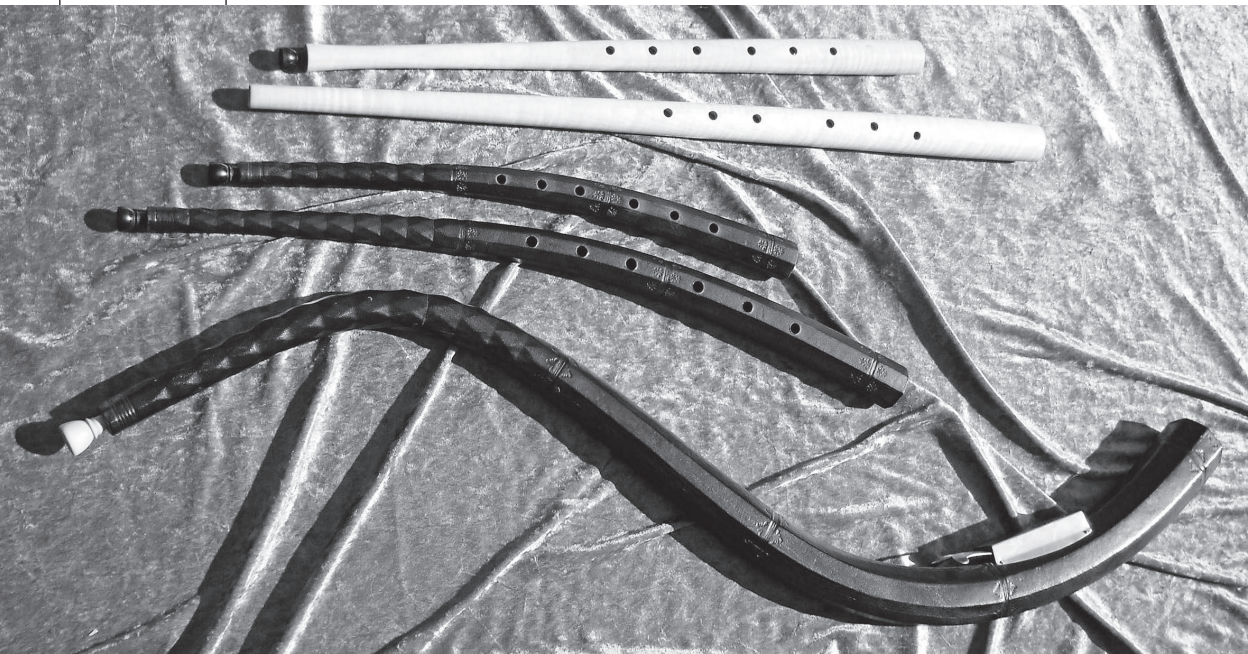




Christoph Schuler

Bläser-Ensembles in den reformierten Kirchen des Kantons Bern

**(Emmental-Oberaargau)
zwischen 1650 und 1800**

1. Situation der Kirchenmusik nach der Berner Reformation 1528

Mit dem Bildersturm der Reformation verschwanden nicht nur Bilder und Skulpturen aus den Berner Kirchen, sondern auch die Musik.

Der Wille Gottes sollte nur noch durch das Wort vermittelt werden, alles andere galt als Ablenkung, als papistischer Götzendienst. So wurden schon bestehende Orgeln abgebrochen, und wenn nicht zerstört, so verkauft oder anderweitig verwertet. Stille kehrte ein.

Dies war nicht in allen Orten der Reformation so; in den lutherischen und calvinistischen Gebieten lebte die Kirchenmusik weiter und entwickelte sich zu einer eigenen Gattung, die enge Auslegung der Lehre Zwinglis – vor allem durch seine Nachfolger und eine strenge Obrigkeit – verhinderte dies aber in der Schweiz, vor allem in Bern und noch länger in Zürich (*De Capitani S. 36 ff.; Gugger S. 2 f.*).

Bald einmal wurde das Fehlen von Musik im Gottesdienst als Mangel empfunden. In bestimmten Kreisen wurden religiöse Musik, Psalmen und Lieder, im privaten Rahmen weiter gepflegt, und gegen Ende des Jahrhunderts wurde sie auch in den Kirchen wieder offiziell eingeführt (z. B. im Berner Münster schrittweise ab 1558, in Zürich ab 1598). Das Singen von Psalmen wurde auch in den Knaben- und Lateinschulen geübt, so dass jeweils ein Chor den Gottesdienst mit seiner Musik, oft nur einem einzigen Psalm, begleiten konnte.

Zu diesem Zweck wurde im Berner Münster ein Lettner errichtet, auf dem die Sänger Platz fanden. Ab 1585 setzte hier die Obrigkeit die vier Stadtpfeifer als Begleiter für diese Kirchenmusik ein; für das Anstimmen des rechten Tones war diese Begleitung sicher sehr hilfreich, daneben diente sie wohl auch zur Repräsentation (*De Capitani* S. 45). Zur Leitung der Kirchenmusik und zur Ausbildung der Sänger wurde das Amt des Kantors eingeführt.

