Die Renaissancequerflöte und ihre Musik : ein Beitrag zur Interpretation der Quellen

Autor(en): **Smith, Anne**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **2 (1978)**

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-868843

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DIE RENAISSANCEQUERFLÖTE UND IHRE MUSIK

Ein Beitrag zur Interpretation der Quellen

VON ANNE SMITH

Die barocke Querflöte hat in den letzten Jahren zunehmend Beachtung gefunden, und die Zahl fähiger Spieler auf diesem Instrument wächst ständig.

Ihre Bemühung um eine möglichst authentische Aufführung stützt sich auf ein breites Literaturangebot zur Flötentechnik und Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts. Die Renaissanceflöte hingegen wurde mehr oder weniger vernachlässigt, teils, weil die verfügbaren Instrumente unbefriedigend sind, teils wegen der Unsicherheit darüber, wie man sie einsetzen soll.

Bis heute haben lediglich Joscelyn Godwin, Raymond Meylan, Bernard Thomas und David Munrow versucht, die wenigen vorhandenen theoretischen Zeugnisse mit der Praxis zu vereinbaren, wobei ihre Arbeit noch viele Fragen offen läßt.[1] Auch gibt es noch keine Bibliographie für Renaissanceflöten-Musik. Diese Musik selbst, sowie ein Studium der theoretischen Quellen, vermitteln uns Antworten auf einige Fragen zur Verwendung der Flöte, wenn auch leider noch nicht auf alle.

Im folgenden werden zunächst die einschlägigen Abschnitte aller für die Renaissanceflöte wichtigen Quellen untersucht. Besonderes Gewicht wurde darauf gelegt, den von der Flöte erwarteten Ambitus zu bestimmen, ebenso darauf, welche Größen die Flöten hatten, die man im Consort und im „Broken Consort" spielte. Dies macht auch eine kurze Diskussion über die eigentliche Stimmtonhöhe der Flöten nötig. Die Erkenntnisse daraus werden dann für die in einem Verzeichnis erfaßte Musik ausgewertet.

Die Traversflöte der Renaissance hatte eine mehr oder minder zylindrische Bohrung und sechs Fingerlöcher.[2] Trotz der einfachen Bauweise wurde sie, wie die erhaltenen Instrumente zeigen, mit großer Sorgfalt hergestellt. Zwei Eintragungen im Inventar der Instrumentensammlung Heinrichs VIII. (1547) zeigen, daß Renaissanceflöten – wie auch barocke Querflöten – gelegentlich aus seltenen Materialien angefertigt waren, so daß Auge und Ohr sich daran erfreut haben mochten.

> „Item. v Flutes of Ivorie tipped with golde enameled blacke with a Case of purple vellat garnisshed at both thendes with Silver and guilte.
> Item. iii Flutes of glasse and one of woode painted like glasse in a Case of blacke leather."[3]

1 Joscelyn Godwin, „The Renaissance Flute", *The Consort* 28 (1972), 70–81; Raymond Meylan, *Die Flöte*, Bern 1974; Bernard Thomas, „The Renaissance Flute", *Early Music* 3 (1975), 2–10; David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London 1976, 53–56.

2 Marcello Castellani, „Two Late-Renaissance Transverse Flutes", *GSJ* 25 (1972), 73–79, und Eric Halfpenny, „Two Rare Transverse Flutes", *GSJ* 13 (1960), 38–43.

3 Francis W. Galpin, *Old English Instruments of Music*, [4]London 1965, 218–220. Die originalen Schreibweisen wurden hier und in allen folgenden Zitaten beibehalten, lediglich die unterschiedlich verwendeten Buchstaben u/v und i/j wurden sinngemäß korrigiert und Abkürzungen aufgelöst.

Die auf den Bau dieser Instrumente angewandte Sorgfalt, sowie die große Anzahl Flöten, die in diesem und anderen ähnlichen Inventaren vermerkt sind, aber auch ihr häufiges Auftreten in Kunstwerken und Beschreibungen von Festen und Feierlichkeiten bezeugen ihre große Beliebtheit.

Querflöten bildeten oft die umfangreichsten Einzeleintragungen, am auffälligsten im Stuttgarter Hofinventar, wo 220 Flöten gegenüber 48 Blockflöten, 113 Zinken und 39 Gamben verzeichnet sind.[4] Andere Inventare waren bescheidener: Maria von Ungarn (1555) besaß über 50, Philipp II. (1598) 54, Henry VIII. (1547) 74, die Accademia filarmonica in Verona (1628) 51 Flöten.[5]

Die bildende Kunst vermittelt nicht nur eine Vorstellung von der Beliebtheit des Instruments; sie gibt auch Anhaltspunkte für seine Verwendung im zeitgenössischen Musikleben. Gewöhnlich kommt eine einzelne Flöte in einem gemischten Ensemble („Broken Consort") vor. Auf dem bekannten Bild eines anonymen Meisters mit Szenen aus Sir Henry Upton's Leben ist die Flöte beispielsweise Teil eines Englischen Consorts mit Diskantgambe, Diskantlaute, Cister, Pandora und Baßgambe, während die Miniatur von Hans Mielich, auf der Musiker des Bayerischen Hofes unter Orlando di Lasso spielen, die Funktion des Instruments in Kirchen- und Hofmusik zeigt.[6] Die Basler Federzeichnung der vier Soldaten von Urs Graf (1522/23) ist besonders interessant, da man drei verschiedene Flötengrößen klar erkennen kann (siehe Tafel 1).[7] Die Zeichnung zeigt, daß die Querflöte in einer ganzen „Familie" gespielt wurde, zumindest ab 1522 oder 1523; sie ist eine der seltenen Abbildungen dieser Besetzung. Daß diese Bilder getreue Abbildungen der Verwendung der Flöte sind, geht aus der Musik hervor, in der Flöte verlangt wird (siehe unten, 28–50). Die Flöte erscheint auf Bildern selten als Soloinstrument, und wenn, so ist sie häufig Teil eines Portraits oder einer allegorischen Szene, was vergleichsweise wenig Information über den eigentlichen Gebrauch der Flöte bietet.

Es gibt auch zahlreiche Beschreibungen von Feierlichkeiten, an denen Musikergruppen mit einem Flötisten, entsprechend den oben genannten, teilnehmen. Bezeichnend dafür ist der folgende Bericht:

> „[Nach der Taufe des Prinzens Friedrich von Württemberg am 10. Marz, 1616] ist der ganze Actus des Kirchgangs mit dem *Te Deum laudamus* von dem *Auctore* Tobia Salomon auf 12 Stimmen in drei unterschiedlichen Choris, der erst mit einer Positiv, 4 Geigen, 2 Lauten,

[4] Anthony C. Baines, „Two Cassel Inventories", *GSJ* 4 (1951), 35, und Gustav Bossert, „Die Hofkapelle unter Eberhard III., 1628–1657", *Württembergische Vierteljahrhefte für Landesgeschichte* 21 (1912), 133–37.

[5] Edmond van der Straeten, *La musique aux Pays-Bas* 7, Brüssel 1885, 439 ss. (Maria von Ungarn); ibid., 8, 306 ss. (Philipp II.); Galpin, op. cit., 215 ss. (Henry VIII.); Castellani, op. cit., 74 (Verona).

[6] Das Bild von Henry Upton befindet sich in der National Gallery in London; eine Reproduktion gibt das Titelblatt von Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons*, ed. Sidney Beck, New York 1959. Die Miniatur von Hans Mielich wird in München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. A II, fol. 187, aufbewahrt, eine Reproduktion findet sich in Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1976, 157 (*Musikgeschichte in Bildern* III/9).

[7] Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Tafel 1: Urs Graf, Vier Schweizer Pfeifer, 1522/23
(Neujahrsgruß an den Goldschmied Jörg Schweiger).

1 Zwerchpfeife und großen Subbaßgeige neben 4 Cantanten, der ander mit 1 Regal, 1 Zinken, 2 Posaunen, 1 Vagot neben 4 Vokalisten, der dritt auch mit 1 Regal, 3 Posaunen, 1 Serpentin neben 4 Musikanten, und so oft die 3 Chori zusammengefallen mit der großen Orgel, 1 Corneten und großen Pommerten=Vagoten, und also der allerheiligsten Dreyfältigkeit zu Lob und Ehren vor unsern Ohren ganz majestetisch geendet und beschlossen worden."[8]

Für die meisten Beschreibungen dieser Art ist es typisch, daß – wie hier – eine einzelne Flöte erwähnt wird, nur gelegentlich wird von mehreren gesprochen.

Es erscheint merkwürdig, daß die Renaissance-Querflöte bei dem gegenwärtigen Wiederaufleben der Renaissancemusik sowohl von der musikwissenschaftlichen als auch von der praktischen Seite so vernachlässigt wurde. Vielleicht liegt es daran, daß die Auffassung des modernen Flötisten und Flötenbauers von dem, was auf einer Flöte möglich und für sie typisch ist, von derjenigen des Renaissanceflötisten abweicht. Darauf wird im einzelnen später zurückzukommen sein.

DIE QUELLEN

In diesem Abschnitt werden die verschiedenen theoretischen Quellen in chronologischer Reihenfolge vorgenommen. Als erstes habe ich jeweils versucht, alle darin enthaltenen, spezifischen Informationen über Ambitus, Technik und Gebrauch der Flöte sachlich darzulegen. Anschließend folgen meine persönliche Auswertung und Interpretation dieser Informationen; Tabellen dazu auf den Seiten 61–76.

SEBASTIAN VIRDUNG, *Musica getutscht,* 1511.[9]

Hier wird die Flöte zum ersten Mal im 16. Jahrhundert in einem Traktat erwähnt. Dabei findet sich eine Abbildung einer einzelnen „Zwerchpfeiff", während bei den Blockflöten eine ganze Familie beschrieben ist.[10] Später schreibt Virdung in Zusammenhang mit Militärinstrumenten: „Man hat auch sunst noch andere Paucken die schlecht man gmeinlich zu den zwerch pfeiffen/ als die kriegs knecht haben". (fol. [Civ] v) Demnach ist das bei Virdung abgebildete Instrument eine Militärpfeife und es wurde höchstwahrscheinlich nicht für Kammermusik verwendet.

MARTIN AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch,* 1529.[11]

Agricola spricht als erster von einem Consort „Schweizerpfeiffen".[12] Er gibt Grifftabellen für einen Baß in D, für einen Tenor/Alt in A und für einen Diskant

8 Gustav Bossert, „Die Hofkapelle unter Johann Friedrich, 1608–1628", *Württembergische Vierteljahrhefte für Landesgeschichte* 20 (1911), 203.

9 Sebastian Virdung, *Musica getutscht,* Basel 1511. Faks.-Ndr., ed. Klaus Wolfgang Niemöller, Kassel etc. 1970 (*Documenta musicologica* I/31).

10 „Zwerch" heißt im Mittelhochdeutschen „quer"; unter „Zwerchpfeiff" wird eine Querflöte verstanden.

11 Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch,* Wittenberg 1529, vol. xii–xivv. Faks.-Ndr., Hildesheim-New York 1969.

12 „Schweizerpfeiffen" wohl daher, weil die Schweizer seit dem späten Mittelalter für ihr Flötenspiel bekannt waren.

in e (siehe Tabelle I – zum Problem von Klang und Notation siehe S. 24). Nach seinen Angaben haben die Flöten einen Ambitus von drei Oktaven; ein größerer Umfang als er in irgendeiner anderen Quelle genannt wird. In Verbindung mit den Grifftabellen gibt er auch einige wenige technische Anweisungen:

„Die untersten achte gantz messig blas/ vom D zum D
Die andern sieben etwas schneller las. Vom E zum d
Die nehsten vier begeren ein schnellern wind/ e f g aa
Die öbirsten iii gehen gantz geschwind. bb cc dd" (fol. xii).

