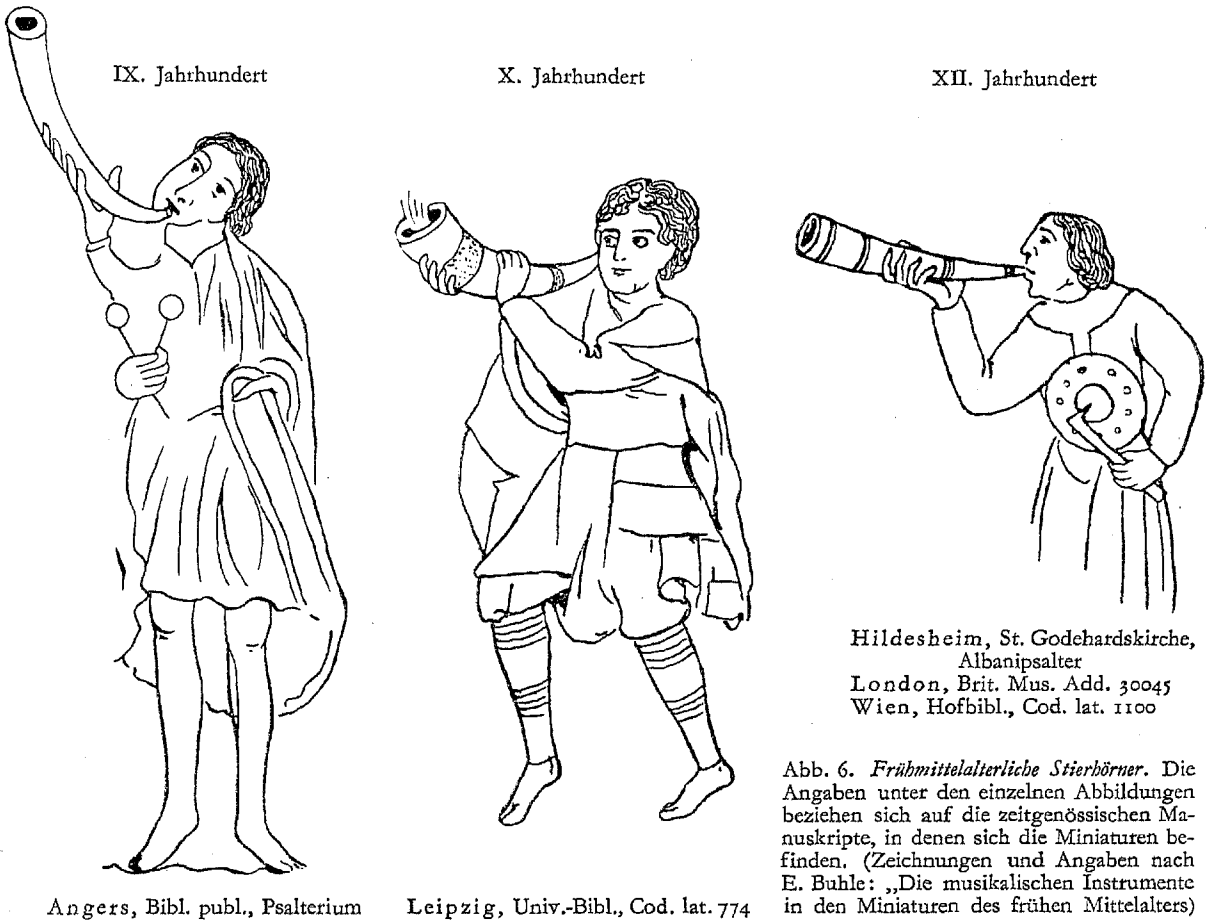
Die ewigen Kriegszüge begründeten naturgemäß ihre Notwendigkeit, die einzelnen Heerhaufen werden sicher ihre Dienste in Anspruch genommen haben. Es fragt sich nur, wie diese Musik und ihre Instrumente beschaffen waren und in welcher Weise sie verwendet wurden. Ferner sind wir begierig zu wissen, wie diese Kriegsmusik in Wirklichkeit geklungen hat.

Die Antwort, die darauf folgen muß, beschränkt sich selbstverständlich nur auf Andeutungen. Eine erschöpfende oder gar eine fest begründete Erklärung der mittelalterlichen Heeresmusik verbietet schon der Mangel an Unterlagen und Denkmälern.

Fast mit Sicherheit kann man annehmen, daß alle jene germanischen, fränkischen und romanischen, britischen, slawischen und byzantinischen Völker, die im frühen Mittelalter Europa durchkreuzten und sich gegenseitig bekämpften, die primitiven Kriegsmusikinstrumente wie *Signalhörner*, *trompetenartige Instrumente*, verschiedenartige *Pfeifen* und *Trommeln* gebrauchten. Möglich, daß die erste Berührung mit der wohlgeordneten römischen Kriegsmusik manche Anregung gespendet hat, sehr wahrscheinlich ist auch der Einfluß des Morgenlandes auf die mittelalterliche Kriegsmusik Europas. Vieles werden aber die nordischen und slawischen Völker, die Germanen, Franken und Kelten selbst aus ihrem eigenen Nationalgut an Blasmusikinstrumenten mitgebracht haben.

Es wird einerseits behauptet, die Kunst des Gießens von dünnen Metallröhren sei während der Völkerwanderung verlorengegangen. Andererseits wissen wir aber von der Kunstfertigkeit der Germanen im Bau von ehernen Trompeten. Ihre Kunst war nicht verlorengegangen, es ist sogar sehr gut möglich, daß nicht der Orient, sondern die nordischen Völker die Entstehung und Entwicklung mancher europäischen Blasinstrumente befruchtet haben.

Das Horn als Signalinstrument war zweifellos bei allen kriegerischen Völkern und Stämmen des frühen Mittelalters im Gebrauch. Nur sein Name, seine Form und Struktur sind verschieden. Eine einheitliche Bezeichnung dieses Instruments gab es nicht, die damaligen lateinischen Schriftsteller nennen es einmal *bucina*, andersmal *cornu*. Buhle unterscheidet nach den Miniaturdarstellungen drei verschiedene Horntypen: *Stierhorn*, aus Büffelhorn oder Metall hergestellt, das große metallene *Heerhorn* (*herborn*) und das kurze *Signal-* oder *Hilfshorn*, das



IX. Jahrhundert

X. Jahrhundert

XII. Jahrhundert

Hildesheim, St. Godhardskirche,
Albanipsalter
London, Brit. Mus. Add. 30045
Wien, Hofbibl., Cod. lat. 1100

Abb. 6. Frühmittelalterliche Stierhörner. Die Angaben unter den einzelnen Abbildungen beziehen sich auf die zeitgenössischen Manuskripte, in denen sich die Miniaturen befinden. (Zeichnungen und Angaben nach E. Buhle: „Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters“)

Angers, Bibl. publ., Psalterium

Leipzig, Univ.-Bibl., Cod. lat. 774

sowohl als einfaches Tierhorn zu der Ausrüstung der Hirten gehörte oder als fein geschnitztes Elfenbeinhorn und Metallhorn an der Hüftseite vornehmer Herren und Ritter hing.

Das *Stierhorn* (Abb. 6) war wohl das ursprünglichste Blasinstrument des primitiven Kriegers. Die Natur hat es ihm in die Hand gegeben — in dieser Hinsicht brauchte er also nicht erst die Anregung anderer Völker. Das Naturinstrument hatte einen kräftigen, in unserem Sinne unreinen Klang, der die Verständigung zwischen den Kriegern auf weite Entfernungen ermöglichte. Das war vorerst die Hauptsache. Mit der Zeit wurde das ursprüngliche Material durch das Metall ersetzt. Das Horn wurde dann in verschiedenen Größen gebaut, seine Handhabung erforderte Kraft, zumal das Mundstück fehlte. Da das Instrument nur einige Naturtöne hervorbringen konnte, wird es wohl nur zu ganz kurzen Signalen benutzt worden sein. Buhle nimmt an, daß diese Metallhörner nicht gegossen, sondern geschmiedet und gehämmert wurden, kann dies aber nicht hinlänglich beweisen.

Man war zweifellos bestrebt, für heeresmusikalische Zwecke das Horn kräftiger im Ton und größer in Form zu gestalten. Die Miniaturen zeigen manchmal Hörner, die im Verhältnis zu den abgebildeten Menschen eine Länge von anderthalb Meter haben müssen. Die Instru-

mente bewahren durchaus ihre ursprüngliche Hornform, sie sind eigentlich nur eine Vergrößerung des Naturhorns. Ob sie aus einer oder mehreren Metallröhren bestanden, ist schwer zu sagen. Auf einzelnen Instrumenten sind zwar einige Ringe und Bänder angebracht, die aber ebensogut Verzierungen sein könnten. Es handelt sich hier um das sogenannte *Schlachthorn* oder *Heerhorn* (auch *her-horn* oder *wic-horn* genannt) (Abb. 7). Sein Klang war tief, dem Alphorn ähnlich, dröhnend und machte wohl zu jener Zeit einen starken Eindruck auf den Gegner. Man konnte seinen mächtigen Klang auf weite Entfernungen hören. „Nū nähent ez dem strite. der helt ūz Sturmlant / begunde ein horn blasen, daz manz über sant / wol von sinen kreften hörte drizic mile.“ (Kudrun.)

Der Tonumfang dieses Horns beschränkt sich ebenfalls nur auf einige wenige Naturtöne. Vermutlich wurde es als Signalinstrument von den Wachtposten benutzt, die mit dem Aus-



Abb. 7. Heerbürner (*Wic-horn*) wie sie die frühmittelalterlichen Miniaturbilder zeigen. (Nach E. Buhle: „Die musikalischen Instrumente...“)

stoßen kurzer Tonfolgen oder Töne das Heranrücken des Feindes verkündeten. Möglich ist auch seine Verwendung in der Schlacht, zwecks Einschüchterung des Feindes oder Anfeuerung der eigenen Krieger. Sein Gebrauch muß jedenfalls sehr beschränkt gewesen sein.

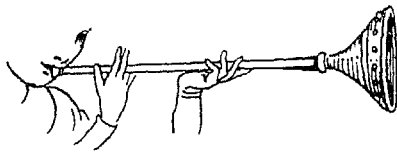
Das mundstücklose Horn wurde— wie die Abbildungen zeigen — mit der Schallöffnung nach oben gehalten und so geblasen. Die linke Hand ist meist weiter vorgestreckt und hält das Instrument ungefähr in der Mitte, dort, wo die Biegung am stärksten ist. Die rechte Hand umfaßt das Instrument kurz hinter dem Blascloch. Das Heerhorn muß also ziemlich schwer gewesen sein, wenn es zum Halten zwei Hände benötigte. Vereinzelte Miniaturen zeigen aber auch Bläser, die es mit einer Hand halten, so die Miniaturen aus dem 9. Jahrhundert im Britischen Museum zu London (Add. 10546) und das Psalterium aus der Universitätsbibliothek zu Utrecht, das ebenfalls dem 9. Jahrhundert angehört (Abb. 7).

Das Heerhorn wurde wahrscheinlich öfter paarweise geblasen. Das zeigen die eben erwähnten Abbildungen, dann einige Miniaturen des 12. Jahrhunderts in den Bibliotheken: Straßburg, Univ.-Bibl., Hortus deliciarum (perit), London, Britisches Museum, Cott., Nero C. VI. und Turin, Univ.-Bibl. J. 11. 1. Cod. XCIII (Abb. 7). Ferner finden sich Hinweise bei Wirnt v. Grafenberg: „Zwei herhorn blies man sa / Vil krefteliche vor dem tor.“ In einem anderen Gedicht des 12. Jahrhunderts heißt es: „noch hörret ein andern sturmschal / von unserm her-horne tiezzen.“ Als Herstellungsmaterial nimmt Buhle eine Zinnlegierung oder eine Kupfermischung an.

Länger als bis zum 13. Jahrhundert wird sich das schwere, unhandliche und musikalisch kaum brauchbare Heerhorn nicht gehalten haben. Es wurde von den entwicklungsfähigen Trompeteninstrumenten völlig verdrängt.

In Miniaturen des 11., 12. und 13. Jahrhunderts begegnet uns ein anderes, ebenso großes und rohes Blasinstrument, das manchmal *Trumba* genannt wird. Es ist ein langes konisch geformtes Rohr geraden Wuchses, das wahrscheinlich aus mehreren Teilen gebaut wurde. Nach Buhle war sein Material eine Legierung von Zinn, Messing und Kupfer. Nach den Abbildungen zu urteilen, muß die Trumba für die Feldmusik zu schwer, unhandlich und vor allem zu tonarm gewesen sein. Vermutlich haben nur die Wachtposten diese Tuba wegen ihres starken Klanges benutzt. Das Instrument konnte nur einige Naturtöne hergeben, die sehr unrein gewesen sein müssen, da das Mundstück fehlte und die Röhre sehr unebenmäßig gebaut worden war. In späterer Zeit verschwindet diese Trumba vollständig.

Eins der Hauptinstrumente des mittelalterlichen Feldmusikers war zweifellos die *Busine*. Auf Bildern erscheint sie erst im 13. Jahrhundert und zeigt schon eine ziemlich entwickelte



Paris, Collection B. Delessert, Apokalypse
London, Brit. Mus., Add. 21926



München, Univ. Bibl.,
Ms. 24, 40

Abb. 8. *Businen* aus dem 13. Jahrhundert nach zeitgenössischen Bilddarstellungen. Wie man sieht, war die Form der Busine nicht einheitlich. (Nach E. Buhle: „Die musikalischen Instrumente . . .“)

Form (Abb. 8). Der Name *Busine*, französisch *buisine*, erinnert an die römische *Bucina*. Man könnte leicht denken, die beiden Instrumente wären auch bautechnisch und klanglich verwandt. Das ist jedoch nicht der Fall. Im Mittelalter waren die Leute mit der Benennung der Instrumente nicht so genau. Man wählte oft Namen, die dem Charakter des Instruments nicht entsprachen. So ist es mit der *Busine* oder *Pasine*.

Vergleichen wir sie mit der römischen *Bucina*. Diese war ein helikonartig gebogenes Blasinstrument, ihr Klang walddhornähnlich. Die *Busine* des frühen Mittelalters hatte jedoch gerade Form. Wir haben hier ein ziemlich langes enges Rohr, das entweder zylindrisch oder leicht konisch gebaut ist, mit einem tiefen Schalltrichter am Ende. Auf dem langen Rohr sieht man oft runde Knoten. Besonders am Ende, unmittelbar vor dem Schalltrichter ist fast immer ein großer, runder Knoten angebracht. Dieser ist keine Außenverzierung, sondern wurde von der Innenwandung der Röhre gebildet — er beeinträchtigte also den Klang.

Woher stammt die *Busine*? Diese Frage ist noch nicht beantwortet worden. Manche Fachleute sprechen von der arabischen Herkunft der *Busine* und verweisen auf die frühesten Abbildungen des Instruments aus dem 11. Jahrhundert in der Nähe des sarazenischen Sizilien. Gewiß standen die westeuropäischen Völker öfter in Verbindung mit den Sarazenen. Kulturelle Einflüsse sind also möglich. Und dennoch darf man nicht alles auf das Konto des orientalischen Einflusses setzen. Eine Selbständigkeit in musikalischen Dingen muß man dem Abendlande schon lassen, besonders auf dem Gebiete des Instrumentenbaus. Daß die langhalsige *Busine* nicht plötzlich auf der Bildfläche erschien, sondern das Ergebnis einer längeren Entwicklung ist, kann man sogar mit ziemlicher Sicherheit annehmen.

Warum sollen unbedingt die Sarazenen oder andere Orientalen die Lehrmeister der Westeuropäer im Instrumentenbau gewesen sein? Die nordischen Völker haben ja seit jeher kunst-

volle dünne Metallröhren geschmiedet und gegossen. Die derben und rohen Metallhörner und Heerhörner, die unhandliche Trumba konnten sich nicht ewig halten. In den drei, vier Jahrhunderten, die diese primitiven Trompeten von der entwickelten Busine trennen, werden wohl öfter Versuche für die Vervollkommnung der Blasinstrumente unternommen worden sein.

Die Feldmusik war etwas anspruchsvoller geworden, sie brauchte Blasinstrumente, die form-schöner und vor allem musikalisch brauchbarer waren. Die Arbeit vieler Generationen hat wohl gezeigt, daß die dünnen und engen Metallröhren große klangliche Vorzüge hatten. Der Ton kam mühelos heraus, er war kräftig, aber frisch und geschmeidig. Hier waren schon ganz andere Entwicklungsmöglichkeiten vorhanden — das werden wohl die Instrumentenmacher des frühen Mittelalters nach und nach erkannt haben, auch ohne Hilfe des Orients. Aus der ungeschlachten, rohen Trumba wurde mit der Zeit eine schlanke, wohlgeformte *Busine*.

Sie beherrscht fortan das Feld, sie dient als Vorbild bei der weiteren Entwicklung aller Trompeteninstrumente.

Es muß noch bemerkt werden, daß die sarazenischen und arabischen Trompeten jener Zeit, denen wir auf Abbildungen begegnen, fast immer bedeutend kürzer sind, also gerade das typische enge Langrohr entbehren. Auch der Schalltrichter ist nicht so breit entwickelt wie bei der Busine.

Die Frage nach der Herkunft ist jedoch von sekundärer Bedeutung. Wichtig für uns sind die Zeugnisse und Belege jener Zeit, aus denen wir etwas über den Klang, die Verwendung und die Vorzüge dieses Instruments erfahren können.

Die damaligen Gedichte bezeichnen den Klang der Busine als hell und schmetternd. Im „Parzival“ lesen wir: „die hellen businen mit krache vor im gâben dôz.“ Oder „Lohengrin“: „pusünen snarren, daz ez in die luft erhal.“ Nibelungenlied: „manec pusûne lûte vil kreftliclich erdôz . . .“ Hier wird die Busine auch *pusune* genannt.

Stehende Heere gab es zu dieser Zeit nicht. Die Ritter zogen mit ihrem Gefolge in den Krieg, sie hatten auch ihre eigenen Feldmusiker. Ja, die Ritter waren die Förderer der mittelalterlichen Heeresmusik. Nicht allein aus Liebe zur Musik. Ein richtiger Ritter legte großen Wert auf die äußere Ausstattung seiner Truppe. Je prunkvoller die Ausstattung, je zahlreicher das Gefolge, je stattlicher das Musikkorps, desto größer das Ansehen des Führers und Ritters. Die Feldmusiker gehörten also unbedingt zu seiner Begleitung. Die Trompeter, *Businäre* genannt, waren sozusagen seine Repräsentanten.

Bereits auf Abbildungen des 13. Jahrhunderts tragen die Businen eine Standarte mit dem ritterlichen Wappen. Bis heute hat sich diese Tradition lebendig erhalten, namentlich als Schmuck der Fanfaren. Die Businäre waren in stände, auf ihren jetzt entwickelten Trompeten kleine Melodien zu blasen. Auf dem Marsch bliesen sie das „*reisenot*“ — wahrscheinlich eine frische, rhythmisch prägnante Weise. Das ist in verschiedenen Gedichten erwähnt. So Lichtenstein, Frauendienst: „mîn busûnaer die bliesen dô / mit kunst ein reisenot vil hô.“

Aber die frühmittelalterliche Feldmusik bestand nicht nur aus Businen. Die *Trommel* war schon zu jener Zeit sehr beliebt. *Rotumbe* nannte man sie damals. Auch von *Tamburen* ist oft die Rede: „dâ wart vil busine erschalt / und tambûren ungezalt. / . . . dâ wart geworfen und geslagn . . / tûsent rottumbes / sleht, ir keiniu krumbes: / und aht hundert pusinen snar / man hôrte dâ mit krache gar.“ (Willehalm.)

Demnach waren sowohl Businen wie Trommeln zahlreich in der Heeresmusik vertreten. Neben ihnen wirkten im Musikkorps aber Flöten, Schalmeien, sogar die Pauken werden erwähnt. Willehalm: „vil pûken, vil tambûren, / businen and floytieren.“ Oder das Nibelungenlied: „manec pusûne lûte vil kreftliclich erdôz / von trumben und von vloiten der schal wart sô grôz.“ Hier spielt die Musik beim Turnier.

Die *Trumben* werden im Verein mit anderen Blasinstrumenten gespielt, doch ist es aus dem folgenden Zitat nicht ersichtlich, ob es sich um die oben beschriebene Trumba handelt. Kudrun: „von trumben und pusûnen hôrte man mânegen krach / vloiten unde blâsen, ûf sumber sêre bôzen.“

Nach den mittelhochdeutschen Dichtungen war also eine Zusammensetzung von *Businen*, *Trommeln* und *Flöten* oder *Businen* mit *Schalmeien* und *Flöten* durchaus üblich. Oft wird in dieser Zeit die Zusammenstellung von *Flöten* und *Trommeln* erwähnt. Wie wir später sehen werden, hat sich die Freundschaft zwischen diesen beiden Musikinstrumenten als unzertrennlich

erwiesen. Sie hielten durch die Jahrhunderte immer zusammen und wurden dann die treuen Gefährten des Fußvolks.

Auf frühmittelalterlichen Abbildungen sehen wir die beiden Instrumente in der Hand eines Spielmanns. Die kleine Trommel ist an der linken Schulter befestigt oder wird unter dem linken Arm getragen. So waren die beiden Hände des Spielers frei. Mit der rechten schlug er den Rhythmus auf die Trommel (ein Klöppel gehörte selbstverständlich dazu), die linke Hand bediente die Flöte. Diese war ebenfalls klein — eine Abart der Schnabelflöte, die wohl besonders für diese Zusammenstellung gebaut wurde. Sie hatte wahrscheinlich nur zwei oder drei Tonlöcher, da der Spieler sie ja nur mit einer Hand bedienen konnte. Noch auf den Musikbildern Burgkmairs vom Triumphzug Maximilians (16. Jahrhundert) sehen wir Musiker, die gleichzeitig die beiden Instrumente spielen. Die kleine Schnabelflöte eines der Spielleute hat nur zwei Tonlöcher für die Finger der linken Hand. Am linken Arm des Spielmannes ist auch die Trommel befestigt.

Wie behauptet wird, soll das ritterliche Zeremoniell Frankreichs der Urheber des Flötenspiels mit Trommelbegleitung gewesen sein. Diese Art des Zusammenspiels hat sich dann

XII. Jahrhundert

XI. Jahrhundert



Smyrna, Εὐαγγελική σχολή, B. 8
London, Brit. Mus., Add. 19352



Straßburg, Univ. Bibl., Hortus deliciarum (perit)

Abb. 9. Die *Querflöte* in den frühmittelalterlichen Handschriften. Das Instrument wurde verschieden gehalten, mal links, mal rechts vom Gesicht des Spielers. (Nach E. Buhle)

über ganz Westeuropa verbreitet. Die kleine Schnabelflöte wird in den mittelhochdeutschen Dichtungen *holre* oder *holefloyte* genannt, die kleine Trommel *sumber*. So lesen wir bei Ul. v. Lichtenstein, Frauendienst die Schilderung eines ritterlichen Auszuges: „Darnach ein horlbläser sluoc / einen sumber meisterlich genuoc.“ Hier ist also die Rede von einem Spielmann, der gleichzeitig Flöte bläst und die Trommel schlägt.

Unabhängig von dieser Spielart muß aber noch die getrennte Benutzung der beiden Instrumente bestanden haben. Die oben erwähnten Zitate berichten von Trommeln (*rotumben*) und Flöten, die im mittelalterlichen Orchester erklangen und scheinbar von verschiedenen Spielern bedient wurden. Da sind die Tamburen und Flötisten getrennt angeführt, nicht wie bei Lichtenstein, der deutlich bemerkt, daß ein Horlbläser den Sumber (die Trommel) meisterlich schlug.

Die *Flöten*, die von einzelnen Spielleuten geblasen wurden, waren größer und hatten wahrscheinlich sechs Tonlöcher nebst Daumenloch. Die überlieferten Bilddokumente aus dem 11. und 12. Jahrhundert geben in diesem Punkt keine genaue Auskunft. Das in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrte Bild (11. Jahrhundert) zeigt einen Jongleur, der die Langflöte (Schnabelflöte) bläst. Die Verwendung der Langflöte im Heerdienst kann man ziemlich sicher annehmen.

Ihre Schwester, die *Querflöte*, war auch schon im 12. Jahrhundert bei uns im Gebrauch. Von ihr sind etwas mehr Abbildungen vorhanden, die sie als die Stammutter unserer heutigen Querflöte kennzeichnen. Sie kam, wie die anderen Holzblasinstrumente, wahrscheinlich aus dem Orient. Jedenfalls ist sie da seit Jahrtausenden im Gebrauch gewesen.

Zuerst taucht die Querflöte in Deutschland auf, ist sogar in der Handschrift Herrads von Landsberg (12. Jahrhundert) erwähnt. Allgemein wird sie „*deutsche Flöte*“ genannt. Nur ist

es schwer zu sagen, ob und wie sie im Heerdienst verwendet wurde. Wahrscheinlich haben die Kreuzritter zuerst Gebrauch von ihr gemacht. Sie war gefälliger im Klang und leistungsfähiger als die Schnabelflöte, sie behauptet sich in Zukunft und macht eine große Entwicklung durch. Anfangs wird die Querflöte nach orientalischer Sitte links gehalten. Die genaue Zahl ihrer Tonlöcher ist aus den Abbildungen nicht ersichtlich, doch hatte sie etwa sechs Tonlöcher (Abb. 9).

Als Gegenstück zu beiden Flötenarten muß man die *Schalmei* oder die *Zungenpfeife* betrachten (Abb. 10). Die nordeuropäischen Völker machten die Bekanntschaft mit ihr wohl erst im 13. Jahrhundert. Sie war aber schon in der vorchristlichen Zeit im ganzen Orient verbreitet. Diese Pfeife, aus der sich später unsere Oboe entwickelt hat, war schon damals konisch gebohrt. Der Spielmann blies mit Hilfe der Doppelzunge, also des doppelten Rohrblatts. Deshalb hatte das Instrument einen scharfen Ton und wurde gern im Verein mit anderen Instrumenten wie Flöten, Businen und Trommeln gespielt. Die Schalmei konnte sich also

XIII. Jahrhundert



Paris, Bibl. Nat., Lat. 6705

XIV. Jahrhundert



Heidelberg, Univ. Bibl., Pal. Germ. 848
München, Staatsbibl., Cod. gall. 16



Abb. 10. Einige *Schalmeien*, wie sie im Mittelalter geblasen wurden. Der Spieler bläst durch ein doppeltes Rohrblatt. Das Instrument hatte konische Form und konische Bohrung. (Nach E. Buhle)

klanglich gut behaupten, sie war wahrscheinlich auch bei der mittelalterlichen Heeresmusik im Gebrauch.

Die altfranzösischen Dichtungen nennen die Schalmei zusammen mit dem Horn und der Busine. In deutschen Schriften wird die Schalmei ebenfalls vielfach erwähnt. Noch war sie sehr einfach gebaut und hatte wohl nur vier bis sechs Löcher. Auch ihr Klang muß sehr unedel gewesen sein. Trotzdem steckten in dem Instrument Entwicklungsmöglichkeiten, die in späteren Jahrhunderten von deutschen Instrumentenmachern ausgenützt wurden.

Den *Dudelsack* müssen wir in diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnen. Er scheint schon früh im Dienste der Heeresmusik gestanden zu haben, so vor allem bei den Römern. Das Instrument ist aber bedeutend älter, die nordischen Völkerschaften werden ihn sicher schon gekannt haben. Obwohl wir keinerlei Aufzeichnungen über seine Verwendung im mittelalterlichen Heer besitzen, könnten wir dies als wahrscheinlich annehmen. Gegenüber der Querflöte und der Schalmei hatte der Dudelsack viele Vorzüge. Sein Klang war stärker und konstanter durch den Strom der in dem Balg aufgespeicherten Luft. Der Bläser konnte also während des Spiels ausruhen. Das Instrument bestand ursprünglich aus dem Balg, der kurzen Anblaseröhre und aus der Spielpfeife, die nur drei oder vier Tonlöcher hatte. Erst später wird der Sack etwas größer, gegen Ende des 14. Jahrhunderts tritt auch schon eine zweite Pfeife, die Bordunpfeife auf. Dieser tiefe Bordunton begleitete die Melodie, die sich jetzt durch die vermehrte Zahl der Tonlöcher reicher entfalten konnte.

Zu allen diesen Blasinstrumenten gehörte unbedingt das *Schlagzeug*. In den frühmittelalterlichen Darstellungen sind häufig kleine Gabelbecken in der Hand des Spielers zu sehen. Mit ihnen schlug er wohl den Rhythmus. An ihrer Stelle erscheinen später — wahrscheinlich durch den orientalischen Einfluß — größere Becken. Sie werden nunmehr von einem besonderen Spielmann paarweise geschlagen, so wie dies heute noch in unserer Militärmusik geschieht.



Abb. 11. Dieses Bild (Amphitheatermosaik in Zliten) ist 1900 Jahre alt und zeigt einen römischen Gladiatorenkampf. Links das Orchester, bestehend aus 1 *Tuba*, Orgel und 2 *Hörnern*.



Abb. 12. Nach dieser Zeichnung aus einer Bildhandschrift des 15. Jahrhunderts marschierte das Fußvolk schon damals unter den Klängen des Feldspiels. Die erste Reihe oben zeigt einen Querpfeifer (das Instrument hat wahrscheinlich sechs Tonlöcher und Daumenloch) und den Trommler (zweifelhafte Röhrenholztrommel). Vor der zweiten Reihe reitet der Trompeter (mit umgehängter Trompete).



Abb. 13. Dieses Bild aus einer mittelalterlichen Bildhandschrift des 13. Jahrhunderts zeigt einen ritterlichen Heerbann auf dem Marsch. Voran reiten die Feldtrompeter (oben und unten), die durch ihre Fanfaren die Truppe anfeuern. Bemerkenswert sind schon die an die Trompeten angehängten Standarten.

Wichtige Schlagzeuge waren ferner die *Trommeln* und die *Pauken*. In der heutigen Form und Ausführung darf man sich diese Instrumente nicht vorstellen. Die einfachen einfelligen Trommeln, die der Flötist gleichzeitig mit seiner Flöte bediente, haben wir schon erwähnt. Sie erscheinen aber nicht nur als rhythmische Beigabe zum Flötisten, sondern auch als Beigabe zum Heerhorn, wie sie z. B. eine Miniatur aus dem 12. Jahrhundert zeigt (St. Albans Psalter). Gewöhnlich wurde das Horn oder die Pfeife mit der linken Hand gehalten, die rechte Hand bearbeitete mit einem hakenförmigen Klöppel die am Gürtel hängende kleine Röhrentrommel.

Die Kreuzzüge werden dann die Bekanntschaft mit der größeren zweifelligen Röhrentrommel des Orients vermittelt haben. Mit der Zeit verdrängt sie die kleine, klanglich unzulängliche Trommel und behauptet sich fortan im Verein mit der Querpfeife als Instrument des Fußvolks (Abb. 12).

Die kleinen *Kesselpauken* kennt das frühe Mittelalter ebenfalls. Sie werden von einem besonderen Spielmann bedient und erscheinen auf manchen Abbildungen neben den oben erwähnten Instrumenten. Lange konnten sie sich jedoch nicht halten. Aus dem Morgenlande kamen wieder die klanglich weit überlegenen Verwandten — die großen Kesselpauken — und fanden besonders in der Feldmusik eine liebevolle Aufnahme.

Wir überblicken noch einmal das frühmittelalterliche Instrumentarium, das vermutlich im Dienste der Heeresmusik gestanden hat. Zuerst begegneten uns die primitiven Naturhörner und die metallenen Heerhörner. Als Signalinstrumente spielten sie ursprünglich eine bedeutende Rolle in der Schlachtmusik. Die Kreuzritter fanden großen Gefallen an dem reichverzierten Elfenbeinhorn oder vergoldeten Horn, das sie „*Olifante*“ nannten und neben dem Schwert als eins der wichtigsten ritterlichen Attribute ansahen. Eine größere Anzahl solcher Hörner (Olifante) hat sich bis heute in den verschiedenen Sammlungen erhalten. Diese Olifanten können wir als ausgesprochene Kriegsmusikinstrumente ansehen. Doch beschränkte sich ihre Anwendung nur auf kurze rhythmische Signale, die ähnlich den aus der Zeit überlieferten Jagdsignalen waren — eine rhythmische Wiederholung eines und desselben Tones. Es versteht sich von selbst, daß nur der Ritter und Eigentümer des Elfenbeinhorns auf diesem blasen durfte. Sein Klang war stark, das Anblasen erforderte große Kraft und wird deshalb in verschiedenen Dichtungen gerühmt.

Neben den bereits besprochenen Pfeifeninstrumenten und der Busine gab es im frühen Mittelalter eine Anzahl Saiteninstrumente, wie Fiedeln, Lauten, Mandolen, Harfen, Leier und Zither, die für die damalige Musikausübung wichtig waren. Wir müssen einen Blick auf die Musikpraxis jener Zeit werfen, da die Feldmusik ja mit dieser fest verankert war. Feldmusiker sind in Frankreich bereits im 13. Jahrhundert nachgewiesen. Über ihre dienstliche Praxis wissen wir nichts. Hier können die bildlichen Dokumente etwas helfen, dann die Vergleiche mit der nachweisbaren Musikpraxis der Spielleute und der ritterlichen Musiker und Musikdichter.

Zunächst die *Spielleute* (Musikanten). Sie hatten im frühen Mittelalter einen schweren Stand gegenüber der Kirche. Man verpönte und verachtete sie und konnte sie dennoch nicht entbehren. Überall, wo es Feste, Tanz und Spiele gab (und die mittelalterlichen Menschen aller Stände waren sehr lebenslustig), durften die fahrenden Musikanten nicht fehlen. Sogar die Kirchenväter machten da keine Ausnahme, sie nahmen gern und oft die Dienste der von ihnen verachteten Spielleute in Anspruch.

Also mußten die Musikanten nicht nur zum Tanz, zum Fest und bei allen möglichen Gelegenheiten vorspielen, sondern auch andere Künste wie Schauspiele, Zaubereien u. dgl. vorführen. Man nannte sie deshalb Jongleure. Sie reisten durch das Land, mal waren sie bei den Bauern, mal auf den ritterlichen Burgen oder gar auf fürstlichen Höfen. Überall sah man sie gern.

Die Spielleute pflegten geistliche Lieder oder epische Gesänge vorzutragen, sie spielten auf ihren Fiedeln und Flöten die damaligen Tanzweisen, von denen mehrere sich auch handschriftlich erhalten haben. Die Jongleure waren somit die Träger der mittelalterlichen Musikpraxis. Sie hatten ihre Bruderschaften, die aber außerhalb des Gesetzes standen.

Besser gestellt waren ihre Kollegen, die einen festen Wohnsitz und feste Anstellung in den Städten oder beim Adel hatten. Diese Berufsmusiker fürchteten die Konkurrenz der fahrenden Spielleute und begannen schon im 13. Jahrhundert (Frankreich) sich in Zünften zusammenzuschließen. In *Deutschland* hießen sie *Stadt Pfeifer*, *Türmer* und *Ratsmusikanten*, waren geachtet und den anderen Handwerkern und Bürgern gleichgestellt. Die zünftigen Pfeifer und Fiedler

wählten ihre Könige (Pfeifer- und Spielmannskönige), veranstalteten Tagungen und Zusammenkünfte, die von allen Zunftgenossen des Bezirks oder des ganzen Landes besucht werden mußten. Bei dieser Gelegenheit fanden musikalische Wettstreite, gemeinsame Schulungswochen statt, Lehrlinge wurden freigesprochen, brennende Berufsfragen erörtert und entschieden.

Während der Kreuzzüge sind die fahrenden Musikanten gewiß nicht untätig gewesen. Sie zogen mit den Truppen von Land zu Land und sorgten für die musikalische Unterhaltung der Soldaten. Oder aber die Heerführer verpflichteten von vornherein eine Anzahl Spielleute, die diese Unterhaltungsmusik bestritten. Sie spielten auf den langen Märschen und im Lager ihre Weisen, hatten aber mit der eigentlichen *Heeresmusik* wohl nichts zu tun.

Diese muß hauptsächlich aus *Fanfaren*, *Signalen* und kurzen *dienstlichen Spielweisen* bestanden haben, die bestimmte Militärmusiker auf den Hörnern und Businen bliesen. Das Schlagzeug — Trommeln und Pauken — gehörte sicher ebenfalls dazu. Aus der *Busine* entwickelten sich recht bald nach ihrer Einführung zweierlei Trompeteninstrumente. Einmal war es die helle *Heroldstrompete*, andermal die tiefere *Posaune*. Der schmetternde, heroische Klang der Trompete machte sie zum Lieblingsinstrument der Ritter. Für das Signalwesen und für die Feldmusik war sie wie geschaffen, sie sah gut und repräsentativ aus. Man kann es den Rittern daher nicht verdenken, daß sie sich der Trompete gleich bemächtigten und für sich allein in Anspruch nahmen. Wir sehen deshalb das Instrument verhältnismäßig sehr selten auf Abbildungen allgemeiner musikalischer Szenen. Und da handelt es sich fast immer um die ursprüngliche Form der Trompete, um die Busine.

Viel öfter ist die Trompete dagegen in der Hand des *Ritters* des Kriegers oder des Hofmusikers abgebildet. So sieht man auf einer Miniatur des 13. Jahrhunderts, die den Auszug des französischen Königs Ludwig des Heiligen darstellt, zwei Herolde, die Trompeten blasen. Die Instrumente sind mit der königlichen Dreillilienstandarte behängt, wie es schon damals üblich war. Seitdem datiert schon die gehobene Stellung der *Feld-* und *Hofstrompeter*. Sie waren ja aus der Ritterschaft hervorgegangen, oder gehörten zu ihrer Begleitung, sie bekleideten im Hofdienst vielfach Vertrauensposten. Ihr Standesbewußtsein erlaubte ihnen nicht, mit den rechtlosen Spielleuten zusammen zu arbeiten. Im Gegenteil. Schon früh verschanzten sie sich gegen jegliche Konkurrenz von außen und verstanden es, für sich und für ihre Trompeten besondere verbrieft Privilegien zu erwirken. Ihre Herren, die Könige und Fürsten, gewährten ihnen gern diese Sonderrechte und den gesetzlichen Schutz, den sie im Kampf mit den anderen Berufsmusikern so oft brauchten. Demnach durfte die Trompete nur von den Rittern, den Feld- und Hoftrompetern gewerbsmäßig geblasen werden, anderen Berufsmusikern war und blieb sie lange verwehrt. Das Gesetz oder das königliche Dekret verbot allen gemeinen Musikern die „*adelig-ritterliche freie Kunst*“ der Feldtrompeter auszuüben. Wir kommen noch darauf zurück.

Auch später, nach dem Verfall des Rittertums, behielten die Feldtrompeter ihre Sonderrechte. So bildete sich mit der Zeit eine stolze Zunft, die ihre gehobene Stellung jahrhundertlang zu behaupten wußte: die Zunft der „*Feldtrompeter und Heerpauker*“. Vorerst konnte man jedoch nur von einer „*Feldtrompeter*“-Zunft reden. Denn die großen Heerpauken gehörten ursprünglich noch nicht dazu. Sie sind zweifellos asiatischen Ursprungs. Nach Europa kamen sie wahrscheinlich erst Mitte des 15. Jahrhunderts, vielleicht kannte man sie schon früher durch die Berührung mit dem Orient. Es ist deshalb schwer zu sagen, wann eigentlich die Vermählung zwischen Pauken und Trompeten stattgefunden hat. Die Verbindung ist keine zufällige gewesen. In den verschiedenen orientalischen Heeren bestand sie bereits seit langem. Die große Pauke auf dem Rücken eines Pferdes oder eines Tragtieres mit ihrem aufdringlichen und aufpeitschenden Klang gehörte zu den hellen Trompetenfanfaren.

Auf dem Pferderücken fand die große Pauke den Weg nach Europa und wurde dann als gleichberechtigter Genosse in die Gemeinschaft der Feldtrompeter aufgenommen. Die Klangmischung von Pauken und Trompeten war von einzigartiger Wirkung — das merkten Soldaten und Heerführer alsbald. Die ewige Freundschaft zwischen den beiden Instrumenten wurde geschlossen und besiegelt.

Die „*vornehme*“ Musik bestritten die Ritter selbst. Im 11., 12. und 13. Jahrhundert blühte die sogenannte höfische Kunst der französischen Troubadours und der deutschen Minnesänger. In beiden Fällen handelte es sich um Dichter-Musiker aus dem Ritterstande, die allein oder

in Begleitung ihrer dienenden Spielleute von Hof zu Hof, von Burg zu Burg reisten, um ihre Lieder vorzutragen. Wir brauchen hier nur an *Ulrich von Lichtenstein*, an *Walther von der Vogelweide*, an *Eschenbach* und an *Rudolf von Rottenburg* zu erinnern. Die fahrenden Ritter-Musiker unterschieden sich naturgemäß streng von dem fahrenden Volk der Spielleute.

Die Bildwerke aus dem späten Mittelalter zeigen ein reichhaltiges Instrumentarium. Neben der Trompete (langgestreckt und gewunden) sehen wir den anderen Sprößling der Busine — die tiefer klingende *Posaune*. Auch sie zeigt schon die typische Biegung und den ausziehbaren Bügel (Zug), nur der Schallbecher ist kleiner und tiefer. Schalmeien, Lang- und Querflöten, Sackpfeifen, Zinken und Krummhörner, Trommeln und andere Schlagzeuginstrumente, Streich- und Zupfinstrumente aller Art beherrschen die Musikpraxis.

Interessant sind die verschiedenen *Orchesterbesetzungen* jener Zeit. Bei einer Hoffestlichkeit im Jahr 1420 spielen zwei gerade Trompeten, Alt- und Tenorbombart und kleine Pauken. Auf einem anderen Bild aus dem gleichen Jahr sehen wir eine kleine Kapelle von drei Schalmeien und einer Zugposaune. Auf manchen Darstellungen von Gesellschaftsszenen sieht man beim Zusammenspiel Schalmeien und Sackpfeifen oder Sackpfeifen und Trompeten. Natürlich gab es daneben noch Zusammensetzungen von Streich- und Blasinstrumenten oder von Zupf-, Streich- und Blasinstrumenten. Doch im allgemeinen überwog der reine Bläserklang.

Diese reiche Musikpraxis hat zweifellos die *Heeresmusik* befruchtet. Vermutlich bestanden neben der spärlich besetzten Signalmusik noch *kleine Musikkorps* von *Pfeifern*, *Blechbläsern* und *Trommlern*. Diese Musiker begleiteten die Truppe überall, spielten unterwegs und im Lager. Einige alte Landsknechtslieder erwähnen sie, doch ist es schwer nachzuweisen, in welcher Besetzung sie musizierten, ob sie einen geregelten Dienst bei der Truppe hatten und ob sie überhaupt Soldaten waren.

Sicher ist es jedenfalls, daß um die Wende des 15. Jahrhunderts das *Fußvolk* schon seine eigenen Spielleute besaß, die sich vorwiegend aus Trommlern und Pfeifern zusammensetzten (Abb. 12). Diese Instrumente wurden früher von den Rittern und ihren Mannen benutzt. Besonders die Trommel eignete sich vorzüglich für den militärischen Signaldienst, sie hat viele Feldzüge mitgemacht. Ob der Brauch, zu dem Trommelklang die Querpfeife (auch „Schwegel“ und „Schweitzerpfeiff“ genannt) zu blasen, aus Frankreich oder aus dem Orient kam, bleibt dahingestellt. Wichtig ist lediglich die Bedeutung der beiden Instrumente für die Heeresmusik. Wir werden uns im folgenden eingehend mit ihnen beschäftigen, denn sie bilden die erste Etappe in der Entwicklung unserer Infanteriemusik, sie waren die treuesten Begleiter der Fußtruppen durch viele Jahrhunderte, sie marschieren heute noch an der Spitze unserer Regimenter.

Die Landsknechte als Wegbereiter der Militärmusik

Das Mittelalter ist vorüber. Europa steht im Zeichen der geistigen und politischen Erneuerung. Religiöse Kämpfe durchwühlen die Völker, überseeische Entdeckungen, gewaltige Erfindungen verkünden eine neue Zeit, Kunst und Literatur blühen auf. Das Heerwesen der europäischen Völker ist in einer neuen Entwicklung begriffen. Die Erfindung der Feuerwaffen hat die Kampfmethoden wesentlich verändert. Das Ritterheer mit seiner schwerfälligen Organisation gehört schon der Vergangenheit an. Durch die europäischen Länder klingt nun die Werbetrommel der Landsknechte, Söldner sammeln sich um die berühmten Heerführer.

Die *Landsknechte* waren eine in sich festgeschlossene Gemeinschaft mit besonderen Sitten und Gesetzen — die Jungmannschaft des Landes. Diese braven und tapferen deutschen Männer haben nicht nur ihr kriegerisches Handwerk gut beherrscht. Ihnen verdanken wir zum größten Teil die Volkspoesie des 16. Jahrhunderts. Aus ihren zahlreichen Liedern lernen wir die lebendige Geschichte einer bewegten und kriegerischen Zeit kennen. Eine endlose Kette von Ereignissen, blutigen Schlachten, beschwerlichen Feldzügen breitet sich vor unseren Augen aus. Bald sind die Türken im deutschen Lande, bald kämpfen Kaiser, Könige und Fürsten gegeneinander, bald gibt es religiöse Meinungsverschiedenheiten auszufechten oder den Übermut der aufständigen Bauern zu bezwingen. Und die „frommen“ (treuen und tapferen) Landsknechte sind überall dabei. Sie kämpfen heldenmütig, sie tragen die schweren Strapazen des Krieges und vergessen das Singen doch nicht. So mancher von ihnen hat nachher auf die Schlacht sein Gedicht gemacht und konnte am Schluß ausrufen: „Der uns das Liedlein neues sang, das hat getan ein Landsknecht gut, den Reihen (des Todes) hat er gesprungen.“

So und ähnlich lauten am Schluß die poetischen Berichte der Landsknechte, die meist anonym sind. Nur vereinzelt finden wir darunter die Namen der Dichter (z. B. Jörg Graff, Schenkenbach). Die Texte wurden im allgemeinen nach bekannten Volksmelodien und Kirchenchoralen gesungen. Die Landsknechte sorgten selbst für Verbreitung ihrer Lieder. Sie hatten kein ständiges Heim, waren ständig unterwegs, ihre Zelte standen bald dort, bald in einem anderen Land. Es wurde viel gesungen. Im Lager und beim Spiel brachte das von hundert Kehlen gesungene Lied Zerstreuung, auf den langen Märschen brachte es Erfrischung. Und war der Feldzug zu Ende, dann wurden die Lieder auf fliegende Blätter gedruckt und fanden auf diese Weise eine allgemeine Verbreitung.

Den sangesfrohen Landsknechten verdanken wir nicht nur eine üppige Volkspoesie, sie sind die eigentlichen Begründer und Lehrmeister der deutschen Heeresmusik gewesen. Von da aus, also vom 16. Jahrhundert an, beginnt die eigentliche Entwicklung der Militärmusik und manche Formen dieses Anfangsstadiums haben sich bis heute fast unverändert im Prinzip lebendig erhalten. Wir brauchen nur kurz auf die beiden typischen Vertreter der Reitermusik und der Musik des Fußvolkes hinzuweisen: *Trompeter* und *Pauker* bei der Reiterei und *Pfeifer* und *Trommler* beim Fußvolk.

Diese beiden Musikgruppen treten nun besonders hervor, sie bleiben fortan ihren Formationen treu. Deshalb wird häufig angenommen, daß Trompeter und Pauker einerseits und Pfeifer und Trommler andererseits überhaupt die einzigen Vertreter der Feldmusik und der Heeresmusik jener Zeit waren. Das ist ein Irrtum. Die reiche musikalische Praxis des 15. und 16. Jahrhunderts kann nicht ohne starken Einfluß auf die Heeresmusik gewesen sein. Damals war man viel mehr auf Überlieferung und auf gegenseitigen musikalischen Austausch angewiesen, eine fühlbare Grenze zwischen Volks- und Kunstmusik bestand noch nicht. Die Heeresmusik hat sich also der Zeit anpassen müssen.

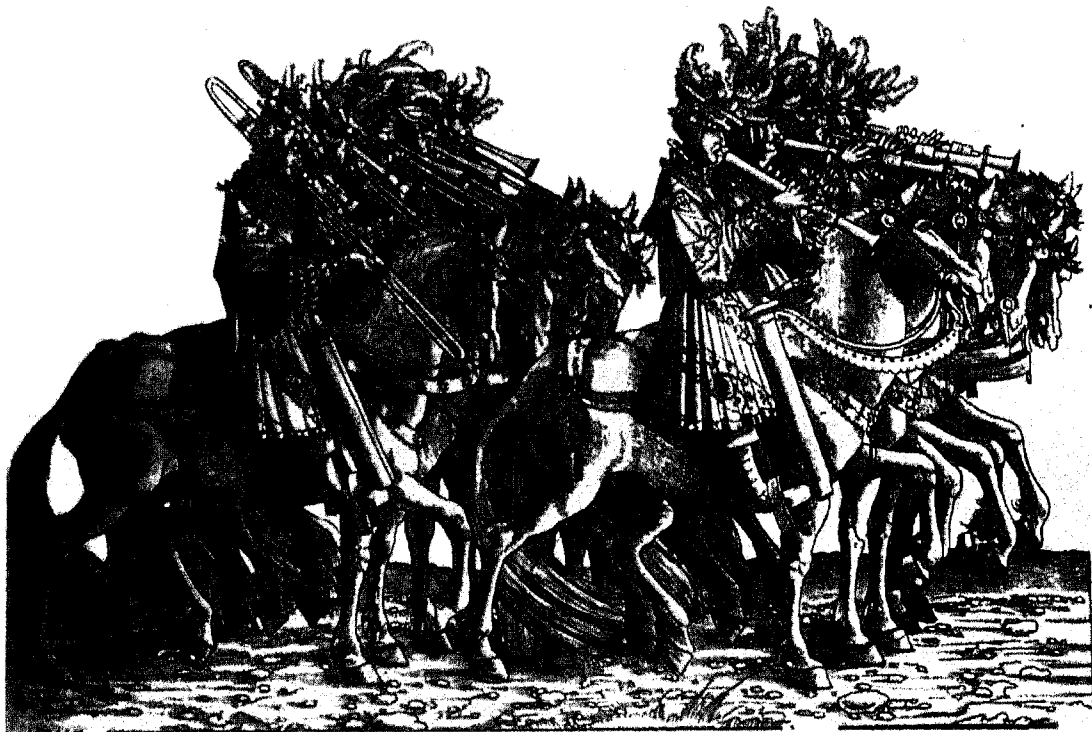


Abb. 14. *Musikkorps mit Bombarten (Schalmeyen) und Posamen* aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians I. In den Begleitserklärungen des Sekretärs des Kaisers, Marx Treitzsauerwein, sind diese Bläser als „Burgundische Pfeifer in den burgundischen Farben“ angeführt. (Holzschnitt 16. Jahrhundert.)

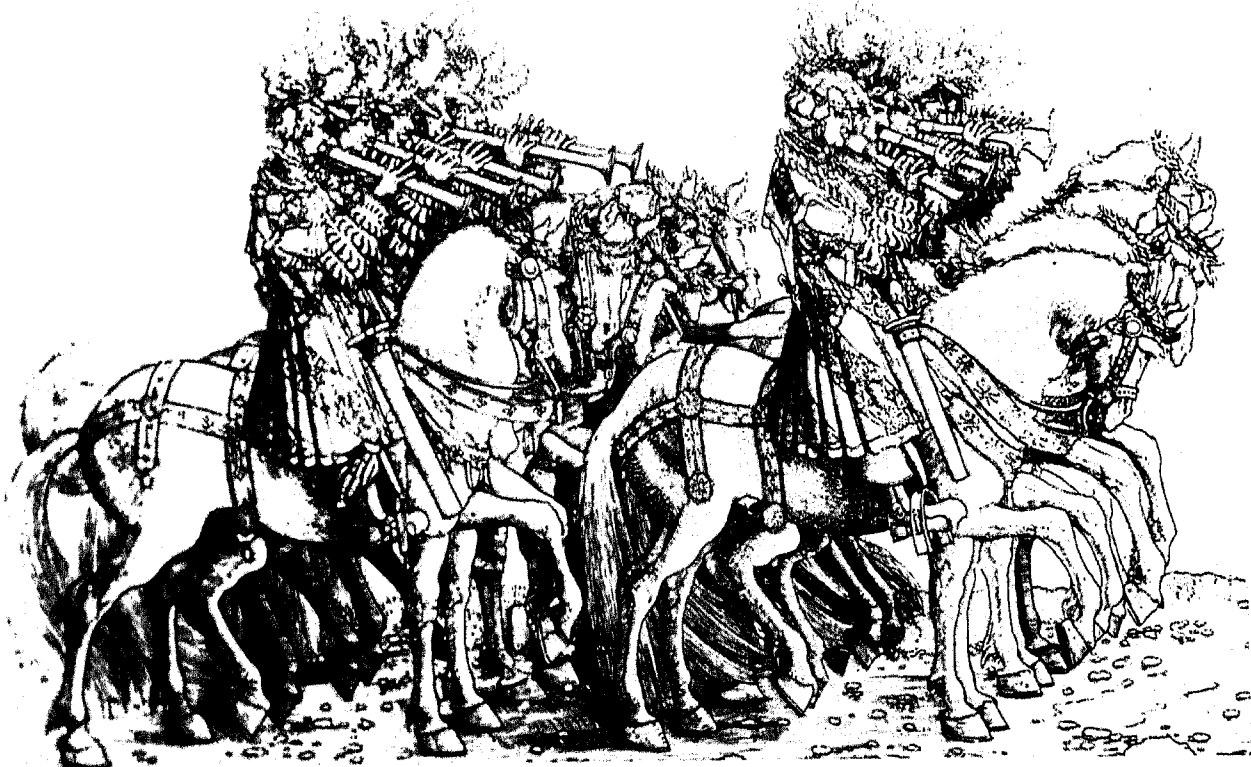


Abb. 15. *Rauschpfeifer* aus dem Triumphzug Maximilians I. Auch diese Musiker nennt Treitzsauerwein „Burgundische Pfeifer“.



Abb. 16. *Posaunisten-Korps im Triumphzuge Maximilians I.* (Holzschnitt Anfang 16. Jahrhundert.)



Abb. 17. *Trompeter und Pauker im Triumphzug.* (Holzschnitt von Burgkmair.) Der kaiserliche Sekretär Treitzsauerwein bezeichnet sie als „Reichstrumeter“.



Abb. 18. *Trumpeterkorps im Triumphzug Maximilians*, Holzschnitt, Anfang 16. Jahrhunderts.



Abb. 19. *Pfeifer im Triumphzug*. Der Kaiserliche Sekretär Marx Treitzsauerwein schreibt dazu: „Danach soll der Pfeifer Antoni zu Roß gemacht werden. Er soll seinen Reim führen: ‚Ich Antoni von Dornstet also genannt, hab gepiffen gar in vielen Land, den Großen Kaiser Maximilian in vielen harten Schlachten Ritterlicher Pan in Kurzweil und im Ernst also gern, darum so pfeiff ich diesen Triumph auch.‘“ Hinter Antoni reiten die drei Querpfeifer.



Abb. 20. Trommler zu Pferde im Triumphzug Maximilians. Wir sehen hier die Vorläufer der späteren Dragoner-Trommler. (Holzschnitt 16. Jahrhundert.)



Abb. 21. Spielleute im Triumphzug Maximilians.

Diese Frage haben wir bereits im vorigen Kapitel gestreift. Wir wollen sie nunmehr an Hand von bildlichen Darstellungen klären. Vor uns liegt ein wichtiges Bilddokument jener Zeit: *der Triumphzug des deutschen Kaisers Maximilian I.* Die ersten Entwürfe zu diesem monumentalen Bildwerk entstanden in der Zeit von 1512 bis 1516. In den folgenden Jahren haben *Hans Burgkmair* 66 Tafeln und *Albrecht Dürer* 24 Tafeln auf Holz übertragen; 1526 wurden auch die ersten Abdrucke vorgenommen.

Von besonderem Interesse für die heeresmusikalische Forschung sind die hier wiedergegebenen Holzschnitte (Abb. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20). Betrachten wir zunächst Abb. 14. Diese zeigt ein berittenes Musikkorps. Die vordere Reihe besteht aus fünf Holzbläsern, die zweite Reihe aus fünf Posaunisten. Es handelt sich hier um die ältere Form der Zugposaune mit kleinerer Stürze. Die Besetzung ist die damals übliche chorische, auf dem Bilde bestehend wahrscheinlich aus Alt-, Tenor- und Baßposaune.

Interessanter sind die Holzblasinstrumente der ersten Reiterreihe. Die Zeichnung ermöglicht eine genaue Untersuchung der Instrumente, vor allem einen Vergleich mit den in der *Staatlichen Musikinstrumentensammlung zu Berlin* befindlichen gleichgearteten Stücken (Abb. 22). Demnach kann man mit Sicherheit sagen, daß die abgebildeten Holzblasinstrumente sorgfältig gearbeitete *Schalmeien* sind, die man als *Pommern* bezeichnet. Man nannte sie damals eigentlich *Bombarten* (französisch *bombardes*). Die Schalmei ist die Stammutter unserer Oboe. Als solche hatte sie und die anderen Mitglieder ihrer Familie seit jeher die typische konische Bohrung und wurde durch ein doppeltes Rohrblatt (genau wie bei der heutigen Oboe) angeblasen.

Durch ein solches doppeltes Rohrblatt blasen die abgebildeten Feldmusiker ihre Pommern an. Das Rohrblatt sieht man nicht, da es im Munde des Spielers steckt. Nur die Lippenstütze ist sichtbar. Die fünf abgebildeten Pommern sind wahrscheinlich ein *Diskantpommer*, ein *Altpommer*, ein *Alltenorpommer*, ein *Tenorpommer* und ein *Baßpommer*. Diese Instrumente waren hauptsächlich in Deutschland verbreitet, und zwar vom späten Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert.

Die Form der Pommern entspricht genau der Form der in der Staatlichen Musikinstrumentensammlung vorhandenen Gegenstücke. Diese stammen ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert. Es sind sehr sorgfältig aus Ahorn verfertigte Instrumente mit enger Mensur, geringem Konus, sie haben sechs Grifflöcher, in zwei Gruppen von je drei Löchern geteilt. Unter einer abstreifbaren, tonnenförmigen Schützkapsel befindet sich eine Messingklappe, die das siebente Loch verdeckt. Die Klappe wird durch einen Messinghebel bedient. Für alle diese Instrumente ist der scharfe, etwas blökende Klang typisch. Messingbeschläge verleihen ihnen ein gefälliges Aussehen. Alle Instrumente sind einteilig, nur der Baßpommer besteht aus zwei Stücken.

Der *Diskantpommer* (c¹/h) hat eine Länge von 55 cm und einen Durchmesser von 6 $\frac{1}{2}$ cm. Der *Altpommer* (a/gis) ist 75 cm lang, Durchmesser 7 $\frac{1}{2}$ cm; der *Alltenorpommer* hat vier runde Messingklappen, zwei vorn, zwei hinten. Diese erweitern den Umfang abwärts um je einen Halbton. Das Instrument ist 92 cm lang mit einem Durchmesser von 9 cm. Der *Tenorpommer* hat dieselbe Beschaffenheit, nur ist er beträchtlich länger (130 $\frac{1}{2}$ cm), Durchmesser 10 cm (vgl. Abb. 22). Der *Baßpommer* ist 185 $\frac{1}{2}$ cm lang, mit einem Durchmesser von 12 cm. Die verschiedene Länge der Instrumente ist auf dem Bild deutlich sichtbar.

Abb. 15 zeigt wieder zwei Reihen von je fünf berittenen Holzbläsern. Obwohl die Instrumente, die die Musiker der zweiten Reihe blasen, keine Kapsel haben, gehören sie dennoch zur Familie der bereits beschriebenen Pommern. Es handelt sich da um Instrumente mit nur sechs Grifflöchern, also ohne Klappe und ohne Schützkapsel. Die Reiter in der ersten Reihe blasen andere Instrumente. Sie gehören zwar wieder zur Schalmeienfamilie, unterscheiden sich aber in einigen Punkten von den Pommern. Von diesen, verhältnismäßig seltenen Pfeifen mit doppeltem Rohrblatt, sind in der Staatlichen Musikinstrumentensammlung zu Berlin ebenfalls einige Stücke erhalten. Man nannte diese Schalmeien *Rauschpfeifen*. Die *Rauschpfeifen* sind nur im 16. Jahrhundert belegt, in Frankreich erscheinen sie im 17. Jahrhundert als *Mauchois du Poitou*.

Wie das Bild zeigt, befindet sich unmittelbar vor dem Mund des Spielers eine kleine tonnenartige Kapsel. In dieser Windkapsel ist das doppelte Rohrblatt angebracht. Der Spieler bläst nicht direkt durch das Rohrblatt, sondern durch eine schmale Öffnung der Windkapsel. Der Luftstrom gelangt also mittelbar zum Rohrblatt. Alle diese Pfeifen sind sehr eng gebohrt,

haben sechs Grifflöcher, ein Daumenloch und zwei seitlich angebrachte Löcher für den Kleinfinger. Die Berliner Stücke stammen aus dem 16. Jahrhundert, das Verarbeitungsmaterial ist wieder Ahorn (Abb. 23).

Wie die Abbildung zeigt, spielen die Bläser fünf Rauschpfeifen von verschiedener Länge, also handelt es sich hier abermals um chorische Besetzung, wahrscheinlich von Diskant-, Tenor- und Baßpfeifen. Dem entsprechen die Pfeifen in der Berliner Sammlung. Die *Diskantpfeife* (e¹) ist 42 cm lang und hat einen Durchmesser von 4 cm. Die Länge der *Tenorpfeife* (c¹) beträgt 54 cm, der Durchmesser 4¹/₂ cm. Die *Baßpfeife* (g) hat eine Klappe auf dem Kleinfingerloch.

Wir wenden uns nun den anderen Bildern zu. Noch einmal zieht an uns vorüber ein berittenes Posaunenkorps (Abb. 16). Wieder sind es fünf *Zugposaunen* (vermutlich chorisch besetzt) mit dem heute noch üblichen, ausziehbaren Bügel oder Zug (deshalb Zugposaune). Die verschiedenen Stellungen des ausziehbaren Bügels gestatteten schon damals eine sechsfache Veränderung der Naturtonreihe, sie machten die Posaune zu einem chromatischen Instrument. In dieser Beziehung war die Posaune in jener Zeit und lange danach bis zur Erfindung der Ventile ein Unikum unter den Blechinstrumenten. Dadurch erklärt sich ihre Beliebtheit und ihre Verwendung fast in allen Orchesterbesetzungen als Stütze des harmonischen Satzes. (Vgl. die Originale aus der Staatlichen Musikinstrumenten-Sammlung Abb. 24.)

Zweifellos haben die Künstler diese Zeichnungen und Entwürfe zum Triumphzuge nach lebendigen Vorbildern gemacht. Die Genauigkeit in der Wiedergabe der Musikinstrumente spricht überzeugend dafür. Ebenso können wir sicher annehmen, daß die Künstler auf die damaligen Orchesterzusammensetzungen und auf die damalige Aufführungspraxis genau geachtet haben. Die abgebildeten und bereits besprochenen Instrumentengruppen von *Rauschpfeifen*, *Pommern* und *Posaunen* sind in dieser Zusammenstellung tatsächlich vorhanden gewesen, was wir an Hand vieler anderer Bilder und Beschreibungen nachweisen können. Die chorische Besetzung von Instrumenten gleicher Gattung war für diese Zeit überhaupt typisch. „Nach Tunlichkeit sah man auf die Verschmelzung von Instrumenten gleicher Gattung, also auf einen möglichst ausgeglichenen Klang, und zu diesem Zweck dienten die chorischen Gruppen der Einzelinstrumente, insbesondere auch der Blasinstrumente. So vereinigten sich Schalmeyen und Pommern chorisch.“⁴⁾ Dazu gehörten zweifellos die Posaunen- und Trompetenchöre, so daß wir uns auf die Zeichnungen ganz und gar verlassen können. Offenbar haben wir es hier mit einem geschlossenen Musikkorps zu tun. Allerdings sind noch einige Bilder zu berücksichtigen.

So zeigt Abb. 17 eine Reihe von fünf Paukern zu Pferde und eine zweite Reihe von fünf Trompetern. Sichtbar ist nur eine einzige *Kesselpauke*, da die Pferde die anderen Pauken verdecken. Diese Pauke ist mit dem Fahmentuch des kaiserlichen Hauses geschmückt und hat bereits die Fellspannung mit Verschraubung. Dahinter folgen die *Trompeter*. Ihre Instrumente, mit absoluter Genauigkeit gezeichnet, sind *Naturtrompeten*, deren Windung bis zum Schallstück hinunterreicht. Sie haben die für die damaligen Feldtrompeten der Reiterei (*Feldtrommet*) typische schlanke Form und kleine aber verzierte Tellerstürze (Abb. 25). Der Zeichner hat sogar die Verstärkung des Stürzenrandes durch den aufgelegten Kranz getreu wiedergegeben. In gleicher Weise sind die Trompeten mit Fahnentüchern (Standarten mit dem kaiserlichen Wappen) geschmückt. Noch zweimal (Abb. 18) begegnen uns berittene Trompeterkorps, diesmal ohne Pauker. Insgesamt sind es also 25 Trompeter, und alle blasen auf denselben mit Standarten geschmückten Instrumenten. Rechnen wir die fünf Pauker dazu, so steht das ganze kaiserliche Trompeterkorps geschlossen vor uns. Zweifellos versahen die Trompeter und Pauker neben ihren Verpflichtungen beim Hofe auch den Signaldienst im Felde.

Es fragt sich nun, ob das andere geschlossene Musikkorps von Rauschpfeifen, Pommern und Posaunen ebenfalls zur Heeresmusik gehörte. Bei der Betrachtung der anderen Musikabbildungen vom Triumphzug fällt es besonders auf, daß verschiedene Musikkapellen in Wagen untergebracht sind. So befinden sich in einem Wagen vier Holzbläser (zwei Schalmeyen, zwei Krummhörner und eine Zugposaune), im anderen Wagen sitzen Lautenisten, Geiger, ein Harfenist, zwei Pfeifer und ein Trommler, der zugleich die Schnabelflöte bläst (Abb. 21). Die Künstler müssen also einen Grund gehabt haben, als sie diese Kapellen in Wagen und die anderen Musiker als Reiter zeichneten. Dadurch wollten sie die verschiedenartige Stellung

der Musiker unterstreichen. Die in den Wagen sitzenden Musiker stehen im Zivil- oder Hofdienst, die berittenen Schalmeier und Posaunisten sind Heeresmusiker, zumindest gehörten sie zum Heer. Dafür spricht ferner ihre Tracht, ihre stolze soldatische Haltung und die typische reihenmäßige Gliederung des Musikkorps. Die anderen (Zivil-) Musiker dagegen sitzen nicht in Reih und Glied, gebärden sich ganz frei und ungezwungen.

Zu den Heeresmusikern müssen wir außerdem noch zwei andere Gruppen aus dem Triumphzug zählen. Zunächst sind es die drei Pfeifer zu Pferde, die auf Querpfeifen, Schwegel genannt, blasen (Abb. 19). Ihr Instrument ist die um diese Zeit gebräuchliche *Querpfefe* aus geschwärztem Ahorn, zylindrisch gebohrt, mit sechs Grifflöchern. Sie hatte eine Länge von 40—45 cm mit einem geringen Durchmesser. Die abgebildeten Musiker halten beim Blasen die Pfeife rechts, doch gibt es zeitgenössische Bilder, die Pfeifer mit Linkshaltung des Instruments zeigen. Die chorische Besetzung der Querflöte war damals üblich. Auf der Abbildung haben wir es wahrscheinlich mit einer dreistimmigen Besetzung zu tun.

Ein anderer Holzschnitt (Abb. 20) zeigt fünf *Trommler* zu Pferde. Es sind die unvermeidlichen Partner und Begleiter der Querpfeifen. Meist finden wir sie auf alten Bildern zusammen mit den Pfeifern, und es ist nicht klar, warum der Künstler die beiden Gruppen hier getrennt gezeichnet hat. Die Trommler tragen rechts ziemlich hoch eine größere zweifellige, verschnürte *Holztrummel*. Diese berittenen Trommler sind also die Vorläufer der Dragoner-Trommler aus der Zeit des Großen Kurfürsten und des Großen Friedrich. (Vgl. auch die den Abbildungen des Triumphzuges beigegebenen Erläuterungen des Sekretärs des Kaisers Maximilian I., Marx Treitzsauerwein.)

Es ist durchaus möglich, daß zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Trummel noch im Dienste der Reiterei stand. Sie und die Querpfefe werden im allgemeinen als die Musikinstrumente des Fußsoldaten bezeichnet. In jener Zeit aber hatte die Reiterei die weit größere und entscheidende Bedeutung als Kampftruppe und als Formation. Vielleicht hat die Reiterei Trummel und Pfeife zuerst für sich in Anspruch genommen und sie dann später an das Kriegsvolk zu Fuß abgetreten, vielleicht waren diese Instrumente gleichzeitig bei den beiden Truppengattungen vorhanden.

Trummel und *Querpfefe* erlangten jedenfalls mit dem Aufkommen und der Bildung des Heereswesens der Landsknechte ihre nachhaltige Bedeutung als Militärmusikinstrumente. Die Landsknechtformationen waren bekanntlich in Regimenten geteilt unter dem Kommando eines Obristen. Das Regiment war im Volksmunde aber nicht so wichtig wie das Fähnlein, das mehrere hundert Landsknechte (400) als selbständige kleine Einheit verband. Je nach der zahlenmäßigen Stärke der Fähnlein setzte sich das Regiment aus sieben bis zwölf solcher kleinen Einheiten zusammen und zählte etwa 3000 Mann. Ihm folgten beständig etwa 2000 Weiber.

Das Fähnlein hatte zu Dienstzwecken seine eigenen *Trommler* und *Pfeifer*. Das unzertrennliche Duo von einem Trommler und einem Pfeifer nannte man in der damaligen Soldatensprache „*Spiel*“ — (Spiel). Für diese Spielleute galten besondere Bestimmungen, die der zeitgenössische Verfasser *Lienhart Fronsperger* wie folgt zusammenstellt: „Unter einem jeden Fähnlein Landsknechte werden mindestens zwei ‚Spiel‘, also zwei Pfeifer und zwei Trommler gehalten. Sie werden gewöhnlich vom Fähnrich mit Zulassen des Hauptmanns bestellt. Die Spielleute sind verpflichtet, sich allzeit in der Nähe des Fähnrichs zu halten, damit man sie gegebenenfalls gleich bei der Hand hat. Sobald der Fähnrich mit seinem Fähnlein (*Fahne*) auf ist, sollen sie spielen, bis sich die Landsknechte versammelt haben. Wenn dann der Fähnrich mit dem Fähnlein dahinzieht, bleibt das eine Spiel bei dem Fähnlein (*Fahne*), das andere nimmt Platz vorn zwischen den Schützen und den langen Speißen. Sind es aber drei Spiele, so hat das eine Spiel sich vor den Schützen zu halten. Auf dem Marsch sollen sie die Ordnung bei der Truppe aufrechterhalten.“

Die Trommler sind verpflichtet, die Befehle und Anordnungen des Obersten und ihres Hauptmanns allzeit mit Beflissenheit auszurichten. Wird es einem befohlen aufzuschlagen, so muß er das sofort tun und fleißig ausrufen. Deshalb ist es gut, daß die Trommler helle und verständliche Stimmen haben. Da man sie öfters auch hinaus-schickt, Besatzungen aufzufordern oder andere Befehle bei den Feinden auszurichten, ist es notwendig, daß sie geschickt, tapfer und redlich sind. Man muß Vertrauen zu ihnen haben, wenn man sie zu den Feinden schickt, und sie sollen da nicht mehr und nicht weniger reden, als man ihnen befohlen hat. Aber die

Obersten haben ja ihr besonderes Spiel, das zu solchen wichtigen Zwecken gebraucht wird. Diesem obliegt auch das Trommelschlagen am Standort des Obersten. Es wird auf ein jedes Spiel vier Sold gegeben, jeder Musiker steht also im doppelten Sold“ (1 Sold = 4 Gulden). Das ganze Regiment hatte gewöhnlich 20 Pfeifer und 20 Trommler.

Wie aus Fronspergers Angaben deutlich hervorgeht, waren die damaligen Trommler und Pfeifer ausgesuchte, zuverlässige Leute, die neben ihrer rein musikalischen Tätigkeit bei dem Fähnlein auch noch vertrauliche, ja sogar „diplomatische“ Dienste zu leisten hatten. Dadurch erklärt sich ihre gehobene Stellung innerhalb der Mannschaft und das doppelte Gehalt, das sie bezogen.

Ja, Ansehen bei ihren Kameraden mußten die Spielleute schon haben. Sie übermittelten nicht nur die Befehle ihrer Vorgesetzten, sondern achteten auf die pünktliche Ausführung der Bestimmungen und auf Innehaltung der Lager- und Marschordnung. Viele zeitgenössische Abbildungen zeigen das „Spiel“ neben dem Fahnenträger und seinen Leuten. Es ist für uns wichtig, diese Sonderstellung der alten Spielleute zu unterstreichen. Denn wir stehen hier am Anfang einer großen heeresmusikalischen Entwicklung, die vom etatsmäßig angestellten Militärmusiker gediegenes musikalisches Können und hervorragende soldatische und menschliche Tugenden verlangte. Diese Grundsätze, die bereits bei der Auswahl und der Anstellung der Spielleute der Landsknechttruppen ausschlaggebend waren, behielten ihre volle Gültigkeit durch die ganze Entwicklung der Heeresmusik, ja auf dieser Tugend baut sich überhaupt die durchschlagende Kraft und Frische der Militärmusik auf.

Nach den hier wiedergegebenen Holzschnitten aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 26, 27) kann man noch einige interessante Feststellungen machen bezüglich der Montur der Landsknecht-Spielleute und der Handhabung der Musikinstrumente. Obwohl die beiden Zeichnungen von verschiedenen Meistern stammen und auch zeitlich voneinander getrennt sind, weisen sie eine bemerkenswerte Ähnlichkeit der Ausstattung der Spielleute auf. Die beiden Pfeifer tragen fast die gleiche Montur (Hose und Wams) mit den gleichen typischen Ausschnitten (die Schulterklappen zeigen schon die Ansätze für die späteren „Schwalbennester“ der Militärmusiker), sie tragen die gleichen Schwerter, fast die gleichen Baretts mit Federbüschen. Auf ihrem Rücken ist das Futteral für die Pflife umgeschnallt. Die Querpflife, die sie blasen, mußte im Verhältnis zum Körper etwa 50—55 cm lang sein. Oben hat diese Querpflife sechs Grifflöcher, Anblase-loch, unten das Daumenloch. Um diese Zeit (Mitte des 16. Jahrhunderts) wird die Pflife rechts vom Gesicht gehalten, die rechte Hand oben, die linke unten.

Die Kopfbedeckung der Trommler unterscheidet sich wesentlich von der der Pfeifer. Die beiden abgebildeten Trommler tragen hohe, bienenkorbähnliche Hüte (bzw. Mützen) mit Federbusch hinten. Die Trommel scheint ziemlich groß zu sein, mit einem Durchmesser von etwa 60 cm. Die Höhe läßt sich nach den Bildern nicht bestimmen.

Über die Spielstücke und Signale der Feldpfeifer und Trommler läßt sich nichts Bestimmtes sagen, da die Notenbelege fehlen. Die Spielleute hatten die bei der Truppe festgelegten Signale zu blasen, sie besorgten ferner die Marschmusik. Die überlieferten, mit Text versehenen Landsknechtlieder (von denen viele auf dem Marsch gesungen wurden) bevorzugten den vier-teiligen Takt. (♩ ♩ ♩ ♩ | ♩)

Als Beispiel könnten wir den bekannten Kehrreim der Landsknechte nehmen:

„Hüt' dich, Bau'r, ich komm'
Hüt' dich, Bau'r, ich komm'l
Hauptmann gibt uns Geld,
Füg' dich zu der Kann'
Mach dich bald davon!“

Dieser Kehrreim ist vermutlich nach den Trommelschlägen gedichtet worden, die die Trommler beim Marsch machten.

Bei diesem Rhythmus dürfen wir natürlich nicht an unseren heutigen Gleichschritt denken. Den kannten die Landsknechte wohl kaum. Die Kolonne hat also nicht mit dem gleichen Fuß und gleichem Schritt marschiert, wie die trommelwirbelnden Spielleute es vielleicht machten, um den Takt besser zu halten. Womöglich hat man zwar mit dem linken Fuß angetreten, doch wechselte dann jeder nach Belieben seinen Schritt. Die Trommelschläge sollten lediglich die Marschgeschwindigkeit und eine gewisse Marschordnung aufrechterhalten.

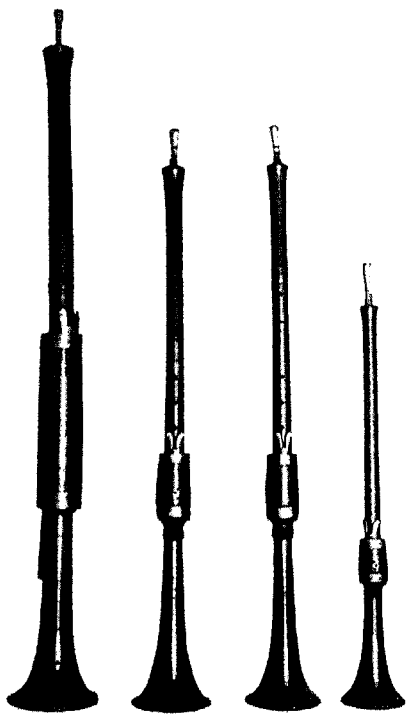


Abb. 22. *Bombarten (Pommern)*. Diskant-, Alt-, Alttenor- und Tenorpommer aus der Staatlichen Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin. Originalstücke aus dem 16. Jahrhundert.

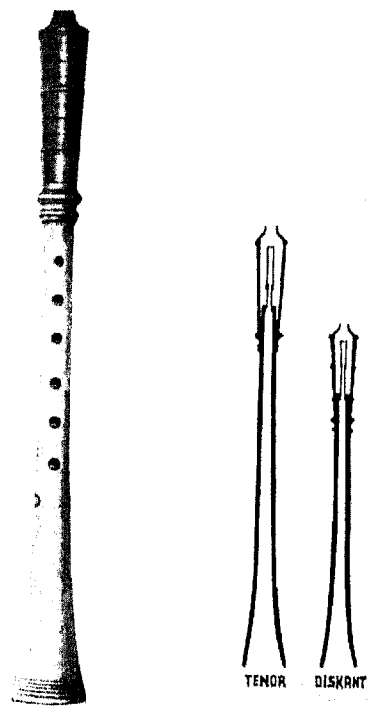


Abb. 23. *Rauschpfeife (Diskant)*. Originalstück aus dem 16. Jahrhundert in der Staatlichen Musikinstrumenten-Sammlung zu Berlin.