Auch auf dem Lande wurde sporadisch in den Kirchen gesungen, vor allem von Kinderchören, so in Wangen a. A. 1578/79 und 1586, und Wiedlisbach 1630 (*Rubi*, S. 131 ff.). Allerdings war dies sehr der Initiative einzelner Personen (Pfarrer, Land-schreiber, Schulmeister) und dem guten Willen der Behörden überlassen, so dass man nicht von einer eigentlichen Kirchenmusik-Kultur sprechen kann. Ein zentraler Wille, die Organe und ein gemeinsames Repertoire dazu fehlten noch.

2. Hans Ulrich Sultzberger, Berner Zinkenist und Generalmusikdirektor; sein transponiertes Psalmenbuch von 1675 und die Ausbildung von Kirchenbläsern

1638 in Winterthur geboren, wurde Hans Ulrich Sultzberger 1661 in Bern als Zinkenist und Leiter der Stadtpfeifer angestellt. Sultzberger war ein talentierter Zinkspieler und ein initiativer, in Orgelspiel, Kontrapunkt und Komposition bewandelter Musiker, um dessen Dienst sich auch noch andere Städte bemühten. Neben vielen anderen Verpflichtungen im Dienste der Stadt hatte er, zusammen mit dem Kantor, die Übungen des Chores zu leiten und die Musik im Gottesdienst zu gestalten.

Die Fähigkeiten Sultzbergers wurden von musikliebenden Magnaten geschätzt, und so wurde er 1675 zum «Generalmusikdirektor» ernannt, was ihm viel Handlungsfreiheit, aber auch Konflikte mit dem Kantor einbrachte.

Die Landschulordnung von 1675 forderte den Psalmenunterricht für alle bernischen Schulen in Stadt und Land, und Sultzberger schuf mit dem «Transponierten Psalmenbuch» aus demselben Jahr ein erstes, verbindliches und standardisiertes Mittel dazu. Als Grundlage dazu diente der «Hugenottenpsalter» von Ambrosius Lobwasser (ab 1573 im Druck), in dem dieser seine Psalmbereimungen über den vierstimmigen Satz von Claude Goudimel gesetzt hatte, und der auch in der reformierten Schweiz verbreitet war (Zürich 1598).

Um dem Volk den Zugang zur Musik zu erleichtern, vereinfachte Sultzberger den zwar klangprächtigen, aber anspruchsvollen Satz Goudimels, verminderte die Zahl der Schlüssel und setzte konsequent die Melodiestimme in den Tenor – auch in den wenigen Fällen, wo Goudimel sie in den Diskant gesetzt hatte. Dies führte die Satztech-

Psalmen in Schule und Kirche.

Psalmenunterricht mit dem Hugenottenpsalter.

Die Instrumental-
musik kehrt
zurück.

nik der Renaissance weiter, entsprach aber zugleich einer echt patriarchalischen Überlegung der Zeit: Die Melodiestimme sollte von den Trägern der damaligen Gesellschaft gesungen werden, den erwachsenen Männern, nicht von «unmündigen Knaben und Weibern» (*DeCapitani*, S. 46ff., *Roder* S. 54).

Zur Unterstützung des Kirchengesangs organisierte Sultzberger als guter Pädagoge Kurse für Bläser (nach dem Vorbild der Stadtpfeifereien mit Zinken und Posaunen) und half bei der Beschaffung der Instrumente. Mit dieser Initiative und dem transponierten Psalmenbuch fand auch die Instrumentalmusik zurück in die Berner Kirchen.



Abb. 1: Der Zinkenist und Generalmusikdirektor von Bern, Johann Ulrich Sultzberger, und Ambrosius Lobwasser. Frontispiz des Transponierten Psalmenbuchs von 1675 (Brönnimann 1919).

3. Zink-Posaunen-Ensembles im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert.

Um 1600 gehörten Zinken und Posaunen in den Musikzentren (Venedig, Wien, Paris, London ...) zu den geschätztesten und leistungsfähigsten Instrumenten. Auch wenn sie diese Rolle in den nächsten 50 Jahren an die Instrumente der Violin-Familie und später an die neu in Frankreich entwickelten Holzblasinstrumente abgeben mussten, blieben sie noch lange in Gebrauch. Vor allem bei den Stadtpfeifern im deutschen Raum – die deswegen auch Zinkenisten genannt wurden – waren sie die hauptsächlichen «Arbeitsgeräte» und durch ihren tragenden Klang, die Lautstärke und den einfachen Unterhalt ohne empfindliche Saiten und Rohrblätter ideal für die Kirchenmusik (*Athanasius Kircher* 1659, *Johann Mattheson* 1730).

«Arbeitsgeräte»
der Stadtpfeifer.

Vgl. dazu das Titelbild (S. 100): Zinken verschiedener Bauart und Stimmlagen: gerader Zink, Cornetto muto, Cornettino, Chorzink, Tenorzink. (Foto des Autors)

So war es auch im Kanton Bern, wo die Bemühungen Sultzbergers Früchte trugen. Beispielsweise begleiteten am 12. Mai 1702 in der Kirche Aarwangen zwei Zinkspieler und drei Posaunisten den Chor beim 6. Psalm (*Rubi*, S. 136). Andere Ensembles für die Gegend sind in Lotzwil 1712 erwähnt (*Stettler e.a.*, S. 163), in Langenthal vor 1772 (*Gugger* S. 339), in Dürrenroth bis 1824 (*Gugger* S.243). Die Bläser waren Männer aus der Gemeinde, häufig war der Schulmeister dabei. Oft wurde das Instrument vom Vater auf den Sohn vererbt, und auch der Unterricht fand wohl meist so statt.