Sein einziger weiterer technischer Hinweis besagt, daß man mit Vibrato spielen soll: „Auch wiltu haben den grund und bodem So lern pfeiffen mit zitterndem odem Denn es den gesang gantz sere zyret" (fol. xii). Er ist der einzige, der im 16. Jahrhundert die Anwendung des Atemvibratos, im Gegensatz zum Fingervibrato, erwähnt. Bis zum späten 18. Jahrhundert spricht kaum eine Flötenschule mehr davon, höchstens in geringschätziger Weise.

MARTIN AGRICOLA, *Musica instrumentalis deudsch*, 1545.[13]

Diese Ausgabe enthält Grifftabellen für zwei Flötensätze. Ein Satz steht in C, G und d, der andere in GG, D und A. Die Umfänge liegen zwischen zwei Oktaven und einer Sekunde und zwei Oktaven und einer Sext (siehe Tabelle I). Der erste Satz wird im Hauptabschnitt über die Flöte erwähnt; doch vermerkt Agricola über der Tabelle für Diskantflöte: „Sequunter tres irregulares/harum Tibiarum Scalae/ ad Epidiatess. transpositae" (fol. 26v).

Als Einleitung zum zweiten Satz, der durch den Abschnitt über die „gros pfeiffen", Trompeten und Posaunen getrennt ist, erklärt er die Notwendigkeit der verschiedenen Tabellen:

„Weiter mag ich nicht verschweigen
Sondern noch ein arth anzeigen
Der obgesagten fundament
Auff Schweitzerpfeiffen jtzt genent/
Welchs das gemeinst und leichst geacht
Drumb hab ichs auch auff die ban bracht
Las dir es aber nicht faul thun
Das ich von zweien sage nun/
Und vom dritten gesagt jensmal
Inn der Deudschen Instrumental/
Denn man kan alhie die Scalas
Transponirn/wie im gsang/merck das/
Auch wie es auff Orgeln geschicht
Auff Lauten/wie ich dich bericht/
Und auff den andern so furtan
Derhalben lass fahrn den argwan.
Drumb hat ich sie beid dargestelt
Nim eine welche dir gefelt/
Idoch will ich reden inn gmein
Diese deucht mich die bequemst sein"
(fol. 29v).

Die Überschrift für den Satz der zweiten Tabelle lautet: „Sequunter tres aliae/harum fistularum/Scalae regulares" (fol. 30).

[13] Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1545, fol. 24–31v. Nachdruck, ed. Robert Eitner, Leipzig 1896 (*Publikation Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke* XXIV/20).

Auch in dieser Ausgabe schlägt Agricola die Anwendung des Vibratos auf der Flöte vor, hier jedoch mit einem Hinweis auf das im polnischen Violinspiel gebräuchliche „Zittern":

„Auch sey im Pfeiffen darauff gesind
Das du blest mit zitterndem wind/
Dann gleich wie hernach wird gelart
Von der Polischen Geigen art
Das/das zittern den gesang zirt
Also wirds auch alhie gespürt" (fol. 26).

Insgesamt gibt Agricola in diesen beiden Ausgaben drei verschiedene, mögliche Flötentranspositionen. Dabei ist ihm die eigentliche Tonhöhe der Instrumente unwichtig. Interessant ist die Ähnlichkeit der Verhältnisse zwischen den drei Transpositionsmöglichkeiten GG, C und D (vom Baßinstrument aus) und den drei Hexachorden C, F und G. Dies läßt vermuten, wie auch Godwin bemerkt[14], daß für Agricola eine Beziehung zwischen dem Modus eines Musikstückes und dem dabei anzuwendenden Fingersatz bestand. Da er, wie wir oben gesehen haben, zur Rechtfertigung der zahlreichen Flötengrifftabellen auf seine früheren Ausführungen über die Anwendung der Transposition bei Sängern, Organisten und Lautenisten verweist, mag die folgende Anweisung aus *Musica choralis deudsch* (1533) die Verhältnisse zwischen Modus und Transposition bestätigen:

„Die gesenge der öbersten tonen/sollen im singen nidrig angehaben werden/denn sie steigen gemeiniglich uber sich inn die höhe/aber die unterthanen/sollen höher angehaben werden zu singen/denn sie pflegen allzeit mehr unter sich denn uber sich zu steigen. Die unvolkömlichen toni sollen mittel messig/nicht zu hoch/auch nicht zu tieff angefangen werden."[15]

Freilich wird in einem mehrstimmigen Stück der Ambitus einer Stimme nicht nur durch den Modus bestimmt, sondern auch durch ihr Verhältnis zu den anderen Stimmen. Das verringert die modale Eigenständigkeit einer Stimme. So kann man diese Sängerregel des Chorals nicht ohne weiteres auf die Flöte anwenden. (Es wäre jedoch interessant, zu untersuchen, ob polyphone Stücke im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in einigen Modi generell höher stehen als in anderen.)

Dennoch wurde das Prinzip, alle Stücke in die für den Sänger oder das Instrument günstigste Lage zu setzen, auch auf die Flöten übertragen. Geht man von Agricolas Transpositionsvorschlägen aus, so bedeutete dies, daß jene Stücke, die unter der besten Flötenlage liegen, mit der Vorstellung gespielt wurden, man blase GG-, D- und A-Instrumente. Bei zu hohen Stücken stellte man sich D-, A- und e-Instrumente vor, entsprechend bei Stücken in guter Lage höchstwahrscheinlich C-, G- und d-Instrumente; wir werden sehen, daß in späteren Schulen nur von G-, d-, und kleineren a- und g-Flöten gesprochen wird. Wenn also, Agricola zufolge, GG, D und A die gebräuchlichsten Stimmungen waren, mußten die meisten Stücke für die Flöten als zu tief erachtet werden. (In jedem Fall scheint es klar, daß die

[14] Godwin, op. cit., 71.
[15] Martin Agricola, *Musica choralis deudsch*, Wittenberg 1533, 9. Kap. Faks.-Ndr., Hildesheim-New York 1969.

GG-, D- und A-Stimmung lediglich als Transpositionsmethode angesehen werden kann, denn Instrumente dieser Größe wären unspielbar.) So hat man wahrscheinlich beim Spielen die obere Lage des Instruments bevorzugt.

Wenn wir davon ausgehen, daß die meisten Flöten dieser Zeit C-, G- und d-Instrumente waren, wie es später der Fall zu sein scheint, aber gewöhnlich wie GG-, D- und A-Instrumente gespielt wurden, würde die Musik eine Quart höher klingen als notiert. Ist diese Hypothese richtig, so müßten zu der Zeit die meisten Stücke auf Flöten eine Quart hinauf transponiert worden sein. Und tatsächlich findet man in der ersten Attaingnant-Sammlung mit Musik für Blockflöten und Flöten von 1533 ein Stück, *En espoir davoir* von Gombert, das im Cambrai Ms. 124 in d, im Attaingnant-Druck für Flöten hingegen in g steht (siehe Beispiel 4).

Auch Gambisten scheinen dieser Praxis, eine Quart hinauf zu transponieren, gefolgt zu sein. Ganassi schreibt: „E perche il piu di sonatori si sona le viol una quarta piu alta de la prima regola nostra: però vogno insegnarti il ditto modo & sera per la quarta regola".[16] Also würde man auf Gamben, ebenso wie auf Flöten, normalerweise eine Quart hinauf transponiert haben.

Es ist möglich, wie Meylan andeutet, jedoch meines Erachtens unwahrscheinlich, daß der GG-, D- und A-Flötensatz mit dem bei Praetorius abgebildeten übereinstimmt (siehe unten, S. 19) und nur eine Oktave tiefer notiert ist (zwei Oktaven unter der klingenden Tonhöhe).[17]

Obwohl die Größe der Flöten unbestimmt bleibt, ermöglichen es die vielen Tabellen, eine chromatische Grifftabelle für das Instrument zusammenzustellen; jede einzelne Tabelle ist weitgehend diatonisch und enthält nur die am häufigsten verwendeten Akzidentien. Während die Tabellen in der Ausgabe von 1545 Umfänge angeben, die mit jenen anderer Quellen vergleichbar sind, sind diejenigen in der früheren Ausgabe (1529), wie gesagt, außergewöhnlich groß.

Philibert Jambe de Fer, *L'Epitome musical,* 1556.[18]

Jambe de Fer beschreibt zwei Flöten, einen Baß in G und einen Tenor/Alt in d. Zu ihrem Ambitus macht er einige Bemerkungen:

> „Le diapason du bas desdictes fleustes à quinze tons bien justes & bien naturelz, qu'est plus beaucoup que l'ordinaire de Musique en icelle partie quelque contraincte qu'elle puisse etre. le plus bas tons de ladicte fleuste c'est G sol re ut premier, dict G ut, par aucuns, le plus haut c'est, G sol re ut troiziesme qu'est celuy auquel est figuree la clef" (S. 50).
>
> „La fleuste d'alleman contient en soy de 15. a 16. tons bien naturelz, & non par trop contrainctz ny forcez, mais au dessus jusqu'a dixneuf, ilz sont fort cruz, & rudes, pour la vehemance du vent qui y est necessaire, & pour ceste cause sont peu usitez, mesme les deux derniers qui sont, G sol re ut, & A la mi re, le quatriesme. l'experience vous en rendra plus certain" (S. 47).

[16] Silvestro Ganassi, *Regola rubertina,* Venedig 1542, Cap. XVIII, XXXVII. Faks.-Ndr., Bologna 1970 (*Bibliotheca musica Bononiensis* II/18a). Siehe auch Michael Morrow, „16th-Century Ensemble Viol Music", *Early Music* 2 (1974), 160–163.

[17] Meylan, op. cit., 53.

[18] Philibert Jambe de Fer, *L'Epitome musical,* Lyon 1556, 47–55. Faks.-Ndr., ed. François Lesure, *Annales musicologiques* 6 (1958–63), 341–386.

„Le plus bas ton ... c'est D la sol re, le premier, appelle par aucuns D sol re, Le plus haut va jusqu'en A la mi re, le quatriesme mais c'est avec grand peyne, aussi ne le trouve lon guyere en Musique, & quant il y seroit ce n'est le naturel de la fleuste, toutefois pour contenter un chascun, nous l'avons mis au nombre des autres en toute extremité" (S. 49–50).
„La taille, & la haute contre sont semblables en toutes choses, voyes un Cornet, fleuste d'Alleman, fleute à neuf trous, violes, violons, & autres sortes d'instruments. Vray est qu'en Musique l'haute contre est un peu plus haute que la taille, aussi la taille descend un peu plus bas que ladicte haute contre, mais qui saura chanter, ou sonner, l'une, aussi fera il autre" (S. 51–52).