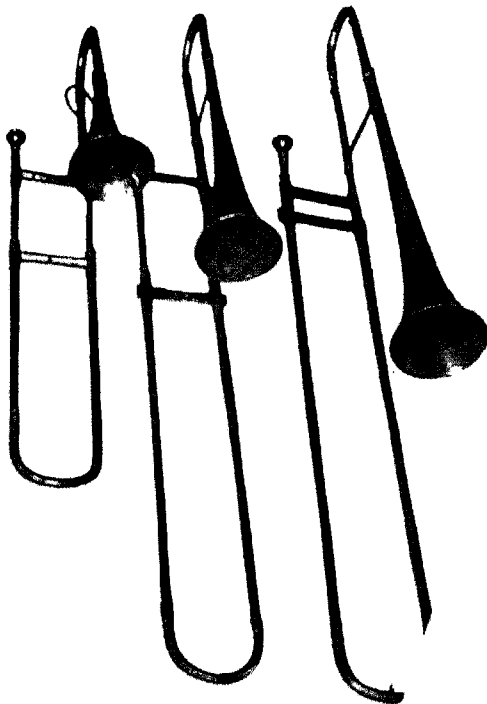


Abb. 24. *Zugposaunen (Diskant, Alt und Tenor)* aus dem 16. Jahrhundert.



Abb. 25. *Alte Feldtrompeten* aus der Staatlichen Musikinstrumenten-Sammlung in Berlin. (16. Jahrhundert).



Abb. 26.



Abb. 27.

Abb. 26 und 27. *Das Feldspiel*, bestehend aus 1 Pfeifer und 1 Trommler als Begleit- und Signalmusik des Landsknecht-Fählein.

Nach dem Schema des vierteiligen Taktes lassen sich verschiedene Marschrhythmen bilden, zum Beispiel: $\left[\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \right]$ oder: $\left[\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩} \right]$

Hermann Schmidt¹⁹ erwähnt noch die „Feldschritte“ der Landsknechtstrommler, die gewöhnlich vor dem Beginn des Gefechts geschlagen wurden und gibt ihren Rhythmus wie folgt an:

Wahrscheinlich machten die Trommler dabei etwa 90—100 Schritte in der Minute.

Die verschiedenen Schlagarten beim Trommeln werden sie wohl gekannt und gebraucht haben, so vor allem den „Wirbel“: und den „Doppelwirbel“: , die

„Schleifschläge“: oder den „Ruf“:

Auch die in der späteren Trommlerpraxis vorkommenden Bezeichnungen wie *trau* (Viertelnote), *lau* (Achtelnote) und *rau* (Sechzehntelnote) stammen vermutlich aus jener Zeit, ebenso die sogenannte „Mühle“, mit dem das Erlernen des Trommelschlagens überhaupt beginnt.

Inwiefern die von Hermann Schmidt angegebenen Rhythmen der Feldschritte mit der Praxis der Landsknechte übereinstimmen, ist aus seinen Ausführungen leider nicht ersichtlich.

Die schwere Bewaffnung der Landsknechte machte eine taktgebundene Schrittbewegung auf die Dauer unmöglich. Deshalb richtete sich die Marschgeschwindigkeit nach der rhythmischen Einheit, nicht etwa nach dem Takt oder gar nach dem Taktschlag.

Wenn wir heute einen marschierenden Landsknechthaufen sehen könnten, würden wir sicher lachen über die sehr mangelhafte Marschordnung, wir würden die stramme Haltung und die eiserne Disziplin bei der Truppe vermissen, ebenso die zündenden Klänge der Marschmusik. Ja, von den Landsknechten bis zur heutigen Wehrmacht ist ein langer Weg. Dazwischen liegen vier Jahrhunderte. Damals machte der Militärmarsch seine allerersten Gehversuche, wobei ihn das von rauhen Soldatenstimmen gesungene Lied und der dumpfe Trommelrhythmus unterstützten. Die Landsknechte haben den Grundstein für die weitere Entwicklung des Militärmarsches und des Militärmusikwesens überhaupt gelegt. Der späteren Zeit blieb es vorbehalten, auf diesem Grundstein das prächtige Gebäude der Militärmusik zu errichten.

Wir wenden unsere Blicke nun nach der *Schweiz*. Die deutschen Landsknechte standen oft in Fehde mit den Schweizern. Für uns sind natürlich nur die Berührungspunkte und die Unterschiede in der Heeresmusik der beiden Völker wichtig, zumal die Querpfeife ja „*Schweizerpfeiff*“ genannt wurde. Auf alten Bildern sieht man die Trommler und Pfeifer als häufigste Begleiter des Schweizer Fußvolks. Manchmal besteht das „*Feldspiel*“ aus einem *Trommler* und einem *Dudelsackpfeifer*. Die Schweizer bevorzugten allerdings die *flache Trommel*, deren Form sich mit der Form unserer heutigen kleinen Militärtrommel deckt.

Unsere Aufmerksamkeit gilt jedoch einem hauptsächlich für die Stände Uri, Unterwalden und Luzern typischen Heeresmusikinstrument, dem „*Harschhorn*“. Der Name darf nicht befremden. „*Harsch*“ oder „*Harst*“ bedeutet soviel wie Kriegshaufen, also haben wir es mit einem Heerhorn zu tun. Ein Heerhorn im 16. Jahrhundert? Die Zeit der Heerhörner liegt doch weit zurück! Das stimmt schon. Heerhörner waren veraltete Naturinstrumente, die höchstens gelegentlich bei der Jagd Verwendung fanden. Das Heer hatte längst ihren Dienst quittiert.

Um so mehr verwundert uns die Existenz und die hervorragende Rolle, die das „*Harschhorn*“ in der damaligen Heeresmusik der erwähnten Schweizer Stände spielte. *E. A. Geßler* verdanken wir die aufschlußreiche Untersuchung über dieses Kriegsmusikinstrument und dessen Gebrauch. Das „*Harschhorn*“ führt noch den Namen „*Uristier*“ und läßt sich nur im Gebiet der vier Waldstätte nachweisen. Als Belege für die Verwendung der „*Harschhörner*“ dienen vor allem die zeitgenössischen Bilder, die Volkslieder und andere zeitgenössische Berichte, dann das einzige heute vorhandene Original-Harschhorn, das sich im historischen Museum zu Basel befindet (Abb. 28). Es handelt sich hier um das zweimal gewundene Naturhorn eines Stiers, das zu einem Blasinstrument umgearbeitet worden ist. Ein Kesselmundstück aus Silber erleichtert das Anblasen. Das Anblaseloch und die ovale Schallöffnung sind mit Silberbändern beschlagen, ebenso befindet sich unterhalb der Mitte ein Silberband zur Befestigung des Tragemens. Zeichnungen, Daten und Inschriften sind auf den Bändern angebracht. Das Instrument stammt aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Die „*Harschhörner*“ sind jedoch noch viel früher bei den Schweizern im Gebrauch gewesen. Nach dem Bericht eines Zürcher Offiziers aus dem 18. Jahrhundert wurde das „*Harschhorn*“ geblasen, „um das Volk in dem Land zum Krieg zu versammeln und in dem Streit aufzumuntern, hingegen den Feind zu erschrecken . . .“ Den Ursprung des Horns führt der Berichterstatter auf Karl den Großen zurück, der das wuchtige Blasinstrument den Urnern für ihre Tapferkeit nach dem Sieg über die Sarazenen als Auszeichnung verliehen haben soll.

Wichtig ist jedenfalls die Tatsache, daß die Schweizer „den Uristier“ als Heiligtum betrachteten. Immer wieder berichten die Volkslieder aus dem 15. Jahrhundert: „Der Stier von Uri begann zu brüllen, darob erschreck der Walch so hart, daß ihm die Kühnheit zerrann.“ Oder nach der Schilderung von der Schlacht bei Grandson (1476): „. . . die Trompeten, Harschhörner, der Uristier und die Kuh von Unterwalden brüllten greulich.“ Eine Chronik aus dem Jahr 1576 berichtet: „Die von Uri haben einen Mann dazu verordnet, den man den Stier von Uri nennt und der im Krieg ein Horn von einem wilden Urochsen, schön mit Silber beschlagen, bläst.“

Diesen Mann, „den man den Stier von Uri nennt“, sehen wir auf dem hier wiedergegebenen Bild, inmitten einer Kriegsschar (Abb. 29). Dieses Bild, das aus dem Jahr 1484 stammt (*Diebold Schillings* „*Antliche Bernerchronik*“, Bd. III — Stadtbibliothek Bern), zeigt die Panner der acht alten Orte und Zugewandten. Links sehen wir ein „*Feldspiel*“, bestehend aus einem *Trommler* (flache Trommel) und einem *Pfeifer*, rechts ein zweites „*Feldspiel*“ mit *Dudelsack* und *Trommel*, in der Mitte als Hauptperson den Hornbläser. Sein Instrument ist mit dem im Basler Museum vorhandenen Original völlig identisch. Der Hornbläser (Horner) war eine wichtige Persönlichkeit. Er stand in besonderem Dienstverhältnis bei den Ständen und hatte eine lebenslängliche etatsmäßige Stellung. Das ist für uns besonders wichtig, denn die Feldmusiker dieser Zeit wurden nur im Kriegsfall oder erst bei der Aufstellung eines Regiments verpflichtet und nach dem Feldzug wieder entlassen.

Der wohlbestallte *Horner* (Hornbläser) von Uri trug das Amtskleid in den Landesfarben, mi-parti schwarz gelb, seine Besoldung war sehr gut. Schon zu Lebzeiten wurde sein Nachfolger ernannt, so wichtig war seine Stellung und der mit dieser verbundene Dienst.

Das Harschhorn von Uri hat sich als Kriegsmusikinstrument noch lange behauptet. Die Chroniken vermerken sein letztes Auftreten im Jahr 1798, als die Urnertruppen gegen die Franzosen marschierten.

Mit Pauken und Trompeten

Von grundlegender Bedeutung für die Entwicklung der Heeresmusik ist selbstverständlich die Signalmusik der Reiterei: die *Trompeter* und *Pauker* gewesen. Wie bereits erwähnt, darf man die Trompeter und Pauker nicht als die einzigen Vertreter der berittenen Musik zu Anfang des 16. Jahrhunderts betrachten. Ihnen oblag in erster Linie der Signaldienst bei der Truppe, daneben mußten sie gelegentlich bei der gemeinschaftlichen Feldmusik mitwirken.

Wie *Fronsperger* berichtet, befand sich bei jedem Reitergeschwader mindestens ein Feldtrompeter. Nach *W. Dilich* hatte das Reiterfähnlein 200 Mann und 3 Trompeter. Diese waren unmittelbar dem Hauptmann unterstellt und mußten sich immer in seiner Nähe befinden. Beim Aufmarsch ritten sie an der Spitze des Geschwaders. Man verlangte von ihnen die Beherrschung sämtlicher Dienstsignale. Mit ihrer langen Feldtrompete gaben sie das Zeichen zum Aufstehen, Satteln, Aufsitzen und Essen, sie bliesen das Signal zum Angriff und verkündeten das Herannahen der feindlichen Truppen. Und *Fronsperger* verlangt von dem Trompeter, er soll unterschiedlich blasen können. Wie diese Reitersignale aber beschaffen waren, können wir nicht sagen. Es sind keine Aufzeichnungen vorhanden, da die Signale mündlich überliefert und nur vom zünftigen Feldtrompeter erlernt werden durften. Die Preisgabe der Signale wurde wie ein Verrat militärischer Geheimnisse angesehen und schwer bestraft. Den Feldtrompeter, der solch ein Verbrechen begangen hat, erwartete nicht selten das Spießbrutenlaufen — eine sehr schwere Strafe, die jedoch nur in äußersten Fällen angewandt wurde.

„Ein Trompeter soll keck und männlich sein, auch verständlich, geschickt und ehrlich“, schreibt *Fronsperger*. Denn häufig wurden die Feldtrompeter mit Botschaften, Geheimbriefen ausgeschickt, sie führten Verhandlungen mit dem Feind, leisteten auch sonst Vertrauensdienste. Wie die Pfeifer und Trommler beim Fußvolk waren sie dem Hauptmann unterstellt. „Es wird ihnen Doppelsold (8 Gulden) gegeben“. „Wenn etwa Fürsten, Herren oder andere Potentaten in einem Feldzug sind, so pflegt man ihnen einen *Heerpauker* zuzustellen, dessen Dienstpflichten wie die des Trompeters“ (*Fronsperger*). Also wurde der Heerpauker damals (aber auch später) als eine vornehme Zugabe betrachtet, als Trabant einer hochgestellten Persönlichkeit, als herrschaftliches Attribut. Deshalb standen sowohl die Pauker wie die Trompeter häufig im Offiziersrang, jedenfalls waren sie von ihren Vorgesetzten mit besonderen Vorrechten ausgestattet, was ihr Standesbewußtsein nur noch mehr steigerte. Der Soldatenwitz hat sich darüber sein Verslein gemacht. „Könnte man blasen und schießen vereint, wär' der Trompeter der ärgste Feind“, heißt es einmal. Dann kommt der Pauker an die Reihe: „Wie kann es der Trommler wagen, die Tochter des Paukers anzufragen.“ So kraß war der Standesunterschied zwischen dem „fußblatschenden“ Trommler und dem stolz auf seinem Schimmel reitenden Pauker (Abb. 30).

Im 16. Jahrhundert finden wir den berittenen *Heerpauker* vorwiegend bei den deutschen Truppen. Im französischen Heer haben die Pauker erst gegen Mitte des 17. Jahrhunderts Verwendung gefunden. Natürlich wurden die Pauken paarweise bedient. Schon früh legte der Heerpauker großen Wert auf eine meisterhafte, ja akrobatische Beherrschung seiner Kunst. Es sah effektiv aus, wenn der prunkvoll gekleidete Pauker mit den beiden Schlägeln wirbelte. Auf vielen Abbildungen aus dem 16. Jahrhundert haben die Heerpauken bereits die Schraubenspannung — wahrscheinlich eine Erfindung deutscher Instrumentenmacher. Daneben behauptete sich aber noch immer die althergebrachte Fellspannung durch komplizierte Ver-schnürung, was die Stimmung des Instrumentes sehr erschwerte.

Die *Feldtrompeter* bliesen, wie bereits erwähnt, auf den schlanken, gewundenen Trompeten (meist D-Stimmung), die man damals allgemein als *Claretten* oder *Feldtrompeten* (*Feldtrummeten*) bezeichnete (Abb. 25). Ob man seinerzeit Sertins zur Erhöhung eines Tons und Krümmbögen zur Vertiefung des Tones gebrauchte, ist nicht einwandfrei festzustellen. Die Beschaffenheit der Feldstücke und Fanfaren wird wohl ein solches Gebrauchen nicht benötigt haben.

Wie war nun die Heeresmusik der anderen west-, mitteleuropäischen und nordischen Völker im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts? Es herrschten überall fast die gleichen musikalischen Verhältnisse, bedingt durch die gleiche Kriegsführung. Stehende Heere gab es noch nicht. Im Notfalle wurde schnell ein Truppenkontingent angeworben. Zu diesem Zweck schickte der Landesherr mit besonderen Werbepatenten ausgerüstete Offiziere, die auch in fremden Ländern (allerdings nicht immer glücklich und erfolgreich) Truppen für ihren Auftraggeber warben.

Die Stärke eines solchen Söldnerheeres richtete sich immer nach dem Geldbeutel des Auftraggebers. Oft warben höhere Offiziere, meist Obersten, auf eigene Rechnung Truppen, die sie dann für gutes Geld an ihre Landesfürsten oder an den Meistbietenden vermieteten. Es gab Leute, die auf diese Weise ihr Kapital anlegten. Das Geschäft konnte sehr gewinnbringend werden, wenn der Heerführer, der zugleich Eigentümer der Truppe war, die Lage richtig erkannte und seine Regimenter geschickt einsetzte.

Es versteht sich von selbst, daß die damaligen Armeen zahlenmäßig nicht allzu stark sein konnten. 1500 Soldaten waren schon ein stattliches Heer, und mancher Fürst zog mit ihm ins Feld.

Die Verhältnisse haben sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht wesentlich geändert. Wir wissen, daß die Truppen, die beispielsweise Wallenstein auf seine eigenen Kosten für den Kaiser anwerben ließ, erst in den letzten Jahren seines zweiten Generalkommandos (1633—35) die für jene Zeit ungeheure Zahl von 120000 erreichten. Zuerst begnügte sich Wallenstein mit einem Heer von 40000—60000 Mann.

Wie schon erwähnt, war das Heer in Regimenter unter dem Kommando eines Obersten eingeteilt. Von einer einheitlichen Führung oder Organisation konnte nicht die Rede sein. Das Regiment gehorchte in erster Linie den Befehlen seines Obersten. Und diese Herren Obersten, die die Geschicke ihrer Mannschaft lenkten, handelten allzuoft eigennützig, nach dem Vorteil der eigenen Tasche. So wurde gespart auf Kosten der Truppe.

Die Feldmusik konnte unter solchen Verhältnissen nicht sonderlich gedeihen. Wer sich die Mühe macht, die damaligen Kriegsbücher durchzublättern, gleichviel ob es sich um deutsche, französische, schwedische oder dänische Werke handelt, wird überall nur spärlich bestellte Feldmusik finden. Es sind beim Fußvolk die üblichen „Feldspiele“ von Pfeifern und Trommlern, hier und da gibt es *Schalmieer*, die aber so schrill bliesen, daß man sie nur von einer ziemlichen Entfernung ertragen konnte. Die Reiterei besaß Trompeter und Pauker, die bei allen europäischen Heeren fast die gleiche Besetzung hatten. Mal waren in einem Regiment die Trompeter zahlreicher vertreten, mal fehlte der Pauker überhaupt, oder wenn das Geld knapp wurde, entließ man einige Musiker. Einzelne Kriegsbücher geben zwar die Stärke und die Besetzung der Feldmusik dieses oder jenes Regiments an, doch sind diese Angaben nur mit größter Vorsicht zu gebrauchen. Es ist eine papiermäßige Aufstellung, die keineswegs der Wirklichkeit entsprach.

Nach Beendigung des Feldzugs wurde die angeworbene Armee entlassen. Nun begann für die Feldmusiker, insbesondere für die des Fußvolkes, ein oft bedauernswertes Leben. Auf Jahrmärkten und als Straßenmusikanten fristeten sie ihr Dasein, manchen gelang es auch, eine Stellung als Stadtpfeifer zu bekommen.

Besser hatten es die zünftigen *Feldtrompeter* und *Heerpauker*, von denen wir oben berichteten. Bereits 1623 waren ihnen besondere Rechte eingeräumt. Der Dreißigjährige Krieg befestigte ihre Stellung, ja sie erreichten auf dem Reichstag zu Regensburg 1630 eine kaiserliche Bestätigung und Anerkennung der Privilegien, die sie gegenüber den Stadtpfeifern hatten. Ihre Rechte waren nunmehr verbrieft, sie konnten ganz „von oben herab“ auf die stark benachteiligten Stadtmusikanten blicken, denen es überhaupt verboten war, die Trompete zu blasen. Nicht selten wurden die Feldtrompeter und Heerpauker im Frieden beim Hofe des Landesherrn oder des Fürsten dienstlich verwendet, soweit Bedarf vorhanden war. Deshalb spricht man in jener Zeit von der *geschlossenen Zunft der Hof- und Feldtrompeter und Hof- und Heerpauker*. Für die Ausbildung des

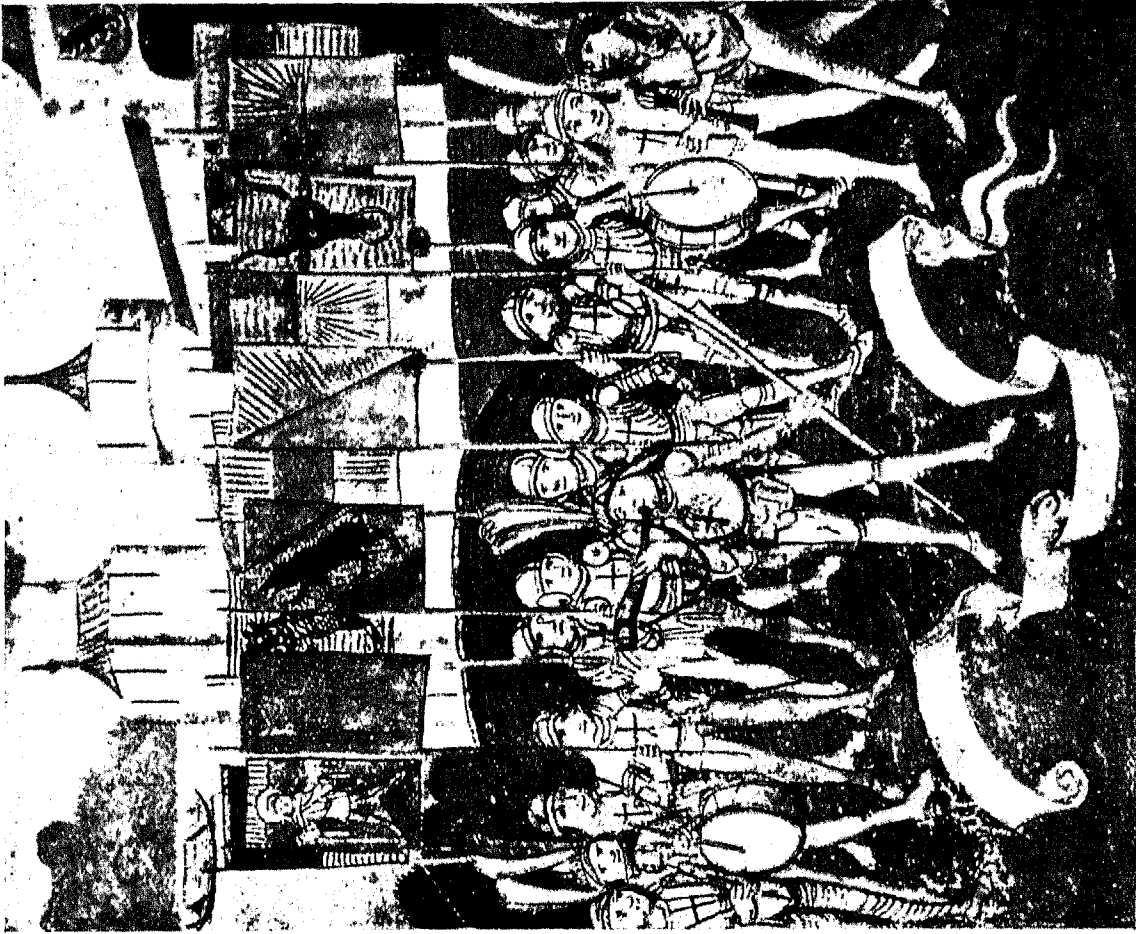


Abb. 29. Dieses Bild aus dem 15. Jahrhundert (Schillings „Amdliche“ Bernerchronik, Bd. III, Titelbild 1484) zeigt den Hornist mit dem Harschhorn inmitten seiner Kriegskameraden. Links ein Feldspiel (Flöte und Trommel), rechts (Sackpfeife und Trommel). Bezeichnend sind die flachen Trommeln.

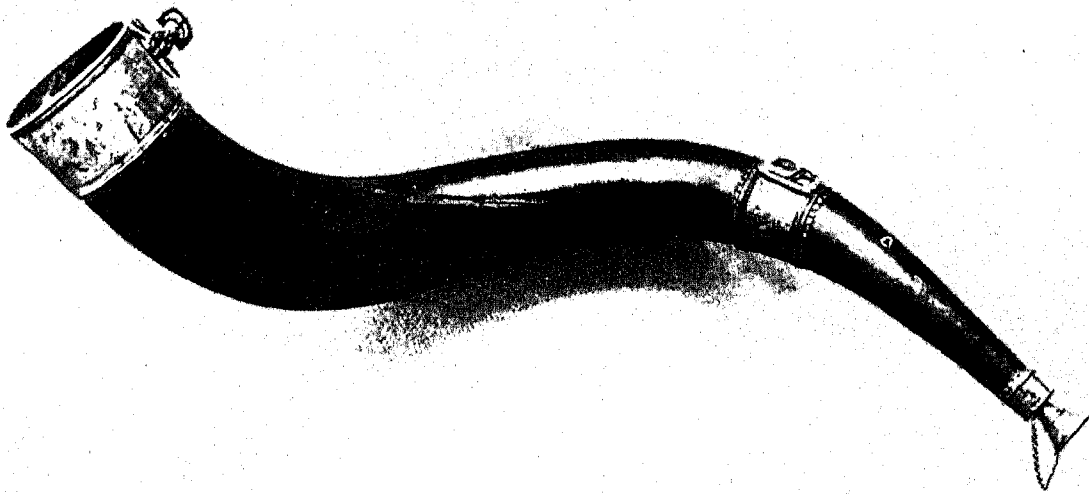


Abb. 28. Das Harschhorn von Uri. — Originalstück aus dem 16. Jahrhundert im Basler Museum.



Abb. 30. Heerpauker der Landsknechte (16. Jahrhundert).



Abb. 31. Feldtrompeter und Heerpauker (Anfang 17. Jahrhunderts).

Nachwuchses sorgten sie selbst. Die Anwärter mußten mehrere Jahre zu einem zünftigen Feldtrompeter oder Heerpauker in die Lehre gehen. Als Abschluß der Lehrzeit war eine Prüfung vorgesehen. Der Lehrling mußte seine erworbene Kunst vor dem ganzen Regiment beweisen, dann erst wurde er freigesprochen und in die Zunft aufgenommen.

In seinem aufschlußreichen Werk: „*Der vollkommene deutsche Soldat*“, Leipzig 1726, nimmt *Hanns von Fleming* Bezug auf die Trompeterprivilegien Kaiser Ferdinands und beschreibt die Ausbildung der Trompeterlehrlinge folgendermaßen:

„*Von denen Trompetern und deren Rechten.*“

„§ 4. Die zur Lehre ausgesetzte Zeit sind zwey Jahre; Binnen dieser Zeit muß er sich gegen seinen Lehr-Printz gehorsam bezeugen, und ihm die schuldige Ehre geben, und Treue leisten. Von seinem Lehrmeister den er einmahl erwehlet, darf er sich ohne dessen Einwilligung und Vorbewusst nicht wegbegeben, sonst kan er den rechtmässigen Trompetern nicht beygezehlet werden. Derjenige aber, der einen solchen unangelesenen Lehrjungen annimmt, muß 50 Reichsthaler Strafe erlegen. Nach dem Inhalt des Privilegii Ferdinandi, muß der Lehrjunge, der die Zeit der solennen Loßsprechung nicht erwartet, sondern sich vorhero wegbegeben, dem ungeachtet, das völlige Lehr-Geld bezahlen, wird aber den Trompetern nicht beygezehlet, ob er schon noch so gut blasen kan, und unter denen ausgelesenen Trompetern nicht gelitten.

§ 5. Ist die Lehrzeit vorbei, so wird er von seinem Lehr-Printz loßgesprochen, und zwar in Gegenwart der Trompeter, die bei dem Aufdingen gewesen; der Lehr-Printz ertheilet ein Attestat, daß der Lehrjunge seine Jahre ausgestanden, und sich binnen der Zeit wohl verhalten, auch demnach würdig sey, daß er loßgesprochen werde. Hierauf muß er einen, oder etzliche Feldzüge thun, es sey nun wider den Türcken, oder einen andern Feind, und ob er gleich einige Jahre ein Hof-Trompeter gewesen, so kann er keinen Jungen lernen, bevor er einigen Campagnen beygewohnt. Kommen sie aus der Campagne, so können sie nachgehends entweder an die Höfe als Trompeter in Dienste kommen, oder sich hinwenden, wo sie nur wollen.“

Die Feldtrompeter und Heerpauker trugen Federhüte und reichverzierte Kleidung, aber keine Rüstung. Ihre Instrumente waren mit wappenbestickten Tüchern geschmückt. Selbstverständlich konnten bei der Werbung und Zusammenstellung eines Regiments die Stellen der Feldtrompeter und Heerpauker nur von Zünftigen besetzt werden. Darüber wachte die Gemeinschaft sehr scharf. Es kam oft zu Streitigkeiten und Reibereien zwischen den Stadtpfeifern und den bevorrechteten Feldtrompetern. Die Magistrate verschiedener Städte wollten nämlich auch eine repräsentative Musik von Trompetern und Paukern haben, besonders bei feierlichen Anlässen und Aufzügen. Das ließen die stolzen Trompeter und Pauker nicht zu. Es war nach ihrer Meinung eine Profanierung der edlen Kunst des Trompetenblasens. In der Tat aber fürchteten sie die Konkurrenz der Stadtpfeifer, die sich dann leicht der Trompete hätten bemächtigen und den zünftigen Feldtrompetern unangenehm werden können. In manchen Fällen gab es Ausnahmen. Die Magistrate mußten dann die Erlaubnis, sich Trompeter und Pauker zu halten, sehr teuer bezahlen. Man nannte solche Erlaubnisse „Trompeterfrei-briefe“.

Wehe aber dem armen Stadtpfeifer, der sich erdreistete, die edle Trompete zu blasen. Die Zünftigen drangen dann mit Gewalt in seine Wohnung und bestrafte ihn nach eigenem Gutdünken, ohne daß die Obrigkeit sie dafür hätte verantwortlich machen können. In solchen Fällen stellte sich der Hof oder der Vorgesetzte der Trompeter auf ihre Seite und verhinderte jegliche Ahndung oder Bestrafung der Zünftigen. Aber auch sonst, ohne den Beistand ihrer fürstlichen und einflußreichen Herren, leisteten sich die zünftigen Karoliner (wie sich die im Deutschen Kaiserreich organisierten Hof-Feldtrompeter und Heerpauker nannten) allerlei Stückchen, für die jeder andere Bürger schwer hätte büßen müssen. Sie waren eben durch ihre gesetzlich anerkannten Vorrechte geschützt.

Wie *Fleming*¹⁰ schreibt, durfte nach § 10 der Ferdinandschen Privilegien „kein ehrlicher Trompeter bey Verlierung der Kunst mit denen Gaucklern, Thürmern“ (damit sind die Stadtpfeifer und Turmbläser gemeint) „oder bey den Glückshäfen und dergleichen blasen“.

„Die Trompeter haben Macht, krafft ihres Privilegii und der Observanz, allen Thürmern in allen Territoriis, wo sie sich ausserhalb ihres Thurmes mit der Trompete betreten lassen, das Blasen und Exerciren zu verwehren. Sie haben auch die Execution über die Übertreter, und können dahero an allen Orten einen jeden, den sie mit der Trompete antreffen, dicselbe wegnehmen. Bißweilen extendiren sie es soweit, daß sie die andern mit Schlägen übel tractiren, welches aber unrecht.“

„§ 7. Nach Inhalt der Kayserlichen Privilegien dürfen die Trompeter nur vor Fürsten, Grafen und Rittermässigen Persohnen aufwarten, im geringsten aber nicht in den Schenken, Bier- und Wein-Häusern, oder vor dem Pöbel, auch nicht zu Nacht auf den Gassen und Strassen über die gewöhnliche Zeit, es müste denn seyn, daß Fürsten und Rittermässige Persohnen, oder andere vornehme Leute zugegen wären; und die dawieder handeln, werden nach Gelegenheit und Beschaffenheit der Umstände bestrafft.“

§ 8. Einige heissen Hof-Trompeter, die an Fürstlichen Höfen ihre Kunst exerciren, andere Feld-Trompeter, die unter der Milice sind, noch andere Schiffstrompeter, die sich auf den Schiffen und bei den Floten hören lassen. Und alle diese sind entweder musicalische, die die Musik zugleich mit verstehen, und nach den Noten zu blasen wissen, oder nicht musicalisch, die nur so die Trompeter- und Feldstücke erlernen. Die musicalischen Trompeter sind bey Hofe die angenehmsten, sie müssen zur Tafel blasen, in der Capelle mit auf warten, wenn bey Solennitäten das Te Deum laudamus angestimmt wird.“

In den anderen europäischen Heeren waren die Trompeter ebenso hoch geachtet und mit besonderen Rechten bedacht. Die *französischen* Trompeter entstammen meist dem Adel. Auf alten Abbildungen sieht man sie oft in Begleitung des „*hérauts d'armes*“, mit dem gemeinsam sie als Parlamentäre ausgeschiedt wurden. Ihre Dienstobliegenheiten deckten sich im allgemeinen mit denen ihrer ausländischen Kollegen. Die Franzosen legten besonderen Wert auf repräsentative Kleidung der Trompeter. Waren diese doch sozusagen die Schatten ihrer Herren, trugen reichverzierte, farbenfrohe Gewänder. Auf der Trompete flatterte das Fahnentuch mit dem Wappen des Regiments oder des Fürsten, in dessen Diensten sie standen. Wir brauchen deshalb nicht auf die Trompeterprivilegien und auf die Trompeterbestimmungen einzelner Länder einzugehen. Es herrschten in dieser Hinsicht überall in Europa fast die gleichen Gesetze, nur hie und da gab es geringe Abweichungen.

Die Zeitgenossen rühmen die große Kunst des Trompetenblasens. In der Tat beherrschten viele Trompeter meisterhaft diese Kunst. Aus der Trompeterschule *G. Fantinis* (Frankfurt 1638) ersehen wir, was alles von einem richtigen Bläser verlangt wurde. Als Vorbild diente dem Trompeter der getragene Gesang. Wie beim Gesang, so mußte der geübte Trompeter den Ton zuerst leise ansetzen, dann durch ein *crescendo* anschwellen und wieder in *pianissimo* ausklingen lassen. Diese Art der Tonbildung hieß in der Sprache der Trompeter „*die schwebende Haue*.“ Von Fantini, der ein berühmter Künstler auf der Trompete war, wird berichtet, daß er „alle Töne auf seiner Tuba zum Orgelklang blies“. Wenn die anderen Trompeter auch nicht diese große Kunstfertigkeit besaßen, so genügten sie immerhin den Ansprüchen, die man an sie stellte. Und diese Ansprüche der damaligen Zeit soll man keineswegs unterschätzen. Von den Hof- und Feldtrompetern wurde in musikalischer Hinsicht schon sehr viel verlangt.

Nun zur Praxis. Die wichtigste Frage, die wir zunächst beantworten müßten, lautet: Wie war die Gebrauchsmusik der Feldtrompeter und Heerpauker? In verschiedenen Akten, Chroniken und Berichten aus der Zeit werden zwar einige Spielstücke als Sonaten und Tokkaten bezeichnet, ebenso verschiedene Feldstücke und Reitersignale genannt. Das Wichtigste aber, das Notenbild, fehlt. Sicher ist, daß sowohl die geschlossene Gemeinschaft der deutschen Feld- und Hoftrompeter und Heerpauker wie ihre zünftigen ausländischen Kollegen nur die von ihren Organisationen festgesetzten Signale, Feldstücke und Spielstücke blasen durften.

Wir müssen hier die eigentliche Feldmusik, die aus Signalen und Fanfaren bestand, von der übrigen Gebrauchsmusik der Feld- und Hoftrompeter scheiden. Die Signale und Fanfaren waren für den Dienstgebrauch bei der Reitertruppe im Felde bestimmt, die sogenannten Sonaten, Tokkaten, Aufzüge und Spielstücke erklangen meist bei Festlichkeiten, Umzügen, bei Hofe oder bei der Tafel, möglicherweise wurden sie auch zur Unterhaltung der Soldaten im Lager geblasen. Trotz der Festsetzung dieser ganzen Gebrauchsmusik durch die Zunft (was sich besonders auf die feldmäßigen Signale und Fanfaren bezog) werden sich wohl bei der Ausführung doch noch manche Freiheiten eingeschoben haben. Denn die Feldstücke durften nach den Zunftbestimmungen im allgemeinen nicht aufgezeichnet werden, man begnügte sich mit der mündlichen Überlieferung. Der künftige Trompeter lernte die Stücke von seinem Meister und übermittelte sie dann weiter, nicht ohne persönliche Zusätze, die bei einer solchen Praxis eben unvermeidlich sind.

Von der Beschaffenheit und dem Klang der Spielstücke der Feldtrompeter wußte man bis vor kurzem fast nichts. *Georg Schünemann*, hat uns durch seine Studie „*Sonaten und Feldstücke der Hoftrompeter*“, (Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 17, Heft 4, April 1935) zum erstenmal Einblick in die damalige Feldmusik der deutschen Reiterei ermöglicht. Der Forscher behandelt und analysiert in seiner Studie die Spielstücke, die zwei in dänischen Diensten stehende deutsche Feld- und Hoftrompeter, *Magnus Thomsen* und *Hendrich Lübeck*, im Jahr 1598 aufgezeichnet haben. Es sind zwei Notenbücher, die sich in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen befinden (Sign. Gl. Kgl. Smlg. 1874. 1875. 4^o).

Diese beiden zünftigen deutschen Feld- und Hoftrompeter machten also eine große Ausnahme und haben ihre Gebrauchsmusik doch noch aufs Papier gebracht — wahrscheinlich zur besseren und schnelleren Einprägung der Stücke. Es handelt sich da um Feldstücke, Signale und Fanfaren einerseits, dann um verschiedene Spielstücke wie die bereits erwähnten Sonaten und Tokkaten.

Für die damals üblichen Feldsignale der Reiterei hatte sich bei allen Trompetern die französische Bezeichnung eingebürgert. Die markantesten Tagessignale waren: „*le boutte selle pour avertin les Cavaliers de se tenir prêts; à cheval, pour monter à cheval; les autres sont la marche, l'appel pour redresser le Troupes, quand elles se perdent la unit dans une marche, ou pour se faire reconnaître; la charge quand il est question de combattre; la retraite, quand il faut se se retirer; le guet, aussi-tôt que l'ordre est distribué; la sourdine, quand il faut marcher à petit bruit*“ (R. P. G. Daniel¹¹).

Die guten Trompeter kannten zwar die Signale beim Namen, sie sprachen sie sogar leidlich aus. Aber wenn es ans Schreiben ging, dann versagte ihre Kunst. Sie bemühten sich in solchen Fällen, die Namen der Signale nach ihrer Aussprache zu schreiben, was oft zu merkwürdigen und verdrehten Bezeichnungen führte. So heißt „*Satteln!*“ (*boutte selle*) bei Thomsen und Lübeck „*Pottesella*“, bei anderen Trompetern wieder „*Putreselle*“. „*Aufs Pferd!*“ (*à cheval*) finden wir als „*Montacawalla*“ oder „*Acawale*“ bezeichnet. „*Marsch*“ (*cavalquet*) wird „*Cawalk*“ oder „*Cawalche*“ genannt, „*Wache*“ (*guet*) heißt „*Auged*“ und das Signal „*Zur Fahne*“ (*à l'estendart*) nennen sie „*Allstandarte*“ oder „*Alles dandare*“. Mit der Rechtschreibung nahm man es nicht so genau, wichtiger waren die Signale selbst.

In der Regel wurden die einzelnen Signale mit einer kurzen Fanfare eingeleitet („*Eingang*“ oder „*Ingang*“, „*Ingangk*“ — wie man es häufig bezeichnet findet). Nach *Schünemanns* Mitteilung hat *Thomsen* im genannten Manuskript sieben Feldsignale und *Lübeck* acht Signale („*Siegnate*“) mitgeteilt.

Es ist erstaunlich, was die beiden Trompeter aus dem einfachen C-dur-Dreiklang alles machen. Man muß noch bedenken, daß alle diese Signale und die anderen Stücke der Lage der Naturtrompete angepaßt sind. Die einzelnen Trompetentöne hatten bekanntlich ihre Namen. C wird *Flattergrob* genannt — eine charakteristische Bezeichnung für diesen tiefen, flattrigen Trompetenton, der sehr schwer zu blasen ist. Das kleine c ist *Grobstimm*, g wird *faul* genannt, c¹ ist *Mittelstimm*, e¹ nennt man *Principal*, e² trägt die Bezeichnung *das ander Clarin* und *das erste Clarin* reicht bis zum c³.

Obwohl die beiden Trompeter mit ganz einfachen Mitteln arbeiten, sind ihre Signale sowohl thematisch wie rhythmisch abwechslungsreich gestaltet. In jedem Signal treten bestimmte Tonschritte (Rufe oder Posten genannt) hervor.

Thomsen teilt nur sieben Signale mit, die bei *Schünemann*⁵ abgedruckt und analysiert sind. Die Signalfolge wird mit folgendem „*Eingang*“ eröffnet:

1. *Ingangk* (Eingang)

(Notierung nach *Schünemann*⁵)

Das Signal ist auf der Prinzipalstimme (e¹) aufgebaut, doch werden die Tonschritte (Rufe) c¹—e¹; e¹—g¹ und g¹—c² besonders markiert. Die Betonung der Rufe, dann die rhythmische Variierung des Motivs verleihen dem Signal einen glänzenden und schmetternden Charakter. *Schünemann*⁵ vergleicht Thomsens Signale mit ähnlichen französischen und italienischen Signalen und kommt zu der Schlußfolgerung: „*Schon der ‚Eingang‘ ist bei den Deutschen schmetternd-*

der, mit den Fermaten prächtiger, glänzender und mit der Schlußfanfare auch grandioser als der einfache punktierte Rhythmus bei Mersenne. Während bei den Franzosen das *Pointer* fast in allen Signalen vorherrscht, wenn sie sich an eindringliche Wiederholungen der gleichen Töne und Rufe halten und nur selten einmal den ganzen Dreiklang in heller Fanfare aufleuchten lassen, so herrschen bei uns die langhaltenden Rufe mit ihren herangeschleiften Untertönen, die schmetternde Zunge und die aufrüttelnden, immer von neuem packenden, scharf gewinkelten und knappen Signalmarken vor. Die deutschen Signale sind vielgestaltiger, reicher und auch prägnanter, rhythmisch breiter und weiter ausholend als die der Franzosen und Italiener.“

Dieselben Merkmale tragen die anderen Signale Thomsens. Folgendes „Pottesella“-Signal bevorzugt den Ruf $g-c^1$; nur flüchtig läßt sich der Ruf c^1-e^1 vernehmen. Die vier Varianten unterscheiden sich kaum voneinander, die zweite und die vierte Variante sind gleich. Alle vier schließen mit der Fermate auf c^1 :

2. *Pottesella* (Satteln!)

(Notierung nach Schüstermann⁵)

Das Signal „*Montacawalla*“ (Aufs Pferd!) hat die gleiche tonale Struktur. Auch werden die gleichen Rufe geprägt, mit Betonung auf c^1 . Nur der Rhythmus ist diesmal anders. Im Gegensatz zu den Brechungen auf c^1 im „*Pottesella*“-Signal werden hier in allen vier Varianten häufig langgehaltene c^1 -Töne eingeschaltet.

Die Varianten beginnen mit c^1 und enden wieder auf c^1 , wie folgt:

3. *Montacawalla* (Aufs Pferd!)

(Notierung nach Schüstermann⁶)

Im folgenden Signal („*Montacawalla*“ Alto) hören wir die Prinzipal-Stimme (e^1) sowie den Ruf c^1-e^1 , einmal sogar den ganzen Dreiklang $c^1-e^1-g^1-c^2$. Hauptgewicht wird aber

auf e^1 gelegt. Diese Prinzipal-Stimme wird sehr reizvoll durch Brechungen und Haltetöne rhythmisch variiert. Alle sechs Varianten enden auf e^1 :

4. *Montacawalla Alto*

(Notierung nach *Schünemann*⁵⁾)

The musical score for 'Montacawalla Alto' consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef. The music is written in a single melodic line. The first staff starts with a quarter note on e^1 , followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff introduces some longer note values, including quarter and half notes. The fourth and fifth staves continue the melodic development with various rhythmic groupings. The sixth staff concludes the piece with a final note on e^1 and a double bar line.

Einfacher gestaltet, sowohl rhythmisch wie tonal, ist das Signal „*Aged*“ (Wachel). Es steht auf c^1 mit gelegentlichen Rufen $g-c^1$ und c^1-e^1 :

5. *Aged* (Wachel)

(Notierung nach *Schünemann*⁵⁾)

The musical score for 'Aged (Wachel)' consists of three staves of music. Each staff begins with a treble clef. The music is written in a single melodic line. The first staff starts with a quarter note on c^1 , followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the piece with a final note on c^1 and a double bar line.

„*Alles dandare*“ („Zur Fahnel“) steht ebenfalls auf c^1 , das durch Brechungen und Haltetöne rhythmisch variiert wird. Als Rufe vernehmen wir $g-c^1$ und c^1-e^1 .

6. *Alles dandare* (Zur Fahnel)

(Notierung nach *Schünemann*⁵⁾)

The musical score for 'Alles dandare (Zur Fahnel)' consists of two staves of music. Each staff begins with a treble clef. The music is written in a single melodic line. The first staff starts with a quarter note on c^1 , followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and concludes the piece with a final note on c^1 and a double bar line.



Das Marschsignal (*dannede* oder *Cawalk*) wird auf e^1 (Prinzipal) geblasen. Es schließt mit der Fanfare $e^1-c^1-g^1-e^1$. Die rhythmischen Varianten sind wieder Brechungen und Halte-töne auf e^1 :

7. *dannede* oder *Cawalk* (Marsch!)

(Notierung nach *Schünemann*⁶⁾)



Über die Form der Signale ist noch zu sagen, daß sie sich jedesmal aus einigen Varianten zusammensetzten. Die einzelnen Varianten werden durch Fermaten und Pausen abgegrenzt. „*Pottesella*“ hat vier, „*Montacavalla*“, „*Auged*“, „*Alles dandare*“ und „*dannede* oder *Cawalk*“ haben ebenfalls je vier Varianten, nur „*Montacavalla Alto*“ hat sechs. Bei allen diesen Signalen gehen die Rufe erst in der vorletzten Variante aufwärts. Die Steigerung wird erst kurz vor dem Schluß erzielt, was auch ganz natürlich ist.

Neben den Signalen für den Dienstgebrauch der Truppe haben die beiden Trompeter Thomsen und Lübeck eine Anzahl von Spielstücken überliefert, die sie *Sonaten*, *Aufzüge*, *Tokskaten* und *Sersseneden* nennen. Solche Stücke bliesen die zünftigen Trompeter, wie schon oben erwähnt, bei Zeremonien, Hoffestlichkeiten und bei verschiedenen anderen Gelegenheiten. Es handelt sich um Musik, die nicht mehr an den Truppendienst gebunden ist, sondern sich an eine breitere Volksschicht wendet. Man denke an die prunkvollen Straßenaufzüge jener Zeit, die von den Trompetenfanfaren begleitet wurden, an die vielen Festakte, zu denen das Volk scharenweise strömte, um das Schauspiel zu erleben und die Musik der schmucken Trompeter zu hören. Hier schlägt die Heeresmusik die erste, noch kleine Brücke vom Soldaten zum Volk, sie macht den ersten Schritt in ihrer Entwicklung als Kulturfaktor, als Mittler zwischen Volk und Heer.

Die überlieferte Spielmusik der beiden Trompeter beweist am besten, daß sie schon damals eine Volkstümlichkeit erstrebte. Ihre Stücke sind nicht nur volkstümlich im besten Sinne des Wortes. Viele von den *Sonaten* sind auf Volksliedern aufgebaut, die wir bis heute noch singen, z. B. „*In dulci jubilo*“, „*Joseph, lieber Joseph mein*“, „*Der Faltrock*“ und andere mehr. Die Volksmelodie paßt sich jedesmal der Trompetenlage an. Im allgemeinen sind diese Spielstücke viel freier, abwechslungsreicher in der Motivik und der Rhythmik und farbenprächtiger gestaltet. Auch die Prägnanz und die Knappheit, die für die Signale unbedingt notwendig waren, werden hier durch die vielen Umstellungen, Umbildungen und Varianten gelockert. Natürlich behält diese Musik dennoch ihren festlichen, ehernen und heroischen Charakter. Als Beispiel zunächst eine „*Sersseneda*“ in der Notierung *Schünemanns*⁶⁾:

Sorsseneda

A musical score for a piece titled "Sorsseneda". It consists of six staves of music, all in treble clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Es folgt nun Thomsens „*Sonnada: In dulci jubilo*“, deren Kern das bekannte Volkslied „*In dulci jubilo*“ bildet. Die Notierung ist wieder nach *Schünemann*⁵, also:

In dulci jubilo (In dulci jubilo)

A musical score for the piece "In dulci jubilo". It is organized into three systems, each labeled with a number (1., 2., 3.) in the top left corner. Each system contains two staves of music in treble clef. The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Es ist sehr interessant, die von Schünemann mitgeteilten Reiterersignale mit einigen altfranzösischen, italienischen und schwedischen Trompetersignalen aus demselben Zeitabschnitt zu vergleichen.

Folgende altfranzösische Reiterersignale sind — wie *Kastner*¹⁸ mitteilt — dem bekannten Werke des Paters *Marin Mersenne, l'Harmonie Universelle, Paris 1636* entnommen und dürfen wohl als echt angesehen werden. Bei allen französischen und italienischen Stücken fehlen jene „aufstütelnden, immer von neuem packenden, scharf gewinkelten und knappen Signalmarken“, von denen Schünemann bei den deutschen Signalen spricht.

Altfranzösische Reiterersignale

Boute-selle (Satteln!)

(M. Mersenne, *l'Harmonie Universelle*, 1636, nach *Kastner*¹⁸)

A cheval (Aufs Pferd!)

A l'estendart (Zur Fahne!)

Two staves of musical notation for the signal 'A l'estendart (Zur Fahne!)'. The first staff contains a sequence of quarter notes, and the second staff contains a sequence of eighth notes.

Cavalquet

Two staves of musical notation for the signal 'Cavalquet'. The first staff contains a sequence of eighth notes, and the second staff contains a sequence of quarter notes.

La guet (Wache)

Three staves of musical notation for the signal 'La guet (Wache)'. The first staff contains a sequence of quarter notes, the second staff contains a sequence of eighth notes, and the third staff contains a sequence of quarter notes.

La retraite

One staff of musical notation for the signal 'La retraite', containing a sequence of quarter notes.

Die italienischen Reitersignale, die hier folgen, sind etwas beweglicher. Sie sind uns von *Girolamo Fantini*, einem der größten Meister des Trompetenblasens, in seinem 1638 in Frankfurt erschienenen Werk (*Modo per imparare a sonare di Tromba tanto di guerra quanto Musicalmente in organo*) überliefert worden.

Altitalienische Reitersignale

Sparata di Butta sella (Satteln!)

(G. Fantini, 1638, nach Kastner)

One staff of musical notation for the signal 'Sparata di Butta sella (Satteln!)', containing a sequence of quarter notes.

A cheval — L'accavallo (Aufs Pferd!)

Three staves of musical notation for the signal 'A cheval — L'accavallo (Aufs Pferd!)'. The first staff contains a sequence of quarter notes, the second staff contains a sequence of eighth notes, and the third staff contains a sequence of quarter notes.



Bataille — Battaglia (Schlachtsignal)



Ughetto (Wache)



Soweit die Franzosen und Italiener. *Otto Bitthorn*²⁰⁾ teilt uns einige altschwedische Reitersignale mit, die heute noch von dem Stadtturm in Delitzsch geblasen werden und die angeblich von einem schwedischen Trompeter im Jahr 1632 überliefert worden sind. Obwohl ihr Ursprung nicht ganz einwandfrei festgestellt ist, besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit für ihre Echtheit. Einige von ihnen lassen wir anbei der Vollständigkeit wegen folgen:

Schwedische Reitersignale

Aus dem 30 jährigen Krieg (nach O. Bitthorn)



Alle oben mitgeteilten Stücke sind von den Trompetern höchstwahrscheinlich nur einstimmig geblasen worden. Allerdings muß man dazu die unerläßliche Paukenbegleitung rechnen. Leider werden hier die Paukenschläge nicht angegeben. Der Rhythmus der Paukenschläge richtete sich zweifellos nach dem Rhythmus der Stücke. Ein geübter Pauker erlaubte sich aber (bei Wahrung des Grundrhythmus) gewisse Freiheit in der Variierung der Schläge und der Figuren. Man legte schon damals sehr großen Wert auf Virtuosität des Paukenschlagens.

Jeder Pauker bemühte sich, möglichst viele kunstvolle Figuren zu beherrschen oder bei Begleitungen aus dem Stegreif — wie das damals üblich war — mit neuen Kunststücken aufzuwarten. Man muß die alten deutschen Pauker in dieser Hinsicht loben. Sie beherrschten tatsächlich meisterlich ihre Wirbel, Doppelwirbel „mit künstlichen Figuren, Wendungen und Bewegungen des Leibes“, die Doppelkreuzschläge und die sogenannten einfachen, gerissenen und tragenden Zungen. Hier verband sich Akrobatik mit einem ausgeprägten rhythmischen Gefühl — eine Überlieferung aus der Praxis des mittelalterlichen Gauklers.

Selbst fürstliche Persönlichkeiten übten aus Liebhaberei die Kunst der Pauker aus oder sie versuchten es mit dem Trompetenblasen. Man berichtet von einem Herzog von Sachsen-Weimar, der im 17. Jahrhundert die vorgeschriebene Trompeter-Meisterprüfung regelrecht ablegte und sich in die Zunft der Feldtrompeter und Heerpauker aufnehmen ließ. Ein anderer Fürst (von Wittgenstein) ließ sich als Pauker ausbilden und erlangte auf der Pauke große Kunstfertigkeit.

Die bei Hofe beschäftigten Karoliner werden sich wohl öfter an den musikalischen Aufführungen der Hofkapelle beteiligt haben. Viele Berichte erwähnen ein derartiges Zusammenwirken von Hofkapelle und Trompetern (vgl. die Ausführungen *Flemings*). So entnehmen wir aus einem Verzeichnis, daß die Hofkapelle des Kurfürsten von Sachsen bereits Ende des 16. Jahrhunderts mit Posaunisten, Hornisten, Zinkenbläsern, Schalmeiern, Flötisten und Querpfeifern, Streichern, Trompetern und Paukern besetzt war (Fürstenau⁶).

Dann könnten wir wieder zeitgenössische Abbildungen heranziehen. Denn die damals üblichen prunkvollen musikalischen Aufführungen wie Roßballette, Aufzüge und Tafelmusiken zur Ehrung fürstlicher Persönlichkeiten wurden häufig (meist wohl auf Bestellung) durch den Zeichenstift oder den Pinsel verewigt. Ein solches prunkvolles Roßballett, das am 18. Juli 1617 im Neuen Lusthaus des Stuttgarter Tiergartens zu einer höfischen Feier geritten wurde, hat *E. von Hülsen* gestochen. Die Musik ist in verschiedene Gruppen eingeteilt und besteht aus Schalmeiern, einem Pauker, Krummhornbläsern und Trompetern.

Ein anderes Bild (*Kupferstich von Bartolomäus Kilian*) zeigt eine Hofgesellschaft bei der Andacht. Die musikalische Begleitung macht eine Kapelle (wahrscheinlich die Kapelle des bayerischen Kurfürsten) mit Sängern, Streichern, Kielflügel, Zinken und Trompeten. Sogar ein Dirigent ist dabei und schwingt seinen Taktstock.

Es handelt sich hier vermutlich um Karoliner, zu deren Dienstoffliegenheiten bei Hofe solche Mitwirkungen gehörten. Häufig mußten sie zum Tanz aufspielen, bei Tafelmusiken gaben Trompeter das Signal zum Wechsel der Teller oder bliesen Tusch, so oft das nötig war. Und dennoch dürfen wir sie nicht mit den anderen Mitgliedern der Hofkapelle verwechseln. Sie spielten zwar mit diesen zusammen, wenn der Dienst das verlangte, gehörten aber etatsmäßig zum Trompeterkorps. Auf Reisen nahm der Fürst oder der Landesherr seine Trompeter mit — das war seit jeher gebräuchlich und selbstverständlich für eine hochstehende Persönlichkeit. Nicht selten begleiteten den Fürst auch andere Mitglieder seiner Hofkapelle.

Wie schon *Fleming*¹⁰⁾ bemerkt, durften sich die zünftigen Trompeter und Pauker außerhalb des Hofdienstes wohl kaum in Gemeinschaft anderer Musiker hören lassen. Es war ihnen verboten, „bei Adligen-, Bürgerlichen- und Bauernhochzeiten, Kindtaufen, Jahrmärkten, Kirchmessen, Lobetänzen und dergleichen“ zu spielen. Die Bemerkung „bei Adligen“ bezieht sich wahrscheinlich auf den niederen Adel, denn eine gestickte Tischdecke aus dem Jahr 1562 oder 1568, angefertigt zur Vermählung eines Grafen von Henneberg, zeigt u. a. einen Pauker und einen Trompeter, die zum Tanz aufspielen. Bemerkenswert ist hier die Pauke. Sie zeigt weder Schnüre noch Schrauben. Das Paukenfell wird hier durch einen Reif festgeklemmt — eine für diese Zeit schon veraltete Einrichtung.

Es wird hier und da Ausnahmen gegeben haben, sonst aber behauptete die Trompete, die Königin aller Blasinstrumente, ihre Würde und ihre exponierte Stellung. Man rühmte die Kunst der deutschen Hof- und Feldtrompeter überall in Europa. Ausländische Fürsten und Könige schickten oft ihre Trompeter und Heerpauker nach Deutschland, um ihre Kunst hier zu vervollkommen oder sie nahmen deutsche Trompeter in ihre Dienste.

Ebensolchen hervorragenden Rufes erfreuten sich die deutschen Trompetenmacher. Nürnberg steht in dieser Beziehung an erster Stelle. Bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts waren die Trompeten des Nürnberger Meisters *Sebastian Hainlein* weit und breit bekannt. Seine Familie und die Familien *Ebe* und *Haas* lieferten wohl die besten Trompeten jener Zeit, sie haben aber auch Anteil an der Klangverbesserung und der Formbildung der Trompete. Es ist eine reine Freude, ihre Trompeten und die Trompeten anderer süddeutscher Meister zu betrachten. Schon die äußere Form und die kunstvolle Filigranarbeit nimmt unseren Blick gefangen. Die „Sammlung alter Musikinstrumente“ in Wien besitzt u. a. zwei wundervolle, reichverzierte Silbertrompeten von *Anton Schnitzer*, Nürnberg 1581 und eine von *Mich. Nagel* in Nürnberg 1657. *Schnitzer* war ein berühmter Instrumentenmacher. Von seiner Hand sind uns viele wertvolle Stücke — Trompeten und Posaunen — überliefert worden. Das Wiener Exemplar beschreibt *Schlosser*⁸⁾ als „sehr schöne sorgfältige Arbeit, aus Silber, mit graviertem, schuppenartigem Ornament, vergoldeten Knäufen und Beschlägen; die Gravierungen stellen allegorische Frauengestalten (Musen?) in antikischem Zeitkostüm dar, unter Arkaden. Sie halten Musikinstrumente: Laute, Harfe, Zink und Posaune. Einwindig, ohne Verbindungssteg. Zwei Ösen zum Befestigen des Wappentuchs. Originales Mundstück mit breitem Rand. Am Schallbecher, in durchbrochenen und vergoldeten Lettern: *Macht. Anton. Schnitzer (Krone) A. MDLXXXI*“. Die Röhre hat eine Gesamtlänge von 1,67 m, der Durchmesser des Schalltrichters beträgt 9,5 cm, das Mundstück ist 2,2 cm breit. Die Trompete entstammt der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands, die er um 1580 anlegte. Auch die Trompete Nagels ist ebenso kunstvoll mit reichen Verzierungen ausgearbeitet.

Als militärmusikalisches Kuriosum jener Zeit möchte ich hier den „Trompeterautomat“ anführen, der ebenfalls der obigen Sammlung entstammt und sich heute im Wiener Musikinstrumenten-Museum befindet. Nach der Beschreibung *Schlossers*⁸⁾ ist dieses Unikum im alten Inventar aus Ambras (1596) als: „uhrwerk mit den Trommetten, so Herzog Wilhelm in Bayern geen Thurnegg hat verehrt verzeichnet“. Hier handelt es sich zweifellos um eine interessante Arbeit eines süddeutschen Meisters. Die Vorliebe für Heerwesen und die ritterliche Kunst der Feldtrompeter und Heerpauker wird wohl den Anlaß zur Entstehung dieses Werkchens gegeben haben. Es ist das einzige mir bekannte Exemplar dieser Art, doch kann man gewiß annehmen, daß es nicht das einzige seiner Zeit war. Ähnliche Uhrwerke sind vermutlich mehrmals angefertigt worden.

Der Automat ist in Form einer Festung gebaut. Auf einer Freitreppe stehen zehn Feldtrompeter in zwei Gruppen geteilt. Auf ihren Instrumenten hängen Fahnentücher. Über

ihnen thront der Pauker. Die Figuren werden durch ein Spindeluhwerk in Bewegung gesetzt, wobei der Pauker trommelt und die Trompeter ihre Instrumente heben und senken. Die Musik kommt aber aus dem Inneren des Kästchens, in dem zehn Pfeifen eingebaut sind. Für die Erzeugung der Paukenschläge sorgt eine gespannte Membran, die mit zwei Klöppeln bearbeitet wird.

Wir haben uns eingehend mit dem Feldtrompeter und Heerpauker des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts beschäftigt. Sie waren zwar die glänzendsten, verwöhnten, verhätschelten und die stolzen, aber — wie schon erwähnt — keineswegs die einzigen Vertreter der Reitermusik. Obwohl sichere Quellen aus dieser Zeit fehlen, müssen wir annehmen, daß die Dragoner und andere Reiterscharen Schalmeien, vielleicht sogar Posaunen in ihrer Musik benutzten. Es war ihnen zweifellos verboten, sich der Trompete zu bedienen, dafür aber machten sie ausgiebigen Gebrauch von den Trommeln, Schalmeien und Posaunen. Vielleicht kann man noch dazu die schalmeiartigen Krummhörner rechnen, die damals gerade für Deutschland typisch waren. Die Blüte der Instrumentalmusik wird jedenfalls nicht ohne Einfluß auf die Heeresmusik gewesen sein. Auf die Dauer werden sich die Heerhaufen des Fußvolkes und der Reiterei unmöglich nur mit den üblichen Pfeifen und Trommeln und mit Trompeten und Pauken begnügt haben. Die Spielleute kamen meist aus den Zünften der Stadtpfeifer und brachten auch ihre Instrumente mit. Für die Freiluftmusik eigneten sich allerdings am besten die schrillen Schalmeien, die in jener Zeit nach der üblichen Instrumentalpraxis chorisch besetzt wurden, und die Posaunen. Die Veredlung der rohklingenden Schalmei in die biegsam und mildklingende Oboe vollzieht sich zwar in dieser Zeit, jedoch die allgemeine Verwendung der Oboe kommt erst später, gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wie überhaupt dann die Quellen reichlicher fließen.

Andererseits möchte ich auf die alten Verzeichnisse der Instrumente fürstlicher Hofkapellen hinweisen. Ein Verzeichnis aus dem Jahr 1593 zählt in dem Orchesterinventar des sächsischen Kurfürsten folgende Instrumente auf: 2 neue kleine Posaunen, 11 Quartposaunen, 11 gerade Hörner, 8 Krummhörner, 9 kleine und große Schalmeien, 1 große Flöte, 6 Rohrflöten, 17 Querpfaffen, 5 Flöten mit drei Löchern, 2 Pauken, 10 gerade Zinken, 1 großer krummer Zink, 5 Sordun, 7 weitere Schalmeien, 8 Dolzom (Dulziane) und eine Anzahl Streichinstrumente (*Fürstenaue*). Wenn auch die Hofkapelle in erster Linie den musikalischen Privatinteressen des Fürsten diente, so müssen von ihr doch noch Anregungen ausgegangen sein, die die Musikanten der fürstlichen Trabanten und Leibgardisten dankbar annahmen. In den fürstlichen Hofkapellen saßen meist hervorragende Musiker; man denke an Heinrich Schütz, der seit 1617 volle 55 Jahre die kurfürstlich sächsische Hofkapelle leitete.

Ich möchte damit nur sagen, daß die reiche und blühende Musikpraxis der deutschen Städte, die Kunstmusik an den Höfen unbedingt einen starken Einfluß auf die Heeresmusik ausgeübt haben wird. Leider besitzen wir aus dieser Zeit noch keinerlei Angaben über eine Bereicherung des kärglichen Instrumentariums des „Feldspiels“, doch haben sich die verschiedenen Waffengattungen wie Dragoner, Pikeniere, Musketiere, Granatieri, dann die Gardetruppen nach Belieben Schalmeier und Posaunisten gehalten. Bei der Infanterie bestand nach wie vor unabhängig davon das „Spiel“ von Querpfaffe und Trommel, das vor allem den Signaldienst versah. Das andere „Musikkorps“ besorgte vermutlich die Unterhaltungsmusik, in der auch Streichinstrumente mitgewirkt haben müssen.

In dieser Zeit sind die „Schlachtmusiken“, die sogenannten „Battaglien“, in der Kunstmusik modern. Die damaligen Komponisten entwarfen regelrechte musikalische Schlachtszenen, in denen sie nach Möglichkeit viele militärische Musiksignale, Schlachtrufe und dergleichen erklingen ließen. Besonders berühmt waren seiner Zeit die „Battaglien“ des französischen Komponisten *Clément Jannequin*, von dem unten noch die Rede sein wird. Aber auch die Orgelkomponisten verwendeten in ihren Werken Marschweisen der Söldner, wie das manche Orgeltabulaturen zeigen. Für den Musikhistoriker bieten diese übernommenen Marschweisen und Signale zwar keine sichere Quelle, immerhin sind sie aber von Interesse. Der hier mitgeteilte „Marsch der Grandmusketiere“ ist einer Orgeltabulatur entnommen. Wir wissen also nicht, ob er tatsächlich in der praktischen Heeresmusik gespielt wurde, noch weniger kann man etwas über seine Originalbesetzung sagen, über Tempo und Ausführung. Die Form dieses Marsches ist ganz einfach und besteht aus zwei achttaktigen Abschnitten, wie folgt:

Marsch der Grandmusketiere

Nach der Notierung von Joh. Reschke^o

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. Each system features a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system includes a repeat sign and a first ending. The third system concludes the piece with a final cadence.

Die Musik im Dienste des stehenden Heeres

Die ersten Musikkorps

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Militärmusik, bedingt durch die Schaffung des stehenden Heeres. Die Landsknechte und Söldner hatten lange genug die Schlachtfelder beherrscht. Sie waren Gelegenheitskrieger, die für den eigenen Vorteil ins Feld zogen, die bald hier, bald dort ihre Dienste anboten, bald für diese, bald für jene Partei kämpften. Auf die Dauer konnte sich ein solcher Zustand nicht halten. Deshalb gingen einzelne Herrscher und Könige daran, ein zwar kleines, aber ständiges, gut geschultes und gut ausgerüstetes, vor allem zuverlässiges Heer zu schaffen. Der Söldner hatte ausgedient, nun war der Soldat der Verteidiger des Landes.

Wir brauchen nicht auf Einzelheiten dieser Neuorganisation des Heerwesens Europas einzugehen. Wichtig für uns sind die Fortschritte, die die Militärmusik dabei machte. Und sie zeigten sich bald. Reskripte, Ordnungen und dergleichen befassen sich nunmehr mit der Heeresmusik, die organisierende Hand des Fürsten und Kriegsherrn sorgt auch schon für die Soldatenmusik, sie formt genau ihr Gesicht, bestimmt ihren Dienst bei der Truppe.

Beginnen wir mit dem *brandenburgisch-preussischen* Heer. Den heeresmusikalischen Kern bei den Fußtruppen bildete hier das althergebrachte „*Feldspiel*“ von *Trommel* und *Pfeife*. Es waren dieselben Landsknechtstrommeln, die der *Große Kurfürst* für sein Heer vorschrieb, dieselben Querpfeifer, die wir bereits kennen. Mag sein, daß kleine Abweichungen in der Form und der Größe der Musikinstrumente bestanden, doch ist das unwesentlich. Sie versahen jedenfalls ihren Dienst bei den neugebildeten Dragonerregimentern, bei den Grenadiern, Pikenieren und Musketieren. Die Ausstattung und Bekleidung der Trommler und Pfeifer wird durch den Kurfürsten also bestimmt: „Die Trommeln sind insgesamt roth angestrichen und darauf Ihr Hochfürstlich Durchlauchtes Wappen gemahlt. Die Tambours“ (so werden fortan die Trommler genannt) „sind den Pfeiffern gleich montiert und über deme mit einem gelbledernen Trommelriemen mit doppelten wollenen Fransen nach Ihr Durchl. Liberey“ (Zitat nach Reschke⁹).

Zur Zeit des Kurfürsten und nachmaligen ersten preussischen Königs (*Friedrich I.*) bestand ein Bataillon aus 1 Grenadier- und 5 Musketierkompanien. Insgesamt waren es 126 Grenadiere und 570 Musketiere, dazu noch 25 Offiziere und 59 Unteroffiziere. Nach einer Verpflegungsordonanz vom 1. Juni 1713 hatte die Grenadierkompanie zwei Pfeifer und drei Tambours, die Musketierkompanie nur drei Tambours. Außerdem gehörten zum „Stab zu Fuß“ ein Regimentstambour und sechs Pfeifer. Sie bekamen monatlich je zwei Taler. Beim Stabe wurden noch sechs *Hoboisten* (*Hautbois*) geführt. Von diesen wird noch unten die Rede sein.

Hatte der Große Kurfürst sein Heer nach und nach auf 31000 Mann gebracht, so besaß sein Enkel, der Soldatenkönig *Friedrich Wilhelm I.* bereits 80000 unter Waffen. Das Infanterieregiment bestand aus zwei Bataillonen mit 130 Grenadiern und 1080 Musketieren. 30 Tambours taten bei den einzelnen Kompanien Dienst. Auch jetzt gehörten die sechs Pfeifer, sechs Hoboisten und der Regimentstambour zum Stab und wurden wie üblich auf der ersten Seite (in den Verpflegungsordonanzen „*prime Plane*“ genannt) geführt (Reschke⁹).

Um diese Zeit muß man eine bedeutende Neuerung vermerken. Die Holzwandung der Infanterietrommel, wie wir sie auf Abb. 32 sehen, wurde durch Messing ersetzt. Für dergleichen Neuerungen im Heerwesen war der Soldatenkönig immer zu haben. Auf der Messingwandung wurden der Namenszug des Königs, das große Staatswappen und der preussische Adler angebracht. Aber sauber und blank mußten die Trommeln gehalten werden, dafür sorgte das „Reglement vor die Kgl. Preuß. Infanterie“, Potsdam, 1. Martii 1726: „Alles was Messing und

Eisen ist, muss allezeit Spiegel-Blanck geputzet sein; Und der Regimentstambour muss vor die Tambours répondiren, dass die Trommeln immer Spiegel-Blanck und die Reiffen gut angestrichen sind, an den Trommeln nichts fehle und die Tambours in ihrer gantzen Mundirung propre seyn.“

Schon als Kronprinz war *Friedrich Wilhelm I.* für die Einführung der Messingtrommeln. Seine Ansicht, die Trommeln sollen in der ganzen Armee egal und aus Messing sein, ist aktenmäßig belegt. („Ein verschollenes Dienstreglement für die Preußische Infanterie unter König Friedrich I.“, Militär-Wochenblatt 1891.) Hier finden wir auch einige bemerkenswerte Sätze, wonach die Einführung der Messingtrommeln nicht so glatt vor sich gegangen zu sein scheint. Denn manch führender Soldat hatte Bedenken, z. B.: „Der Feldt-Marschall meynt dagegen, woher das Geldt zu den Meßing-Trommeln zunehmen, undt ob Sie nicht zu schwer, und wenn Sie schadhafft werden, auf was art Sie im Felde zu repariren seyn?“

Aber *Friedrich Wilhelm I.* (damals noch Kronprinz) setzte seine Meinung wie folgt durch: „Se. Königl. Hoheit remons hin und wieder das eine Meßinge Trommel niemahls schadhafft worden, und ein Ewiges Werk sey, die kostet auch nur 4 Rthl. mehr, wie die Hölzterne, und hätte sich noch keiner von Sr. Königl. Hoheit Regiment Tambour beschwert, daß Sie zu schwer wären.“

Zu der Ausrüstung des *Feldpfeifers* gehörten zwei bis drei *Querpfeyfen* verschiedener Größe, die er in rotledernen Futteralen trug. Vielleicht handelt es sich hier um den von Michael *Praetorius* 1618 angegebenen doppelten Tonumfang der Querpfeyfen: g^1-c^2 und d^1-a^2 , vielleicht gab es auch schon Pfeifen in der hohen C-Stimmung mit dem Umfang d^2-d^4 . Der hier abgebildete Feldpfeifer der Kgl. Preuß. Füsiliers-Leibgarde aus dem Jahr 1704 bläst auf der langen Querpfeyfe, wie sie damals und früher allgemein gebraucht wurde. Sein Instrument ist schon sehr gut ausgearbeitet und mit weißen (Elfenbein-) Ringen beschlagen (Abb. 33).

In weiteren Reglements aus der Zeit *Friedrich Wilhelm I.* wird die Messingtrommel ausdrücklich verlangt. Die anderen europäischen Heere konnten sich nur schwer entschließen, diese Neuerung einzuführen. In Sachsen sehen wir die Messingtrommel im Jahr 1729, in Bayern kam sie aber erst 1806. Die Franzosen führten sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts, also in der Regierungszeit Napoleons I. ein.

Bei den Trommlern werden jetzt auch junge Burschen in die Lehre genommen. *Fleming*¹⁰⁾, der in seiner Beschreibung besonderen Bezug auf die kursächsische und österreichische Armee nimmt, erwähnt das also: „Man nimmt gerne zu Tambours Jungen, die 12. biß 16. Jahr alt, denn dieser ihre Gelencke und Arme sind jung und allart, um den Wirbel, reinlich schlagen zu lernen.“

Der Dienst der Trommler und Pfeifer wird überall genau festgelegt, sogar die Prügelstrafe für „liederliche Tambours“ vermerken die Reglements ausdrücklich. Wir lesen bei *Fleming*¹⁰⁾ in dem Kapitel „Vom Tambour und Querpfeyfer“:

„§ 5. Nachdem die Compagni stark oder schwach, so gehören drey oder doch zum wenigsten zwey Tambours dazu, welchen ein Regiments-Tambour vorgesetzt, der einen Unter-Officers-Rang hat. Bei dem Umschlagen oder der Vergatterung führet er die andern Tambours hinter sich, gehet Abends und Morgens zu dem Major, um die Ordre seines Schlagens zu erhalten, er hat Macht, die unter ihm stehenden liederlichen Tambours, so ihre Dienste versäumen, mit dem Stoek zu bestrafen. Ein Tambour wird bey Belagerung einer Stadt oder Festung eben so wohl hingeschickt, als ein Trompeter um dieselbe aufzufordern . . . § 6. Die Trommelschläger dürfen sich nicht, nach dem Inhalt des Krieges Artikul, bey Verlust ihrer Ehre und bey Strafe der Cassation von ihren Regimentern weggeben.“

Fleming, der selbst Offizier war, beschreibt die militärischen Verhältnisse zu Beginn des 18. Jahrhunderts. In dem bereits erwähnten Kapitel „Vom Tambour und Querpfeyfer“ finden wir nähere Angaben über die Trommlersignale. Demnach bestanden schon damals festgelegte Signalformen bei der Infanterie. Die Signale waren vermutlich bei jedem Regiment anders, zumal es in jener Zeit noch keine schriftliche Aufzeichnung der Trommelsignale gab. Aber immerhin standen die Namen der Gebrauchssignale bereits fest, und sie scheinen sich nach der üblichen französischen Terminologie allgemein gerichtet zu haben. So hieß das Morgensignal überall „*reveille*“, der Zapfenstreich „*retraite*“, dann folgten die üblichen Signale wie „*March*“, „*Appelle*“ und so fort. Für die einzelnen deutschen Heere galt ebenfalls die deutsche Benennung der Signale, z. B.: „*Vergatterung*“, „*Trupp*“, „*Zapfenschlag*“, die verschiedenen Wachsignale, „*Kirchenparade*“, „*Totenmarsch*“, „*Feldmarsch*“, „*Quartiermarsch*“. Nun die Beschreibung *Flemings*¹⁰⁾:

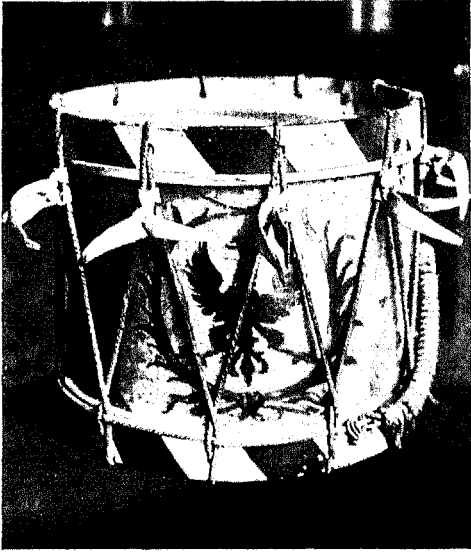


Abb. 32. *Holztrummel aus der Zeit des Großen Kurfürsten.* Das Instrument befindet sich im Berliner Zeughaus.



Abb. 33. *Feldpfeifer und Soldat der Kgl. Preuß. Füsilier-Garde 1704.*



Abb. 34. *Französische Spielleute um 1580.*
Aus: Noirmont-Marbot, „Costumes militaires français“, Paris 1845.

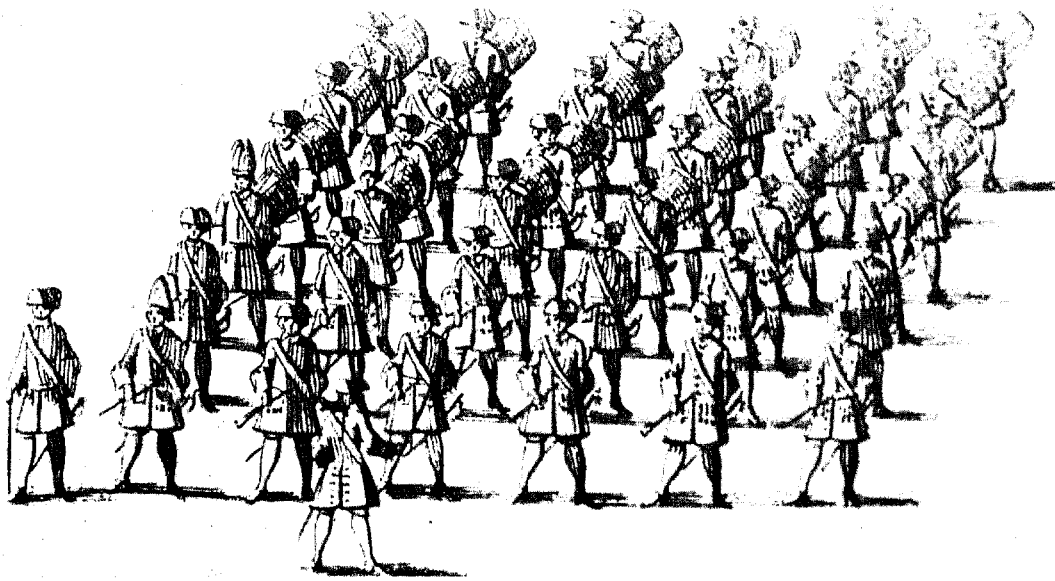


Abb. 35. Erstes Kommando: „Habt Acht!“ („Stillgestanden!“).