Die Instrumente, die der Kirche gehörten, durften auch nur dort gespielt werden, und eine sittenstrenge, auf Ruhe und Ordnung bedachte Obrigkeit sah mit Argusaugen darauf, dass dies auch eingehalten wurde. So wurden Musiker, die sich etwa mit ihren Zinken an einer Chilbi hören liessen, vor das Chorgericht zitiert und bestraft (*mdl. Mitteilung von Werner Aeschbacher, Bützberg*).

Verglichen mit den virtuosen, expressiven Fähigkeiten der professionellen Bläser z. B. aus Venedig (Girolamo della Casa, Giovanni Bassano, Dario Castello) um 1600 dürften die Künste der Landberner Zinkenisten und Posaunisten recht bescheiden gewesen sein, einerseits aus fehlender Anleitung und Übung (nach einem langen Tag am Schreibpult, in Feld und Stall reichte es höchstens zum Einstudieren des sonntäglichen Psalms), andererseits wurden weitergehende Ambitionen von Gemeinde und Obrigkeit wohl kaum gefördert. Einige Posaunen, oft mehrfach repariert, sind aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhalten, leider kein Zink.

Die Zink-Posaunen-Ensembles blieben unterschiedlich lange in Gebrauch. In einigen Kirchen wurden sie bereits Mitte des 18. Jahrhunderts ersetzt, sobald die Gemeinde Geld für eine Orgel hatte. Im Gegensatz dazu waren sie in der Berner Heiliggeistkirche noch bis 1803 aktiv und erregten dort durch ihr schlechtes Spiel Spott und Ärgernis (*De Capitani* S. 102, *Girard* S. 77 und 78). Ihre Plätze sind bis heute auf der Empore über dem Südeingang erhalten und angeschrieben: In der Mitte der Vorsänger, links und rechts je zwei Posaunisten.

Ein häufiger Kritikpunkt war, neben zu lautem und falschem Spielen, ein zu langsames, schleppendes Tempo und eine stereotype, langweilige Phrasierung. Allerdings wurde dies dem Berner Kirchengesang generell nachgesagt, ob nun mit oder ohne Bläser. Ähnliche Zink-Posaunen-Ensembles waren bis um 1800 im ganzen deutschsprachigen, reformierten Gebiet stellenweise zu hören (Georg Kastner beschreibt sie noch 1840 für Stuttgart). Mit den Auswanderern gelangten sie sogar in die Neue Welt; mennonitische Gemeinden z.B. benutzten Anfang des 19. Jahrhunderts in ihrer neuen Heimat Salem County, North Carolina, diese Ensembles wie vorher in Mähren (*Basler Jahrbuch* S. 260 f.).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Kesselmundstückinstrumente Zink und Posaune allgemein als veraltet betrachtet; die Instrumente der Kirchenbläser waren wohl auch durch den langen Gebrauch über viele Jahrzehnte durchgeblasen und konnten nur noch schwer ersetzt werden, so dass man auf die modernen Rohrblattinstrumente Oboe und Fagott umrüstete (die Regimentsmusiken im 18. Jahrhundert

Nur in der Kirche erlaubt.

Kritik an den Bläsern.

Rohrblatt- statt Kesselmundstückinstrumente.

bestanden aus Oboen und Fagotten, später ergänzt durch Waldhörner, Klarinetten und evtl. eine Trompete), oder sobald genug Geld vorhanden war, sie gleich durch eine Orgel ersetzte. Hier fand der durchdringende, tragende Klang des Zinken – den noch 1730 Johann Mattheson in seinem «Vollkommenen Kapellmeister» als ideal für die Kirchenmusik ansah (*Basler Jahrbuch S. 346*). – eine adäquate Nachfolge durch das Cornett-Register.

Dieses Register, ein 3- bis 5-faches labiale Aliquotregister mit Quinte und Terz, war in praktisch allen bernischen Orgeln des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts vorhanden und wurde als das geeignetste betrachtet, die Gemeinde im Gesang zu führen (*Gugger S. 43ff*). Aus der erhaltenen Korrespondenz wissen wir, dass die Königer 1781 in dem von K.J.M. Bossart vorgelegten Orgelprojekt zusätzlich ein solches Register verlangten. (*Gugger, S. 330 f./Rentsch S. 18*).

«Cornett» ist aber nichts anderes als ein weiterer Name für den Zink, wie er auch bei Praetorius und Speer gebräuchlich war (italienisch cornetto, englisch cornett, französisch cornet à bouquin; nicht zu verwechseln mit dem Kornett oder Cornet, dem erst Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten Ventil-Blechblasinstrument). Viele andere der alten Blasinstrumente haben sich ebenfalls im Klang und Namen in Orgelregistern erhalten, wie Bombarde, Dulzian, Krummhorn, Rankett und Sordun.