In dem Abschnitt über die Blockflöte, bezieht sich Jambe de Fer weiterhin auf die Querflöte, indem er beide miteinander vergleicht:

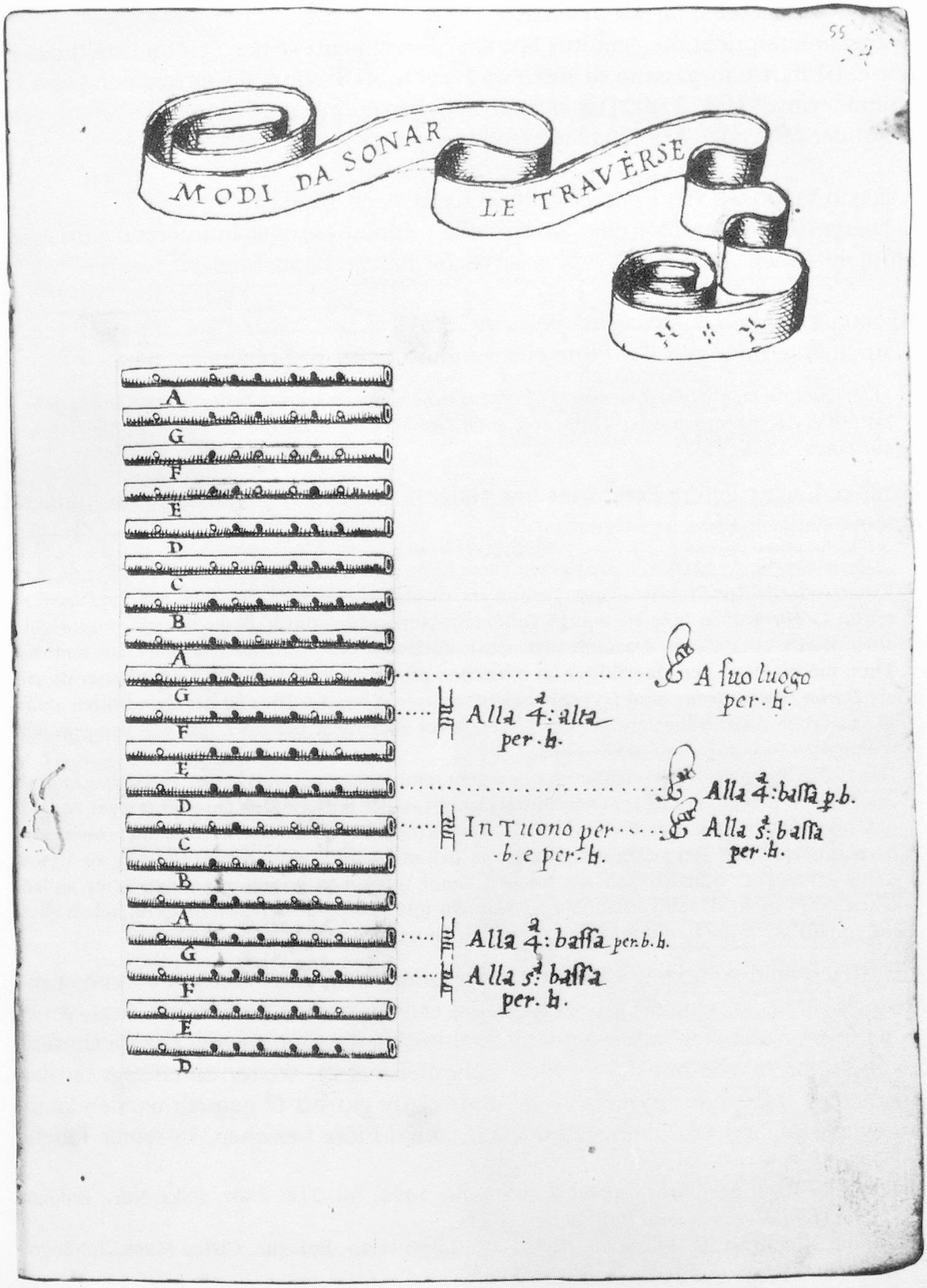
„La fleute à neuf trouz est fort contraire à la traverse ... si à Un ton en bas plus que la traverse, mais en haut, elle en à moins de trois ou quatre: car ses tons sont en nombre de quinze pour le plus, & la traverse en à bien dixneuf. En outre la partie du dessus ne se joue sus les tailles & haute contre comme en lautre, ains se joue à part, & descend ledit jusqu'en G sol re ut, le second puis remontre en haut jusqu'au quatriesme" (S. 53).

Jambe de Fer gibt auch die erste genauere Anleitung zur Spielweise der Flöte:

„Il faut donc prendre l'adresse, & l'ardiesse de mettre ladicte fleuste justement au milieu de la levre dessoubz, avec un vent doux, & moderé, l'augméntant en force, petit à petit pour monter, & pour descendre il la faut faindre de peu à peu selon l'assiete de la Musique sans crainte de faire la moue. En apres je vous adverty que ceux qui n'ont point de langue, ce jeu leur est deffendu comme le parler, car, à toutes notes que prononceres, il faut que la langue soit conducteresse, & pour ce donc vous, qui à ce jeu prenez plaisir, gardez voz langues de moysir, c'est a dire beuves souvent" (S. 51).

Aus diesen Zitaten lassen sich einige Schlüsse herleiten. Vor allem hält Jambe de Fer Flöten in G und d für die Norm; dabei hatten diese Instrumente zwei Oktaven Umfang und jene zwei Oktaven und eine Quint. Obwohl er die oberen vier Töne der d-Flöte (e^2–a^2) rauh und blastechnisch schwierig fand, wurden sie, wiewohl selten gespielt, doch in den Ambitus einbezogen.

Auch ist es eindeutig, daß Jambe de Fer der Ansicht war, (1) die G-Flöte wäre ein Baßinstrument, (2) Tenor und Alt müßten von Instrumenten gleicher Größe gespielt werden und (3) die Oberstimme würde – anders als bei der Blockflöte – von einem ebensogroßen Instrument übernommen wie Tenor und Alt. So war er offenbar der Meinung, daß ein Flötenconsort aus einem G-Baß und drei d-Flöten bestand. Ein solches Ensemble könnte Stücke in verhältnismäßig hoher Lage am besten spielen, da weder der Baß unter das G noch der Tenor unter das d reicht. Demnach scheint das Flötenconsort in dieser Zeit eine Veränderung erfahren zu haben. Das eher traditionelle Ensemble mit drei verschiedenen Größen von Flöten, die eine Quint auseinander lagen – entsprechend anderen Familien von Blasinstrumenten in der Renaissance –, löste sich auf und es blieb die d-Flöte als das brauchbarste Instrument übrig.



Tafel 2: Aurelio Virgiliano, Grifftabelle für Querflöte aus *Il Dolcimelo*, nach 1600.

Lodovico Zacconi, *Prattica di musica,* 1592.[19]

Zacconi bespricht die Ambitus fast aller Instrumente seiner Zeit und stellt dabei fest: „I Fifari non passano di sotto da D sol re, & di sopra il soprano non passa la quintadecima" (fol. 218). Das stimmt mit dem Flötenambitus d–d^2 überein, den er auf der folgenden Seite in einer Tabelle angibt.

Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo,* libro terzo, nach 1600.[20]

Dieser Traktat enthält eine Grifftabelle („modi da sonar le traverse") für eine Flöte mit einem Tonumfang von d–a^2 (siehe Tabelle I und Tafel 2).[21]

Michael Praetorius, *Syntagma musicum,* 1619.[22]

Auch Praetorius gibt der Flöte einen Ambitus von 19 Tönen:

> „Die Querpfeiffen (*Italis Traversa vel Fiffaro*) haben fornen sechs Löcher/hinten keins: geben Natürlich 15. Stimmen oder Thon/und noch vier *Falset* drüber und also 19. Thon/gleich wie ein Zinck" (2, S. 35).

Darüber hinaus liefert Praetorius uns einige Kriterien, um beurteilen zu können, ob ein Stück für Flöten geeignet ist:

> „Die solcher gestalt *Signierte* und gezeichnete Chor/sind recht uff drey Querflöiten und einen Fagott/oder stillen Pombard/oder Posaun gerichtet [siehe Bsp. 1]. Denn ob wol die Querflöiten in *Cantu* ♮ *duro* bißweilen auch gebraucht werden/so kömpt es doch nicht durchaus in allen *Modis* oder *Tonis;* Darumb man denn auch *Decimum Modum Hypoaeolian* umb ein Thon niedriger uff den Querflöiten zu *musiciren* pflegt. Und schickt sich keiner besser darzu/ als *Dorius, Hypodorius,* und *Hypoaeolius in secunda inferiore:* Dieweil der Querflöiten *ambitus* natürlich nicht höher/als biß ins d″/gleichwol aber noch biß ins f″ gar wol kan gebracht werden.
> Das 1. und 2. im vorhergezeichneten Exempeln seind bequemer und besser zu gebrauchen/als das 3. Denn der *Tenor* im [Tenor-Schlüssel] kombt in der teiffe in den Querflöiten gar zu still/ daß man denselben vor dem *Cant* und *Alt,* so allezeit oben in den *Octaven* bleiben/nicht sonderlich hören kan: Derwegen dann besser ist/daß man eine Posaun oder *Tenor*geig zu diesem *Clave* gebrauche. Sonsten kan ein solcher *Tenor* mit einer Querflöiten/wenn keine andere Querflöiten mehr dabey verhanden/gar bequem und richtig in *Octava superiore,* neben allerley andern *Instrumenten musiciret* und gebraucht werden" (3, S. 156–157).

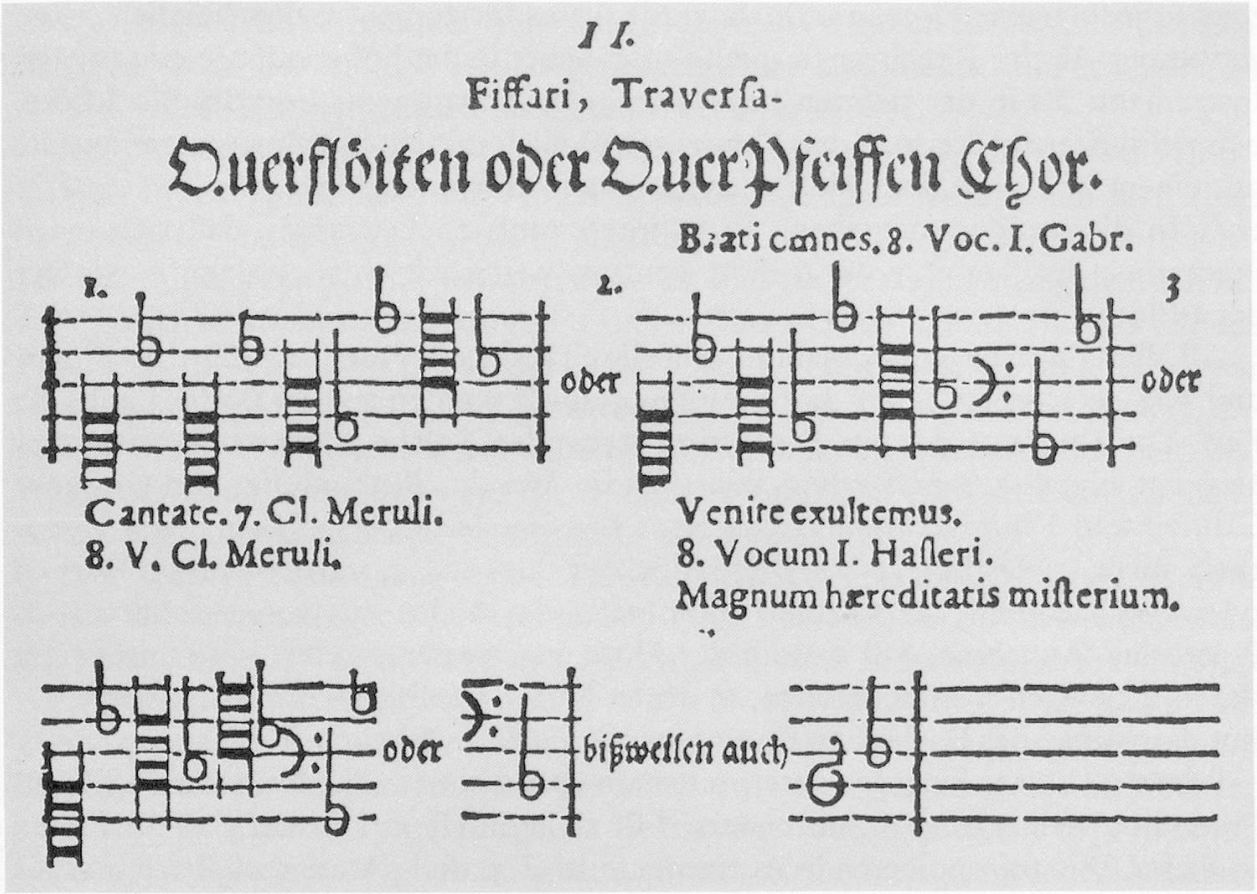
Aus diesen beiden Texten scheint klar hervorzugehen, daß Praetorius, wenn er die Flöte erwähnt, an eine d-Flöte denkt. Dies ersieht man an dem ersten Zitat, wo er 15 natürliche und vier Falsett-Töne als Ambitus für die Flöte angibt. Diesen Umfang hat in seiner Tabelle nur die d-Flöte (siehe Beispiel 2). Weiter unten sagt er, daß auf dieser Flöte ohne weiteres bis d^2 und relativ gut bis f^2 gespielt werden kann; auch diese Bemerkung kann sich nur auf eine d-Flöte beziehen. In seiner Tabelle

[19] Lodovico Zacconi, *Prattica di musica,* Venedig 1592, fol. 218–218v. Faks.-Ndr., Bologna [1967] (*Bibliotheca musica Bononiensis* II/1).