Hängt euer Spiel an.

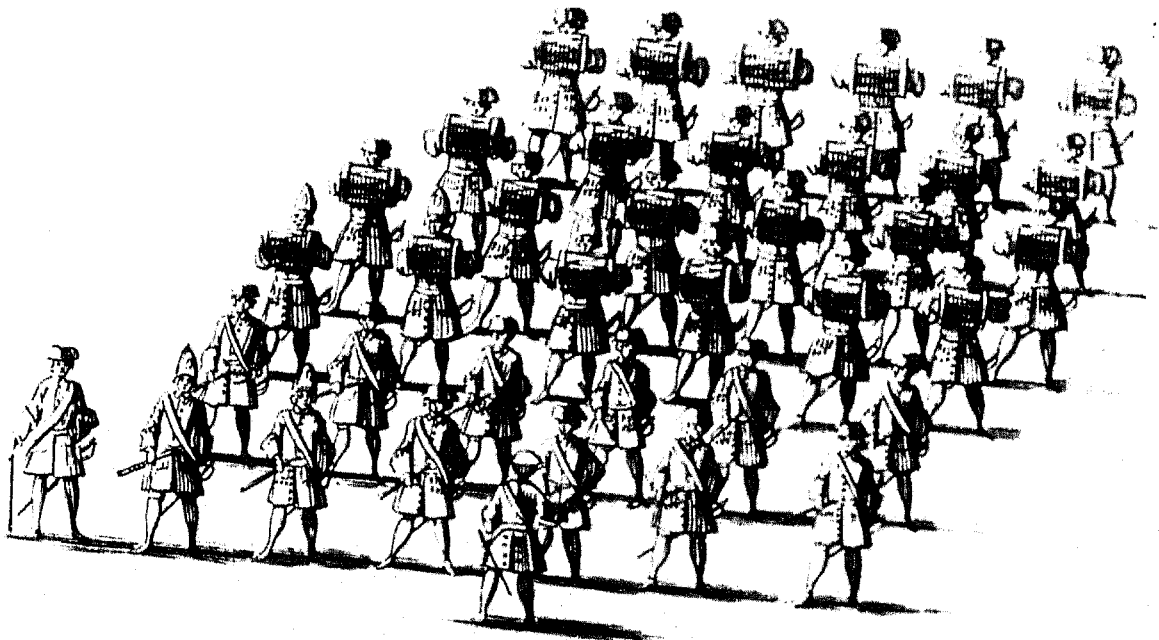


Abb. 36. Das zweite Kommando: „Hängt euer Spiel an!“ besteht aus zwei Bewegungen. Bei der ersten Bewegung werden die Trommeln hochgehoben, bei der zweiten angehängt (Abb. 37).

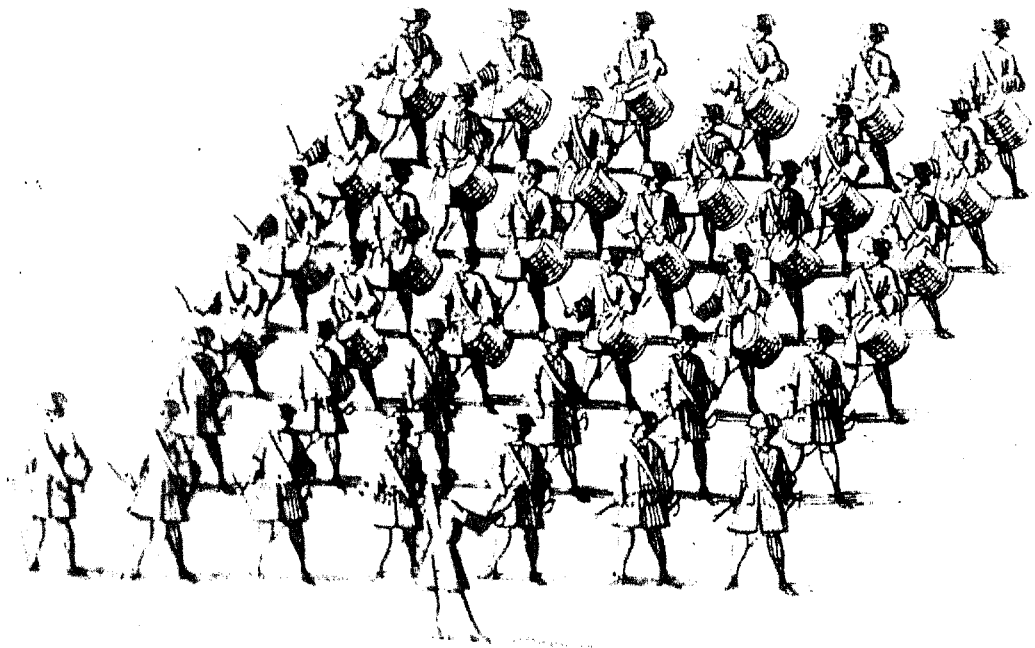


Abb. 37. 3. Länge einer Spiel an! (Zweite Bewegung.)

*♯
Marsch.*



Abb. 38. Drittes Kommando: „Marsch!“



Abb. 39. Französische Dragoner-Musik um 1724 (Oboist und Trommler).
 Aus: „Costumes militaires français“ (Noirmont et Marbot), Paris 1845.
 Bemerkenswert ist die Standarte an der Oboe. In Frankreich waren die
 Oboen mit Banner damals üblich.



Abb. 40. Packer eines französischer Reiterregiments um 1670.
 Aus: „Costumes militaires français“, Paris 1845.

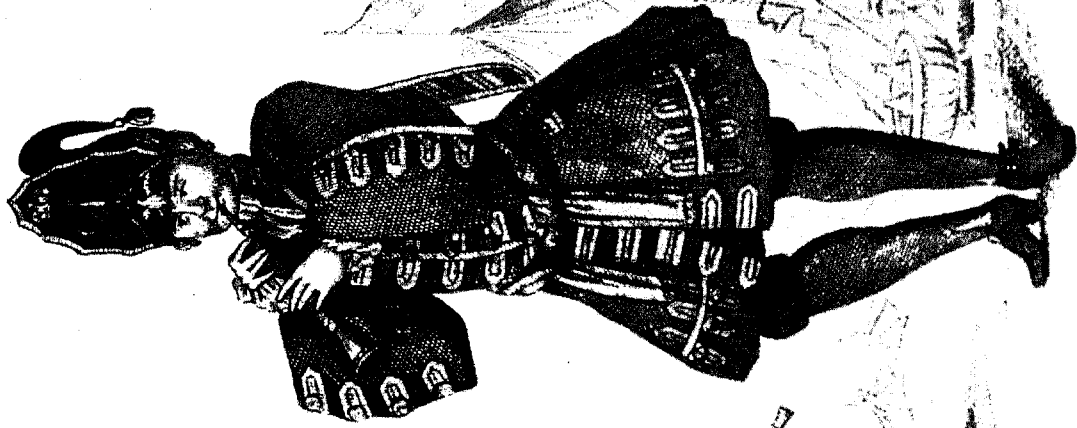


Abb. 41. Grenadier der brandenburgischen Garde um 1700.

„§ 3. Es müssen die Tambour die Marche und Schläge aller auswärtigen Nationen verstehen, diejenigen aber, so ihrer Herrn Diensten gewöhnlich sind, reinlich schlagen. Bey der Königlich Pohnischen und Churfürstlich Sächsischen Armee haben folgendes observirt: Die Apelle oder Ruff wird in drey Theile getheilet. Die Reveille mit drey einfachen Schlägen, hernach mit drey halben gedoppelten, nachgehends mit drey einfachen und wiederum drey gantz gedoppelten und so fort, wie auch mit einem Schläge und Wirbel abgeschlagen. Die Vicatrum wird erstlich gestimmt; der Auftrag etwas geschwinder geschlagen, und nicht gestimmt; Der Abtrup etwas langsam geschlagen und nicht gestimmt. Wenn das Gewehr geschultert wird, verrichtet man das Abschlagen mit zwey Schlägen und einem Wirbel. Der March wird mit fünf und neun geschlagen, eh er gestimmt, und mit einem Schlag und Wirbel wird er abgeschlagen. Zur Bethstunde wird mit vier einfachen und drey gedoplrten Schlägen geschlagen, auch gestimmt. Der Zapfen-Schlag wie sonst aber mit einem kurzten Wirbel. Der Todten-March wird langsam geschlagen, und die Nachtschaar-Wache, wie der Quartier-March. Der Ausruff wird mit vier einfachen Schlägen und neun in Wirbel gedopplirt. Was zum Ende gebracht wird, muß mit einem Schläge und Wirbel geschlagen werden. Ehe das Commando geschieht, muß kein Klappern auf dem Spiel geschehen. Man kann von diesem allen keine gewissen Regeln geben: Denn die Marche Exercitien und Gewohnheiten sind nach dem Unterschied der Nationen und der Herrschaften unterschieden, und man kan sich nicht allzeit nach der vorgeschriebenen Weise richten.

§ 7. Der Quer-Pfeiffer, welcher ein guter Compagnon des Tambours, bläset bei der Reveille ein gutes Morgenliedgen, und marschirt nebst dem Tambour, um das Fähnlein zu holen, oder Abzutropfen, pfeiffet auch währenden Marsche; Die Methode zu pfeifen und die Stückgen zu componiren ist different. Die Querpfeiffer tragen die großen und die kleinen Querpfeifen auf den Rücken in einen hölzernen runden Futteral.“

„Der Regiments Tambour commandirt alle Tambours von Regimente und weiset ihnen die rechten Wirbel und Schläge auf der Trommel, damit sie einerlei Manir halten; Die unexercirten Tambours müssen sich auch ausser dem Marsch und Commando darinnen fleissig exerciren, und andere junge Leute dazu anführen, damit hjerunter und an dergleichen Persohnen kein Mangel gespühret werde. Wird im Felde und Guarnisonen zum Marsch des gantzen Regimentes, oder zur Wache und Vergatterung geschlagen, so geht er gemeinlich mit einem Stabe voran, die anderen Tambours folgen ihn in Reihen und Gliedern, wie solches anordnet, und giebet Acht, damit ein jeder sein devoir gehörig in Obacht nehme.“

Sehr interessant ist *Flemings* Beschreibung eines Aufzugs der Dresdner Wache mit 12 Querpfeifern und 24 Trommlern, unter dem Kommando des Regimentstambours. Folgen wir ihr:

„In Dresden habe ich observirt, daß zwölf Querpfeiffer und vierundzwanzig Tambours sechs in einem Gliede sich halb zwölf vor der Hauptwache auf dem Neumarkte rangiren. Sobald der Zeiger zwölf Uhr schläget, commandirt der vorstehende älteste Regiments-Tambour nach einem ordentlichen Tempo die Tambours, daß sie ihre Spiele oder Trommeln von den Schultern abnehmen, vor sich halten und zugleich gehörigen Ortes anhängen sollen. Alsdenn commandirt er die Prinz Vergatterung zu schlagen, welches in einer langsamschlagenden Vergatterung besteht.“

Diese vier Einzelbewegungen und Kommandos werden von *Fleming* wie folgt bebildert (Abb. 35—38).

Ähnlich waren die Trommelsignale und der Dienst der Trommler und Feldpfeifer in den anderen Heeren. Als Beispiel bringe ich die Ausführungen *Daniels*¹¹ (Frankreich):

„*Diverses manieres de battre le Tambour.*“

„Les batteries du Tambour sont différentes suivant les diverses recontres. On dit battre la Diane: c'est la batterie que font les Assiégans, et quelquefois les Assegez à la pointe du jour.

Battre aux Champs est pour avertir qu'on doit marcher ce jour la pour quelque occasion: c'est ce qu'on nomme pour l'ordinaire le premier: quand c'est pour toute l'Armée, cela s'appelle la Générale.

Battre le dernier ou l'Assemblée, c'est pour avertir le Soldat de se ranger promptement sous le Drapeau, ou pour faire avances un Bataillon dans une Bataille, ou l'en retirer. Je ne sçai si ceterme est encore fort en usage.

Battre la charge ou la Guerre, c'est pour avertir le Bataillon de faire feu.

Battre la retraite, c'est pour avertir de cesser de fair feu et de se ranger au Drapeau, au Bataillon ou à son logement, ou aux Casernes dans un Garnison.

Battre le chamade, c'est quand on vent appeller, par éxemple, dans une Ville assiégée pour y faire venir quelqu'un de la tranchée, afin de capituler.

Battre au ban, c'est quand on vent publier quelque Ordre nouveau, recovoir un Officier, ou châtier quelque Soldat on dit aussi appeller, et c'est pour avertir le Soldat de venir au plus vite prendre les Armes pour faire parade devant quelque Officier considérable qui va passer.“

Abb. 34 zeigt einen französischen Pfeifer, einen Trommler und einen Musketier um 1580. Wie man sieht, ist ihre Bekleidung recht dekorativ. Mit der französischen Heeresmusik werden wir uns in einem besonderen Kapitel beschäftigen.

Wir haben bis jetzt nur von Pfeifern und Trommlern gesprochen. Doch findet bereits in der Regierungszeit des *Großen Kurfürsten* eine bedeutende Erweiterung der althergebrachten Feldmusik der Infanterie und der Dragoner statt. Neben den Reitertruppen werden noch berittene Musketiere, die sogenannten Dragoner-Regimenter, aufgestellt. Diese erhalten zunächst das Musikinstrumentarium der Infanterie. Wahrscheinlich gab es bei den Fußtruppen schon früher *Schalmeien*. Wir finden sie jedoch zum erstenmal belegt bei den brandenburgischen

Dragonern. Nach *Reschke*⁹⁾ hatte die erste brandenburgische Dragoner-Kompanie vier Tambours und vier Schalmeier, die zum Stabe gehörten.

Die Fußtruppen bekamen zu den Pfeifern und Trommlern ebenfalls Schalmeier. *Reschke*⁹⁾ erwähnt, daß das Regiment Kurfürstin 1681 zwölf Schalmeier besaß. Lange haben sich die schrillen Schalmeien nicht halten können. Sie wurden von den sanfteren französischen Oboen verdrängt. Bereits die „Verpflegungsordonanz“ König Friedrichs I. vom 1. Juni 1713 vermerkt sechs *Hoboisten* für die Musik eines Infanterieregiments. Hierzu gehörten noch die etatsmäßigen Pfeifer und Trommler.

*Fleming*¹⁰ gibt wieder Auskunft in dem Kapitel „*Von Regiments Hautbois und Tambours*“ wie folgt:

„§ 1. Die Regiments-Pfeiffer wurden vor Zeiten auch Schallmey-Pfeiffer geheissen, indem damahl solche Instrumenta, als die einem hellen Laut von sich geben, vor dem Regiment hergeblasen wurden, um die gemeinen Soldaten hiedurch destomehr aufzumuntern. Nachdem sie aber schwer zu blasen, und in der Nähe auf eine gar unangenehme Art die Ohren füllen, so sind anstatt der teutschen Schallmeyen nachgehends die Französischen Hautbois aufgekomen, die nunmehr fast allenthalben im Gebrauch sind.

§ 2. Die Anzahl dieser Regiments-Pfeiffer ist unterschieden. Da die Schallmeyen noch Mode waren, hatte man nur 4 Mann, als zwey Discantisten, einen Alt, und einem Dulcian. Nachdem aber die Hautbois an deren Stelle gekommen, so hat man jetztund sechs Hautboisten, weil die Hautbois nicht so stark, sondern viel duocer klingen, als die Schallmeyen. Um die Harmonie desto angenehmer zu completiren, hat man jetztund zwey Discante, zwey la Tailen, und zwey Bassons.

§ 3. Es machen die Hautboisten alle morgen vor des Obristen-Quartier ein Morgen-Liedgen, einen ihm gefälligen March, eine Entree, und ein paar Menuetten, davon der Obriste ein Liebhaber ist; Und eben dieses wird auch des Abends wiederhohlet, oder wenn der Obriste Gastgebothe oder Asseembleen anstellt, so lassen sie sich auf Violinen und violons, wie auch Fleuten doucen und andern Instrumenten hören; Der Premier unter ihnen muß das Componiren verstehen, um die Musique desto besser darnach zu reguliren. In marchiren gehen sie vor das Regiment, haben Corporals-Rang und gehören zum Stabe. 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. Bey dem Königlich Preußischen und Churfürstlich Brandenburgischen Regimentern muß ein Trompeter zu Fuß, statt der Waldhörner, vorherblasen, welches in Engelland ebenfalls soll gebräuchlich sein.“

Abb. 41 zeigt einen brandenburgischen Schalmeier nach dem zeitgenössischen Stich von *Peter Schenk*. Im Hintergrund sieht man ein Zeltlager. Rechts tafeln in einem Zelt einige Offiziere, links machen die Regimentsschalmeier die Musik dazu. Sichtbar sind fünf Schalmeier und ein Dirigent.

Als Vergleich bringen wir ein Bild von der französischen Dragonermusik mit Oboenbesetzung (um 1724) (Abb. 39).

Während die Franzosen in ihrer Reiterei seit jeher die Trompeten gebrauchten, haben sie die Pauke verhältnismäßig spät eingeführt, und zwar unter Ludwig XIV. *Daniel*¹¹⁾ schreibt über die Pauken:

„(La Tymbale, en entendant par ce mot une espece de Tambour dont.)

Elles nous sont venires d'Allemagne. Juste Lipse qui est mort en 1606, dit dans son Traité de la Milice Romaine, que de son temps les Allemans s'en servoient. On en prit dans le combat aux Allemans en quelques occasions; et il ne fut permis d'abord à aucun Régiment Francois de Cavalerie d'eu avoir qu'a ceux qui en avoient pris sur l'ennemi.“

Wie die Abbildung 40 zeigt, hatten die Pauken in Frankreich prunkvolle Behänge (Seide), auf denen das Wappen Ludwigs XIV. prangte. Die Uniform der Trompeter und der Pauker ist aus dieser Zeit.

Zweckmäßige Erfindungen setzen sich sehr schnell durch. Auch in der Militärmusik. Kaum war die Verbesserung der alten, schrillklingenden Schalmei vollzogen, kaum hatte die neue Oboe die ersten Proben in Frankreich bestanden und schon begann ihre allgemeine Einführung in die europäische Heeresmusik. Diese Verbesserung des Schalmeienklanges war höchst notwendig, wie die Ausführungen *Flemings* und die Unterschrift des *Weigelschen* Farbstichs besagen (Abb. 42). Sogar das sonst robuste Soldatenohr konnte kaum mehr den scharfen unbiegsamen Klang der Schalmei aushalten, geschweige denn genießen. Das Instrument wurde noch im 17. Jahrhundert nach der üblichen orientalischen Art geblasen. Der Spieler steckte das Doppelrohrblatt ganz in den Mund und stützte die Lippen auf die trichterförmige Endung des Instruments. Es war ihm dadurch nicht möglich, das Rohrblatt mit den Lippen zu berühren, wodurch die Klangfarbe und die Tonstärke unverändert blieben.

Die wesentliche Verbesserung der Schalmei bestand nicht nur in der engeren Bohrung des Instruments und in der Vervollkommnung des Klappensystems, sondern vor allem in der

Umstellung der Blastechnik. Nach und nach zeigte sich, daß die Hauptschuld für den scharfen und ungenießbaren Klang der Schalmey eigentlich die Bläser selbst trugen. Allmählich lernten sie das Rohrblatt zwischen die Lippen zu nehmen und durch verschiedenen Druck sowohl die Klangfarbe wie die Tonstärke zu beeinflussen.

Die Franzosen mögen die ersten gewesen sein, die die neuartige Blastechnik erprobten und pflegten. Daher taufte sie auch gleich das verbesserte Rohrblattinstrument, also die verbesserte Schalmey in Oboe (*Hautbois*) um. Wahrscheinlich haben sie gar nicht daran gedacht, daß sich der Name und das Instrument sehr schnell in anderen Ländern einbürgern würden. In Deutschland hießen die Militärmusiker bei der Infanterie noch lange danach allgemein *Hoboisten*, gleichviel ob sie die Oboe oder ein anderes Instrument spielten.

Nun, zuerst spielten die sogenannten *Hoboisten* der Infanterieregimenter tatsächlich nur ihre Oboe. Als die Einführung der Oboe in Deutschland gegen Ende des 17. Jahrhunderts begann, pflegte man neben die deutschen Schalmeyer auch einige französische Hoboisten einzustellen. Diese unterwies die deutschen Heeresmusiker im Oboeblasen. Später ist in den verschiedenen Verpflegungsordonnanzen und Reglements nur noch von deutschen Hoboisten die Rede. Im allgemeinen taten sechs Hoboisten ihren Dienst beim Infanterieregiment gemeinsam mit den etatsmäßigen Trommlern und Pfeifern. Diese Zahl finden wir im kaiserlichen Heer wie in verschiedenen anderen deutschen Heeren. Es gab natürlich Ausnahmen, denn die Hoboisten wurden zuerst freiwillig gehalten. Von der Tätigkeit der Infanteriemusik hat uns *Fleming* bereits oben berichtet.

Die *Dragoner* durften bekanntlich keine Trompeten führen, obwohl sie eine berittene Truppe waren. Sie übernahmen von dem Fußvolk die Trommeln und die Schalmeyen. Automatisch wurden dann später die Schalmeyen durch die Oboen ersetzt. *Raschke*⁹⁾ gibt zwar als Besetzung der Dragonermusik in Preußen bis zum Ende der Regierungszeit Friedrichs des Großen für das Regiment drei Hoboisten und drei Trommler an. Nach einem Reglement von 1743 hatte das Dragonerregiment aber 32 Oberoffiziere, 60 Unteroffiziere, 660 Dragoner, 4 Hoboisten und 15 Trommler, die in fünf Eskadrons verteilt waren. Sogar ein Pauker ist in diesem Etat vorgesehen.

Ja, es war eine besondere Auszeichnung für die Dragoner, einen Pauker haben zu dürfen. Diese Auszeichnung wurde ihnen nur vom König für große Tapferkeit im Felde oder für andere Verdienste verliehen. In der friderizianischen Zeit hatten wohl mehrere preußische Dragonerregimenter einen Pauker. Das Berliner Zeughaus besitzt ein Paukenpaar des preußischen Dragonerregiments von Sonsfeld (1722—1742). Es sind sehr schöne aus einer Kupferlegierung gearbeitete Kesselpauken, kunstvoll verziert mit den Wappen des Regiments von Sonsfeld. Das Kalbfell jeder Pauke wird durch einen Reifen und sechs Schrauben gespannt, die der Pauker wahrscheinlich mit einem Schlüssel bediente. Der halbkugelige Kessel hat einen Durchmesser von 55 cm und ist 40 cm hoch (Abb. 43).

In dieser Zeit begegnet uns öfter in der Infanteriemusik und in der Musik der Dragoner auch das *Fagott*. Wahrscheinlich hatte man dieses Instrument bereits früher neben den Schalmeyen und Pommern benutzt, doch läßt sich sein Eintritt in die Heeresmusik nicht einwandfrei belegen. Nach einem Bericht aus dem Jahr 1690 sollen Schalmeyen und Fagotte durch den General des Großen Kurfürsten, *Grafen von Sparr*, in die Heeresmusik eingeführt worden sein. Es heißt da: „Heutigen Tages gebrauchen die Christen gemeinlich in ihren Kriegen Feldpfeifen, Trommeln, Trommeten und Pauken. Zu unserer Zeit noch hat der fürtreffliche Held, Herr Graf von Sparr, General-Major, den Gebrauch der Schallmeyen und Fagotten in dem Kriege eingeführt.“ Gleichzeitig erwähnt der Chronist schon die Oboen: „Vor wenigen Jahren seyn die Frantzösischen Schallmeyn, Hautbois genannt, aufkommen und im Kriege bräuchlich worden“¹⁴⁾.

Dagegen sind Fagottisten in den Hofkapellen verschiedener Fürsten häufig erwähnt. Nach *Fürstenau*⁶⁾ hatte die Kurfürstlich Sächsische Hofkapelle im Jahr 1666 einen Fagottisten Ephraim Biehner. Das war also noch unter Heinrich Schützens Kapellmeisterschaft. Ein späteres Verzeichnis (1680) erwähnt neben den Violinisten, Trompetern, Kornettisten, Posauisten und Schalmeypfeifern einen Pauker und einen Fagottisten.

Wie sich das Fagott entwickelt hat, wissen wir nicht genau. Für unsere Darstellung ist das auch nicht so wichtig. Die italienische Bezeichnung „il fagotto“, die man am besten mit „Röhren-Bündel“ übersetzen könnte, beweist nicht, daß die Herkunft des Instruments italie-

nisch ist. Vielmehr hat ein Nürnberger Pfeifenmacher, *Sigmund Schnitzer* † 1578) Fagotte schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts gebaut, während aus Italien in dieser Zeit kaum etwas von diesem Instrument berichtet wird. Das Fagott gehört zwar zur Familie der Oboeninstrumente, hat sich aber anscheinend unabhängig von den Pommern entwickelt. Im 16. Jahrhundert gab es in Deutschland Chorist-, Diskant- und Tenorfagotte, die man *Dulziane*, zuweilen auch *Kortholt* (kurzes Holz) nannte. *M. Praetorius*, der große deutsche Komponist, stellt uns in seinem „*Theatrum instrumentorum*“, Wolfenbüttel 1620, die ganze Fagott-Familie vor (Abb. 44).

Das alte Fagott sah anders aus als das heutige. Das sinnreiche Klappenwerk fehlte (im 17. Jahrhundert kamen schon einige Klappen zu den Grifflöchern), das Instrument bestand eigentlich nur aus dem Hauptteil (dem Stiefel), in welchem zwei Kanäle gebohrt waren, aus dem S-förmigen Anblaserohr und dem kurzen Schallstück. Am Ende des Anblaserohrs steckte das Blatt, durch das der Fagottist blies. So sehen wir das Instrument auf älteren Abbildungen (vgl. *Praetorius*'s Tabelle, Abb. 44). Gegen Ende des 17. Jahrhunderts nahm das Instrument etwa seine heutige Gestalt an, die ja im wesentlichen durch die U-förmige Bohrung des sogenannten „Stiefel“, das Anblaserohr, das wie ein S seitlich in dem Flügel steckt, ferner durch die Baßröhre mit dem hinausragenden Kopf oder Schallstürze bestimmt ist. Der Flügel hatte schon damals die drei offenen Grifflöcher, die Metallklappen fehlen meist noch. Die Anfertigung eines Fagotts erfordert heute, wo wir doch über Spezialmaschinen für die Verarbeitung des Holzes verfügen, nicht nur große Geschicklichkeit, sondern eine Zeit von mehreren Jahren. Wie schwierig gestaltete sich aber die Arbeit des alten Fagottbauers, der alles mit der Hand anfertigen mußte!

Schon das Trocknen des Holzes ging bedeutend langsamer vor sich. Damals wie heute verwendete und verwendet der Fagottbauer Ahorn für seine Instrumente. War die Auswahl des Holzes gut getroffen, so mußten die Bohlen zuerst etwa zehn Jahre lang trocknen, im Freien und im Trockenkeller. Alsdann begann der Instrumentenmacher mit der langwierigen Bohrung der Löcher, eine peinlich genaue Arbeit, die sich mitunter auf fünf bis sechs Jahre erstreckte. Auch heute geschieht diese feine Verarbeitung mit der Hand, doch haben wir z. B. für die Bohrung Präzisionsbohrmaschinen und andere Meß- und Hilfsinstrumente. Besonders schwierig gestaltet sich die Anfertigung und die Anpassung der heute zahlreichen und mit einer recht komplizierten Feinmechanik versehenen Klappen. Diese mühsame Kleinarbeit brauchte der alte Fagottbauer wenigstens nicht in diesem Maße zu verrichten, da die alten Fagotte nur einige oder gar keine Klappen hatten.

Das Fagott war das eigentliche Baßinstrument in dem aus Schalmeien bzw. aus Oboen bestehenden Infanteriemusikkorps. Der von *Joh. Christ. Weigel* stammende Stich (Abb. 45) trägt die bezeichnende Unterschrift: „Wo Orgel und Regal auch Klavizimbel fehlen und selbst das Violon in Summa Fundament, da kann man meine Stimm zum besten Grund erwählen.“ Bei dem abgebildeten Fagottisten handelt es sich wahrscheinlich um einen Hofmusiker.

Über den eigenartigen Fagottklang machten sich die Leute damals oft lustig. Man verglich den Klang mit dem Gegrünze der Borstentiere, auch an witzigen Kompositionen, in denen gerade diese Ähnlichkeit klanglich durch Fagottstimmen demonstriert wurde, fehlte es nicht. *Friedrich Wilhelm I.*, der Soldatenkönig, der bekanntlich derbe Späße sehr liebte, bekam in seinem Tabakkollegium eine solche Komposition, ein Werk des Stabhoboisten Gottfried Pepusch (über dessen Tätigkeit unten noch ausführlich berichtet wird) zu hören. Pepusch hatte diesen musikalischen Witz für sechs Fagottstimmen eingerichtet, die er als „porco primo“, „porco secondo“ usf. bezeichnete. *Friedrich Wilhelm I.* soll über das „Schweinesextett“ begeistert gewesen sein. Sogar der feinsinnige Kronprinz (*Friedrich der Große*) interessierte sich für die eigenartige Komposition und ließ sie durch Pepusch im Schloß Rheinsberg auführen (*Thouret*¹²).

Der Soldatenkönig war ein ausgesprochener Freund der Feldmusik. Ja, er glaubte sogar, daß seine Trompeter vom Regiment Gens d'armes in Berlin und die Hoboisten der Potsdamer Garde nicht nur die Hofkapelle, sondern überhaupt die Kunstmusik ersetzen könnten. Jedenfalls hielt er sich keine Hofkapelle, im Gegensatz zu seinem Vater, *Friedrich I.*, der das prunkvolle höfische Leben liebte und auch pflegte. Eine der ersten Amtshandlungen des jungen Soldatenkönigs war die Auflösung der Hofkapelle und des aus 24 Trompetern und zwei Pau-

kern bestehenden Trompeterkorps seines Vaters. Das war eine zu große Belastung für die Staatskasse, meinte er. Vielleicht hatte er nicht Unrecht. Allein die Ausstattung des Trompeterkorps, ohne dessen musikalische Mitwirkung keine Festlichkeit am Berliner Hofe möglich war, kostete sehr viel. Die Trompeter trugen kostbare Livreen, jeder von ihnen hatte zwei Pferde und durfte sich obendrein noch einen Knecht halten. Das Trompeterkorps war in zwei Gruppen von je zwölf Trompetern eingeteilt, die meist abwechselnd bliesen. Ihre Fanfaren, die wie üblich um zwölf mittags die Tischzeit verkündeten und bei der Tafel den Hof unterhielten, verstummten bei dem Regierungseintritt *Friedrich Wilhelms I.* Der König verteilte sie unter die Regimenter, nur den Riesen *Gottfried Pepusch* behielt er bei sich. Wie wir sehen werden, hat dieser Gottfried Pepusch später als erster Leiter der Hoboistenschule beim Militärwaisenhaus in Potsdam eine Rolle gespielt.

Mögen die Hoboisten Friedrich Wilhelms I. noch so tüchtig gewesen sein, den höheren künstlerischen Ansprüchen genügten sie doch nicht. Das erwies sich beim Berliner Besuch des Kurfürsten von Sachsen Friedrich August I. im Jahr 1728. Wie es damals Sitte war, begleiteten den Kurfürsten einige Virtuosen. Sie sollten in Berlin ihre Kunst zeigen. Dazu brauchten sie aber ein Orchester, das in Berlin eben nicht vorhanden war. Die Potsdamer Hoboisten versuchten nach Kräften, die beim Solistenkonzert notwendige orchestrale Begleitung zu ersetzen, was ihnen jedoch mißlang. Ihre musikalische Tätigkeit beschränkte sich nur auf den Heeresdienst, auch ihre Instrumente werden wohl nicht ganz rein geklungen haben. Denn man bezeichnete die preußischen Musiker zwar als „Hoboisten“, doch bliesen manche von ihnen noch bis zum Jahre 1749 die alte rohe Schalmel.

Wie bereits erwähnt, hatte jedes preußische Infanterieregiment zur Zeit des Soldatenkönigs sechs Hoboisten, die gemeinsam mit den sechs Pfeifern und dem Regimentstambour zum Stabe gehörten. Außerdem machten bei jeder Kompanie drei Trommler den üblichen Dienst, der hauptsächlich im Schlagen der Signale bestand. Die Namen der Signale, die nicht nur in den deutschen, sondern auch in den europäischen Heeren fast die gleichen waren, haben wir bereits erwähnt.

Wie es scheint, hat der Soldatenkönig trotz der Proteste von seiten der zünftigen Trompeter und Pauker die *Trompete der Infanteriemusik* einverleibt. Darüber wird folgendes berichtet: „Auch befindet sich unter diesen Hautbois eines jedweden Regiments eine Trompete, die einen ungemeinen Laut von sich giebet, und alle die es hören, zu ermuntern scheint. Wie diese Trompeten bey der Königlich Preußischen Infanterie eingeführet wurden, vermeynten die Trompeter und Pauker des Römischen Reichs sich auf ganz sonderbare Privilegia und Gewohnheiten bey ihrer Profession zu berufen wissen“ (*Lexius*³¹).

Dieser königlich preußische Schritt hat aber noch nicht vermocht, die Machtstellung der Trompeter und Pauker zu erschüttern. Noch nicht. Doch es wird nicht mehr lange dauern mit der alten Herrlichkeit. Die Entwicklung der Musik und der Musikinstrumente schreitet nun schnell voran, und auch die zünftigen Meister der ritterlichen Kunst müssen schließlich die Waffen vor ihr strecken. Sie haben nicht Schritt gehalten mit dieser Entwicklung, sind auf derselben Stelle geblieben, gestützt auf alte, vergilbte Privilegien.

Obwohl die Musik der Trompeter im wesentlichen nur aus den Signalen, Fanfaren und Feldstücken bestand, die dem beschränkten Tonumfang der Naturtrompete angepaßt waren, vollbrachten die Trompeter wahre Kunststücke auf ihrem Instrument. Auch als sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts die Fugen ihres stolzen und prächtigen Zunftgebäudes zu lockern begannen, glänzten sie überall durch die unerhörte Meisterschaft im Blasen. Gerade den deutschen Trompetern muß man in dieser Hinsicht uneingeschränktes Lob zollen. Nach den Berichten von Ausländern und anderen Zeitgenossen übertrafen sie tatsächlich weit ihre Kollegen aus Frankreich und den benachbarten Staaten.

Daß *Friedrich Wilhelm I.* mit der Tradition brach und die Königin der Blasinstrumente, die Trompete, der Infanterie zuwies, kann man ihm nicht verdenken. Denn das aus *zwei Diskantoboen, zwei Tenoroboen* und *zwei Fagotten* bestehende *Infanterie-Musikkorps* der damaligen Zeit klang etwas matt und eintönig. Die Trompete brachte da zweifellos eine willkommene Klangbelebung. Über die Rolle und die Stücke, die der einzige Trompeter in der Regimentsmusik spielte, sind wir nicht genau unterrichtet. An Tonumfang und an Spielmöglichkeiten waren ihm die Holzbläser weit überlegen. Als melodieführende Stimme konnte die Trompete vorläufig nicht mitwirken. Vermutlich suchte der kunstfertige Trompeter die Melo-

die durch geschickte Einschiebsel und fanfarenähnliche Varianten in dem ihm zu Gebote stehenden Tonumfang (Tonika-Dominante) zu beleben. Nach einigen Berichten marschierte er allein vor dem Musikkorps und schmetterte dazwischen seine Fanfaren (*Thouret*¹⁴). Leider fehlen bis jetzt Musikstücke aus dem Repertoire der damaligen Regimentsmusik in Preußen, die die Mitwirkung der Trompete belegen könnten.

Ebenso fehlen Daten über die ersten Schritte, die das *Horn* in der deutschen Heeresmusik machte. Schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts war es jedenfalls vereinzelt im Gebrauch. Das Derflingersche Grenadier-Regiment zu Pferde in Preußen führte nach *Reschke*⁹) um diese Zeit Hörner.

Die Regimentsmusik *Sachsens* scheint eine Besetzung von zwei Oboen, zwei Hörnern und zwei Fagotten gehabt zu haben. Zu dieser Annahme berechtigen die bis jetzt als älteste sächsische Infanteriemärsche bekannten zehn Marschkompositionen in der obigen Originalbesetzung; diese entstanden und wurden 1729 auf Befehl Königs August II. gesammelt (*Schmid*¹⁵). In dem Abschnitt „Militärmarsch“ finden sie eine entsprechende Würdigung.

Höchstwahrscheinlich haben auch andere deutsche Länder das Horn in ihrer Heeresmusik verwendet, obwohl das Instrument erst etwas später in Aktenstücken seine Bestätigung findet. Es ist ja in amtlichen Angelegenheiten immer so: eine Neuerung wird erst dann aktenmäßig bestätigt oder gar offiziell eingeführt, wenn sie ihre Gebrauchsfähigkeit durch viele Proben und Versuche bewiesen hat.

Ich möchte hier bemerken, daß *Waldhorn* und *Signalhorn* zwei verschiedene Instrumente sind. Wenn man um diese Zeit von Hörnern in der Heeresmusik spricht, so sind zweifellos die kreisförmigen *dreiwindigen Waldhörner* gemeint, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich aus dem kleinen gewundenen Jagdhorn durch neue Mensurierung der Röhren (Zylindermensur) und Erweiterung der Stürze entwickelt wurden. Mit seinen 16 Naturtönen und dem dunklen weichen Klang war dieses Waldhorn sehr gut geeignet, die Harmonielücken im Musikkorps auszufüllen. Es wurde deshalb nicht als Signalinstrument der Infanterie gebraucht (wie das vielfach angenommen wird), sondern als gleichwertiger Partner der Oboen und Fagotte im Musikkorps. Durch die Mitwirkung der beiden Hörner fiel dann die zweite Besetzung der Oboen aus. Das Musikkorps setzte sich also, wie schon oben erwähnt, aus *zwei Oboen, zwei Waldhörnern* und *zwei Fagotten* zusammen.

Das andere, sogenannte *Signalhorn* erscheint erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts als Signalinstrument der Feldjägertruppen. (Hannover führte es schon 1758 ein.) Ein Verwandter von ihm ist das Posthorn. Das Signalhorn der Truppen hatte nicht die dreiwindige Form des Waldhorns, sondern sah zuerst wie ein Halbmond aus, wurde auch Flügelhorn genannt und stand in Es, D, C oder B. Wir kommen noch einmal darauf zurück.

Besonders interessant ist die Entstehung des Abendsignals, in Deutschland „*Zapfenstreich*“ oder „*Zapfenschlag*“ genannt. Es mag befremden, daß gerade das Abendsignal diesen Namen trägt und auf „Zapfen“ hinweist. Der Zapfen gehört aber zum Weinfuß, und so haben wir schon die nähere Verbindung: Wein—Soldaten—Signal zum Aufbruch. Wann und wo das abendliche Signal zum allgemeinen Aufbruch seinen Namen erhielt, steht nicht fest. Man kann sich leicht denken, daß die deutschen Landsknechte seine Urheber waren.

Die Landsknechte verbrachten ihre Abende in der Schenke beim Würfeln und Zechen. Auch diese ausgelassenen, feuchtfröhlichen Gesellen mußten sich aber der Lagerordnung fügen. Dafür sorgte schon der gestrenge Profos. Zur festgesetzten Abendstunde erschienen bei ihm die Spielleute, d. h. ein Pfeifer und ein Trommler. Mit ihnen zusammen ging der Profos in die Schenke des Lagers, schlug mit seinem Stock auf den Zapfen des Weinfasses und gebot Schluß. Die Spielleute schlugen dann das Abendsignal, währenddessen die Landsknechte nicht ohne Murren und Lärmen in ihre Zelte gingen.

Nachdem das Abendsignal geschlagen worden war, durfte der Wirt nichts mehr ausschenken, auch hatten die Landsknechte die Schenke alsbald zu räumen. Wer sich diesem musikalischen Befehl, den die Landsknechte fortan „*Zapfenschlag*“ nannten, widersetzte, also noch länger in der Schenke blieb oder sich im Lager herumtrieb oder gar in seinem Zelt weiterzechte und würfelte, wurde hart bestraft.

Der Name „*Zapfenschlag*“ bezeichnete treffend die mit dem Signal verbundene Amtshandlung des Profos: das „Abklopfen“, „Zapfen“ oder den „Schlag auf den Zapfen“. Der Name blieb,

er wurde zum festen Bestandteil der amtlichen deutschen Soldatensprache, während der eigentliche „Zapfenschlag“ des Profos oder seines Nachfolgers mit der Zeit (mit der Auflösung der Söldnerheere) ganz verschwand.

Deshalb reden die alten Kriegsartikel nur vom „Zapfenschlag“, nicht aber vom „Zapfenstreich“. Der „Artikel über die Neubestallten Adelbursche“ von 1596 ist wohl eine der ersten schriftlichen Quellen, die die Bezeichnung „Abklopfen“ und „Zapfen“ vermitteln. Dann wird der Zapfenschlag öfters erwähnt. In Kurbrandenburg finden wir ihn bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts, also während des Dreißigjährigen Krieges. Ein Edikt „Zur Herstellung der guten Ordnung“, gegeben zu Cölln an der Spree, vom 29. August 1636 befaßt sich wie folgt mit dem Zapfenschlag: „Ferner gebiethen Wir, daß des Abends, sobald die Trommel geschlagen, welches von nun allemahl, wenn es in Unserer Kirchen zur Heiligen Dreyfaltigkeit 9 Uhr schläget, geschehen soll, in keinem Schenck-Hause, es sey in denen Rath- oder Privatkellern oder Häusern, einiger Wein oder Bier mehr, denen Wein- oder Biergästen gezapffet, sondern dieselben nach Hause zu gehen angewiesen werden sollen.“

Daraus ersehen wir, daß der Zapfenschlag in Kurbrandenburg die eigentliche Polizeistunde war, also nicht nur den Soldaten, sondern allen Bürgern galt. Dagegen behandelt ein Kriegsartikel von 1672 nur den Zapfenschlag der Soldaten: „. . . dann auch kein Soldat sich nach dem Zapffen Schlag in einigen Wirthshause oder auff der Gassen finden, noch der Wirt Ihme nach dem Zapffen Schlag Bier reichen, sondern wann Er betroffen wird, aufgenommen und exemplariter abgestraffet werden soll.“

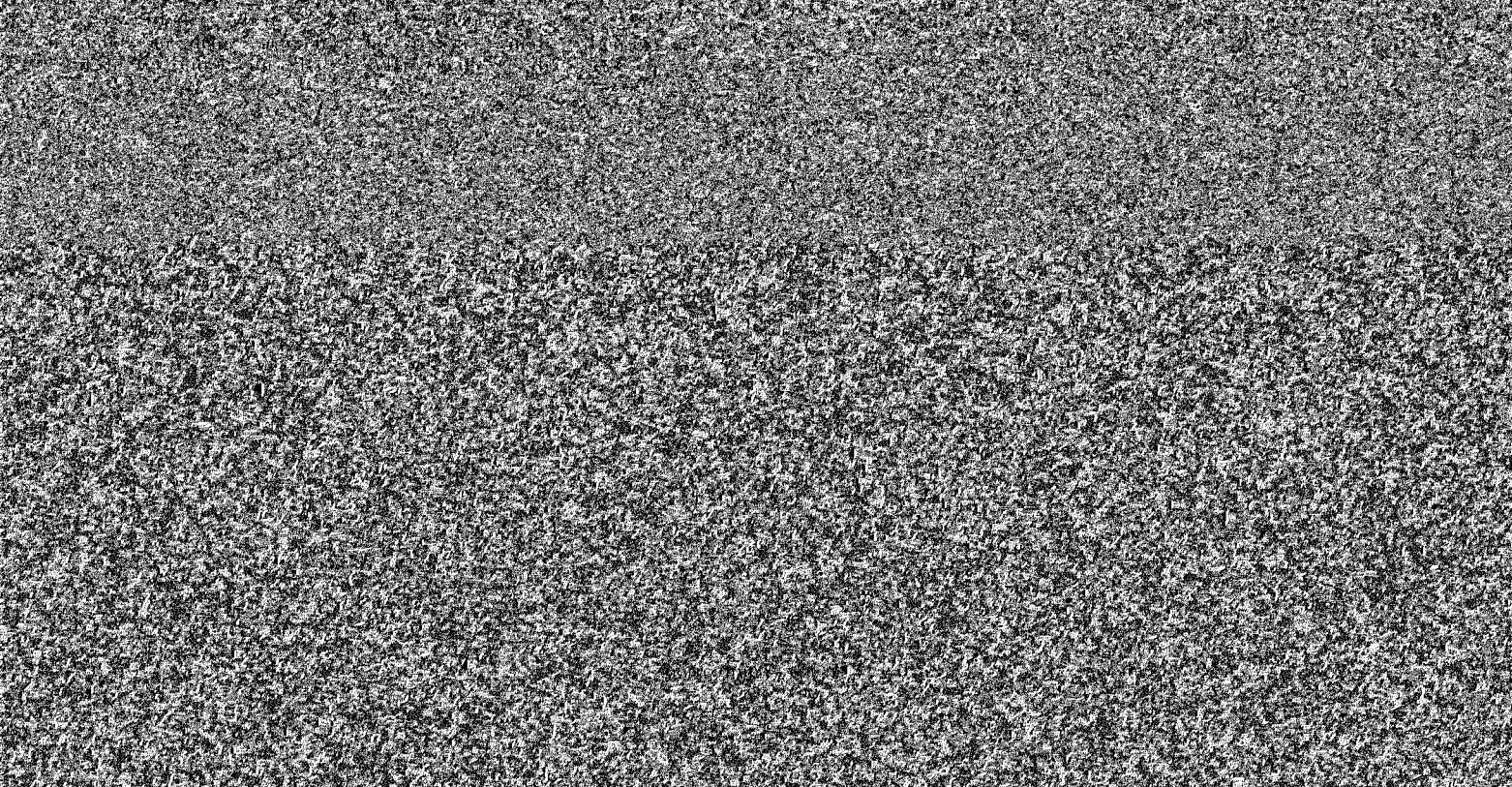
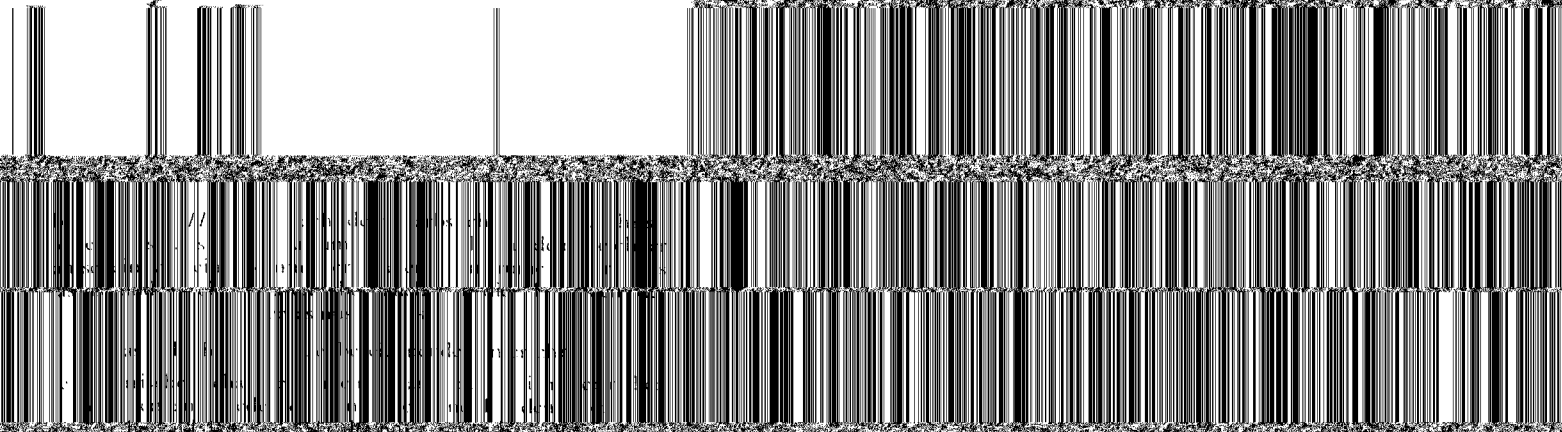
Andere Kriegsartikel erwähnen bei Nichtbeachtung des Zapfenschlags schon sehr harte Strafen: „Welcher Soldat nach dem Zapffen-Schlage sich in seinem Quartier nicht finden lasse, soll mit Gassen-Lauffen gestraffet werden.“

Interessant ist auch *Flemings*¹⁰⁾ Beschreibung des *Zapfenstreichs* (wie das Abendsignal in seinem Werk schon genannt wird): „Wenn eine Armee im Felde campiret, und es auf dem Abend anfängt etwas finster zu werden und Tag und Nacht sich scheiden, pflegen alle Tambours, ingleichen auch die Trompeter, vor ihren Regimentern zu erscheinen und sobald die Parole gegeben, auch bey der Artillerie ein Stück-Schuß, oder die Losung geschieht, oder in der Haupt-Quartiere die Retraite geblasen oder geschlagen wird, folgen alle anderen von Regimentern in gehöriger Ordnung denselben nach, und marschieren die Tambours von der Infanterie um ihr gantzes Regiment, und schlägt eine jedwede Nation ihren besonderen Zapfenstreich, wie sie dessen gewohnt ist zu thun. Ein jeder Regiments Tambour führet seine unterhabenden Tambours in ihren Reyhen und Gliedern, und gehet vor denselben her mit einem Stabe, wie den solches auch muß observirt werden bey der Reveille und bey der Vergatterung. Wenn nun der Zapfenstreich geschlagen, müssen die Marquetender keine Gäste mehr halten, oder setzen, sondern es muß alles nach den Quartieren und Zeltern verfügen, und wird in den gemeinen Baraquen von denen Sergeanten und Corporalen Nachsuchung gethan, wer von den Compagnien mangelt.“

Aus der Beschreibung geht hervor, daß bei den Artillerietruppen das Abendsignal durch einen Kanonenschuß verkündet wurde, und daß die Trompeter bei der Kavallerie — falls größere Truppenformationen zusammen lagerten — mit der Retraite das Signal zum Zapfenstreich der Infanterie gaben. *Flemings* Bericht bezieht sich auf die Kaiserlich-Österreichische Armee, die ja aus den verschiedenen Nationen des Reiches zusammengestellt war. Deshalb vermerkt *Fleming* die Verschiedenheit der Zapfenstreichsignale. Damit meint er die nationalen Unterschiede, die vielleicht darin bestanden, daß die Pfeifer beim Zapfenstreich jedesmal einen bekannten Choral ihres Volksstammes bliesen. Aber auch sonst hatte jedes Regiment sein eigenes Zapfenstreichsignal, die Vereinheitlichung der Signale kam erst später. Interessant ist ferner der von *Fleming* erwähnte Stab des Regimentstambours, der fortan ein sichtbares Zeichen seiner Würde ist, zugleich aber auch der eigentliche Kommandostab, mit dem der Regimentstambour die verschiedenen Signaleinsätze gab. Wann der Tambourstab zuerst in Erscheinung tritt, kann man nicht mit Bestimmtheit sagen. Anfangs dirigierte der Regimentstambour seine Leute durch Wortkommandos oder mit dem Trommelstock. Der Regimentstambour bei *Fleming* (siehe Aufzug der Dresdner Wache, Abb. 35—38) hat bereits einen Stab, der wie der damalige Stock der friderizianischen Offiziere aussieht. Mit diesem Stock — so zeigen wenigstens die Abbildungen — gibt er die Kommandos. Auf dem Marsch benutzt er ihn als Spazierstock (Abb. 38).

Über den Zapfenstreich hat der Soldatenkönig *Friedrich Wilhelm I.* verschiedene Bestimmungen erlassen, darunter folgende: „Des abends nach der Sonnen Untergang wird bey der Artillerie ein Canon-Schuß gethan, worauf alle Tambours von der Armee den Zapfenstreich zugleich schlagen, weshalb selbige bey den Bataillons vorhero parat stehen müssen. Nach dem Zapfenstreich soll keiner schiessen, und im Fall ein gemeiner Soldat es thut, soll selbiger 30. mahl durch die Gassen lauffen.“

Wie man sieht, lauten die Bestimmungen und Verordnungen über den Zapfenstreich bei den verschiedenen deutschen Heeren ähnlich. Überall wurde großer Wert auf Ordnung und Disziplin gelegt. Der Zapfenstreich bildet einen interessanten Abschnitt in der Geschichte der deutschen Heeresmusik, er hat eine Entwicklung durchgemacht, von der wir in folgenden Kapiteln berichten.



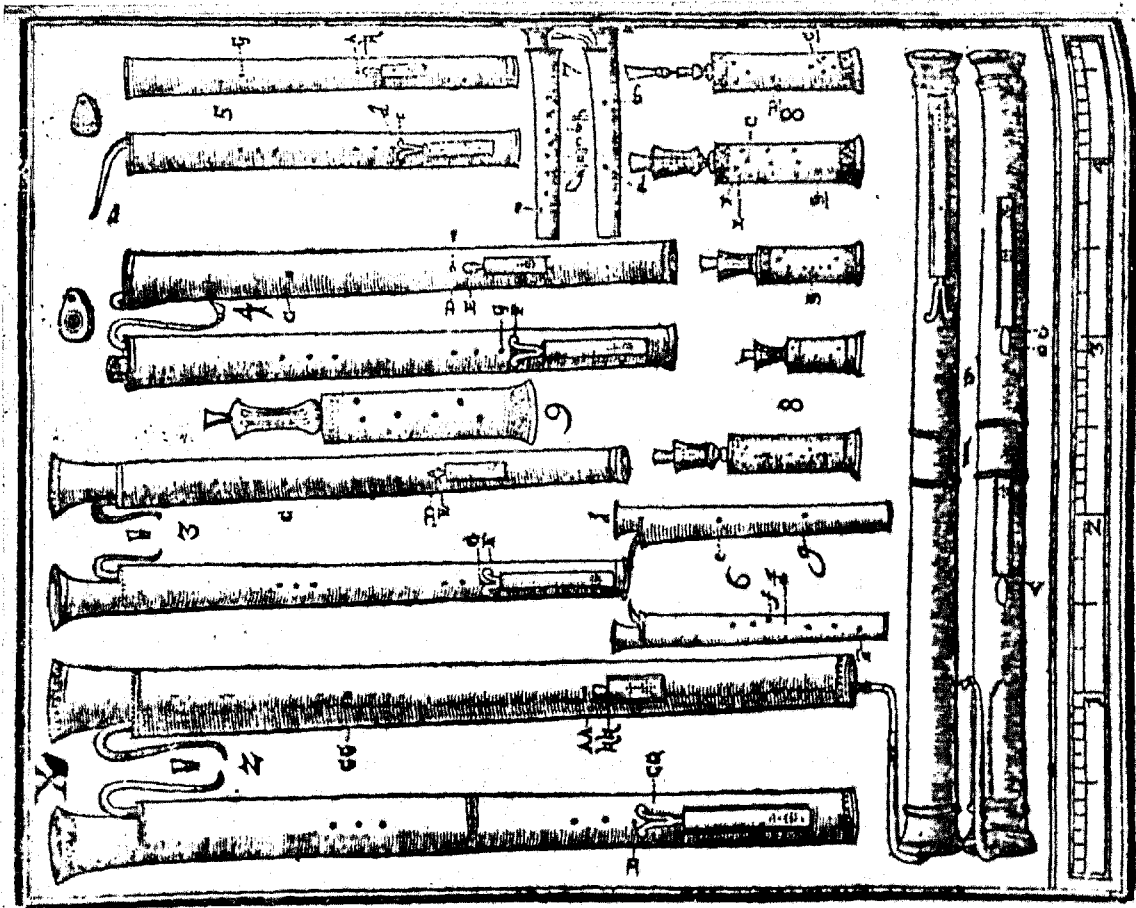


Abb. 44. *Beschriftung der verschiedenen Fagott-Arten: M. Praetorius, „Theatrum instrumentorum“ (Wolffenbüttel 1622).* 1. Unten quer ist ein Bass-Saxhorn — ein Ob-instrument, dessen Korpus mehrfach zylindrisch geböhrt war — dargestellt. 2. (oben links) sind die alten Doppelfagotte, die bis G₂ nach unten gehen. Das Instrument hat nur eine Klappe. Praetorius gibt an, wo einzelne Töne (die tiefsten) zu greifen sind. 3. zeigt das sogenannte Choristfagott, dessen Schallstück offen ist (deshalb offen Choristfagott). Das Gegenstück dazu ist das „bedeckte Choristfagott“ (4), ohne Schallstück. Beides alte Formen des Tenorsaxhorns (C=alt). 5. (rechts oben) ist ein kurzes Fagott, „Korbbolt“ genannt. 6. und 7. sind Alt- und Diskantfagotte mit Umrang; Alt (G=alt); Diskant (c=alt).

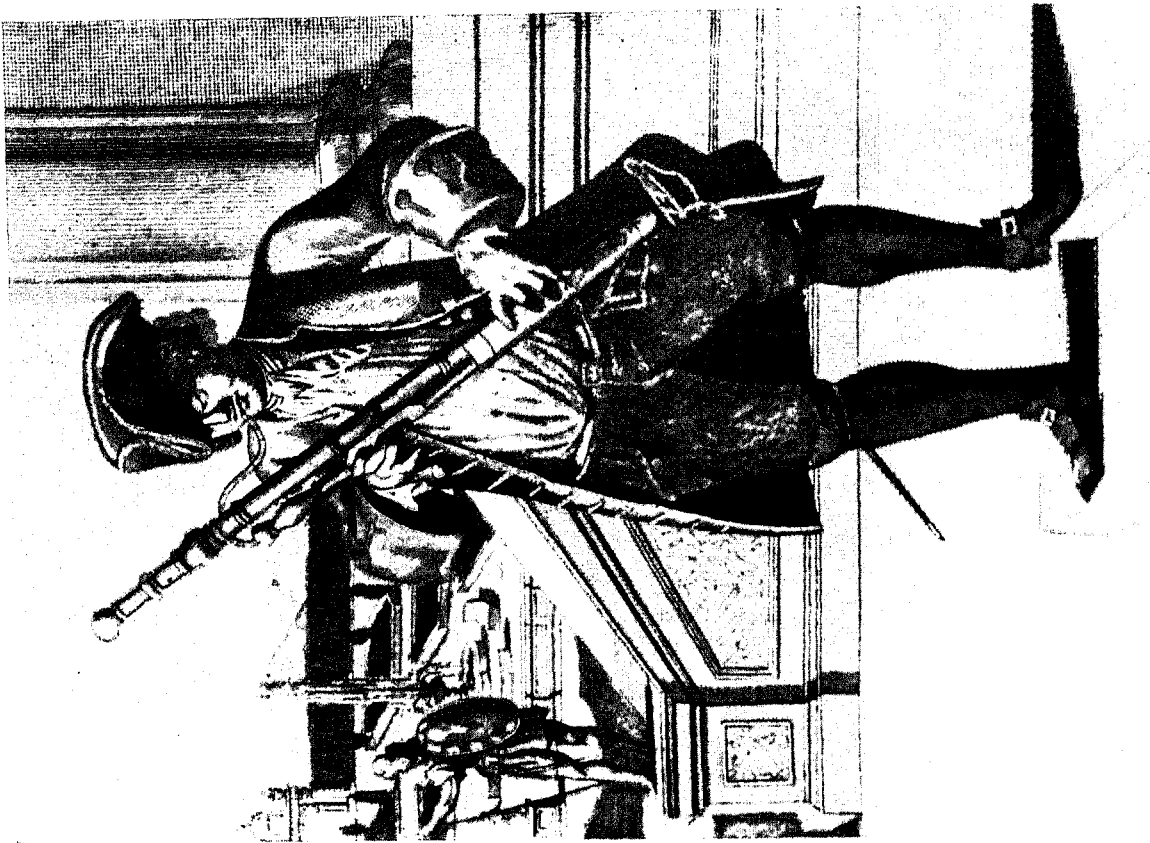


Abb. 45. *Fagottist* (Ende 17. Jahrhunderts).
Nach dem Farbstich Joh. Chr. Weitzel (Musikalisches Theatrum).

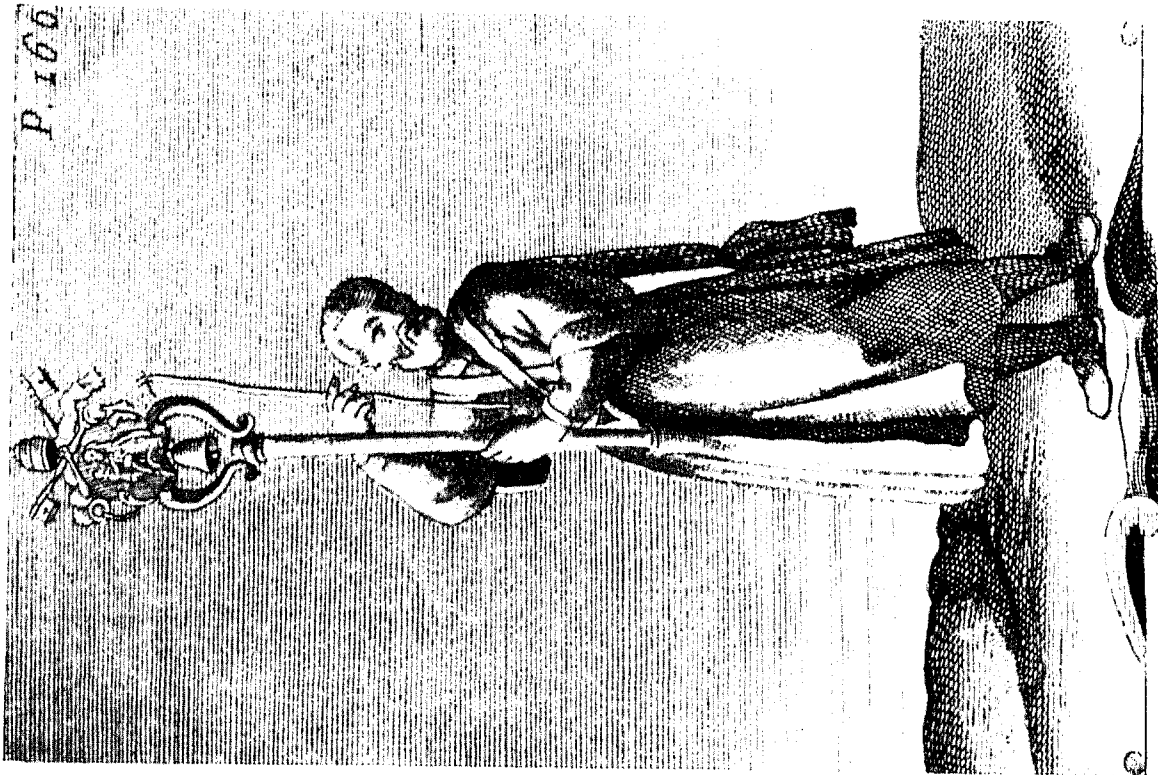


Abb. 46. *Der Schellenbaum im Dienste der Kirche.* Das war seine erste Bestimmung. Das Bild zeigt einen orientalischen Geislichen mit Glockenbaum. (Nach Bonani: *Instrumenti Armonici* 1776.)

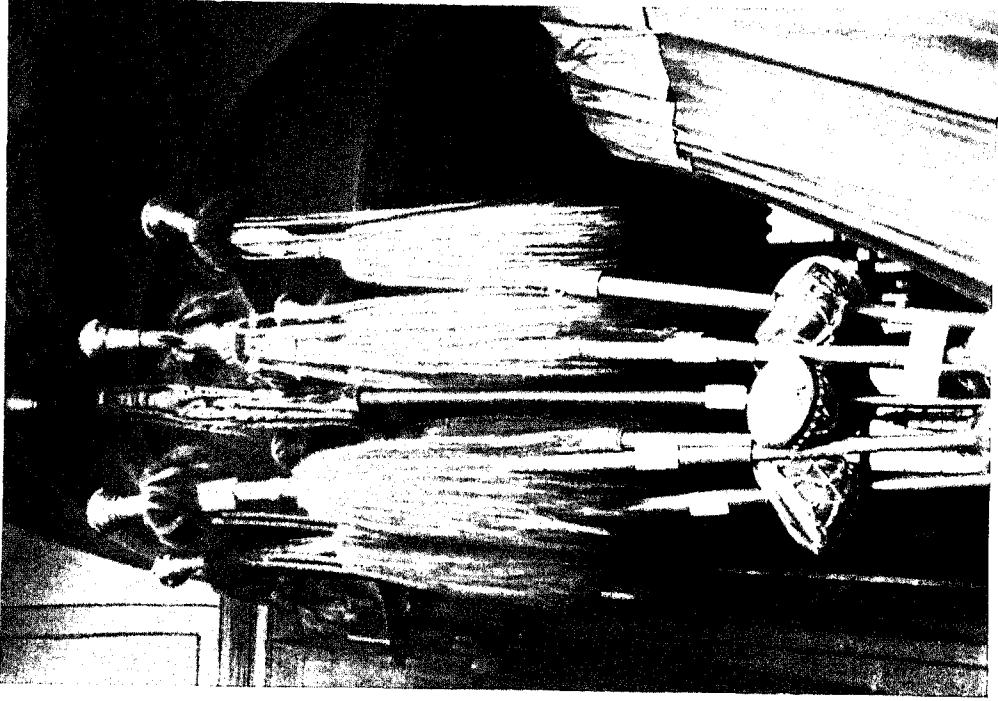


Abb. 47. *Türkische Regiments- und Püchlein,* erbeutet von den preussischen Truppen bei der Belagerung Ofens 1686. (Im Besitze des Berliner Zeughaus.)



Abb. 48. *Erster Trommelschläger* des Janitscharen-Musikkorps genannt „*Padischah daul'zisi*“. (Farbige Handzeichnung aus dem „Türkischen Trachtenbuch“ — Manuskript um 1650.)



Abb. 49. *Bornsan-Baschi* — erster Trompeter eines Janitscharen-Musikkorps aus dem Jahr 1650. (Nach der farbigen Handzeichnung im „Türkischen Trachtenbuch“ — Manuskript.)



Abb. 50. *Erster Pauker* eines Janitscharen-Musikkorps im 1650 (*Chiosi-Baschi*). (Nach der farbigen Handzeichnung im „Türkischen Trachtenbuch“ — Manuskript.)



Abb. 51. *Pauker und Beckenschläger* (*Zilzi ne nagarasan*) einer türkischen Musikkapelle um 1650. (Nach der farbigen Handzeichnung im „Türkischen Trachtenbuch“ — Manuskript.)

Orientalische Einflüsse in der Heeresmusik

... Voran der Schellenträger,
Brum, brum das große Bombardon
Der Paukenschlag, das Helikon,
Der Pikkolo, der Zinkenist,
Die Türkentrommel, der Flötist.
(Liliencron)

Ja, noch heute marschiert vor dem Musikkorps der Fußtruppen der Schellenbaumträger. Sein blank geputzter, prächtig geschmückter Schellenbaum überragt alle anderen Instrumente, er fällt sofort ins Auge. Dieses Prachtstück ist mit vielen kleinen Glöckchen behängt, die langen schwarz-weiß-roten Roßschweife wehen siegesgewiß, seine Spitze krönt der stolze Adler. Nur spielen kann man auf dem Schellenbaum nicht.

Wozu er sonst gebraucht wird? Als Fahne, als Standarte des Musikkorps. Eine schönere, wirkungsvollere Fahne könnte sich in der Tat keine Militärkapelle wünschen, verleiht sie doch den heroischen Musikklangen einen plastischen und augenfälligen Ausdruck.

Betrachten wir den Schellenbaum nun etwas näher. Er hat nicht immer so ausgesehen, denn hinter ihm liegt eine lange Entwicklung. Nach Europa kam er allerdings spät — etwa vor zweihundertfünfzig Jahren. Und hier, namentlich in Deutschland, sollte er — ein Kind des fernen Osten — noch einmal prächtig aufblühen und einen schönen, würdevollen Platz an der Spitze der ehernen Soldatenmusik erhalten.

Seit undenklichen Zeiten kennen die ostasiatischen und orientalischen Völker verschiedenartige Schellenbäume — Glockenkronen, mit kleinen und großen Klingeln geschmückt, die an einer langen Stange bei kultischen Zeremonien und Prozessionen getragen wurden (Abb. 46).

Militärischen und kriegerischen Charakter hat der Schellenbaum aber erst bei den Türken erhalten. Woher ihr Schellenbaum stammt, kann man mit Gewißheit nicht sagen. Sie gaben ihm jedenfalls sofort seine eigentümliche Form. Anstatt der Glockenkrone wurde der Halbmond mit Schellen behängt, buschige Roßschweife schmückten den Baum und verliehen ihm einen kriegerischen Ausdruck. Diese Roßschweifgaritur existierte wahrscheinlich schon früher bei den türkischen Kriegern. An der Stange waren noch einige kleine Kesselpauken befestigt. Solche Standarten (Roßschweife mit Kesselpäuklein) führten die türkischen Feldherren mit. Sie waren das sichtbare Zeichen ihrer Würde. Das Berliner Zeughaus besitzt einige schöne Originalstücke dieser türkischen Roßschweife mit Kesselpäuklein, wie sie die Abb. 47 zeigt.

Ich erwähne diese Vorgeschichte des Schellenbaums deshalb, weil er sozusagen Hauptinstrument jener türkischen Janitscharenmusik war, die nach den Türkenkriegen Eingang in die westeuropäische Heeresmusik gefunden hat und bis heute in unseren Infanterie-Musikkorps den Rhythmus markieren darf. Dazu gehört noch die große Trommel, das Beckenpaar und das Triangel.

Die Elitetruppen unter den türkischen Kriegern — die *Janitscharen* — hatten wohl die am besten ausgerüsteten Musikkapellen, sie waren auch große Meister der Geräuschrhythmik.

Die Musik der Janitscharen hieß „*dokusch-keat-mihter*“ oder „*mihler-bané*“. Die eigentliche Schlachtmusik führte die Bezeichnung „*tabul-bané*“ (tabul = Schlacht). Der Großvezir, der Vezir, der sogenannte Devlet-keahiatschi und der Agha der Janitscharen hatten jeder für sich je ein Musikkorps, das von dem „*Mihler-Baschi*“ (Kapellmeister) dirigiert wurde. Das Musikkorps war in einige Gruppen eingeteilt, wie folgt:

Die Gruppe der Beckenschläger mit ihrem Leiter, dem ersten Beckenschläger oder „*Zilzen-Baschi-Agha*“; das Schalmeierkorps, das ebenfalls von einem ersten Schalmeier, „*Zurnagen-Baschi-Agha*“ genannt, angeführt wurde; die Gruppe der Pauker, die auf kleinen Päuklein

spielte, hatte ebenfalls einen Leiter („*Nagarsan-Baschi-Agha*“). Dann folgte das Trompeterkorps mit dem sogenannten „*Borusan-Baschi-Agha*“ an der Spitze, ferner die Schellenbaumträger, die auf den schönen Namen „*Itsch-Oghlan tschausehlari-Aghalar*“ hörten und von dem „*Basch-Tschausch*“ geleitet wurden und schließlich die Trommler („*Daulzi*“) mit dem „*Basch-mihter-Agha*“ als Haupt.

Nach den Zeichnungen und schriftlichen Angaben von *Carl von Pritzelwitz* aus dem Jahr 1819, die er in der Türkei (Bujukdere am Ufer des Bosphorus) in einem Manuskript niedergelegt hat (heute im Besitze der *Staatlichen Kunstbibliothek*, Abteilung Frh. von Lipperheideschen Kostümbibliothek Berlin), bestand das Janitscharenkorps des Sultans aus sechs Schalmeiern, worunter sich der Dirigent „*Mihter-Baschi*“ befand, zwei Trompetern, acht Paukern, zwei Trommelschlägern und einigen Schellenbaumträgern und Beckenschlägern.

Von Pritzelwitz zeigt uns auch ein kleines Musikkorps aus einem Schalmeier, einem Trommler und einem Pauker. Die Farben der Gewänder hat er genau gezeichnet. Der Schalmeier spielt ein Instrument ohne Klappen. Die Kopfbedeckung ist ein roter Hut mit dem weißen Turban. Der lange Mantel ist aus rosafarbenem Stoff, das Unterkleid blau, das Hemd weiß mit rosa Streifen, gelbe Stiefel. Der Pauker wird als ein Abkömmling des Propheten bezeichnet, deshalb trägt er einen hellgrünen Turban. Sein Mantel ist blau, das Unterzeug aus weißem Stoff mit rosa Streifen. Der Trommler hat dieselbe Kopfbedeckung wie der Schalmeier, hellblauen Mantel, das Unterzeug aus weißem Stoff mit blaurosa Streifen. Die Trommel ist mit einem roten Tuch gedeckt; er trägt gelbe Stiefel.

In der *Frh. von Lipperheideschen Kostümbibliothek* (Staatl. Kunstbibliothek, Berlin) befindet sich ein Unikum — ein „*Türkisches Trachtenbuch*“, Manuskript mit 160 Darstellungen in Deckfarben aus dem Jahr 1650. Die Handschrift enthält auch Bilder von Musikern, die wahrscheinlich zur Janitscharen-Hofkapelle gehörten. Ihre Trachten sprechen jedenfalls dafür. Wir sind also in der Lage, die Farben der Musikerkleider und die Musikinstrumente aus dieser fernen Zeit genau anzugeben.

So schlägt der Trommler auf eine rot angestrichene Holztrommel, der Klöpel ist aus braunem Holz. Die Trommel hängt an einem roten Bandolier. Der Mantel ist aus braunem Tuch mit silbergrauem Pelzbesatz. Die Ärmel sind schwarz, die Stiefel gelb. Ein weißer Turban als Kopfbedeckung (Abb. 48).

Denselben Hut hat der Schalmeier. Doch trägt er einen roten Mantel mit silbergrauem Pelzbesatz. Das Instrument scheint aus dunklem Holz zu sein. Unter dem Mantel sieht man ein silbergraues Hemd. Gelbe Stiefel.

Der Trompeter bläst auf einer Goldtrompete. Sein Mantel ist aus hellblauem Tuch mit braunem Pelzbesatz, das Unterkleid hat silbergraue Farbe (Abb. 49).

Auch die ziemlich hohen, eierförmigen Pauken sind rot angestrichen mit braunem Fell. Die Schlägel sind ebenfalls braun. Der Mantel aus silbergrauem Stoff, grünes Unterkleid, der Hut wie die anderen Musiker (weißer Turban), gelbe Stiefel (Abb. 50).

Die interessante Reihe beschließt ein Paar: Beckenschläger und Pauker. Der Beckenschläger hat einen lila Mantel mit weißem Pelzbesatz, rotes Unterkleid mit Goldgurt, gelbe Stiefel und Becken aus Kupfer. Die kleinen Pauken sind wieder rot angestrichen, doch trägt der Pauker einen grünen Mantel mit weißem Pelzbesatz, lila Unterkleid (Abb. 51).

Noch einige Bilder aus *Lachaise*, „*Costumes de l'Empire Turc*“, 1821. Der Trommler oder *Dauldschi* hat rote Stiefel, Hemd aus gelblichem Stoff mit hellgrünen Streifen, einen blauen Mantel, die Trommel ist wieder rot angestrichen, die Kopfbedeckung aus rotem Hut mit weißem Turban (Abb. 53).

Der Pauker spielt auf flachen, wahrscheinlich einfelligen Pauken. Sein Mantel ist scharlachrot, das Unterkleid weiß, gelbe Stiefel und braune Schalwaren (Beinkleider) beschließen die Tracht (Abb. 54).

Der Mantel des Beckenschlägers ist aus sattgrünem Tuch, das Unterzeug weiß mit einem weißroten Leibgurt, der Hut ist blau mit weißem Turban (Abb. 55).

Über das eigentliche Spiel des Musikkorps schreibt *Carl von Pritzelwitz*:

„Sobald die Heeres-Musik vor dem Sultan spielt, stellen sich die Musici in drei Glieder auf, im ersten treten die Pauker, im zweiten die Clarinettisten, Hautboisten (Schalmeier) und Trompeter, und im dritten stellen sich die Trommel-, Becken- und Triangelschläger. Wenn der Monarch den Anfang der Musik befiehlt verneigen sich die Mitglieder bis zur Erde, die

Die jungen Neger kamen nach Potsdam und wurden hier unter der Anleitung erfahrener Pfeifer und Hoboisten unterrichtet. Die Vorliebe des Königs für Negermusiker ging so weit, daß er sogar das Pfeiferkorps seines Leibregiments zu Potsdam nur mit Mohren besetzte. Da jedem der drei Bataillone des Regiments fünf Pfeifer zukamen, war das Pfeiferkorps fünfzehn Mann stark.

Wie aus den zeitgenössischen Berichten hervorgeht, müssen diese Mohren und ihre anderen bei Hofe dienenden Landsleute und Kollegen türkische Janitscharen-Musikinstrumente gespielt haben. Es heißt da: „Wie nun des Königs Majestät des Mittags an der Tafel saßen, deren zwey in dem großen Saal zu Potsdam eingerichtet gewesen, hielten 26 Mohren einen Aufzug mit musikalischen Instrumenten, auf denen sie spielten, und zwar nach mohrischer und türkischer Art, Janitscharenmusik mit Becken machten wobei auch Pauken zu hören gewesen und allerhand Instrumente auf welchen geblasen worden.“ Gemeint sind unter Blasinstrumenten wahrscheinlich die Schalmeien und die Querpfeifen.

Die Zahl der in Potsdam beschäftigten Mohren-Musiker wird mit 30 angegeben.

August der Starke, Kurfürst von Sachsen und König von Polen, liebte ebenfalls die soldatische Pracht und hat sich ein ganzes Janitscharen-Bataillon zugelegt. Schon 1699 soll er ein Janitscharen-Musikkorps von 27 Mann gehabt haben, das aus 9 Pfeifern, 4 Beckenschlägern, 4 kleinen Pauken und 10 Trommlern bestand. Die Musiker sollen aber Deutsche gewesen sein. Hier werden sogar die großen türkischen Trommeln erwähnt.

Die Österreicher machten erstaunte Gesichter, als am 20. Mai 1741 das „Trenksche Pandurenkorps“ mit seiner türkischen Musik an der Spitze vor der Kaiserin Maria-Theresia marschierte. Die lärmende Musik soll ihnen sehr gut gefallen haben.

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 rassisch noch musikalisch zu den türkischen Janitscharen gehören.