4. Instrumentensammlungen aus den Kirchen von Thunstetten und Huttwil (heute Privatsammlung Eggimann, Belp)

In der Kirche Thunstetten wird in einer Vitrine eine Sammlung alter Kircheninstrumente aufbewahrt. Es sind dies eine Alt-Blockflöte, zwei barocke bzw. klassische Oboen, ein klassisches Fagott und ein Musettenbass. Ein einzelner Klarinettenschnebel zeugt von der Verwendung auch dieses Instrumentes, die Klarinette selber fehlt. Unbestätigten Meldungen zufolge soll früher auch ein Serpent zu dieser Sammlung



Abb. 2: Instrumente der Sammlung Thunstetten: Klassisches Fagott, Altblockflöte, Barockoboe, klassische Oboe, Musettenbass. (Foto des Autors)

gehört haben, was aber des Platzes in der Vitrine wegen unwahrscheinlich ist. Weiter sind ein Notenbuch mit Tenor und Bassstimme zu sehen sowie ein (leider leeres) Etui für Rohrblätter.

Die Blockflöte kann nach Mitteilung von Andreas Schöni, Blockflötenbauer in Bern, keinem bekannten Typ zugeordnet werden; die Drechslerarbeit zeigt ausgeprägte Formen, ist aber eher grob. Die Flöte könnte evtl. aus Süddeutschland stammen, z. B. aus Berchtesgaden. Leider ist sie durch eine Beschädigung des Labiums unspielbar.

Die kürzere der beiden Oboen zeigt die klassische Form der Instrumente um 1800, die Ausstattung (Hornringe, 2 Klappen) ist eher einfach, es könnte ein Militärintstrument sein. Sie hat keinen Stempel und ist in schlechtem Zustand (starke Verformungen, Risse).

Sehr interessant ist dagegen die andere Oboe: Trotz der älteren Bauweise ist sie sehr gut erhalten und hat eine schönen, deutlich sichtbaren Stempel, einen Wimpel mit den Buchstaben VK*DB*K. Seltsamerweise ist dieser Stempel in keinem Verzeichnis von Holzblasinstrumentenmachern zu finden. Die doppelte Es-Klappe und der tiefe Stimmtön (Versuche mit einer genauen Kopie und gängigen Rohren und Stiften von Barockoboen ergaben Grundstimmungen von 400–410 Hz) weisen auf ein älteres Modell hin, was aber stilistisch nicht mit den ausgeprägten Drechselverzierungen korrespondiert. Vielleicht stammt das Instrument von einem regionalen Instrumentenmacher, der ein bewährtes Modell nachbaute und «modernisierte». Wie die Versuche mit der Kopie ergaben, hat das Instrument gute musikalische Qualitäten.

Das Fagott ist mit seinen Formen und den sechs Klappen der Zeit von 1780–1800 zuzuordnen, allerdings entspricht die Zuordnung der Klappen nicht den professionellen Fagotten der Zeit (keine Überblasklappen, dafür eine für Fis). Die Lage der Es-Klappe weist es als französisches Instrument aus. Es hat keinen Stempel und könnte ebenfalls ein Militärintstrument sein. Der Zustand des Instrumentes lässt keine Rückschlüsse auf den Stimmtön zu, Abnützungen zufolge wurde das Fagott aber viel benutzt. Auffällig sind die kleinen Abstände zwischen den Grifflöchern.

Sicher das aus heutiger Sicht ungewohnteste, aber interessanteste Instrument ist der Musettenbass, von dem im nächsten Kapitel die Rede sein soll.

Eine andere komplette Sammlung befindet sich im Besitz der Familie Eggimann in Belp. Es sind dies die Kirchenmusikinstrumente aus Huttwil, die bis zum Einbau der Orgel 1805 und dann nach dem Brand des Städtchens mit der Zerstörung der Orgel 1834–1838 wieder in Gebrauch waren. Wieder sind hier zwei Oboen zu finden, gestempelt mit Reist und mit Hirsbrunner. Das Fagott ist diesmal ein Berner Kirchenfagott mit der typischen, kugelförmigen Metallstürze.

Das älteste Instrument ist hier eine Tenor-Posaune, die in die ältere Zink-Posaunen-Tradition zurückreicht. Sie wurde von Keale Couper im Rahmen seiner Masterarbeit an der Schola Cantorum Basiliensis umfassend untersucht, dokumentiert und mit anderen, ähnlichen Instrumenten verglichen. Auch hier ist wieder ein Musettenbass vorhanden.

Es stellt sich bei beiden Sammlungen die Frage, ob und wie die Instrumente dieser Sammlungen wirklich zusammen gespielt wurden, oder ob es mehr oder weniger zufällig entstandene Konglomerate sind, indem die Kirchgemeinde auch Altes und nicht

Das Werk eines regionalen Instrumentenmachers?

Zufällige Konglomerate?



Abb. 3: Instrumente aus Huttwil, Sammlung Eggimann, Belp. Barockposaune, 2 klassische Oboen, Musettenbass, Kirchenfagott. (Foto des Autors)

mehr Gebrauchtes aufbewahrte. So sind die Unterschiede in der Balance der Instrumente zum Teil sehr gross, und auch die Stimmtöne scheinen stark zu differieren. Die Oboen-Fagott-Ensembles entsprechen etwa den zeitgleichen Regimentsmusiken, nur das Huttwiler Kirchenfagott macht da eine Ausnahme. In einigen Fällen waren sie noch ergänzt durch Klarinetten, bzw. die Oboen wurden durch diese ersetzt (Melchnau).

Neben diesen herkömmlichen Instrumenten treffen wir aber in beiden Sammlungen eine Besonderheit an, die nur in den reformierten Kirchen des Kantons Bern verbreitet war: den Musettenbass.