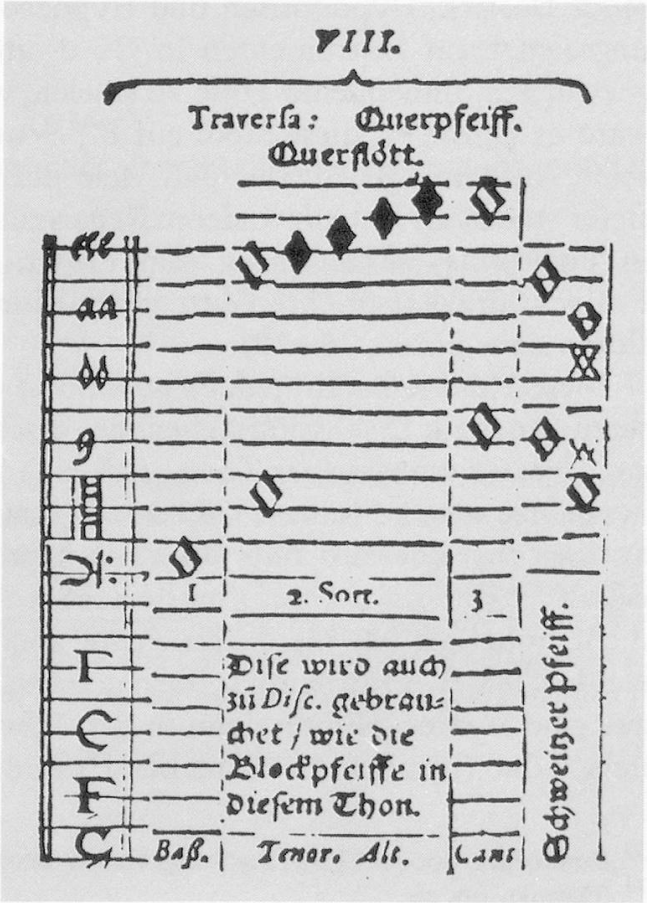
[20] Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo,* nach 1600, Libro terzo. Bologna, Civico Museo bibliografico musicale, Ms. C. 33.

[21] Ibid., fol. 54.

[22] Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 2–3, Wolfenbüttel 1619. Faks.-Ndr., Kassel etc. 1958 (*Documenta musicologica* I/14–15).



Beispiel 1
M. Praetorius, *Syntagma musicum* 3, 156.



Beispiel 2
M. Praetorius, *Syntagma musicum* 2, 22.

zeigt er jedoch eine Flöte in a. Doch wurde dieses Instrument wahrscheinlich selten verwendet. In der Renaissance spielte man lieber in der höheren Lage eines tiefen Instruments als in der tieferen Lage eines hohen Instruments. Auf der Blockflöte, beispielsweise, spielte man den Cantus gewöhnlich mit einem g-Instrument anstatt mit einem in c^1, auf dem Zink eher mit einem Instrument in a als mit einem in e^1.[23] In diesem Zusammenhang ist es interessant, zu bemerken, daß sich, nach Praetorius, der Ambitus der d-Flöte genauso weit nach oben ausdehnte, wie der der a-Flöte.

All dies führt zu der Annahme, daß die Stücke, die Praetorius für drei Flöten und Baß geeignet hält, auf drei d-Flöten gespielt werden sollten (siehe Jambe de Fer). Die Umfänge der zur Diskussion stehenden Stücke, *Cantate Domino* und *Magnum hereditatis mysterium* von Claudio Merulo, *Beati omnes* von Giovanni Gabrieli und *Venite exultemus* von Hans Leo Hassler widersprechen dieser Hypothese nicht (siehe Tabelle V). Diese Stücke stehen alle in transponiertem Dorisch oder Hypoaeolisch „in secundo inferiore", ein Modus mit vorgezeichnetem b. Praetorius' Annahme, daß b-Modi der Flöte angemessener seien, wird unterstützt durch diejenigen Kompositionen, in denen Flöten ausdrücklich verlangt werden – mit Ausnahme der Englischen Consortmusik – (siehe Tabellen II–VI).

Bernard Thomas hingegen interpretiert in dem Aufsatz „The Renaissance Flute" Praetorius' Bemerkungen ganz anders.[24] Er stellt die Hypothese auf, daß die Flöten in dieser Zeit transponierende Instrumente in F, c und g waren, obgleich man sie in der Renaissance für Flöten in G, d und a hielt. Die von Praetorius empfohlenen Modi Dorisch, Hypodorisch und Hypoaeolisch „in secundo inferiore" hält er für ungeeignet auf Instrumenten in G-, d- und a-Stimmtonhöhe. Man wäre dauernd gezwungen, unbequeme Töne zu spielen, wie es^1 auf einem d-Instrument. Deshalb wäre es günstiger, diese Modi auf F-, c- und g-Instrumenten zu spielen. Er stützt seine Ausführungen damit, daß viele der erhaltenen Instrumente einen Ganzton tiefer stehen als fast alle anderen Renaissance-Blasinstrumente und daß die G-Flöte in Praetorius' Abbildungen von Flöten und Blockflöten etwa der Größe der F-Blockflöte entspricht. (Zur eigentlichen Stimmtonhöhe der Renaissancequerflöten siehe unten, 25–28).

Diese Theorie beruht jedoch zumindest teilweise auf einer unzureichenden Übersetzung des zur Diskussion stehenden Abschnitts bei Praetorius. So schreibt Thomas zur Unterstützung seiner These, daß eine g-Flöte für die Oberstimme besser geeignet sei als eine a-Flöte: „A further argument from Praetorius' instructions is that he says that the alto flute does not go above g'' (sounding an octave higher) or even f''" (S. 4). Bei Praetorius heißt es jedoch: „der Querflöiten *ambitus* natürlich nicht höher/als biß ins d''/gleichwol aber noch biß ins f'' gar wol kan gebracht werden" (3, S. 156). Wie wir oben gesehen haben, bezieht sich das auf die d-, nicht auf eine a- oder g-Flöte; denn in der Tabelle für die Tenor/Altflöte sind 15 natürliche Töne (nämlich die Töne bis d^2) und vier Falsettöne (von d^2–g^2) angegeben

[23] Praetorius, op. cit. 2, 36; Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1545, fol. 20.
[24] Thomas, op. cit.

(siehe Beispiel 2). Zusammen mit seinen anderen Angaben macht dies deutlich, daß Praetorius die d-Flöte als das gebräuchlichste Melodieinstrument ansah; die a-Flöte wurde nur gelegentlich für diesen Zweck verwendet.

An anderer Stelle schreibt Thomas, daß Praetorius Stücke in Dorisch, Hypodorisch und Hypoaeolisch für Flöten besonders geeignet halte, wenn man einen Ton hinunter transponiere (S. 3). Er ging davon aus, daß sich „in secundo inferiore" auf alle angegebenen Modi bezieht; doch ist dies im Zusammenhang deutlich nur auf Hypoaeolisch bezogen. Aufgrund dieser Übersetzung nimmt Thomas an, daß Praetorius die Flöten als G-, d- und a-Instrumente bezeichnete, da im allgemeinen, wenn man Stücke auf F-, c- und g-Instrumenten einen Ton tiefer transponiert, dieselben Griffe vorliegen, wie auf anderen Holzblasinstrumenten aus der Zeit. Nur ergibt das wenig Sinn, denn auf G-, d- und a-Flöten sind die Griffe auch ohne zu transponieren denen anderer Instrumente fast gleich.

Eine weitere Bestätigung seiner Theorie sieht Thomas darin, daß es[1] – ein in diesen Tonarten häufiger Ton – auf einer d-Flöte unbrauchbar sei (beziehungsweise der entsprechende Ton auf anderen Flöten). Für viele Flötenkopien scheint diese Aussage tatsächlich zuzutreffen. Auf der Flöte Nr. 1907-1980 im Basler Museum hingegen spricht dieser Ton sehr klar an. So entfällt dieses Argument zur Bestimmung dessen, welche Instrumentengröße die Musik am besten wiedergibt. Entsprechend sind die von Thomas vorgeschlagenen Besetzungen für die Stücke, die Praetorius erwähnt, wie auch jene von Attaingnant, anzuzweifeln, da sie auf einer fehlerhaften Übersetzung der entscheidenden Abschnitte bei Praetorius beruhen.

MARIN MERSENNE, *Harmonie universelle*, 1636.[25]

Mersenne sagt in seiner Beschreibung einer der „meilleures Flustes du monde" folgendes:

> „Cette Fluste sert de Dessus dans les parties, & consequemment les autres doivent estre d'autant plus longues & plus grosses qu'elles descendent plus bas" (3, S. 241).

Im weiteren, wo er die Verwendung der Flöte im Consort behandelt, geht er mehr ins einzelne:

> „Mais l'on ne fait pas ordinairement toutes les parties de Musique avec les Fifres, comme avec les Flustes d'Allemand, que l'on met au ton de chapelle pour faire des concerts: & parce que l'on ne peut faire de Basse assez longue pour descendre assez bas, l'on use de la Sacquebute, ou du Serpent, ou quelqu'autre Basse pur supleer, car si la Fluste d'Allemand estoit assez longue pour faire cette partie, les mains ne pourroient pas aysément s'estendre jusques aux derniers trous, tandis qu'on l'emboucheroit; quoy que l'on puisse supleer ce defaut dans les Basses de ladite Fluste par plusieurs clefs, en les rompant ou redoublant, comme l'on fait aux Bassons, dont nous parlerons apres" (S. 243).

[25] Marin Mersenne, *Harmonie universelle* 3, Paris 1636, 241–244. Faks.-Ndr., ed. François Lesure, Paris 1965.

Auch macht er einige Bemerkungen zur Flötentechnik, die vermuten lassen, er sei mit dem Instrument möglicherweise nicht so vertraut gewesen:

„... on l'embouche en mettant la levre inferieure sur le bord du premier trou, & en poussant le vent fort doucement" (S. 241).

„Mais il faut remarquer que la levre & la langue doivent travailler en mesme temps pour faire parler la Fluste en perfection, & qu'il faut donner un coup de langue, & un peu de la levre à chaque ton, afin que toutes les notes soient articulées" (S. 244).