Das Schlagzeug der eigentlichen *Janitscharenmusik*, bestehend aus *großer Trommel*, *Triangel*, *Becken* und *Schellenbaum*, wurde geschlossen erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts von der Heeresmusik adoptiert und offiziell anerkannt. Seit dieser Zeit kann man also von einer etatsmäßigen türkischen Musik bei uns reden. Was vordem war, gehörte — wie die Mohrenmusik auch — zum Privatvergnügen einzelner regierender Fürsten oder wurde aus Liebhaberei bei den verschiedenen Truppenteilen gehalten. Mal ergötzte man sich an dem hellen Klang der Tschinelten, mal wurden die grell klingenden türkischen Oboen geblasen oder die große Trommel gerührt. Aber gerade diese vereinzelt Gastspiele der Janitscharenmusik ebneten nach und nach ihren Weg in die Heeresmusik. Die türkischen Kriegsmusikinstrumente machten zwar einen ungeheuren Lärm, doch erwiesen sie sich als brauchbare und notwendige Stützen des Marschrhythmus, besonders nach Bereicherung des Instrumentariums der Regimentsmusiken. Die kleinen Trommeln allein genügten da nicht, man brauchte starkes und markantes Schlagzeug und fand es im Janitscharen-Musikinstrumentarium. Interessant sind *Schubarts* Ausführungen über die Janitscharenmusik (*Ästhetik der Tonkunst*).

Es ist klar, daß diese Musikinstrumente nach Belieben umgemodelt wurden. Manche von ihnen, so der Schellenbaum, nahmen oft phantastische Formen an. Dieser erscheint erst im 19. Jahrhundert, doch sind vielleicht schon früher Versuche zu seiner Umformung gemacht worden. In das Entwicklungsstadium des Schellenbaums fallen folgende Stücke aus der Staatlichen Musikinstrumenten-Sammlung zu Berlin (Abb. 57, 58):

In seiner ferneren Entwicklung hat der Schellenbaum verschiedene andere Formen angenommen. Wir kommen noch einmal darauf zurück.

Im Zusammenhang mit der Mohrenmusik müssen wir auch kurz auf die *Artilleriemusik* in Preußen eingehen. Die brandenburgisch-preußische Artillerie bestand ursprünglich aus wenigen Kanonen und aus einer kleinen Mannschaft. Für die Musik war da kein Platz. Ob die bei der Belagerung von Bonn am Rhein 1689 erwähnten Trommler und Pauker tatsächlich zum Artilleriekorps gehörten, ist sehr zweifelhaft. Erst mit dem Jahr 1713 kann man von einer Artilleriemusik in Preußen reden. Da hatte das Feldartilleriebataillon bereits acht Trommler einschließlich einem Regimentstambour und einem Pauker.



Abb. 52. *Zurnadzî* (sprich: Zurnadschi) — Schalmieer des Musikkorps des Paschas. Die Schalmie ist aus hellbraunem Holz. (Nach *Laebaise*, *Costumes de l'Empire Turc*, 1821.)



Abb. 53. *Davuldschi* (Trommler) eines türkischen Heeresmusikkorps. (Nach *Laebaise*.)



Abb. 54. *Tumbeloktschi* nennt sich dieser eigenartige Pauker, der ebenfalls zum Musikkorps des Paschas gehört. (Nach *Laebaise*, *Costumes de l'Empire Turc*.)



Abb. 55. *Zilzî* oder *Dschildschi* (Beckenschläger) des Musikkorps des Paschas. (Nach *Laebaise*, *Costumes de l'Empire Turc*.)

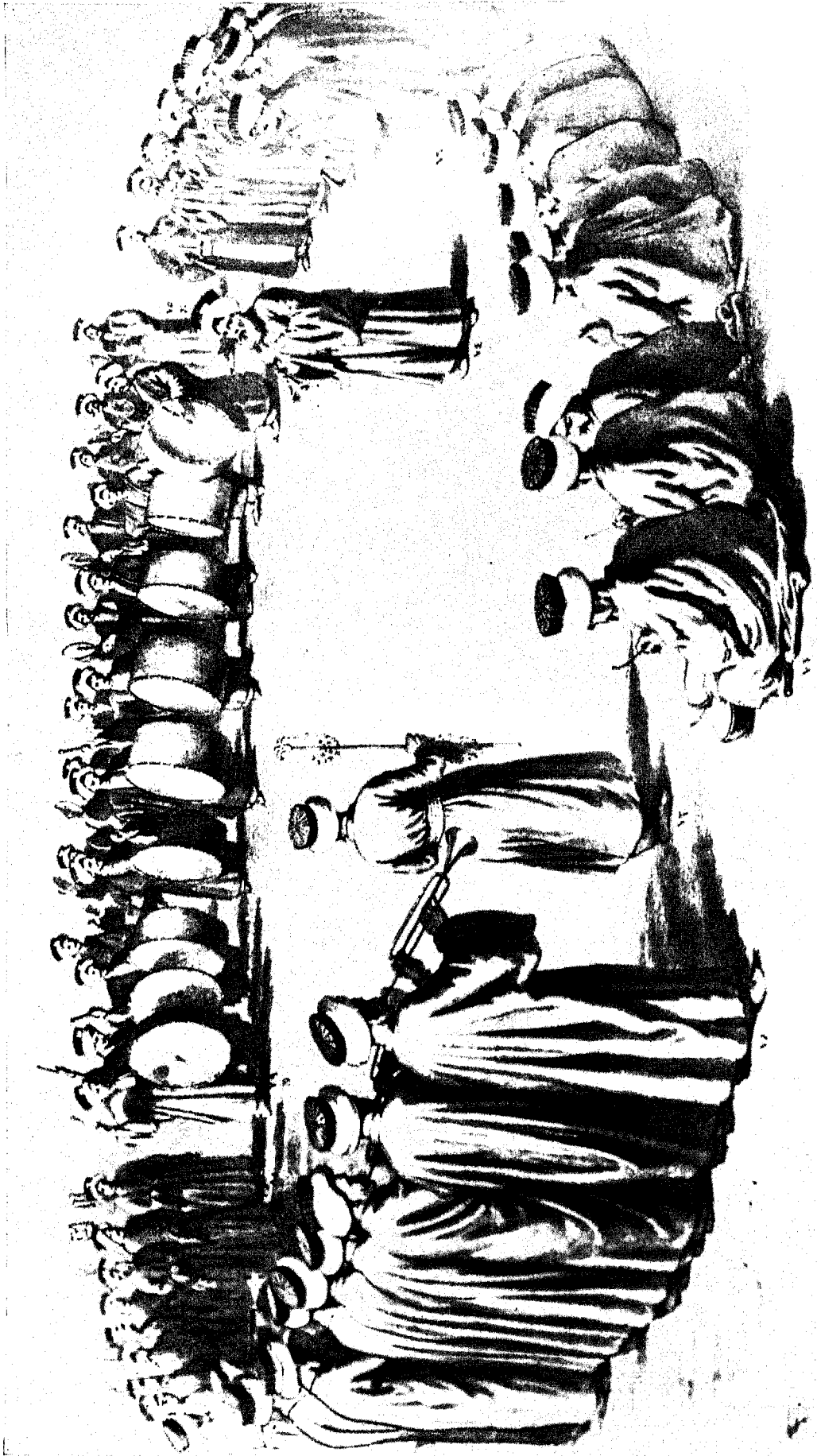


Abb. 56. *Türkisches Musikkorps* oder *Müser-kaw* genannt. Rechts von dem Schalmeierkorps (9 Schalmeier) steht der Dirigent (*Müser-Baschi*). Der zweite Dirigent ist bei den Trommlern. Hinter den neun Trommlern sind die neun Beckenschläger. Auch die Pauker sind neun, ebensoviel die Trompeter und die Schellenbaumträger. Vor den Trompetern ist der erste Schellenbaumträger oder Zeremonienmeister — genannt *Baschi-Tekim-b*. (Nach *Artif-Pascha, Les Anciens costumes de l'Empire Ottoman.*)

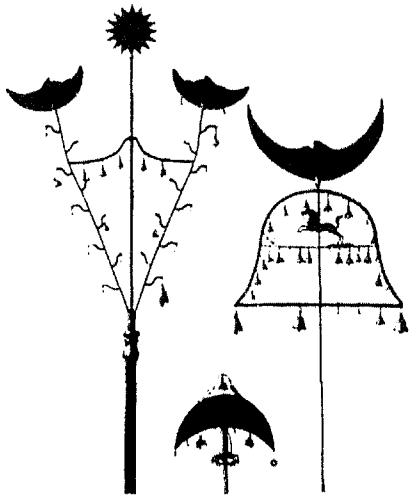


Abb. 57. So sahen manche Schellenbäume früher aus. Man konnte sie nicht phantastisch genug gestalten. Diese Schellenbäume waren noch Rasselinstrumente. (Originalstücke aus der Staatl. Musikinstrumenten-Sammlung, Berlin.)



Abb. 59. *Trompeter* der brandenburgisch-preußischen Garde zur Zeit König Friedrichs I. Stich von Peter Schenk.

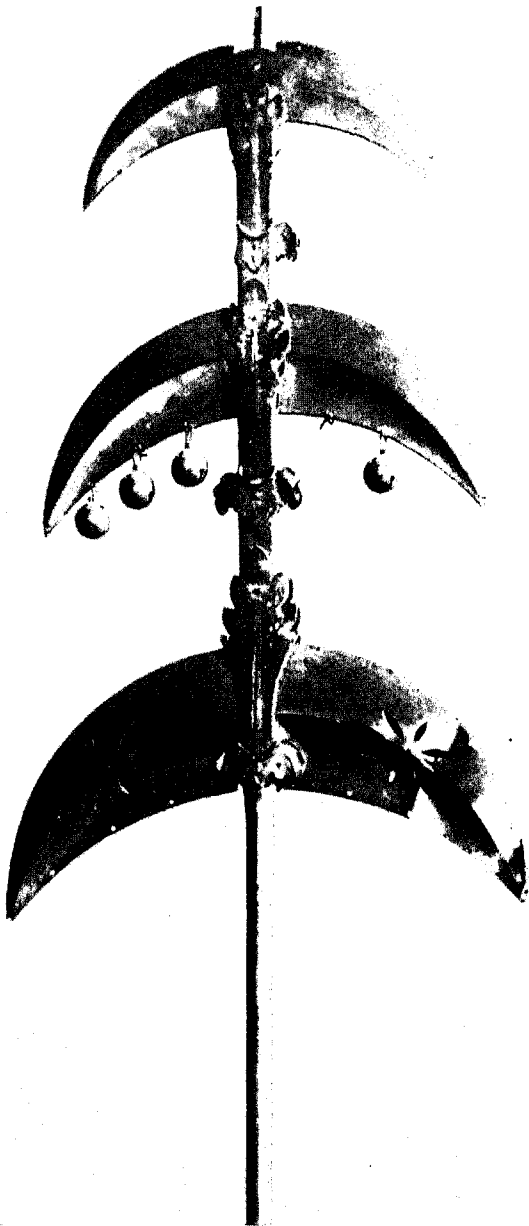


Abb. 58. Dieser Schellenbaum hat schon eine ruhigere Form. Die Spitzen der drei Sicheln sind nach unten gekehrt und mit Glöckchen behängt. Die Roßschweife fehlen. (Originalstück aus der Staatl. Musikinstrumenten-Sammlung, Berlin.)



Abb. 60. *Dragoner* des Kurfürstentums Hessen-Kassel um 1783. Rechts Fagottist und Trommler. Oben Mitte sieht man die Pauken-Behänge. Sie sind hellblau mit Goldtressen.



Abb. 61. *Zögling der Hoboistenschule* beim Potsdamer Militärwaisenhaus. Der Stich stammt zwar aus dem Jahr 1824, doch haben die Musikschüler immer die Uniform der übrigen Zöglinge, jedoch mit Schwalbennestern getragen.



Abb. 62. *Prinz Eugen in der Schlacht bei Hohenlinden* (1799). Rechts die Husarenmusik. Sichtbar sind: 1 Pauker und 1 Schalmieter. Stich von Huchenburg (Haar 1725.)



Abb. 63. Birnenförmige Pauke der altrussischen Reiterei; genannt „Juben“.

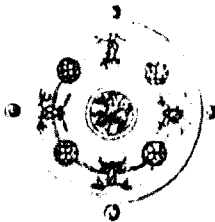


Abb. 64. „Tulumbas“, kleine russische Reiterpauke, Signal- und Kommandoinstrument des Reiterführers.



Abb. 65. Kesselpauke („Jitanka“) Musikinstrument der Reiterei.

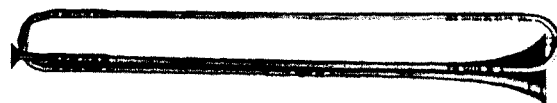
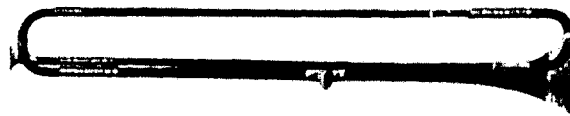
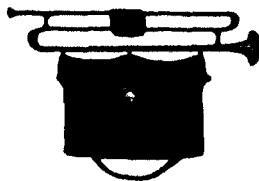


Abb. 66. *Die Entwicklung der russischen Militärtrumpeten.*
(Aus: „Isstor. opissanije odeždy i woorużenija rossijskich wojsk“, Petersburg 1841.)

Dazu gehörte noch der von *Friedrich Wilhelm I.* der Artillerie geschenkte Paukenwagen für die Pauken und die Fahnen. Dieser Wagen war sehr malerisch ausgestattet. Vier Schimmel mit Tigerdecken und roten Büschen zogen ihn. Nach einem Bericht von 1744 (Österreichischer Erbfolgekrieg) marschierte die preußische Artillerie mit ihrem Paukenwagen und mit „der ganzen türkischen Musik“ bestehend aus neun Negermusikern (angeblich Pfeifen, große Trommel und Becken) durch Prag. Auch der Pauker im Wagen soll Neger gewesen sein.

Die Artillerie in Preußen hatte ferner zu jener Zeit *Dudelsackpfeifer*. Bei der Leibkompanie des Feldartillerie-Bataillons taten 16 Mohren-Musiker und 4 Trommler Dienst. *Friedrich der Große* erhöhte ihre Zahl im Jahr 1759 auf 32 Mohren und 26 Trommler, die lange Röcke, Ohrenschmuck, silberne Halsringe und einen weißen türkischen Turban als Kopfbedeckung trugen — also recht dekorativ aussahen. Da sie keinerlei Bedeutung für die Heeresmusik hatten, verschwanden sie nach und nach. Nur einige Einzelgänger behaupteten sich noch bis vor einigen Jahren, so der schwarze Kesselpauker vom Potsdamer Garde-Ulanen-Regiment. Von den Negermusikern in der französischen und englischen Heeresmusik wird unten noch die Rede sein.

Ebenso konnte sich der Dudelsack in der deutschen Militärmusik nicht lange halten. Preußen schaffte ihn bereits 1740 ab. Adolph von Menzel, der Maler der friderizianischen Zeit, hat diese kurzlebige heeresmusikalische Erscheinung in einer Zeichnung verewigt. Die Abbildung zeigt einen Dudelsackpfeifer der preußischen Artillerie um 1720. Bekannt ist die historische Genauigkeit der Menzelschen Bilder. Und so können wir annehmen, daß er auch die Zeichnung des Dudelsacks nach einwandfreien zeitgenössischen Vorbildern angefertigt hat. Das Instrument besitzt vier Pfeifen — zwei davon sind Spielpfeifen, zwei Baßpfeifen. Es handelt sich also um eine bereits sehr entwickelte Form der Sackpfeife, die die Preußen wahrscheinlich fertig übernommen haben. Südosteuropa mag der Lieferant des Dudelsacks gewesen sein. Am sächsischen Hofe war das Instrument schon im 17. Jahrhundert heimisch. Es gibt ferner reizvolle Stiche von fürstlichen Aufzügen und Spielen in Dessau aus dem Jahr 1614, die zeigen, daß die Fürsten von Anhalt-Dessau musikalische und kunstsinnige Herren waren. Einige Bilder stellen den Aufzug eines orientalischen Herrschers mit Gefolge dar. An der Spitze des prächtigen Zuges reitet eine Musikkapelle von drei Mann (Schalmeier, Handtrommel und Sackpfeifer). Wenngleich die Musiker türkische Gewänder tragen, sind sie keine Türken, sondern verkleidete Hofmusiker. Die Sackpfeife war also zu der Zeit am fürstlichen Hof zu Dessau im Gebrauch — das Instrument kommt in einem anderen Aufzug ebenfalls vor. Möglich, daß Preußen von hier oder durch Sachsen zur Übernahme des Dudelsacks angeregt wurde. Einen unmittelbaren schottischen Einfluß halte ich für ausgeschlossen. Der preußische Dudelsack war nur bei der Artillerie im Gebrauch.

Das Kleid der Heeresmusiker

Er ist schlicht geworden, dieser einst so farbenreiche, üppige Rock der Heeresmusiker. Nur ein kleines Überbleibsel alter Tradition haftet noch an ihm: das Schwalbennest. Mit Stolz tragen es die heutigen deutschen Heeresmusiker, ist es doch das sichtbare Zeichen ihres Berufes und ihrer Würde.

Viele Generationen hat das Schwalbennest überlebt, viele bunte Uniformen geziert. Es war Zeuge der ganzen heeresmusikalischen Entwicklung — von der Landsknechtzeit bis heute. Das ist eine lange Periode, doch das Schwalbennest hat sich behauptet. Die Landsknechte trugen zwar noch keine ausgesprochenen Schwalbennester. Ihre befransten Wamse und die fliegenden bunten Ärmel deuten bereits die späteren Schwalbennester an.

Die Spielleute der Landsknechte waren nicht immer prächtig gekleidet. Es ging bei denen oft drüber und drunter, für die Kleidung, welche die Söldner selbst beschaffen und bezahlen mußten, blieb nicht viel übrig. Es gab damals noch keine Uniformen, jeder kleidete sich nach eigenem Gutdünken. Dennoch bestanden schon in jener Zeit einige besondere Merkmale in der Kleidung der Feldmusiker. Der Federhut war ein solches Zeichen, ferner die Cosiacke mit fliegenden Ärmeln bei den Feldtrompetern.

Auch lange nach der Errichtung der stehenden Heere konnte man nicht von einheitlicher Montierung der Soldaten reden. Die Kleidungsache blieb zunächst eine Liebhaberei der einzelnen Fürsten und Könige; man war bestrebt, möglichst eine prächtig ausschende Truppe zu besitzen. Demnach wurde die Montur angefertigt. Und sie strotzte geradezu vor Farbenpracht und Metallglanz. Die Montur der Spielleute war noch auffallender, noch üppiger. Man betrachtete die Musiker als Repräsentanten des Regimentschefs, und dieser ließ sich die Kleidung seiner Kapelle etwas kosten. Leider besitzen wir keine zuverlässigen und genauen Angaben über die Montur der deutschen Heeresmusiker um die Wende des 17. Jahrhunderts. Die Bekleidungs Vorschriften für das Heer fließen noch sehr spärlich um diese Zeit und befassen sich fast gar nicht mit der Heeresmusik.

Es bleiben uns noch die zeitgenössischen Bilder als Anhaltspunkte zum Studium der Uniform. Auch sie lassen durch ihre Seltenheit sehr zu wünschen übrig. Immerhin steht fest, daß die Bekleidung der Spielleute in Deutschland (zum Teil in anderen europäischen Ländern) allgemein durch die Verzierung mit kostbaren goldenen und silbernen Borten an Ärmeln und Röcken auffiel.

Betrachten wir noch einmal das Bild des brandenburgisch-preußischen Pfeifers von der Füsilier-Leibgarde (Abb. 33). Er gehörte der sogenannten „*Weißer Füsilier-Garde*“ König Friedrichs I. um 1704 an. Der Unterschied in der Montur zwischen dem Füsilier (links) und dem Pfeifer (rechts) ist sehr groß. Während der Füsilier einen ziemlich glatten blauen Rock mit einfachen weißen Aufschlägen trägt, glänzt der Musikerrock durch die reiche Garnitur von Borten und Goldschnüren, Schleifen und Silberbalken, die an Ärmeln, Aufschlägen und Flügeln angebracht sind. Sogar die Schwalbennester kann man deutlich sehen, ebenso die darauf angebrachten Balken. Die breite, mit Querbalken besetzte Borte auf dem Ärmel deutet die später übliche Balkenverzierung der Ärmel an. Der Rock ist unten weit, mit Falten und reicht bis zum Knie. Hose und Strümpfe sind weiß, der Pfeifer trägt die Grenadiermütze mit dem königlichen Wappen und dem preußischen Adler. Sein Degen scheint etwas länger und feiner ausgearbeitet zu sein als das leicht geschwungene Seitengewehr des Füsiliers.

Eins der wenigen Originalbilder (bis jetzt das einzige mir bekannte Bild) von Hoboisten und Schalmeiern aus der Zeit *Friedrichs I.* von Preußen ist der bereits oben erwähnte Stich von

Peter Schenk (Abb. 41). Der Rock des brandenburgisch-preußischen Gardehoboisten ist zwar nicht so prächtig ausgestaltet wie die Montur des Querpfeyfers vom Leibregiment, doch fehlen auch hier nicht die Verzierungen. Der Musiker trägt eine Schärpe um den Leib, auf dem Rücken hängt als weitere Zierde ein breites Band. Schwalbennester hat er aber nicht. Die Grenadiermütze hat vorn die Messingplatte mit dem königlichen Wappen, hinten hängt wie ein Zopf die Quaste. Leider ist der Stich nicht koloriert, so daß über die Farbe der Montur nichts gesagt werden kann.

Mit der Bekleidung der Trompeter und Pauker des am 20. Dezember 1691 errichteten Korps *gens d'armes* befaßt sich folgender Musterungsbericht: „Der Trompeter und Pauker Röcke sind blau, unten gantz weit und rundumb mit Falten, haben hängende Flügel, die Ermel, Aufschläge, Flügel und Fordertheile am Rocke sind mit güldenen Schleifen besetzt, dazwischen silberne gepremet, welche an beiden Enden silberne Frantzen haben. Das Futter ist von Boy und die Knöpfe mit Silberplatten. Der Huth hat eine silberne Galone und die Banderolen sind von blauer und weißer Seide.“ Die Musiker wie die anderen Soldaten des Regiments wurden alle zwei Jahre einmal gekleidet, also mußte die Montur schon etwas halten.

Als Vergleich dazu mag das Bild eines brandenburgisch-preußischen Gardetrompeters dienen. Der Stich stammt ebenfalls von Peter Schenk und zeigt den Trompeter in feldmäßiger Montur. Der lange Rock ist reich mit Borten und Schnüren verziert, die Ärmelaufschläge ebenfalls. Das Schwalbennest hat vier Balken, der Kragen ist eingefaßt. Die Trompete ist am Rücken des Bläusers mit Hilfe einer (schwarzweißen?) Schnur, die über die linke Schulter läuft, umgehängt. Zu der Ausschmückung der Trompete gehören mehrere Quasten. Der Trompeter trägt als Kopfbedeckung den Dreispitz, Reitstiefel und Reithose vollenden die feldmäßige Bekleidung.

Das Gegenstück dieses Bildes ist ein Stich von Schenk, der den Gardetrompeter in Hoflivree zeigt (Abb. 59). Die Schwalbennester fehlen diesmal, der Rock ist ganz mit Borten besetzt und eingefaßt, die vorn und auf den Ärmeln gerade herunterlaufen. Große Ärmelaufschläge, mit Borten eingefaßt, mit einer doppelten Zickzackborte und mit Knöpfen verziert. Die Trompete ist umgehängt, ein Galanteriedegen, Dreispitz, kurze Hose, Strümpfe und Stiefeletten vervollständigen die Montur.

Es würde zu weit führen, wollte man auch nur einen Teil der vielen bunten und glänzenden Monturen der alten Spielleute hier besprechen. Wir müssen uns deshalb nur mit wenigen Beispielen begnügen.

So wird über die Uniformierung der Spielleute in *Bayern* folgendes berichtet: „Die Tamboure trugen die Uniform ihrer Abteilungen; die Spielleute der Hausregimenter, d. h. derjenigen Regimenter, welche Mitglieder des regierenden Fürstenhauses zu Inhabern hatten, waren in die kurfürstliche Livree gekleidet, bei den anderen Regimentern hatten sie Kragen und Aufschläge mit Borten der Livree des Regimentsinhabers und Schwalbennester mit dessen Wappen und in gleicher Weise mit Borten besetzt. Auch war nur den Hausregimentern gestattet, Hoboisten — acht — zu halten.

Die Trompeter der Kürassier-Regimenter unter *Max Emanuel* trugen gewechselte Farben, d. h. Röcke von der Farbe der Aufschläge und Aufschläge von der Farbe der Röcke der Mannschaft, hierzu über den Rücken hinabfallende Flügel, welche die Abzeichenfarbe des Regiments zeigten, die sogenannten ‚Trompeterflügel‘.

Die später errichteten Dragoner-Regimenter hatten statt der Trompeter Tamboure, welche analog den Spielleuten der Infanterie bekleidet waren. Während die Kürassier-Regimenter im Stabe des Regiments einen Pauker führten, war im Regimentsstabe der Dragoner-Regimenter ein Regimentstambour eingeteilt.“

Interessant ist die Uniform der Dragoner-Musiker des *Kurfürstentums Hessen-Kassel* um 1783 (Abb. 60). Sie tragen blauen Rock mit roten Aufschlägen, gelbe Weste, weiße Beinkleider. Sieben Balken auf den Ärmeln, drei auf dem Schwalbennest.

Der sonst sparsame *Soldatenkönig*, der kein Geld für eine Hofkapelle ausgeben wollte, ließ sich die Bekleidung seiner Armee etwas kosten. Das I. Bataillon seines Leibregiments, die sogenannten „langen Kerls“, die „Riesengarde“ oder „das rote Leibbataillon-Grenadiere“ lag ihm besonders am Herzen. 5 Pfeifer, 25 Tambours, 1 Regimentstambour und 7 Hoboisten gehörten zur Bataillonsmusik. Sie alle waren prächtig gekleidet — zu prächtig sogar für preußische Verhältnisse. Der blaue Rock aus feinem Tuch hatte rot-goldene Borten an Kragen, Aufschlägen und Ärmeln, blanke Knöpfe. Dazu rote Weste und Hose, weiße Halsbinde,

weiße Gamaschen, schwarze Stiefeletten, ein pallaschartiges Seitengewehr und die Grenadiermütze mit dem königlichen Wappen. Zum Tragen der Trommel diente ein breites, reich besetztes Bandolier. Sie lag auf einem gelbbraunen Schurzfell. Leider besitzen wir keine zuverlässigen Abbildungen von Musikern aus der Zeit des Soldatenkönigs und müssen uns daher auf textliche Angaben verlassen.

Nicht minder glänzend waren die Heeresmusiker der anderen Regimenter in Preußen ausgestattet. Die Tamboure vom Infanterieregiment Nr. 1 trugen blaue Röcke und weiße Unterkleider (Hose und Weste), rote Aufschläge, Kragen und Klappen. Nun kommt die Verzierung des Rocks dazu: Auf dem Ärmel hatte der Tambour neun Balken, sogar mit Quästchen auf beiden Enden. Das Schwalbennest war unten eingefaßt, mit vier Balken besetzt. Die Einfaßschnur mußte ebenfalls vorschriftsmäßig sein: weiß, schlinglich, auf einer Seite rot, auf der anderen mit roten dreieckigen Punkten durchwirkt.

Die Tamboure mancher Regimenter (z. B. Dessau) hatten sogar vierzehn Balken auf dem Ärmel. Die Hoboisten trugen ebenfalls reichlich mit Balken, Schwalbennestern, Schleifen, Schnüren, Borten und Aufschlägen verzierte Monturen, genau so die Musiker der Dragoner und der Artillerie. Es gab da unendlich viele Varianten in Farbe der Einzelteile der Montur, in der Beschaffenheit der Schnüre, Knöpfe, Borten, Schleifen und Schwalbennester. Man könnte schon darüber ein dickes Buch schreiben.

Was alles zu der Montur eines Pfeifers oder Tambours gehörte, das besagt ein Rapport aus dem Jahr 1724:

„ $\frac{1}{6}$ Ellen eskarlatfarbenen rothen Kirsei, 3 Ellen blau Tuch, $4\frac{3}{4}$ Ellen Boy, $3\frac{1}{2}$ —4 Ellen Kirsei zu Vordertheil des Kamisols und 1 Paar Hosen, $3\frac{1}{2}$ Ellen Leinwand zu Unterfutter des ganzen Kamisols, auch die Knopflöcher in etwas zu belegen und die Näthe nebst den Linten und die Hosen damit zu besetzen, 1 Garnitur wollene Schleifen, wie solche sich bereits bei dem Regiment befinden, welche wohl und dichte an einander aufzunähen sind, daß sie nicht zu lang fallen. Macherlohn wird ebenfalls nur auf jeden Mann gerechnet 18 ggr.

Die übrigen Mondirungsstücke, wie selbige sich gleichfalls bei dem Regiment befinden, werden nach der Probe, welche S. K. M. in Potsdam gezeigt worden, employret und dazu gegeben.

Zur Besetzung des Tambours- und Pfeifer Riemen werden 10 Ellen schmale Schnüre gegeben, wie solche sich gleichfalls nebst deren Achselchnüre bei dem Regiment befinden; die Einfaßschnüre werden auf beiden Seiten dichte an der Ecke des Riemens und platt, und nicht umgeschlagen aufgesetzt.

Es sollen die Oberhemden dergestalt beschaffen sein, von der Länge, daß sie vorne eine Hand breit in die Hosen gehen, und wird zu jedes $1\frac{1}{2}$ Elle gegeben à 4 Gr. 6 pf.“ Mit Macherlohn und Zutaten kostete das Hemd genau 7 Silbergroschen und 6 Pfennige.

Für ein Paar Stiefeletten waren erforderlich: 1 Elle Leinwand, $1\frac{1}{2}$ Elle Unterfutter Leinwand, 28 Knöpfe, so daß die Stiefel auf 11 Silbergroschen und 4 Pfennig kamen.

Nun die Haartracht: „Die Haare sollen denen Leuten jedesmal wohl eingeflochten werden, daß alle Haare mit in den Schwanz kommen; die übrigen werden über die Stirnen mit einer Flechte zusammengebracht und die Haare, welche an dem Ohre herunterhängen, werden den Ohren gleich abgeschnitten. Zu jeden Haarband wird gegeben 5 Ellen¹⁰⁾.“

Dazu gehörten außer den Hüten und den kleinen Montierungsstücken wie Halsbinden, Strümpfe u. dgl. noch die Tambourriemen, Pfeifenriemen, Pfeifenfutterale, kleine Trommelriemen, das Schurzfell des Trommlers und die Ausrüstungsstücke der Trompeter und Pauker.

Unter dem *Soldatenkönig* bestand die preußische Reiterei aus zwölf Kürassier-Regimentern. Der *Kürassier* trug einen kurzen weißen Rock, dessen Kragen und Aufschläge die Regimentsfarbe hatten. In damaligen Bekleidungs Vorschriften der Reiterei begegnen uns häufig Namen wie „*Colleret*“, „*Chemisettes*“, „*paille*“ und „*Dragoner*“. Über dem eigentlichen Hemd wurde noch ein Vorhemd getragen, das „*Colleret*“ oder „*Koller*“ hieß und ursprünglich aus Leder, später aus Stoff angefertigt war. „*Chemisettes*“ sind auch kleine Westen, die man unter dem Kollett trug. „*paille*“ bedeutet eine gelbliche Farbe und „*Dragoner*“ hatte mit dem richtigen Dragoner nichts zu tun, sondern war eine schmale Achselklappe zum Halten des Schulterriemens. Mit der Zeit verschwand der Rock und das Kollet (Koller) wurde der eigentliche Dienstanzug.

Der Trompeter vom Kürassier-Regiment „König in Preußen“ (das sogenannte „*Garde du Corps*“) hatte sieben Balken auf dem Ärmel, zwei auf dem Schwalbennest. Sein Kollett (Koller) war von gelblicher Farbe, also „*paille*“, und „vorn und auf allen Nähten bordirt“. Hinten

hingen die beiden Trompeterflügel. Rote Kragen und Aufschläge, silberne Einfaßschnur mit drei hellroten Streifen.

Die Hoboisten und Tamboure des *Dragoner-Regiments Sonsfeld* waren so bekleidet: „Bleumourant tuchene Röcke mit weißem Unterfutter, rothen Klappen, Kragen und Aufschlägen, versilberten Knöpfen und einer Besetzung von roth und weiß wollenen Livreeschnüren. Keine Achselbänder. Westen und Hosen von paille Tuch mit versilberten Knöpfen, Hüte mit silbernen Tressen ohne Federn, Kaputtröcke wie die Dragoner, aber mit roth und weißen Schnüren und weißen Knöpfen besetzt¹⁶.“

Die *Artilleristen* unter *Friedrich Wilhelm I.* trugen blaue Röcke, rot gefüttert, nach dem Schnitt der Infanterie. Der Tambour der Artillerie hatte eine reichverzierte Montur. Sein Rock war vorn bis zum Kreuz mit 17 Schleifen besetzt. Die beiden untersten Schleifen hatten zwei Knöpfe, die Taschenpatte vier, die Ärmelpatte drei, hinten zwei. „Hals, Vorder- und Hintertheil, Schwalbennest (unten), Taschen- und Ärmelpatte eingefasst. Am Vordertheil hinter den Schleifen ist annoch eine breite Einfaßschnur von oben bis herunter. In der Seite eine Roos. 11 Balken auf dem Aermel, welche zugleich die drei Schleifen auf der Ärmelpatte formieren, fünf auf dem Schwalbennest, sämmtlich auf beiden Seiten mit Quästchen wie die Schleifen. Keine Kragen und Klappen. Aufschläge: (rund, zu) blau. Schleifen und Einfaßschnüre: weiß, auf beiden Seiten ein rother, in der Mitte ein goldgelber Streifen. Knöpfe: gelb¹⁶.“

So genau sind die Angaben des Landgrafen *Ludwig IX. von Hessen-Darmstadt*, der bekanntlich für alle soldatischen Dinge eine geradezu krankhafte Vorliebe hatte. Die hier mit peinlicher Genauigkeit beschriebenen Uniformstücke stammen aus seiner berühmten Sammlung von Bekleidungs- und Ausrüstungsgegenständen, die er seinerzeit in Buchweiler angelegt hatte. Auch als passionierten Freund der Militärmusik und als Marschkomponisten werden wir dem Landgrafen noch begegnen. Für das preußische Soldatenwesen hatte er eine besondere Schwäche, stand er doch als Regimentschef im Dienste Friedrichs des Großen.

In einem Reisebericht aus Berlin (um 1768) heißt es: „Die Artillerie hat ihre alte Uniform, nämlich ganz blau mit paille Westen. . . Die Janitscharenmusik ist lang gekleidet mit Ungarischen Hosen, haben aber wie Tambour Schnür, welche orange und mitten roth haben mit spielenden Quasten. Sie thun Dienst mit messingnen Pallasch und solchen Bügel. Die Trommeln sind wie ordinär, nur ist das Schild mit des Königs Namen von Kupfer; roth und orange sind die Reifen . . .¹⁶.“

In der Zeit *Friedrichs des Großen* fanden keine allzu großen Uniformveränderungen statt. Wie schon bemerkt, verschwanden die Kürassier Röcke und wurden durch die gelblichen Kolletts aus Kirsey ersetzt. Der Pauker vom Garde du Corps hatte auf dem Koller und dem Chemisett Besatz von roter Schnur mit Silbertresse in der Mitte, Kragen und Aufschläge waren rot, ebenfalls die Balken auf Ärmeln und Schwalbennestern. Schwarze Halsbinde, schwarzer Hut mit schwarzweißer Feder. Die ledernen Stulphandschuhe gehörten unbedingt dazu. Besonders schön wirkten die roten mit Silberfransen und Silberquasten besetzten Paukenbehänge. Die Pauker der einzelnen Kürassier-Regimenter unterscheiden sich in der Uniform kaum voneinander. Mal sind die Streifen der Koller gold und blau, ebenso die Aufschläge, mal bleumourant silbermeliert, mal zitronengelb oder orange, mal hellrot oder karmoisinrot, je nach der Farbe des Regiments.

Die Dragoner unter Friedrich dem Großen hatten zuerst die weiße Montur, später bekamen sie die hellblauen Röcke und die gelblichen Westen. Der Tambourrock war rot gefüttert, mit roten weißmelierten Schnüren besetzt. Dieselbe Schnur wurde für die Balken der blauen Schwalbennester (unten eingefast) und für die Umrandung des gelblichen Bandoliers genommen. An der Brustseite des Bandoliers befanden sich die beiden Ringe (aus rotweißer Schnur) für die Trommelstöcke.

Nach *Lehmann*¹⁶) waren die Füsilierbataillone mit dunkelgrünen Röcken und weißen Westen und Hosen bekleidet. „Die Tambours der Bataillone Baehr, Holstein-Beck, Gillern, Larisch, Langlair und Renouard hatten den Rock vorn, hinten, in der Seite herunter, auf den Aufschlägen, Taschen und Schulterklappen mit Schnüren besetzt.“ Das ist aber schon gegen Ende der Regierungszeit des Großen Friedrich.

In dieser ganzen Periode — vom ersten preußischen König bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts — zeichnet sich der Musikerrock in Deutschland allgemein durch die vielen bunten Schnüre und Borten, durch die Aufschläge, Verzierungen und Schwalbennester aus.

Preußens erste Heeresmusikschule

Bevor wir von *Friedrich Wilhelm I.* scheiden, müssen wir noch einer seiner Gründungen gedenken, die für die preußische Heeresmusik nicht ohne Bedeutung war: die Hoboistenschule im Militärwaisenhaus zu Potsdam. Wieder einmal zeigt sich hier der Soldatenkönig als Freund und Förderer der Heeresmusik. Und dieses Interesse entschädigt für seine so oft getadelte stiefmütterliche Behandlung der Kunstmusik.

Man muß gerecht sein. *Friedrich Wilhelm I.* wollte die Musik nur dort gelten lassen, wo sie einen praktischen Sinn und Zweck hatte. Die Heeresmusik erschien ihm als eine höchst notwendige Einrichtung. Und er tat wirklich etwas für sie, das beweist manche von ihm gegebene Anregung, so die Einführung der Messingtrommeln und der Trompete in die Infanteriemusik. Der Siegeszug der Oboe fällt auch in seine Regierungszeit. Für derlei Neuerungen war der Soldatenkönig immer zu haben, er ging mit der Zeit und handelte danach — nicht wie sein Sohn, der Große Friedrich, der gerade als Musikfreund eine konservative Haltung an den Tag legte.

Nun hat sich der Soldatenkönig noch mit der Frage des Musikernachwuchses im Heere beschäftigt und auch hier fördernd gewirkt. Die Ausbildung der Heeresmusiker, vor allem der Hoboisten, war damals keineswegs geregelt. Die zünftigen Trompeter besorgten bekanntlich selbst die Ausbildung ihrer Lehrlinge. Die Infanterie-Regimenter mußten sich aber von den Stadtpfeifereien die Musiker holen, und nicht immer die guten und zuverlässigen. Denn die besten Musiker suchten sich natürlich die besten Stellungen aus, wurden Mitglieder irgendeiner Hofkapelle, eines Privatorchesters (vornehme und reiche Leute hielten sich oft eine Hauskapelle), die guten blieben lieber in der Stadtpfeiferei, wo sie zweifellos besser verdienten als bei der Truppe.

Dieser Umstand wird wohl manche ältere Hoboisten veranlaßt haben, Lehrlinge einzustellen, was aber nicht immer leicht gewesen zu sein scheint. Denn die Ausbildung dauerte vier, fünf Jahre, so daß die Kostenfrage da stets im Wege stand. Allerdings konnte der Lehrmeister nach der abgeschlossenen Ausbildung seine Schüler an die Regimenter verkaufen. Er bekam dann für jeden Schüler das gewöhnliche „Douceur“ von 50 Reichstaler — eine immerhin ganz hübsche Summe für damalige Verhältnisse.

Der praktisch denkende und handelnde König hat für diese Frage eine Lösung gefunden. In dem von ihm gegründeten Militärwaisenhaus zu Potsdam (1724 — der Bau hatte schon 1722 begonnen) befanden sich doch Zöglinge genug, die für die heeresmusikalische Ausbildung geeignet waren. Wenn er schon sowieso für die Erziehung dieser Waisenkinder zu sorgen hatte, so wollte er dabei auch für die Heeresmusik nützlich sein.

Also veranlaßte er den Kapellmeister seiner Leibgarde, *Gottfried Pepusch*, eine Anzahl Zöglinge der Anstalt auszusuchen und ihre Ausbildung als Heeresmusiker zu übernehmen. So lautet die mündliche Überlieferung. Eine schriftliche Urkunde von der Gründung dieser ersten preußischen Heeresmusikschule gibt es leider nicht. Ebenso steht das Gründungsdatum nicht fest. Höchstwahrscheinlich wird der König bald nach 1724 die Ausbildung der Zöglinge verfügt haben.

Daß er *Gottfried Pepusch* zum Direktor der neuen Schule bestellte, ist leicht erklärlich. Bekannt ist die Vorliebe des Königs für „lange Kerls“. Und Pepusch war geradezu ein Riese von Gestalt. Seinem Riesenwuchs verdankte er in erster Linie die Sonderstellung beim Soldatenkönig. Als Friedrich Wilhelm I. gleich nach dem Tode seines Vaters das Hoftrompeterkorps auflöste, hätte auch Pepusch, der Dirigent des Korps, gehen müssen. Der junge König

behielt ihn aber, weil der Riese ihm ausnehmend gefiel und machte ihn dann zum Kapellmeister des Musikkorps seiner Leibgarde. Pepusch, zweifellos ein guter Musiker, war eine Art „Heeresmusikinspizient“ des Soldatenkönigs. Er überwachte jedenfalls die Ausbildung der Hoboisten im Heer und hatte sicherlich selbst Schüler.

Seine Tätigkeit als Direktor der Musikschule bei dem Militärwaisenhaus ist wenig beleuchtet. Wie es scheint, bezog er zwar ein Jahresgehalt von 1000 Reichstalern, überließ aber den Unterricht der Waisenknaben einigen Hoboisten seines Regiments. Das beweist ein königliches Schreiben an die Direktion des Waisenhauses von 1735: „Se. Majestät befehlen den Direktoribus des Potsdamschen großen Waisenhauses in Gnaden, Dero Hoboisten Fischbach zu verstaten, daraus ein Chor Jungens auszusuchen, und dieselben in der Musik auszulernen.“

Vermutlich hatte Pepusch nur die Aufsicht und die Leitung der Schule. Die Zöglinge wurden in den ersten Jahren außerhalb des Waisenhauses unterrichtet — wohl in der Wohnung der betreffenden Lehrmeister. So blieb es während der Amtszeit Pepuschs. Er hatte sich schon 1736 so halb und halb von der Musikschule zurückgezogen, sein Stellvertreter war der königliche Kapellmeister *Sydow*. Dieser bekam für seine Mühewaltung und für seine Lehrtätigkeit an der Schule 400 Taler von Pepusch.

Nach dem Tode Pepuschs (3. März 1750), oder vielleicht schon vorher übernahm *Sydow* ganz die Leitung der Schule. Es wurde ihm aber nur ein Jahresgehalt von 400 Taler bewilligt, mehr gab der Große Friedrich nicht. Die Zahl der Musikschüler — Zöglinge der Anstalt — war mittlerweile auf 21 gewachsen. Da sie in den ersten Jahrzehnten keinen eigenen Raum hatten, mußten sie bei dem Torhüter wohnen. Als 1740 das Militärwaisenhaus durch Anbauten erweitert wurde, bekamen auch die Musikschüler ihren Raum. Die Aufsicht in dem Zimmer führte ein Unteroffizier.

Die Schule war zwar im Militärwaisenhaus, das für die Verpflegung der Zöglinge sorgte, untergebracht, hatte jedoch ihre eigene Verwaltung. Der Direktor wurde jedesmal direkt vom König ernannt und bezog sein Gehalt von der Hofstaatskasse, wie wir aus folgendem Schreiben der Direktion entnehmen: „Wir vermelden, daß diese Schule auf gewisse Weise von unserer Direktion ganz unabhängig ist, indem derselben von Sr. Majestät dem Könige unmittelbar ein eigener Direktor vorgesetzt ist, der auch von Seiten Sr. Majestät, und nicht des Waisenhauses besoldet wird.“

Der König hatte scheinbar seine Direktoren mit großen Vollmachten ausgestattet, so daß sie die Schule als ihr Privatunternehmen betrachteten, als Einnahmequelle, die in ihre Taschen floß. Der Direktor *Pauli*, Sydows Nachfolger, behauptete deshalb hartnäckig sein Recht und schrieb 1758 an die Administration: „Es haben Se. Majestät Allergnädigst geruhet, sowohl meinen Vorfahren, als mir selbst die Erlaubniß zu erteilen, daß ich die aus dem hiesigen großen Waisenhaus zu informierenden Waisenknaben nach vollbrachter Lehrzeit an die königlichen Regimenter als Hoboisten verkaufen kann, wo ich will.“

Nach *Pauli* hatten die Kammermusiker *Marx* und *Jacobi* nacheinander die Direktorstelle inne. 1784 übernahm der Kammermusiker *Antoni* die Leitung der Schule. Er hat eine ersprißliche Tätigkeit entfaltet und mehr als 200 Hoboisten und Trompeter ausgebildet, die alle in den Regimentsmusiken Verwendung fanden. Leider wurde 1792 die Schule aus Ersparnisgründen geschlossen. *Antoni* bekam zwar sein volles Gehalt weiter, saß aber nicht untätig da, sondern betrieb eine eigene Hoboistenschule in Potsdam. Vier Jahre später setzte er beim König die amtliche Anerkennung der Schule durch. Die Eltern der Lehrlinge, die bis dahin ihre Kinder selbst verpflegten, bekamen von nun an für die Verpflegung 2 Taler monatlich. Allerdings durfte *Antoni* nur 30 solche Schüler haben — meist für den aktiven Soldatendienst ungeeignete Leute.

So ging es bis 1806. Nach den Freiheitskriegen wurde 1817 die Musikschule durch königliche Verfügung wieder eröffnet. Abermals übernahm *Antoni* die Leitung. Diesmal war er tatsächlich nur Direktor des aus 30 Schülern bestehenden Instituts. Die Leitung des Waisenhauses bestimmte gemeinsam mit dem Kriegsministerium den ferneren Lebensweg der ausgelernten Schüler, sie vermittelte auch die Einstellung bei der Armee.

Das preußische Heer brauchte mit der Zeit immer mehr Musiker. Die Zahl der Schüler wurde deshalb 1823 verdoppelt. Zwei Lehrer besorgten den Musikunterricht, wobei die Zöglinge nicht nur die Blasinstrumente (Klarinette, Horn, Trompete, Posaune, Oboe, Flöte und Fagott), sondern auch schon Streichinstrumente spielen mußten. Sie trugen die übliche Uniform

der Zöglinge des Waisenhauses mit Schwalbennest auf den Schultern (Abb. 61). Beim Abgang von der Schule, d. h. nach Ablegung der Meisterprüfung, erhielten sie von der Schule eine Prämie von 50 Talern.

Neben der Musikschule für Hoboisten bestand bei dem Militärwaisenhaus noch ein besonderer *Lehrgang für Trommler*. Damit fing es überhaupt an. Die Zöglinge sollten nach Erreichung eines bestimmten Alters ein Handwerk erlernen. Als Gesellen verließen sie dann die Anstalt, um sich eine eigene Existenz zu gründen. Nach der Bestimmung des Soldatenkönigs wurde aber eine Anzahl ausgelernter Burschen zurückgehalten und einige Jahre im Trommelschlagen unterwiesen. Hieraus rekrutierte sich der Trommlernachwuchs der königlichen Garde und der bevorzugten Regimenter.

Sie hatten ihre eigene Stube im Militärwaisenhaus und bekamen Unterricht von dem Regimentstambour der Garde. Die Zahl der Lehrlinge schwankte je nach dem Bedarf. Nach einer Liste von 1724 waren es 24 Trommlerjungen. Mit der Zeit wird man wohl ihre Zahl erhöht haben, denn ein Bericht von August 1740 meldet: „Verwichenen Sonntag haben Se. Majestät 39 von unseren Waisenknaben als Tambours unter die hiesige Garnison vertheilt.“

Auch *Friedrich der Große* holte sich für seine Garde und für das Regiment Prinz Heinrich Trommler aus dem Militärwaisenhaus. Wie die „*Geschichte des Königlichen Potsdamschen Militärwaisenhauses von seiner Entstehung bis auf jetzige Zeit*“, Berlin und Posen 1824, berichtet (derselben Quelle verdanken wir unsere Ausführung), ließ sich der König jedes Jahr im Januar die ausgelernten Trommler des Waisenhauses vorstellen und wählte persönlich die geeigneten Leute aus. Mit kurzer Unterbrechung bestand der Lehrgang für Trommler bis zum Jahr 1788.

Die Heeresmusik unter Friedrich dem Großen

Es ist immerhin merkwürdig, daß *Friedrich II.*, der doch ein ausgesprochener Musikfreund, Komponist und Flötenspieler war, sich nicht allzusehr für die Heeresmusik interessiert hat. Gern hätte man von ihm durchgreifende Reformen und Verbesserungen des Musikzustandes im Heer erwartet. Manches hat er schon getan, das ist aber, gemessen an seiner großen Musikliebe, nicht viel. Und die kleine Bereicherung des heeresmusikalischen Instrumentariums wäre auch ohne sein Zutun, ganz zwangsläufig erfolgt.

Vielleicht war ihm die Heeresmusik nicht künstlerisch genug, daß er sich mit ihr beschäftigt hätte, vielleicht waren andere Staatsgeschäfte wichtiger, vielleicht haben ihn die vielen Kriege daran gehindert.

Welche Verbesserungen hätte der König nun machen sollen? Er hat von seinem Vater das übliche Musikkorps der Infanterie übernommen. Dieses Korps bestand bekanntlich aus vier Oboen (in zwei Stimmen geteilt) und zwei Fagotten nebst Trompete. Es wäre für ihn, der doch über einen Stab ausgezeichneten Musiker verfügte, ein leichtes gewesen, andere Blasinstrumente wie Posaunen, Flöten und Hörner heranzuziehen oder die Musikkorps zu verstärken. Es blieb aber beim alten, während kleinere deutsche Fürstenhöfe wie Darmstadt, Mannheim oder gar Schwetzingen viel mehr Wert auf die Militärmusik legten. Selbst der sonst mit seinem Urteil sehr zurückhaltende *Burney* hat auf seiner Reise durch Deutschland (um 1770) dieselbe Beobachtung gemacht und sich über die preußische Militärmusik nicht gerade schmeichelhaft geäußert. Er schreibt: „Diese Parade zu Potsdam ist auf einem Platze, der mit einem Walle umgeben ist, und kein Fremder wird ohne Erlaubnis des wachhabenden Capitains hinaufgelassen. Was die Musik anbetrifft, so bemerkt man hier dieselbe Unveränderlichkeit im Geschmack, wie bei Hofe; und ich fand nicht, daß die preußischen Märsche, seit dem Antritt der Regierung des jetzigen Königs, nur einen Schritt zur Neuheit und oder Besserung getan hätten; denn weder die gespielten Stücke, noch die Instrumente, worauf sie gespielt werden, hatten etwas Vorzügliches.“ („*Musikalische Reise.*“)

Die Militärmusik in *Darmstadt* lobt er dagegen, wobei er auch noch die Stärke der Musikkapelle (18 Mann) und das für damalige Verhältnisse reichhaltige Instrumentarium von „4 Oboen, 4 Klarinetten, 6 Trompeten (an jeder Seite der Holzbläser drei), 4 Fagotten (an jedem Flügel zwei)“ nebst Post- und Jagdhörnern angibt. Bei dem Grenadier-Garderegiment zu Pirmasens befand sich um 1772 auch ein *Serpentbläser*. Das Instrument, nach seiner Form auch „Schlange“ genannt, ist französischer Herkunft und hat in Deutschland nur gelegentlich Aufnahme gefunden, als Kontrabaß vor allem. Die ganze Konstruktion des Serpents (es hatte sechs Grifflöcher) war nicht für ein zuverlässiges, reines Spiel geeignet. So verschwand das brummige Instrument nach und nach.

Um zu *Friedrich dem Großen* zurückzukehren. Der König beschränkte sich auf unwesentliche Änderungen und Neuerungen. Unter ihm ist die *Trompetenmusik* der *Husaren* zu nennen. Diese neue Truppe erhielt er eigentlich von seinem Vater. Ursprünglich waren es nur zwei Formationen, die Friedrich der Große dann alsbald auf sechs Regimente vergrößerte. Als Musik führten die Husaren nur Trompeter, keine Pauker. Auch für sie waren die Pauken eine große königliche Auszeichnung, um die sogar Zieten vergeblich bat. Der frühere ungarische Rittmeister von Ruesch und spätere Oberst und Chef des preußischen „Schwarzen Husarenregiments“ durfte Pauken bei seinem Regiment führen.

Da wir gerade von Husaren-Pauken sprechen, so möchte ich auf einen Stich von Huchtenburg aus dem Jahr 1725 hinweisen, der den Prinzen Eugen in der Schlacht bei Hochstedt (1704) darstellt. Hinter dem Prinzen reiten ungarische Husaren mit der Musik an der Spitze. Und bei dieser ist ein Pauker und ein Schalmeyer sichtbar (Abb. 62).

Mit Auszeichnungen war Friedrich überhaupt sehr sparsam. Auch mit musikalischen Auszeichnungen. Wie schon erwähnt, durften die Dragonerregimenter nur selten und als besondere Ehre Pauken führen. Noch seltener und nur in ganz besonderen Fällen wurde ihnen erlaubt, den „Reutermarsch“ oder gar den „Grenadiermarsch“ zu schlagen. Die sogenannten „Bonin-Drögoner“, die bei Kesseldorf heldenmütig kämpften, wurden vom König mit der Ehre ausgezeichnet, den Grenadiermarsch schlagen zu dürfen. Bei anderen Regimentern ist der König wieder sparsam. In einer Kabinettsorder von 1758 an den Generalleutnant Prinzen von Holstein-Gottorp heißt es: „Ich approbire und consentire auch hierdurch ganz gerne, daß Ew. Liebden unterhabenes Regiment die in der Bataille bei Crefeld von dem frantzösischen Regiment Roussillon eroberte Pauken führen und gebrauchen möge, um Reutermarsch darauf schlagen zu lassen. Was aber das Schlagen des Grenadier-Marsches auf dessen Trommeln anbetrifft; da muß das Regiment damit noch warten, bis es sich hiernechst in Bataillen noch besser distinguiert haben wird.“

Bekannt ist der Brief des großen Königs, mit dem er dem Dragonerregiment Ansbach-Bayreuth das Recht verlieh, auf den bei Hohenfriedberg erbeuteten feindlichen Pauken den Grenadier- und den Reutermarsch zu schlagen. Er lautet: „Wir haben demnach allergnädigst beschlossen, nicht nur dem gantzen Dragoner-Regiment von Bayreuth, wegen dieser tapfferen Action vor allen anderen Dragoner-Regimentern Unserer Armee, jetzo und zu ewigen Zeiten, den erhabenen Unterschied, Vorzug und Ehren-Zeichen beyzulegen, daß das Regiment jederzeit, im Zug und Marsch, es sey im Felde oder Garnisonen, den Grenadier-Marsch, mit ihren Paucken aber auch, den March, Unserer Cürassier-Reuther, schlagen zu lassen, befugt sey solle, sondern Wir wollen auch, um das Andencken dieser glorieusen Action noch ansehnlicher zu machen, dem gantzen Regiment die Befugnis geben, die eroberte Trophees, an Fahnen und Kanons in ihren sogenandten Regiments-Siegel zu führen.“ (Königlicher Gnaden-Brieff und Diploma vor das, bey der glorieusen Bataille bey Friedberg in Schlesien, sich hervorgethane Dragoner-Regt. von Bayreuth¹⁷.)

Von der Einführung des *Signalhorns* in die Heeresmusik sprachen wir schon oben. Diese hängt mit der Errichtung der Jägerwaffe zusammen. Zwar bestanden schon früher kleine Feldjägerkorps zu Pferde, doch wurden sie hauptsächlich als Kuriere gebraucht. Die vielen Kriege haben die Notwendigkeit einer leichten Infanterie immer dringlicher herausgestellt. Die Füsilier-Regimenter, die vorwiegend aus Leuten von kleinerem Körperwuchs zusammengesetzt wurden, waren nicht beweglich genug. Mit dem Jahr 1744 beginnt dann die eigentliche Geschichte der preußischen Jäger. *Friedrich der Große* errichtete in diesem Jahre „das Jägerkorps zu Fuß“, dessen Uniform schon damals aus dem grünen Rock mit rotem Kragen und roten Aufschlägen und grüner Weste bestand. Es ist noch nicht geklärt, welche Musik das Jägerkorps in den ersten Jahrzehnten nach seiner Errichtung etatsmäßig gebraucht hat. Allem Anschein nach waren die Trommeln die einzigen musikalischen Begleiter der Jäger. Nach und nach kamen die Hörner in Anwendung, zumal Horn, Wald und Jäger seit jeher zusammengehören. 1783 sind beim Jägerkorps zu Fuß schon zehn Signalhornisten verzeichnet.

Das *Waldhorn* hat sich wahrscheinlich bereits während der Regierung Friedrichs des Großen auch bei der Infanterie — zuerst versuchsweise, später als vollwertiges und unentbehrliches Glied des Musikkorps — durchgesetzt. Um 1775 dürfen wir bei den *Infanteriemusikkorps* eine Besetzung von 1 *Trompete*, 2 *Oboen*, 2 *Waldhörnern* und 1 *Fagott* voraussetzen.

Es ist ebenfalls nicht ganz klar, wann die *Klarinette* Eingang in die deutsche Heeresmusik gefunden hat. Als Instrument mit Schnabelmündung und einfachem Rohrblatt ist es schon seit Jahrtausenden im vorderen Orient bekannt. Auch die Volksklarinette, die sogenannte *Kirbepfeiff* (franz. *Chalumeau*) war auf westeuropäischem Boden seit langem heimisch. Die Veredelung und Vervollkommnung der heutigen kunstfähigen Klarinette aber verdanken wir der Nürnberger Instrumentenmacher-Familie *Denner*. Die neue Klarinette stand bereits Ende des 17. Jahrhunderts fertig da, mit einer a¹-Klappe und einer h¹-Klappe. *Denner* baute seine Klarinetten in verschiedenen Stimmungen.

Da die Volksklarinetten schon früher bestand und gespielt wurde, *Demmer* aber um 1695 die Verbesserung des Instruments vornahm, liegt die Vermutung nahe, daß die Heeresmusik schon um diese Zeit Gebrauch von der Klarinette machte. Die Akten erwähnen sie zwar nicht, die Heeresmusiker werden sie aber hier und da benutzt haben — wieder versuchsweise.

In den letzten Regierungsjahren des *Großen Friedrich* muß die Klarinette doch schon festen Fuß in der Heeresmusik, d. h. in der Infanteriemusik, gefaßt haben, denn die in der Hausbibliothek des Berliner Schlosses befindlichen Manuskripte von Infanteriemärschen aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts weisen schon in ihrer Besetzung B-Klarinetten auf.

Bevor wir weitergehen, wollen wir zunächst einen Streifzug durch die Heeresmusik einiger anderer europäischer Länder machen.

Heeresmusik der anderen: Rußland, England, Frankreich

Rußland

Im 18. Jahrhundert kam Preußen in nähere Beziehungen zu *Rußland*. Die beiden Staaten haben sich fortan in militärischen Dingen gegenseitig beeinflußt. Es ist ganz interessant, wie aus dem ursprünglich noch im asiatischen Mittelalter steckenden russischen Heer sich rasch eine westlich orientierte Wehrmacht entwickelte. Auch die Heeresmusik in Rußland hat diese rasche Entwicklung durchgemacht — nicht zu ihrem Schaden.

Die Quellen über die ältere russische Heeresmusik fließen sehr spärlich, doch wissen wir, daß sie bis zum 18. Jahrhundert ganz nach orientalischem Muster zusammengestellt war. Alle jene schrillen Holzblasinstrumente und das verschiedenartige Schlagzeug, die in den asiatischen Heeren beheimatet waren, fanden lange Zeit hindurch im russischen Heer Verwendung. Bereits im 6. Jahrhundert sind sie als Kriegsmusikinstrumente nachweisbar, ebenso die Metalltrompeten. Bei der Belagerung Kiw's im Jahr 1151 erklangen die Trompeten und Pauken, 1220 im Kampf gegen die Bulgaren führten die russischen Truppen neben Trompeten und Pauken auch schalmeiartige Holzblasinstrumente und Pfeifen.

Im 16. Jahrhundert wird die Riesenpauke aus Holz — „*nabat*“ — erwähnt, die nach alt-hergebrachtem orientalischem Muster auf vier Pferderücken getragen wurde. Zu ihrer Bedienung gehörten acht Personen.

Bedeutend kleiner waren die birnenförmigen Pauken, die sogenannten „*bubni*“, die die alt-russischen Reiter an der rechten Sattelseite befestigt trugen (Abb. 63).

Beim Angriff schlugen die Reiter auf ihre Pauken und erzielten damit und mit dem obligaten Kriegsgeschrei zweifellos eine große Wirkung. Nicht nur ihre Nerven wurden bis zum höchsten erregt, sondern die wilde Kriegsmusik erschreckte gehörig den Feind — was ja der Zweck sein sollte. Die Anführer der Reiterhaufen hatten am Sattel ebenfalls Pauken. Diese waren etwas kleiner und halbkugelig. Mit einem elastischen Lederschlägel wurden diese Pauken bearbeitet, ebenso wie die „*bubni*“ der gemeinen Reiter. Die Kesselpauke der Anführer nannte man „*tulumbas*“. Durch Paukenschläge übermittelten die Anführer ihre Befehle und gaben die verschiedenen Signale. Abb. 64, die dem großen russischen Werke („*Isstoričeskoje opisanije odeždy i wooruženija rossijskich wojsk*“, Petersburg 1841) entnommen ist, zeigt zwar eine solche Kesselpauke, einmal von oben und einmal von der Seite. Die Schrauben zur Befestigung des Kalbfells befremden jedoch, da sie kaum zu der Zeit in Rußland üblich waren. Ebenso überflüssig erscheint das Gestell der Pauke. Dennoch bringen wir der Vollständigkeit wegen die Abbildung.

Später hat sich selbstverständlich die Kesselpauke der westeuropäischen Reiterei auch in Rußland eingebürgert, sie ist bereits im 17. Jahrhundert nachweisbar. *Peter der Große* sorgte dann für die Europäisierung des russischen Heeres. Nach den Originalstücken aus dem 18. Jahrhundert ist die Pauke (Abb. 65) gezeichnet. Sie hieß „*litawra*“.

Über den Gebrauch der kleinen Kesselpauke (*tulumbas*) als Kommandoinstrument der russischen Heerführer wird folgendes berichtet: „Wenn nun das gantze Lager will aufbrechen, so muß das *Peredanoi Polck* (das erste Regiment) voran ziehen, ond reiten erstlich für dem Obersten, ongefähr 5 tausent Schützen in grünen Röcken, mit langen Hacken, fünff Mann dicke. Nach dem folgen 8 oder 10 Leib Roße wol-ausstaffieret, ond liegen auff den Sätteln, große Schwartz Bären- ond Wolffs Bälge. Hernach reitet der Oberste allein, welchem eine kleine Kesseltrummel an dem Sattel hänget ond folgen ihm etliche tausent Mann in ein Hauffen, ohne Ordnung, ond wo-fern einer ihm will vor reiten, oder bey ihm her, shläget er flugs

mit der Peitsche (Schlägel) auff die Trummel, daß derselbige zurücke muß, denn keiner darf ihm vorreiten, ohne die jenigen so darzu beschieden seyn, wo fern sie nicht wollen gestraffet werden.“

Auch Trommler (Pauker) und Trompeter sind im gleichen Bericht erwähnt:

„Nach diesen marschieret der große Hauffe (Bolsoi, eigentlich bolschoj Polk), im welchem der Feld-Herr mit den Kriegräthen reitet, ond hat er in seinen Hauffen etliche Trummelschläger (gemeint sind Paukenschläger — *nakratschi*) ond Drometer (*trubatschi*), die auff den Trummeln (Pauken) schlagen ond in die Drometen blasen, wenn er auffzeucht . . . Darnach reitet der General selbst, ond hat an dem Sattel hangen, eine kleine kupferne Kessel Trummel, darauf schlägt er mit der Peitsche, wenn einer ihm will vor postiren.“ (*Petrei-Zitate* aus „*Historische Beschreibung der Bekleidung und Bewaffung des russischen Heeres*“, Petersburg 1841, Bd. 1²¹).

Wie der Verfasser bemerkt, stammt die kleine Pauke (*tulumbas*) (Abb. 64) aus dem Moskauer Zeughaus. Sie wird außerdem in verschiedenen anderen Aktenstücken und Verzeichnissen erwähnt, so bei der Aufzählung der zum Sattelzeug des Zaren Boris Godunow gehörigen Gegenstände.

Ihre Existenz in den altrussischen Heerhaufen ist also hinlänglich erwiesen. Sie verrichtete ihre Dienste bei der Reiterei, stammt aber wie manches andere Kriegsmusikinstrument der Reußen aus dem Morgenlande, mit dem diese ja jahrhundertlang in kulturellen Beziehungen standen.

Ebenso gibt es für das Vorhandensein der anderen Musikinstrumente Belege.

Daß die alten Truppen ein Schalmeiinstrument gebraucht haben und es *Zurná* nannten, steht fest. Das Blasinstrument *Zurná* ist eine Schalmei mit Rohrblatt, wie sie die vorderasiatischen Völker noch heute gebrauchen und wie wir sie bereits bei der Musik der Janitscharen erwähnten. Diese Tatsache bekräftigt auch der Bericht *Herbersteins*, vor allem dessen Beschreibung der Blastechnik, die ganz orientalisches ist: „Sy habend sonst noch ein andere Musica, woelche sy in ihrer Spraach Szurna heissend. Wan sy sich derselbigen gebrauchen, so können sy fast eine gantze stund, ohn allen athem-zug ond empfangung des luffts ettlicher maassen singen oder pfeffen. Zu erst füllend sy die Backen voll athem: demnach sind sy onderwisen mitt den naßlöchern den athem an sich zu ziehen, also das sy ohn onderlaß sollen blasen können.“ (Zitat aus: „*Historische Beschreibung . . .*“²¹). Es handelt sich also um ein Rohrblattinstrument, wahrscheinlich um ein Krümmhorn.)

Herberstein berichtet weiter: „Sy habend vil Trommeter, wann dise noch ihres lands gebrauch mitt einanderen anblasen ond trommeten, höret mann ein wunderbaren ongebräuchlichen klang ond thon.“ (Zitat nach: „*Historische Beschreibung . . .*“²¹) (Vgl. Abb. 66.)

Auch *Petrei* erwähnt Trommeln, Trompeten und Schalmeien, ferner andere lange Instrumente „so von Pirken Rinden (Birkenrinde) gemacht seyn, welches eine setzame (seltsame) Melodey giebet, daß einem, so es zuvor nicht gehort, grawet ond faselet, ond daß ihnen die Ohren wehe thun.“ (Zitat nach „*Historische Beschreibung . . .*“²¹)

Gemeint ist hier vermutlich das große Horn aus Birkenrinde, wie es früher bei vielen asiatischen Völkern im Gebrauch war und zum Teil heute noch ist — ein Verwandter unseres Alphorns.

Die *Querflöte* in Gemeinschaft mit der Trummel scheint schon im Mittelalter im Dienst der russischen Truppen gewesen zu sein. Ein Reglement aus dem Jahr 1647 schreibt für die Infanterie-Kompanie Trommler vor. In verschiedenen Zeugnüchern und Akten aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind sie ebenfalls erwähnt, gemeinsam mit Schalmeien und Kesselpaukern.

Wie gesagt, unterscheiden die Russen zwischen unserer Kesselpauke der Reiterei, die sie *litawra* nennen und den in mehreren Größen gebauten Trummelinstrumenten wie *nabat* (Riesentrommel), der birnenförmigen Pauke (*Buben*) und kleiner Pauke (*tulumbas*), dem Kommandoinstrument des Reiterführers.

Die *Schalmeien*, also *Zungenpfeifen*, zerfallen in zwei Gruppen: die bereits erwähnte *Zurná* und die *Sobél* (kleine Schalmei mit einfachem Rohrblatt — ein typisch slawisches Instrument). Die bei uns bekannte Form der zweifelligen Trummel erscheint in russischen Berichten erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Aufschlußreich ist folgender Bericht aus dem Jahr 1696, der die Rückkehr der russischen Truppen in Moskau schildert:

„. . . Nach den Fahnen folgten die Pauken (*litawri*), neben ihnen ritten zwei Trompeter: . . . Dahinter ritten die Schalmeier gefolgt von zwei Roten Trompeter mit 2 Riesepauken

(*nabat*) und 6 *nakri* (andere Bezeichnung für die Pauke).“ Bei der Schilderung des Aufmarschs der Grenadiere und Musketiere erwähnt der Chronist auch die Pfeifer und Trommler: „... Mit dem Oberst marschierten 6 Pfeifer und Trommler . . . Neben den Fahnen Schalmeyer.“²¹⁾

Es würde zu weit führen, alle diese Berichte und Aktenstücke zu zitieren, die sich mit den altrussischen Heeresmusikinstrumenten befassen. Dem Anprall der westeuropäischen Kulturwelt konnten die primitiven Musikinstrumente nicht lange standhalten. Sie mußten den klanglich und technisch vollkommeneren Kollegen aus dem Westen Platz machen.

Mit *Peter dem Großen* beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der russischen Heeresmusik — ihre Entwicklung als Harmonieorchester. Das ganze Heer wurde vom Zaren nach westeuropäischem Muster neuorganisiert, bewaffnet und bekleidet. Die sogenannten russischen Schützen-Formationen wurden aufgelöst. Es entstanden die regulären Infanterie-Regimenter, es gab Musketiere, Grenadiere, Pikeniere, Dragoner, Kürassiere, Artillerie, Husaren, Füsiliere und dergleichen mehr.

Nach damaligen Aktenstücken hatte jede Füsilierkompanie zwei Trommler und einen Hoboisten, die Grenadierkompanie zwei Trommler und einen Pfeifer (Querpfefe). Der Schnitt und die Farbe ihrer Uniformen war dieselbe wie bei den anderen Soldaten ihrer Truppe, sie unterschieden sich nur durch die reichen Verzierungen (Borten, Aufschläge, Gold- und Silberstreifen, Balken und Schwalbennester). Abb. 67 zeigt einen Trommler des Leibgarde-regiments „Preobraschensky“ aus den Jahren 1700—1720. Es war also kurz nach der Neuorganisation des russischen Heeres durch den Großen Peter. Der Trommler trägt den grünen Rock seines Regiments mit roten Aufschlägen und dreifarbigem Streifen (rot-grün-weiß). Die Beinkleider sind rot, die Strümpfe grün. Der schwarze Hut ist mit einer Silberbresse eingefaßt. Zum Tragen und Umhängen der Trommel dient das gelbe Bandelier. Schwalbennest auf der linken Schulter. Die Uniform verrät schon auf den ersten Blick das brandenburgisch-preußische Vorbild. Nicht umsonst bereiste Peter der Große Preußen.

Die Trommel hat noch den Holzkessel, der schwarz angestrichen, aber grün verziert ist. Die grünen Reifen und das rote Wappenfeld verschönern den Gesamteindruck.

Peter der Große gab der *Artillerie* eine stattliche Musik. Hoboisten und Trommler gehörten zum Musikkorps, auch der Pauker war da. Abb. 68 zeigt eine Gruppe von drei Artilleriemusikern um 1728. Alle tragen rote Röcke mit blauen Aufschlägen, Unterröcke (Kamisolier) ebenfalls rot. Weiße Gamaschen mit blauen Streifen. Die Aufschläge und Borten sind mit grün-weißer Schnur eingefaßt. Der Paukerrock hat Flügel (ganz nach deutschem Vorbild). Er und der Hoboist tragen goldbretzte schwarze Hüte, der Trommler schwarzen Hut mit Silberbresse.

Die Behänge der Pauke (ganz links unten) sind rot. Die fein ausgearbeitete Oboe hat noch keine Klappen.

Die *Dragoner* hatten schon unter Peter dem Großen Pauken. Es waren die um diese Zeit auch in Deutschland gebräuchlichen Kesselpauken aus Kupfer, jedoch kleiner als die Pauken der Kavallerie. Blaue, goldbordierte Behänge schmückten sie (Abb. 75).

1741 gehörten zum Dragonerregiment zwölf Trommler, zwölf Trompeter und ein Pauker. Die Russen haben also die im westlichen Europa gültigen Vorrechte der Trompeter scheinbar nicht beachtet und die „Königin der Blasinstrumente“ in den Dienst der Dragoner gestellt. Das wäre um diese Zeit in Deutschland kaum möglich gewesen, die Angleichung der Dragoner-musik an das Trompeterkorps der Kavallerie vollzog sich in Preußen erst um 1788.

Daß die Uniformen der Musiker mit der Zeit noch prächtiger wurden, beweisen die Abbildungen 69—74.

Der Pauker eines Dragonerregiments um 1764 (Abb. 71) ist mit einem roten Rock angetan. Blaue Aufschläge, Flügel mit Goldtressen, fünf Balken (gold mit blauen Streifen) auf den Ärmeln, Schwalbennester und ein schwarzer, goldbretzter Hut schmücken die Uniform. Die roten Paukenbehänge sind mit Goldborten und Fransen und mit dem Wappen des Regiments verziert.

Besonders prächtig bekleidet ist der Negerpauker des Leib-Dragonerregiments (1762). Mohren gehörten ebenfalls zu den Liebhabereien der russischen Fürsten, schon Peter der Große hielt sich schwarze Dienerschaft. Natürlich machte die Heeresmusik hier und da Gebrauch von ihnen und überließ den Schwarzen das Schlagzeug. Unser Negerpauker (Abb. 72) trägt einen weißen Rock, blaue Weste und Aufschläge, blaue Beinkleider, blauen Hut mit Goldstreifen, weißen Turban. Die Behänge sind ganz mit Gold bordiert.

Die *Kavallerie* erhielt Trompeter und Pauker. Der Pauker gehörte zum Stabe, jede Kompanie (Eskadron) Kürassiere hatte einen Trompeter. Ihre Uniform unterschied sich von der Uniform der anderen Soldaten wiederum durch die Goldtressen und Schwalbennester. Nach dem Etat waren die Pauken aus Kupfer und die Trompeten aus Goldmessing. Doch die Liebhaberei mancher Regimentschefs und die Freigebigkeit der Offiziere hat sich vielfach für das Silber entschieden. Silberpauken und Silbertrompeten — das war imposanter. Schon zur Zeit des Großen Peter führten die Kürassiere prunkvolle Pauken mit dem Wappen des Zaren und goldverzierten blauen Behängen (Abb. 76).

Die *Husaren* hatten früh, eigentlich schon bei ihrer Formierung, als Musik Trompeter und Pauker bekommen. Die Zahl der Trompeter richtete sich nach der Stärke des Regiments, da auf jede Kompanie (Eskadron) ein Trompeter kam. Der Pauker gehörte zum Stab.

Bei den *Panduren*-Regimentern war es anders. Ihre Grenadier-Kompanien hatten Trommler und Pfeifer, die Musik beim Stab und in der Garnison bestand aber aus Hoboisten und Waldhornisten (1750). Um dieselbe Zeit finden wir bei der Artillerie Trommler und Pfeifer (Kanonier- und Bombardierkompanien) und Pauker, Hoboisten und Trompeter.

Während das Waldhorn bei manchen deutschen Heeren um die Mitte des 18. Jahrhunderts nur gelegentlich verwendet wurde, führte es in Rußland bereits 1742 ein etatsmäßiges Dasein. Das Leib-Garde-Semenowsky-Regiment hatte beispielsweise neben den Oboebläsern auch Waldhornisten (Abb. 69). Dieser Waldhornist ist ganz in Rot gekleidet, den goldbetreßten schwarzen Hut, die weißen Gamaschen und das weiße Halstuch ausgenommen. Rock und Weste sind mit Goldstreifen geschmückt, ebenso die Schwalbennester (nur Einfassung) und die Ärmel (fünf Balken).

Der Grenadier-Trommler des Leib-Garde-Ismajlowsky-Regiments (Abb. 70) trägt einen grünen Rock mit roten Aufschlägen, rote Weste und Hose, weiße Gamaschen. Bezeichnend ist die Grenadiermütze mit rot-grünen Federn und das Schwalbennest auf der linken Schulter (Einfassung rot-gold). Die Trommel hat bereits Messingzargen.

Um dieselbe Zeit (1742—1762) hatten die Grenadiere wie die Trommler der Leibkompanie rote Röcke, rote Westen und rote Beinkleider. Die Grenadiermütze ist mit rot-weißen Federn geschmückt, die Uniform reichlich mit Goldstreifen besetzt. Die Schwalbennester haben wie die vorhergehenden Bilder keine Querbalken, nur Goldeinfassung. Dafür prangen auf den Ärmeln fünf ziemlich breite Winkelbalken mit den langen Goldstreifen auf beiden Ärmelseiten als Einfassung. Sogar die Trommelreifen sind aus Goldmessing, ebenso das Bandelier.

Abb. 77 zeigt uns die Spielleute des Musketier-Regiments „Herzogin“, wie sie im Jahr 1756 aussahen. Blaue Röcke, gelbe Westen, weiße Hosen und Gamaschen, rote Halsbinden, gelbe Aufschläge. Es fällt auf, daß der Oboebläser nur Schwalbennester und keine Querbalken auf den Ärmeln hat. Auch trägt er den schwarzen Hut, während der Pfeifer und Trommler mit Grenadiermützen angetan sind. Sie gehörten zur Grenadier-Kompanie des Regiments, der Oboebläser (wie das Musikkorps) zum Stab.

Die Trommler der Grenadierkompanien bei den verschiedenen Regimentern trugen auch in späteren Jahren die traditionelle Grenadiermütze. Sie unterschieden sich voneinander nur durch die Farben und Verzierungen ihrer Uniformen.

Die Trommler und Pfeifer der anderen Kompanien hatten schwarze Hüte (Dreispitz). Es bestanden meist Unterschiede in den Farben der Uniform zwischen den Hoboisten einerseits und den Pfeifern und Trommlern andererseits. So trägt der Trommler eines Infanterie-Regiments um 1763 grünen Rock mit roten Aufschlägen, jedoch ohne Balken auf den Ärmeln. Der Hornist dagegen hat roten Rock mit grünen Aufschlägen und je fünf Goldstreifen auf den Ärmeln (Abb. 74). Bei dem abgebildeten Instrument handelt es sich um das dreiwändige Waldhorn als Mitglied des Musikkorps — nicht etwa um das Signalhorn (Flügelhorn), das in Rußland ebenfalls gegen Ende des 18. Jahrhunderts bei den Jägertruppen in Erscheinung tritt und zuerst die Halbmondform hat.

Nach den bisherigen Ausführungen ergibt sich für die russische Heeresmusik im 18. Jahrhundert folgendes Bild:

Die Infanterie hatte Spielleute — Pfeifer und Trommler, die auf die einzelnen Kompanien des Regiments verteilt waren, ferner ein zum Stab gehörendes Musikkorps von Oboebläsern, Waldhornisten und Fagottisten. Nur die Oboebläser hießen „*Hoboisten*“ (Abb. 73), die anderen

(Fagottisten und Hornisten) werden in den Akten „*Musikanten*“ genannt. Die Trommler hatten die amtliche Bezeichnung „*Barabánszík*“ und der Querpfeifer hieß „*Fléjszík*“ (Flötist).