5. Der sogenannte Musettenbass, ein exklusives Berner Kircheninstrument

Dieses Instrument ist mit bis heute 33 erfassten Originalen und Nachbauten dokumentiert (M1–M33, *Girard S. 126 f.*) und, neben den beiden erwähnten, in bedeutenden Sammlungen und Museen der Schweiz, Europas und Amerikas zu finden.

Bei der Rezeption des Instrumentes in der Fachliteratur kann man verfolgen, dass über seine Herkunft und Verwendung lange Unklarheit bestand (*Baines, S. 286; Bate, S. 111*). Offenbar wurden die nicht mehr gebrauchten Musettenbässe bereits im 19. Jahrhundert von den Kirchgemeinden an Antiquitätenhändler verkauft, von denen sie über Zwischenhändler an die Museen kamen, wobei sich die Spur ihrer Herkunft verlor.

Erst ein Artikel von Hans Martin Staehelin im Jahrbuch des Historischen Museums Bern 1969/70 schuf hier Klarheit, und die umfassende Untersuchung von Alain Girard 2001 beleuchtete auch den kulturhistorischen Hintergrund. Mit den erhaltenen

Instrumenten aus der Kirche Sornetan konnte sogar eine Einspielung aufgezeichnet werden. In dieser Sammlung existieren als Unikate noch ein Diskant- und ein Alt-Instrument in der Art der Musettenbässe.

Der Name «Musettenbass» ist ein Kunstprodukt der Musikwissenschaftler; wie das Instrument zu seiner Zeit genannt wurde, ist nicht bekannt. «Hautbois d'église» und «Trompette d'église» sind für die Romandie belegt, sinngemäss gälten «Kirchenoboe» oder «-trompette» (wegen des trompetenartigen Schalltrichters, des lauten Klangs und der Spielhaltung) für den deutschsprachigen Bereich. Es ist jeweils schwierig zu sagen und richtet sich nach den Umständen, ob es sich um einen Musettenbass oder eine normale Oboe handelt, wenn in den Quellen von «Hautbois» die Rede ist.

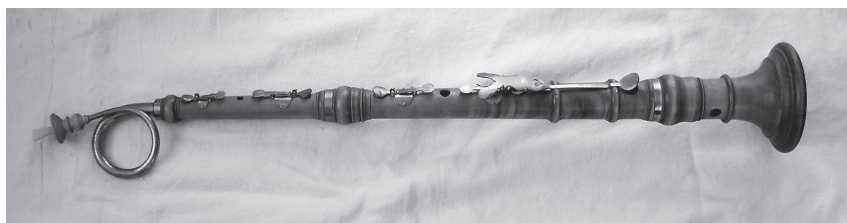


Abb. 4: der rekonstruierte Musettenbass. (Foto des Autors)

Der Musettenbass ist ein Doppelrohrblattinstrument in der Tenorlage, seine schwingende Länge beträgt ca. 130 cm. Das dreiteilige, barock gedrechselte Korpus besteht aus Ahornholz und ist durch die dünnen Wände sehr leicht, es weist eine extrem weite Mensur mit einem starken Konus und einen ausgeprägten, trompetenartigen Schalltrichter auf. Die sieben Grifflöcher sind gross und in regelmässigen Abständen angeordnet, so dass nur die beiden Löcher für die Mittelfinger direkt gegriffen werden können; alle anderen werden über einfache zweiteilige offenstehende Klappen gedeckt. Dies entspricht einer sehr modernen Auffassung, wie sie Theobald Böhm um 1850 für seine Flöten und Klarinetten entwickelte, und wie sie beim Saxofon am deutlichsten ausgeprägt ist. Die Klappe für den untersten Ton hat einen doppelflügeligen Griff, so dass sie sowohl mit dem rechten wie mit dem linken Kleinfinger gegriffen werden kann. Ebenfalls sehr weit mensuriert ist das Anblasrohr aus Messing; es ist kreisförmig gebogen, so dass das Instrument beim Spielen annähernd waagrecht gehalten werden kann, was durch das geringe Gewicht auch problemlos möglich ist. Bei einigen erhaltenen Instrumenten ist an der Spitze des Anblasrohres eine Lippenstütze, eine Pirouette erhalten, bei anderen ist an dieser Stelle eine Blechscheibe angelötet. Dies zeigt, dass der Musettenbass auch «alla turca» geblasen werden kann, mit aufgeblasenen Backen wie bei den orientalischen Schalmeien. Ob und wie dies gemacht wurde, ist nicht bekannt, immerhin dürfte die Lippenstütze eine Hilfe für die wohl nicht sehr ansatzgeübten Kirchenbläser gewesen sein.

Gar nichts ist über die Rohrblätter bekannt, es sind keine erhalten geblieben. So ist man bei der Rekonstruktion auf Vermutungen und Versuche angewiesen. Mit einem kurzen, breiten, V-förmigen Rohr wie bei den modernen katalanischen Schal-

Eher eine
«Kirchenoboe»
oder «Kirchen-
trompette».

Weite Mensur,
offen stehende
Klappen.

Träger der Psalm-Melodie.

Chorton, 465 Hz.

meien lässt sich die Rekonstruktion recht gut spielen, es fehlen aber weitergehende Versuche mit anderen Formen und Proportionen.