Mersenne gibt zwei Grifftabellen, je für eine G- und eine d-Flöte (siehe Tabelle I). Sie weichen deutlich voneinander ab. Leider sagt Mersenne selbst nur: „... qu'il soit difficile de donner la vraye raison de cette difference, & des autres qui se rencontrent entre cette tablature & les precedentes" (S. 242). Meylan ist der Ansicht, daß es zu der Zeit zwei Flötentypen gab, einer ähnlich dem im 16. Jahrhundert gebräuchlichen Instrument, der andere mehr dem Flötentyp des frühen 18. Jahrhunderts. Er weist darauf hin, daß die Fingersätze in der ersten Tabelle etwa denen bei Agricola und Jambe de Fer entsprechen, während diejenigen in der zweiten Tabelle mehr Ähnlichkeit zu Hotteterres Grifftabellen aufweisen.[26] Mersenne empfiehlt, wie auch Praetorius, zu einem Flötenconsort irgendein anderes Baßinstrument heranzuziehen und zwar hauptsächlich deshalb, weil er die Baßflöte zu groß findet, um darauf bequem zu spielen. Am Schluß des Kapitels über die Flöten druckt er ein *Air de Cour* von Henry le Jeune für Flöten ab. Dieses Stück wäre durchaus auch mit dem von Jambe de Fer vorgeschlagenen Ensemble spielbar, obwohl man vielleicht eine Posaune oder einen Dulzian als Ersatz für die G-Baßflöte hinzuziehen sollte (siehe Beispiel 3).

PIERRE TRICHET, *Le traité des instruments de musique,* nach 1638.[27]

In dem Kapitel über die Flöte, beschäftigt Trichet sich hauptsächlich mit ihrer Verwendung bei den alten Griechen und Römern. Doch gibt er auch einige Erklärungen zur Querflöte seiner Zeit:

„Il faut pour les etonner les tenir de travers joignant la bouche, et mettre la levre inférieure sur le bord de l'emboucheure en poussant le vent fort doucement, comme on faict au fifre, sauf la basse qui s'etonne quelquefois par derriere et se tient pres de la poitrine...

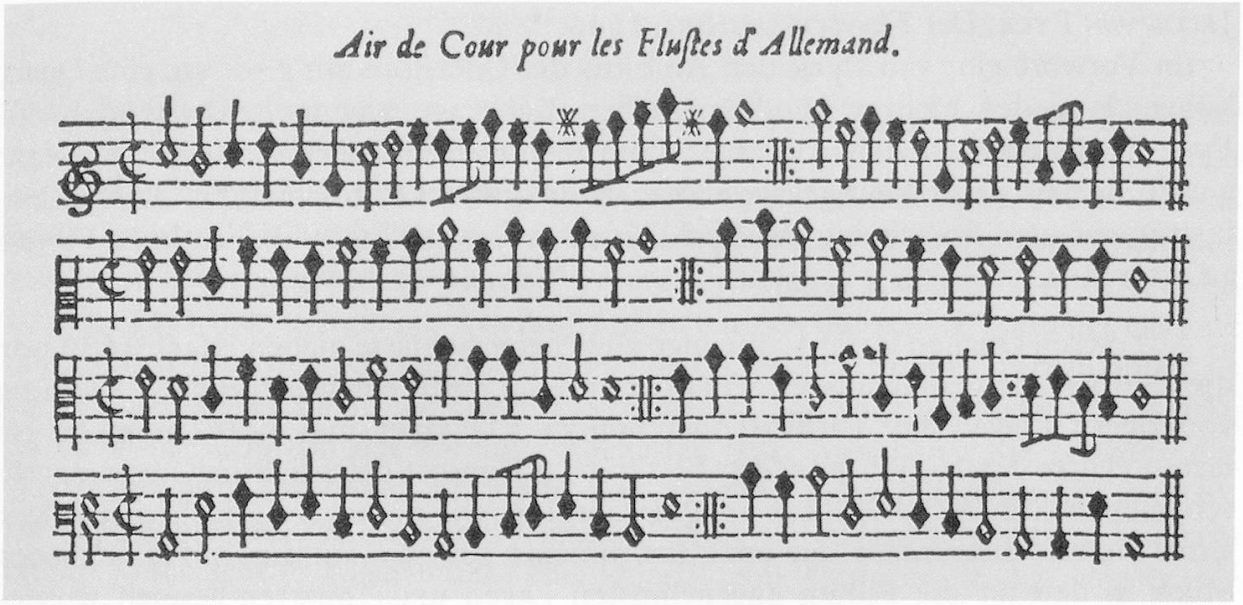
Quant aux flustes de sept et de huict trous, elles sont si fréquentes et communes qu'il n'est pas besoing de s'y arrester" (S. 348).

Merkwürdig mutet hier die Art und Weise an, die Baßflöte zu spielen. Godwin meint, daß der Spieler dadurch die Flöte diagonal halten und die Spannung im Arm vermindern kann.[28] Dies wird durch eine Baßflöte gestützt, die früher im Besitz

[26] Meylan, op. cit., 71. Jacques Martin Hotteterre Le Romain, *Principes de la flute traversiere,* Paris 1707. Faks.-Ndr., Genf 1973.

[27] Pierre Trichet, *Le traité des instruments de musique,* nach 1638, ed. François Lesure, *Annales musicologiques* 3 (1955), 332–349.

[28] Godwin, op. cit., 75.



Beispiel 3
M. Mersenne, *Harmonie universelle,* 244.

von Eric Halfpenny war und von der es heißt, ihr „tiny mouth hole" sei „set with its major axis *across* the instrument so that it favours the oblique playing position which is so often depicted and which enables the lower finger holes to be reached more easily".[29]

Möglicherweise bildeten Querflöten mit sechs Löchern nicht in dem Maße die Norm, wie es den anderen Theoretikern zufolge scheinen könnte. So bildet um 1585 Jacques Cellier einen Satz mit fünf Flöten ab, jede etwas länger als die vorangehende und jede mit acht Löchern. Das Bild hat folgende Überschrift: „Accord de fluttes d'allemant, a neuf trous pour le bassecontre duquel coustumierement la sacqueboute comme aux hault-bois sert de basse".[30] Es ist möglich, daß dieses Bild der Realität entspricht; doch kann auch das Gegenteil der Fall sein. „Fleuste à neuf trous" (Flöte mit neun Löchern) war die feststehende, zeitgenössische Bezeichnung für Blockflöte in Frankreich. Daher ist es möglich, daß Cellier der Unterschied zwischen Quer- und Blockflöte nicht ganz klar war und er deshalb Querflöten mit einem Mundloch und acht Fingerlöchern zeichnete. Auch die Tatsache, daß er fünf verschiedene Größen von Flöten abbildet, erweckt Zweifel; denn in anderen Quellen findet man höchstens drei. Doch ist es interessant, daß er – viel früher als Praetorius und Mersenne – die Möglichkeit erwähnt, ein kräftigeres Baßinstrument, eine Posaune, zu einem Flötenconsort hinzuzunehmen.

[29] Halfpenny, op. cit., 39.
[30] Thurston Dart, „Some Sixteenth Century French Drawings", *GSJ* 10 (1957), 88.

JACOB VAN EYCK, *Der Fluyten Lusthof*, 1646.[31]

Im Vorwort gibt van Eyck den Ambitus der Querflöte mit g–d^3 an, eine Quart höher als in den meisten anderen Quellen. Dabei ist es bemerkenswert, daß van Eyck für diese Stücke neben der Querflöte auch die c^1-Blockflöte vorschlägt. Diese wurde damals nicht häufig verwendet, da die g-Blockflöte das typische Diskantinstrument war. So scheint van Eyck für seine Stücke ungewöhnlich hohe Flöten zu wünschen.

Aus diesen Quellen lassen sich einige allgemeine Schlüsse ziehen: Nach 1550 war die d-Flöte das gebräuchlichste Instrument; sie hatte einen natürlichen Ambitus von zwei Oktaven, mit Falsett-Tönen von zwei Oktaven und einer Quint. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bestand das Consort offensichtlich aus drei verschiedenen Größen von Flöten im Quintabstand, wie es durch Agricola nahegelegt wird. Sie scheinen transponierende Instrumente gewesen zu sein, auf denen jedes Stück in den für die Flöten angenehmsten Lagen und Tonarten gespielt wurde. Dieses Consort zerfiel später, und an seine Stelle trat ein Ensemble mit drei d-Flöten und einem G-Baß; sowohl Jambe de Fer als auch Praetorius bezeichnen die d-Flöte als Tenor/Altinstrument, auf dem man auch den Cantus spielen kann. Ein Consort dieser Art scheint merkwürdig, zumal es so grundverschieden ist von anderen Renaissance-Bläserensembles. Das macht es auch schwierig, genau zu bestimmen, welche Instrumente für Stücke aus dem frühen 16. Jahrhundert im Consort verwendet werden sollen (siehe die Besprechung der Attaingnant-Chansons auf den Seiten 28–30).

Charakteristisch für alle diese Quellen ist, daß der Ambitus der Flöte eine Oktave tiefer notiert wird, als er tatsächlich klingt. Praetorius wies als erster auf diese Diskrepanz hin:

> „Wie es dann in gemein von etlichen Instrumentisten dafür gehalten wird/daß dieser Art Plock- und Querflötten/ein rechter *Tenor* am Laut und *Sono* sey ... bin ich anfangs auch/weil es gar schwehr im Gehör zuerkennen/ und zuunterscheiden/ derselben meynung gewesen: Aber wenn man diesen Thon gegen der Orgelpfeiffen Thon *intonieren* lest/ und eins gegen das ander im vleissigen Gehör eigentlich in acht nimpt/so ist es nur ein rechter *Discant*" (2, S. 21).

Deshalb soll alle Musik für diese Instrumente eine Oktave höher als notiert gespielt werden. Meylan nimmt an, daß das Beispiel bei Mersenne eines der ersten Stücke sei, in dem die Musik für Flöte in ihrer eigentlichen Tonhöhe und nicht transponiert notiert wurde.[32] Da die Grifftabellen jedoch eine Oktave tiefer als die klingende Musik notiert sind und die Musik selbst von der Lage her – nämlich einer sehr hohen – vielen anderen Stücken für Flöte entspricht, (siehe Tabellen II–VI und die Musikbeispiele), scheint es, daß Mersenne sich noch an die herkömmliche Art und Weise hält, Flötenmusik zu notieren (siehe Beispiel 3).[33]

[31] Jr. Jacob van Eyck, *Der Fluyten Lust-hof*, Amsterdam 1646. Neuausgabe, ed. Gerrit Vellekoop, Amsterdam 1957.

[32] Meylan, op. cit., 75.

[33] Wenn zu dieser Zeit die höchste Stimme tatsächlich als zu hoch für eine d-Flöte angesehen wurde, scheint es mir wahrscheinlicher, daß man auf einer g- oder a-Flöte eine Oktave höher als notiert gespielt hatte als auf einer d-Flöte in der notierten Tonhöhe.