Die Uniform der Spielleute unterschied sich durch Tressen, Streifen und Schwalbennester von der Uniform der Mannschaft.

Den Signaldienst bei der Artillerie verrichteten hauptsächlich die zu den Kanonier- und Bombarierkompanien gehörenden Pfeifer und Trommler. Außerdem war beim Stab das etatsmäßige Musikkorps aus Oboebläsern, Fagottisten und Trompetern, ferner der Pauker.

Die Dragoner hatten ursprünglich Trommler, Trompeter und Pauker. Später verschwanden die Trommler nach und nach, das Trompeterkorps blieb allein zurück. Zum Regimentsstab gehörte der Pauker. Seine Kesselpauken waren aber etwas kleiner als die Pauken der Kürassiere und Husaren. Trompeter und Pauker finden wir auch bei den Husaren.

Nun die *Dirigentenfrage*. Die Trommler und Pfeifer hatten ihren eigenen Führer. Dieses Amt bekleidete gewöhnlich der älteste Tambour, Stabstambour genannt, der nach Art des Tambourmajors mit einem Stock die Leute kommandierte, also keine Trommel bei sich führte. Das Musikkorps dagegen stand unter der Leitung des ersten Hoboisten, der Unteroffiziersrang hatte und als Vorläufer des späteren Kapellmeisters bezeichnet werden kann. Ihm oblag die Ausbildung der Musikschüler, außerdem mußte er für das entsprechende Repertoire sorgen, also selbst Märsche und andere Musikstücke für sein Korps komponieren.

Peter der Große, der in seiner Jugend gern und oft die Trommel geschlagen hat, liebte begreiflicherweise sehr die Heeresmusik und tat auch viel für sie. Wie Zeitgenossen berichten, kümmerte sich der Zar höchstpersönlich um die Ausbildung der Militärmusikschüler und pflegte von Zeit zu Zeit sich von ihren Fortschritten zu überzeugen. Nach seiner Anordnung mußten die Musikschüler jeden Tag zur Mittagsstunde teils bei dem Turm der Admiralität, teils bei dem Glockenturm der Petersburger Festung vor versammeltem Publikum ihre Fähigkeiten zeigen. Das spornte an und steigerte ihre Leistungen erheblich. Da die Schule dazu noch sehr streng und gründlich war, bekamen die Regiments-Musikkorps ständig neue und ausgezeichnet vorbereitete Leute (vgl. auch *Kastner*¹⁸).

Da um diese Zeit die russische Kunstmusik völlig unter der Herrschaft der Italiener stand, so verbreitete sich ihr Einfluß auch auf die Militärmusik. Sie versorgten die Regimentskapellen häufig mit seichter Musik, was zwar für die Bildung des Geschmacks nicht gerade fördernd war, jedoch überaus günstig auf die instrumentale Praxis der Musikkorps wirkte.

Wie schon bemerkt, ging die orientalische, eigentlich türkische Welle an der russischen Heeresmusik nicht spurlos vorüber. Im Gegenteil. Manche findige Günstlinge des Zaren und der verschiedenen Kaiserinnen hatten nichts Besseres zu tun als möglichst original-türkische Musikbanden zu importieren oder zusammenzustellen. Zur Zeit der *Kaiserin Anna* war die Janitscharenmusik höchst modern, die kaiserliche Garde hatte sich ein ziemlich starkes Janitscharenmusikkorps zugelegt, andere Regimenter folgten ihrem Beispiel. Der Klang dieser Janitscharenmusik muß nach Berichten von Zeitgenossen ohrenzerreißend gewesen sein. Aber gerade daran hatten die Höflinge und die Offiziere ihren Spaß. Später wurden diese türkischen Musikinstrumente in veredeltem Zustand den verschiedenen Musikkapellen einverleibt.

Das melodieführende Instrument im Musikkorps der Infanterie und der Artillerie war die Oboe. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt noch die Klarinette hinzu. Neben den Waldhörnern und Fagotten finden wir um diese Zeit bereits die Posaune (Zugposaune).

Die Trompete der Kürassiere, der Dragoner, der Husaren, der Kosaken und später der Ulanen blieb im ganzen 18. Jahrhundert unverändert (Naturtrompete Abb. 78). Ob die Russen Inventionstrompeten im Heer gebraucht haben, steht nicht fest. Ich halte es für unwahrscheinlich, weil man da an die üblichen Statuten der deutschen Trompeterzunft nicht gebunden war. Die Uniform des Trompeters vom russischen Chevaulegergarde-Regiment sieht der Uniform des Trompeters vom preußischen Garde du Corps um dieselbe Zeit verblüffend ähnlich (Abb. 79).

Auch die Querpfeife, auf der die Spielleute bei der Infanterie und Artillerie ihre Signale und Märsche bliesen, hat sich nicht verändert. Sie war ganz nach preußischem Muster gebaut, hatte sechs Grifflöcher und keine Klappen. Ebenso entspricht die Trommel um die Wende des Jahrhunderts ganz dem damaligen preußischen Muster. Die „*Garde-Grenadiere zu Pferd*“ führten ebenfalls Trommeln.



Abb. 67. *Trommler* des Leibgarde-Regiments „Préobraschensky“ um 1700.



Abb. 68. Russische Artillerie-Musiker um 1728
(*Pauker, Hoboist und Trommler*).



Abb. 69. *Hornist* und *Trommler* des russischen Leibgarde-Regiments um 1742.



Abb. 70. *Russischer Grenadier-Trommler* vom Leibgarde-Ismajlowsky-Regiment um 1750.



Abb. 71. *Pauker* eines russischen Dragoner-Regiments um 1764.



Abb. 72. *Negerpauker* des russischen Leibdragoner-Regiments um 1762.



Abb. 73. *Russischer Hoboist* eines Infanterie-Regiments um 1750. Seine Oboe hat noch keine Klappen.



Abb. 74. *Trommler und Waldhornist* eines russischen Infanterie-Regiments um 1760.

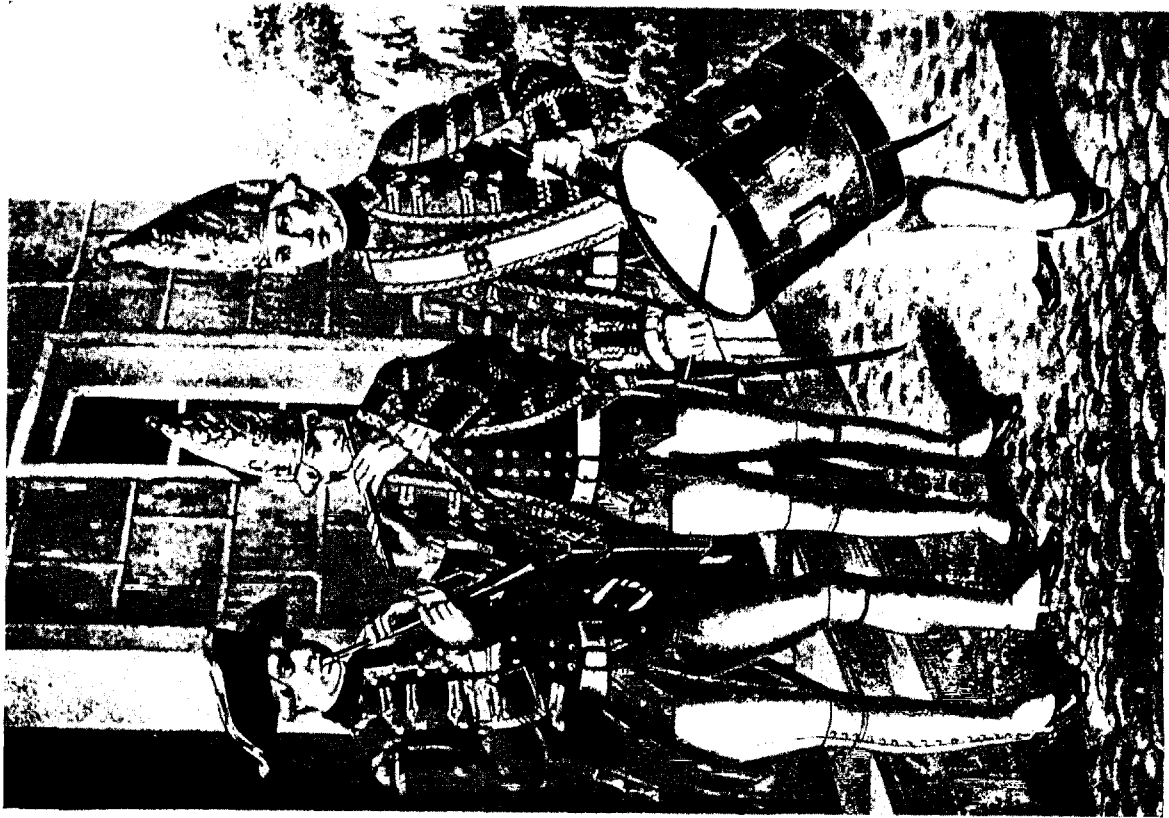


Abb. 77. *Hoboist, Pfeifer und Trommler* des russischen Musketier-Regiments „Herzogin“, 1756.

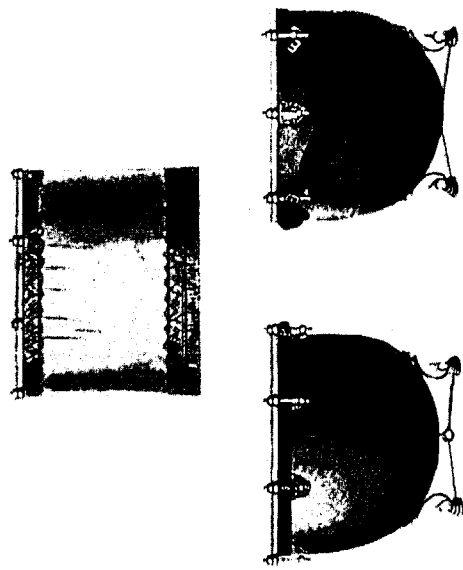


Abb. 75. Kesselpauken und Paukenbeihänge der russischen Dragoner-musik um 1750.

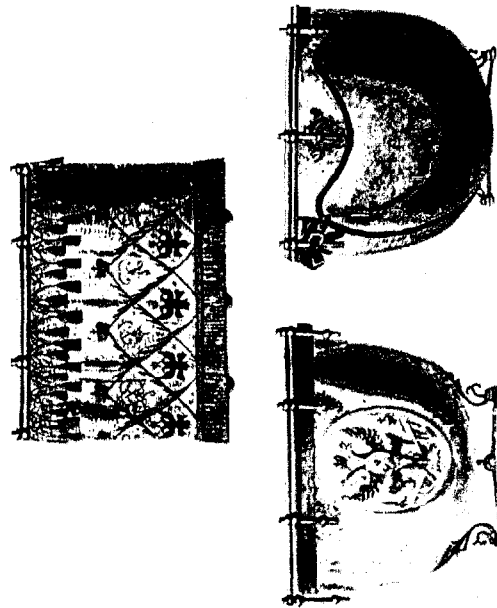


Abb. 76. Prunkvolle Pauken eines russischen Kavallerie-Regiments um 1750.



Abb. 78. *Trompeter und Unteroffizier* des russischen Chevaulegergarde-Regiments um 1799.



Abb. 79. *Preußischer Trompeter* vom Garde du Corps um 1786.



Abb. 80. *Musikkorps der englischen Leibgarde* — The Life guards Band.

In diesem Zusammenhang müssen wir die *russische Hornmusik* erwähnen, obwohl sie eigentlich nicht im Heeresdienste stand und nur eine vorübergehende Erscheinung war. Dennoch ist ihre Entstehung, Zusammenstellung und Praxis interessant genug. Darüber hat man schon oft geschrieben, auch in Deutschland (Th. Rode²²). Ich möchte mich deshalb kurz fassen.

Wir sprachen oben von dem großen alphornähnlichen Blasinstrument aus Birkenrinde und erwähnten dabei den Bericht *Petreis*. Dieses ungeschlachte Horn, das ursprünglich wohl von den altrussischen Schützen und Jägern gebraucht wurde, ist der Stammvater und das Vorbild der im 18. Jahrhundert so beliebten russischen Hornkapellen gewesen, aber die Idee für die Neubelebung des alten Jägerhorns und Bildung von Hornkapellen soll der böhmische Waldhornist *Maresch* (1719—1794) gegeben haben.

Wie so viele andere ausländische Musiker fand auch der Böhme *Johann Anton Maresch* sehr leicht den Weg nach Rußland. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war Westeuropa in jeder Beziehung tonangebend bei der russischen Aristokratie und bei Hofe — man konnte nicht schnell genug all die Pariser Modetorheiten und andere ausländische (oft lächerliche) Geschmacksverirrungen nachahmen.

In der Musik hatten nur die Fremden etwas zu sagen. Und als *Maresch*, der Kapellmeister oder Mitglied des Privatorchesters des Fürsten Naryschkin war, seinem Gönner und Herrn vorschlug, aus den vielen Leibeigenen des Fürsten eine nur aus Jagdhornisten bestehende Kapelle zusammenzustellen, bekam er gleich den Auftrag.

Nach dem Vorbild des alten Jagdhorns wurden dann längere und kürzere konisch geformte Tüten aus Kupfer geschmiedet. Das tiefe A brauchte ein 2,54 m langes Rohr, das d³ nur ein „Röhrchen“ von 9 cm. Diese verschiedenen Röhren waren am Mundstück geknickt oder gebogen. Da jedes Horn nur einen einzigen Ton hergab (den 2. Partialton seiner Horngröße), so brauchte man für die einfache Tonleiter mindestens acht Bläser.

Die Sache mit dem Bau der Hörner klappte zwar, auch gab es Leute genug, um die für ein Orchester notwendigen 30—60 Hörner zu blasen. Aber eine andere Schwierigkeit stand im Wege. Wie sollte man mit diesen vielen lebenden Orgelpfeifen ein Musikstück aufführen, in dem Melodien und allerlei Figuren vorkamen? Die Bauernburschen kannten doch keine Noten!

Maresch wußte einen Ausweg. Die Aufführung wäre möglich, wenn die Leute nur gut zählen könnten. Und das hat man ihnen durch Drill beigebracht. Die Pausen wurden also genau gezählt und jeder Hornist blies seinen Ton, wenn der Moment kam. Ursprünglich begnügte man sich mit kleinen Stücken und kleineren Kapellen. Später waren geübte Kapellen schon imstande, umfangreiche Orchesterstücke zu spielen.

Diese Hornkapelle war für den Privatgebrauch des Fürsten Naryschkin gedacht. Aber sein Beispiel wurde sofort von den anderen Aristokraten nachgeahmt, ja jeder wohlhabende Gutsbesitzer legte sich eine Hornkapelle zu. Der Zarenhof und das Heer machten ebenfalls keine Ausnahme, so daß wir zwischen 1750—1800 eine förmliche „Jagdhörner-Epidemie“ in Rußland hatten.

An Kuriositäten fehlt es dabei nicht. Nach der Eroberung der Festung Otschakov im Jahre 1788 befahl die Kaiserin Katharina ein Tedeum, zu dem der Hofkapellmeister und Komponist *G. Sarti* u. a. eine zahlreiche Hornkapelle heranzog. Das war aber immer noch nicht eindrucksvoll genug, so daß sich *Sarti* entschloß, dazu noch die gewichtigen Stimmen einiger Kanonen „erklingen“ zu lassen.

In späteren Jahren kehrte man zum ursprünglichen Material der großen Jagdhörner zurück und baute sie wieder aus Holz. Anstatt der Birkenrinde verwendete man einen Lederüberzug. Der Klang wurde dadurch weicher und tiefer. Ohrenzeugen (darunter der deutsche Geiger und Komponist L. Spohr) loben den schönen Klang der Jagdhörner und die Virtuosität der Kapellen, die es bis zur Aufführung der „Freischütz-Ouvertüre“ von C. M. v. Weber brachten. In Deutschland fanden diese Kapellen gelegentliche Nachahmung (Thüringen).

Wie schon bemerkt, hatte diese Hornmusik für die eigentliche Militärmusik keinerlei Bedeutung. Die russischen Garderegimenter hielten sich zwar bis ins 19. Jahrhundert solche Kapellen, doch war das mehr oder weniger eine Liebhaberei.

England

Die britische Heeresmusik kann, wie so vieles in England, auf eine große Tradition zurückblicken. Ihre Geschichte ist in mehreren Werken niedergelegt (vgl. Literaturverzeichnis), denen wir hier im wesentlichen folgen.

Durch die Kreuzzüge kamen die Engländer in Berührung mit dem Orient und mit verschiedenen Völkern, sie lernten dabei viele Musikinstrumente kennen, so vor allem die Trommel, die Trompeten und manche schalmeiartigen Pfeifen. Schon in einer historischen Ballade aus dem Jahr 1333 heißt es: „This was do with merry sowne, with pipes trumpes and tabers thereto, and loud clai ronnes thei blew also.“ Unter *clarionnes* sind wohl die türko-arabischen Schalmeien gemeint. Eduard III., dem diese Ballade gilt, zog 1347 in Calais mit zahllosen Trommeln, Trompeten, Pauken und Buccinen ein (*Froissart*).

Auf jeden Fall dürfen wir bei den englischen Heerhaufen im 15. und 16. Jahrhundert die Trommel und die Trompete voraussetzen. Wichtig ist zu bemerken, daß die Trompete nicht das ausschließliche Vorrecht der Reiterei war, sondern im 15. Jahrhundert auch als Signalinstrument bei den Fußtruppen gebraucht wurde. Die Trommler folgten ihrer Formation in die Schlacht, während ein oder gar mehrere Trompeter sich bei dem Feldherrn aufhielten und seine Befehle signalisierten. Jedem höheren Offizier und Befehlshaber standen Trompeter zur Verfügung. Er verwendete sie als Kuriere, Parlamentäre und Kundschafter, sie genossen sein besonderes Vertrauen.

Nach *Farmer*²³ hatte jede Kompanie (Fähnlein) Fußvolk zwei Trommler und die entsprechende Reiterformation einen Trompeter. Allerdings wird die Stärke dieser Formationen nicht angegeben. *Farmer*²³ erwähnt als Spielleute des Fußvolks die Trommler und die Dudelsackpfeifer: „In the companies of ‚foot‘ the side-drum was retained conveying commands, and in company with the bagpipe provided excellent marching music.“ Allem Anschein nach war die *Sackpfeife* der erste Partner der *Heertrommel* in England. Zweifellos übernahmen die Engländer die Sackpfeife von den Schotten und Iren, die ja mit Recht die „*bagpipe*“ als ein für ihr Hochland und für ihr Volk typisches Instrument hielten. Als treuer Begleiter des Hirten ist der Dudelsack zwar seit jeher im Orient beheimatet. Hier hat seine Wiege eigentlich gestanden. Es ist aber bekannt, daß bereits die Kelten das Instrument spielten. Sie haben vielleicht unabhängig vom Orient ihre eigene Form gebildet, denn es liegt nahe, die alte Hirtenschalmei mit einem Windbehälter zu versehen, um das Blasen zu erleichtern. Das beste Material für diesen Windbehälter war die Ziegenhaut, die ja der Hirte gleich bei der Hand hatte.

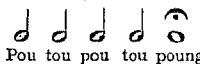
Von wem die Schotten und Iren den Dudelsack übernommen haben, kann man mit Bestimmtheit nicht sagen. Vermutlich waren die Kelten ihre Lehrmeister. Jedenfalls steht fest, daß der Dudelsack bereits im 13. Jahrhundert bei den irischen Truppen Dienst tat und sie seitdem ständig begleitet hat.

Man kann hier fast von einer einmaligen Erscheinung in der Heeresmusik sprechen. Die Sackpfeife ist ein ausgesprochenes Hirten- und Bauerninstrument. Abgesehen von gelegentlichen Ausnahmen — wie beispielsweise die Sackpfeifer am bayerischen Hof um 1480 und jene, in einer Nürnberger Chronik von 1449 erwähnten Sackpfeifer beim Fußvolk — bleibt der Dudelsack seinem Erfinder und Meister, dem Hirten, treu oder er betätigt sich als Volksmusikinstrument. Als solches finden wir ihn auch bei Praetorius²⁴. Die technisch verbesserte und verfeinerte französische Dudelsackpfeife, die Musette, die im 17. Jahrhundert die große Mode war, im Konzert und sogar im Opernorchester sich hören ließ, lebte nur kurze Zeit.

Die *schottische Sackpfeife* hatte wohl nur eine Spielpfeife und eine oder zwei Bordunpfeifen. Diese Form blieb auch in der späteren Zeit, wie das Bild des schottischen „*Bagpiper*“ eines Hochland-Regiments (18. Jahrhundert) zeigt (Abb. 81). (Vgl. auch Dürers „Sackpfeifer“, Abb. 82.) Leider hat sich keine geschriebene Heeresmusik aus jener Zeit erhalten (abgesehen von einigen Kompositionen Byrds).

In verschiedenen englischen Werken (so bei *Grose*²⁵, *Farmer*²³) wird auf ein altes Manuskript aus dem Jahre 1632 hingewiesen, das vom König Karl stammen soll und dessen Bestimmungen über den Trommelmarsch nebst Angabe des Rhythmus enthält. Wir geben es verkürzt wieder: „Whereas the ancient custome of nations hath ever bene to use one certaine and constant forme of March in the warres, whereby to be distinguished one from another. And the March of this our nation, so famous in all the honourable achievements and glorious

warres of this our kingdom in forraigne parts (being by the approbation of strangers themselves confest and acknowledget the best of all marches) was through the negligence and carelessness of drummers, and by long discontinance so altered and changed from the ancient gravity and majestie thereof, as it was in danger utterly to have bene lost and forgotten.“

Den Marschrhythmus gibt der König mit  an. Wir haben hier den typischen

„Fünf-Takt“ des Landsknechthaufens. Wahrscheinlich war man mit der Sackpfeife als Marschmusikinstrument nicht ganz zufrieden, es wurden im 17. Jahrhundert Stimmen laut, die eine neue Partnerin für die Trommel verlangten: die *deutsche Querpfefe*. Die Engländer nannten die Querpfefe „*Almain-Whistle*“ und lobten sie als das für die Marschmusik bestgeeignete Instrument. „The bagpipe is good enough musick for them who love it; but sure it is not so good as the Almain Whistle“, sagt *Sir James Turner* in „*Pallas Armata*“, 1683.

Die Querpfefe hat also den Weg nach England gefunden und blieb dann gemeinsam mit ihrer Gefährtin, der Trommel, bei den Fußtruppen. Die allgemeinen Bestimmungen über die Spielleute der Infanterie sind die gleichen wie in Deutschland. Auch die Engländer suchen sich für ihre Spielmannszüge nicht nur gut geschulte Musiker, sondern legen besonderen Wert auf die guten soldatischen und charakterlichen Eigenschaften der Leute. Jede Kompanie hatte ihre Trommler und Pfeifer, die sich allzeit in des Hauptmanns Nähe aufhalten mußten, um seine Befehle gleich signalisieren zu können.

Außer der Marschmusik waren in England die Signale, wie Generalmarsch, Appell, Reveille, Retraite, Vergatterung (Versammlung), üblich. Wie sie aber geklungen haben, kann man heute nicht sagen, da notierte Melodien und Signale aus der Zeit fehlen.

*Farmer*²³ teilt einige Melodien für Pfeifen und Trommeln mit, die angeblich 1638 bei der Artillerie-Kompanie in London gespielt wurden. Entnommen hat sie *Farmer* aus einem Werk: „*Mars, His Triumph*“. Anbei zwei Marschweisen:

The Falling of Tune



The Tune for the Motions



Die Melodien klingen frisch und sind zweifellos für den Marsch bestimmt. „The Tune for the Motions“ soll eine Art Parademarsch und „Falling of Tune“ Exerziermarsch gewesen sein (*Farmer*).

Die Briten hatten sehr wahrscheinlich schon im 16. Jahrhundert eine entwickelte Heeresmusik mit den dazugehörigen Märschen und Signalen. Berichte heben die Tüchtigkeit der englischen Spielleute bei den Zusammenkünften zwischen Heinrich VIII. und Franz I. besonders hervor. Außerdem besitzen wir in dem Zyklus „*Battle piece*“ von *W. Byrd* den besten Beweis für das Vorhandensein einer, für die damalige Zeit sehr abwechslungsreichen, Auswahl von Heeresmärschen und Signalen. Die Sammlung „*Battle piece*“ ist zwar für den Hausmusikgebrauch bestimmt (Virginalmusik), doch liegt ihr eine echte Heeresmusik zugrunde, die damals zweifellos bei den Briten volkstümlich war, was den Komponisten veranlaßt haben muß, sie in die Hausmusik-Sammlung aufzunehmen.

Die Überschriften der Einzelstücke sind bezeichnend genug: *The Marche before the battle*; *The marche of footmen*; *The marche of horsemen*; *The trumpetts*; *The Irish Marche*; *The bagpipe and the droome*; *The flute and the droome*; *The Marche of the fighte*; *The retreat*.

Es wird zwar erwähnt, daß König Heinrich VIII. bereits 1542 sich aus Wien Kesselpauker verschrieben hatte, die nach „ungarischem Manier“ die Pauken schlugen, doch wurden diese wahrscheinlich erst im 17. Jahrhundert beim englischen Heer eingeführt. Nur die *Leibgarde* des Königs hatte zuerst das Recht, die Pauken zu schlagen. Zur Garde gehörten vier *Trompeter* und der *Kesselpauker*, die je fünf Schilling Tagessold bekamen. Diese ritten an der Spitze der Truppe, die den Einzug König Karls II. in London am 29. Mai 1660 begleiteten. Außerdem wurden die Trompeter und Pauker der Leibgarde vom König prächtig bekleidet, ihre Uniformen waren aus Samt mit Silberborten und Stickereien verziert. Sie hatten Silbertrompeten und standen mitunter sogar im Offiziersrang. Auch später behielten sie ihre livreeartigen Uniformen (Abb. 80).

Die *Artillerie*, eine der wichtigsten Waffen Englands, durfte zwar die Pauken schlagen, aber nicht auf dem Pferderücken. Man hatte zu diesem Zweck einen Wagen gebaut, auf dem nur die beiden Kesselpauken und der Pauker Platz fanden. Der Wagen wurde von sechs Schimmeln gezogen. Diese Kesselpauken haben verschiedene Feldzüge mitgemacht, so in Flandern 1747 („... the kettledrummer of the artillery bo mount the kettledrum carriage every night half-an-hour before the sunset, and beat until gun-fining“) (*Farmer*²³).

Ende des 17. Jahrhunderts finden wir in England schon die *Oboe*. *Karl II.*, ein Freund Frankreichs, scheint dieses Instrument eingeführt zu haben. Jedenfalls sind die neuerrichteten *Grenadiere zu Pferde* bereits 1678 mit einer Musik von sechs *Hoboisten* bedacht. Mit der Einführung der Oboen beginnt eigentlich die Geschichte der englischen Militär-Musikkorps. Die Besetzung geschah, wie die Engländer selbst betonen, nach deutschem Vorbild (*Farmer*²³). Zuerst waren es vier *Oboen* und zwei *Fagotte*, dann kamen *Hörner* und *Trompeten* dazu. Vor 1760 kann man jedoch nicht von einer organisierten „*Band of Music*“ reden. *Johann Christian Bach*, der Sohn *Johann Sebastian Bachs*, brachte die *Klarinette* nach England, bald fand auch sie ihren Platz im Musikkorps als Partnerin der Oboe.

Manche Regimenter hielten sich neben der Blasmusik noch Streichorchester. Aus einer Bestimmung des Regimentskommandeurs des *Royal Regiment of Artillery* über die „*Band of Music*“ von 1762 ersehen wir folgendes:

1. The band (das Orchester) setzt sich aus acht Mann zusammen, die Violoncello, Baß, Violine, Flöte und andere Musikinstrumente spielen können.
2. Die Regimentsmusik besteht aus zwei Trompeten, zwei französischen Hörnern, zwei Fagotten, zwei Oboen und zwei Klarinetten.
3. Die Musiker sind den aktiven Soldaten gleichgestellt und dürfen das Regiment nicht verlassen. Für sie gelten die üblichen Kriegsartikel.
4. Die Musiker werden vom Regiment bekleidet.
5. Jeder Musiker bekommt einen Schilling täglich, die französischen Hörner aber einen Schilling und zwei Pence.
6. Für das Offizierkorps müssen die Musiker auf Wunsch jederzeit spielen, ohne besondere Bezahlung. Werden sie zu einem Offizier bestellt, so bekommen sie einen Dukaten pro Nacht.
7. Wird ein Musiker während des Dienstes beim Regiment krank, erhält er für die Zeit seiner Krankheit 40 Sterling (Schilling) und fünf Pence monatlich (*Zealley*²⁵).

Die englischen Militärmusiker waren also schon damals sehr gut gestellt. Um diese Zeit beginnt auch die Geschichte der einzelnen berühmten englischen Regimentsmusikkorps, die bis heute noch ihre alten Namen führen und an der alten Tradition festhalten. Selbstverständlich hat jedes Musikkorps eine Stammrolle, auf der nicht nur seine Geschichte und Entwicklung seit der Errichtung des Musikkorps, sondern auch noch die Namen und die Taten seiner Dirigenten aufgezeichnet sind. Jedes Mitglied dieses Musikkorps, ja fast jeder englische Militärmusiker, kennt die Geschichte der berühmten Traditionskapellen und spricht mit Bewunderung von den Leistungen früherer Musikergenerationen. Das ist schön, denn auf der Tradition bauen sich die musikalischen Fortschritte der neuen Zeit auf. Daß wir heute ausgezeichnete Musikkorps haben, verdanken wir vor allem der zähen und aufopfernden Arbeit vieler Generationen von Militärmusikern. Das muß man achten und schätzen.

Von der *Musik* der *königlichen Leibgarde* sprachen wir bereits. Ihre Geschichte reicht bis ins Jahr 1661 zurück. Zuerst behaupteten *Trompeter* und *Pauker* das Feld. Aber schon

Karl II. führte die französischen Oboen ein. Sie wurden dann 1775 abgeschafft und dafür die Trompeten verdoppelt.

Nicht minder interessant ist die Geschichte des Musikkorps der Grenadier-Garde (*Band of the Grenadier Guards*). Um 1662 bestand sie noch aus Pfeifern (Querpfeifern) und Trommlern. Der erste Trommler bekam einen Schilling sechs Pence Tagessold, der Pfeifer nur einen Schilling.

1685 gehörten zwölf Hoboisten zum „King's Regiment of Foot Guards in London“ — nach einer Verfügung Karls II. Händel komponierte bekanntlich für die Fußgarde einen Marsch, den er später in seine Oper „Scipio“ aufgenommen hat.

Die Musik der „Coldstream“-Garde besteht zwar seit 1742, doch erst 1768 erhielt sie die reguläre Bezeichnung „Band of Music“. Die Mitglieder dieser Kapelle waren keine Soldaten, sondern monatlich bezahlte Zivilpersonen, die aber die Garde auf ihrem Weg durch die Stadt begleiten mußten. Das gefiel scheinbar den Offizieren nicht, denn sie bewogen ihren Chef, Militärmusiker in Hannover anwerben zu lassen (1783). Dieses Musikkorps war mit zwei Oboen, vier Klarinetten, zwei Fagotten, einer Trompete, zwei Hörnern und einem Serpent besetzt (Zealley²⁵). Man bevorzugte also um diese Zeit die deutschen Militärmusiker und die deutsche Militärmusik, die in ganz Europa einen ausgezeichneten Ruf hatte und vielfach als Vorbild diente.

Die schottischen Garden erhielten ebenfalls schon 1685 Hoboisten, später Klarinettenisten, Hornisten, Trompeter und Fagottisten. Es gab darunter hervorragende Musiker, die ersten Kapellmeister (bandmaster) waren bekannte Klarinettenisten. Noch heute wird die Musik der schottischen Garden „Band of the Scots Guards“ genannt.

Farmer²³ teilt uns den Anfang eines „Marsch der schottischen Bogenschützen“ („March of the Scottish Archers“) aus dem 18. Jahrhundert mit, der für Oboen, D-Klarinetten, D-Trompeten, D-Hörner und Fagotte gesetzt ist. Wir bringen ihn unten, weil das kurze Motiv immerhin bezeichnend für den Rhythmus und die Harmonisation der damaligen Märsche sein dürfte. Alter und Originalbesetzung sowie Originalsatz werden hier natürlich vorausgesetzt. Allerdings sagt Farmer²³: „... the instrumentation was of the most meagre description. Nothing would persuade the authorities to shift from the old harmonie musik combination.“

March of the Scottish Archers — 18. Jahrhundert

(Nach Farmer²³)

Oboe

Klar. in D

Tromp. in D

Horn in D

Fagott

Hier ist die Harmonie und die Instrumentierung durchaus nicht mager. Das Motiv klingt in dieser Besetzung sogar sehr flott und voll, was auf eine gute Musikpraxis schließen läßt.

Kastner¹⁸ zitiert zwei altschottische Soldatenmärsche, die wir wegen ihres interessanten punktierten Rhythmus' anbei folgen lassen:

Marche des Highlanders (Marsch der Hochländer)

(Nach Kastner¹⁸)

Musical score for 'Marche des Highlanders' (Marsch der Hochländer) in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The melody features several trills (tr) and a key signature change to F major in the final measure.

Marsch der Soldaten Robert Bruces (14. Jahrhundert)

(Nach Kastner¹⁸)

Musical score for 'Marsch der Soldaten Robert Bruces' (14. Jahrhundert) in G minor, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first two staves are in treble clef, and the third is in bass clef. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm and a key signature of one flat.

Diese Marschweise soll angeblich von den Soldaten des schottischen Königs Robert Bruce in der Schlacht von Bannock-Burn gesungen worden sein. In fast gleicher Fassung lebt sie heute noch in Schottland: („Scots wha hae wis Wallace Cled“).

Kastner¹⁸ teilt dann noch eine Reihe von englischen Signalen für Waldhorn bzw. Horn (buglehorn) mit, die zwar aus dem 1824 erschienenen Werk: *Field Exercise and Evolution of the army as revised by Major General Sir Henry Torrens*, London, entnommen sind, aber älter sein dürften. Denn das Waldhorn wurde erst 1761 bei den leichten Dragonertruppen (*Light Dragoons*) verwendet, später bei der Grenadiergarde (1772), ferner bei der leichten Kavallerie (*Light Horse*), 1778, wie Farmer²³ berichtet. Die wenigen Jahrzehnte, die uns von der Einführung des Waldhorns und der Veröffentlichung der Hornsignale trennen, werden wohl kaum ihre ursprüngliche Fassung verändert haben. Bei manchen Signalen ist der hannoversche Einfluß unverkennbar, was sich in folgender Zusammenstellung zeigt. Die hannoverschen Feldjägertruppen hatten schon 1758 Hörner, es ist also durchaus möglich, daß das Instrument von da aus nach England kam. Welches Horn aber dort zuerst gebraucht wurde — der Halbmond oder das dreiwändige Waldhorn —, ist schwer zu sagen. Um 1758 war der Halbmond bereits bekannt. Die Engländer haben vielleicht auch diese Form (als Signalinstrument) übernommen, denn „bugle-horn“ ist eigentlich Flügel- und Signalhorn.

Zuerst die Gegenüberstellung von zwei Hornsignalen — in englischer und hannoverscher Fassung:

Comparison of English and Hannoverian horn signals. The first two staves show the English signal 'England (Incline to the Right), Ausgabe 1824' in 3/4 time, and the Hannoverian signal 'Hannover (Rechts ziehen), Ausgabe 1821' in 3/4 time. The last two staves show the English signal 'England (To Disperse), Ausgabe 1824' in 2/4 time, and the Hannoverian signal 'Hannover (Teil aus; Versammeln zum Essen), Ausgabe 1821' in 2/4 time.

Ferner :

Englische Hornsignale (Ausgabe 1824)

1. *To Extend*

(Nach Kastner¹⁸)



2. *To Close*



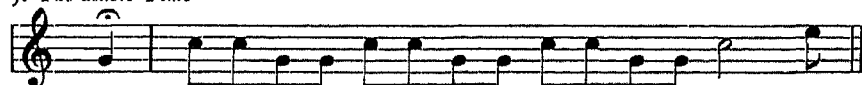
3. *The Light Infantry Call*



4. *The Quick Time*



5. *The double Time*



Interessant ist, daß die Musikkorps der englischen *Kavallerie* im 18. Jahrhundert nicht nur aus Trompetern bestanden. Nach *Hinde*²⁵ hatte die leichte Reiterei eine Musik von *zwei Klarinetten, zwei Hörnern* und *zwei Fagotten*. Die Musikkorps der Infanterie bestanden gewöhnlich aus acht Hoboisten: zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörnern und zwei Fagotten. Mitunter waren auch die Flöte und die Trompete vertreten (*Farmer*²³).

Das *Serpent* findet ebenfalls Anwendung in verschiedenen Heeresmusikkapellen. Man braucht es als Baßinstrument, manchmal in Verbindung mit der Posaune.

So gibt es um die Wende des Jahrhunderts eine blühende Militärmusik in England. Fast alle damaligen Blasinstrumente sind in den verschiedenen Musikkorps vertreten, hier und da müssen die Musiker sogar noch Streichinstrumente spielen. Das Bild wäre jedoch ohne die *Janitscharenmusik* unvollständig.

Natürlich waren die Engländer begeistert für die „*Turkish music*“. Die Königliche Artilleriemusikkapelle (*The Royal Artillery band*) hatte um 1786 ihre Janitscharen. Schwarze Trommler führten manche Regimente schon früher. Man war der Meinung, die „türkische Musik“ förderte mehr den Marschrhythmus. Deshalb adoptierte man gleich das ganze Schlagzeug der Janitscharen mit großer Trommel, Becken, Triangel, Schellentrommel, kleinen Pauken und dem *Schellenbaum*. Dieser wurde „*Tommies*“ oder „*Jingling Johnnie*“ genannt.

Schwarze Musiker, orientalisches gekleidet, traktierten die türkischen Schlagzeuginstrumente und machten womöglich einen großen Krach. *Farmer*²³ veröffentlicht ein Bild aus dem Jahre 1790, das den Aufzug der Wache mit dem Musikkorps des Garde-Regiments zeigt. Vorn marschiert der Regimentstambour mit dem Stab in der Hand, hinter ihm das Musikkorps, bestehend aus Oboen, Klarinetten, Hörnern, Fagotten und einem *Serpent*. Dann folgt die „türkische Musik“ mit großer Trommel, zwei Beckenschlägern, kleiner Pauke, danach die Trommler und Pfeifer. Alle drei Gruppen spielen, gefolgt von der marschierenden Truppe. Das „schwarze Element“ war seitdem eine beliebte Erscheinung in der englischen Heeresmusik, heute noch gibt es in manchen Kapellen Neger.

Über die *französische* Heeresmusik wurde bereits in den vorangehenden Abschnitten manches berichtet. Es gilt, ihre Entwicklung bis zum napoleonischen Zeitalter darzulegen und die Zusammenhänge mit der deutschen Heeresmusik festzustellen.

Verschiedene Werke befassen sich mit der Geschichte der französischen Heeresmusik. Wertvolles Material steckt auch in Zeitschriftenartikeln. Dennoch muß man heute, nach neunzig Jahren, sagen, daß die bereits 1848 in dem Werk „*Manuel général de la musique militaire*“ niedergelegten Forschungsergebnisse *Georg Kastners* immer noch grundlegend auf diesem Gebiet sind. Bei den folgenden Ausführungen müssen wir deshalb öfter *Kastner* zitieren, zumal der Verfasser einwandfreies Quellenmaterial zusammengetragen hat.

Selbstverständlich kennt das französische Mittelalter keine geregelte Heeresmusik. In Heldenepen und in der alten Literatur finden wir die Namen einer ganzen Reihe von Kriegsmusikinstrumenten, die wir bereits in den ersten Abschnitten erwähnten. Ein klares Bild kann man sich aus diesen frühen Mitteilungen nicht machen, da die Benennungen keine Anhaltspunkte für die wirkliche Beschaffenheit der Instrumente geben. So wird man wohl kaum sagen können, was für ein Instrument oder Instrumente die in der altfranzösischen Literatur sehr häufig vorkommenden Namen wie *tubes*, *trompes*, *trompettes*, *cors*, *cornets*, *buisines*, *buccines*, *clarons*, *claroneaux* bezeichnen. Aus diesem bunten Instrumentarium ragen mit der Zeit immer deutlicher die Konturen der *Trompete* als ritterliches Attribut hervor.

Auf der anderen Seite steht die *Trommel*, eine Errungenschaft der Kreuzzüge, die fortan die treue Begleiterin des französischen Fußvolkes wird. *Kastner*¹⁸ weiß viele interessante Einzelheiten über die ersten Gehversuche der Trommel mitzuteilen, ebenso über andere Instrumente, wie *pipes*, *chalemelles*, *naquaires*, *timbales* und *tabourins*. Doch muß man alle diese frühen Mitteilungen, wie ich schon betonte, mit größter Vorsicht aufnehmen, da sie nur das Vorhandensein einer Kriegsmusik bzw. Hofmusik andeuten.

Wir können diese Periode überspringen und mit der Einführung der *Querpfife* bei den französischen Truppen beginnen. Hier liegen die Verhältnisse etwas klarer, obwohl man nicht genau sagen kann, ob die Pfeife durch die Schweizer Krieger oder durch die deutschen Landsknechte nach Frankreich kam. Es ist vielfach auf die deutsche Herkunft des Namens „*Pfeife*“ hingewiesen worden; tatsächlich finden wir in der einschlägigen Literatur aus dem 15. und 16. Jahrhundert immer die deutsche Bezeichnung vor, die in allen europäischen Sprachen variiert: *german flute*, *almain whistle*, *Flauto alemano*, *flutte de Alemant*, *flute allemande*, *fifre*, *piffero*, *fiffaro*, *pifano*, *fife*. Zweifellos können wir Oberdeutschland als die europäische Heimat der Querpfife ansehen, zumal die meisten zeitgenössischen Berichte darauf hinweisen.

Aus dieser Quelle (Oberdeutschland) haben auch die Franzosen die Querpfife bezogen. Alte Schlachtlieder erwähnen die Pfeife, so der Komponist der berühmten „*Battaglien*“, *Cl. Jannequin*: „*Doubles canons bruyés, tonnés, et nos ennemy estonnés le phifre. Charge, brededac. Flique, flac, cric, crac. Le phifre.*“ (*La bataille de Metz 1555* — Zitat nach *Gläsel*²⁷). Ferner: „*Bruyés canons tant que l'air en resonance. Phifres, tambours et trompettes qu'on sonne.*“ (*La reduction de Boulogne 1551* — nach *Gläsel*²⁷). Immer wieder begegnen uns die „*Phifres*“ und die „*Tabours*“. Und da diese Lieder einen historischen Hintergrund haben, dürfen wir um diese Zeit mit dem Gebrauch von Pfeife und Trommel bei den französischen Truppen rechnen. Sogar noch früher (1537) berichtet ein Manuskript von drei Pfeifern, die in Begleitung des französischen Königs waren: „*Aussi pour le bruit des tabourins suisses qui étoient avec les gens de pied françois, ensemble des fibres, trompettes, clarons et autres instruments démonstratifs de joie*“ (*Kastner*¹¹). Manche Motive in den *Battaglien Jannequins* sind vermutlich übernommene Militärsignale, die wie die andere Begleitmusik der *Battaglien* von Pfeife (*Le phifre*), Trommel (*tabours des suisses*) und Trompete (*trompettes*) gespielt wurden.

Einige davon seien hier mitgeteilt:

Aus: „*La Guerre*“ von *Cl. Jannequin*, 1530

(Nach *Gläsel*²⁷)



Tost a l'e-sten-dart,
Choc pa-ti pa-tac
Butte selle a ca-val.

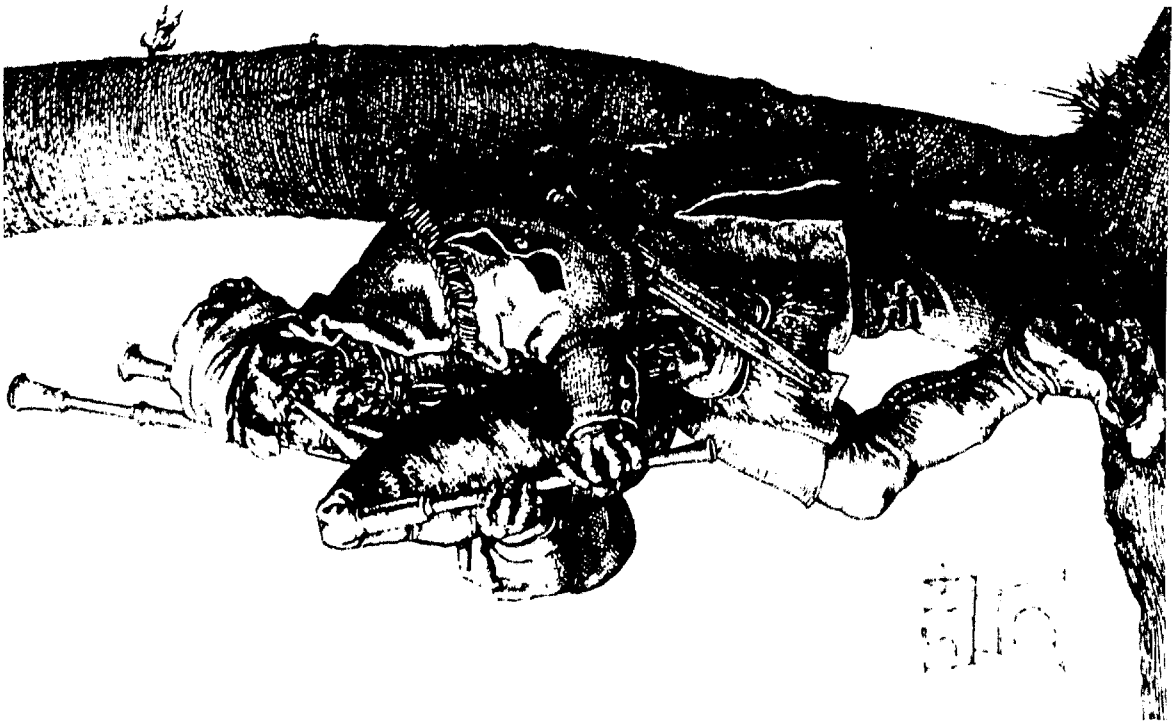


Abb. 82. *Deutscher Dodelsackpfeifer*. Holzschnitt von A. Dürer.



Abb. 81. *Schottischer Bagpiper (Dudelsackpfeifer) eines Hochland-Regiments (18. Jahrhundert)*.



Abb. 83. *Französische Spielleute* (Tambourmajor und Trommler). Der Regimentstambour trägt bereits den Stock (um 1720).



Abb. 84. *Klarinetist und Fagottist* eines französischen Musikkorps, Ende des 18. Jahrhunderts.



Abb. 85. *Negerpauker* im Dienste der französischen Kavalleriemusik (1724).



Abb. 86. *Schwarze Beckenschläger* im französischen Musikkorps (Regiment des Gardes françaises, 1786).



Bei diesen Motiven handelt es sich zweifellos um Trompetensignale (vgl. den Text des 2. Signals).

Es ist aber durchaus möglich, daß sich Jannequin der beim Fußvolk üblichen Marschweisen bedient und manche Motive von diesen entlehnt hat. Anbei noch einige Motive aus „*La Guerre*“, die in diesem Zusammenhang bemerkenswert sind:

Aus: *La Guerre*, Cl. Jannequin

(Nach Gläsel²⁷)



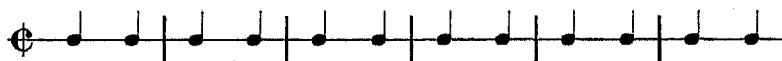
Von *Thoinot Arbeau (Jehan Tabouret)* sprachen wir bereits. Es ist notwendig, noch einmal auf seine „*Orchésographie*“ 1581 einzugehen, da er sich darin mit der französischen Heeresmusik beschäftigt. Zwar nennt Arbeau als Musikinstrumente die Bucinen, Trompeten, Zinken, Hörner und Flöten (was wieder beweist, daß in jener Zeit noch keine klaren Verhältnisse in der instrumentalen Nomenklatur herrschten), hebt aber ganz besonders die *Querpfife* und die *Trommel* als die geeignetsten Marschmusikinstrumente hervor: „Le bruiet de tous lesdiets instrumens, dit-il peu après, sert de signe et advertissement aux soldats pour desloger, marcher, se retirer; et à la rencontre de l'ennemy leur doune coer, hardiesse et courage d'assailir, et se defendre virilement et vigouusement.“

Or pourroient le gens de guerre marcher confusément et sans ordre, cause qu'ils seroient en peril d'estre renversés et defaits pourquoy nos dicts François out advisé de faire marcher les renes et jongs des escouades avec certaines mesures.

... C'est pourquoy en la marche de la guerre, le François a fait servir le tambour pour tenir la mesure, suyvant laquelle les soldats doibvent marcher, combien que la plus grand part des soldats n'y sont guires bien exercés, non plus qu'en bout le reste de l'art militaire, mais pour cela je ne laisseray d'en escrire le modes.“

Ferner: „Les joueurs desdicts tambour et fifre sont appellez du nom de leurs instruments, quant nous disons de deux soldats, que l'ung est le tambour et l'autre le fifre de quelque Capitaine.“

Wertvoll sind die Angaben *Arbeaus* über den Marschrhythmus und die Marschschritte der Tamboure. Er unterscheidet zwischen langsamen Marschschlägen der Trommler (die er „*minimes blanches*“ = ♩ nennt) und den schnelleren Sturmschlägen („*minimes noires*“ = ♪). Beim gewöhnlichen Marsch schlugen die Tamboure die „*minimes blanches*“, beim Angriff wurde das Marschtempo beschleunigt, die Reihen der Krieger schlossen sich enger, die Tamboure schlugen den Sturmschritt folgendermaßen:



De - dans, de - dans, de - dans, de - dans, de - dans, de - dans (Vorwärts!)

Schon zur Zeit *Thoinot Arbeau's* war, wie Kastner¹⁸ sagt, Deutschland auf dem Gebiete der Heeresmusik führend und für alle anderen Länder vorbildlich. Er behauptet, die Franzosen hätten viele heeresmusikalische Anregungen von Deutschland bekommen. Sogar die *Oboe* soll erst nach deutschem Muster bei der französischen Armee eingeführt worden sein. Das klingt unwahrscheinlich, weil wir wissen, daß die Veredlung und Verwandlung der alten Schalmei in die Oboe auf französischem Boden durchgeführt wurde. Wie ist dann aber die Behauptung *Kastners* zu erklären?

Kastner gibt zu, daß die *Oboe* (also die veredelte Schalmei) zwar in Frankreich entstand, aber erst von den Deutschen als Heeresmusikinstrument verwendet wurde. Die Franzosen kannten die deutsche Schalmei, haben sie jedoch nicht in ihre Kriegsmusik aufgenommen, sondern beschränkten sich in dieser Zeit (17. Jahrhundert) wohl auf den heeresmusikalischen Gebrauch von Trommel, Pflife und Trompete. Erst als die Deutschen die aus Frankreich herübergekommene Oboe sofort in ihre Musikkorps aufnahmen und an die Stelle der schrillen Schalmei setzten, machten auch sie Gebrauch von dieser Neuerung.

Folgen wir nun den diesbezüglichen Ausführungen *Kastner's*¹⁸: „En tout cas, ce qui est certain, c'est qu'avant le hautbois et le basson, les Allemands employaient le chalumeau et le bombard ou pommer, tout les deux autres instruments sont dérivés. Or, comme le chalumeau était surbout demeuré longtemps parmieux en usage dans la musique militaire, il est permis de penser qu'ils auront saisi avec empressement l'occasion d'y substituer un instrument du même genre, mais amélioré par un perfectionnement important, dès que ce perfectionnement aura été connu, et qu'ils auront ainsi, adopté les premiers, et avant les Français (puisque ceuxci n'avaient point pour ce faire un précédent analogue dans l'emploi du chalumeau), les hautbois, dont nos régiments se sont ensuite emparés à l'imitation des troupes allemandes.“

Als Heeresmusikinstrument kehrte die Oboe wahrscheinlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts zurück, denn wir finden sie 1663 bei den französischen *Musketiern*. Diese Musketierkompanien wurden von *Ludwig XIII.* 1622 aufgestellt und verrichteten ihren Dienst abwechselnd zu Fuß und zu Pferde. Deshalb hat man ihnen für den Reiterdienst Trompeten und für den Fußdienst Trommeln und Pfeifen gegeben. Nun kam aber die zum Heeresmusikinstrument beförderte Oboe nach Frankreich zurück, und die Musketiere durften sie führen. Allerdings wurden ihnen dafür die Trompeten und die Querpfeifen abgenommen. Jetzt schlugen sie die Trommeln nicht mehr zu Fuß, sondern zu Pferde, was in jener Zeit großes Aufsehen machte. Ihre Trommeln waren naturgemäß etwas kleiner als diejenigen des Fußvolkes, auch sollen die reitenden Musketiere nach anderer Manier geschlagen haben.

Um 1665 hatte jede Musketierkompanie fünf Trommler, drei Oboer, später wurde die Zahl der Trommler auf sechs und die der Oboer auf vier erhöht. Es wird von manchen Seiten behauptet, daß die früheren Arkebusier, die beritten waren, nach Art der Dragoner Trommeln zu Pferde führten. Berittene Trommler gab es sicher schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts — die Arkebusier sind da keine Ausnahmen gewesen.

Ludwig XIII. ist der Gründer der „*Schweizer Garde*“, jener Elitetruppe, die für den persönlichen Schutz des Königs und seiner Familie bestimmt war. Schon bei der Aufstellung dieses ersten Regiments (1613) bekam die Kompanie der „*Cent-Suisses*“ drei Trommler und einen Pfeifer. Die Musik begleitete den König und die Familie auf dem Kirchgang, sie spielte, während die Garde beim Empfang eines fremden Gesandten durch den König Spalier stand.

Bemerkenswert ist, daß die Bergschützen als Signalinstrument das Muschelhorn führten, das sich bis ins 18. Jahrhundert erhielt.

Mit *Ludwig XIV.*, dem Sonnenkönig, beginnt eine neue bemerkenswerte Periode in der Entwicklung der französischen Heeresmusik. Sie ist vor allem durch die heeresmusikalische Mitwirkung bekannter französischer Komponisten, ferner durch das persönliche Interesse des Königs für die Militärmusik und durch die von *Philidor dem Älteren* im königlichen Auftrage durchgeführte Sammlung von Märschen und Signalen gekennzeichnet. *Ludwig XIV.* hat eine ganze Reihe von Ordonnanzen und Verfügungen erlassen, die verschiedene Signale bei der Infanterie und Kavallerie regeln und sich auch mit anderen heeresmusikalischen Fragen befassen. Die Trommelsignale, die den üblichen Dienst der Fußtruppen regelten, hießen: *la générale* (Generalmarsch), *l'assemblée* (Vergatterung, Versammlung), *l'appel* (Appell, Ruf), *le drapeau* (Fahnen-trupp), *la marche* (Marsch), *la charge* (Angriff), *la retraite* (Retraite), *la reveille la prière* (Gebet), *la*

breloque (Austeilung der Rationen), *le bau* (Bekanntmachung), *l'ordre* (Parole, Losung), *l'enterrement* (Beerdigung). Die Trommler standen unter dem Kommando eines Regiments-Tambours, der bereits den Stab trägt (Abb. 83).

Viele von diesen Trommelsignalen sowie die Marschweisen für Pfeifer und Hoboisten stammen von *Lully* und anderen Komponisten. *Kastner*¹⁸ veröffentlicht eine große Auswahl solcher Trommlersignale mit den dazu gehörigen kurzen Melodien für Pfeifer und Hoboisten in der Notierung *Philidors*.

Anscheinend waren die französischen Musikkorps zu Beginn des 18. Jahrhunderts trotz der Bemühungen von Seiten des Königs und der Komponisten nicht sehr leistungsfähig. Einige Jahrzehnte später beklagt sich sogar *Rousseau* über die schlechte Militärmusik in Frankreich und gibt die deutschen Spielleute als Vorbild an. Das Instrumentarium der Musikkorps erfuhr erst 1741 durch die Einführung von *Fagotten* und *Becken* eine Bereicherung. Als Importeure dieser Instrumente werden die Ulanen des Marschalls von Sachsen bezeichnet.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts erscheinen die *Klarinetten*, die wahrscheinlich aus Bayern kamen (Abb. 84), ferner die *Hörner* (Waldhörner und Signalhörner). Auch schwarze Musiker gibt es im Musikkorps, die entweder die eingeführten türkischen Musikinstrumente spielen (Abb. 86) oder als Trommler und Pauker Dienst tun (Abb. 85).

Da wir gerade von *Pauken* sprechen, muß noch einmal betont werden, daß die Pauke verhältnismäßig spät (erst unter der Regierung Ludwig XIV.) nach Frankreich kam und nur bei der Reiterei Verwendung fand. Die Dragoner hatten das Nachsehen. Nur in besonderen Fällen erlaubte der König manchen Regimentern die erbeuteten Pauken zu schlagen. Später bekamen noch die Gardes des Königs (*Gardes le Roi*) Pauken, mit Ausnahme der Musketiere. „Reitermärsche“ wie in Deutschland hatten die Trompeter und Pauker jedoch nicht. Sie spielten nur ihre Fanfaren und die üblichen Signale, wie „boute selle“, „à cheval“ und so fort.

Um die Wende des Jahrhunderts erfolgte die Gründung der *Pariser Militärmusikschule* durch *Bernard Sarrette*. Er war zwar kein Musiker, sondern Offizier, hatte aber eine glänzende Idee in die Tat umgesetzt und so seinen Namen in die Geschichte der Militärmusik eingetragen. Als die Gardes 1789 aufgelöst wurden, gab es in Paris wohl keine Musikkorps mehr, die den üblichen Dienst hätten versehen können. Sarrette suchte sich 45 Mann aus, kaufte aus eigenen Mitteln die nötigen Musikinstrumente und Noten und gründete damit eine Musikkapelle, die alsbald Verwendung bei der Bürgerwehr und der Nationalgarde fand. Auf Anregung Sarrettes wurde dann 1792 die „*Ecole gratuite de Musique de la Garde Nationale*“ (Musikfreischule der Nationalgarde) gegründet. Ihr erster Direktor war natürlich Sarrette. Er verstand ausgezeichnet sein Amt, durch sein Organisationstalent brachte er die Schule in wenigen Jahren sehr weit. Allerdings hatte er die Unterstützung von Musikern wie *Gossec*, *Mébul* und *Lesueur*. Viele bekannte Musiker zählten zu seinen Schülern, so *Habeneck* und der Deutsche *Kalkbrenner*. Doch die Aufgabe der Schule war zuerst, Militärmusiker heranzubilden. Aufgenommen wurden anfangs 120 Schüler im Alter von 10 bis 20 Jahren. Sie hatten die Verpflichtung, Musikdienst bei der Nationalgarde zu tun und mußten täglich in Stärke von zwei Kapellen der Nationalgarde zur Verfügung stehen.

Ihre Besetzung war um diese Zeit: sechs Klarinetten, eine Flöte, zwei Hörner, eine Trompete, drei Fagotte, ein Serpent, Pauken, Schellenbaum und große Trommel. Aus den Schülern rekrutierten sich die Regimentsmusiker. In fünf Jahren hat Sarrette etwa 400 Musiker an die Armee geliefert. Die Regimentsmusiken hatten bereits *vier Klarinetten, zwei Oboen, Pikkoloflöte, große Flöte, zwei Hörner, zwei Fagotte, Serpent, türkische Trommel, Schellenbaum, Triangel* und *Becken*. Für diese Besetzung schrieben *Gossec* und *Catel* ihre Märsche. Später kamen noch Posaunen und Trompeten hinzu.

Die Militärmusikschule des Herrn Sarrette wurde 1795 zum Konservatorium der Musik erweitert. Sarrette bekleidete 23 Jahre das Amt des Direktors dieses später so berühmt gewordenen Musikinstituts. Nach ihm kam Cherubini.

An der Schwelle der neuen Zeit

Schon in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts zeigen sich die Vorboten einer bedeutenden militärmusikalischen Entwicklung. Die Zeit drängt vorwärts, und alles, was nicht Schritt halten kann, wird beiseite geschoben. So ist es mit der alten heroischen Trompeterkunst. Man spürt deutlich: die Tage ihrer Herrschaft sind gezählt, sie gehört schon der Vergangenheit an. Allerdings: eine so glanzvolle Vergangenheit war weder vor noch danach irgendeinem anderen militärmusikalischen Zweig beschieden. Geehrt von ihren Zeitgenossen, beneidet von den Angehörigen anderer Musikerinnungen, verwöhnt und oft fürstlich belohnt von ihren Herren lebten die Hoftrompeter und Heerpauker im stolzen Bewußtsein ihres Wertes, ohne an die Zukunft zu denken.

Wozu sich um die Zukunft Sorgen machen? Sie waren eine mächtige Reichsinnung, gestützt auf althergebrachte Gesetze und kaiserliche Privilegien, die ihnen überall die Türen öffneten und den Vortritt gaben. Ein tüchtiger Hoftrompeter erhielt 250 bis 300 Taler Jahresgehalt, er hatte außerdem vieles frei, oft sogar wurde er mit Geldgeschenken bedacht, wenn er seinen Herrn zufriedenstellte und seine Anweisungen beachtete, die vielfach so lauteten: „Insonderheit soll er sich nach Uns, Unseren Ober- und Hofmarschall Befehl richten, auf den Reisen zu den bestimmten Stunden aufwarten, zur Tafel blasen, sich im Felde zu verschicken und wozu Wir ihn tüchtig erkennen, jederzeit gehorsam und verschwiegen, auch sogleich nach der Musica gebrauchen lassen und alles andere thun, was einem getreuen Diener und Hoftrompeter gegen seinen Herrn eignet und gebühret.“

Ja, auf Reisen waren sie die getreuen und unentbehrlichen Trabanten ihrer Fürsten, sie durften, prächtig ausgestattet, überall mit ihren schmetternden Fanfaren glänzen. Nicht schlechter waren die Feldtrompeter gestellt. Daß die Trompeterstellen in den Regimentern nur mit gelernten Trompetern und Zunftgenossen besetzt werden durften, haben wir schon bemerkt. Da nach den Trompeterzunftgesetzen nur gelernte Zunftgenossen Trompeterlehrlinge ausbilden durften, hatten die Meister neben ihrem Sold noch Einkünfte von den Schülern. Für einen ausgelernten Trompeter bekam der Lehrmeister von jenem Regiment, das den jungen Trompeter angeworben hatte, 50 bis 100 Taler Lehrgeld. Diese Sätze und die Besoldung der Trompeter waren natürlich den Umständen angepaßt — immerhin standen sich die Feldtrompeter und Heerpauker ganz gut, sie hatten Gelegenheit, im Kriege durch ihr mannhaftes und mutiges Verhalten Ruhm und Auszeichnungen zu ernten.

Aber wie gesagt, die Zeit ging unbarmherzig über diese alte Herrlichkeit hinweg. Die Instrumentalmusik blühte auf, der Streichkörper drängte sich immer mehr in den Vordergrund.

Und noch etwas war da, was die stolzen Zunfttrompeter vorerst gar nicht beachteten, was ihnen jedoch später zum Verhängnis ward: die technische Verbesserung der Trompete und des Waldhorns. Ihre berufliche Sonderstellung und vor allem das Alleinrecht in der Ausübung der „titterlich-freien“ Trompeterkunst beschränkte sich auf die Naturtrompete. Sie war nur durch dieses heroische Instrument bedingt und hörte in dem Augenblick auf, als das Wesen der Naturtrompete geändert wurde.

Schon lange sannnen die Nichtzünftigen auf Mittel, das verhexte Hindernis zu umgehen oder gar gänzlich zu überwinden. Außerdem benötigte man den Trompetenklang im Orchester, das Naturinstrument genügte jedoch nicht den Ansprüchen der neueren Instrumentalmusik. Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden Versuche gemacht, die Lücken zwischen

den Naturtönen der Trompete und des Horns auszufüllen. Von wem diese Anregungen zuerst ausgingen, ist nicht bekannt. Die Stadtmusiker waren jedenfalls daran nicht unbeteiligt, ja man verdankt ihnen hauptsächlich die Idee der sogenannten *Inventionstrompete*. Man nahm ein kurzes Stück des gewundenen Trompetenrohres ab und ersetzte es durch ein längeres Rohr, wodurch „die um einen ganzen halben oder Viertelston, auch wohl um noch weniger, von letzteren aber (den Krummbogen) etliche, die das Instrument um zwey, anderthalb oder einen ganzen Ton erniedrigen“ (*Altenburg*²⁸).

Die Starrheit der Trompetenskala wurde aufgelockert, die Hoheitsrechte des Instruments sanken um ein Bedeutendes herunter. Allmählich kamen noch weitere Verbesserungen der Inventionseinrichtung durch *M. Wöggel* in Karlsruhe (1780), *Stein* in Augsburg und *A. F. Krause* in Berlin (1790) hinzu, die das Instrument weiteren Musikkreisen zugänglich machten. Man ging sogar daran, die tieferen Lagen der Trompete und des Horns brauchbar zu machen. Der in Petersburg lebende deutsche Hofmusikus *Kölbel* versuchte dies beim Horn durch Anbringung von Klappen zu erreichen (Klappenhorn 1770), der Wiener *Weidinger* schuf 1801 die Klappentrompete.

Wenngleich sich diese Verbesserungen nicht lange halten können und etliche Jahrzehnte später durch die Erfindung der Ventile überflüssig wurden, so erschütterten sie dennoch die Vormachtstellung der Feldtrompeter erheblich. Andere Umstände politischer und gesellschaftlicher Natur taten ein übriges, so daß schon um die Wende des Jahrhunderts die beruflichen Aussichten für Hoftrompeter höchst gering waren und der einst so beneidete und bevorzugte Trompeterberuf als unsicher bezeichnet wurde. Wir wissen, welch trauriges Lebensschicksal *Johann Ernst Altenburg*, „dem letzten Vertreter der heroischen Trompeter- und Paukerkunst“ beschieden war (vgl. *A. Werner*²⁹). Unbarmherzig aus seiner ursprünglichen Laufbahn durch die Umstände hinausgeworfen, mußte er ein kümmerliches Dasein als kleiner Organist fristen. Sein Werk „*Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*“, um dessen Veröffentlichung er jahrzehntelang gekämpft hatte und das schließlich wenige Jahre vor seinem Tode (1801) in Halle 1795 erschien, war der letzte Rettungsversuch der aussterbenden ritterlichen Zunft. Ihre Todesanzeige aber ist im folgenden königlich-preussischen Kabinettsbefehl zusammengefaßt: „Se. Königl. Majestät wollen das unter den Trompetern der Cavallerie-Regimentern bisher bestandene Zunftwesen, vermöge desselben jeder neu eintretende Trompeter sich einer festgesetzten Lehrzeit und einer demnächstigen förmlichen Aufnahme als Mitglied der Zunft unterworfen, auch ein Lehrgeld für ihn an den Staabs-Trompeter bezahlt werden mußte, von nun an völlig aufgehoben wissen. Potsdam, den 8. November 1810. (Friedrich Wilhelm.)“

So wurde mit einem königlichen Federstrich ein seit Jahrzehnten untragbarer Zustand beseitigt. Die äußere Veranlassung dazu gab ein an sich geringfügiger Vorfall, ein Gnadengesuch des Stabstrompeters vom Regiment Garde du Corps. Bekanntlich führte der zum Regimentsstab gehörende erste Trompeter die Bezeichnung Stabstrompeter. Bei ihm mußten die neuangeworbenen Trompeterlehrlinge, die bereits eine fünfjährige Lehrzeit in den Stadtpfeifereien hatten, noch zwei Jahre praktizieren. Erst dann erfolgte der Freispruch, und zwar in Gegenwart des sogenannten Lehrkönigs (den die Stabstrompeter wählten und welcher meist der königliche Hoftrompeter war), einiger anderen Stabstrompeter, des Lehrmeisters (Lehrprinzen) und des Regimentschefs (in dessen Regiment der neue Trompeter eintreten sollte). Der neue Trompeter mußte vor diesem Prüfungsausschuß die üblichen Signale und Feldstücke blasen, wonach ihm das Trompeterpatent mit den Unterschriften der Kommissionsmitglieder ausgestellt wurde.

Nun kam die Entrichtung des Lehrgeldes, die der Eskadronchef des neuen Trompeters an den Stabstrompeter laut Zunftbestimmung zu leisten hatte. Man einigte sich zwar immer über die Höhe des Lehrgeldes, doch empfanden die Eskadronchefs das als eine unnötige Belastung. Für die Trompeter des Regiments Garde du Corps mußte der König die Lehrgelder zahlen.

Darum hat der Regimentschef den Stabstrompeter vom Garde du Corps an den König verwiesen, als dieser das Lehrgeld für fünf Trompeter in Höhe von 250 Talern verlangte. Der König bezahlte zwar den Betrag, erließ aber den obenerwähnten Befehl.

Damit waren die Trompeter den anderen Regimentsmusikern gleichgestellt, und der Umstand, daß einige Gebiete — so in Vorpommern und Sachsen — noch den Zunftgesetzen unterlagen, änderte nichts an der Sache.

Schon früher wurden die oft lästigen Zunftgesetze von Fürsten und Königen umgangen, wenn das notwendig war. Von der Einführung eines Trompeters bei der Infanteriemusik durch den Soldatenkönig sprachen wir bereits. Sein Sohn, Friedrich der Große, ging einen Schritt weiter, indem er den Dragonern durch ihn „freigesprochene“ Trompeter zuwies (1771). Diese erhielten jedoch nur die niedrige Besoldung der Tambouere.

Der österreichische *Kaiser Joseph II.* aber schaffte die Trommler bei den Dragonern ganz ab und ersetzte sie durch Trompeter und Pauker (*Altenburg*²⁰).

Seinem Beispiel folgte dann *Friedrich Wilhelm II.* mit dem Kabinettsbefehl vom 6. März 1788. Anstatt Trommler, Pauker und Hoboisten erhielten die Dragonerregimenter nunmehr je ein Trompeterkorps von fünfzehn Trompetern und einem Stabstrompeter, die den Kürassiertrompetern völlig gleichgestellt waren. Die Pauken verschwanden zwar nicht ganz, doch wurden sie nur bei besonderen Anlässen von dem Stabstrompeter geschlagen.

Dem preußischen König Friedrich Wilhelm II. verdanken wir viele militärmusikalische Reformen. Ja, seine Regierung begann überhaupt mit einer bedeutenden Einführung: die Signale und die musikalischen Dienstweisungen für Blasinstrumente wurden egalisiert. Die Verschiedenheit dieser Signale (bis dahin hatte jedes Regiment und jeder Truppenteil seine eigenen Signale) machte sich bei größeren Truppenzusammenkünften sehr oft störend bemerkbar. Man versuchte es zuerst mit dem Auswendiglernen neuer, allgemein festgesetzter Signale. Zu diesem Zweck versammelten sich die Stabstrompeter, Regimentspauker und Regimentstambouere an einem bestimmten Ort und wurden hier eine Zeitlang unterwiesen.

Da die Leute selbst kaum irgendwelche schriftliche Aufzeichnungen der Signale machten und auch keine solche erhielten, so vergaßen sie natürlich manches schon unterwegs. Jedenfalls kamen die Signale und die sonstigen musikalischen Anweisungen vielfach entstellt zu den Regimentern und erfuhren durch die mündliche Weitergabe noch manche unfreiwillige Änderung.

Friedrich Wilhelm II. machte damit endlich Schluß. Der Stabstrompeter der Gardeulanen *Popitz* stellte eine Reihe von Kavalleriesignalen zusammen, die durch A. Kabinettsordre vom 6. September 1787 allgemeine Gültigkeit erlangten.

Nach der Originalhandschrift *Popitz*, die *Hermann Schmidt*¹⁹, der derzeitige erste Heeresmusikinspizient, veröffentlichte, erhielt jede der fünf Eskadrons des Kavallerieregiments ein bestimmtes Signal als Kennzeichen. *Popitz* nennt es „*Marque*“. Es gab also zunächst folgende Rufzeichen (*Marquen*) für die fünf Eskadrons, die vom Stabstrompeter geblasen wurden.

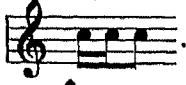
1. Eskadron; 2. Eskadron; 3. Eskadron; (Nach H. Schmidt¹⁹)

4. Eskadron; 5. Eskadron

(Heute fast die gleichen Schwadronsrufe.)

Jeder Eskadrontrompeter mußte also auf seinen besonderen Ruf achten und die weiteren Kommandos abwarten, die wiederum in Form von Signalmarken erklangen. So bedeutete

das nach dem Eskadronruf erklingende Signal , daß von der Eskadron die Flanquers vorgezogen werden sollen. Das Einrücken der Flanquers bedeutete

das Signal: . „Worauf die Trompeter der Esquadrons so marquirt worden

Appell blasen  und dann die Trompete hoch halten, damit es zugleich die Flanquers sehen können, bey welcher Esquadron geblasen worden.“

Wenn sich die Eskadrons zum Ausschwärmen bereithalten sollten, signalisierte der Stabs-
trompeter wie folgt:



Das Ausschwärmen selbst wurde durch das Signal bedeutet:



Außerdem gab es noch folgende allgemeine Signale, die jeder Kavallerieoffizier und Soldat
kennen mußte, da sie bestimmte Befehle ausdrückten:

Schritt

(Nach Schmidt¹⁹)



Trab



Kurzer Galopp



Langsame Retraite (Rückzug)



Geschwindretraite



Front



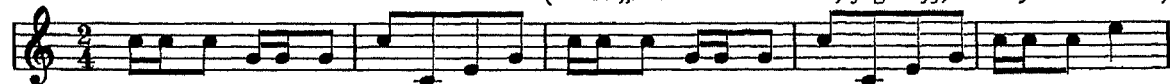
Diese Kavalleriesignale und verschiedene andere fand ich in der Zeitschrift „Der Soldaten-
freund“, 1833, Heft 13, ferner bei *Kastner*¹⁸, welcher sogar zwei Versionen (eine alte und
eine neue von 1848) mitteilt. In den drei Fällen sind die obigen Signale ganz unverändert,
nur der Ruf „Appell“ hat diese kleine rhythmische Verschiebung erfahren (Soldatenfreund
und Kastner):



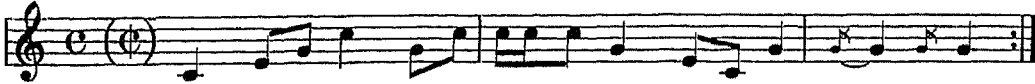
Übereinstimmend sind auch folgende schöne Kavalleriesignale:

Satteln

(Nach: „Der Soldatenfreund“, Jhg. 1833, Heft 13 — Kastner¹⁸)



Futtern



Fanfars



Feuer



Alarm (Feuerlärm)

1. Post



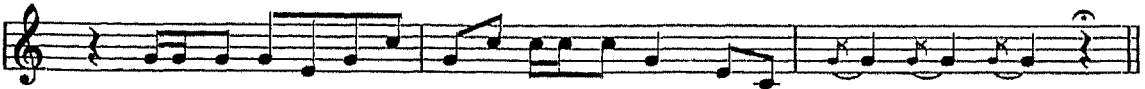
2. Post



Das Signal „*Wecken*“ und „*Retraite*“ (Zapfenstreich) bei der Kavallerie das gleiche — hat sich seit 1846 kaum verändert, was *Kastners*¹⁸ Zitat beweist:

Wecken, auch Retraite (Zapfenstreich)

1. Post



2. Post

Three staves of musical notation in treble clef, common time (C). The first staff contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff contains a sequence of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Heute wird noch eine 3. Post geblasen.

Hermann Schmidt¹⁹ veröffentlicht ferner einige sehr schöne alte Abtruppsignale der preußischen Kavallerie, die angeblich aus der friderizianischen Zeit stammen. Abtrupp bliesen die Trompeter bekanntlich beim Einrücken ins Lager und Abbringen der Standarten. Von den vierstimmigen Signalen Schmidts für Naturtrompeten und Paukenbegleitung bringen wir nur drei in der ersten Stimme mit Paukenschlag wie folgt:

Abtruppsignale

1. Regiment Garde du Corps (Heute Abtrupp der berittenen Truppen)

ten.

Two staves of musical notation. The top staff is for Trompete in Es (treble clef, 3/8 time) and the bottom staff is for Pauke (bass clef, 3/8 time). The music consists of a sequence of notes with accents (>) and a final double bar line.

ten.

Two staves of musical notation, continuing from the previous system. The top staff is for Trompete in Es and the bottom staff is for Pauke. The music consists of a sequence of notes with accents (>) and a final double bar line.

2. Regiment Gens d'Armes

Two staves of musical notation. The top staff is for Trompete in Es (treble clef, 2/4 time) and the bottom staff is for Pauke (bass clef, 2/4 time). The music consists of a sequence of notes with accents (>) and a first ending bracket labeled '1.'.

Two staves of musical notation, continuing from the previous system. The top staff is for Trompete in Es and the bottom staff is for Pauke. The music consists of a sequence of notes with accents (>) and a second ending bracket labeled '2.'.

Ein echtes Rokoko-Kind ist das Abtruppignal der vormals *Backhoff-Kürassiere*.

Trompete in Es
Pauke

Die Besetzung der Kavalleriemusik war um die Wende des Jahrhunderts in allen deutschen Ländern fast die gleiche. Die Beschaffenheit der Signale zeigt überall dieselbe Kürze mit mehr oder weniger rhythmischer und melodischer Prägnanz.

*Kastner*¹⁸ veröffentlicht eine Reihe von *bayerischen* Kavalleriesignalen aus dem Jahr 1828. Da die Signale (wie wir bereits oben gesehen haben) in den Jahrzehnten nur geringen Veränderungen unterworfen sind, darf man für die hier mitgeteilten bayerischen Ordonanzsignale ein höheres Alter annehmen:

Bayerische Kavalleriesignale von 1828

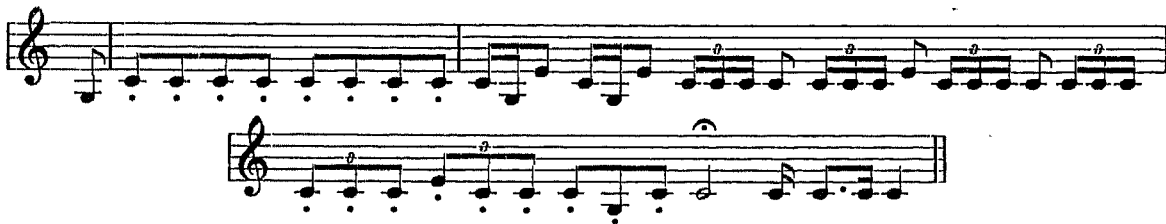
Schritt *Trab (kurz)* (Nach Kastner¹⁸)
Trab (lang) *Galopp*
Halt *Attacke*
Aufsitzen

Nicht viel anders klangen die Signale der *österreichischen* Kavallerie. Anbei einige Proben, die höchstwahrscheinlich älter sind als ihr Erscheinungsjahr (1846).