Der Klang des Musettenbasses ist sehr kräftig und voll. Mit einfachen Griffen kann die Grundskala rein und sicher gespielt werden, abgeänderte Töne sind teilweise durch Gabelgriffe möglich, teilweise schwierig bis unmöglich. Für das Spiel der Psalmen wurden diese aber wohl auch gar nicht gebraucht. Ein geübter Bläser kann mit einem passenden Rohr einen Tonumfang von über zwei Oktaven erreichen, wobei die überblasenen Töne prompt und rein ansprechen.

Das Spiel wurde, der Zeit entsprechend, von den Kirchenmusikern wohl wie der Gesang mit der Solmisationsmethode gelernt (Grundton der Skala *ut* für den 6. Finger; der 7. Finger bedient den Leitton *si* unter dem Grundton).

Wie nun wurde dieser Musettenbass eingesetzt? Sicher war er für die Psalm-Melodie bestimmt, die im Sultzbergerschen Gesangbuch ja im Tenor lag. Oft, aber nicht immer, war ein Fagott als Bass dabei (in Aarwangen und Huttwil die typischen Kirchenfagotte, in Thunstetten ein normales). Viele erhaltene Musikbücher weisen deshalb nur die Stimmen Tenor und Bass aus. (*Roder, S. 56 f.*)

Der Musettenbass hatte also dieselbe Funktion wie der Serpent in den französischen katholischen Kirchen der Zeit: durch ein Vorspiel den Ton anzugeben und dann mit der Melodie den Gemeindegesang in Tempo und Intonation zu stützen. Mit seinem kräftigen Klang konnte er auch in einer voll besetzten Kirche noch gehört werden. Ob und wie daneben die anderen Instrumente (Oboen) für die Oberstimmen eingesetzt werden können, müsste versuchsmässig untersucht werden; die Balance der Instrumente und oft auch die Stimmtöne sind sehr unterschiedlich.

Die Stimmung des rekonstruierten Musettenbasses, gemessen am Grundton der Skala (6. Finger) entspricht ca. 465 Hz, ein Halbton über unserer modernen Normalstimmung von 440 Hz. Sie korrespondiert also mit der sogenannten Chorton-Stimmung der Orgeln, der Zinken und Posaunen, die meist einen Ganzton über der Kammerton-Stimmung lag (für Streicher, Holzbläser, Klaviere und Cembali; heute in der historischen Musikpraxis standardisiert auf 415 Hz).

Dies widerspricht aber den Stimmungsangaben in der Literatur (*Girard S. 94, 96, 101, 102*), wo die jeweils untersuchten Instrumente als Kammerton-Instrumente beschrieben werden. Auch die Skala wurde hier anders angegeben, nämlich beginnend mit *c* für den 7. Finger.

Der Ton mit diesem Griff ist aber eindeutig ein Leitton, das Intervall zum 6. Loch beträgt nur einen Halbton. Somit ist der 6-Finger-Griff der eigentliche Grundton der Skala, durch Heben der Finger ist ganz einfach eine Dur-Tonleiter zu erreichen. Daran ist bemerkenswert, dass diese Griffweise bei den klassischen Holzblasinstrumenten nicht vorkommt, jedoch bei vielen Schalmeien und Sackpfeifen aus Süd- und Südwesteuropa.

Die beiden Musettenbässe in Huttwil und Thunstetten unterscheiden sich in Details; sie sind beide unsigniert und stellen bereits eine zweite Generation dar, die regionale Instrumentenbauer nach den originalen Vorlagen kopierten; belegt sind Exemplare aus der Werkstatt Hirsbrunner in Sumiswald (M16 und M25).

Gegenüber diesen ersten Nachbauten mit ihrem schlichten braun-schwarzen Öl-

farben-Anstrich sind die Originale viel aufwendiger gestaltet: das rot-braun gebeizte Holz ist mit goldenen Blumen-, Ranken- und Tiermotiven bemalt, die Klappenlagerungen bestehen aus Holz statt aus Metall, und auf dem Klappenschild befinden sich der Stempel I.I.R. und eine Jahrzahl (z. B. 1777).

Durch diese Malereien, die grosse Ähnlichkeit mit denen auf Neuenburger Pendulen aufweisen, konnte mit grosser Wahrscheinlichkeit als Hersteller dieser erste Serie eine Instrumentenbauer-Werkstatt in der Nähe von Le Locle eruiert werden. Auch die meisten Kirchenfagotte stammen aus dieser Quelle.

Der Typus des Musettenbasses ist einzigartig und nur für das Berner Herrschaftsgebiet ausgewiesen. Offenbar wurde er gezielt für den Einsatz in den Kirchen dieses Gebietes entwickelt und nicht einfach von einer verbreiteten Instrumentenbesetzung übernommen. Direkte Vorläufer sind nicht belegt, ein ähnliches Instrument ist zwar in einem Lehrgang für Musette zu sehen, aber ein volles Jahrhundert vor der Einführung in den bernischen Kirchen, und in Detail unterscheidet es sich vom Musettenbass (schlankeres Korpus, anderes Anblasrohr).