Von den Quellen her scheint es klar zu sein, daß die Baß- und Tenorquerflöten für G- und d-Instrumente gehalten wurden. Leider ist dies nicht so offensichtlich, wenn man die erhaltenen Instrumente daraufhin untersucht. Man weiß, daß es damals keine einheitliche Tonhöhe gegeben hat, doch scheint es einige vorherrschende Stimmtonhöhen gegeben zu haben.[34] Praetorius behandelt diese Unterschiede von Land zu Land ziemlich genau.[35] In Prag und in einigen Chören katholischer Gebiete unterschied man den Kammerton vom Chorton. Jener war ein Ganzton höher als dieser und wurde „allein vor der Taffel und in Convivijs ... gebraucht" (2, S. 15), während der Chorton der Kirche vorbehalten war. Also hängt die Tonhöhe der Querflöten zum Teil davon ab, wo und zu welchem Anlaß sie gebraucht wurden. Im allgemeinen stehen sie einen Ganzton tiefer als andere erhaltene Blasinstrumente. Doch gibt es Ausnahmen: eine Querflöte in Wien steht in der „normalen" höheren Stimmung und die Rafi-Flöten (Claude Rafi, Lyon 1515–1553) in Verona und Brüssel sind noch um einen weiteren Ton tiefer als die anderen Flöten.[36] Diese Situation spiegelt sich im Stuttgarter Hofinventar von 1589, wo die Stimmtonhöhe der Zinken und Querflöten ausführlich beschrieben wird. Fast alle krummen Zinken waren einen Ganzton höher als der Chorton, während fast alle stillen Zinken in dieser Stimmung standen und nur sechs Instrumente einen Ton tiefer waren. Andererseits standen die meisten Querflöten im Chorton, wobei zwei Sätze um einen Ganzton tiefer waren.[37] Ähnlich sind die Verhältnisse bei den Instrumenten in Verona. Dort stehen die meisten Zinken etwa in a^1=450 Hz, fast alle stillen Zinken jedoch einen Ganzton tiefer, etwa in a^1=410. Die Querflöten haben dieselbe Tonhöhe, außer einem minderwertigen Instrument und den beiden Rafi-Flöten, die noch einen Ganzton tiefer stehen.[38] Weber schreibt in seinem Artikel über die Sammlung in Verona zu den Tonhöhen bei Flöten folgendes:

> „The pitches of 16th-century transverse flutes are still controversial. They apparently stood a whole-tone lower than is stated for example by Praetorius. With mute cornetts Praetorius notices this state of affairs correctly (*Sciagr.* VIII), for in fact, with few exceptions, these stand a whole-tone lower than the ‚normal' curved cornetts. Transverse flutes and mute

[34] Arthur Mendel untersuchte in seiner Artikelreihe „Pitch in the 16th and Early 17th Centuries", *MQ* 34 (1948), die Frage nach den Stimmungen sehr genau. Im 2. Teil, 199–221, beschäftigt er sich mit Praetorius. Er legt die Beziehungen zwischen einigen von Praetorius gegebenen Stimmtonhöhen klar dar, doch bleibt die Frage nach dem genauen Kammerton offen, da man sich nicht auf feste Tatsachen stützen kann und die erhaltenen Blasinstrumente nicht übereinstimmen.

[35] Praetorius, op. cit. 3, 14–18.

[36] Siehe Baines, op. cit., 36; Castellani, op. cit.; Halfpenny, op. cit.; Thomas, op. cit., 6–7; Rainer Weber, „Some Researches into Pitch in the 16th Century with Particular Reference to the Instruments in the Accademia Filarmonica of Verona", *GSJ* 28 (1975), 7–10; Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles*, Brüssel 1909, 2, 306–321.

[37] Bossert, „Die Hofkapelle unter Eberhard III.", op. cit., 134–5. Siehe auch Mersenne, 243.

[38] Weber, op. cit.

cornetts are, however, those wind instruments which appear together with strings in the so-called ‚*Stille*' or ‚Broken' Consort. From this one might gather that the pitch of the stringed instruments at that time was a whole-tone lower than that of wind instruments, except for those just named."[39]

Dies wird durch den folgenden Abschnitt bei Praetorius bekräftigt:

„Darümb man es billich bey dem vorgesagten *Tono* bleiben lassen möchte; weil derselbige ohne das nicht allein vor die *Vocalisten,* sondern auch vor die Instrumentisten bey den Besäitteten *Instrumenten,* als *Violini de Bracio,* und, *Violen de Gamba,* auch Lauten/Pandoren und dergleichen/zum offtern zu hoch befunden wird: Denn es außbündige Säitten seyn müssen/die solche höhe erleiden können. Daher kömpts dann/wenn man mitten im Gesang ist/da schnappen die *Quinten* dahin/unnd ligt in Dr. Darmit nun die Säitten destobesser bestimbt bleiben können/so müßen solche und dergleichen besäittete *Instrumenta* gemeinlich umb ein Thon tieffer gestimmet/ und alßdann nottwendig mit den andern *Instrumenten,* auch umb ein *Secund* tieffer *musicirt* werden. Welches zwar den unerfahrnen *Musicis Instrumentalibus* schwer vorkömpt; Den *Vocalibus* und Sengern aber in ihrer Stimm/umb einen Thon niedriger zu *musiciren*/sehr viel hilfft" (2, S. 15).

Ferner bestätigt auch Diruta die verbreitete Praxis, einen Ton hinunter zu transponieren; er schreibt, daß fast alle Orgeln einen Ganzton oder eine Terz höher gestimmt wurden als der Chorton und daß der Organist transponieren mußte, um dem Chor korrekt zu respondieren. „E perche la maggior parte de gl'Organi sono alti, fuora del Tuono Choristo, bisogna che l'Organista si accomodi à sonare fuor di strada, un Tuono, & una Terza bassa".[40] Außerdem schien man im 16. und 17. Jahrhundert wie heutzutage, von jedem guten Organisten zu erwarten, daß er in alle Tonarten transponieren konnte. Dies geht aus den Transpositionsanweisungen in den Lehrbüchern von Bermudo, Santa Maria, Aron, Diruta und anderen hervor.[41]

Den erhaltenen Instrumenten zufolge standen demnach Querflöten und stille Zinken auf der gleichen Stimmtonhöhe, nämlich einen Ganzton tiefer als die krummen Zinken; die Streicher dürften sich auch nach ihnen gerichtet haben. Jedenfalls tauchen diese Instrumente häufig miteinander auf, sowohl in als auch außerhalb der Kirche (vergleiche die Englische Consortmusik und die Werke von Schütz und Schein). — In der Kirche hätte die Orgel eine Sekunde hinuntertransponiert, um dieser Tonhöhe zu entsprechen. Die „normal" gestimmten Zinken wurden auch häufig bei Tanz- und Festmusiken verwendet, ebenso bei Tafelmusiken und in der Kirche. Andere Instrumente, wie Blockflöte und Krummhorn, wurden fast ausschließlich für Kammermusik verwendet. Diese scheinen im allgemeinen im höheren Stimmton (Kammerton) gestanden zu haben.

[39] Ibid., 8. Bernard Thomas, op. cit., jedoch weist darauf hin, daß in einer schematischen Darstellung von Querflöten und Blockflöten die Querflöte in d etwa dieselbe schwingende Luftsäule hat wie die Tenorblockflöte in c und die G-Querflöte wie die Bassett-Blockflöte in F; dies zeigt, daß Praetorius die Unterschiede in der Tonhöhe bemerkt hatte.

[40] Girolamo Diruta, *Seconda parte del Transilvano,* Venedig 1622, Libro III, 4. Faks.-Ndr., Bologna 1969 (*Bibliotheca musica Bononiensis* II/132).

[41] Siehe Otto Kinkeldey, *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts,* Hildesheim 1968, vor allem 127—132.

So hatte offensichtlich jedes Instrument seine charakteristische Stimmtonhöhe. Dies wird in verschiedenen Äußerungen bei Praetorius deutlich:

„Am Thon seynd die meisten Schalmeyen umb einen Thon höher als die *Zincken* und *Posaunen*" (2, S. 37).

„[Die Corna-musen] stimmen gleich ein mit dem Chorthon/das ist/ein Thon tieffer/als unser rechter Cornetten oder Cammerthon" (2, S. 41).

„In Engellandt haben sie vorzeiten/und in den Niederlanden noch anjitzo ihre meiste blasende *Instrumenta* umb eine *tertiam minorem* tieffer/als jtzo unser Cammerthon/*intoniret* und gestimbt/... Und ist zwar nicht ohne/daß man in diesem Thon der *Clavicymbeln* (wie verstendige *Instrument*macher wissen) ein lieblichern und anmütigern *Resonantz* geben und zuwenden kan/mehr/als wenn man sie nach dem Cammer Thon abtheilet; Wie denn auch die Flöten und andere *Instrumenta* in solchem niedern Thon lieblicher/als im rechten Thon lauten/und fast gar eine andere art im gehör (sintemahl sie in der tieffe nicht so hart schreyen) mit sich bringen.
Aber solche *Instrumenta* seynd in voller *Music* zugebrauchen gar unbequem; und wird man nunmehr alleine bey vorgedachten beyden/ als Chor= und Cammer=Thon verbleiben müssen" (2, S. 16).

Zusammen genommen zeigen diese drei Aussagen, daß Praetorius vier verschiedene Stimmtonhöhen erkannte: die Schalmey hatte den höchsten Stimmton, um einen Ganzton tiefer standen Zink und Posaune (Kammerton), um noch einen Ganzton tiefer standen die Cornamusen (Chorton), während niederländische und englische Cembali sowie Blasinstrumente noch einen halben Ton tiefer standen. Dabei darf man nicht vergessen, daß dies nur annähernde Schätzungen der Tonhöhe sind. Von den erhaltenen Instrumenten weiß man, daß die Querflöten gewöhnlich auf den beiden tieferen der von Praetorius angegebenen Stimmtonhöhen standen. Jene im Chorton wurden wahrscheinlich in der Kirche oder in Verbindung mit anderen Instrumenten dieses tieferen Stimmtones verwendet. Die tiefsten Querflöten, etwa jene von Rafi, wurden vielleicht nur wegen des schönen Klanges so tief gebaut und lediglich mit anderen Flöten gleicher Stimmung gespielt.

Es ist möglich, daß einige Querflöten in Kammertonhöhe gebaut wurden (so das Instrument in Wien), um zusammen mit anderen Instrumenten dieser Stimmhöhe verwendet zu werden. Aber das war wahrscheinlich doch eine Ausnahme. In diesem Zusammenhang ist es interessant, zu bemerken, daß in der gemischten Ensemblemusik oft nur eine einzelne Querflöte verlangt wurde. Wahrscheinlich wurden fast alle Querflöten und ganze Sätze im Chorton oder tiefer gebaut und im Kammerton nur ein paar einzelne Exemplare für ein gemischtes Ensemble. Das würde vielleicht erklären, weshalb es heute nur so wenige Querflöten in hohem Stimmton gibt.

Zusammenfassend zeigen die verschiedenen Quellen, daß es mehrere Stimmtonhöhen gleichzeitig gab. Die Flöten standen normalerweise einen Ganzton tiefer als die meisten gewöhnlichen Zinken, Blockflöten, etc., stimmten aber mit der Tonhöhe der stillen Zinken überein. Nach Praetorius könnte man vielleicht schließen, daß Streichinstrumente häufig eine Sekunde tiefer als die Orgel gestimmt und Querflöten und stille Zinken lieber in diesem tieferen Stimmton gespielt wurden. Deshalb mußten dann andere Instrumente eine Sekunde hinunter transponieren.

Gelegentlich mag auch die Flöte eine Sekunde hinauf transponiert haben. Doch muß diese Praxis ziemlich begrenzt gewesen sein, da eigentlich nur die b-Modi für die Flöte wirklich geeignet sind. Wahrscheinlich hatte man für jede gebräuchliche Stimmtonhöhe eine entsprechende Flöte, zog jedoch den tieferen Stimmton vor und transponierte, wenn andere Situationen eintraten. Es ist nicht anzunehmen, daß man die Flöten von vornherein für transponierende Instrumente hielt (zumindest nicht nach um 1550), denn die von den Theoretikern genannten Umfänge und Modi entsprechen durchaus den Gegebenheiten jener Stücke, in denen die Flöte ausdrücklich verlangt wird. Die Flöten spielten schon für gewöhnlich an der oberen Grenze ihres Ambitus; hätten sie einen Ton hinauftransponiert, so wären sie in eine noch extremere Lage geraten.