1. Wecken



2. Sammeln



3. Appell



4. Retraite

I. Post



II. Post



III. Post

IV. Post



5. Alarm (Presto)



Mit dieser Signalmusik und mit ihren langen Naturtrompeten zogen die Kavallerieregimenter in den Krieg gegen Napoleon. Die Trompeterkorps bei der *französischen* Kavallerie mußten bis 1802 von den Regimentsobersten unterhalten werden. Das war für sie natürlich eine große Belastung. Es kam noch dazu die Geldknappheit der Zeit, so daß sich der erste Konsul *Napoleon* kurzerhand entschloß, die Kavalleriemusikkorps aufzulösen. Die Obersten waren ihrer Verpflichtungen los und die Armee bekam 3000 Pferde. Aber schon einige Jahre später führte der Kaiser *Napoleon* die Kavalleriemusik wieder ein. Das Trompeterkorps eines Regiments bestand im allgemeinen aus sechzehn Trompetern, sechs Hörnern und drei Posaunen.

In dieser Zeit ragt der Name *David Bübls* (eines geborenen Deutschen) hervor, der die Signale und Märsche der französischen Kavallerie schuf und 40 Jahre im Dienste der französischen Heeresmusik stand.

Einige von ihm komponierte und von dem französischen Kriegsminister 1806 als Ordonanzsignale bei allen berittenen Truppen eingeführte Trompeterstücke mögen hier als Beispiel dienen. „Boute selle“ (Satteln) besteht aus drei Rufen und fünf Posten:

Boute selle (Allegro)

1. Appel



2. Appel



3. Appel



1. Post



2. Post



3. Post



4. Post



5. Post



Sammeln (l'Assemblée) Allegro





Abb. 87. *Preuß. Spielente aus der Mitte des vorigen Jahrh.*, wie sie in Berlin häufig zu sehen waren. An ihrer Spitze marschiert nun der Regimentstambour (heute Bataillonshornist) mit dem Tambourstock.



Abb. 88. *Tambourmajor vom Garde-Reserve-Infanterie-Regiment (Garnison Potsdam).*



Abb. 89. *Oberst, Tambourmajor und Tamboure (Großherzogtum Oldenburg).*

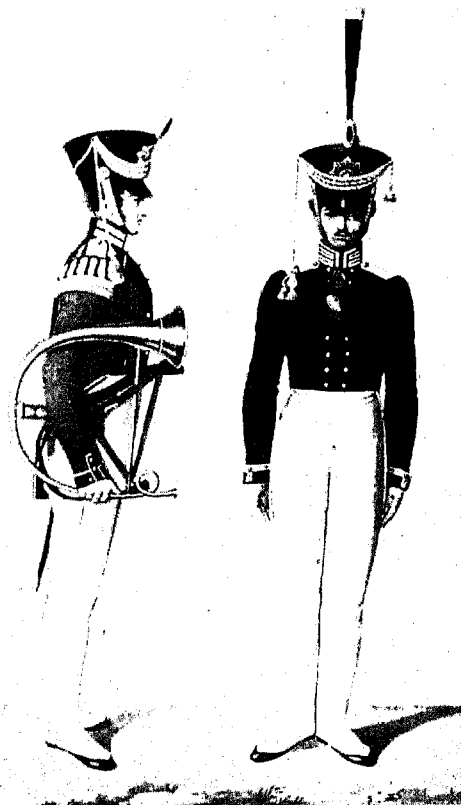


Abb. 90. *Preussisches Flügelhorn (Signalhorn in Halbmondform).* Diese Form war bereits Ende des 18. Jahrhunderts im Gebrauch.



Abb. 91. *Frangösischer Claironbläser.*
Anfang des 19. Jahrhunderts.



Abb. 92. *Preußischer Hornist (Schützenabteilung) um 1820.*
Sein Horn hat die Trompetenform.



Abb. 93. *Fagottist und Tambour der Berliner Bürgergarde*
zu Fuß um 1810.



Abb. 94. *Hoboist und Tambour vom preußischen Kadettenkorps*
(1812—1814).

Wacken (Reveille) Allegro



In die napoleonischen Kriege fällt dann die bedeutungsvolle Erfindung der *Ventile*. Dieser Erfindung gingen — wie bereits erwähnt — eine Reihe von Versuchen voraus, so die *Klappentrompete* (*Weidinger* 1801) und das sogenannte *Kenthorn* (Key bugle) von *Halliday* in Dublin. Dieses Kenthorn war ein mit sechs, später in Deutschland mit sieben Klappen versehenes Signal- und Flügelhorn in Trompetenform. Seine Erfindung ließ der Kapellmeister Halliday 1810 in Dublin patentieren und hatte gleich so großen Erfolg damit, daß der Herzog von Kent es sogar in die Armee einführte, ohne die dazu notwendige Bestellung von zahlreichen Hörnern zu vergessen. Aus Verehrung nannte dann Halliday sein Horn fortan Kenthorn. Der Name und das Instrument haben sich sehr schnell im deutschen Heer eingebürgert. Die preußische Kavalleriemusik gebrauchte das Kenthorn schon während der Freiheitskriege.

Noch eine andere englische Erfindung müssen wir hier kurz erwähnen — ein bereits 1790 unternommener Versuch zur *Chromatisierung* des *Waldhorns* von *Charles Clagget*. Es war die Verbindung von zwei Hörnern (ein D-Horn und ein Es-Horn), die jedoch ein gemeinsames Mundstück hatten. Diese Neuerung hat sich nicht durchgesetzt, dagegen blieben die bereits besprochenen Inventionstrompeten und Inventionshörner sowie das Kenthorn noch lange nach der Einführung der Ventile im Gebrauch beim Heer, ebenso die Naturtrompeten.

In dieser Zeit brodelte es überall von solchen Versuchen und Erfindungen. Es sind die Vorboten der neuen Zeit. Den Ventilen war es eben beschieden, sich durchzusetzen. Lange hat man diese Erfindung der Ventile dem Berliner Kammermusiker *Stölzel* und dem schlesischen Oboisten *Blühmel* zugeschrieben. Immer waren es Musiker, von denen die ersten Anregungen zur Verbesserung eines Instruments ausgingen, ja, welche sogar selbst diese Verbesserungen durchführen.

In diesem Falle haben *Stölzel* und *Blühmel* eine bedeutende Verbesserung der Ventile durchgeführt und erhielten sogar 1818 ein Patent darauf, doch die eigentlichen Erfinder des *Pumpventils* oder *Pistons* sind die Wiener *A. und J. Kerner*, die wahrscheinlich schon vor 1806 ihre Erfindung machten.

Die Pumpventile, die an Hörnern und Trompeten angebracht wurden, zeigten aber verschiedene Mängel. Später hat sich das bis heute gebräuchliche Drehventil *Blühmels* (1828) durchgesetzt, 1835 machten der Berliner Instrumentenmacher *Moritz* und der Reformator der preußischen Heeresmusik, *Wilhelm Wieprecht*, bedeutende Verbesserungen der Ventile.

Die *chromatische Trompete* scheint gleich Eingang bei der preußischen Kavallerie gefunden zu haben, denn eine A. Kabinettsorder vom 21. März 1825 erwähnt bei der Gardekavallerie neben zwei Primtrompeten, zwei Sekundtrompeten, zwei ersten Prinzipaltrompeten und zwei zweiten Prinzipaltrompeten, zwei Kenthörnern, eine hohe E-, eine F- und eine G-Trompete, eine Altposaune, eine Tenorposaune und zwei Baßposaunen.

In diesem Kabinettsbefehl werden zum erstenmal „Hilfstrompeter“ vermerkt. Die Hilfstrompeter wurden notwendig, weil der König die Zahl der üblichen zwölf Trompeter und einem Stabstrompeter für die Gardekavallerie zwar auf zwanzig erhöhte, ohne jedoch den Etat zu erhöhen. Für die sieben Trompeter wurde also keine etatsmäßige Besoldung vorgesehen. Diese sollten vielmehr aus der Mannschaft ausgesucht und für das Trompetenblasen vorbereitet werden.

Ebenso erging es den *Paukern* (mit Ausnahme des Regiments Garde du Corps). Sie standen nicht im Etat, sondern waren sozusagen eine Privateinrichtung des Offizierkorps des betreffenden Regiments, das auch die Unterhaltungskosten für den Pauker bestritt. Diese Behandlung der Pauker war nicht etwa ein Gebot der Zeit während und nach den Freiheitskriegen. Schon Friedrich der Große führte eine gewisse Einschränkung im Gebrauch der Pauken ein: „Wenn die Regimenter in Campagne marschieren, so sollen so-

wohl Cuirassiers, Dragoner und Husaren, die Pauken haben, solche nach denen ihnen nächsten Festungen bis nach geendigtem Kriege in Verwahrung schicken.“ (Nach einer Instruktion von 1778.)

Da es den Offizieren des Regiments freigestellt war, sich Pauker und sogar außeretatliche Trompeter zu halten, so machten sie oft einen ausgiebigen Gebrauch davon. Ein königlicher Befehl setzte aber auch hier eine Grenze. Am 15. März 1830 bestimmte Friedrich Wilhelm III. für jedes Kavallerieregiment ein Musikkorps von dreizehn etatsmäßigen Trompetern und vier Hilfstrompetern aus der Mannschaft (Reschke⁹).

Nun zu den *Spielleuten der Infanterie*, den alten Querpfeifern und Trommlern. Sie sind immer noch da. Ihre Uniformen haben zwar manche Veränderung erfahren, doch sind ihre Kunst und die Instrumente dieselben geblieben. Sie marschierten durch die Jahrzehnte mit ihren großen messingnen Trommeln, die noch die alte Verschnürung hatten, und mit ihren Querpfeifen. Manches war jedoch inzwischen anders geworden. Die Musketierbataillone hatten seit 1749 keine Pfeifer mehr. Zwar verschwanden die Pfeifer vorübergehend aus den preussischen Grenadierkompanien, kehrten aber schon 1799 wieder zurück.

In der *bayerischen Armee* gab es um die Wende des Jahrhunderts keine Pfeifer mehr, ja die Tamboure wurden sogar zur Regimentsmusik herangezogen, „um eine vollständige Janitscharenmusik bilden zu können“. Die Trommler trugen weiße Uniformen mit Klappen und Aufschlägen in den Farben schwarz-weiß-blau, jedoch ohne Schwalbennester. Diese durfte nur der Regimentstambour tragen.

Ein *preussisches* Infanterieregiment hatte 1809 neben einem Regimentstambour und zwölf Hornisten noch zwei Bataillonstamboure, 24 Trommler und acht Pfeifer. Nach den Freiheitskriegen verschwanden die Schnüre von den Uniformen der Musiker (vgl. Abb. 87, 88).

Wir haben bis jetzt absichtlich eine Besprechung der *Spielmusik der Trommler und Pfeifer* unterlassen. Obwohl diese Musik wohl die älteste deutsche Heeresmusik ist, besitzen wir so gut wie keine schriftlich aufgezeichneten Spielstücke für Heertrommel und -pfeife aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Die Signale und Spielstücke haben sich nur mündlich überliefert.

*Hermann Schmidt*¹⁹ bringt ohne nähere Zeit- und Quellenangabe einige alte Signale für Trommel und Pfeife. Sie stimmen zum großen Teil mit den von *Kastner*¹⁸ veröffentlichten preussischen Infanteriesignalen überein.

Als Beispiele:

Locken (Vorbereiten) *Tambour*

(Nach Kastner¹⁸)



Signale für die Wachmannschaft

(Nach Schmidt¹⁹)

1. *Abtrupp* (Fahnentrupp = Ablösung der Wache). Heute das gleiche Signal.

Pfeife

Trommel

NB. Die Notierung für die Trommel hat keine Tonhöhebedeutung.

2. Vergatterung (Versammlung) zur Wachtparade (Heute das gleiche Signal)

(Nach Schmidt¹⁹)

8va

Vergleichsweise bringen wir eine „Vergatterung“ für Trommler, die dem 1801 in Berlin erschienenen anonymen Werk „Über das Trommelschlagen“ entnommen ist. Sie weicht kaum von der obigen ab.

Vergatterung zur Wachtparade

3. Wecken (Heute das gleiche Signal)

(Nach Kastner¹⁸)

8va

Das „Wecken“ (die *Reveille*) ist ebenfalls sehr alt und stammt wahrscheinlich aus der Zeit des Soldatenkönigs. Die gleiche Trommelausführung des Signals finden wir jedenfalls im oben erwähnten Werk „Über das Trommelschlagen“:

Die Reveille

Wiederholungen *ad libitum*

Fabnentrupp (Heute dasselbe Signal)

(Nach Kastner¹⁸)

8va

Pfeife

Trommel

8va

8va

Alt-Preussischer Zapfenstreich (Heute dasselbe Signal)

(Wahrscheinlich um 1750—1800)

8va

Pfeife

Trommel

8va

8va

8va

8va

8va

Fast die gleiche Trommelnotation zeigt der in dem Werk „Über das Trommelschlagen“ enthaltene Zapfenstreich. So ist die hier mitgeteilte Melodie also schon im 18. Jahrhundert geblasen und geschlagen worden:

Zapfenstreich

Über die Entstehung des „Zapfenstreichs“ wurde schon berichtet. Es gibt noch eine andere Version, die so lautet: Der Profos bzw. Rumormeister ging in die Weinschenke des Lagers und stellte durch Klopfen auf das Weinfäß fest, wie hoch der Wein noch stand. Dann wurde ein Kreidestrich auf den Zapfen gemacht und die Zeit festgelegt, in der das Faß bis zum Zapfenstreich geleert werden mußte. Diese Version erscheint mir jedoch unwahrscheinlich. Die Stunde der Abendruhe hätte auch ohne solche umständliche Versuche vom Profos bzw. Rumormeister festgelegt werden können. Erst dann, wenn diese Stunde geschlagen hatte, wäre sein Erscheinen in der Schenke angebracht und zweckmäßig, ebenso das Klopfen auf den Zapfen des Weinfasses, was zugleich Schankschluß bedeutete.

Wie dem auch sei, der Zapfenstreich wurde nach wie vor im deutschen Heer geschlagen. Während der Freiheitskriege nahm er in Preußen eine zeremonielle Bedeutung an, was in

folgender Begebenheit seinen Grund hatte: Nach der Schlacht bei Großbeeren im August 1813 unternahm der preußische König Friedrich Wilhelm III. zusammen mit dem russischen Kaiser Alexander I. eine Truppenbesichtigung. Am Abend kamen die beiden Monarchen in die Nähe eines russischen Lagers. Wie es im russischen Heere üblich war, sangen die Soldaten nach dem Zapfenstreich ein geistliches Lied. Friedrich Wilhelm III. stand gerade dabei, als die russischen Soldaten das Lied von Bortnjanski „Ich bete an die Macht der Liebe“ sangen, und war so ergriffen von dem religiösen Schauspiel und von der Melodie, daß er diese Form des Zapfenstreichs auch für seine Truppen befahl (A. Kabinettsordre vom 10. 8. 1813).

Seitdem nannte man den Zapfenstreich „Russischer Zapfenstreich“, weil die Melodien und das Gebet von den Russen entlehnt waren. Dieser Zapfenstreich hatte die Folge:

Zuerst das *Locken*

(Nach Kastner¹⁵)

Pfeife

Trommel

Alle Pfeifer und Tamboure

Ein Pfeifer-Solo
Ein Tambour mit dem rechten Stock

Alle Pf. u. Tamb.

Ein Pfeifer Ein Tambour

Dann *Zapfenstreich*:

8va

First system of a musical score in G major, 2/4 time. The treble clef part features a melodic line with a slur and a fermata over the first measure. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

8va

Second system of the musical score, continuing the melodic and rhythmic patterns from the first system.

8va

Third system of the musical score, showing further development of the melody and accompaniment.

8va

Fourth system of the musical score, concluding with a double bar line and repeat dots in both staves.

Nach dem Zapfenstreich (manchmal wurde er auch vom Musikkorps gespielt — dann schwiegen die Pfeifer), erklang das Zeichen zum Gebet:

8va

Fifth system of the musical score, featuring trills (tr) in the treble clef part and a change in the bass clef accompaniment.

6th system of the musical score, featuring five trills (tr) in the treble clef part. The bass clef part includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo).

Nach dem Zeichen folgte das Lied: „Ich bete an die Macht der Liebe“.

Alsdann wurde der Zapfenstreich abgeschlagen:



Diese Folge: Locken, Zapfenstreich, Gebet, ist unverändert in den heutigen „Großen Zapfenstreich“ übernommen worden.

Die oben mitgeteilten Signale für Pfeifer und Trommler sind eigentlich schon kleine abgeschlossene Spielstücke, denen volkstümliche Melodien zugrunde liegen. Der „Abtrupp“ ist ein achttaktiges Lied mit Tanzcharakter, das russisch klingt und vielleicht von den russischen Truppen übernommen worden ist, ebenso der „Fabuentrupp“.

Der „altpreussische Zapfenstreich“ besteht aus zwei achttaktigen Abschnitten (die jedesmal wiederholt werden) und einer Coda. Doch ist der zweite Abschnitt scheinbar später hinzugefügt worden, jedenfalls passen die beiden Abschnitte wenig zusammen. Der erste achttaktige Abschnitt ist wahrscheinlich russischer Herkunft.

Jedenfalls haben sich diese schlichten, aber fröhlichen Spielstücke schnell eingebürgert und die Zeit überdauert. Die anderen deutschen Heere benutzten für den Wachdienst möglichst volkstümliche Motive, die jedes Soldatenherz erfreuen konnten. So war das „Wecken“ bei der Infanterie des Großherzogtums Sachsen-Weimar das bekannte Lied „Freut euch des Lebens“:

Pfeifersignal (Großherzogtum Sachsen-Weimar um 1833)
Wecken



Dazu gehörten noch die vielen verschiedenen Gefechtsignale und die besonderen Signale für die Truppenteile, die nach der Einführung des Signalhorns (Flügelhorn) bei der Infanterie und den Jägertruppen zu größerer Geltung kamen.

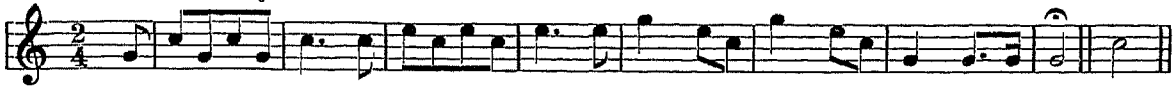
Die Einführung des *Signalhorns* und die Bildung von leichten Infanterieformationen (Füsilier und Jäger) war durch die veränderte Gefechtstechnik bedingt. Das Signalhorn scheint zuerst bei den *hannoverschen Infanterietruppen* Eingang gefunden zu haben. *von Scharf*³⁰ gibt als Einführungsjahr 1758 an. Um diese Zeit werden wohl auch die bei *Kastner*¹⁸ abgedruckten hannoverschen Infanteriesignale für Flügelhorn entstanden sein. Es sind kurze prägnante Motive, die die einzelnen Bewegungen der Truppe genau bezeichnen, im ganzen 37. Sie gehen nicht über den einfachen Dreiklang hinaus. Wir bringen nur einige besonders charakteristische Hornsignale:

Hornsignale der hannoverschen Infanterie um 1821
I. Marsch

(Nach Kastner¹⁸)



2. Ablösen der Schützenkette



3. Langsame Bewegung



Vermutlich gab es Hörner (*Flügelhörner*) bei den *preußischen Feldjägertruppen* bereits um 1762. Erst 1787 finden wir in einem „Reglement für die Kgl. Preuß. leichte Infanterie“ aber genaue Vorschriften über den Gebrauch des Signalthorns bei der Truppe: „... Die Leute müssen aber sämtlich gewöhnt seyn, sehr genau auf die Signale Acht zu haben, weil bei diesen Gelegenheiten nichts commandirt, sondern alles durch Signale zu erkennen gegeben wird.

- I. Signal zur Retraite.
- II. Signal Halt.
- III. Signal zur Retraite für das 2. u. 3. Peloton“ (Schützenzug).

„... Die sämtliche Füsilier-Bataillons haben folgende voneinander differente 8 Signale, die einem jeden so bekannt seyn müssen, daß er augenblicklich, so wie er nur solche hört, wissen muß, was er zu thun hat.

- Nr. I. Marsch
- II. Halt und Sammelt euch
- III. Chargirt
- IV. Stopft
- V. Haltet euch rechts (Notentext unten)
- VI. Haltet euch links (Notentext unten)
- VII. Schwärmt
- VIII. Retraite“ (Zitat nach *Reschke*⁹). (Notentext unten)

*Kastner*¹⁸ und *Schmidt*¹⁹ veröffentlichen eine Reihe *preußischer Hornsignale*, die wahrscheinlich aus dem letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stammen:

Marsch wie das hannoversche *Marschsignal* (1)

Halt und Sammelt euch (*Kastner*¹⁸)

(*Schmidt*¹⁹)



Haltet euch rechts

(*Kastner*)



Haltet euch links

(*Kastner*)



Retraite

(*Kastner*)



Einige *bayerische Hornsignale* mögen als weitere Beispiele für diese Praxis dienen. Die Flügelhörner wurden in *Bayern* erst am 14. April 1804 eingeführt. Sie waren in Dis-Stimmung.



1810 folgte *Sachsen* dem Beispiel der anderen Länder und führte das *Flügelhorn* bei der Armee ein, fünfzehn Jahre später (1825) kam auch *Württemberg* dazu.

Um welches Horn handelt es sich nun hier? Diese Frage ist leicht zu beantworten. Die ersten Hörner, mit denen die leichten Infanterietruppen und die Jäger ausgestattet wurden, waren *Signalhörner* — die sogenannten *Halbmonde*. Sie standen in Es, D, C oder B (Diskantlage). Viele Abbildungen aus der Zeit vor den Freiheitskriegen zeigen die Halbmondform des Signal- oder *Flügelhorns* (Abb. 90). Die Praxis hat bewiesen, daß diese Hörner einen stärkeren und durchdringenderen Klang hatten als die Waldhörner, und *Friedrich Wilhelm II.* zögerte nicht mit ihrer Einführung. Den Auftrag zur Anfertigung von 180 Flügelhörnern (Halbmonde) in gleicher Stimmung (Dis) und Größe erhielt 1788 der Potsdamer Instrumentenmacher *August Friedrich Krause*. Für jedes Horn, das mit „starken juchtenen Gebinde, und zu mehrerer Haltbarkeit, mit starken messingenen Querbügeln“ versehen sein mußte, bekam Krause 5 Taler, für die damalige Zeit ein sehr guter Preis.

Wie gesagt, wurde das Flügelhorn in Preußen zuerst bei den Jägertruppen zu Fuß und bei den Füsilierbataillonen eingeführt. Unter *Friedrich Wilhelm II.* gab es bereits 20 Bataillone leichter Infanterie. Man nannte sie „*Füsilierbataillone*“. Sowohl durch ihre Taktik im Felde wie durch ihre Uniform und Musik unterschieden sie sich von der übrigen Infanterie. Acht von ihren Spielleuten bekamen die Flügelhörner. Ihre Stabshornisten mußten laut königlichem Befehl von 1788 zu dem Fußjägerregiment in Mittenwalde fahren, um hier die üblichen acht Signale (siehe oben) zu erlernen.

Die Flügelhörner gefielen allgemein sehr gut, so daß sich der König 1793 entschloß, sie auch bei den anderen Infanterieregimentern einzuführen. Zuerst tat nur ein Hornist Dienst beim Regiment, dann wurden es zwei.

Die *Spielleute der Infanterie* in Preußen erfuhren in den folgenden Jahrzehnten manche Besetzungsänderungen. 1809 finden wir bei den Füsilierbataillonen der Infanterie zwölf *Hornisten* mit einem *Bataillonstambour*, aber keine Pfeifer. Als dann 1846 auch die übrigen Infanteriebataillone neben einem *Bataillonstambour* und zwölf Trommlern noch vier Hornisten bekamen, mußten diese Hornisten beim Vorbeimarsch die Pfeife blasen. Die Zahl der Spielleute für das Bataillon wurde 1863 zwar auf sechzehn festgelegt (dazu *Bataillonstambour*), doch gab es jetzt acht Hornisten (die ebenfalls die Pfeife blasen mußten) und acht Trommler.

Nach den Freiheitskriegen hatte sich bereits die *Trompetenform des Signalhorns* durchgesetzt (Abb. 92). Aus späterer Zeit begegnen uns noch Soldatenbilder, auf denen die alte Halbmondform zu sehen ist. Das darf nicht befremden. Die alten Signalhörner mußten abgenutzt werden, bevor man neue anschaffte. In Frankreich waren die sogenannten *Clairons* als Signalhörner eingeführt (Abb. 91).

Da wir vom Horn reden, dürfen wir die *Jägermusik* nicht vergessen. Die Jäger waren wohl die erste preußische Truppe, die bereits unter Friedrich dem Großen zehn Hornisten haben durfte. Als *Friedrich Wilhelm III.* zur Regierung kam, wurde 1801 ein Fußjägerregiment aufgestellt, das 36 Hornisten erhielt. Zu jeder der zwölf Kompanien gehörten drei Hornisten. In dieser Zeit beschränkte sich die Jägermusik auf Signale und kleine Stücke, die mehrstimmig geblasen wurden.

Auch nach 1806 hat sich diese Musik nicht wesentlich verändert. Zu dem Fußjägerregiment, das 1808 zwei Stabshornisten und achtzehn Hornisten führte, kamen noch die neu aufgestellten Gardejäger, die ostpreußischen Jäger und die schlesischen Schützenbataillone hinzu. Ihre Musik bestand aus je zwölf Hornisten und einem Stabshornisten. Bei dieser Zahl blieb es aber nicht. Vielmehr wurden einige Jahre später Hoboisten eingeführt. Sie fielen wieder weg. Nach mancherlei Veränderungen erhielt die Jägermusik erst durch *Job. Gottfried Rode* (1797—1857) ihr prägnantes Gesicht. Er war Kapellmeister der Musik des Gardejägerbataillons bis 1857, und seine Besetzung und sein Musikkorps waren in dieser Zeit nicht nur für Preußen, sondern auch für das Ausland vorbildlich.

J. G. Rode führte die Ventilwaldhörner, chromatische Trompeten und vor allem die unbedingt notwendigen Baßinstrumente (Bombardons) ein und erreichte folgende Besetzung: sieben chromatische Waldhörner in F oder Es, drei chromatische Waldhörner in B oder As, drei Kenthörner in C, drei Ventiltrompeten in B und F, Althorn, Tenorhorn, eine Baßposaune mit Wiener Ventilen und einen Baß, den man später durch die Moritz-Wieprechtsche Tuba ersetzte (*Reschke*⁹).

Rode wirkte volle 40 Jahre als Kapellmeister und eigentlicher Vertreter der Jägermusik. Er hat tatsächlich viel für diese am Hörnerklang haftende Musik getan, und man kann ihm deshalb nicht verdenken, daß er sich in seinen alten Tagen den Reformen Wilhelm Wieprechts mit aller Energie widersetzte.

Wie hat sich inzwischen das Musikkorps bei *der Infanterie* entwickelt? Die Änderungen im Heerwesen, die der Nachfolger des Großen Friedrich schon bei seinem Regierungsantritt unternahm, berührten wenig die übliche Besetzung der Regimentsmusik. Diese bestand nach wie vor aus sechs Hoboisten. Erst 1807 befanden sich zehn etatsmäßige Hoboisten beim Regiment. Nur die Garde durfte 24 Hoboisten führen. Natürlich waren beim Musikkorps neben Oboen und Fagotten auch noch Klarinetten, Hörner und Trompeten im Gebrauch. Abb. 93 und 94 zeigen Musiker aus dieser Zeit.

Unmittelbar nach den Freiheitskriegen tritt die *Janitscharenmusik* etatsmäßig in Erscheinung. Die Allerh. Kabinettsorder vom 13. März 1816 schreibt sie vor und verfügt zugleich, daß sie aus zwölf Hilfsmusikern (aus jeder Kompanie einer), aber ohne besondere Kosten gebildet werden sollte. Das etatsmäßige Musikkorps bestand laut dieser Kabinettsorder aus: zwei C-Klarinetten, einer F-Klarinette, einer Pikkoloflöte, zwei Inventionshörnern, einer Inventionstrompete, zwei Fagotten und einer Quartbaßposaune. Diese Instrumente kosteten insgesamt 140 Taler.

Vier Jahre später wurde den Regimentern erlaubt, bis 25 Hoboisten und fünf Janitscharen zu halten. Obwohl die Offiziere die Hälfte dieser Musiker aus eigenen Mitteln unterhalten und auch die Musikinstrumente selbst anschaffen mußten, herrschte damals und in späteren Jahren geradezu ein Musikluxus im Heer. Jedes Regiment wollte natürlich die beste Musik haben und scheute keine Kosten, wenn es sich darum handelte, tüchtige Leute oder bessere Musikinstrumente zu bekommen. Wieder machten die Garden eine Ausnahme. Alle ihre Hoboisten waren etatsmäßig besoldet.

Die Besetzung von zwei Oboen, zwei Flöten, acht Klarinetten (zwei in F und sechs in C), zwei Trompeten, zwei Waldhörnern, vier Fagotten, einem Kontrafagott, drei Posaunen, einem Baßhorn und die dazugehörige Janitscharenmusik mit einer großen und einer kleinen Trommel, Becken, Triangel und Schellenbaum erlaubte den Musikkorps schon einwandfreie und vollklingende Aufführungen der Stücke.

Zweifellos: die Heeresmusik blühte auf, sie trat nun mit ihren wohlbesetzten Kapellen den Weg in die Öffentlichkeit an — voran der *Schellenbaum*. Dieses Schmuckstück hat sich nach den Freiheitskriegen hauptsächlich in *Preußen* erhalten und manche Umformungen durchgemacht. Doch bereits um 1830 steht die heutige Form so ziemlich fest, mit Halbmond (Sichel), Roßschweif, Glocke, Stange, Bekrönungsadler, Stern und Standarte (Abb. 96). Der Schellenbaum war kein Klingelgerät mehr, sondern das Wahr-

zeichen, die Fahne des Musikkorps. Und diese Stellung bekleidet er bis heute in der Musik der deutschen Infanterie.

Die anderen Armeen scheinen wenig Interesse für den Schellenbaum gehabt zu haben. In *Bayern* hielt er sich nur kurze Zeit und wurde bereits 1826 beiseite gelegt. Auch *Österreich*, das wohl als eins der ersten Länder den Schellenbaum einführte, wollte ihn nicht länger als bis 1860 behalten. Dort bestanden allerdings verschiedene Schellenbaumformen. Abb. 97 zeigt eine sehr interessante österreichische Form aus den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. *Frankreich* führte noch nach den Freiheitskriegen die türkische Form des Schellenbaums (Abb. 95).

Eine ähnliche Entwicklung machte die Regimentsmusik der anderen deutschen Länder durch. Nehmen wir wieder *Bayern* als Beispiel. Nach dem kurfürstlichen Befehl vom 1. Januar 1790 (*Rumfordscher* Vorschlag) gab es bei allen Infanterieregimentern die gleichen Musikkorps. Sie bestanden aus zwei Klarinetten in A (F), zwei D-Klarinetten (C), zwei Waldhörnern und zwei Fagotten, insgesamt acht Musikern. Da dem Regimentskommandeur erlaubt war, noch die Trommler zum Musikkorps heranzuziehen, konnte die Kapelle beliebig anschwellen. Es hing von dem Betrag ab, den die Offiziere des Regiments aufbrachten, um die nötigen Instrumente zu kaufen. Das Musikkorps leitete der Regimentstambour, der in Bayern „Bandlehrer“ hieß und der auch die Musiker schulte.

Als der Kurfürst und spätere *König Max Josef* die Regierung übernahm, erhöhte er die Zahl der Musiker auf zehn, später sogar auf zwölf, so daß die Kapelle eines Infanterieregiments um 1811 folgende Besetzung aufwies: sechs Klarinetten, eine Pikkoloflöte, zwei Fagotte, zwei Dis-Hörner, eine Trompete und eine Posaune. Dazu gehörte noch die türkische Musik, bestehend aus Schellenbaum (Halbmond), einer großen und einer kleinen Trommel, zwei Paar Becken.

Nach den Freiheitskriegen werden die Musikkorps überall verbessert und vervollständigt. Der bayerische König läßt sich diese Gelegenheit nicht nehmen. Es sind schon 18 Hoboisten im Musikkorps, dazu ein Regimentstambour (Musikmeister) (Abb. 99). Die Offiziere erhöhten aber diese Zahl nach ihrem Belieben. Für die Uniformen der Musiker wurde viel Geld ausgegeben — ähnlich wie in *Österreich*. Während dort die Uniformen der Musiker von den Offizieren des Regiments bezahlt werden mußten, sorgte der bayerische Etat für die Bekleidung der Hoboisten. Die Musiker des früheren bayerischen Grenadier-Garderegiments trugen „rote Röcke mit blauen Kragen, Brustklappen und Aufschlägen, reich mit Silberlitzen verziert, weiße Hosen, hohe Stiefel, dreieckige Hüte mit Straußenfedern“ (*Luz³¹*). Dieser Luxus hörte freilich in den folgenden Jahren auf. Die Musik wurde aus Ersparnisgründen genau festgelegt und durfte 26 Mann (einschließlich einem Musikmeister, einem Musiktambour und sechs Zuteilten) nicht übersteigen. In dieses Jahr (1826) fällt, wie schon erwähnt, die Abschaffung des Schellenbaums. Aus dieser Zeit stammt Abb. 98, die das Musikkorps des Leibregiments zeigt. Die Musiker tragen die damals üblichen blauen Frackröcke und blaue Beinkleider mit roten Aufschlägen.

Werfen wir einen Blick nach *Österreich*. Aus den acht Hoboisten, die für das Regiment Ende des 18. Jahrhunderts vorgeschrieben waren, hatte sich 1806 ein Musikkorps von 48 Mann entwickelt. Allerdings wurde diese Musik hauptsächlich von dem Offizierkorps unterhalten. Wie in anderen Armeen so trieben auch die österreichischen Offiziere einen wahren Luxus mit ihrer Musik. Die Spielleute wurden prächtig gekleidet, manche Regimenter ließen sich die Uniformen der *Musikbande* (so hieß in *Österreich* das Musikkorps) 80000 Franken kosten. Allein die Uniform des Regimentstambours und des ersten Mohren soll 20000 Franken verschlungen haben (*Piff³²*).

1806 wurden die *Pfeifer* in *Österreich* abgeschafft. Die Infanterie und die Jägerbataillone erhielten Signalthörner, die in F gestimmt waren, jene der Bataillonshornisten standen jedoch in A.

Was die *Musikkorps* anbetrifft, so muß gesagt werden, daß sie vom Etat sehr stiefmütterlich behandelt wurden. Es ist eigentlich merkwürdig, daß einerseits die Unentbehrlichkeit der Heeresmusik unterstrichen wird, andererseits aber die Heeresleitung so gut wie nichts für die Musik tat, sondern ihre Unterhaltung und Pflege hauptsächlich den Regimentsoffizieren überließ. Die Regimentsmusik wurde immer als Privatangelegenheit betrachtet, und die Musiker waren Zivilisten, in Soldatenkleider gesteckt. Sie standen im Privatvertrag, der in jedem Einzelfalle zwischen dem Regiment und dem betreffenden Musiker geschlossen wurde und jederzeit kündbar war.

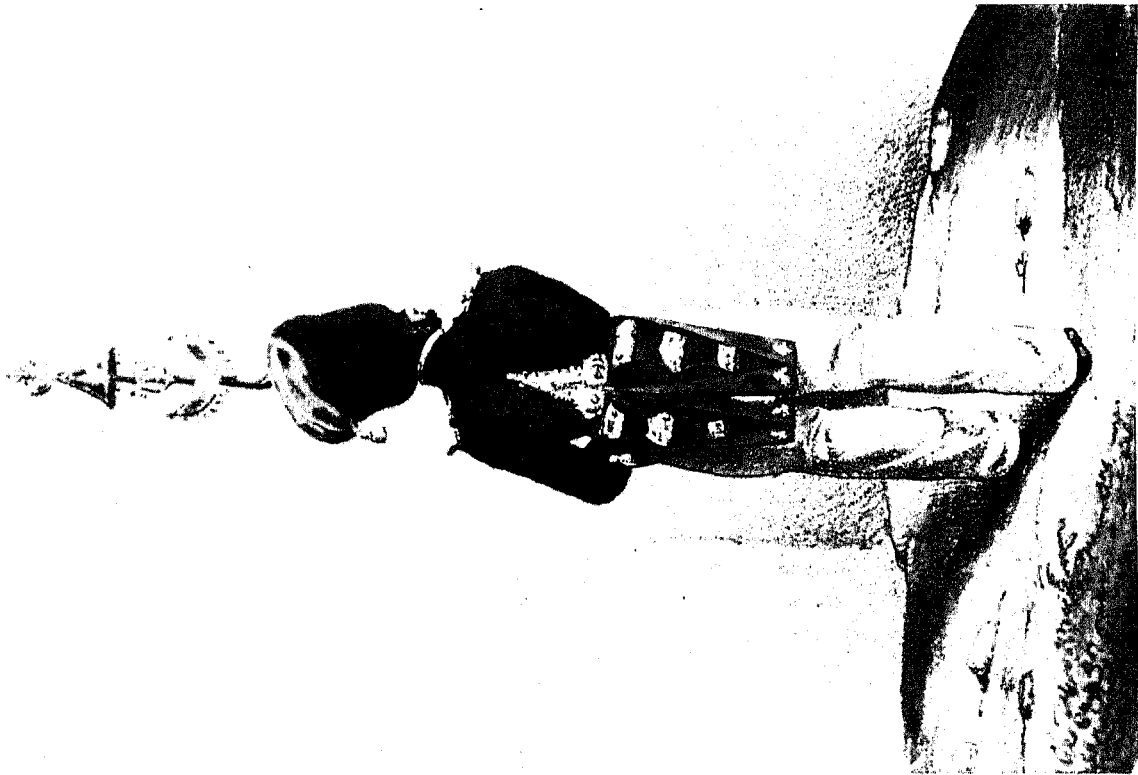


Abb. 95. Schellenträger der französischen Infanterie-Garde Royal (1830).

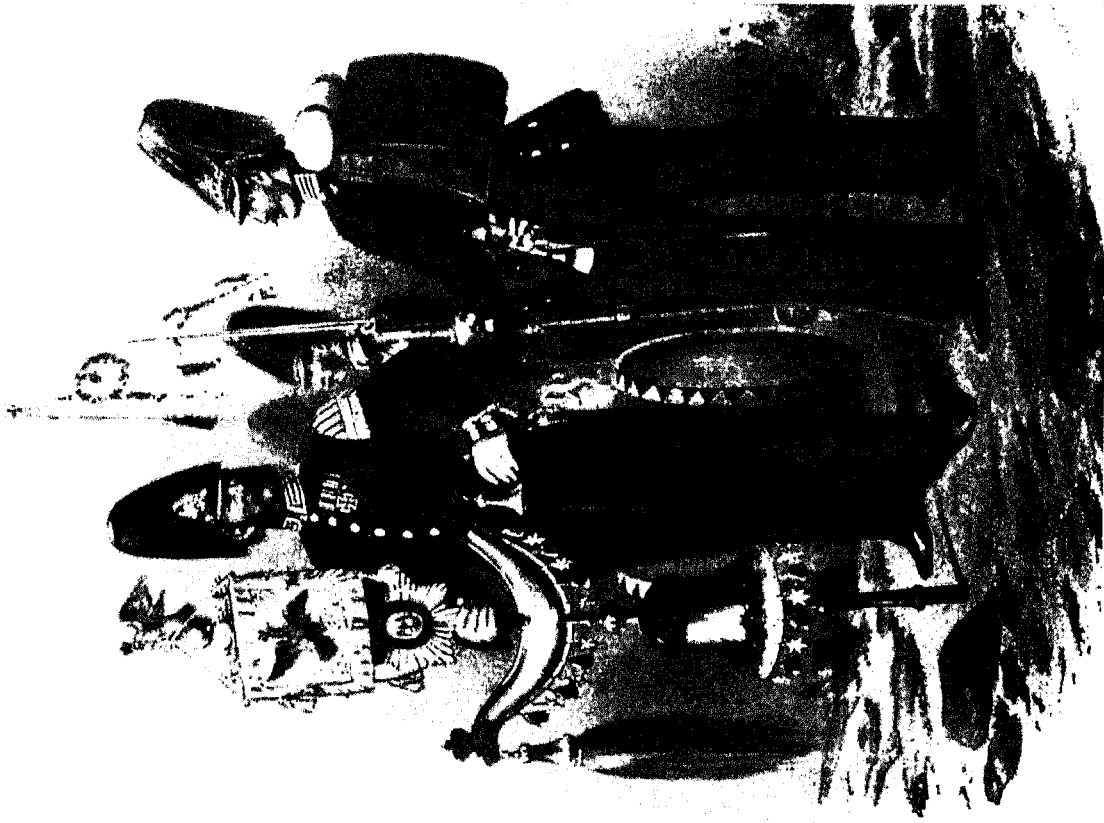


Abb. 96. Preussischer Schellenbaumträger um 1866. Der Schellenbaum hat bereits die heutige Form.

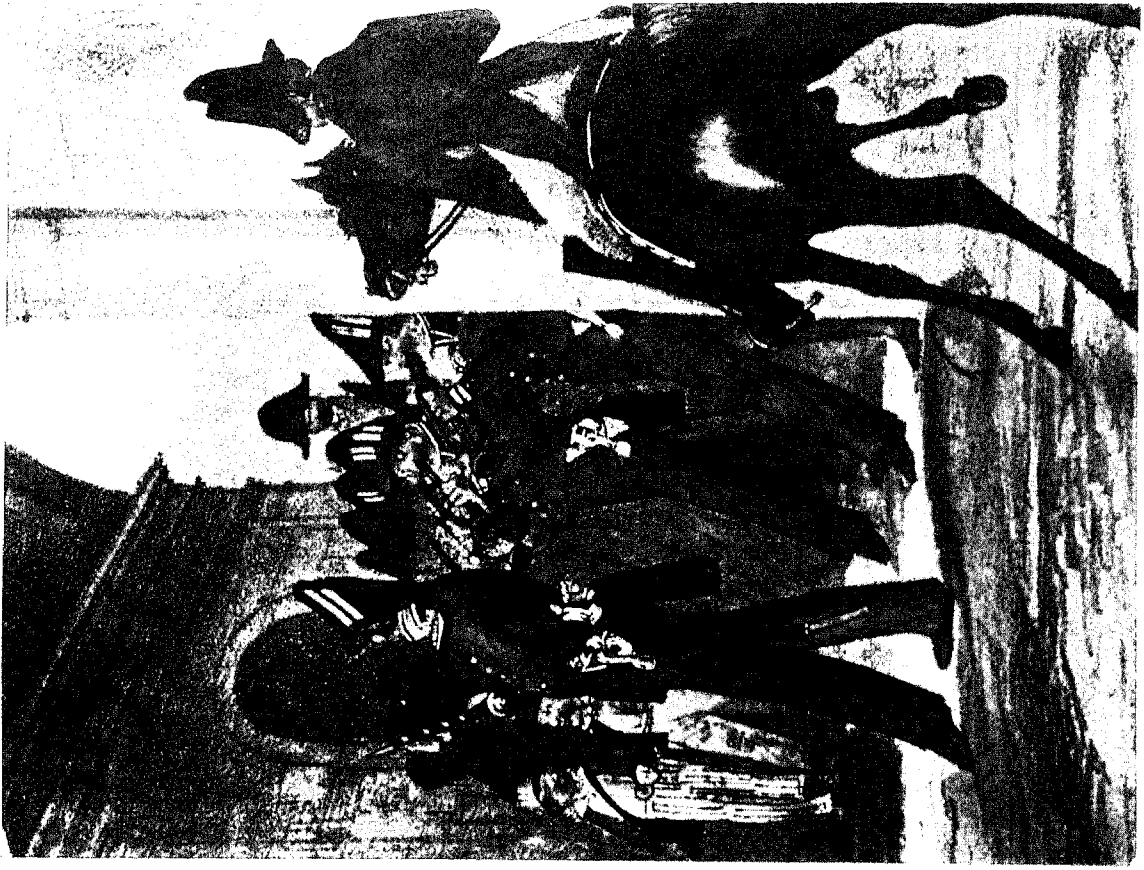


Abb. 96. *Bayern*: Das *Musikregiment* des *Leibregiments* marschiert mit klingendem Spiel durch München.

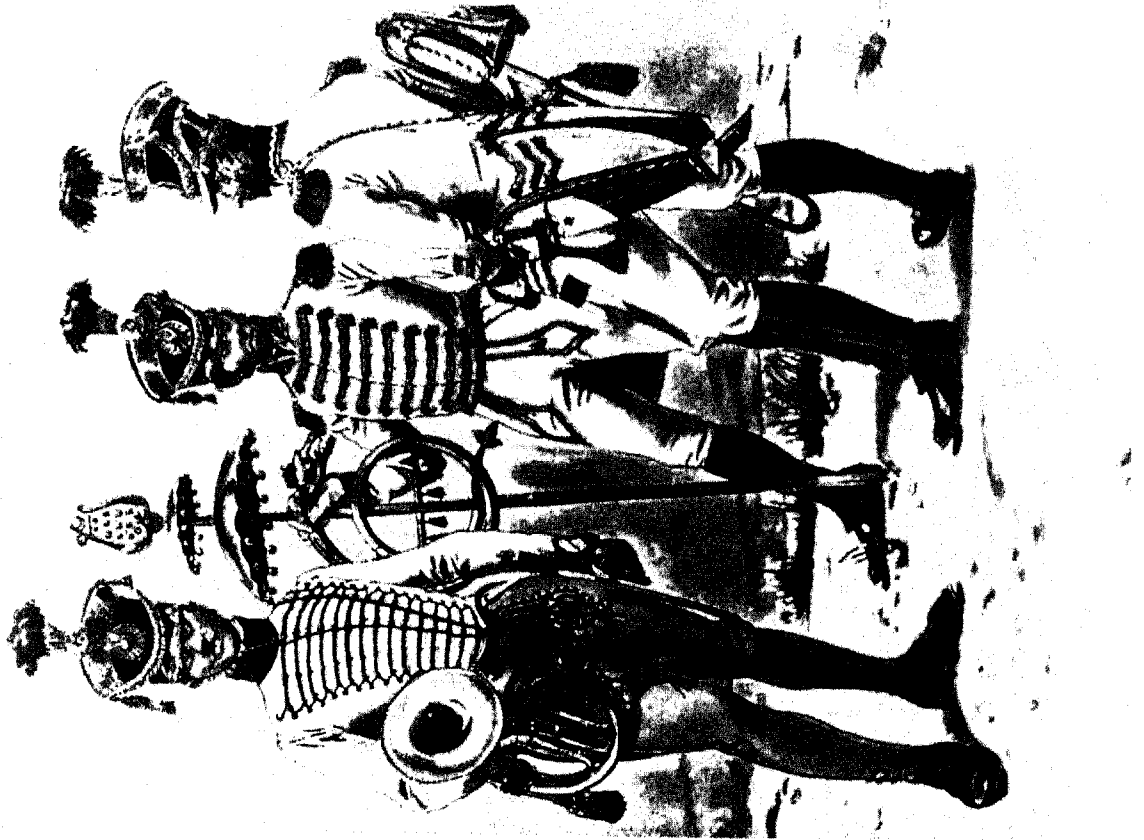


Abb. 97. *Österreich*: *Militärkapelle* Hornis, Schellenknasträger, Posauisic zum 1922.



Abb. 99. *Bayrische Landwehr*. Regimentstambour, Musikmeister und Musiker. Die Schwalbennester fehlen.

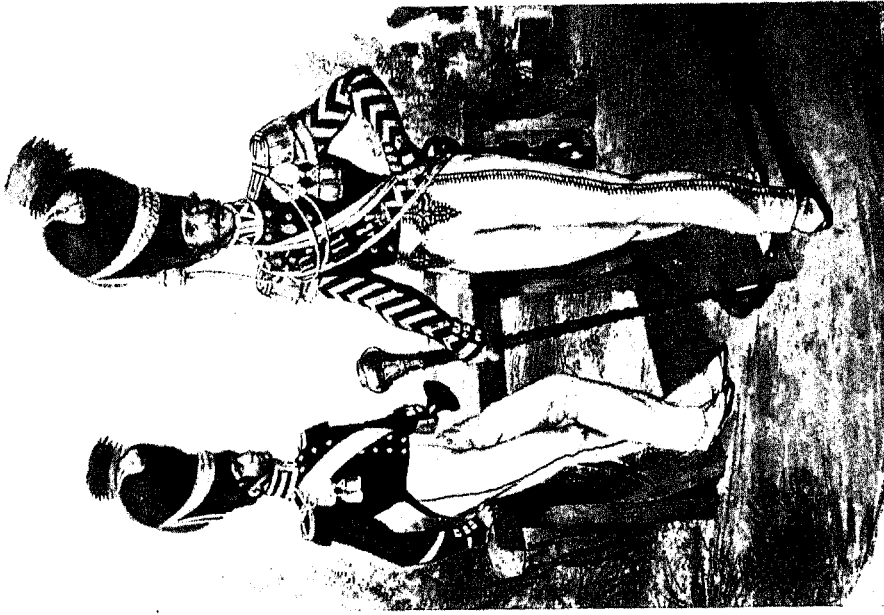


Abb. 100. *Großherzoglich Mecklenburgische Militärmusiker* um 1831: Hoboist und Tambourmajor. Bezeichnend ist der reichverzierte Rock, ferner das Bändel des Regimentstambours. (Vgl. Abb. 99.)

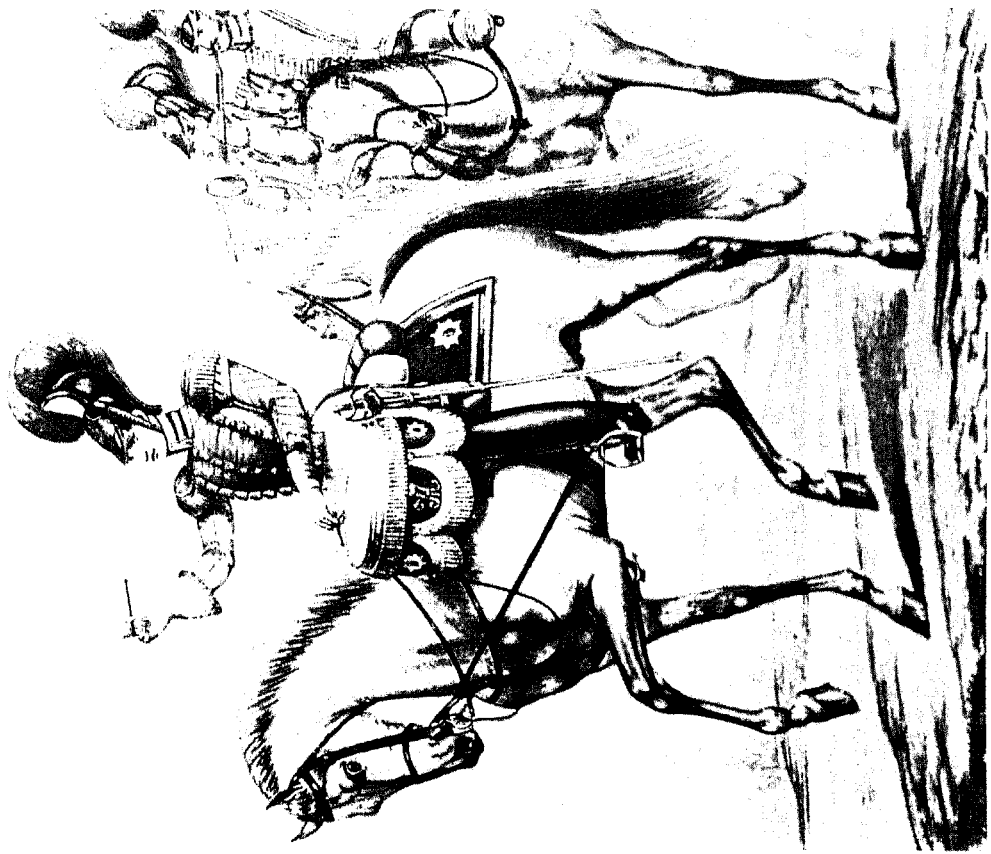


Abb. 102. *Panzer* und *Trompeter* der russischen Chevauleger-Garde um 1842.



Abb. 101. Großherzogtum Baden. Immer noch sind die Trompeter Begleiter der deutschen Reiterei. Das Bild zeigt die schmucken Trompeter eines Fadisichen Regiments um 1857.

Die Heeresleitung bestimmte aber, welche Waffengattungen Musik haben sollten. Bis 1807 hatten die Kavallerieregimenter nur Trompeter, führten einige Zeit auch die Pauken als Paradestück. Seitdem durften sich die Regimenter auf Kosten der Offiziere eine Musikbande von zehn Mann halten, die nur Blechinstrumente spielte. Ebenso waren die 1828 für die Jägerbataillone bewilligten Musikbanden Privatsache der Offiziere vom Regiment und hatten nur Blechbläser. Im Kriege wurde ihre Musik eingestellt.

Auch nach 1851 blieb die Sache beim alten. Die *Infanterieregimenter* durften sich jetzt eine Musikbande von 48 Mann halten, die *Kavallerieregimenter* und die *Jägerbataillone* eine solche von 24 Musikern, der Staat trug aber nur einen winzigen Teil zu den erheblichen Kosten der Unterhaltung der Kapelle bei. Die Infanterieregimenter erhielten nur einen Musikzuschuß von 600 Gulden jährlich, mit dem sie nicht einmal das notwendige Notenmaterial kaufen konnten. Und die 400 Gulden Jahreszuschuß für die Musikbanden der Kavallerie und Jägerbataillone machte die Sache nicht besser. So mußten eben die Offiziere den erheblichen Kostenaufwand der Regimentsmusik bestreiten.

Am schlechtesten kam wohl die *Artillerie* bei der Verteilung der Musikbanden weg. Einige Zeit (1849—1851) wurden die Musikbanden bei der Artillerie aufgelöst und erst 1860 wieder aufgestellt. Da machte der Etat aber einen erheblichen Einschnitt in die Musikrechnung der Artillerie und verminderte die Kapelle bis auf zehn Mann. Mit einer solchen Musikbande konnte man in einer Zeit, in der der Armeekapellmeister *Leonhard* Riesenkonzerte mit 1500 Musikern veranstaltete, nicht viel anfangen. Das wußten die Offiziere und mußten deshalb ihrerseits tüchtig beisteuern, um eine einigermaßen erträgliche Musikbande zusammenzustellen, was allerdings nur durch Hinzuziehung von Zivilmusikern möglich war.

Dementsprechend waren die Leistungen der Musikbanden. Musiker, die etwas konnten, gingen zu den besser zahlenden Regimentern, also in die Großstädte. Die kleinen Garnisonen kamen dabei im allgemeinen schlecht weg und mußten sich eben mit den weniger guten Musikern begnügen. In den kleineren Städten ließen die Musikaufführungen der Kapellen sehr zu wünschen übrig, die Programmgestaltung beschränkte sich auf Nationalweisen, Märsche und Potpourris, während die Großstädte oder gar die Wiener mit ihren Musikbanden und mit großen Militärkonzerten glänzten.

Es muß noch bemerkt werden, daß die Verbindung zwischen den Soldaten und der Musik eine sehr lockere war. Die Soldaten hatten von der Regimentsmusik so gut wie gar nichts. Selten spielte die Musikbande auf dem Kasernenhof, selten erheiterte sie die Soldatenherzen mit schönen Volkswesen und Märschen. Sie war auf die Einkünfte von ihren Konzerten außerhalb der Kaserne angewiesen. Ihr Dienst bei der Truppe war scheinbar nicht einheitlich geregelt, jeder Regimentskommandeur bestimmte wohl selbst, wann und wo die Musik spielen sollte. Bis vor dem Weltkriege stand die Regimentsmusik unter der Aufsicht des sogenannten Proviantoffiziers. Als Oberaufsicht fungierte jedoch ein Hauptmann, der den bezeichnenden Titel „Musikoffizier“ führte.

Seit 1867 hatten eigentlich nur noch die Infanterieregimenter Musikbanden. Später wurden außerdem Garnisonsmusikbanden eingerichtet, die dann den anderen Truppen der Garnison zur Verfügung standen. Diese Einrichtung kam zuerst in Bosnien zustande. Das gefiel allgemein, die Garnisonmusik blieb jedoch wieder von den Offizieren und Militärbeamten der Garnison unterhalten werden.

Die Kapellmeister waren nur die künstlerischen Leiter der Musikbande und keine Soldaten, vielfach auch keine Militärmusiker. Jeder Konservatorist konnte nach beendetem Studium Kapellmeister werden. So kam es oft, daß solch ein junger Kapellmeister die künstlerischen Aufgaben seiner Musikbande mit ihrer eigentlichen heeresmusikalischen Bestimmung nicht in Einklang bringen konnte.

Diese Kapellmeister trugen einen dunkelgrünen Rock und schwarze Beinkleider, mit Aufschlägen in der Regimentsfarbe. Auf dem Rockkragen war eine goldene Lyra angebracht. Sie durften sowohl den Offizierssäbel (mit silberner Troddel) und die Offizierskappe tragen. Die Militärkapellmeister in Österreich gehörten bis vor dem Weltkriege weder dem Beamten- noch dem Offiziersstand an, sondern waren Privatpersonen, durch einen Vertrag an das Regiment gebunden. Das Offizierkorps zahlte ihnen das Gehalt (Piffel³²).

Trotz dieser wenig zweckmäßigen Organisation der österreichischen Heeresmusik haben ihre Kapellen immer einen ausgezeichneten Ruf gehabt und waren angesehene Gäste im Ausland.

Der Militärmarsch

Ohne den Marsch wäre die Heeresmusik undenkbar. Sie sind beide unlöslich miteinander verbunden, waren es seit jeher und werden auch künftig zusammen gehören. Der Marsch hat erst das charakteristische Gesicht der Heeresmusik geprägt, er und die Signale standen Pate bei ihrer Geburt; der Marsch hat auch die weitere Entwicklung der Militärmusik beeinflußt. Er ist die reinste und echte Gebrauchsmusik des Soldaten, ganz aus dem Dienst herausgewachsen und für den Dienst bestimmt. Bestimmt, den Soldatenschritt zu regeln und Soldatenherzen aufzumuntern.

Wie hat sich nun der Soldatenmarsch entwickelt? Diese Frage ist noch nicht gelöst und wird kaum restlos aufgeklärt werden, da wir ja über die erste Gebrauchsmusik der Truppen keinerlei schriftliche Aufzeichnungen besitzen. Man kann schon annehmen, daß sich der Marsch aus den Musiksignalen, den Soldatenliedern und Volksweisen entwickelt hat.

Die Signale sind die älteste Gebrauchsmusik der Truppe, sie mußten kurz und einprägsam sein, um ihren Zweck erfüllen zu können. Der Lagerdienst wurde durch Signale geregelt. Es mußte den Leuten bedeutet werden, wann sie aufzustehen und wann sie zu Bett zu gehen hatten, wann die Mannschaft antreten mußte, wann die Wache abzulösen war und so fort. Aus den kurzen Signalmotiven haben sich mit der Zeit kleine Spielstücke für die Musik des Fußvolks, für Trommel und Pfeife, gebildet. Wir haben im vorigen Abschnitt diese alten acht-taktigen Signale wie Wecken, Abtrupp, Vergatterung und Zapfenstreich kennengelernt.

Nicht viel anders sind die ersten Märsche der Fußtruppen gewesen. Auf dem Marsch wurde bekanntlich gesungen, um die Gemüter aufzumuntern. Die Trommler und Pfeifer beteiligten sich daran oder spielten allein allerlei selbstgemachte Stücke und Volksmelodien, die dem Schrittrhythmus entsprachen. Diese Improvisationen nahmen mit der Zeit festere Formen an, jedes Landsknechtfähnlein hatte wohl seine eigenen Marschweisen, die unterwegs geblasen, gesungen und getrommelt wurden. Der Volkstanz ist an der Entwicklung des Marsches ebenfalls beteiligt.

Unabhängig davon bestanden bereits damals die sogenannten „Präsentiermärsche“, „Sturm-märsche“, „Generalmärsche“, die aber reine Signale waren. Signalcharakter haben auch die späteren „Grenadiermärsche“, zum Teil sogar die „Parademärsche“, die wahrscheinlich aus der Musik der Landsknechte hervorgingen, doch erst im 17. Jahrhundert ihre Bezeichnungen nach den Truppenteilen erhielten.

Unter *Friedrich Wilhelm I.* erlangten die Grenadiermärsche, also die besonderen Märsche der preußischen Grenadiere, ein großes Ansehen, und es war, wie bereits erwähnt, eine hohe Auszeichnung, wenn der König einer Truppe die Befugnis erteilte, den Grenadiermarsch zu schlagen.

Leider versagen gerade hier die schriftlichen Quellen, so daß wir nicht in der Lage sind, einwandfreie Belege für die Marschmusik jener Zeit zu liefern. Folgende altpreußische Märsche, die zum Teil bis heute noch gespielt werden, stammen zweifellos aus der friderizianischen Zeit. Ihre Form hat sich nicht verändert, so daß wir sie als Beispiele heranziehen können.

Am meisten wurde folgender *Grenadiermarsch* gespielt, der mit einer Dreiklang-Fanfare beginnt:

Altpreußischer Grenadiermarsch (Heute Präsentiermarsch Nr. 1
der Fußtruppen ♩ = 80)

(Nach Kastner¹⁸)
(Vergl. auch Schmidt¹⁹)

1) *8va*

Pfeife

Trommel

Nach diesem Marsch spielte man folgenden russischen Grenadiermarsch, der wahrscheinlich schon unter dem Soldatenkönig nach Preußen kam und hier noch bis vor dem Weltkriege als „Präsentiermarsch Nr. 2“ von den Spielern der Fußtruppen gespielt wurde.

(Russischer Grenadiermarsch)

(Nach Kastner¹⁸)
(Vergl. Schmidt¹⁹)

8va

Pfeife

Trommel

8va

8va

tr tr

Der von *H. Schmidt*¹⁹ unter 4 angegebene „altpreußische Grenadiermarsch“ ist ebenfalls ein russischer Grenadiermarsch — vermutlich aus der Zeit Friedrichs des Großen. Er wird heute als „Präsentiermarsch Nr. 2“ von den Spielern der deutschen Fußtruppen im Zeitmaß von 80 Schritt in der Minute geschlagen und geblasen:

Pfeife

Trommel

Die Grenadiermärsche waren ebenso bei den anderen deutschen Armeen üblich. Im Süden wurde jedoch etwas schneller marschiert. Nach einer alten bayrischen Vorschrift, die vermutlich aus dem 18. Jahrhundert stammt, sollte mit 88 Schritten in der Minute (heute 80 Schritten) folgendermaßen geschlagen werden:

Grenadiermarsch (Bayern)
88 Schritte in der Minute

Der Marsch hat den achttaktigen Aufbau (2 × 8 Takte mit Wiederholung).

In Österreich gab es ebenfalls Grenadiermärsche, z. B.:

Grenadiermarsch (Österreich)

Zwar ist dieser Marsch einer Veröffentlichung von 1846 entnommen, doch geht er sicher auf alte Überlieferungen zurück. Er besteht aus zwei Abschnitten von je vier Takten mit Wiederholungen.

Die sogenannten *Parademärsche* der alten deutschen Armeen klangen ähnlich und hatten die gleiche bezeichnende Kürze. Sie sind meist aus achttaktigen Abschnitten zusammengestellt. Bei Schmidt¹⁹ ist ein *altpreußischer Parademarsch* abgedruckt, der bei Kastner¹⁸ die Bezeichnung *Armeemarsch* trägt. Er beginnt so:

Altpreußischer Parademarsch (Heutiges Tempo: 114 Schritt in der Minute) (Nach Kastner¹⁸)

8va

Pfeife

Trommel

usw.

Da er heute noch als *Parademarsch* (Heeresmarsch) gespielt wird, brauchen wir ihn nicht näher zu beschreiben.

Als weiteres Beispiel geben wir den Anfang eines *altbayerischen* *Parademarsches*, der für drei Hörner eingerichtet ist und aus zwei achttaktigen Abschnitten besteht, mit einem Tempo von 88 Schritten in der Minute:

Parademarsch für Hörner (Bayern)

88 Schritte in der Minute

(Nach Kastner¹⁸)

1. Horn

2. u. 3. Horn

usw.

Sehr schön ist auch der fanfarenartig aufgebaute kurze Hörnermarsch der *bayerischen* Truppen. Er beginnt so:

Marsch für Hörner (Bayern)

88 Schritte in der Minute

(Nach Kastner¹⁸)

1. Horn

2. u. 3. Horn



Die *Kavallerie-* oder *Reutermärsche* hatten zwar einen signalmäßigen Charakter, klangen aber sehr wuchtig und feierlich. Sie wurden nur zu besonderen Anlässen (Paraden und Aufzügen) geblasen. Der Pauker wirkte dabei mit. Als Beispiel einige *bayerische Kavalleriemärsche* :

Bayerische Kavalleriemärsche



Ähnlichen Charakter haben die bereits oben mitgeteilten *altpreußischen* Fanfaren der Kavallerie, doch sind sie sowohl in melodischer wie in formeller Hinsicht geschlossener, ebenso die besonders eindrucksvolle *Paradepost* der deutschen Reitertruppen, mit dem bekannten Anfang :

Paradepost



Wir kommen nun zu dem eigentlichen *Heeresmarsch*. Während in Frankreich schon *Ludwig XIV.* Märsche und Signale sammeln und komponieren ließ, wodurch die ansehnliche

Philidor-Marschsammlung entstand und ein lebendiges Zeugnis für die altfranzösische Heeresmusikpraxis ist, hat man in *Deutschland* bis jetzt keinen einzigen *Heeresmarsch* gefunden, der älter als 1700 oder 1720 wäre. Ja, das genaue Alter der wenigen bekannten Märsche, die aus dem 18. Jahrhundert stammen, müßte für manche Stücke noch nachgeprüft werden. Es ist zu erwarten und zu hoffen, daß die Forschung dieses noch dunkle Gebiet aufschließen und Märsche aus der ersten Zeit der Hoboistenkorps (Ende des 17. Jahrhunderts) ans Tageslicht bringen wird.

Vorerst müssen wir uns eben mit dem vorhandenen Material begnügen. Der „*Pappenheimer Marsch*“ und der „*Marsch der Finnländischen Reiterei*“ gelten allgemein für sehr alt. Sie sollen aus dem 30jährigen Krieg stammen. Beweise dafür gibt es nicht. Es wäre auch verhängnisvoll, als Beweis ihre einfache Struktur anzuführen, wie das vielfach in den heutigen Sammlungen geschieht. Ihre Echtheit und ihr Alter sind recht zweifelhaft, und solange diese Frage noch offensteht, soll man vage Angaben unterlassen.

Anders mit dem „*Dessauer-Marsch*“. Seine Entstehung ist zwar noch nicht geklärt. *Varnhagen von Ense*, der Biograph des Fürsten *Leopold von Dessau*, berichtet jedoch in seinem Werk darüber: „Leopold hatte mit wütender Tapferkeit gefochten und inmitten des schrecklichsten Kugelregens stets die Truppen ermuntert. Ein lebendiges Andenken erhielt sich für Leopold und seine Preußen von dieser Schlacht bei Cassano in einem Kriegsmarsche, den die Landesinwohner dem heldenmütigen Feldherrn und seinen tapferen Scharen zur Siegesfeier widmeten; bei einer Parade, wo dieser Marsch zuerst gespielt wurde, gefiel er dem Fürsten und seinen Truppen so sehr, daß er von der Zeit an zum Lieblingsmarsch erhoben und ihm mancherlei Wortfolge, wie Soldatenlaune sie eingab, angepaßt wurde. Dies ist der Ursprung des nachher so berühmt gewordenen Dessauer Marsches, der fast ein Jahrhundert hindurch den Siegesritt der Preußen begleitet hat.“

Soweit *Varnhagen von Ense*, der aber bezüglich des Ursprungs des Marsches mit Belegen nicht aufwarten kann. Ebenso *Kalkbrenner*, der in seiner Studie „*Die Kgl. Preuß. Armeemärsche*“, Leipzig 1896, angibt, der Marsch sei beim Einzuge des Fürsten Leopold von Dessau in Turin (1706) geblasen worden.

Der Ursprung dieses Marsches ist also in Dunkelheit gehüllt. Es steht dagegen fest, daß die Marschmelodie schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts bei den preußischen Truppen gespielt wurde. Die vorhandenen Manuskripte, darunter das in der Hausbibliothek des Berliner Schlosses befindliche Manuskript mit dem Titel: „*Dessauer Marsch, wie ein altes Uhrwerk ihn aus der Zeit des Fürsten Leopold spielt*“ (M. M. 35) sind später entstanden (vgl. *Reschke*⁹⁾). Die Melodie hat sicher manche Umwandlungen erfahren. *Kalkbrenner* teilt verschiedene Fassungen des Marsches mit. Heute wird der Marsch nach der folgenden Melodie gespielt:

Dessauer Marsch

♩ = 76—80

Von dem Interesse *König August II. von Sachsen* für die Heeresmusik sprachen wir bereits. Er muß schon damals die Sammlung von Heeresmärschen und Signalen für notwendig erachtet haben. Dafür spricht der von ihm 1729 erteilte Befehl, wonach der General der Infanterie

Nach den Angaben des Herausgebers gehörte der Marsch zum Regiment des Grafen Moritz von Sachsen, das 1743 aufgestellt wurde. Es ist die typische höfische Musik des Rokoko, ohne jede Volkstümlichkeit.

Welche Märsche hat *Friedrich der Große* komponiert? Um die Person des Königs bildeten sich mit der Zeit viele Legenden, auch bezüglich seiner Marschkompositionen. Gerade die bekanntesten Märsche, die man ihm zuschreibt, so der „Hohenfriedberger“ und der „Torgauer“, sind nicht von Friedrich dem Großen. Man hat nachgewiesen, daß jene Auszeichnung, die das Dragonerregiment „Bayreuth“ nach der siegreichen Attacke bei Hohenfriedberg (4. 6. 1745) vom Könige erhielt, sich nicht auf den „Hohenfriedberger Marsch“, sondern auf den „Grenadiermarsch“ und den „Kürassiermarsch“ bezog. Ebenso wenig hat der „Torgauer“ mit der Schlacht bei Torgau (1760) zu tun.

Zwar war der Marsch schon im 18. Jahrhundert im Repertoire des berühmten Dragonerregiments, es ist *sogar* durchaus möglich (wie *Thouret*¹⁴ bemerkt), daß er in der Schlacht bei Hohenfriedberg gespielt wurde. Doch die Urheberschaft Friedrichs des Großen läßt sich nicht beweisen. Das mindert nicht seine Volkstümlichkeit und seine Bedeutung. Er ist und bleibt einer der herrlichsten und heroischsten alten Soldatenmärsche, die Deutschland besitzt.

Die alte Fassung des „Hohenfriedberger“ ist nach einer Niederschrift von 1795 wie folgt:

Marsch des Regiments „Ansbach-Bayreuth-Dräger“

(Nach *Thouret*¹⁴)

♩ = 76—80

Wie man sieht, weicht diese Fassung etwas von der heute üblichen Form des Hohenfriedberger Marsches ab. Die fanfarenähnlichen Einschüßel sind also später entstanden.

Der „Torgauer“ aber ist nicht einmal so alt, wie man oft annimmt. Er stammt aus dem 19. Jahrhundert und ist vermutlich vom König *Friedrich Wilhelm III.* aus Torgau mitgebracht worden.

Streng genommen darf man nur zwei Märsche Friedrich dem Großen zuschreiben. Die Autorschaft des Königs für den *Marsch in Es* ist belegt durch eine Skizze und durch die dazu gehörende Notiz Friedrichs: „An C(onzertmeister) Benda. Keine Mittelstimmen, nur bitte die Trompete zuzusetzen und es abschreiben zu lassen. Friedrich.“ Das frühere Alexander-Regiment in Berlin und die Gardehusaren in Potsdam führten ihn als Präsentiermarsch. Das Original hatte Friedrich nur zweistimmig, Melodie und Baß, gesetzt, wie folgt:

♩ = 76—80

(Nach *Thouret*¹⁴)

The image shows a musical score for a march in 3/4 time, featuring piano and bass staves. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece with a trill (tr) on the piano staff. The second system continues the melody with more trills. The third system includes a first ending (1.) and a second ending (2.) with the instruction "usw." (etc.) at the end.

Obwohl dieser Marsch nicht gerade als volkstümlich bezeichnet werden kann und den „gelehrten Grundzug“ des Graunschen Marschstils trägt, muß er bald nach seiner Entstehung Eingang in die Militärmusik gefunden haben. Seine Verbreitung verdankt er ihr jedenfalls.

Der „Mollwitzer“ steht an der Grenze zwischen echt und unecht. Der einzige Beweis, den man für seine Echtheit erbringen kann, ist eine Notiz „composée du Roi de Prusse à Mollwitz 1741“, die unter seinem Namen in dem Katalog einer verlorengegangenen Marschsammlung Friedrich Wilhelm III. steht. Ein sehr schwacher Beweis. Man kann nur noch seine Stilähnlichkeit mit den beiden echten Märschen anführen, mehr aber nicht. Trotzdem hat sich der „Mollwitzer“ bis heute lebendig erhalten und gehört zu den schönsten deutschen Märschen.

Nicht erwiesen ist die Autorschaft Friedrichs für den „*Marche du Roi de Prusse*“. Thouret¹⁴ betrachtet ihn zwar als echt und stützt sich auf die Tatsache, daß der Marsch in dem Ball zur Oper „Cleofilde“ des Kgl. Kapellmeisters Agricola (1754) enthalten ist, ferner in einer alten Operette („Le bouquet du roi“) unter dem Titel „Air des Houlans, ou marche du Roi de Prusse“. Damit läßt sich aber die Urheberschaft des Königs nicht beweisen, und man soll sie lieber offen lassen. Die Melodie des Marsches ist sehr ansprechend und beginnt so:

(Nach Thouret¹⁴)

The image shows the beginning of the 'Marche von 1756' in G major, 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff is the melody, starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second and third staves provide harmonic accompaniment.

Es bleibt nur noch der „*Marsch von 1756*“, dessen Echtheit durch einen handschriftlichen Entwurf Friedrich des Großen erwiesen ist. Diese Marschskizze, die sich in der Hausbibliothek des Berliner Schlosses befindet (M. 1313), bringen wir unten:

Marsch

The image shows a handwritten musical score for a march. It consists of four systems, each with two staves. The notation is in a historical style, featuring various ornaments, slurs, and markings such as 't' and '4'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is written in a cursive hand.

Es herrschte lange Zeit Unklarheit bezüglich des *Marschtempos*, namentlich bezüglich der *friderizianischen Märsche*. Manche von ihnen wurden sogar in einem Tempo von $\bullet = 160$ gespielt, was zweifellos falsch ist. Zur Zeit *Friedrich des Großen* marschierten die Truppen der Infanterie mit 74—75 Schritten in der Minute. Für die alten Märsche muß man das Tempo $\bullet = 76—80$ wählen, wenn die Schönheit der Märsche gewahrt werden soll. Dazu trägt natürlich eine stilechte Besetzung des Orchesters bei. Jede dickflüssige Harmonisierung würde sich nur ungünstig auf den Klang auswirken.

Die friderizianischen Märsche sind für die damalige spärliche *Besetzung* von *Oboen* und *Fagotten* unter Mitwirkung einer *Trompete* gedacht, so daß man nur ganz vorsichtig diese Besetzung erweitern könnte. Solch eine sparsame Instrumentierung soll nicht etwa Pietät sein. Man wird bald herausfinden, daß die Märsche dadurch an Klangreiz gewinnen.

Bereits bei Friedrich dem Großen wurde aber ein schnellerer Marschschritt eingeführt. Es ist der sogenannte „*Deployerschrift*“, der bei Schwenkungen und dergleichen Übungen Anwendung fand. Sein Tempo war 108 Schritte in der Minute. Man nannte ihn auch *Geschwindigkeitsschrift*. Mit der Zeit hat sich dieser Marschschritt allgemein durchgesetzt, der langsame Schritt von 75 Schritten wurde nur noch bei Paraden marschiert. Nach 1828 verschwand er vollkommen. Ältere Märsche tragen deshalb die Bezeichnung „108 Schritte in der Minute“, auch wenn es sich um Parademärsche handelt.

Der langsame Schritt hieß damals „*Ordinaire-Schrift*“. Da er mit der Zeit seltener angewandt wurde, mußte er mit einem besonderen Kommando bezeichnet werden. Beim

Übergang vom Geschwindschritt in den „Ordinaire“, also lang. amen Schritt, kommandierte der Vorgesetzte „Ordinaire“ (Exerzier-Reglement 1812).

Die bei *Kastner*¹⁸ abgedruckten *bayerischen* Infanteriemärsche, die sicher aus der Zeit vor den Freiheitskriegen stammen, tragen (wie schon oben angegeben) die genaue Bezeichnung der Schrittgeschwindigkeit. Es gibt da Märsche mit 88 Schritten (darunter Parademärsche), ferner einen Jägermarsch und einen Schützenmarsch mit 100 Schritten und verschiedene Parademärsche mit 132 Schritten in der Minute.

Zu den alten Heeresmärschen gehört noch der „*Koburger*“ Marsch, dessen Trio später hinzugekommen ist oder sich aus einigen Motiven des Marsches entwickelt hat. Hier müssen wir *Carl Friedrich Günther* erwähnen, der um die Wende des 18. Jahrhunderts als erster Hoboist des General von Zautierschen Infanterie-Regiments alte sächsische Heeresmärsche bearbeitet hat. Einige von diesen 1788 für Klavier gesetzten Märsche gab *O. Schmid*³⁴ neu heraus. Vier dieser Märsche sind aus der Güntherschen Sammlung: „XII Märsche a 10 Voci (Due Clarini, Due Corni, Due Clarinetti, Due Oboi, Due Fagotti)“ und haben schon ein Trio, das vielleicht Günther selbst hinzukomponierte (falls es sich um Bearbeitung älterer Märsche durch Günther handelt).

Der „*Yorck*“-Marsch trägt zwar seinen Namen nach dem Yorckschen Korps, doch hat ihn Beethoven ursprünglich (1809) für seinen Gönner *Erzherzog Anton* in F-dur komponiert („*Marcia da Beethoven. Für S. K. Hoheit den Erzherzog Anton 1809*“). Er widmete ihn später der böhmischen Landwehr („*Marcia Nr. 1 da Beethoven. Für die böhmische Landwehr*“). Seine Originalbesetzung ist: Flauto piccolo in F, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Corni in F, Tromba in F, Kontrafagott, Triangel, Zinelli, kleine und große Trommel (*O. Schmid*³⁵). Es ist noch nicht festgestellt worden, wie der Marsch zum Yorckschen Korps kam und den neuen Namen erhielt.