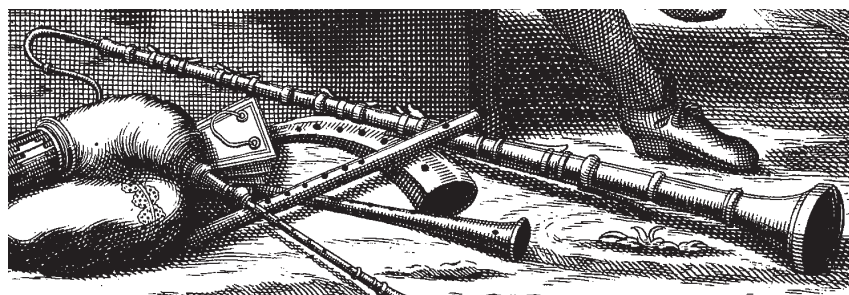


Abb. 5: Basse de Musette oder Cromorne. Aus: Charles-Emmauel Scellery de Borjon, *Traité de Musette*, Lyon 1682.

http://www.musicologie.org/Biographies/b/borjon_de_scellery_charles_emmanuel.html, abgerufen 10.2.2018.

Das Umfeld des ländlichen Frankreich als Herkunft scheint jedoch plausibel. Auch heute noch ist in Südfrankreich und Spanien eine sehr lebendige Schalmeien-Kultur anzutreffen, und in Katalonien (französische wie spanische Seite) zählen die Dulçainas, Tarotas, Tiples und Tenoras zu den Nationalinstrumenten. Diese Instrumente entsprechen auch durch ihre Bau- (weite Mensur) und Griffweise (Skala beginnt beim 6. Finger) dem Musettenbass. Neben der Verwendung für Tanz- und Repräsentationsmusik wurden Schalmeien und Pommern in Spanien – ganz im Gegensatz zum übrigen Europa – noch bis nach 1800 in den Kirchen gespielt (*Neumeier S. 92f*).

Welcher Impuls sorgte aber nun für die Einführung und Verbreitung dieses doch recht fremdartigen Instrumentes in unseren Kirchen? Es ist unwahrscheinlich, dass die Kirchgemeinden von sich aus auf die Idee kamen, einen neuen Instrumententyp entwickeln zu lassen, und auch ein Instrumentenbauer würde sich nicht einfach so von sich aus auf dieses Wagnis eingelassen haben.

Die Musettenbässe tauchen ziemlich gleichzeitig an verschiedenen Orten des Kan-

Instrumenten-
bauer aus dem
Jura.

Eine bernische
Besonderheit –
mit französischen
Wurzeln?

Ablösung durch
die Orgel.

Bläserkultur des
Pietismus.

tons auf, und es scheint eine Beziehung zu Landvogtssitzen zu bestehen (*Mitteilung von W. Eggimann, Belp*).

Waren es Berner Aristokraten in fremden Diensten, die in Frankreich oder Spanien Gefallen an der dortigen Kirchenmusik gefunden hatten und diese dann auch in ihrer Heimat verwirklichen wollten? Dieser Impuls müsste um ca. 1750 geschehen sein, um die Entwicklung, Herstellung und Verbreitung der Instrumente einzuleiten.

6. Ausklang und Erneuerung

In der Zeit nach 1800, teilweise auch schon vorher, waren in den meisten Kirchen des Kantons wieder eine Orgel oder mindestens ein Positiv, später ein Harmonium vorhanden.

Die Anschaffung einer Orgel war für die Gemeinden mit sehr grossen Kosten verbunden, die durch private Sammelaktionen und Spenden gedeckt werden mussten. Neben der Unzufriedenheit mit den Kirchenbläsern oder überhaupt fehlender Instrumentalmusik spielte für diese kostspielige Anschaffung das Prestige- und Konkurrenzdenken zwischen den Kirchgemeinden eine grosse Rolle. Von den Befürwortern einer Orgel wurden die Schwächen der Blasmusik bewusst hervorgehoben, bzw. nichts für eine Verbesserung derselben unternommen.

Hatten sich die Pfarrherren des frühen 18. Jahrhunderts noch gegen die Orgel in der Kirche als Ausdruck papistischer Vergangenheit gewehrt (*DeCapitani S. 97ff*), geriet sie nun zum regelrechten Symbol reformierter kirchlicher Musikpflege. Ihr voller, reiner Klang wurde neben den rauen, schrillen und oft schlecht intonierten Tönen der Blasinstrumente als «süsse Engelsmusik» angesehen, diese hingegen als «infernalischer Lärm» abgetan (*Girard, S.80*).

Zudem benötigt man zur Ausführung eines 4-stimmigen Satzes nur einen ausgebildeten Musiker (nebst den Kalkanten, den Orgeltretern für den Blasbalg) und nicht vier oder mehr unzuverlässige, kostspielige und immer durstige Bläser.

Der anfänglich sehr geschätzte Bläserdienst scheint im Verlaufe des 18. Jahrhunderts zunehmend vernachlässigt worden und auf ein immer niedrigeres Niveau abgesunken zu sein, wie die vielen Klagen über die Kirchenmusikanten bezeugen. Als Beispiel für diese Entwicklung soll hier Lotzwil angeführt werden: 1687 wurde erstmals ein Lehrgeld für einen Posaunisten ausgezahlt; 1712 bestand die Kirchenmusik aus drei Posaunisten und einem Zinkenisten; 1753 wurde ein neuer Zink angeschafft; 1780 der Zinkspieler durch zwei Klarinetten-Bläser ersetzt, und 1800 die ganze Kirchenmusik «wegen Unfleiss und Unfähigkeit» aufgelöst (*Stettler e.a. S. 163 f*). Die Kirchgemeinde Lotzwil musste sich von da an mit Vokalmusik bescheiden, bis 1866 eine Orgel angeschafft werden konnte.