DAS REPERTOIRE

Ein Verzeichnis der Musik für Renaissanceflöte findet sich auf den Seiten 52 bis 60. Dieser Teil wird sich hauptsächlich mit der Verwendung der Querflöte in dieser Musik befassen. Besonderes Gewicht wird auf folgende Punkte gelegt: (1) auf die Bestimmung, welche Flötengrößen für ein bestimmtes Repertoire vorgesehen waren, (2) auf die Untersuchung der Tonalität und Umfänge der Stücke und (3) darauf, was die Stücke gemeinsam haben, um besser entscheiden zu können, wie die Flöte in jenen Stücken einzusetzen ist, in denen die Besetzung nicht vorgeschrieben ist.

Pierre Attaingnant[42]

1533 veröffentlichte Pierre Attaingnant zwei Bände Chansons, bei denen er die besonders für Querflöten und Blockflöten geeigneten Stücke angab. Die am besten für Querflöte geeigneten Stücke bezeichnete er mit „a", jene für Blockflöte mit „b" und diejenigen für beide mit „ab". Dabei fällt die hohe Lage der Querflötenstücke auf (siehe Tabellen II und III): f^2 und g^2 im Superius, b^1 und c^2 im Contratenor und d^1 im Baß erscheinen nur in diesen Stücken. Dies zeigt, daß die Querflöten höher spielen sollten als die Blockflöten.

Von 25 Stücken für Querflöte stehen 18 in g-Dorisch, vier in F und jeweils eines in a, d und G. Nur sechs Stücke findet er für die Blockflöte geeignet; davon stehen vier in G und zwei in a. Sieben der mit „ab" bezeichneten Stücke stehen in g, fünf in a, vier in F, zwei in d und jeweils eines in e und G. Man kann daraus schließen, daß Attaingnant g-Dorisch als den geeignetsten Modus für Querflöten betrachtete; für Blockflöten hingegen scheint er G-Mixolydisch bevorzugt zu haben. Daß die Zahl der mit „b" bezeichneten Stücke so gering ist, entspricht möglicherweise nicht so sehr der Eignung dieser Stücke für die Blockflöte als vielmehr der Tatsache, daß sie für die Querflöte ungeeignet sind. Dem würde die Beobachtung des

[42] Weitere Hinweise darauf, wo die Musik zu finden ist, sind der Bibliographie, unten, 52–60, zu entnehmen.

Praetorius entsprechen, daß auf Querflöten Stücke in „Cantu ♮ duro" nicht so gut klingen wie solche in b-Modi.

Das Hauptproblem dieser Stücke liegt darin, zu bestimmen, was für ein Querflötenconsort man zu ihrer Aufführung eingesetzt hat. Dabei scheint es zwei Möglichkeiten zu geben, eine traditionellere und eine modernere. Die erste orientiert sich an Agricolas Consort mit Querflöten dreier verschiedener Größen, die je um eine Quinte auseinander lagen. Dabei wurden die beiden Mittelstimmen auf Instrumenten derselben Größe gespielt. Entscheidet man sich für diese Möglichkeit, so sollte man versuchen, herauszufinden, für welche Stimmtonhöhe diese Stücke gedacht sind. Die eigentliche Größe der Querflöten ist unwichtig, wenn sie im Consort unter sich spielen; das wird auch durch Agricolas drei verschiedene Transpostitionen deutlich. Doch kommt es darauf an, herauszufinden, welche der drei Transpositionen man sich während des Spielens vorzustellen hat. Da der Ambitus des Superius weitestgehend den Oberstimmen späterer Stücke entspricht, die ziemlich sicher auf d-Flöten gespielt wurden, scheint es naheliegend, auch für diese Stimmen eine Flöte dieser Größe anzunehmen. Von den anderen erforderlichen Querflöten würden dann zwei in G und eine in C stehen (dabei immer bedenkend, daß die eigentliche Tonhöhe unwichtig ist), entsprechend der ersten Stimmung, die Agricola in seiner Ausgabe von 1545 vorschlägt. Wie wir oben gesehen haben (S. 14), scheint diese Stimmung für Stücke in einer für Flöten günstigen Lage verwendet worden zu sein. Es ist anzunehmen, daß in einem ausschließlich für Quer- und Blockflöten bestimmten Chansonbuch die Lage der Stücke den Instrumenten entspricht.

Diese Stimmung wirft jedoch einige Fragen auf. Sie setzt voraus, daß die Mittelstimmen auf G-Instrumenten gespielt wurden. Das Instrument in dieser Lage, später – so schon bei Jambe de Fer – Baßflöte genannt, dürfte einen kleineren Ambitus gehabt haben als die d-Flöte, vielleicht nur zwei Oktaven, anstelle der zwei Oktaven und einer Quart, die für diese Stücke nötig waren. Möglicherweise wurde der Baß allmählich von der G-Flöte übernommen, als die Lage der Musik in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein höher wurde, wobei die anderen Stimmen höheren Flöten überlassen wurden. Zu dieser Zeit begannen sich die Instrumentenfamilien aufzulösen und hinterließen einzelne Glieder, die sich besonderer Beliebtheit erfreuten, so etwa den a-Zink oder, wie hier, die d-Flöte.

Selbst wenn die Griffe nicht mit der eigentlichen Tonhöhe übereinstimmten, dürfte diese Stimmung für die tiefste Stimme eine ziemlich lange Baßflöte erfordert und dabei Schwierigkeiten verursacht haben, einen Ton gleichzeitig zu blasen und zu greifen (später wurde die Baßflöte oft durch ein anderes Instrument ersetzt). Einige Flöten dieser Größe existierten tatsächlich. Eine ist noch in Verona erhalten: ein Teil eines von Rafi gebauten Instruments, dessen tiefster Ton um cis (a^1=440) liegt. Daß noch weitere existiert haben mußten, ist aus dem Stuttgarter Hofinventar ersichtlich:

> 1 gros Futteral, darin 20 Stück und darbei 2 krummer Bäß.
> In 1 Futter 2 krum gelegte Baß Zwerckpfeifen.[43]

[43] Bossert, „Die Hofkapelle unter Eberhard III.", op. cit., 135.

Im Rahmen eines Transponiersystems sind jedoch derart lange Flöten nicht erforderlich. Der Baß kann gerade nur so lang sein, daß er noch bequem zu spielen ist.

Die modernere Lösung wäre, die drei Oberstimmen auf d-Flöten und den Baß auf einer G-Flöte oder auf einem anderen Baßinstrument zu spielen. Wird der Baß von einem anderen Instrument übernommen, so ist für die Oberstimmen die Besetzung mit drei d-Flöten möglich; die Besetzung des Basses mit einer G-Flöte scheidet hingegen auf Grund der vorhandenen F's aus.[44]

Hinsichtlich des Consorts, das für diese Stücke am geeignetsten wäre, kann man keine eindeutige Entscheidung treffen. Die Lösung bleibt dem Spieler überlassen – immer davon ausgehend, daß er die oben erwähnten Kriterien berücksichtigt (siehe oben, S. 14–15, und Beispiel 4).

GEORG FORSTER, *Frische teutsche Liedlein,* 1. Teil, 4. Auflage, 1552.

Ein unvollständiges Exemplar dieser Ausgabe liegt heute in Ulm. Es ist deshalb interessant, weil es viele Besetzungsvorschläge in einer zeitgenössischen Hand enthält. Am häufigsten wird die Querflöte verlangt; ferner werden auch Blockflöten, Dudelsack und Drehleier erwähnt. Einige Stücke gelten als besonders zum Tanzen und Singen geeignet, andere einfach als „gut".[45] Die meisten Eintragungen stehen im Stimmbuch des Tenors, einige auch im Discantus. Nur in einem einzigen Stück, *Gluck mit der Zeit* (Nr. 41) von Martin Wolff, stehen in beiden Stimmen Bemerkungen: in beiden wird Blockflöte verlangt.

Es fragt sich nun, ob die Vermerke für diejenige Stimme gelten, bei der sie eingezeichnet sind, oder ob das ganze Stück auf Querflöten (oder Blockflöten) gut klingt. Tabelle IV zeigt, daß die Umfänge der Stücke denen im Attaingnant-Druck etwa entsprechen; die b-Tonarten überwiegen (zwölf stehen in F, vier in d, drei in a, ein oder zwei in C, eines in g). So spricht nichts gegen die Verwendung eines Flötenconsorts in diesen Stücken; andererseits gibt es keinen konkreten Hinweis darauf, daß Flöten vorgesehen waren. Würde man die Stücke mit einem Flötenconsort spielen, so müßte man dieselben Überlegungen anstellen, wie bei jenen der Attaingnant-Sammlung. Da im Tenor des Stückes *Mag ich Unglück nit widerstahn* von Caspar Bohemus ein c vorkommt, könnte man annehmen, daß diese Stimme auf einem G-Instrument gespielt wurde. Damit wäre die Verwendung des oben erwähnten „traditionelleren" Consorts mit einem d-, zwei G- und einem C-Instrument sinnvoll. Würden jedoch die anderen Stimmen von verschiedenen Instrumenten oder Sängern übernommen, gäbe es viele verschiedene Besetzungsmöglichkeiten.

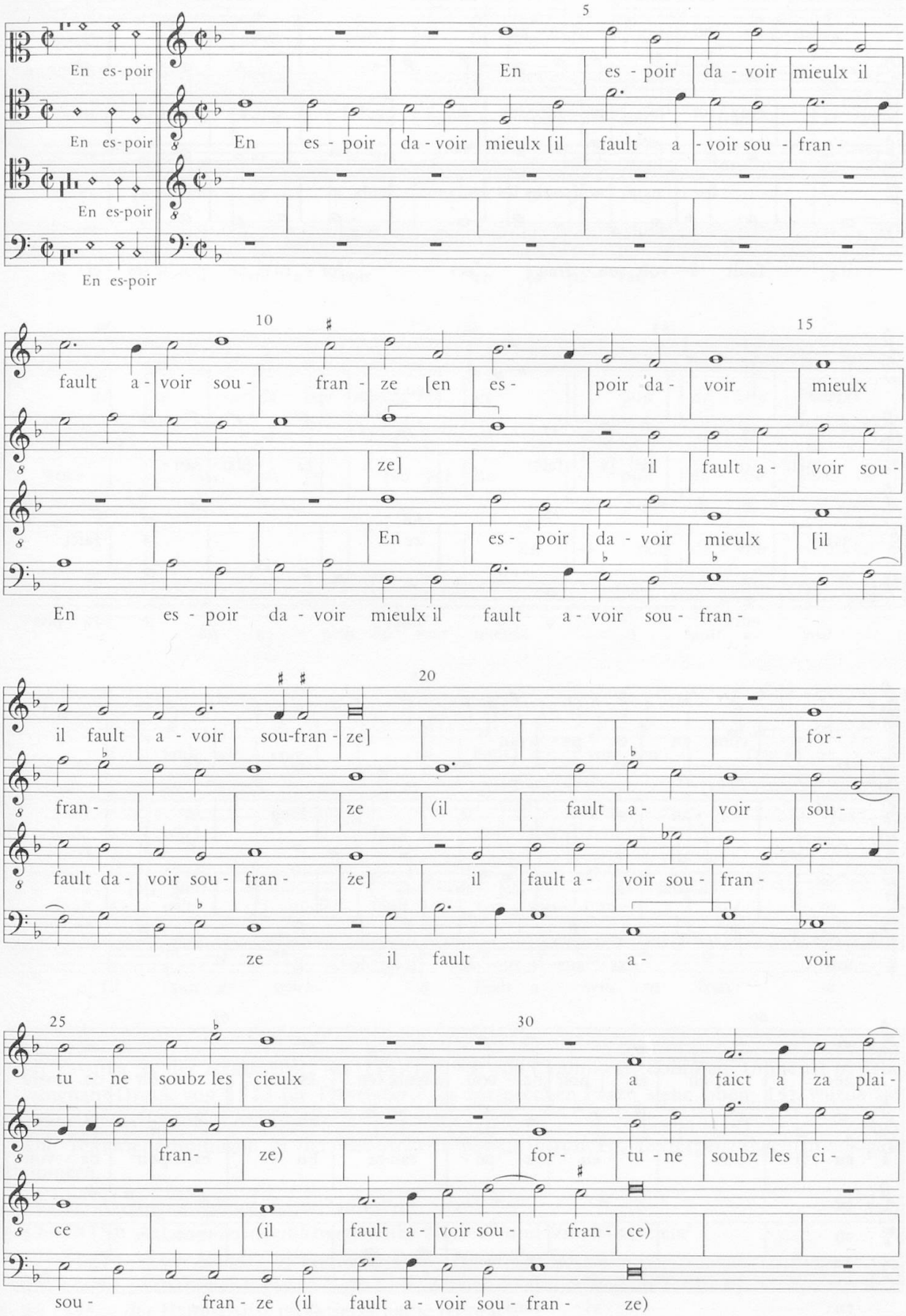
[44] Meine Erfahrung hat gezeigt, daß diese Stücke im allgemeinen auf Flöten in d, G, G und einem Baßinstrument besser klingen als auf drei d-Flöten und einem Baßinstrument. Doch können auf unseren G-Instrumenten die beiden höchsten Töne nicht gespielt werden, und ich weiß nicht, ob sie auf Originalinstrumenten möglich wären.