Friedrich Wilhelm III. war bekanntlich ein großer Freund der Militärmusik. Er hat selbst Märsche komponiert, und veranlaßte die Sammlung von Märschen — ein Verdienst, das man ihm nicht hoch genug anrechnen kann. Von dieser geschichtlichen Tat berichtet die Allerh. Kabinettsorder vom 10. Februar 1817: „Um den Regimentern in der Armee in der Wahl guter Militärmusik zu Hilfe zu kommen, habe ich eine Anzahl bewährter Musikstücke zusammenstellen lassen und jedem Regiment eine Sammlung davon bestimmt. Da die Truppen auf diese Weise in Besitz guter Musikalien gelangen werden, so will es mein Wille, daß bei allen feierlichen Veranlassungen, großen Paraden und Revuen, und besonders, wenn ich denselben beiwohne, keine anderen Märsche gespielt werden.“

Aus dieser Zeit stammen die bekannten Märsche: Der „*Pariser Einzugsmarsch 1814*“, dessen Komponist nicht genau festgestellt werden kann, dann die vielen aus Rußland mitgebrachten Märsche, der „*Marsch der freiwilligen Jäger*“ und andere. Die neue Zeit brachte ihre eigenen Märsche mit, so daß die Sammlung, die nach dem denkwürdigen Befehl Friedrich Wilhelm III. etwa 175 Märsche für die Fußtruppen und 60 Märsche für die Reiterei umfaßte, bis vor dem Weltkrieg einen ansehnlichen Umfang erreichte. Die neueren historischen Märsche erwähnen wir im nächsten Kapitel. Große Volkstümlichkeit erlangten *Teikas* Marsch „*Alte Kameraden*“, „*Friderikus Rex*“ von *Radecke*, der „*Marsch aus Petersburg*“.

1914 brachte der damalige deutsche Heeresmusikinspizient *Th. Grawert* ein Verzeichnis der preußischen Armeemärsche heraus, wonach der Gesamtbestand der Märsche in vier Sammlungen eingeteilt war.

Sammlung I enthielt 107 langsame Märsche für die Infanterie,

Sammlung II bestand aus 243 Märschen (Nummern) im Geschwindschritt für die Infanterie,

Sammlung III umfaßte 183 Nummern Präsentier- und Parademärsche für die berittenen Truppen und in *Sammlung IV* waren alle die Märsche für Trommeln und Pfeifen — Grenadiermärsche, Fahnenmärsche, Musketiermärsche und Vergatterungen nebst einigen Parademärschen.

Ich möchte ferner auf das „Präsentier- und Parademarsch-Verzeichnis“ des heutigen ersten Musikinspizienten *Hermann Schmidt*, Berlin 1930, hinweisen. Inzwischen sind andere, volkstümlich gewordene Militärmärsche, zu Heeresmärschen befördert worden. Man denke in erster Linie an den heroischen „*Badenweiler Marsch*“, den Lieblingsmarsch Adolf Hitlers, heute Heeresmarsch II, 113. Sein Komponist ist der bayerische Obermusikmeister *Georg Fürst*. Er schuf ihn im Weltkrieg nach dem Sieg des Kgl. Bayrischen Infanterie-Leib-Regiments über die Franzosen bei Badonviller.

Die Militärmusik — Bindeglied zwischen Volk und Heer

Die neue Geschichte der preußischen, ja der deutschen Heeresmusik ist unlöslich mit dem Namen *Wilhelm Wieprecht* verbunden. Verrauscht sind die Kämpfe, die um seine Person und noch mehr um seine Reformen tobten, längst hat man seine Verdienste anerkannt und ihm in der Geschichte der Militärmusik den Platz als Organisator und Reformers der deutschen Heeresmusik zugewiesen.

Das größte Verdienst Wieprechts besteht darin, daß er die Heeresmusik aus den engen Grenzen ihrer ursprünglichen Bestimmung als Gebrauchsmusik für die Truppe in die breite Öffentlichkeit führte und sie zu einer neuen Kulturaufgabe als Bindeglied zwischen Volk und Heer erzog. Vielleicht hat ihm diese große Aufgabe zuerst gar nicht vorgeschwebt, vielleicht war es Selbstzweck, den er mit der klanglichen Verbesserung der Musikkorps erstrebte. Gewollt oder ungewollt — erreicht hat Wieprecht jedenfalls jene Volkstümlichkeit der Heeresmusik, die es vor ihm noch nicht gab.

Vielleicht oder gerade weil er kein Militärmusiker war, der von der Pike auf gedient hatte, brachte er sein unbefangenes Urteil mit, sah und erkannte die künstlerischen und kulturellen Möglichkeiten, die in der Heeresmusik verborgen und bis dahin ungenützt da lagen.

Aus den vorigen Abschnitten wissen wir, daß die Musikkorps der Infanterie in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts bereits über ein ansehnliches Instrumentarium verfügten. Im allgemeinen waren sie mit *zwei F-Klarinetten, sechs bis acht C-Klarinetten, zwei Oboen, kleiner und großer Flöte, zwei Fagotten* und *einem Kontrafagott, zwei bis vier Waldhörnern, ebenso vielen Trompeten, Posaunen, Bombardon* (eins bis zwei) und der *Janitscharenmusik* (Schlagzeug) besetzt. Man konnte schon etwas damit anfangen, und es gab sicher einzelne Musikkorps, die innerhalb ihrer Kasernenmauern Tüchtiges leisteten.

Aber die Gesamtheit litt doch unter der Ungleichheit in der Stimmung und in der Beschaffenheit der Instrumente und unter der Freiheit und Unbekümmertheit, mit denen die Kapellmeister Klang- und Besetzungsfragen lösten. Es war unter diesen Umständen kaum möglich, zwei oder mehrere Musikkorps zum gemeinsamen Musizieren zu vereinigen. Ihre Tätigkeit war nur auf den Dienst bei der Truppe beschränkt, die Mitwirkung bei Offiziersveranstaltungen mit einbegriffen.

Diese Ungleichheit machte sich bei den verantwortlichen Stellen des preußischen Heeres bemerkbar, denn bereits um 1816 erwog man die Möglichkeit, die Gesamtleitung und die Oberaufsicht über die Musikkorps der Garde einem geeigneten, kompositorisch begabten Musikdirektor anzuvertrauen. Es wurde zwar der bedeutende Klarinettist *Franz Tausch* für den Posten vorgeschlagen, doch erhielt er nicht die Stellung (Acta betr. die Musikchöre der Regimenter. Geh. Staatsarchiv. Ke. A. Rep. 4. z. D. 469 I u. II — Hinweis von *Reschke*⁹⁾).

Vor 1817 war die Stellung des Leiters des Musikkorps in Preußen noch ganz unklar. Der sogenannte „Premier“, der erste Hoboist, leitete das Musikkorps, hatte aber nicht die Befugnisse eines Vorgesetzten. In diesem Jahre erst wurde der „Premier“ durch Allerh. Kabinettsorder (15. 1. 1817) zum *Feldwebel* oder *Wachtmeister* befördert und somit seine Stellung gegenüber den anderen Musikern geklärt. *Reschke*⁹⁾ zitiert den Erlaß vom 14. Januar 1823, in dem die Leiter der Musikkorps, also die Musikfeldwebel, offiziell als *Musikmeister* bezeichnet werden.

Ich sagte schon, daß es bereits vor *Wieprecht* ausgezeichnete Militärmusiker in Preußen gab, die mit ihren Kapellen künstlerische Leistungen vollbrachten und zu der Volkstümlichkeit der Heeresmusik viel beigetragen haben. Da ist vor allem *Friedrich Weller*, der Leiter des Musikkorps des 2. Garderegiments zu Fuß. Von 1814 bis 1840 stand er an der Spitze seiner

Musikerschar und hat in dieser Zeit Bedeutendes geleistet. Weller war einer der ersten oder gar der erste Militärmusiker, der sich an die Bearbeitung klassischer Sinfoniewerke von Haydn und Mozart für die Militärmusik heranwagte und diese, für die damalige Zeit ziemlich problematische Aufgabe, verhältnismäßig geschickt löste. Bekannt wurden auch seine Opernbearbeitungen und seine übrigen Programmzusammenstellungen, bei denen Weller viel Geschmack und künstlerischen Sinn verriet. Vor ihm gab es kaum Musikkultur für Militärkapellen, die vor einem größeren und anspruchsvolleren Publikum bestehen könnte. Weller stellte selbst sein Repertoire zusammen, als es hieß, in Berlin öffentlich zu konzertieren. In den dreißiger Jahren spielte Weller meist im „Mendeschen Blumengarten“ in Berlin, wo sich bei dieser Gelegenheit immer ein zahlreiches Publikum versammelte.

Ein Künstler von Bedeutung war *August Heinrich Neithardt* (1794—1861), der Leiter der Musik des Kaiser-Franz-Garde-Grenadierregiments Nr. 2. In dieser Eigenschaft blieb er bis 1838, nachdem er die Leitung des Berliner Domchors übernahm. Wie kam nun Neithardt, der Militärmusiker, zu diesem Posten? Diese Berufung als Leiter des Hof- und Domchors hängt mit der kaum bekannten Tätigkeit des preussischen Majors *Einbeck* als Organisator der Militärkirchenchöre unter *Friedrich Wilhelm III.* zusammen. Der König, der eine Vorliebe für den russischen Gesang hatte, faßte schon 1807 den Entschluß, russische Sänger nach Potsdam kommen zu lassen. Erst 1812 konnte dieser königliche Wunsch erfüllt werden. Die ersehnten russischen Sänger kamen nach Potsdam und bildeten hier den Stamm der russischen Kolonie, zugleich das Vorbild für die Militärkirchenchöre in Preußen.

Bald danach befahl der König die Bildung von Soldatenchören bei den einzelnen Regimentern, die während des Soldatengottesdienstes singen sollten. Bei der Errichtung und Leitung der Chöre zeichnete sich besonders ein Leutnant *Einbeck* aus, den der König später nach Berlin berief und ihm die Oberaufsicht sämtlicher Sängerschöre der Garde übertrug. Einbeck unternahm in dieser Eigenschaft eine Studienreise nach Rußland und konnte dann seine Erfahrungen in Preußen praktisch verwerten.

Der König war nicht zufrieden mit den gesanglichen Leistungen des liturgischen Chors an der Hof- und Domkirche zu Berlin und beauftragte den nunmehrigen Hauptmann Einbeck, „sich der Bildung dieses Chores zu unterziehen“ (19. 8. 1838).

Als Einbeck mit der Lösung der neuen Aufgabe begann, kam es zu einem Zerwürfnis zwischen ihm und dem bisherigen Dirigenten des Domchors, *Ludwig Erk*. Erk wollte sich nicht fügen und legte sein Amt nieder. Einbeck berief dann *Neithardt* als Dirigenten des Domchors. In kurzer Zeit brachte Neithardt den Chor auf eine künstlerische Höhe und begründete eigentlich den Weltruf dieser Sängerschare.

Kehren wir nun zu *Wieprecht* zurück. *Wilhelm Wieprecht*, am 8. August 1802 zu Aschersleben in Thüringen geboren, war ein Musikerkind. So erteilte ihm denn der Vater den ersten Unterricht in Violine, Klarinette und Zugposaune. Nach damaliger althergebrachter Zunftsitte mußten die künftigen Stadtmusici mehrere Instrumente erlernen. Wir wissen, daß Wieprecht ein strebsamer Schüler war und 1820 seine Freisprechung erhielt. Nach mehrjährigen Gesellenfahrten — eine Zeitlang war er Hilfsmusiker der Bühnenmusik in Dresden — wurde er Kammermusiker an der Berliner Oper (1824).

Bekannt ist seine Schilderung der Eindrücke, die er beim Anhören einer Militärkapelle in Berlin empfangen hat. Daher oder weil er sich als tatkräftiger und ehrgeiziger junger Mann nach einer größeren Tätigkeit sehnte, kam er bald in Berührung mit der Militärmusik. Er war ja hauptsächlich Bläser, und da die Musikkorps der Armee aus Bläsern bestanden, mußten dem besseren Musiker und größeren Könner ihre Mängel und Schwächen auffallen.

Bei der Infanteriemusik ging es noch einigermaßen. Aber die Kavalleriemusik war in klanglicher und musikalischer Hinsicht ausgesprochen schlecht. Die Trompeter fußen immer noch auf der althergebrachten Tradition und lehnten sich naturgemäß gegen eine so gewaltige Neuerung auf, wie es die Ventile waren. Das Neue hat eben stets den Kampf gegen das Alte zu bestehen, bevor es sich durchsetzt. Und am längsten hat wohl dieser Kampf bei der Kavalleriemusik gewährt, weil hier der Schwerpunkt bei den Trompeten lag.

Das Kenthorn (Klappenhorn) hatte zwar bei der Kavallerie Eingang gefunden, auch sonst waren Posaunen und Hörner vertreten. Doch man konnte nicht viel damit machen, das Musikkorps klang nicht, die dürftig zusammengestellten Musikstücke bewegten sich höchstens zwischen Tonika und Dominante.

Hier konnte man also zuerst den Hebel ansetzen, den Klangkörper verbessern und dadurch auch eine Modulation ermöglichen. Es war für den jungen, völlig unbekanntem Kammermusiker Wieprecht nicht leicht, ein Musikkorps für seine Experimente zu bekommen. Bei der Infanteriemusik in Berlin konnte er unmöglich ankommen, und so versuchte er es bei der Kavallerie. Hier fand er Aufnahme und willige Ohren.

Die Besetzung des Trompeterkorps wurde geändert. Wieprecht versuchte es zuerst mit Ventiltrompeten (hoch B-Trompete mit zwei Ventilen, einer Es-Trompete mit drei Ventilen, vier Trompeten in Es mit zwei Ventilen), zwei Klappenhörnern, zwei Tenorhörnern in B mit drei Ventilen, einem Tenorbaßhorn in B mit drei Ventilen und zwei Zugposaunen — insgesamt 13 Stimmen (*Reschke*⁹⁾). Er studierte mit den Trompetern neue Märsche und Stücke ein und er hatte das Talent, die Leute richtig anzuspornen und zu begeistern. Sie haben unter seinem Einfluß langsam eingesehen, wie weit sie eigentlich den Infanteriekapellen unterlegen waren, und gingen mit doppeltem Eifer an die Verbesserung ihres Klangkörpers und Repertoires.

Bald zeigte sich der Erfolg. Man wurde auf Wieprecht aufmerksam und gewährte ihm die nötige Unterstützung. Es ging aufwärts mit ihm. 1829 hat er die Erlaubnis bekommen, die Musik des Regiments Garde du Corps in Potsdam nach seinen Ideen umzugestalten, einige Jahre später (1835) bekam er die Oberaufsicht über mehrere Kapellen der 2. Kavalleriebrigade (*Reschke*⁹⁾).

Der große Wurf gelang ihm aber erst 1837, als er vor dem König seinen Fackeltanz aufführte: „Der König wurde endlich aufmerksam auf mich. Als ich einst im Garten des Prinzen Albrecht (Vater) einige Märsche excentierte und unter anderem auch eine alte Fanfare aus der Zeit Friedrichs des Großen spielte, die ich unter den Musikalien meines Vaters gefunden, ließ mich der König rufen und sagte in seiner bekannten Sprachweise zu mir: ‚Kennst noch so ’ne alte Fanfare vom Regiment Gensdarmen! Könnst sie singen, so genau Gedächtnis haben!‘“

Im Februar nächsten Jahres (1838) erhielt Wieprecht seine Ernennung zum *Direktor der gesamten Musik des Gardekorps*, nachdem der Musikdirektor *Georg Abraham Schneider* (1770 bis 1839) in den Ruhestand getreten war. Allerdings behielt Wieprecht daneben seine alte Stellung als Kammermusiker der Königlichen Kapelle.

Inzwischen hatte Wieprecht nicht nur als Organisator der Kavalleriemusik gearbeitet, sondern sich auch mit der Verbesserung der Blasinstrumente beschäftigt. Dazu wollte er praktisch das Können eines Kavalleriemusikers beherrschen und ließ sich sogar im Blasen zu Pferde ausbilden. Noch vor 1838 fallen ferner seine verschiedenen Neueinführungen von Blasinstrumenten, so die Einführung des *Tenorhorns*, *Tenorbaßhorn* in B mit drei Ventilen (vor 1829), dann die *Soprankornette* und *Altkornette* (1833). Zwei Jahre später (1835) ist schon die *Baßtuba* da, die Wieprecht in Gemeinschaft mit dem Berliner Instrumentenmacher *J. G. Moritz* konstruierte. Diese erste *Baßtuba* hatte fünf Ventile mit den Stimmungen: F E Es D Des C H B A As G Ges. Das von Wieprecht eingeführte *Bathyphon in C* (eine Art Kontrabaßklarinette, die er 1839 von Ed. Skorra in Berlin und C. Kruspe in Erfurt bauen ließ) vermochte sich wegen der matt und stumpf klingenden tiefen Töne nicht durchzusetzen. Bald danach kam die *Baßklarinette*.

Die neue Stellung Wieprechts gab ihm nunmehr Gelegenheit, auch mit den Infanteriemusikkorps zu arbeiten und seinen Einfluß dort geltend zu machen. Die Bässe wurden verstärkt, ebenso die Mittelstimmen, die melodieführenden Instrumente, die bis dahin durch ihre schrillen Töne unangenehm auffielen, klanglich gemildert. Bekannt ist seine Vorliebe für die Janitscharenmusik und für die Kornettinstrumente.

Durch den klanglichen Ausgleich war es Wieprecht möglich, viele Musikkorps zu einer Riesenkapelle zu vereinen und prunkvolle Konzerte zu veranstalten. Als der russische Kaiser Nikolaus I. 1838 nach Berlin kam, trat der neuernannte Wieprecht mit einer tausendköpfigen Musikkapelle und mit etwa 200 Spielern an und führte vor dem hohen Gast auf dem Schloßplatz ein Konzert auf, wie es vorher in dieser Besetzung noch nie dagewesen war. Die allerhöchste Anerkennung ließ denn auf sich nicht warten, zumal Wieprecht die neue Form des *Großen Zapfenstreiches* mit umfangreichem Programm und den beiden Zapfenstreichen (russisch und preußisch) aufführte.

Die *Massenkonzerter* wurden nun Wieprechts Spezialität, sie trugen enorm zu der Volkstümlichkeit der deutschen Militärmusik bei. Alle seine Neuerungen fanden nicht nur im Reich, sondern auch im Auslande größte Beachtung. Er bekam mehrmals ehrenvolle Aufträge zur Organisation der Militärmusik mancher Staaten. Und der bekannte französische Kom-

ponist *Hector Berlioz*, der 1841/42 Preußen bereiste, war begeistert von Wieprecht, da sich seine Klangbestrebungen im Orchester vielfach mit der Wieprechtschen Orchesterpraxis deckten. Jedenfalls schrieb Berlioz: „Was die Militärkapellen betrifft, so müßte man es böswillig darauf angesehen haben, nicht wenigstens einige von ihnen zu hören, da sie zu jeder Tageszeit durch die Straßen Berlins ziehen. Diese kleinen vereinzelt Truppen können indessen keinen Begriff von der Majestät der großen Ensemble geben, welche Wieprecht, der Dirigent und Instruktor der Berliner und Potsdamer Militärkapellen, zusammenbringen kann, wenn er will. Es sind nicht Regimentsmusiker, sondern Regimenter von Musikern. Da standen 320 Mann unter Wieprechts Leitung und führten dieses schwierige Stück („Femrichter-Ouvertüre“ v. Berlioz) mit wunderbarer Präzision und mit jener wütenden Begeisterung aus, welche Ihr, Ihr vom Konservatorium, an den großen Tagen der enthusiastischen Stimmung dafür zeigt... Die Klarinetten schienen mir ebenso gut wie die Blechinstrumente; sie waren besonders rühmlich in einer Schlachtsinfonie für zwei Orchester, komponiert vom englischen Gesandten Grafen von West-Moreland. Darauf folgte ein glänzendes und ritterliches Stück für Blechinstrumente allein, von Meyerbeer unter dem Titel ‚Fackeltanz‘ für die Hoffestlichkeiten geschrieben, in welchem sich ein langer Triller auf D befindet, welchen 18 Ventiltrompeten 16 Takte ausgehalten und ebenso schnell geschlagen haben, als es Klarinetten vermocht hätten. Das Konzert endete mit einem sehr gut geschriebenen, stilvollen Trauermarsch von Wieprecht. Man hatte nur eine Probe gehabt!!!“ (H. Berlioz, Memoiren übers. von Elly Ellès. 1. Reise nach Deutschland, 9. Brief an Herrn Desmarest. Leipzig 1905.) (Zitat nach *Reschke*⁹.)

Es gab natürlich Musiker, die Wieprechts Massenkonzerte stark bekrittelten und spöttisch belächelten. Bezeichnend ist die Kritik der „*Neuen Zeitschrift für Musik*“, Nr. 31 von 1849:

„Herr Musikdirektor Wieprecht hat im verflossenen Sommer viel Thätigkeit entwickelt. So leitete er am 22. August ein Konzert im Tivoli, das von 300 Sängern und 452 Musikern ausgeführt wurde. Die instrumentale Besetzung war nach der Mittheilung der Neuen Berliner Musikzeitung folgende: 11 Fl., 14 Ob., 11 Bassettörn., 19 kl. Kl., 63 gr. Kl., 24 Kornetts, 19 Tenorhorn., 6 Tenorbässe inkl. der beiden Tenortubas, 28 Basstubas, 15 Kontrafag., Serpents und andere Bassinstrumente, 22 Fag., 24 Waldhorn., 56 Tromp., 8 Klappenhörner, 6 Altpos., 8 Tenorpos., 20 Basspos., 10 kl. Tr., 7 Paar Becken, 7 Triangel, 2 gr. Trommeln, 60 Reg. Trommler, 11 Musikmeister, ein oberster Direktor, in summa 452 Personen. Zu bemerken ist, daß keine Kanonen mitspielten. Das Ganze gab natürlich einen famosen Lärm, der die Grundfesten des Kreuzbergs erschütterte. Und Herr Wieprecht hat noch keinen preussischen Orden! Der Gedanke schlägt umso mehr nieder, wenn man bedenkt, dass schon so manche andere Hoffnung dieses Mannes unerfüllt geblieben ist. So ruhen seine Pläne bezugs einer General-Direction sämtlicher Musikchöre der deutschen Bürgerwehren mit diesen Bürgerwehren in Gott, so ruhen seine Aussichten bei Errichtung eines Konservatoriums nicht in Gott, aber in den Ministerien, so wollen seine verschiedenen Unternehmungen, wie die Akademie für Männergesang, der Orchester-Verein, nicht recht gedeihen.“

In der Tat war Wieprecht einer der ersten, die die Notwendigkeit einer planmäßigen Ausbildung der Musikmeister sahen. Doch haben seine Vorschläge beim König *Friedrich Wilhelm IV.* keinen Anklang gefunden, und so mußte die Angelegenheit vorläufig ruhen.

Noch einige bemerkenswerte Daten aus dem Leben und Schaffen Wieprechts. Er leitete 1843 die vereinigten Musikkorps des 10. deutschen Bundesarmee-Korps in Lüneburg. Mehr als 1000 Musiker standen wieder unter seiner Führung. Bekannt und oft zitiert sind die Reisebriefe Wieprechts, in denen seine Eindrücke von der Studienreise nach Süddeutschland 1845 im Auftrage des Königs niedergelegt sind. Er fand zum Teil sehr schlechte militärmusikalische Verhältnisse vor und konnte auch in Süddeutschland, wengleich indirekt, reformatorisch wirken. *Kappey*³⁴ sagt über ihn: „spread unto almost all European states and formed the basis of our present military music.“ Die preußische Militärmusik war also vorbildlich für die anderen europäischen Staaten.

Seine Überlegenheit zeigte Wieprecht auf der Pariser Weltausstellung 1867, wo er bei dem Wettkampf der Militärkapellen den ersten Preis errang, jedoch nicht ohne Reibereien. Das von ihm geleitete Orchester war zusammengestellt aus den Musikkorps des 2. Garderegiments zu Fuß und des Kaiser-Franz-Garde-Grenadierregiments. Gespielt wurde Webers Ouvertüre zu „Oberon“ und eine Phantasie von Wieprecht über Motive aus der Oper „Prophet“. Bayern, Österreich und Baden beteiligten sich ebenfalls an dem Wettkampf.

Die von Wieprecht propagierten Besetzungen waren für das *Infanteriemusikkorps*: zwei Flöten, zwei Oboen, elf Klarinetten, zwei Tenorhörner, ein Euphonium, zwei Tenorposaunen, eine Baßposaune, vier Bombardons, zwei Fagotte, zwei Kontrafagotte, vier Trompeten, zwei Soprankornette, zwei Altkornette, vier französische Hörner, Trommeln, Becken, Triangel und Schellenbaum. *Für die Kavallerie*: acht Trompeten, drei Kornettinos, vier Kornetts, zwei Tenorhörner, ein Euphonium, drei Bombardons. Die Stimmungen in B und Es herrschten vor.

Wieprecht mußte bei der Durchsetzung seiner Reformen bittere Kämpfe mit den ihm zum großen Teil feindlich gesinnten Kapellmeistern im Heere ausfechten. Besondere Schwierigkeiten bereiteten ihm die Anhänger der Waldhornmusik Th. Rodes. Auch gab es Kämpfe, als es nach 1860 hieß, die Heeresmusikkorps zu vermehren. Als Gutachter fungierten neben *Wieprecht* noch *Saro*, *Piefke* und *Meinberg*. Die Janitscharenmusik hat sich trotz vorübergehender Zurücksetzung doch noch behauptet.

Wieprecht war mit vielen führenden Musikern seiner Zeit befreundet. Kurz nach dem deutsch-französischen Krieg starb er am 4. August 1872. Die schwedische Akademie der Künste hatte ihn 1857 zu ihrem Mitglied ernannt. Wieprecht erwarb sich auch große Verdienste um die Sammlung von Militärmärschen. Selbst hat er etwa 50 Märsche und andere Stücke für Militärmusik komponiert, mehr als 60 Stück (Ouvertüren und Sinfonien) bearbeitet.

Einer der bedeutendsten Altmeister der Militärmusik zur Zeit Wieprechts war der Musikdirektor der Kapelle des Leibgrenadierregiments Nr. 8, *Gottfried Piefke*. Man kann ihn nicht als Anhänger Wieprechts bezeichnen. Hinsichtlich der Besetzung ging er seine eigenen Wege und bevorzugte die weicher klingenden österreichischen Flügelhörner und das sogenannte Euphonion oder Baryton. Sein Musikkorps, mit dem er Sinfonien von Beethoven (A-dur), Tannhäuser- und Lohengrinouvertüren sowie viele andere zum Teil sehr schwierige Werke spielte, bestand aus 41 Musikern, die folgende Instrumente spielten: zwei Oboen, zwei Flöten, eine As-Klarinette, zwei Es-Klarinetten, sechs B-Klarinetten, sechs Trompeten, zwei Flügelhörnern, drei Euphonions (Barytons), zwei Fagotten, vier Waldhörnern, zwei Tenorposaunen, zwei Baßposaunen, drei Tuben, drei Schlagzeuge (um 1858).

Im Gegensatz zu Wieprecht war Piefke ein sehr bescheidener Mensch, der im Stillen eine Kulturarbeit verrichtete wie wenige vor ihm. Da er fast alle Musikinstrumente seiner Kapelle beherrschte, konnte er seine Leute ganz anders erziehen als ein Dirigent, der nur ein oder zwei Instrumente spielt. Von Piefke stammen die in die Sammlung „Armeemärsche“ eingegangenen und heute viel gespielten Märsche: „*Preußens Gloria*“ (Heeresmarsch II, 98), „*Königgrätzer Marsch*“ (Heeresmarsch II, 66), der auf dem Schlachtfelde von Königgrätz gespielt wurde, ferner „*Düppel-Schanzen-Sturm-Marsch*“ (Heeresmarsch II, 65). Historisch ist die Tat Piefkes und seiner Musiker in der Schlacht bei Düppel.

Daß Wieprecht mit seiner Kapelle auf der Pariser Weltausstellung so glänzend abschnitt, das verdankt er zum großen Teil der Tüchtigkeit der Hoboisten vom Kaiser-Franz-Garde-Grenadierregiment. Und der Leiter dieses ausgezeichneten Musikkorps in der Zeit von 1856 bis 1891 war *Heinrich Saro* (1827—1891). Selbst ein hervorragender Bläser (Posaunist) und Musiker, erreichte er mit seinen Konzerten und mit seinen Märschen („*Prinz Friedrich Wilhelm-Marsch*“, „*Defiliermarsch*“, „*Bombardonmarsch*“) große Volkstümlichkeit. Saro leitete auch den von 1200 Musikern der Garde ausgeführten großen Zapfenstreich anlässlich der Drei-Kaiser-Zusammenkunft in Berlin 1872. Er war mit seinen Leuten auf einer mehrwöchigen Konzertreise durch Amerika. Saro führte das neue *Signalhorn* in C 1878 ein und schuf das bekannte Signal „Offizier-Ruf“.

Da es damals noch keine amtliche Bildungsanstalt für Militärkapellmeister gab, konnte Saro mit seiner „*Militärkapellmeisterschule*“, die ein Privatunternehmen war, Abhilfe schaffen. Viele ausgezeichnete Musikmeister sind seine Schüler gewesen. Er hatte vom preußischen Kriegsministerium das Recht erhalten, Prüfungszeugnisse für seine Schüler auszustellen. Sogar das Ausland bezog Kapellmeister aus seiner Schule.

Neben Saro sind noch *Carl Engelhardt*, *Freese*, *Faust*, *Karl Joseph Krause*, *Radeck*, *Parlow*, *Zikoff*, *Heinsdorf* und andere zu nennen, die als Musikmeister hervorragende Leistungen vollbracht und den Ruf der Militärmusik sowohl beim Publikum wie im Auslande befestigten.

Nach 1871 war die Stellung eines Armeemusikinspizienten notwendig geworden. Zwar übte schon Wieprecht faktisch diese Funktionen aus, doch war seine Stellung nicht etatsmäßig. Neben seiner Besoldung als Kammermusiker erhielt Wieprecht noch eine Zulage aus der Hofkasse.

Nach vielen Auseinandersetzungen und Kämpfen wurde endlich (1887) die Stelle des *Armeemusikinspizienten* vom Reichstag genehmigt. Als erster bekleidete sie, aber nur bis 1890, der Musikdirektor *F. W. Voigt*.

Zu seinem Nachfolger ernannte man dann *Gustav Roßberg*. Geboren am 1. 4. 1838 begann Roßberg seine Laufbahn als Militärmusiker bereits mit 18 Jahren. Vier Jahre später wurde er schon Leiter des Musikkorps des 4. Garderegiments zu Fuß. Schon in dieser Eigenschaft setzte sich Roßberg für das Streichquartett bzw. Streichquintett im Militärorchester ein und erweiterte damit die Spielmöglichkeiten seiner Kapelle. Als königlicher Militärmusikdirigent erhielt er 1890 den Posten des Armeemusikinspizienten.

Eine seiner ersten Amtshandlungen als Musikinspizient war die Vereinheitlichung der Stimmung der Instrumente. Bis dahin herrschten verschiedene Stimmungen. Preußen hatte die hohe Wiener Stimmung, während in Bayern und in Baden die Pariser Normalstimmung ($a' = 870$ einfache Schwingungen bei $= 15^{\circ}$ Celsius) üblich war. Auf diese Weise konnten Musikkorps aus verschiedenen Ländern zum gemeinsamen Musizieren nicht vereinigt werden.

Roßberg führte als einheitliche Stimmung die *Pariser Stimmung* ein, die noch heute für alle Musikkorps des deutschen Heeres gilt. Nur das kleine Signalhorn in C der Fußtruppen behielt seine frühere hohe Stimmung, die Signaltrompeten in Es der Reitertruppen dagegen mußten nach dem Normalton ($a' = 870$) gestimmt sein. Die Spielleute hatten die Querflöte in B (hohe Stimmung). Mit Ausnahme der Signalhörner und Pfeifen der Fußtruppen war also alles in der Pariser Normalstimmung. In diesem Zusammenhang müssen wir noch die Einführung der *flachen Militärtrommel* mit Schraubenbespannung bei den Spielleuten der preussischen Infanterie erwähnen, die durch Allerhöchste Kabinetts-Order von 3. 8. 1854 befohlen wurde. Die Vorzüge des Schraubenmechanismus kannte man bereits bei der Kesselpauke. Es lag also nahe, das System ebenfalls auf die Trommel zu übertragen. Diese Verbesserung führte als erster der Engländer *Cornelius Ward* durch und ließ sie 1837 patentieren. *Preußen* übernahm als erstes die neue Trommelform mit 8 Schrauben. 1879 führte sie *Sachsen* (sechs Schrauben), 1881 *Bayern* ein.

Im Zuge seiner Bestrebungen, die Besetzung der Musikkorps zu vereinheitlichen, griff Roßberg zu der alten, von Wieprecht 1860 aufgestellten „*Normal-Instrumentaltabelle*“ für die Militärmusik, die schon seinerzeit als Richtschnur bei der Besetzung der Musikkorps dienen sollte, aber vielfach nicht berücksichtigt wurde. Diese Tabelle zeigt daneben die Normalbesetzungen in Österreich und in Frankreich wie folgt:

Instrumental-Tableau der Militär-Musik verfasst v. W. Wieprecht 4. 10. 1860. (Acta generalia Cap. XIV. Tit. 7. Sect. 1. Nr. 4. Geh. St. A.) Nach Reschke⁹.

Preussen	Österreich	Frankreich
Aus dem einfachen Signalhorne hervorgegangen und in seinen Abstufungen Cornettin, Cornett und Corno genannt.	Aus dem Klappenhorne entstanden und Flügelhörner genannt.	Aus den Trompeten entnommen, aufrecht tragend gebogen u. Saxhörner genannt.
1. Cornettino	Hoch Es Flügelhorn	Saxhorn petite
2. Sopran-Cornett in B und A	„ B „	„ Soprane
3. Alt-Cornett in Es und D	Tief Es „	„ Alto
4. Corno Tenore B und A	Bass „	„ Tenore
5. Bariton Tuba in B und A	Euphonion	„ Bariton
6. Bass-Tuba mit 5 Ventilen	Bombardon	„ Bass
7. Waldhorn in G, F, Es, D, E	Horn	Cor
8. Trompete in G, F, Es, E	Trompete	Trompette
9. Zug-Posaune, Tenor und Bass	Ventil-Posaune	Trombone
10. Flöte, kleine in Des und C, grosse in C	Flauto	Flüte
11. Oboe	—	Hautbois
12. Kleine Klarinette in As und G	As-Klarinette	Cl. petite
13. Mittel-Klarinette in F, Es, E, D	Es-Klarinette	Cl. milieu
14. Grosse Klarinette in C, B und A	B-Klarinette	Cl. grande
15. Fagotte	—	Basson
16. Contra-Fagott	—	Saxophone
17. Triangel	Triangel	Triangel
18. Militärtrommel	Militärtrommel	Tambouro petit
19. Becken	Becken	Cymbales
20. Grosse Trommel	Grosse Trommel	Gr. Caisse
21. Halbmond	—	—

Die Wieprechtsche Tabelle diente also Roßberg als Unterlage, wobei er außerdem seine eigene, bereits von ihm erprobte Idee, die Musikkorps mit Streichern zu besetzen, zur Durchführung brachte. Die Verteilung der Instrumente richtete sich nach der Stärke der Kapelle. Die Kapellen der fünf *Gardeinfanterieregimenter* hatten je 47 Musiker, die aus drei Bataillonen bestehenden *Infanterieregimenter* je 41 Mann, die aus zwei Bataillonen 37 Mann, die *Eisenbahnbrigade* hatte eine Kapelle von 41 Mann, die Musikkorps der *Fußartillerie* zählten je nach der Kompaniestärke der einzelnen Regimenter 28, 34 und 36 Mann. Sie alle erhielten die Infanteriebesetzung.

Die *Jägerbataillone* führten nach wie vor ihre Waldhornmusik mit Pikkolokornett in Es, Soprankornett in B, Altkornett in Es, Althorn in Es, Waldhorn in Es, Flügelhorn in B, Tenorhorn in B, Baryton, Trompeten, Tenorposaune, Baßposaune und Tuben.

Für die *Kavallerie* und *Feldartillerie* war das Trompeterkorps üblich (Trompeten, Baßtrompeten, Wagnertuben, Baryton, Hörner und Kornette in den Stimmungen Es und B).

Die *Pioniere* hatten dazu noch Flöten und Klarinetten.

Bis auf einige Ausnahmen haben sich in *Sachsen* ähnliche Besetzungen eingebürgert. Die Kavallerie führte jedoch nur das reine Trompeterkorps ohne Bässe. *Württemberg* übernahm die preußische Besetzung, doch hatten die Kavallerie und die Pioniere Posaunen. In *Bayern* variierten die Besetzungen.

Roßberg nahm sich ganz besonders der *Ausbildung der Musikmeister* und der Verbesserung ihrer Stellung im Heer an. Bis dahin einem Feldwebel unterstehend, wurden nun die Musikmeister (*Stabshoboisten*) selbständig gemacht als die eigentlichen Vorgesetzten ihrer Musiker. Die Folge seiner Bemühungen war wohl der „Allerhöchste Erlaß betr. die Stellung der Stabshoboisten usw.“ vom 10. 12. 1908, der endlich die langersehnte Hebung des Musikmeisterstandes herbeiführte. Der kaiserliche Erlaß bestimmte:

1. Die Stabshoboisten, Stabhornisten und Stabstrompeter sowie die Musikleiter bei den Unteroffizierschulen erhalten die Dienstbezeichnung ‚*Musikmeister*‘, bei den berittenen Truppen führen sie daneben die Dienstbezeichnung ‚*Stabstrompeter*‘ weiter.

Die Musikmeister dürfen nach fünfjähriger Tätigkeit als solche und bei einer Mindestleistung von zwanzig Jahren durch die Gesuchslisten zur Beförderung zum ‚*Obermusikmeister*‘ vorgeschlagen werden . . . Zum Musikmeister befördert der Regiments- usw. Kommandeur.

Die gegenwärtigen Militär-Musikdirigenten führen die Dienstbezeichnung ‚*Obermusikmeister*‘. Der Titel ‚*Militär-Musikdirigent*‘ wird nicht mehr verliehen; dagegen kann die Verleihung des Titels ‚*Königlicher Musikdirektor*‘ weiterhin erbeten werden.

2. Die Obermusikmeister und Musikmeister gehören zum Regiments- usw. Stabe; allein der Regiments- usw. Kommandeur ist ihr unmittelbarer Vorgesetzter im Truppenteil usw.
3. Die *Obermusikmeister* und *Musikmeister* zählen zu den *Unteroffizieren mit Portepee*; sie sind aber im Dienstrange höher als die Feldwebel (Wachtmeister). Sie sind in und außer Dienst Vorgesetzte der Mitglieder des unter ihrer Leitung stehenden Musikkorps.“

„Die Bekleidung der Musikmeister entspricht, sofern es sich um gleichartige Stücke handelt, der der Mannschaften, jedoch wird sie aus *feinerem Material* und *im Schnitt sowie in den Abmessungen nach Art der Stücke für Offiziere gefertigt*.“

Die Regimentsabzeichen waren wie die der Leutnants des gleichen Truppenteils, ferner trugen die Obermusikmeister innerhalb der Tresseneinfassung eine goldene, 4 mm breite Plattenschnur. Die Schwalbennester am Waffenrock mit acht Streifen waren vorschriftsmäßig. Auch wurden in diesem Erlaß die Einzelheiten in der Uniformierung der Musikmeister genau festgelegt. Vieles war wie bei den Offizieren, so daß die Kleidung den Charakter einer Offiziersuniform trug.

Später wurden die Pensionsbezüge nach 35 jähriger Dienstzeit von 1719 Mark auf 2000 Mark jährlich erhöht. Überhaupt gab sich *Gustav Roßberg* die denkbar größte Mühe, die Lage der Militärmusik und der Militärmusiker in jeder Hinsicht zu verbessern. Erst *Adolf Hitler*, der Oberste Befehlshaber der Wehrmacht, hat mit der Verordnung vom 12. April 1938 den Rang der Musikmeister genau geregelt und dem entsprechenden Dienstgrad der Offiziere gleichgestellt. Die Besoldung hat ebenfalls wesentliche Verbesserungen erfahren. Wir berichten unten ausführlicher darüber.

Mit Fragen der Instrumentierung für Militärmusik hat sich Roßberg eingehend befaßt und viele Stücke selbst komponiert. Die Beschaffenheit der Militärmusikinstrumente (Form, Ma-

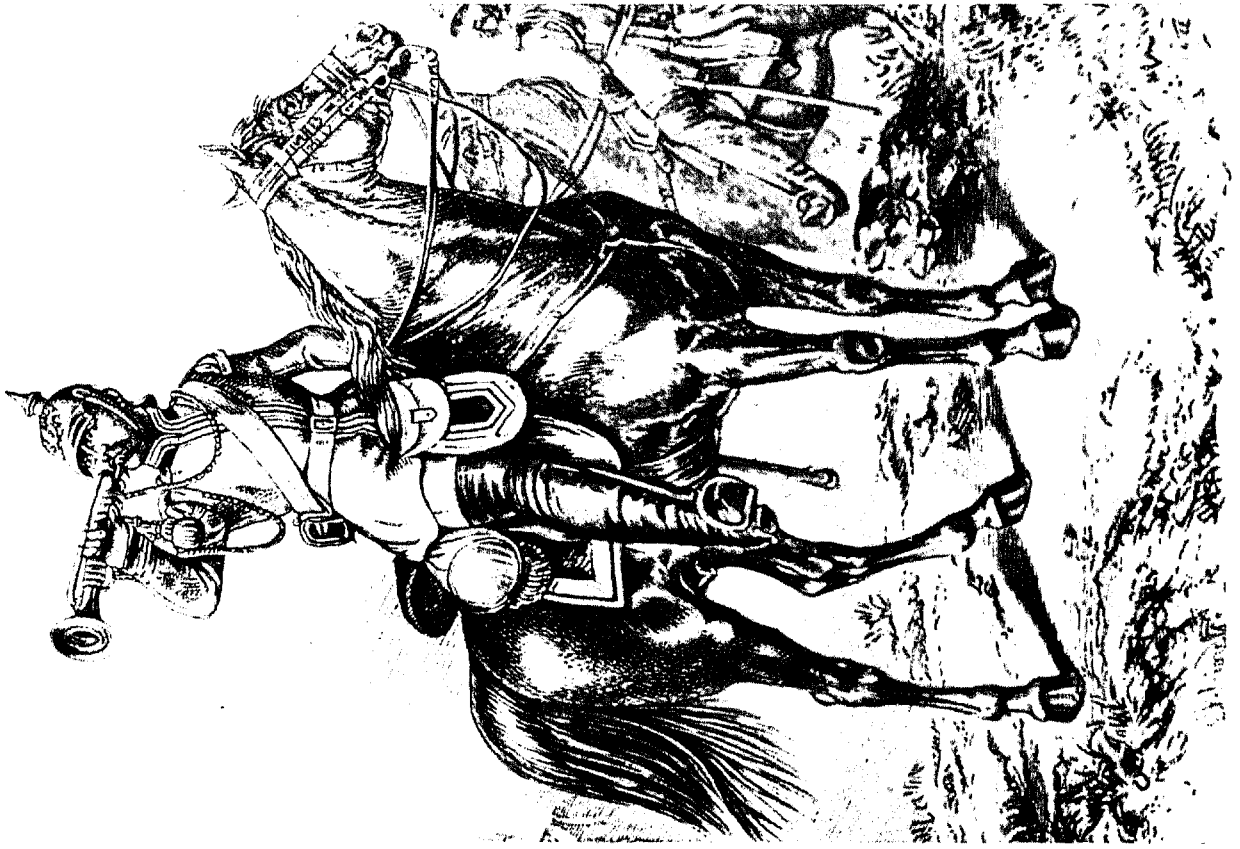


Abb. 104. *Preußen* 1860: *Trompeter* der Kürassiere. Für den Signaldienst bediente man sich nach wie vor der Naturtrompete.

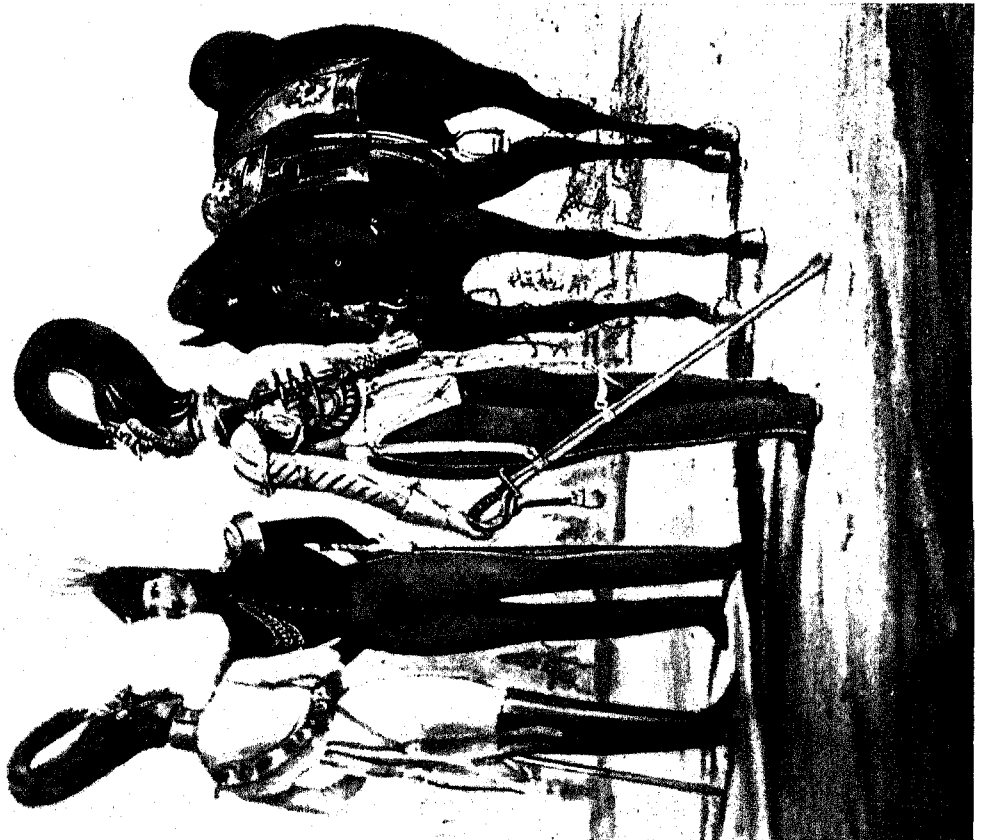


Abb. 103. *Trompeter* des russischen Garde-Kürassier-Regiments des Thronfolgers um 1840. Seine Trompete hat Pumpventile.



Abb. 105. Weltkrieg 1915. Transport einer Militärkapelle im Westen. Oft eilte das Musikkorps von Ort zu Ort, um die Kameraden mit den vertrauten Heimatklängen zu erfrischen.



Abb. 106. Weltkrieg 1916. Nachmittagskonzert in einer französischen Kleinstadt hinter der Front bei Verdun. Diese Konzerte waren stets von einer dankbaren Hörergemeinschaft umringt.



Abb. 107. 1914. „Muß i denn, muß i denn zum Städtele hinaus“ ... Das Musikkorps begleitet mit klingendem Spiel den Abmarsch der Truppe.



Abb. 108. Aufziehen der Wache in Grodno. Die deutschen Truppen passieren die Hauptstraße der Stadt.



Abb. 109. Osten. Militärmusik auf einem Bahnhof.



Abb. 110. Osten. Deutsche Infanterie auf dem Marsch. Jeder Soldat kennt die wohltuende Wirkung der Musik auf langen Märschen. Die Müdigkeit war im Nu weggefegt, wenn die Musik einsetzte, die Glieder strafften sich, es kam wieder „Mum“ in die Knochen.

terial usw.) wurde genau von ihm angegeben. Auch seine Verdienste als Professor und Lehrer der künftigen Musikmeister an der Hochschule für Musik in Berlin können nicht hoch genug geschätzt werden.

Roßberg fertigte ein vollständiges Verzeichnis der Armeemärsche an, ebenso beteiligte er sich an der Herausgabe des Soldatenliederbuches. Hochgeehrt trat der Siebzigjährige in den Ruhestand, zwei Jahre danach (1910) starb er.

An seine Stelle rückte 1908 der zweite Armeemusikinspizient und Musikdirektor *Theodor Grawert*, und Grawerts Stelle des zweiten Armeemusikinspizienten (diese wurde 1906 geschaffen) übernahm der bisherige Stabshoboist (Musikmeister) vom Infanterieregiment Nr. 47, *Oskar Hackenberger*.

Fast zwanzig Jahre verwaltete Grawert dieses verantwortungsvolle Amt, unter ihm befestigte die deutsche Militärmusik ihren ausgezeichneten Ruf und erreichte eine beneidenswerte künstlerische Höhe.

1910 brachte der Etat eine Herabminderung der Musikkorps. Die Änderungen traten jedoch erst ab Oktober 1911 in Kraft. Die Garde- und Linieninfanterieregimenter erhielten von nun an 1 Musikmeister, 10 Hoboisten und 26 Hilfshoboisten, das 1. Garderegiment zu Fuß 36 Hoboisten und 1 Musikmeister. Die Jägerbataillone und die Pioniere hatten 10 Hornisten und 10 Hilfshornisten, die Fußartillerie bekam 8 Hoboisten und 16 Hilfshoboisten, die fahrenden Feldartilleriebatterien erhielten je 2 Trompeter. Im ganzen erlaubte der neue Etat 491 Musik- und Obermusikmeister, 5638 Hoboisten, Hornisten und Trompeter und 6364 Hilfshoboisten und Hilfshornisten. Die Signalhornisten und Signaltrompeter blieben außer Ansatz, da sie Waffendienst taten. Vor dem Weltkriege gab es in Deutschland rund 600 Militärkapellen.

Mit klingendem Spiel zogen die deutschen Truppen in den Weltkrieg 1914—18. Die Musikkorps begleiteten zwar ihre Formationen, wurden aber nicht in die Schlacht eingesetzt. Nur in den Ruhestellungen sorgten sie für Aufmunterung und Erfrischung der Gemüter, sie spielten auf dem Marsch, siegesfroh schmetterten sie ihre Fanfaren beim Einzug in die eroberten feindlichen Städte. Für viele Frontsoldaten werden die Konzerte und Ständchen vor ereignissschweren Tagen und die seelischen Dienste, die ihnen die musizierenden Kapellen erwiesen haben, unvergeßlich bleiben. Auch hinter der Front war die deutsche Militärmusik unermüdlich tätig, sie hat ihre Pflicht treu und freudig erfüllt, sie half den Kämpfern, die Strapazen des Krieges leichter zu ertragen (Abb. 105—110).

Unsere Zeit

Jeder Militärmusiker, jeder Freund der Militärmusik wird nicht ohne Schmerz an die Nachkriegsjahre denken. Der frühere Glanz der deutschen Heeresmusik war nicht mehr, ja es schien so, als ob man die Arbeit von mehreren Jahrhunderten mit einem Schlage vernichten und das Leben der Militärmusik auslöschen wollte. Mit der starken Verminderung des deutschen Heeres trat naturgemäß eine noch stärkere Herabsetzung der Zahl der Militärmusiker ein. Es blieben etwa 3500 Militärmusiker zurück als Träger einer jahrhundertealten militärmusikalischen Tradition, die längst in Fleisch und Blut des deutschen Volkes eingegangen und zu einer Kulturnotwendigkeit geworden war.

Aber die Tradition lebte im deutschen Volke weiter. Gerade in dieser schweren Zeit, die wir alle durchgemacht haben, bewies das deutsche Volk seine große alte Liebe und Anhänglichkeit zur Militärmusik. Was die wenigen auf 24 Mann herabgesetzten Musikkorps des Reichsheeres nicht imstande waren zu schaffen, das machten die Musikmannschaften und Spielzüge der kleinen und großen nationalen Verbände. Oft mit bewunderungswürdiger Selbstlosigkeit und Aufopferung wurden die notwendigen Musikinstrumente angeschafft, und sobald der Beruf es erlaubte, wurde liebevoll und emsig gearbeitet.

Wenn man abends spazieren ging, hörte man draußen wieder die alten Märsche und Spielstücke, man spürte den strammen Zug, die Exaktheit und die Gründlichkeit, man spürte wieder den lebendigen Pulsschlag der alten Heeresmusik. Das waren aber keine Soldaten, die hier mit Trommeln und Pfeifen, mit ihren Blasinstrumenten Musik machten — würde man sagen. Wie kann man dann vom lebendigen Pulsschlag der Militärmusik reden! Hier liegt die geheimnisvolle Macht der Militärmusik als eine völlig selbständige Kunstgattung. Die Militär-

musik haftet eben nicht am Soldatenrock, sie ist keine äußere und äußerliche Erscheinung, die den Soldatenschritt bei Paraden und Aufzügen strafft, sie hat es nicht nötig, das sogenannte „patriotische Opium“ in die Seelen der Spießbürger einzuspritzen. Sie ist mehr, sie lebt im Herzen des deutschen Menschen, sie ist aus seinem Dasein nicht mehr wegzudenken, gleichviel, ob er den Soldatenrock trägt oder ein Soldat der Arbeit ist.

Die Militärmusik kann Blasmusik spielen und ist doch keine Blaskapelle, sie kann Sinfoniemusik spielen und ist doch kein Sinfonieorchester — sie ist eben *Militärmusik*, eine Musik von ganz besonderer Prägung, sie ist klingender Ausdruck des heroischen Zuges in der Volksseele.

Darum waren jene erbitterten, fortwährenden Reibereien und Kämpfe zwischen Zivilmusikern und Militärkapellen vergeblich und nutzlos. Zivilmusik und Militärmusik sind zwei völlig verschiedene Kunstgattungen, die ganz friedlich nebeneinander bestehen und arbeiten können. Denn nicht die gleiche Besetzung der Instrumente oder gar das gleiche Repertoire könnten einen Konkurrenzkampf berechtigen. *Das Wesen, der Pulsschlag* ist hier maßgebend. Die Zivilmusik hat ganz andere Aufgaben zu erfüllen und die Militärmusik wird, dem inneren Pulsschlag gehorchend, stets ihre eigenen Wege gehen. Und noch eins: Nicht der Soldatenrock, das *ganze deutsche Volk ist Träger der Militärmusik*.

Wir sprachen oben von der aufopfernden Arbeit, die die nationalen Verbände im Stillen für die Militärmusik geleistet haben. Ja, ihnen hat die Militärmusik sehr viel zu verdanken — es war die frische Quelle, aus der sie nachher, wenn ihre glanzvollen Tage wieder kamen, schöpfen konnte. Als es nach der wiedergewonnenen Wehrfreiheit hieß, neue Musikkorps zu schaffen, da merkte man erst, was die kleinen und großen Musikmannschaften der nationalen Verbände geleistet hatten. Aus ihnen rekrutierten sich zum großen Teil die neuaufgestellten Musikkorps des deutschen Heeres, haben sie doch seit Jahren im Geiste der Militärmusik gearbeitet.

Auch heute sind die nationalen Verbände am Werke. Schon beim *Jungvolk* und bei der *Hitlerjugend* setzt die Erziehungsarbeit ein, in den jungen Seelen lebt schon der Geist der alten Tradition, jener Geist, durch den sie zu Trägern der Militärmusik heranreifen sollen. Alte deutsche Fanfaren und die Landsknechtstrommel sind in ihren Reihen zu neuem Leben erwacht, ebenso die alte deutsche Spielmannsmusik. Die alte Tradition und die neue Zeit reichen sich hier die Hände, und die Zukunft wird diese Verbindung erst zur Reife bringen. (Abb. 111, 112.)

In diesem Geiste marschieren heute die *S.A.-Musikkorps*, die Musikzüge des Arbeitsdienstes (Abb. 113, 114) und die Musikzüge der anderen nationalen Verbände. Sie alle haben neben den Spielmannszügen (Trommler und Pfeifer) noch eine Blaskapelle für die Marschmusik und Streicher für die Konzerte, die sie häufig innerhalb ihrer Verbände geben. Die Stärke und die Besetzung dieser Kapellen richtet sich nach den jeweiligen Verhältnissen. (Abb. 117, 118.)

Eine besondere Stellung nehmen die Musikkorps der SS.-Verfügungstruppen ein, an der Spitze mit dem 70 Mann starken *Musikzug der Leibstandarte Adolf Hitler in Berlin*. Ihr Leiter ist seit ihrer Gründung Standarten-Musikmeister *Müller-John*, ein hervorragender Musiker von echtem Schrot und Korn. (Abb. 115, 116.)

Oft muß der Musikzug die verschiedenartigste Musik spielen. Bei den Soldatenaufzügen, bei Ehrengeläuten oder bei sonstigen feierlichen Anlässen wird Marschmusik geblasen. Bald wird das Musikkorps zu einem Konzert befohlen. Im Nu verwandelt sich die große Militärkapelle in ein Sinfonieorchester. Die dicke Baßtuba greift zum Kontrabaß, der Posaunist packt sein Cello, mancher Klarinetist muß die Geige spielen. Man wundert sich, woher die Leute ihr vielseitiges musikalisches Können und die Kraft haben.

Es wird streng gearbeitet. Künstlerschaft und echt deutscher Geist haben sich in schönster Harmonie zu einem Ganzen vereinigt. Die gewöhnlichen Musikproben unter der Leitung des Kapellmeisters dauern oft mehrere Stunden. Das ganze Programm für die nächsten Musikveranstaltungen muß durchgenommen und so lange wiederholt werden, bis alles tadellos klappt. Doch die Musiker haben eine große Genugtuung: ein schönes Volksgut zu hüten und Tausende von Volksgenossen durch ihre Klänge erfreuen zu können.

Zum Musikzug der Leibstandarte des Führers gehört als Bestandteil auch der Spielmannszug — also die Pfeifer und die Trommler.

Nun zur *Heeresmusik im neuen Deutschland*. Es war selbstverständlich, daß viele neue Musikkorps entstehen mußten. Die Arbeit und die Aufgaben, die den verantwortlichen Stellen und dem Heeresmusikinspizienten Professor *Hermann Schmidt* (1929 Nachfolger von Prof. Oskar



Abb. 112. Nach dem Klang der alten Heertrommel marschieren heute die deutsche Jugend.

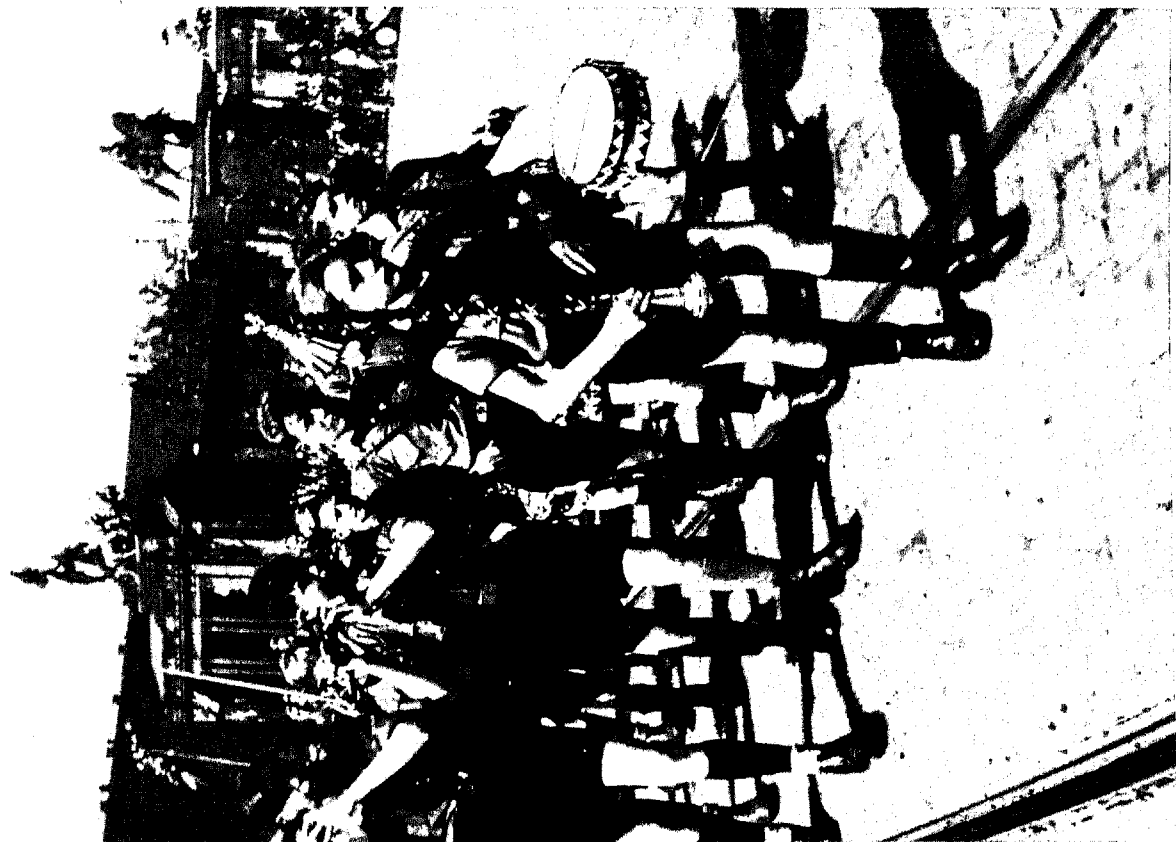


Abb. 111. Der Spielmannszug (Pfeifer und Trommler) besorgt die Marschmusik beim Jungvolk.



Abb. 113. Reichsparteitag 1934 in Nürnberg. Fanfarenbläser des Arbeitsdienstes bei dem großen FAD.-Appell auf dem Zeppelinfeld.



Abb. 114. Die Formationen des Arbeitsdienstes haben ihre eigenen Musikzüge. Das Instrumentarium ist wie bei den Fußtruppen der Wehrmacht.



Abb. 115. Der Dirigent des Musikzuges der Leibstandarte Adolf Hitler, Standarten-Musikmeister Müller-John.

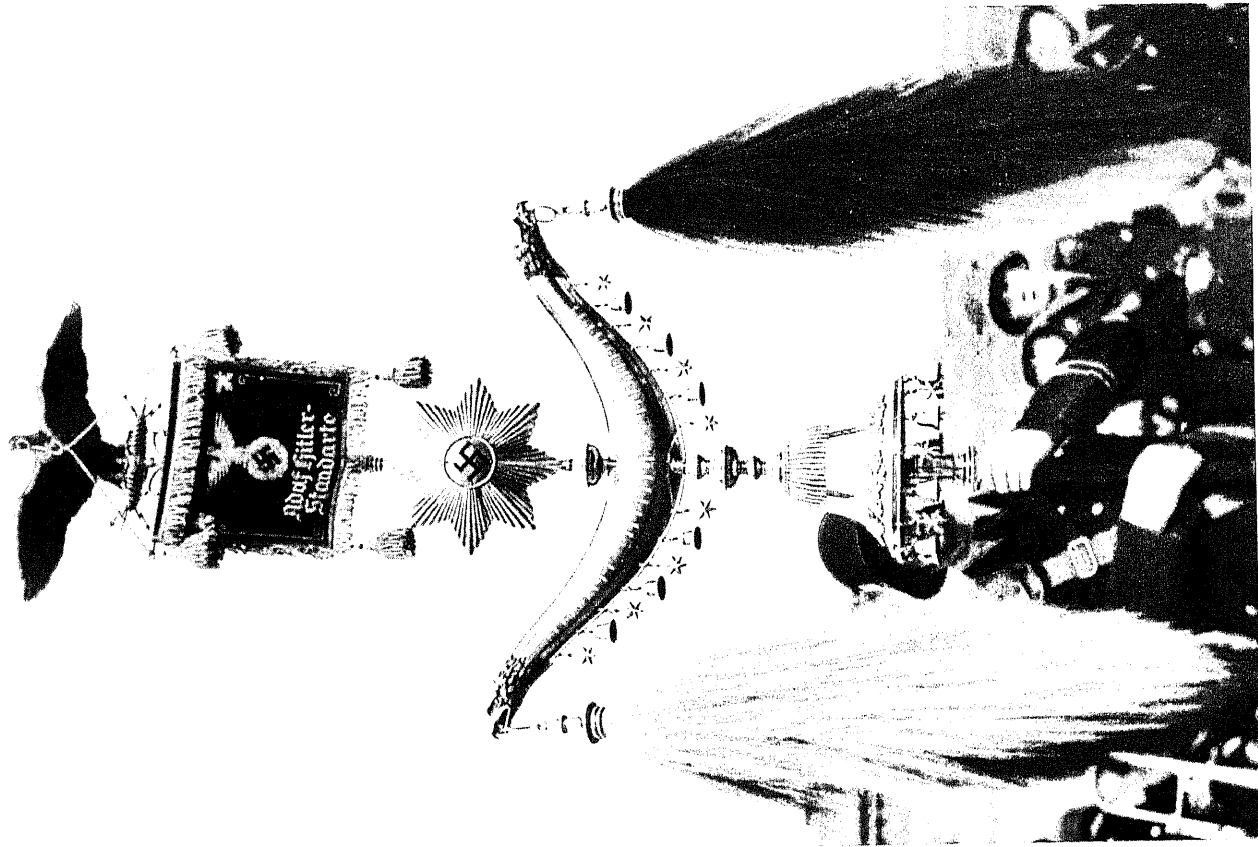


Abb. 116. Der Schellenbaum des Musikzuges der Leibstandarte Adolf Hitler.



Abb. 117. Mit klingendem Spiel zieht die braune Musikkapelle durch die Straßen, begleitet von der begeisterten Menschenmenge.



Abb. 118. Die braunen Spielleute schreiten dazu.

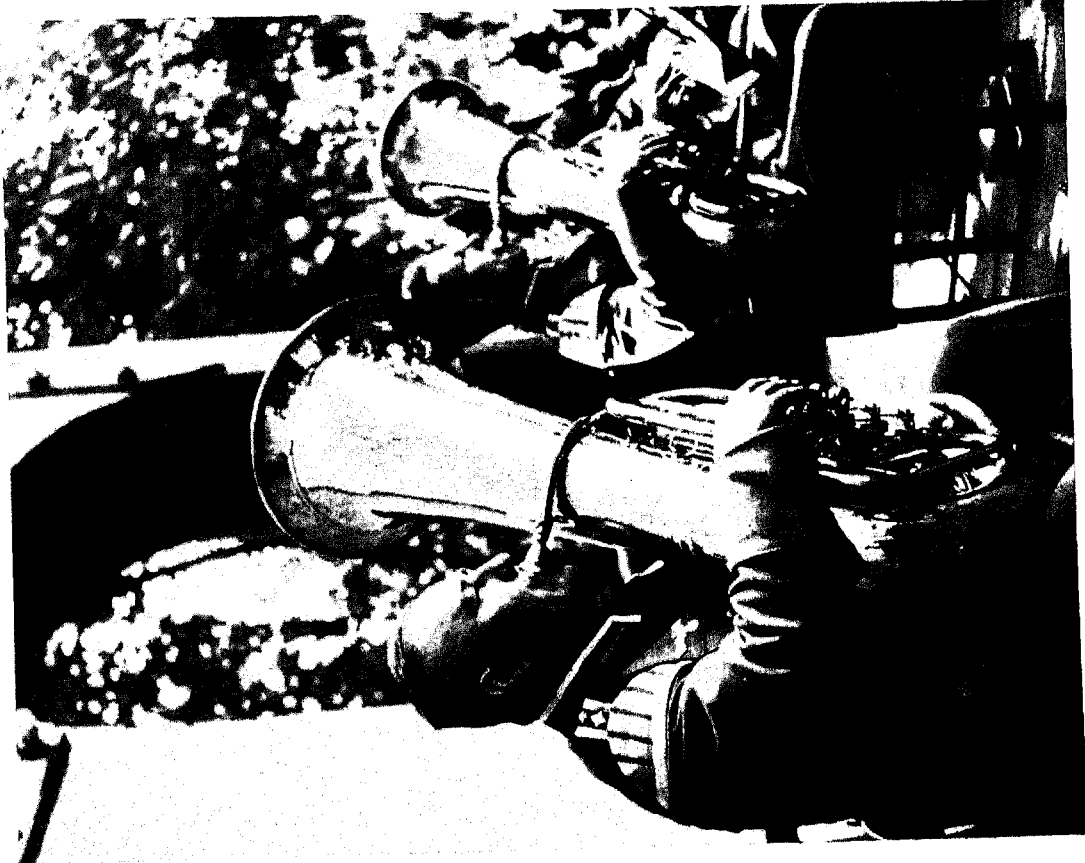


Abb. 119. Die dicke Baßuba fehlt in keiner Miltärkapelle.

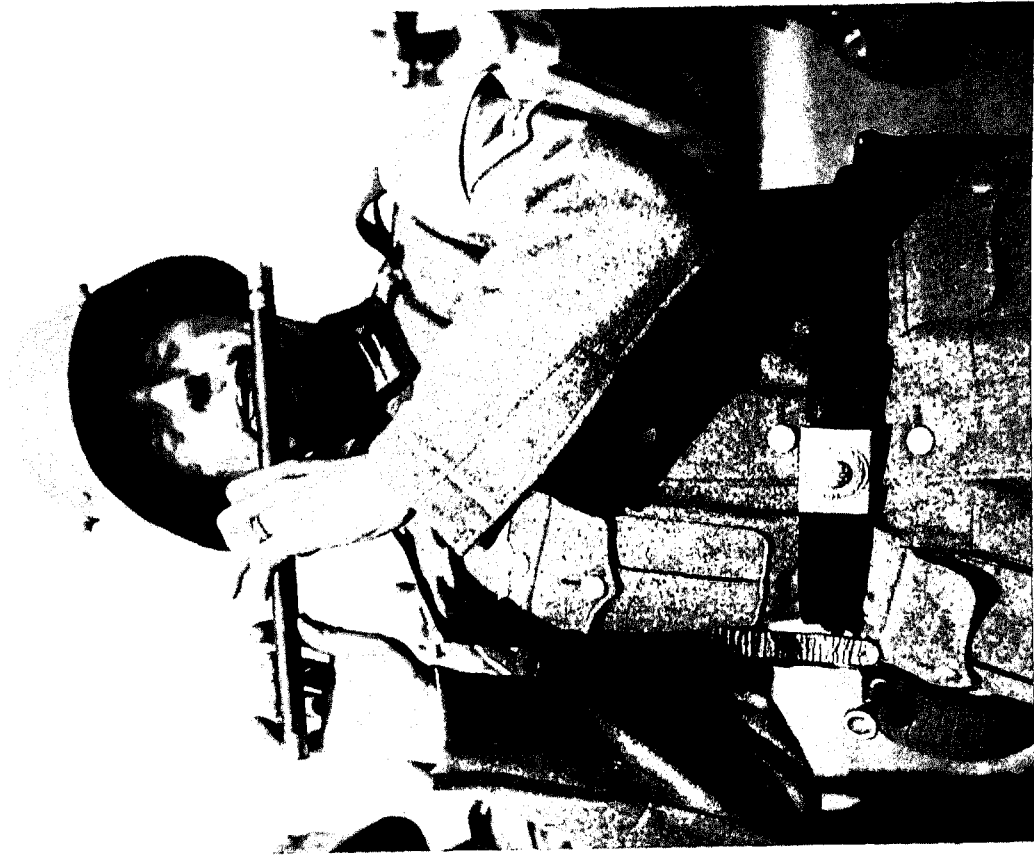


Abb. 120. Die Querflöte als Hauptinstrument der Spielleute unserer Infanterie ist zwar kleiner geworden, aber sie ist immer noch da. Daneben blasen die Spielleute (Pfeifer) auch das Signalhorn.

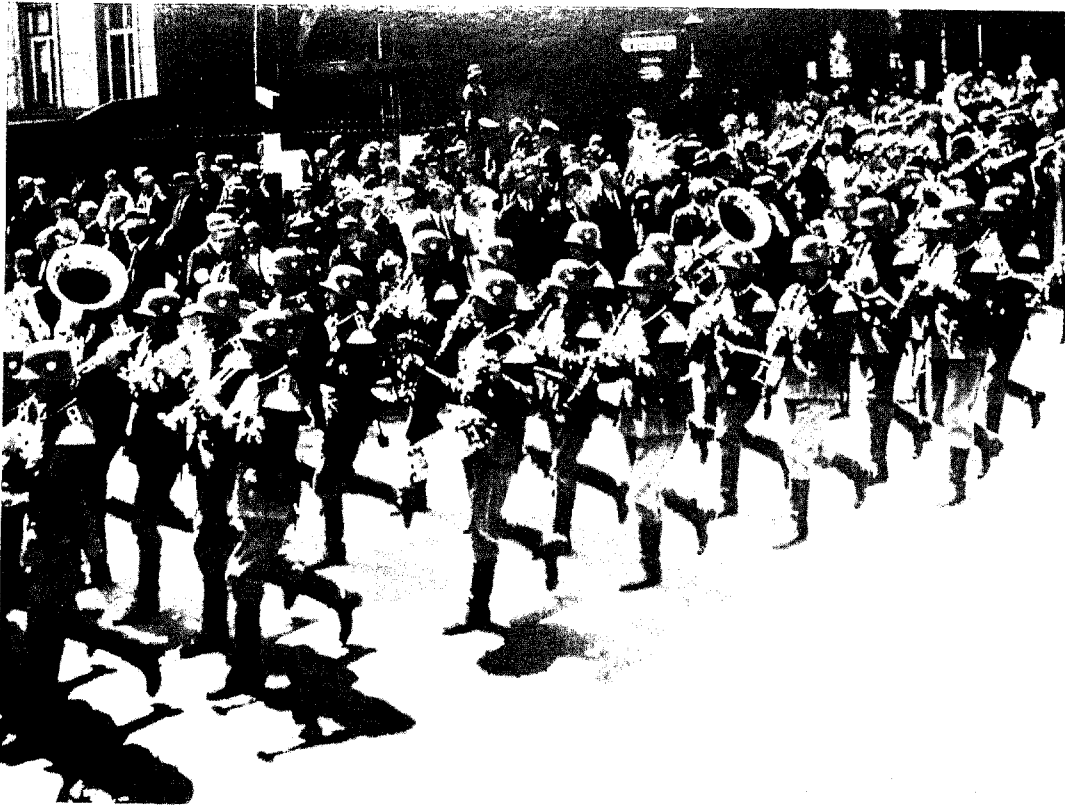


Abb. 121. Die Wache zieht auf!

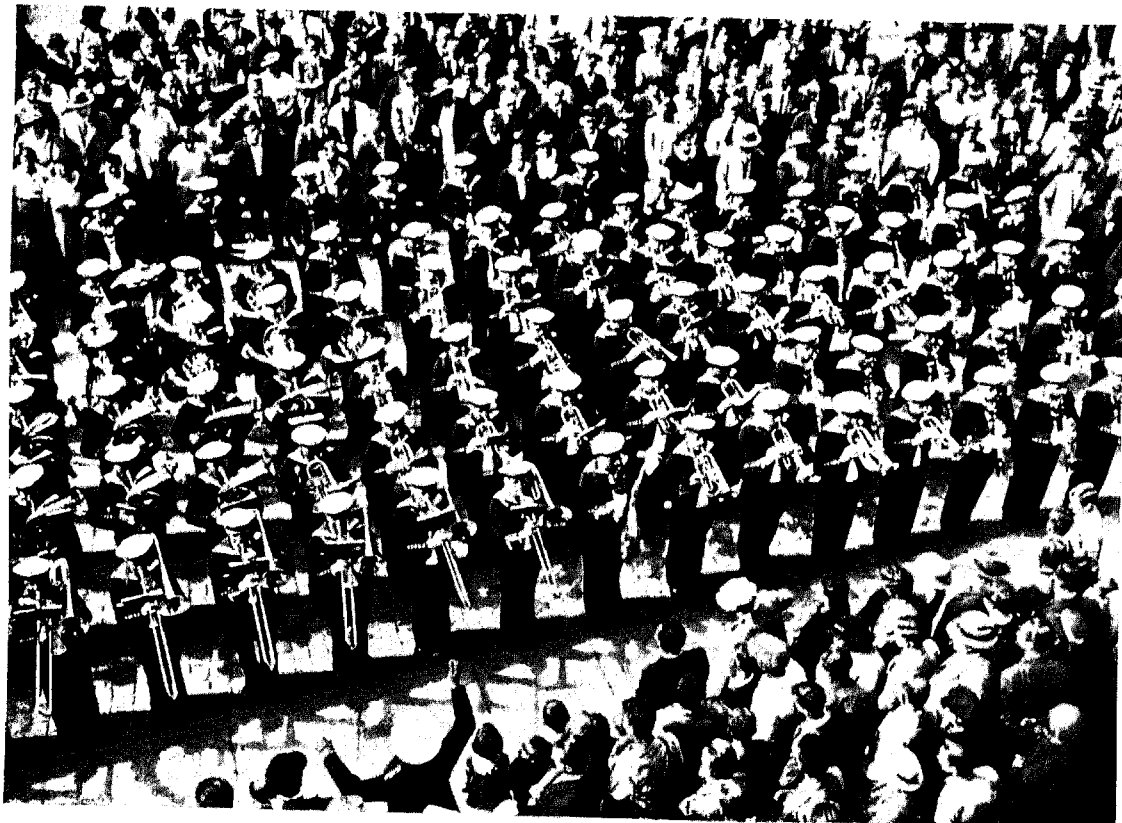


Abb. 122. Die „blauen Jungen“
konzertieren auf dem Rathaus-
platz in Berlin.
Die Marine-Musikkorps haben
die übliche Infanterie-Beset-
zung. Der Schellenbaum gehört
ebenfalls dazu.



Abb. 123. Pauken und Trompeten gehören als Musik der deutschen Reiterei immer noch zusammen. Aus den wenigen Feldtrompeten, die früher Naturtrompeten waren, ist in neuerer Zeit das Trompeterkorps entstanden.



Abb. 124. „Vor an die Schellen-
träger . . .“ Bei Großkonzerten spie-
len mehrere Musikkorps unter der
Leitung des Musikinspizienten zu-
sammen. Die Musikkorps marschieren
mit ihren Schellenbäumen auf.



Abb. 125. Die großen Militär-
konzerte gehören seit langem zu
unserem Musikleben. Militär-
konzert unter der Leitung des
ersten Heeresmusikinspizienten
Prof. H. Schmidt.

Abb. 126. Der Luftwaffenmusikinspizient Prof. Husadel erklärt den Hochschülern eine Aufgabe in Instrumentation. Auf der Hochschule für Musik lernt der angehende Militärkapellmeister die richtige Zusammenstellung der Instrumente im Orchester und die Mischung der Klangfarben.