So verschwanden die traditionellen Bläserensembles mit Holzblasinstrumenten und einzelnen Posaunen spätestens Anfang des 19. Jahrhunderts aus den Kirchen. Wie weit die nun frei gewordenen Instrumente zum Aufbau einer säkularen Musikkultur (Tanzmusik, Musikvereine) verwendet wurden, wäre eine weitere Untersuchung wert.

Eine Erneuerung der Bläserkultur fand aber auf anderem Gebiet statt: In freikirchlichen, pietistischen Kreisen, die nicht auf eine wohlhabende Staatskirche und feste

Lokale zurückgreifen konnten, führte das Bedürfnis nach Instrumentalmusik im Gottesdienst Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts zur Gründung neuer Bläserensembles, den Posaunenchor, die zuerst im 18. Jahrhundert in den Gemeinden der Herrnhuter Brüdergemeine entstanden waren. Diese waren von Anfang an nicht nur mit Posaunen, sondern vor allem mit den neu entwickelten Ventil-Blechblasinstrumenten ausgerüstet. Sie boten auch nicht nur ein paar wenigen Bläsern Gelegenheit, ihr Lob zu Ehren Gottes (Psalm 150) mit Musik auszudrücken, sondern einer Vielzahl von Gemeindemitgliedern. Die Instrumente wurden meist über einen gemeinsamen Fonds angeschafft und den interessierten Bläsern zur Verfügung gestellt, auch die Ausbildung erfolgte (und erfolgt) durch den Posaunenchor.

Unterschieden sich die Posaunenchor in Besetzung und Instrumentierung kaum von den zeitgleich entstehenden Blasmusiken, so wurde doch durch das spezifische Repertoire und speziell durch dessen Notationsweise (die B-Instrumente werden häufig klingend notiert, nicht transponierend) eine Abgrenzung zu diesen gesucht.

Im frühen 20. Jahrhundert kamen die Impulse vor allem aus Deutschland (Johannes Kuhlo, Wilhelm Ehmann), heute spielt der angelsächsische Einfluss in Besetzung (oft Brass-Band-Besetzung) und Repertoire eine grössere Rolle. Besonders wird auch die Nähe zu Chören mit einer ähnlichen Ausrichtung gesucht (Gospelchor).

Die Schweizer Posaunenchor sind seit 1907 im christlichen Musikverband Schweiz CMVS organisiert; der Kanton Bern stellt mit 29 Vereinen mehr als die Hälfte (Sektionen Bern Mittelland-Jura 7, Emmental-Oberaargau 10, Berner Oberland 11 Vereine).

So gibt es im 21. Jahrhundert immer noch Bläser-Ensembles mit christlich-religiösem Hintergrund wie um 1700, die Ausrichtung, das Repertoire und die Trägerschaft haben sich aber sehr gewandelt, und zwischen den beiden Typen gibt es keine kontinuierliche Entwicklung bzw. Verbindung.

7. Quellenverzeichnis

Bachmann-Geiser, Brigitte: Europäische Musikinstrumente im Bernischen Historischen Museum, Bern 2001.

Baines, Antony: Woodwind instruments and their History, London 1957.

Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Bd. V, hg. von Peter Reidemeister, Basel 1981.

Bate, Philipp: The Oboe, London 1956.

Brönnimann, Fritz: Der Berner Zinkenist und Generalmusikdirektor von Bern, Dissertation Bern 1919.

De Capitani, François: Musik in Bern, Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern, 76. Band 1993.

Girard, Alain: Les Hautbois d'église et leur énigme; Mitteilungen der Freunde Alter Musik, Heft Nr. 2 2001.

Gugger, Hans: Die Bernischen Orgeln, Bern 1978.

Neumeier, Barbara: Der Pommer, Bauweise, Kontext, Repertoire, Sinzig 2015.

Pieren, Jakob: Die Kirchenposuner im alten Adelboden, Thun 1995. Zusammenfassung in MGD 49. Jg. 1995, S. 190–201.

Rentsch, Hans: Kirche Köniz, Köniz 1978.
 Rubi, Christian: Gesang und Musik finden Eingang in die Kirchen des Kantons Bern, Jahrbuch des Oberaargaus 1984.
 Roder, Martin: Transponiertes Psalmenbuch Bern 1676, in: MGD 60, Jg. 2006, S. 54–58.
 Staehelin, Martin: Der sogenannte Musettenbass, Jahrbuch des Historischen Museums Berns, 1969/70.
 Stettler, Karl; Rubi, Christian; Herzig, Georges: Die Kirchgemeinde Lotzwil, Lotzwil 1983.

*Christoph Schuler, *1957, wohnhaft in Langenthal, Lehrer für Bildnerisches und Technisches Gestalten am Gymnasium Oberaargau in Langenthal.
 Atelier für Historische Holzblasinstrumente, Schwergewicht Zink und Rohrblattinstrumente der Renaissance (www.allantica.ch).*