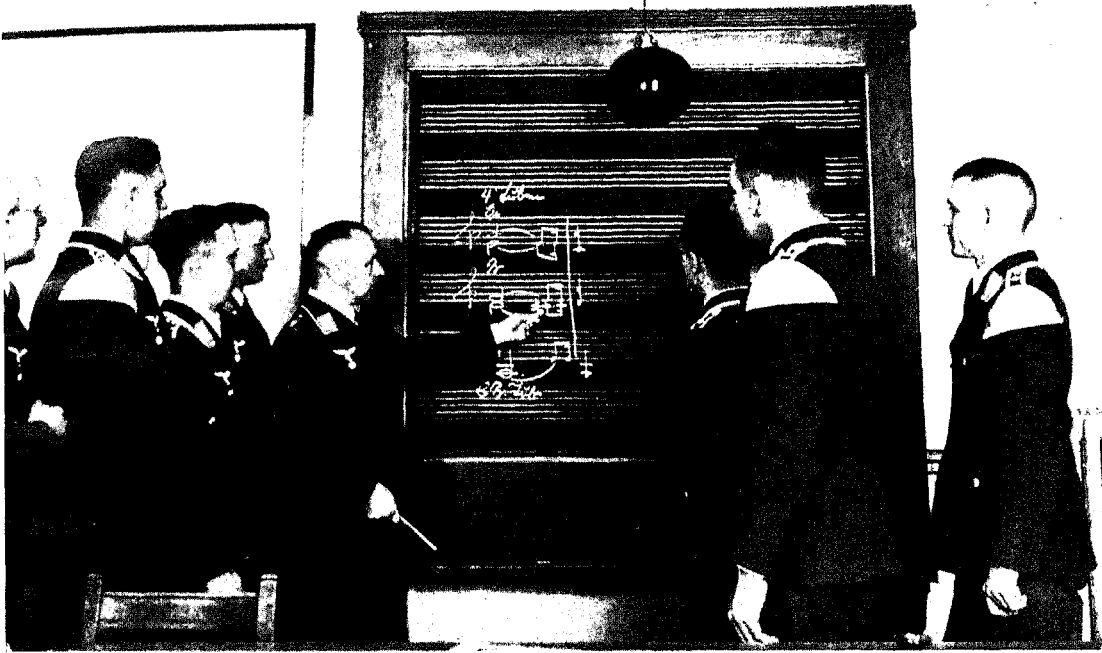


Abb. 127. Werdende Musikmeister spielen Platzmusik. Sowohl die Militärmusikstudenten der Luftwaffe wie die des Heeres sind jedes für sich in einem besonderen Musikkorps zusammengestellt. Das Musikkorps der studierenden Musiker der Luftwaffe leitet der Musikinspizient Prof. Husadel. Die Heeresmusikinspizienten Prof. H. Schmidt und Berdien leiten das andere Musikkorps.

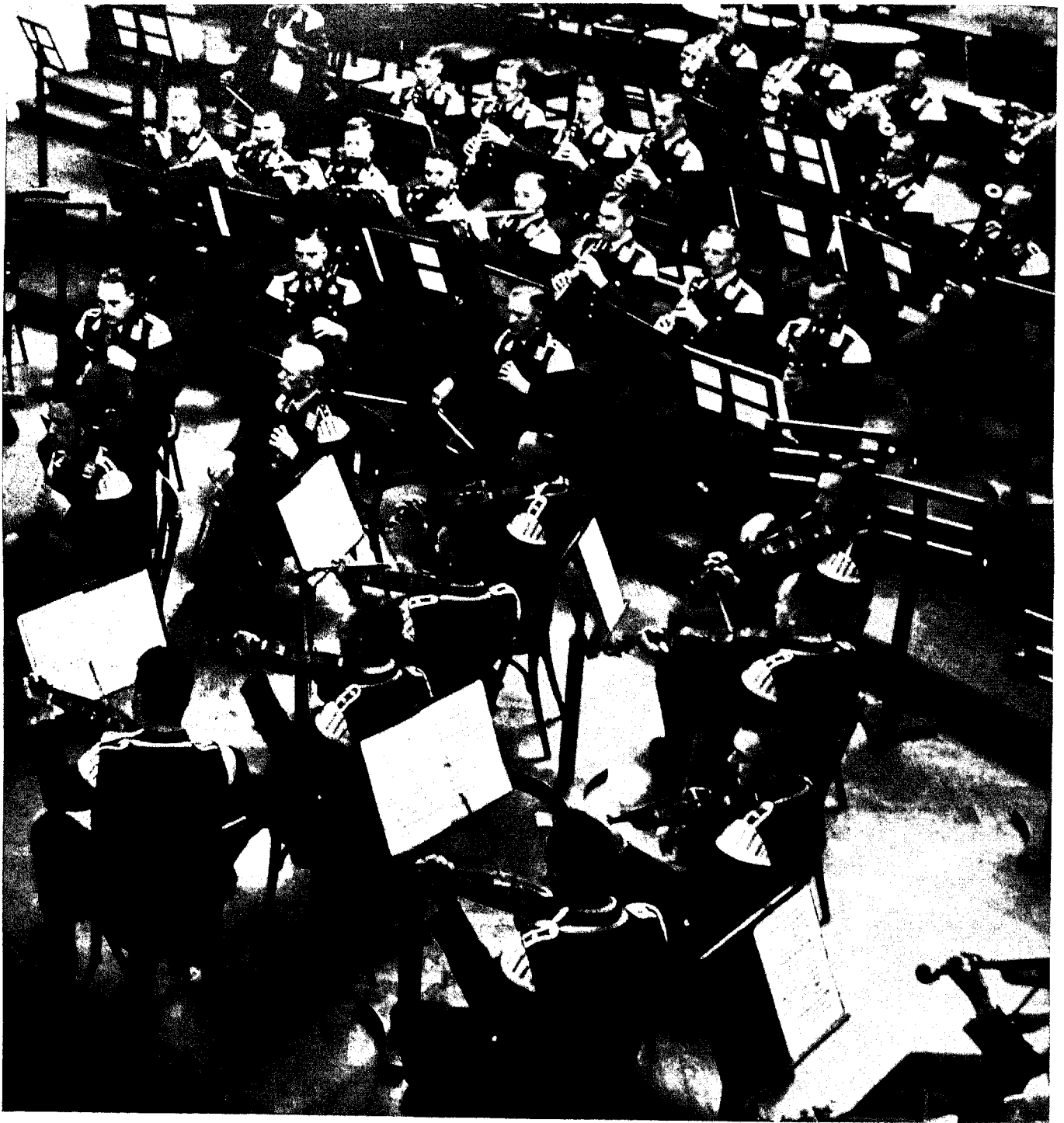


Abb. 128. *Sinfoniekonzert der Luftwaffe*: Oft verwandelt sich die Blaskapelle in ein Sinfonieorchester mit Streichbesetzung. Deshalb müssen die meisten Militärmusiker auch ein obligates Streichinstrument beherrschen.

Hackenberger) zuzielen, erforderten nicht nur Organisationstalent, sondern eine große Energie und Kraft. Hermann Schmidt hat sich durch seine Leistungen außerordentliche Verdienste um die deutsche Heeresmusik erworben.

Es galt, die Friedensstärke der Musikkorps herzustellen, die Leistungsfähigkeit und die künstlerische Qualität der Kapellen zu steigern. Alle, die in dieser großen Zeit an dem Aufbau der Militärmusik gearbeitet haben, verdienen hohes Lob.

Die Infanterieregimenter und die Jägerregimenter verfügen über ein etatsmäßiges Musikkorps von 37 Mann, die Infanteriebataillone, Jägerbataillone, die Pionierbataillone und die Reiter- und Artillerieregimenter je ein Musikkorps (Trompeterkorps) von 27 Mann. Die Wachttruppe Berlin hat zwei Musikkorps von 37 Mann. Selbstverständlich gehört überall der Musikmeister dazu. Die Musikinstrumente sind: große Flöte, kleine Flöte, Oboe, Fagott, Kontrafagott, Waldhorn, Kornettino in Es, Kornett in B, Flügelhorn, Altkornett, Klarinette in Es, Klarinette in B, Tenorhorn, Barytontuba, Trompete in B und Es, Posaune, Baßtuba in Es und B, Schlagzeug, für die Kavallerie und Artillerie Pauken.

Die Musiker werden bei der Einstellung sorgfältig geprüft. Über die Einstellung und Ausbildung der Musiker berichten folgende Sätze, die ich den „Bestimmungen für Musik- und Trompeterkorps des Heeres“ (Mus.-Best.) vom 1. September 1936 (H. Dv. 32) entnehme:

Einstellung

25. (1) Für die Einstellung kommen nur Berufsmusiker oder musikalisch vorgebildete Bewerber in Betracht.

Einstellung von Musiklehrlingen vor Ablauf ihrer Lehrzeit ist nur dann zulässig, wenn eine schriftliche Erklärung des Lehrherrn vorliegt, daß gegen das vorzeitige Ausscheiden des Lehrlings aus dem Vertragsverhältnis keinerlei Bedenken vorliegen.

Im übrigen gelten die „Bestimmungen für Einstellung in das Heer und die Luftwaffe zur Erfüllung der aktiven Dienstpflicht“ vom 20. September 1935.

(2) Zur Sicherstellung geeigneten Musikerersatzes dürfen in Fachzeitschriften (z. B. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung) Stellenangebote für Musiker ausgeschrieben werden.

Die Stellenangebote sind mit der Bezeichnung des Truppenteils und dem Namen des Musikmeisters zu versehen und von den Truppenteilen in Auftrag zu geben. Die Aufträge bedürfen der Unterschrift des Kommandeurs oder seines Vertreters.

(3) Vor der Einstellung sind die musikalischen Leistungen des Bewerbers durch den Musikmeister des Truppenteils zu prüfen. Dabei ist zu fordern, daß der Bewerber ein Hauptinstrument so beherrscht, daß er dessen Stimme im Musikkorps sofort vertreten kann.

Ausbildung

26. (1) Als Musiker eingestellte Soldaten sollen in der Regel zunächst mit den übrigen Rekruten militärisch ausgebildet werden. Über die Heranziehung zum Musikdienst in Ausnahmefällen entscheidet der Kommandeur.

(2) Nach Abschluß der militärischen Ausbildung treten sie zum Musikkorps. Erst mit diesem Zeitpunkt dürfen bei Einweisung in Planstellen des Musikkorps die Abzeichen als Musiker (Schwalbennester) angelegt werden. Die musikalische Ausbildung leitet der Musikmeister.

(3) Bei Reiterregimentern darf der innerhalb der nächsten 2 Jahre notwendig werdende Ersatz für das Trompeterkorps auf Planstellen der Schwadronen eingestellt werden. Der Übertritt zum Trompeterkorps und das Anlegen der Abzeichen als Trompeter (Schwalbennester) ist in diesem Falle erst beim Freisein einer Trompeterplanstelle zulässig.

(4) Die weitere militärische Ausbildung regelt der Kommandeur gemäß den in den Ausbildungsvorschriften der einzelnen Waffengattungen für die Musiker niedergelegten Anweisungen.

(5) Militärisch und musikalisch besonders befähigte Musiker, die die Musikmeisterlaufbahn einzuschlagen beabsichtigen und hierfür geeignet erscheinen, sind durch den Musikmeister für die Aufnahmeprüfung an der Hochschule für Musik vorzubilden.

Da diese Vorbereitung eine umfangreiche häusliche wissenschaftliche Beschäftigung erfordert und die Haltung eines Klaviers bedingt, sind diesen Musikern etwa ein Jahr vor der Aufnahmeprüfung dienstliche Erleichterungen zu gewähren und möglichst die Erlaubnis zum Wohnen außerhalb der Kaserne zu erwirken.

Beförderung

27. (1) Für Beförderung der Musiker gelten die Heeres-Beförderungs-Bestimmungen.

(2) Geeignete Musiker dürfen zur Musikerunteroffizierlaufbahn zugelassen werden. Vorher sind sie nach Weisung des Btl. usw. Kdr. auf ihre künftige Stellung als Vorgesetzte vorzubereiten und in ihrer militärischen Ausbildung zu fördern.

(3) Die musikalischen Leistungen der als Unteroffiziere in Aussicht genommenen Musiker müssen folgenden Anforderungen entsprechen:

- a) Beherrschen des Hauptinstruments gutes und geläufiges Tonleiterspiel auf dem Haupt- und Nebeninstrument, geläufiges Spielen vom Blatt.
- b) Beherrschen sämtlicher Signale. Von Blechbläsern ist das Blasen der Signale auf Signalhorn oder Signaltrompete, von Holzbläsern auf ihrem Holzinstrument, von Berittenen außerdem zu Pferde in allen Gangarten zu fordern.
- c) Kenntnis über Bau und Beschaffenheit aller Dienstinstrumente.
- d) Kenntnis der gebräuchlichsten fremdsprachlichen Vortragsbezeichnungen.

(6) Musikergefreite dürfen zum Musikerunteroffizier, Musikerunterfeldwebel (Trompeterunterwachtmeister) — bei Eignung als Korpsführer — zum Musikerfeldwebel (Trompeterwachtmeister) befördert werden.

Korpsführer

28. Der Kommandeur ernennt den militärisch und musikalisch fähigsten Unteroffizier des Musikkorps zum „Korpsführer“. Der Korpsführer ist Stellvertreter des Musikleiters und soll in der Regel eine Musikerfeldwebel- (Trompeterwachtmeister-) Planstelle einnehmen. Er ist ohne Rücksicht auf sein Dienstalter aus den Unteroffizieren des Musikkorps auszuwählen und muß in der Lage sein, in Vertretung des Musikleiters das Musikkorps militärisch auszubilden und musikalisch zu leiten.

Ausbildung zum Musikmeister

29. (1) Geeignete Musiker werden an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin zum Musikmeister ausgebildet. Die Ausbildung beginnt im April jedes Jahres und dauert 3 Jahre (6 Semester). Jeder Musiker nimmt eine volle Schülerstelle der Hochschule ein.

Bei der Aufnahme werden geprüft:

- a) Dirigieren,
- b) Harmonielehre,
- c) Gehörbildung,
- d) Vortrag auf dem Hauptinstrument (Blas- oder Streichinstrument),
- e) Vortrag eines Klavierstückes.

Musiker, die die Aufnahmeprüfung nicht bestehen, treten zum Truppenteil zurück. Gleichzeitig wird verfügt, ob sie im Ausnahmefall nochmals zur nächstjährigen Prüfung angemeldet werden dürfen.

- a) Musiker, die die Aufnahmeprüfung bestehen, werden zur Hochschule für Musik einberufen. Sie werden zur Wachtruppe Berlin beim Freisein von Planstellen versetzt, anderenfalls mit Umzugsanordnung kommandiert, und unterstehen dem Kommandeur der Wachtruppe in allen dienstlichen Angelegenheiten mit Ausnahme der musikalischen Ausbildung.

A. Musikalische Ausbildung

1. Hauptfächer:

- a) Dirigieren,
- b) Instrumentieren,
- c) Musikdiktat (Gehörübungen),
- d) Tonsatz,
- e) Klavierspiel.

2. Nebenfächer:

- a) Ausbildung auf einem Blas- oder Streichinstrument
- b) Musikgeschichte,
- c) Systematische Musikwissenschaft,
- d) Instrumentengeschichte,
- e) Formenlehre,
- f) Instrumentenlehre,
- g) Übungen in choristischer Stimmbildung und Textaussprache, praktische Anweisung im Einüben und Leiten eines Männerchores.

3. Hochschulproben:

- Mitwirkung in Konzerten, Opern und Übungsproben.

B. Militärische Ausbildung

Ausbildung:

- a) als Führer eines Musikkorps,
- b) als Bataillonshornist,
und in der Wiedergabe
- c) der Signale der Fuß- und berittenen Truppe,
- d) der Trommel- und Pfeifenmärsche und sonstige Stücke der Spielleute und Trompeterkorps.

(11) Das Hochschulstudium wird mit einer musikalischen und militärischen Abschlußprüfung beendet.

(12) Die *musikalische Abschlußprüfung* wird von der Hochschule für Musik abgehalten. Beiwohnen des Leiters der Allg. Abt. und des Sachbearbeiters für Musikangelegenheiten ist freigestellt. Es werden folgende Anforderungen gestellt:

- a) Ausüben des Dirigierens,
- b) Instrumentieren für Militär- und Streichmusik,
- c) Sicherheit im Hören von Intervallen und Zusammenklängen,
- d) Kenntnis und Übung im Tonsatz, um eine gegebene Chormelodie einfach, vierstimmig, fehlerfrei und mit guter Stimmführung setzen zu können,
- e) Fähigkeit zum Vortrag von Klavierstücken, die in ihrer Schwierigkeit etwa den Sonaten Mozarts und Beethovens entsprechen,
- f) Beherrschung mindestens eines Orchesterinstrumentes. Solovortrag auf dem Instrument, auf dem der Prüfling Unterricht genossen hat,
- g) Kenntnis der Lebensgeschichte der großen Meister der Musik und der Hauptwerke der deutschen Musikgeschichte,
- h) Allgemeine Kenntnisse in Akustik und vergleichender Musikwissenschaft
- i) Allgemeine Kenntnis der Formenlehre,
- k) Kenntnis der Militärmusik und Streichinstrumente,
- l) Kenntnis der Instrumentengeschichte.

Die Ausbildung der künftigen Musikmeister leitet der 1. Heeresmusikinspizient Prof. *Schmidt* in Verbindung mit dem 2. Heeresmusikinspizienten Prof. *Berdién* (seit 1. 4. 1936).

30. (1) Musiker, die die musikalische und militärische Abschlußprüfung bestehen, werden durch den Oberbefehlshaber des Heeres (Allg) in der Reihenfolge der Prüfungsergebnisse zum „Musikmeisteranwärter“ ernannt. Gleichzeitig werden sie beim Freisein von Musikmeisterplanstellen unter Bezug der Besoldung aus diesen Planstellen zum Musikoberfeldwebel und so weiter befördert und zur Truppe versetzt.

(2) Nach Rückkehr zur Truppe leisten sie eine dreimonatige Dienstzeit beim Musikkorps ab. Hierbei ist ihnen häufig Gelegenheit zum Führen des Musikkorps und zum Abhalten von Musikübungen zu geben.

(3) Musikeroberfeldwebel usw. (Musikmeisteranwärter) werden durch den Oberbefehlshaber des Heeres (Allg) nach Maßgabe freier Planstellen zum Musikmeister befördert. Über die Beförderung wird eine Bestallung ausgestellt.

Nun zu dem *Rang des deutschen Musikmeisters*. Seine Stellung innerhalb der Wehrmacht war bis zum denkwürdigen 12. April 1938 keineswegs geklärt. Der Musikmeister, der eine gründliche musikalische Hochschulbildung hinter sich hatte, also zu den akademisch ausgebildeten Musikkünstlern zählte und als Musiker hervorragendes leisten mußte, hatte innerhalb der Wehrmacht eine untergeordnete Stellung. Er war zwar mehr als ein Oberfeldwebel, doch reichte dieses „Mehr“ nicht bis zum Rang eines Leutnants. Nur die Musikinspizienten hatten den Rang eines Majors. Die Uniform der Musikmeister war der der Offiziere ähnlich, ohne die Schwalbennester der Vorkriegszeit, mit Schulterstücken aus roten Stoffschnüren. Die Dienstgradbezeichnungen „Musikmeister“, „Obermusikmeister“ und „Stabsmusikmeister“ haben es auch nicht vermocht, den militärischen Rang dieser Kapellmeister zu heben.

Jahrelang wurde dieser Zustand mit Recht als eine Zurücksetzung empfunden. Die Militärkapellmeister anderer Länder, sogar kleiner Länder, wie beispielsweise Bulgarien, hatten Offiziersrang und konnten bis zum Major befördert werden. Nur Deutschland, das Mutterland der Militärmusik, das so viele hervorragende Militärmusiker aufweisen konnte, behandelte seine Musikmeister als Unteroffiziere.

So durfte es nicht weitergehen. Die deutsche Militärmusik wird *Adolf Hitler*, dem Obersten Befehlshaber der Wehrmacht für immer dankbar sein, daß er für die Musikmeister würdige Rangverhältnisse geschaffen und sie den Offizieren gleichgestellt hat. So sind die Dienstgrade „Musikmeister“, „Obermusikmeister“ und „Stabsmusikmeister“ Rangbezeichnungen geworden und entsprechen dem Rang eines *Leutnants*, *Oberleutnants* und *Hauptmanns*. Die Musikmeister tragen von nun an die Uniform der Offiziere ihres Truppenteils.

Darüber hinaus hat *Adolf Hitler* den Dienstgrad eines *Obermusikinspizienten* (Oberstleutnant) geschaffen. Die deutsche Wehrmacht hat heute folgende *Musikinspizienten*: HEER: 1. Prof. *Hermann Schmidt*, 2. Prof. *Adolf Berdién*. MARINE: *Karl Flick*. LUFTWAFFE: Prof. *Hans Felix Husadel*.

Die Musikinspizienten der drei Wehrmachtsteile sind in ihrem Bereich selbständig und voneinander unabhängig. Doch betreut Prof. Dr. *Erich Schumann*, der bekannte Musikwissenschaftler und Akustiker, als Ministerialdirigent im Oberkommando der Wehrmacht seit kurzem u. a. die gesamte deutsche Heeresmusik.

Auch die Besoldung wird eine Neuregelung erfahren, doch bleibt das bisherige Rang- und Besoldungsdienstalter der Musikinspizienten, Obermusikmeister und Musikmeister bestehen.

Die neuen Bestimmungen über den Rang der Musikmeister sind so wichtig und denkwürdig, daß wir sie hier wortgetreu wiedergeben. (Aus: Heeres-Verordnungsblatt, 20. Jahrg. vom 20. Mai 1938, 29, Teil A, Blatt 6).

53. Verordnung des Führers und Obersten Befehlshabers der Wehrmacht über den Rang der Musikinspizienten und Musikmeister Vom 12. April 1938

§ 1

Über den Rang der Musikinspizienten und Musikmeister des Heeres, der Kriegsmarine und der Luftwaffe verordne ich:

Die Musikinspizienten und Musikmeister bilden eine Ranggruppe für sich. Diese Ranggruppe erhält in der „Verordnung über Rang- und Vorgesetztenverhältnis der Soldaten des Heeres, der Kriegsmarine und der Luftwaffe“ im Teil A, Gliederung, die Nr. II (bzw. b).

§ 2

Die Ranggruppe der „Musikinspizienten und Musikmeister“ erhält folgende Unterteilung:

1. Rangklasse der Musikinspizienten

Dienstgrade:

- a) Obermusikinspizient
- b) Musikinspizient.

2. Rangklasse der Stabsmusikmeister

Dienstgrad:

Stabsmusikmeister.

3. Rangklasse der Musikmeister

Dienstgrade:

- a) Obermusikmeister
- b) Musikmeister.

§ 3

Im Dienstgrad und Dienstrang entsprechen:

der Obermusikinspizient	dem Oberstleutnant (Fregattenkapitän),
der Musikinspizient	dem Major (Korvettenkapitän),
der Stabsmusikmeister	dem Hauptmann (Kapitänleutnant),
der Obermusikmeister	dem Oberleutnant,
der Musikmeister	dem Leutnant.

§ 4

Ein Vorgesetztenverhältnis von Offizieren gegenüber Musikinspizienten und Musikmeistern besteht

- a) allgemein, wenn der Offizier einer höheren Rangklasse angehört,
- b) auf Grund einer besonderen Dienststellung oder einer vorübergehenden Befehlsbefugnis gemäß den Verordnungen über das Rang- und Vorgesetztenverhältnis.

Ein Vorgesetztenverhältnis von Musikinspizienten und Musikmeistern gegenüber Offizieren besteht in keinem Falle.

Bei den Musikinspizienten und bei den Musikmeistern begründet höherer Dienstgrad oder höheres Dienstalter (RDA.) kein allgemeines Vorgesetztenverhältnis. Jedoch ist der dienstjüngere Musikinspizient bzw. Musikmeister dem dienstälteren Achtung schuldig.

§ 5

Musikinspizienten und Musikmeister sind in und außer Dienst Vorgesetzte der Unteroffiziere und Mannschaften der Wehrmacht.

§ 6

Ich ermächtige die Herren Oberbefehlshaber der Wehrmachtteile, die Verordnungen über das Rang- und Vorgesetztenverhältnis entsprechend zu berichtigen.

§ 7

Die Ausführungsbestimmungen zu dieser Verordnung erläßt das Oberkommando der Wehrmacht.

Der Führer und Oberste Befehlshaber der Wehrmacht

Adolf Hitler

Ausführungsbestimmungen zur Verordnung des Obersten Befehlshabers der Wehrmacht über den Rang der Musikinspizienten und Musikmeister vom 12. April 1938

1. Den jetzigen Musikinspizienten wird der Übertritt aus dem Beamten- in das Soldatenverhältnis freigestellt. Sie haben bis zum 1. Mai 1938 eine schriftliche Erklärung abzugeben, ob sie mit der Übernahme in das Soldatenverhältnis einverstanden sind.

2. Die Besoldung wird durch Sonderverordnungen geregelt.

3. Die Entlassung erfolgt entsprechend den Bestimmungen für Offiziere. Änderung des Wehrgesetzes bleibt vorbehalten.

4. Hinsichtlich der straf- und disziplinarrechtlichen Unterstellung stehen die Musikinspizienten und Musikmeister den Offizieren gleich. Disziplinare Strafbefugnisse stehen den Musikinspizienten und Musikmeistern nicht zu.

5. a) Die Auswahl der Wehrmachtmusiker für die Musikmeisterlaufbahn erfolgt durch die Oberkommandos der Wehrmachtteile nach Vorschlag der Truppenteile und durch eine Aufnahmeprüfung bei der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin.

b) Bei der Anmeldung zur Aufnahmeprüfung auf die Staatliche akademische Hochschule für Musik haben sich die Wehrmachtmusiker schriftlich zu verpflichten, im Falle des Bestehens der Abschlußprüfung auf der genannten Hochschule über das 12. Dienstjahr hinaus freiwillig bis zum Ablauf des 30. Dienstjahres weiterzudienen. (Anlage 3).

6. Die Beförderung in den nächsthöheren Dienstgrad geschieht nach Maßgabe freier Planstellen. Die Beförderung zum Obermusikinspizienten ist in der Regel erst nach fünfjähriger Dienstzeit als Musikinspizient zulässig.

7. Die Musikinspizienten dürfen außerdienstliche Musiktätigkeit gegen Entgelt nur als Dirigent eigener Musikstücke, als Komponisten und Bearbeiter und nur mit Genehmigung ihrer vorgesetzten Dienststelle ausüben. Gegen eine Abfindung nach den Bestimmungen der Reiseverordnung für Soldaten ist nichts einzuwenden. Musikmeister sind an den Einnahmen aus außerdienstlichen Spielen nur bei persönlicher Leitung zu beteiligen. Die Beteiligung in diesen Fällen bleibt in dem bisherigen Rahmen.

8. Musikinspizienten und Musikmeister dürfen nur solche außerdienstlichen Spiele leiten oder sich bei derartigen Spielen betätigen, die ihrem Rang und ihrer Stellung entsprechen. Als Maßstab hat zu gelten, daß nur Spiele mit fester, künstlerisch wertvoller Musikfolge und beschränkter Zeitdauer hierfür in Frage kommen.

9. Die vorstehenden Bestimmungen treten rückwirkend mit dem 1. April 1938 in Kraft. Entgegenstehende Vorschriften sind entsprechend zu berichtigen.

Dienstgradabzeichen Heer

I. Kragen und Ärmelpatten, Dienstgradabzeichen.

a) Heeres-Musikinspizienten:

1. Kragen- und Ärmelpatten zum Waffenrock, Kragenpatten zur Bluse mit Vorstößen:
hellgoldfarbene Kolbenstickerei wie die Offiziere des Oberkommandos des Heeres, jedoch auf hochrotem Abzeichentuch;
2. Kragenpatten zur Feldbluse:
mattgoldfarbene Kolbenstickerei auf bläulich dunkelgrünem Abzeichentuch wie die Offiziere des Oberkommandos des Heeres;
3. Schulterstücke:
drei nebeneinanderliegende Schnurstränge derart zusammengeflochten, daß oben eine Schlinge zum Anknöpfen an den Schulterknopf, seitlich je 5 und unten 2 Bogen entstehen. Die äußeren, etwa 4 mm breiten Schnurstränge sind aus Aluminiumgespinst (hell zu Waffenrock und Bluse mit Vorstößen, matt zu Feldbluse und Mantel), der innere, etwa 3 mm breite Schnurstrang aus hochroter Kunstseide.
Unterlage der Schulterstücke: hochrot.
Auf den Schulterstücken:
 - a) Lyra aus goldfarben eloxiertem Leichtmetall;
 - b) Dienstgradsterne aus goldfarben eloxiertem Leichtmetall:
Obermusikinspizient: 1 Stern,
Musikinspizient: keinen Stern.

b) Stabsmusikmeister, Obermusikmeister und Musikmeister:

1. Kragen- und Ärmelpatten zum Waffenrock, } wie Offiziere ihres Truppenteils.
Kragenpatten zur Bluse mit Vorstößen: }
2. Kragenpatten zur Feldbluse:
3. Schulterstücke:
 - 5 nebeneinanderliegende Plattschnüre; die 4 äußeren Plattschnüre bestehen aus zweifarbigem, etwa 7 mm breiten Streifen, von denen die eine Hälfte aus Aluminiumgespinst, die andere aus hochroter Kunstseide besteht. Die mittlere, etwa 5 mm breite Plattschnur ist aus Aluminiumgespinst gefertigt; sie ist nicht ganz an die einen Bogen bildenden, zweifarbigem Plattschnüre herangeführt, wodurch das Knopfloch entsteht. Das Aluminiumgespinst ist bei den Schulterstücken zu Waffenrock und Bluse mit Vorstößen hell, zu Feldbluse und Mantel matt.
Unterlagen der Schulterstücke: wie Offiziere ihres Truppenteils.
Auf den Schulterstücken:
 - a) Lyra aus goldfarben eloxiertem Leichtmetall. Darüber Nummer bzw. Buchstabe und Nummer des Truppenteils aus goldfarben eloxiertem Leichtmetall.
 - b) Dienstgradsterne aus goldfarben eloxiertem Leichtmetall:
Stabsmusikmeister einen Stern oberhalb der Nummer bzw. des Buchstabens des Truppenteils und einen Stern unterhalb der Lyra,
Obermusikmeister: einen Stern unterhalb der Lyra,
Musikmeister: keinen Stern.

II Feldbinde: wie für Offiziere, jedoch an Stelle der bläulich dunkelgrünen Streifen hochrote Streifen aus Mischgarn (besondere Probe).

III. Achselband: wie für Offiziere, jedoch mit hochroter Kunstseide durchwirkt (besondere Probe).

Dienstgradabzeichen Kriegsmarine

1. Schirmmütze:

Die Marinemusikmeister, Marineobermusikmeister und Marinestabsmusikmeister tragen die Marineoffiziermütze für Leutnante bis Kapitänleutnante.

Die Marinemusikinspizienten und Marineobermusikinspizienten tragen die Marineoffiziermütze für Stabsoffiziere,

2. Schulterstücke:

Für Marinemusikmeister: Fünf nebeneinanderliegende Plattschnüre, davon vier je zur Hälfte aus Silberdraht und marineblauer Kunstseide und die fünfte, in der Mitte befindliche, ganz aus Silberdraht. Die in der Mitte befindliche Plattschnur wird am oberen Ende nicht bis an die zweifarbigen Plattschnüre herangeführt, wodurch das Loch für den Schraubknopf entsteht. Auf dem Schulterstück eine goldfarbene Lyra.

Für Marineobermusikmeister: Wie oben mit einem goldfarbenen Stern.

Für Marinestabmusikmeister: Wie oben mit zwei goldfarbenen Sternen.

Für Marinemusikinspizienten: Geflechte aus zwei Plattschnüren aus Silberdraht und einer dazwischenliegenden Kantschnur aus marineblauer Kunstseide. Auf den Schulterstücken eine goldfarbene Lyra.

Für Marineobermusikinspizienten: Wie oben mit einem goldfarbenen Stern.

Unterlagen der Schulterstücke und Vorstöße aus marineblauem, zum Tropenanzug aus weißem Tuch.

3. Schärpe:

Wie für Marineoffiziere.

4. Ärmelabzeichen:

Nach besonderem Muster.

Dienstgradabzeichen Luftwaffe

Die Uniform der Musikinspizienten und der Musikmeister der Luftwaffe ist die gleiche wie die der Offiziere der Luftwaffe, jedoch mit folgenden Abweichungen:

Ldf. Nr.	Dienstgrad	Schulterstücke	Kragenspiegel
1.	Obermusikinspizient	<p>3 nebeneinanderliegende Schnurstränge derart zusammengeflochten, daß oben eine Schlinge zum Anknöpfen an den Schulterknopf, seitlich je 5 und unten 2 Bogen entstehen. Die äußeren 4 mm breiten Schnurstränge sind aus Aluminiumgespinst, der innere, etwa 3 mm breite Schnurstrang aus hochroter Kunstseide. Unterlage der Schulterstücke schwarz.</p> <p style="text-align: center;">Auf den Schulterstücken:</p> <p>a) Lyra aus goldfarbig eloxiertem Leichtmetall, b) ein Dienstgradstern aus goldfarbig eloxiertem Leichtmetall.</p>	aus schwarzem Abzeichentuch mit Aluminiumschnur umrandet, Lyra, darunter 2 Schwingen im Eichenkranz aus Aluminiumstickerei
2.	Musikinspizient	wie vor, jedoch ohne Stern	wie vor, jedoch nur 1 Schwin-ge
3.	Stabmusikmeister	<p>5 nebeneinanderliegende Plattschnüre. Die 4 äußeren Plattschnüre bestehen aus zweifarbigen, etwa 7 mm breiten Streifen, von denen die eine Hälfte aus Aluminiumgespinst, die andere aus hochroter Kunstseide besteht. Die mittlere, etwa 5 mm breite Plattschnur ist aus Aluminiumgespinst gefertigt; sie ist nicht ganz an die einen Bogen bildenden zweifarbigen Plattschnüre herangeführt, wodurch das Knopfloch entsteht. Unterlage der Schulterstücke in der Waffenfarbe des Truppenteils.</p> <p style="text-align: center;">Auf den Schulterstücken:</p> <p>a) Lyra aus goldfarbig eloxiertem Leichtmetall, darüber bei Flak Nummer des Truppenteils aus goldfarbig eloxiertem Leichtmetall, b) 2 Dienstgradsterne aus goldfarbig eloxiertem Leichtmetall.</p>	aus Abzeichentuch in der Waffenfarbe, mit Aluminiumschnur umrandet, Lyra, darunter 3 Schwingen mit Eichenlaub aus Aluminiumstickerei
4.	Obermusikmeister	wie vor, jedoch mit einem Stern	wie vor, jedoch nur 2 Schwin-ge
5.	Musikmeister	wie vor, jedoch ohne Stern	wie vor, jedoch nur 1 Schwin-ge

Leibgurt und Achselband zu 1 bis 5 wie für Offiziere.

Ausbildung des Bataillonshornisten und der Spielleute

33. (1) Jeder Infanterie-, Jäger-, Schützen-, Pionier-Bataillonsstab verfügt planmäßig über einen Bataillonshornisten (Feldweibel), jede Infanterie- usw. Kompanie über 4 Spielleute (2 Hornisten und 2 Trommler), jede Jägerkompanie über 4 Hornisten. Als Ersatz sind in jeder dieser Kompanien außerdem 2 weitere Spielleute heranzubilden.

(2) Der Musikmeister bildet den Bataillonshornisten aus, überwacht die Ausbildung der Spielleute durch den Bataillonshornisten, gibt die für die Ausbildung in fachtechnischer Hinsicht erforderlichen Anweisungen, schlägt dem Bataillonskommandeur die für die militärische Ausbildung notwendigen Maßnahmen vor und leitet das Zusammenspiel von Musikkorps und Spielleuten. Zur Unterstützung des Bataillonshornisten ist erforderlichenfalls ein Musiker (Flötist, Hornist oder Schlagzeugschläger) heranzuziehen.

(3) Bei der Auswahl des Bataillonshornisten ist zu beachten:

- a) Eignung zum Vorgesetzten und Ausbilder,
- b) Beherrschung sämtlicher Instrumente für die Spielleute,
- c) Kenntnis in der Handhabung des Tambourstocks,
- d) Größe möglichst nicht unter 1,75 m.

Für die Bewerbung als Bataillonshornist kommen auch geeignete Musiker in Frage. Der Musikmeister ist bei der Auswahl der Bewerber zu beteiligen.

(4) Der Bataillonshornist bildet die Spielleute aus. Dauer der Ausbildung bei täglichem zwei- bis dreistündigem Üben etwa 2—2½ Monate. Es sind zunächst die wichtigsten Signale und Märsche, später die übrigen Stücke für Pflöf und Trommel sowie Zusammenspiel mit dem Musikkorps zu üben.

(5) Die musikalische Ausbildung umfaßt:

Signale

1. Die Signale werden vornehmlich im Standortdienst und im inneren Dienst der Truppe (Kaserne, Ortsunterkunft und Ortsbiwak) angewendet.

2. Bei Übungen bedient sich der Leitende der Signale, um das Gefecht zu unterbrechen oder abbrechen, weiterführen zu lassen, die Kommandeure usw. zu versammeln sowie zum Sammeln und Abrücken der Truppen.

3. Im Gefecht sind Signale verboten, ausgenommen: Seitengewehr pflanzt auf!, Rasch vorwärts!, Achtung!, Fliegerwarnung!, Gepanzerte Kampffahrzeuge! (= Straße frei!).

4. Signale dürfen erst auf Befehl eines Offiziers oder Zugführers aufgenommen werden.

A. Hornistenausbildung

I. Gefechtssignale:

- | | |
|------------------------------|--|
| 1. Seitengewehr pflanzt auf. | 4. Fliegerwarnung. |
| 2. Rasch vorwärts. | 5. Panzerwagenwarnung (= Straße frei). |
| 3. Achtung. | |

II. Signale zur Bezeichnung von Truppenteilen:

- | | | |
|-------------------|--------------------|-----------------|
| 1. Das Ganze. | 4. III. Bataillon. | 7. 2. Kompanie. |
| 2. I. Bataillon. | 5. IV. Bataillon. | 8. 3. Kompanie. |
| 3. II. Bataillon. | 6. I. Kompanie. | 9. 4. Kompanie. |

III. Signale für Marsch, Übungen und Alarm:

- | | |
|---|-------------------|
| 1. Marsch. Bei Eisenbahnfahrten: Aussteigen. | 7. Offiziersruf. |
| 2. Halt. | 8. Adjutantenruf. |
| 3. Sammeln. Bei Eisenbahnfahrten: Einsteigen. | 9. Abrücken. |
| 4. Achtung. | 10. Alarm. |
| 5. Straße frei. | 11. Feuerlärm. |
| 6. Feuern (nur bei Schießübungen). | |

IV. Wachsignale: (Noten auf S. 124, 125)

- | | |
|----------------------------|-------------------|
| 1. Vergatterung. | 3. Zapfenstreich. |
| 2. Locken zum Zapfenstech. | 4. Wecken. |

V. Signale für Flaggenparade:

- | | |
|-------------------|----------------|
| 1. Flaggenparade. | 2. Rührt euch. |
|-------------------|----------------|

Viele von diesen Signalen sind mit Trommelbegleitung. Für das Zusammenspiel von Spielleuten und Musikkorps müssen die Spielleute noch folgende Stücke beherrschen:

- | | |
|-------------------------------|--|
| 1. Altpreuß. Grenadiermarsch. | 6. Torgauer Marsch. |
| 2. Parademärsche. | 7. Schwedischer Kriegsmarsch. |
| 3. Locken beim Parademarsch. | 8. Preußens Gloria. |
| 4. Begleitschläge ohne Pflöf. | 9. Marsch der Finnländischen Reiterei. |
| 5. Totenmarsch. | |

ferner:

1. a) Locken zum Großen Zapfenstreich.
- b) Großer Zapfenstreich.
- c) Zeichen zum Gebet.
- d) Die drei langen Wirbel im Gebet.
- e) Anschlagen nach dem Gebet.
- f) Wirbel beim „Ruf nach dem Gebet“.
- g) Langanhaltender an- und abschwellender Wirbel.
2. Wecken.
3. Vergatterung der Wachparade.
4. Abtrupp der Wachen.
5. Fahnentrupp.
6. 1—2 Hörnermärsche, deren Auswahl dem Truppenteil überlassen bleibt.
7. Deutschland-Lied.
8. Horst-Wessel-Lied.
9. Ich hatt' einen Kameraden. (Noten teilweise auf S. 124 bis 129).

IV. Märsche für Jäger:

1. Präsentiermarsch.
2. Parademarsch für Hornisten.
3. Locken für Locken.

Die *Reiterer* hat ihre besonderen Signale, wie:

1. Schritt. (Marsch.) Bei Eisenbahnfahrt aussteigen.
2. Trab.
3. Galopp.
4. Halt.
5. Kehrt.
6. Sammeln. Bei Eisenbahnfahrt einsteigen.
7. Aufsitzen.
8. Absitzen.
9. Achtung.
10. Straße frei.
11. Feuern. (Nur bei Schießübungen.)
12. Offizierruf.
13. Adjutantenruf.
14. Trompeterruf.
15. Abrücken in die Unterkünfte.
16. Alarm.
17. Feuerlärm.

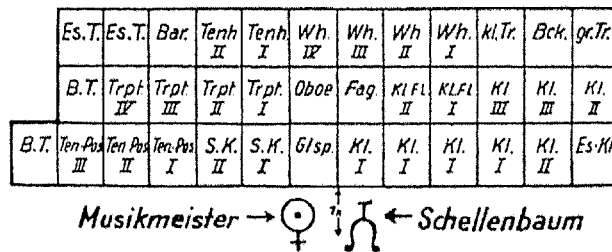
IV. Wachsignale.

1. Wecken 3 Posten.
2. Zapfenstreich 3 Posten.
3. Ruf zum Gebet.
4. Ruf nach dem Gebet.

Für die Vorbereitung und Ausbildung der Heeresmusiker sorgt die Militärmusikvorschule in Bückeburg, ferner die Musikschule der Luftwaffe in Sondershausen. Hier helfen viel auch die privaten Musikanstalten.

Es folgen die vorschriftsmäßigen Aufstellungen des Musikkorps bei Parade und Marsch, die für den Klang als geeignet befunden worden sind: (Nach den neuesten Bestimmungen des Oberkommandos des Heeres von 1938)

Aufstellung eines Musikkorps beim Stabe eines Inf.-Rgt. zur Paradeaufstellung

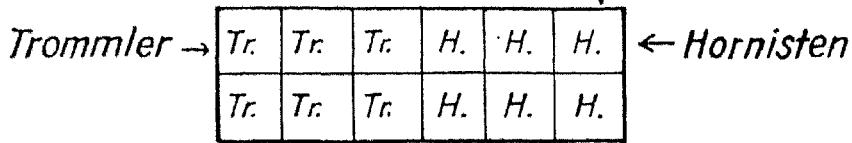
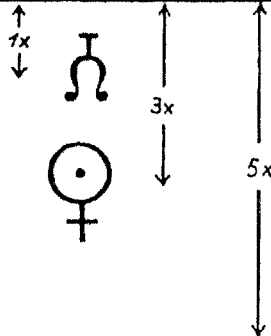


Abkürzungen:

- | | | |
|---|---|--|
| <p><i>H.</i> = Hornist
 <i>Tr.</i> = Trommler
 <i>Fl.</i> = große Flöte
 <i>Kl. Fl.</i> = kleine Flöte
 <i>Es. Kl.</i> = Es-Klarinette
 <i>Kl.</i> = B-Klarinette
 <i>Wh.</i> = Waldhorn
 <i>Flgh.</i> = Flügelhorn</p> | <p><i>Alth.</i> = Althorn
 <i>S. K.</i> = Sopran-Kornett
 <i>Es-Korn.</i> = Kornettino in Es
 <i>Trpt.</i> = Trompete
 <i>Tenh.</i> = Tenorhorn
 <i>Bar.</i> = Baryton
 <i>Pos.</i> = Posaune
 <i>Es-T.</i> = Baßtuba in Es</p> | <p><i>III. Kon.</i> = Helikon
 <i>B. T.</i> = Baßtuba in B
 <i>Fag.</i> = Fagott
 <i>K. Fag.</i> = Kontra-Fagott
 <i>Glsp.</i> = Glockenspiel
 <i>kl. Tr.</i> = kleine Trommel
 <i>Bck.</i> = Becken
 <i>gr. Tr.</i> = große Trommel</p> |
|---|---|--|

Aufstellung eines Musikkorps und der Spielleute beim Stab eines Inf.- oder P.Btl. zum Parademarsch

F.T.	Tenh. II	Tenh. I	Wh. III	Wh. II	Wh. I	kl.Tr.	Bck.	gr.Tr.
B.T.	Bar.	Trpt. III	Trpt. II	Trpt. I	S.K. II	kl.Fl.	Kl. III	Kl. II
B.T.	Ten.-Pof. III	Ten.-Pof. II	Ten.-Pof. I	S.K. I	Glsp.	Kl. I	Kl. I	Es-Kl.

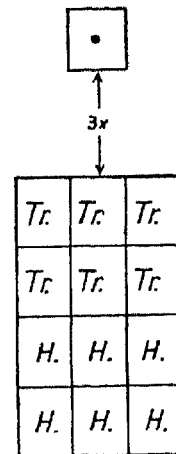


Aufstellung eines Musikkorps beim Stab eines Inf.- oder Pi.-Btl. in Exerzierordnung

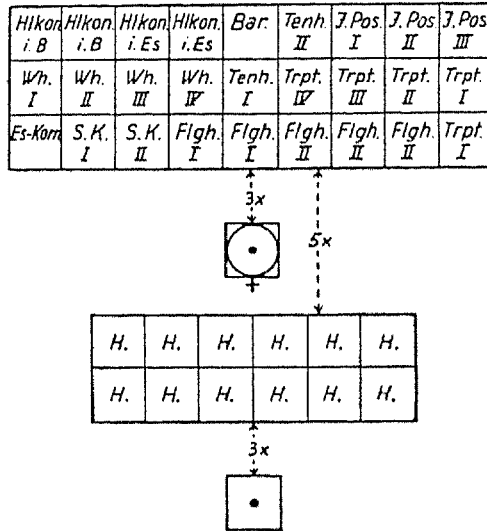


Ten.-Pof. III	Ten.-Pof. II	Ten.-Pof. I
Es-Kl.	S.K. II	S.K. I
Wh. III	Wh. II	Wh. I
Trpt. III	Trpt. II	Trpt. I
Kl. II	Kl. III	B.T.
kl.Tr.	Bck.	gr.Tr.
Kl. I	Kl. I	Glsp.
KL.Fl.	F.T.	B.T.
Bar.	Tenh. II	Tenh. I

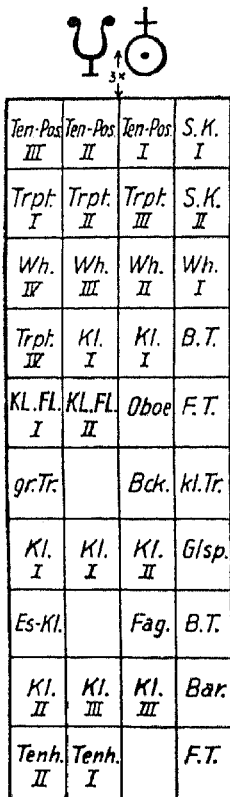
Aufstellung der Spielleute eines Inf.- oder Pi.-Btl. in Exerzierordnung



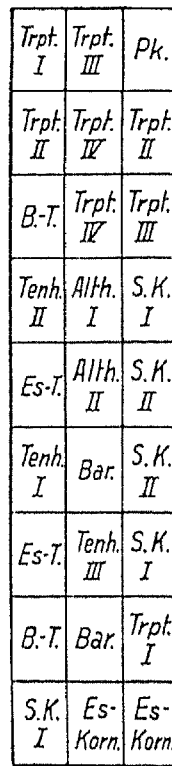
Aufstellung eines Musikkorps und der Hornisten beim Stab eines Jäger-Bataillons zum Parademarsch



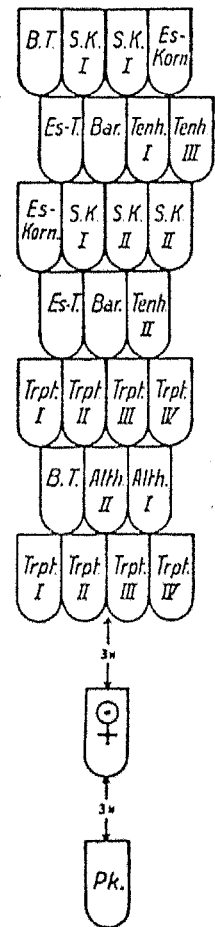
Aufstellung eines Musikkorps beim Stab eines Inf.-Rgt. in Exerzierordnung



Aufstellung eines Trompeterkorps zu Fuß in Exerzierordnung



Aufstellung eines Trompeterkorps zu Pferde in Marschordnung



Musik der Luftwaffe

Die neue Waffengattung Deutschlands, die Luftwaffe, hat ihre eigene Musik geschaffen. Die größeren Formationen innerhalb dieser Waffengattung sollten ihre Musikkorps haben, und alles mußte von Grund auf errichtet werden. Die verantwortlichen Stellen des Luftfahrtministeriums haben in der kurzen Zeit eine große Arbeit geleistet. Zum Musikinspizienten wurde *Hans Felix Husadel* ernannt. Er ist Professor an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin und leitet den Unterricht und die Ausbildung der zur Musikhochschule kommandierten Musikmeisteranwärter. *Husadel* brachte, natürlich auf der alten Tradition fußend, eine ganz bedeutende Erneuerung des Klangkörpers. Die Saxophone, die vor dem Kriege hier und da aus Liebhaberei in der deutschen Heeresmusik Verwendung fanden, wurden mit einemmal etatsmäßig zusätzliche Instrumente der Luftwaffenmusik. Durch die Saxophone erfährt die übliche Infanteriebesetzung zweifellos eine klangliche Bereicherung. Die Mittelstimmen werden klanglich belebt, die Harmonie wird abgerundet, noch größere Farbmöglichkeiten werden durch die Art der *Husadelschen* Besetzung erzielt. Dieser Künstler hat einen ausgesprochenen Sinn für Klangkultur, er hat durch seine zahlreichen Konzerte längst bewiesen, daß die Militärmusik auch andere Wege gehen kann. Für den gedeckten Klang und für das harmonische Fundament sorgen die Tuben, die Saxophone werden durch ein stattliches Aufgebot von Klarinetten unterstützt.

Das Luftfahrtministerium setzt sich für eine neue, künstlerisch hochstehende konzertante Blasmusik ein. Zu diesem Zweck erteilte es Kompositionsaufträge an junge Musiker, und man hatte bereits Gelegenheit, ihre Werke kennenzulernen, man war überrascht von den neuen klanglichen und rhythmischen Einfällen der jungen schaffenden Musikergeneration. *Husadel*, der Musikinspizient der Luftwaffe, vertritt eine neue Richtung in der Bearbeitung von Werken für Blasorchester. Mit der Instrumentierung von Debussys „Versunkener Kathedrale“ und „Tod und Verklärung“ von R. Strauß zeigte er wiederholt seine feine klangliche Einfühlung. Vielleicht wird es ihm mit der Zeit gelingen, das vielumstrittene Problem der Bearbeitung für Militärorchester (Blasmusik) geschickt und befriedigend zu lösen, vielleicht haben wir von ihm eine neue arteigene Militärmusik zu erwarten.

Unter diesem Gesichtspunkt wird der musikalische Nachwuchs der Luftwaffe in der eigens dafür errichteten Luftwaffenmusikschule in Sondershausen erzogen (Eröffnung am 12. 6. 1938). Ausgezeichnete Lehrkräfte stehen dieser Anstalt zur Verfügung. Die Zöglinge werden in allen Musikfächern unterrichtet, vor allem zu hervorragenden Bläsern und Instrumenten herangebildet. In der Schule lernen sie vier Jahre und finden dann Verwendung in den Musikkorps der Luftwaffe.

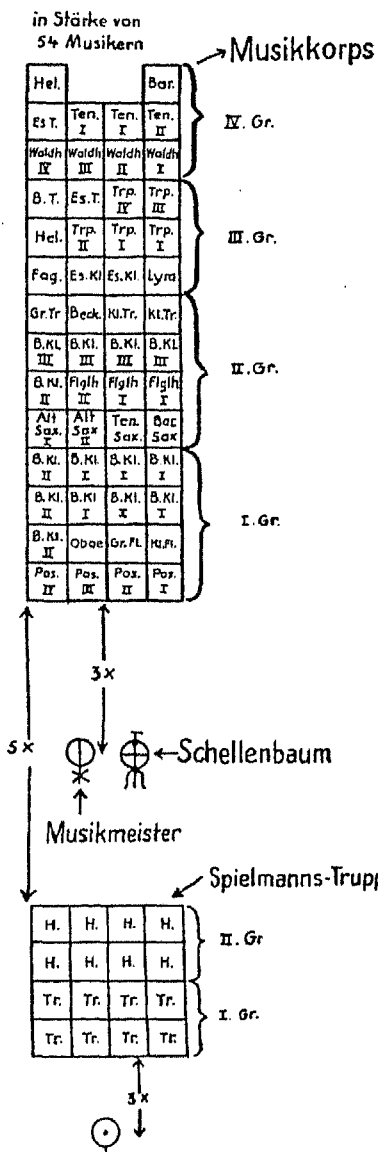
Diese Musikkorps führen eine ganze Reihe neuer Instrumente und haben andere Besetzungen als die Musik im Heer. Es gibt drei Stärken: 1 Musikmeister und 54 Musiker, 1 Musikmeister und 40 Musiker, ferner 1 Musikmeister und 30 Musiker. Die Spielleute (bei der Luftwaffe heißen sie *Spielmannstrupp*) sind ebenfalls dabei.

Folgende Tabelle veranschaulicht das Instrumentarium und die Besetzungen der verschiedenen Musikkorps der Luftwaffe:

	Instrumente	Stimmung	1 Musikmeister u. 30 Musiker		1 Musikmeister u. 40 Musiker		1 Musikmeister u. 54 Musiker		Bemerkungen
			Zahl der		Zahl der		Zahl der		
			Instrumente	Musiker	Instrumente	Musiker	Instrumente	Musiker	
1.	Kleine Flöte	C	1	1	2	2	2	2	Bei Marschmusik schlägt ein Oboist oder ein anderer Musiker das Glockenspiel
2.	Große Flöte		1	1	2	2	2	2	
3.	Oboe		1	1	2	2	2	2	
4.	Engl. Horn	F	1	1	1	1	1	1	
5.	Klarinette	As	—	—	1	1	1	1	
6.	„	Es	1	1	1	1	2	2	
7.	„	B	6	6	6	6	9	9	
8.	Alt-Klarinette	F	1	1	2	2	4	4	
9.	Baß-Klarinette	B	1	1	1	1	1	1	
10.	Contra-Baß-Klarinette	B	—	—	—	—	1	1	
11.	Fagott		—	—	—	—	—	—	
12.	Sopran-Saxophon	B	—	—	1	1	2	2	
13.	Alt- „	Es	2	2	2	2	2	2	
14.	Tenor- „	B	1	1	1	1	1	1	
15.	Baryton- „	Es	—	—	—	—	1	1	
16.	Sopranino	Es	—	—	—	—	1	1	
17.	Sopran-Kornett (an Stelle des Flügelhorns)	B	2	2	2	2	2	2	
18.	Trompete	B	2	2	2	2	—	—	
19.	Trompete (neuer Bauart)	B	—	—	2	2	3	3	
20.	„	Es	—	—	—	—	—	—	
21.	Baßtrompete	C	—	—	1	1	2	2	
22.	Waldhorn	B	2	2	2	2	2	2	
23.	„	F	1	1	2	2	2	2	
24.	Baryton-Tuba (enge Mensur)		1	1	1	1	1	1	Bei Marschmusik werden an Stelle von 2 B-Baß-Tuben 2 Helikone geblasen
25.	Tenorhorn (enge Mensur)		2	2	2	2	2	2	
26.	Altposaune (Zugposaune)		—	—	—	—	1	—	
27.	Tenor-Zugposaune (engere Mensur)		2	2	2	2	2	2	
28.	Baß-Ventil-Posaune		—	—	1	—	1	—	
29.	Baß-Tuba	Es	1	1	1	1	2	2	Der Schellenbaumträger wird nach Bedarf von der Truppe kommandiert
30.	„	B	1	1	2	2	2	2	
31.	Helikon	B	—	—	2	2	2	2	
32.	Glockenspiel (Lyra)		1	1	1	1	1	1	
32.	Kleine Trommel		1	1	1	1	2	2	
33.	Große Trommel		1	1	1	1	1	1	
34.	Becken (Paar)		1	1	1	1	2	2	
35.	Pauken (Paar)		1	1	1	1	1	1	
36.	Schellenbaum		1	1	1	1	1	1	

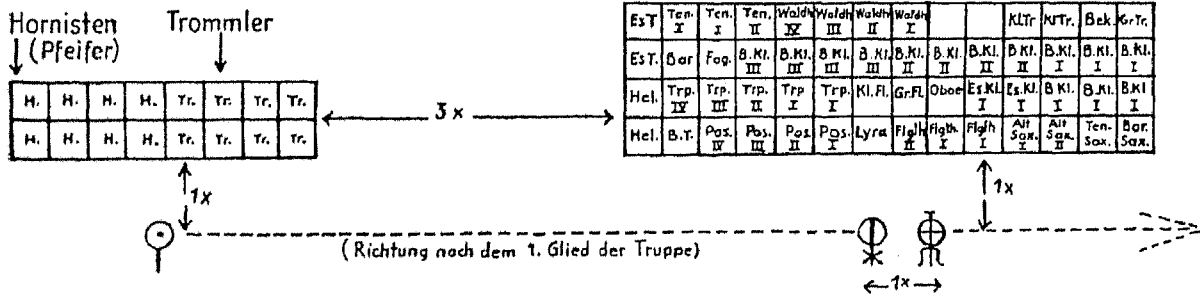
Interessant sind auch die Paradeaufstellung und die Marschaufstellung der Luftwaffenmusik-
 korps, wie die folgenden Bilder zeigen:

Marschaufstellung:



Paradeaufstellung der Musikkorps und Spielmannstrupps

Musikkorps in Stärke von 54 Musikern



Im übrigen gelten auch für die Luftwaffe die bereits mitgeteilten Bestimmungen für deutsche Heeresmusiker.

Wie man sieht, ist die Militärmusik für Neuerungen stets empfänglich gewesen. Ihre Entwicklung ging und geht Hand in Hand mit der Entwicklung der Instrumentalmusik und des Musiklebens. Die künstlerische Reife der heutigen Militärmusik befähigt sie, neben dem Truppendienst noch eine bedeutende erzieherische Rolle im Volksleben zu spielen.

Welche Aufgaben soll nun die Militärmusik künftig lösen? Diese Frage ist schwer zu beantworten. Die Militärmusik wird wahrscheinlich auch in Zukunft ihrer national-völkertümlichen Sendung treu bleiben und in diesem Rahmen ihre künstlerischen Leistungen noch zu steigern wissen. Das intensive Gemeinschaftsleben von heute macht ihre Mitwirkung recht oft notwendig, ja unerlässlich.

Dort, wo die Militärmusik sich an das Volk wendet, muß sie über ein entsprechendes Konzertrepertoire verfügen. Die Märsche gehören nach wie vor zum eisernen Bestandteil ihres Programms. Wenngleich die Musikkorps für bestimmte sinfonische Aufgaben öfters auch Streichbesetzung verwenden, liegt der Schwerpunkt ihrer Konzerttätigkeit doch auf dem Gebiete der Blasmusik.

Die Bearbeitungen von Sinfonien und anderen Orchesterstücken, ferner Opernpotpourris für Blasorchester sind letzten Endes doch nur ein Behelf. Es gilt also, eine arteigene konzertante Blasmusik für Militärorchester zu schaffen. Durch die Zusammenstellung von Musikkorps (Infanterie-Luftwaffenbesetzung), Trompeterkorps, Fanfaren-Bläsern und Spielleuten ergeben sich schon ganz neue Möglichkeiten für die Komponisten. Solche instrumentale und rhythmische Mannigfaltigkeit finden wir bei keinem anderen zivilen Orchesterkörper. Man muß diese Möglichkeiten ausnützen.

Die ersten Ansätze zur arteigenen konzertanten Militärmusik sind, wie schon erwähnt, von der Luftwaffenmusik gemacht worden. Es ist zu hoffen, daß Kompositionsaufträge für solche Musik auch von der Wehrmacht an deutsche Tonsetzer ergehen werden. Es wäre kaum angebracht, hier eine künstlerische Linie anzudeuten oder gar vorzuschreiben. Die deutsche Militärmusik wird schon ihren eigenen künstlerischen Weg finden, sie wird ihre klangliche und harmonische Eigentümlichkeit auch in Zukunft bewahren.

Denn: obwohl die Militärorchester der verschiedenen Nationen heute eine hohe künstlerische Stufe erreicht haben und Hervorragendes leisten, unterscheiden sie sich dennoch klanglich voneinander, ja man kann sogar von ausgeprägtem nationalen Gesicht der verschiedenen Militärorchester sprechen. Viele haben zum Beispiel Gelegenheit gehabt, sich von der Meisterschaft, dem künstlerischen Einfühlungsvermögen und der hohen Klangkultur der italienischen Militärkapellen zu überzeugen. Die Unterschiede zwischen „deutsch“ und „italienisch“ treten am deutlichsten in einem und demselben Militärmusikstück hervor. Mitunter dominieren in der italienischen Instrumentierung die oberen Stimmen und das Blech, während die Bässe und die Mittelstimmen für deutsche Begriffe etwas schwach besetzt sind. Man spricht hier von einer melodischen Beweglichkeit und von offenem Klang.

Die deutsche Militärmusik bevorzugt dagegen den satten Klang. Den melodieführenden Instrumenten werden gut besetzte Mittelstimmen von verschiedenartiger Klangfarbe und gut fundierte bewegliche Bässe entgegengesetzt. Dadurch wird auch die Modulationsfähigkeit des Orchesters gesteigert und die Klangfarbenskala erweitert. Es bleibt dem einzelnen Komponisten vorbehalten, seinen Gedanken den gewünschten Ausdruck zu geben.

Register

A.

Abtrupp (Trupp) 54ff.
 Ägypter 2, 3, 5
 Almain-Whistle (deutsche Pfeife) 101
 Altenburg, J. E. 113, 114
 altfranzösisch 16
 Ammianus 7
 Antoni, Kammermusiker 85
 Appell 54ff.
 Arif Pascha 73, 76
 Artillerie 74, 92, 94, 95ff.
 Artilleristen 83ff.
 Assurbanipal von Assurien 3
 Assyrer 2, 5
 Athenäos 3
 Aufstellung (eines Musikkorps) 182ff.
 August d. Starke (August II. von Sachsen) 74, 146
 Aulos (Doppeloboe) 4, 8
 Ausbildung des Bataillons-hornisten 181
 — (der Militärmusiker) 175
 — der Musikmeister 158ff.
 — zum Musikmeister (heute) 176ff.

B.

Baden 138
 Bach, Joh. Chr. 102
 bagpipe 100, 101
 bagpiper 100, 107
 Baktrisches Heer 3
 Band of Music 102
 — of the Grenadier Guards 103
 — of the Scots Guards 103
 Barritus 7
 Baßklarinetten 154ff.
 Baßtuba 154ff.
 Bataillonshornist 121
 Bathyphon 154
 Battaglien 51, 106ff.
 Battle piece (Byrd) 101
 Bayern 54, 81ff.
 Beethoven, L. van 151
 Beförderung (der Militärmusiker) 175, 176
 Benda, Konzertmeister 148
 Berdien, Adolf, Prof. 173f.
 Berliner Bürgergarde 122
 — Zeughaus 55, 61, 67, 69, 71
 Berlioz, Hector 155

Besetzungen d. Musikkorps (Luftwaffe) 185, 186
 Bestimmungen für Musik- und Trompeterkorps 175ff.
 Bitthorn, O. 48
 Blockflöte 10
 Blühmel 123
 Bombardonmarsch 156
 Bomhartens (Pommer) 23, 27, 31
 Bonanni 69
 Brandenburgisch-Preußisches Heer 53, 60, 77, 80
 buben 78, 90ff.
 Bucina 5, 6, 11, 13
 Bucinatores 6
 Büffelhorn 2, 11
 Bühl, David 120
 bugelhorn 104
 Buhle, Edw. 6, 10f.
 Busine (buisine, pusine) 13, 14, 16, 20
 Businäre 14
 Burgkmair, H. 15, 24
 Burgundische Pfeifer 23
 Burney: „Musikalische Reise“ 87
 Byrd, W. 101
 Byzanz 10

C.

Catel 111
 chromatische Trompete 123ff.
 Clagget, Charles 123
 Clairon 132
 Claironbläser 122
 Claretten (Feldtrompeten) 36
 Cornicines 6
 Cornu (Horn) 5, 11

D.

Daniel, R. P. G. 41, 59
 Debussy 185
 Defiliermarsch 156
 Denner 88, 89
 Deployersschritt 150
 Dessauer Marsch 146
 deutsche Flöte 15
 Deutschland 19ff.
 Dienstgradabzeichen (Militärmusiker) 179ff.

Dilich, W. 35
 Doppelflöte 10
 Dragoner 26, 51, 53ff.
 Dudelsack (Sackpfeife) 10, 16, 21, 34, 37, 79, 100, 107
 Düppel-Schanzen-Sturm-Marsch 156
 Dürer, Albrecht 27, 100, 107

E.

Ehe (Trompetenmacher) 50
 Engelhardt, C. (Musikmeister) 156
 England 100ff.
 — englisch 79
 — Leibgarde 98
 Einbeck, Major 153
 Einstellung (d. Militärmusiker) 175
 Erk, Ludwig 153
 Eschenbach 21
 Etrusker 5

F.

Fagott 61ff.
 Fanfaren (Signale) 14, 20, 41ff.
 Fantini, G. 40, 47
 Farmer, H. G. 100ff.
 Faust (Musikmeister) 156
 Feldmusik 36f.
 Feldschritte 33
 Feldsignale der Reiterei 41ff.
 Feldspiel 17, 32, 36, 51
 Feldtrompeter 18ff.
 Feldtrummel 28ff.
 Flache Militärtrommel 157
 Fleming, Hanns von 39, 49, 50, 54, 60ff.
 Flick, Karl 177
 Flöte 2, 14, 15, 16, 19
 Flügelhorn 121ff.
 Franken 10
 Frankreich 15, 19, 59, 63, 106ff.
 Franzosen 54, 61
 französische Dragonermusik 58
 — Heeresmusik 59, 79
 — Kavalleriemusik 108
 — Musikkorps 108
 — Spielleute 55, 108
 — Reitersignale 46, 47

Freese (Musikmeister) 156
 Frh. v. Lipperheidesche Kostümbibliothek 72
 Friedrich I., König v. Preußen 53, 60, 73, 77, 80
 Friedrich d. Große, König v. Preußen 61ff.
 Friedrich Wilhelm I. (König v. Preußen) 53ff.
 Friedrich Wilhelm II. (König v. Preußen) 114
 Friedrich Wilhelm III. (König v. Preußen) 113ff.
 Friedrich Wilh. IV. (Preuß. König) 155
 Froissart 100
 Fronspurger Lienhart 29, 30, 35
 Fürstenau 49, 51, 61
 Füsilier 80
 Fußvolk 17, 21ff.

G.

Garde du Corps 82ff.
 Generalmarsch 101, 141ff.
 Gens d'armes 81, 117
 Germanen 7, 9, 10
 Gesamtbestand der Märsche (Sammlungen) 151
 Geßler, E. A. 34
 Gläsel, R. 106ff.
 Gossec 111
 Grafenberg, W. von 12
 Grawert, Th. 151, 163
 Grenadiere 52
 Grenadiermarsch 88, 141ff.
 Griechen 5, 8
 große Trommel 71, 74ff.
 Großer Zapfenstreich 130ff.
 Günther, Carl Fr. 151

H.

Haas (Trompetenmacher) 50
 Hackenberger, Oskar 163, 165
 Hainlein, Sebastian 50
 Halliday 123
 Händel, G. F. 103
 Hannover 104ff.
 Harschhorn 33, 37
 Hautbois du Poitou 27
 Heeresmarsch 145 ff.

Heeresmusik im neuen Deutschland 164 ff.
 Heeresmusikinspizient 151 ff.
 Heeresmusikschule (Potsdam) 84 f.
 Heerhorn (herhorn), whitehorn 11 f.
 Heerpauken 20 ff.
 Heerpauker 20 ff.
 Hellenen 4
 Herberstein 91 f.
 Hessen-Kassel 77
 Hifthorn 11
 Hilfstrompeter 123 ff.
 Hinde 105
 Hitler, Adolf 158, 177, 178
 Hitlerjugend 164
 Hoboisten 53 ff.
 Hohenfriedberg 88, 148
 Hohenfriedberger Marsch 148
 holre (holefloyte) 15
 Horn 11 f.
 Hornistenausbildung 181
 Hornsignale 131
 Huchtenberg 78
 Hülsen, E. von 49
 Husadel, Hans F., Professor 173 ff.
 Husaren 87 ff.

I.

Inder 3
 Inventionstrompete 113
 Italienische Reitersignale 46, 47
 Italiener 94

J.

Jacobi, Kammermusiker 85
 Jäger 88, 93
 Jägermusik 133 ff.
 Jannequin, Cl. 51, 106 f.
 Janitscharen 71
 Janitscharenmusik 71 f., 94
 Janitscharen-Musikkorps 70
 Joseph II. (Kaiser v. Österreich) 114
 Jungvolk 164, 165

K.

Kalkbrenner, A. 146
 Kappey 155
 Karnyx 6
 Kastner, G. 94, 103 ff.
 Kavallerie 93, 97, 104 ff.
 Kelten 7, 10
 Kenthorn (Key bugle) 123, 153
 Kerner, A. und J. 123
 Kesselpauke 19 ff.
 Kilian, B. 49
 King's Regiment of Foot Guards 103
 Kirbenpfeiff (Chalumeau) 88
 Kirchenparade 54
 Klappentrompete 123
 Klarinette 87, 88 ff.

Koburger Marsch 151
 Königgrätz 156
 Königgrätzer Marsch 156
 Kölbel 113
 Korpsführer 176
 Kosaken 94
 Kortholt 62
 Krause, Karl Jos. (Musikmeister) 156
 Kreuzzüge 10, 19, 20
 Kruspe, C. 154
 Kürassiere 81 ff.

L.

Lachaise 72, 75
 Landgraf Ludwig IX. v. Hessen-Darmstadt 83, 147
 Landsberg, Herrads von 15
 Landsknechte 22 ff.
 Lehmann, G. 83
 Leonhard (österreich. Armee-kapellmeister) 139
 Leopold von Dessau, Fürst 146
 Lezius, M. 63
 Lichtenstein, Ulr. v. 15, 21
 Lilliencron 71
 litawra 78, 90 f.
 Litauen 5, 6, 7
 Locken 124, 128 ff.
 Lohengrin 14
 Ludwig XIII. (König von Frankreich) 110
 Ludwig XIV. (König v. Frankr.) 60, 110, 111, 145
 Lübeck, Hendrich 40 ff.
 Luftwaffe 173 ff.
 Luftwaffenmusikinspizient 173 ff.
 Luftwaffenmusikschule (Sondershausen) 185
 Lully 111
 Luren 7
 Lutz, Hauptmann 134
 Lyra 4

M.

Maresch, Joh. Anton 99
 Marine-Musikkorps 170
 Marsch d. Finnländischen Reiterei 146
 — der Freiwilligen Jäger 151
 — der Grandmusketiere 52
 — der Hochländer 104
 — der schottischen Bogenschützen 103
 — der Soldaten Robert Bruce 104
 — in Es 148
 — von 1756: 149, 150
 Marschmusik 4 ff.
 Militärmarsch 33, 64, 141 ff.
 Marschtempo 150
 Marx, Kammermusiker 85
 Massenkonzerte 154 ff.
 Max Josef (König v. Bayern) 134

Mecklenburg 137
 Medisches Heer 3
 Méhul 111
 Meinberg 156
 Menzel, Ad. v. 79
 Mercenne, M. 42, 46
 Messingtrommel 54
 Militärkapellmeister 156
 Militärmusikdirigent 157, 158
 Mollwitz 149
 Mollwitzer Marsch 149
 Moritz (Instrumentenmacher) 123, 154
 Müller-John 164, 167
 Musikbände 134
 Musikfreischule der Nationalgarde 111
 Musikkorps 21 ff.
 Musikmeister 152 ff.
 Musikoffizier 139
 Musikzug der Leibstandarte Adolf Hitler 164, 167
 Musikzüge d. Arbeitsdienstes 164, 166
 Musketiere 51, 53, 97, 110

N.

Nabat 90, 91, 92
 Nagel, Mich. 50
 Napoleon I. (Kaiser v. Frankreich) 119
 Nationale Verbände 163, 164
 Naturhorn 7, 12, 19
 Naturvölker 2
 Negermusiker (Mil.-M.) 73, 74, 79, 105, 108
 Negerpauker 92, 96, 108
 Neithardt, Aug. H. 153
 Nikolaus I. (Russischer Kaiser) 154
 Normal-Instrumentaltabelle 157

O.

Obermusikmeister 158 ff.
 Obermusikinspizient 177 ff.
 Oboe 2, 16, 51 ff.
 Österreich 114 f.
 österreichisch 114 ff.
 Oldenburg 120
 Olifante 19

P.

Pallas Armata 101
 Panduren 93
 Pangwe 2
 Pappeife 10
 Pappenheimer-Marsch 146
 Parademarsch 101, 141 ff.
 Paradepost 145
 Pariser Einzugsmarsch 1814: 151
 — Stimmung 157
 Parlow (Musikmeister) 156
 Parzival 14
 Pauke 8, 14, 19 ff.

Paukenwagen 79
 Pauli 85
 Pepusch, G. 62, 63, 84 ff.
 Perser 3
 Peter der Große 90, 91, 92, 94
 Petrei 91 f.
 Pfeife 2, 9, 10, 16 ff.
 Pfeifer (Querpfeifer) 17, 22 ff.
 Philidor 110, 111, 146
 Piefke, G. 156
 Piffel 134
 Pioniere 158
 Plutarch 7
 Popitz, Stabstrompeter 114
 Posaune 5, 20 ff.
 Holzposaune 2
 Präsentiermarsch 141 ff.
 Präsentier- und Parade-marsch-Verzeichnis 151
 Praetorius, M. 54, 62, 68, 100
 Preußen, preußisch 53 ff.
 Preußens Gloria 156
 Prinz Eugen v. Savoyen 78
 Prinz-Friedrich-Wilhelm-Marsch 156
 Pritzelwitz, Carl von 72
 Privilegien Kaiser Ferdinands 39 ff.
 Pumpventile 123 ff.

Q.

Querflöte 10, 15, 19
 Querpfeife 19 ff.

R.

Radeck (Musikmeister) 156
 Ramayana 3
 Rang des deutschen Musikmeister 177 ff.
 Rauschpfeifen 27, 31
 Regimentstambour 53 f.
 reisenot 14
 Reschke, Joh. 52 ff.
 Re traite 41, 54 ff.
 Reutermarsch 88, 145
 Reveille 54 ff.
 Ritter 10, 14, 19, 20, 21
 Rode, Th. 99
 Rode, J. G. 133
 Römer 5, 7, 9
 Roßberg, Gustav 157 ff.
 Rottenburg, Rudolf von 21
 Rousseau 111
 russisch 78
 russische Hornmusik 99
 Russischer Zapfenstreich 128
 Rußland 90 ff.

S.

Sachsen 54, 64
 Sächsisch 59, 61, 79
 Salpinx 4, 5, 8
 SA.-Musikkorps
 Sarazenen 13
 Sarette, B. 111

Saro, Heinrich 156
 Schalmel 14, 16, 21 ff.
 Schellenbaum 69 ff.
 Schenk, Peter 60, 77, 81
 Schilling, Diebold 34, 37
 Schlachthorn 12
 Schlosser, J. 50
 Schmid, O. 64, 147 ff.
 Schmidt, Hermann, Prof. 33, 114 ff.
 Schnabelflöte 15
 Schneider, Georg Abr. 154
 Schnitzer, Anton (Tromp-
 maker) 50
 — Sigmund 62
 Schubart 74
 Schünemann, G. 40 f.
 Schütz, Heinz. 51
 Schumann, Erich, Prof. Dr.
 177
 Schwalbennester 30, 80 ff.
 Schwedische Reitersignale
 48
 Schweitzerpfeiff (Schwegel)
 21, 34
 Schweiz 34
 Schweizer Garde 110
 Serpent 87, 103, 105, 111
 Sichert, von 130
 Signale für die Wachmann-
 schaft 124 ff.
 — (Musiksignale) 2 ff.
 Sir James Turner 101

Skorra, Ed. 154
 Soldatenfreund, der 115
 Sonaten 40, 44
 Sopel 91
 Soprankornette 154 ff.
 Spielmannstrupp 185
 SS.-Verfügungstruppen
 164
 Staatliche Musikinstrumen-
 ten-Sammlung, Berlin
 27, 28, 77
 Stabsmusikmeister 177 ff.
 Stadtpfeifer 19, 39
 Stierhorn 11
 Stölzel 123
 Sydow, Kapellm. 85

T.

Tambour (Trommler) 53 ff.
 Tambourstock 121 ff.
 Tausch, Franz 152
 Tenorbaßhorn 154 ff.
 Tenorhorn 154 ff.
 Teutonen 7
 The Royal Artillerie band
 105
 Thoinot Arbeau (Jechan
 Tabouret) 109, 110
 Thomsen, Magnus 40 f.
 Thouret 62, 64, 148 ff.
 Torgauer Marsch 148
 Totenmarsch 54, 59

Treitzsauerwein, Marx 23,
 24, 25, 29
 Triumphzug Maximilians
 15, 23, 24, 25, 26, 27, 28
 Trommel 2 ff.
 Trommelsignale 54
 Trommler 17 ff.
 Trompete 2 ff.
 Trompetenmacher 50
 Trompeter 17 ff.
 Trumba 13, 14
 Tuba 2, 5, 6, 8, 13, 17
 Tubicines 6
 türkisch 69 ff.
 Tulumbas 78, 90 ff.

U.

Ulanen 94

V.

Vegetius 6, 7
 Ventile 123 ff.
 Vergatterung 54 ff.
 Verordnung des Führers
 (12. 4. 1938) 177 ff.
 Voigt, F. W. 157

W.

Waldhorn 64, 88, 93 ff.
 Waldhornist 96 ff.
 Wallenstein 36

Walther von der Vogel-
 weide 21
 Ward Cornelius 157
 Weidinger (Instrumenten-
 maker) 113, 123
 Weigel, Joh. Chr. 62, 67, 68
 Weller, Friedrich 152
 Weltkrieg 160 f.
 Werdende Musikmeister 173
 Werner, A. 113
 Wieprecht, Wilhelm 123,
 152 ff.
 Willchalm 14
 Württemberg 132, 158

X.

Xenophon 4

Y.

Yorck-Marsch 151

Z.

Zapfenschlag 54, 59, 64
 Zapfenstreich 64 ff.
 Zealley 102, 103
 Zikoff (Musikmeister) 156
 Zunft der Trompeter und
 Heerpauker 36 f.
 Zungenpfeife 16
 Zurna 91.