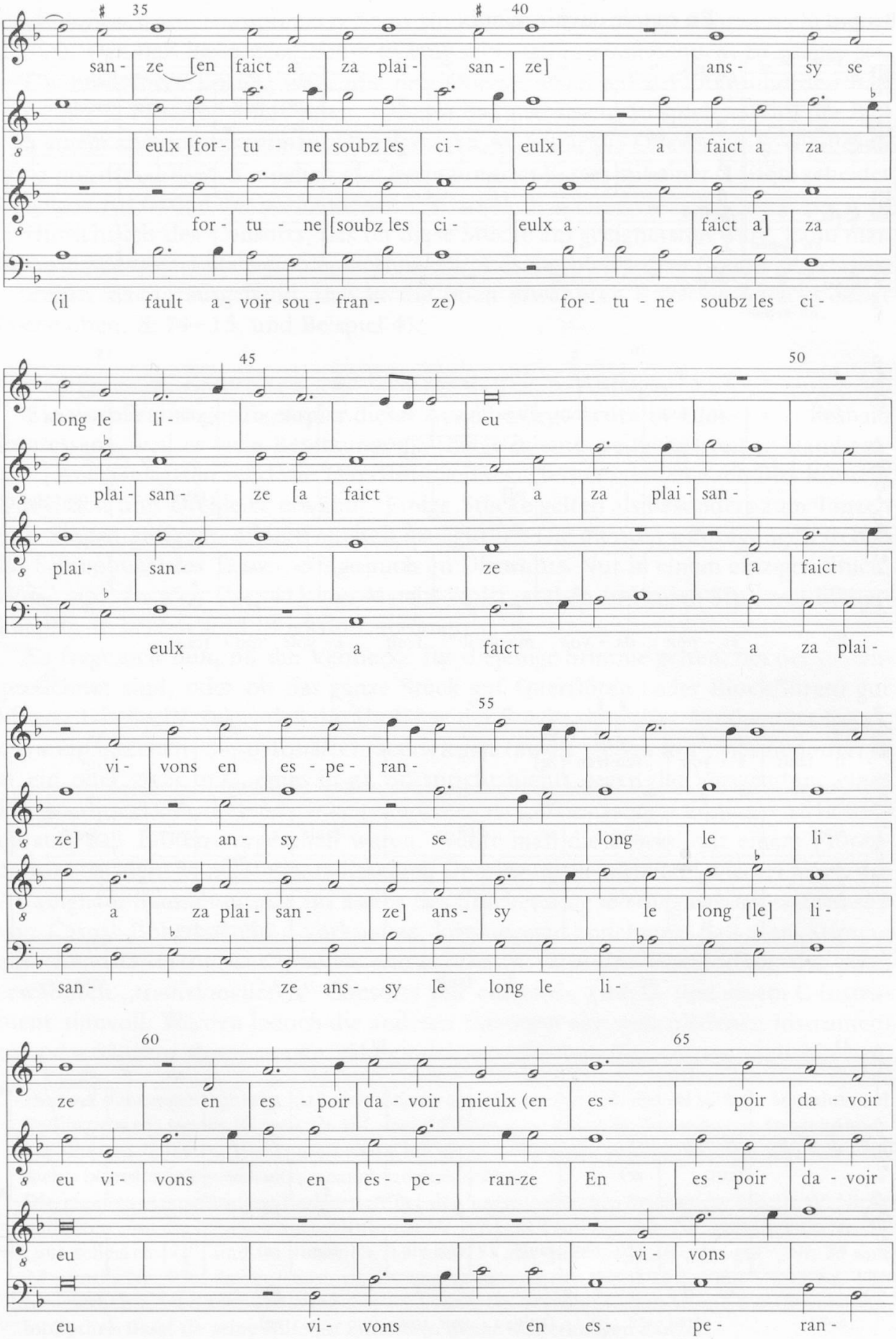
[45] Die meisten Anmerkungen finden sich bei den entsprechenden Stücken in Tabelle IV. Nicht enthalten sind die folgenden: im Discantus Nr. 69 „gut dantzen", Nr. 70 „gut singen", Nr. 59 „gut scheißen [?]", und im Tenor Nr. 13 und 17 „das gudt", Nr. 10 „das gut", Nr. 25 und 38 „gut", Nr. 92 „das gut zusinge, ist unggut zutantzen", Nr. 101 „... gut", und Nr. 124 (unleserlich). An dieser Stelle möchte ich Herrn Dr. Martin Steinmann von der Universitätsbibliothek Basel für seine Hilfe im Entziffern dieser Bemerkungen danken.

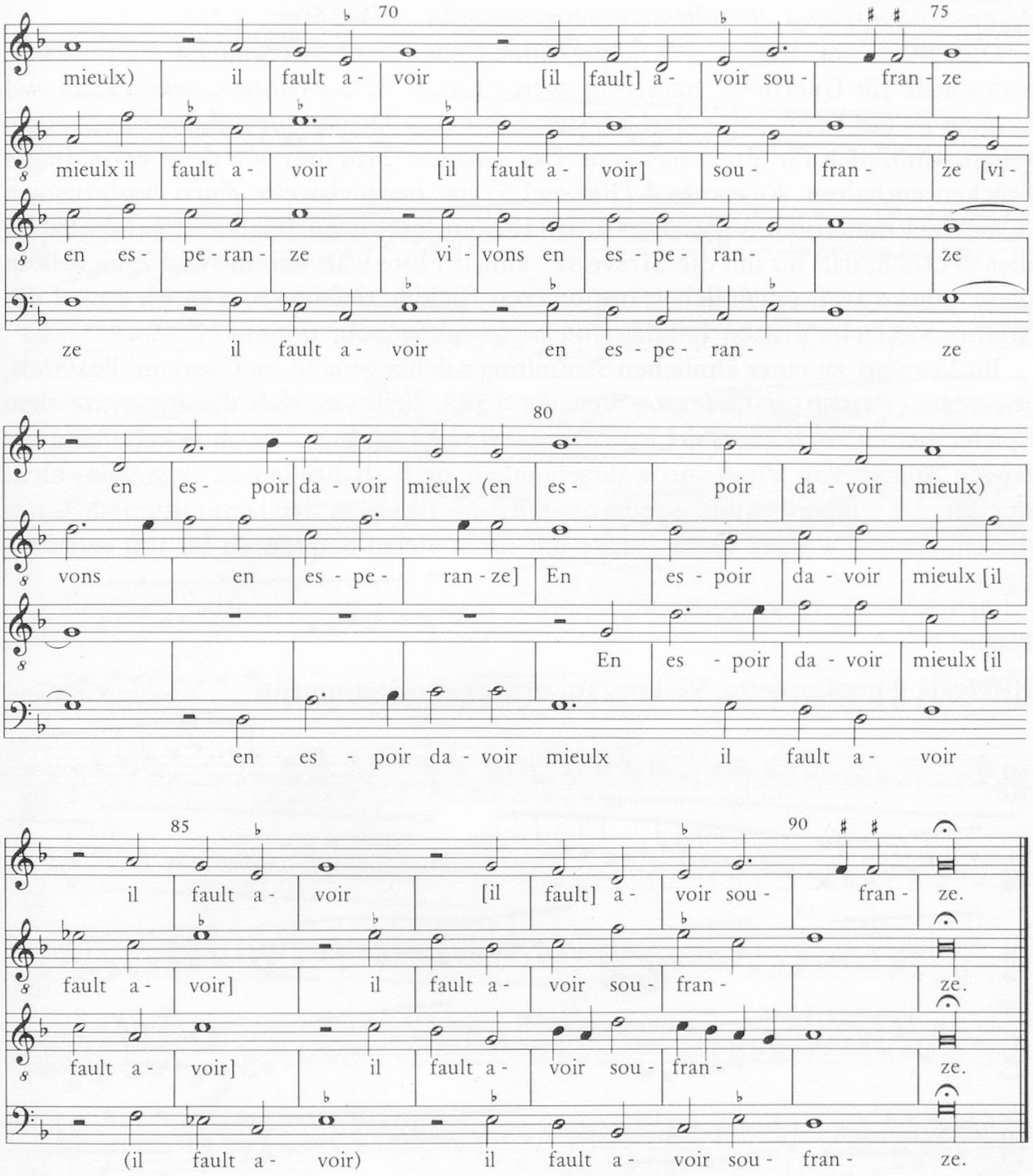
Beispiel 4

En espoir davoir mieulx

Nicolas Gombert




35
40
san - ze [en faict a za plai - san - ze] ans - sy se
eulx [for - tu - ne soubz les ci - eulx] a faict a za
for - tu - ne [soubz les ci - eulx a faict a] za
(il fault a - voir sou - fran - ze) for - tu - ne soubz les ci -
45
50
long le li - eu
plai - san - ze [a faict a za plai - san -
plai - san - ze [a faict
eulx a faict a za plai -
55
vi - vons en es - pe - ran -
ze] an - sy se long le li -
a za plai - san - ze] ans - sy le long [le] li -
san - ze ans - sy le long le li -
60
65
ze en es - poir da - voir mieulx (en es - poir da - voir
eu vi - vons en es - pe - ran-ze En es - poir da - voir
eu vi - vons
eu vi - vons en es - pe - ran -



Diese Fassung ist der Handschrift Ms. 124 (fol. 40) von Cambrai entnommen. Um jener in dem Attaingnant-Druck von 1533 für Traversflöte zu entsprechen (dazu siehe oben, 15), wurde sie hier eine Quart hinauf transponiert.

Die Textwiederholungen in der Handschrift stehen in runden, Textergänzungen in eckigen Klammern.

T. 35 (S): Attaingnant: zwei halbe Noten d^2.
T. 37–38 (S): Attaingnant: punktierte halbe Note d^2 und Viertelnote cis^2.
T. 37–41 (T): in der Handschrift anderer Text: „dessoubz faict a".
T. 64–65 (S): Attaingnant: ganze Note b^1 und halbe Pause, ebenso in T. 80–81.
T. 88 (T): in der Handschrift punktierte halbe Note d^1.

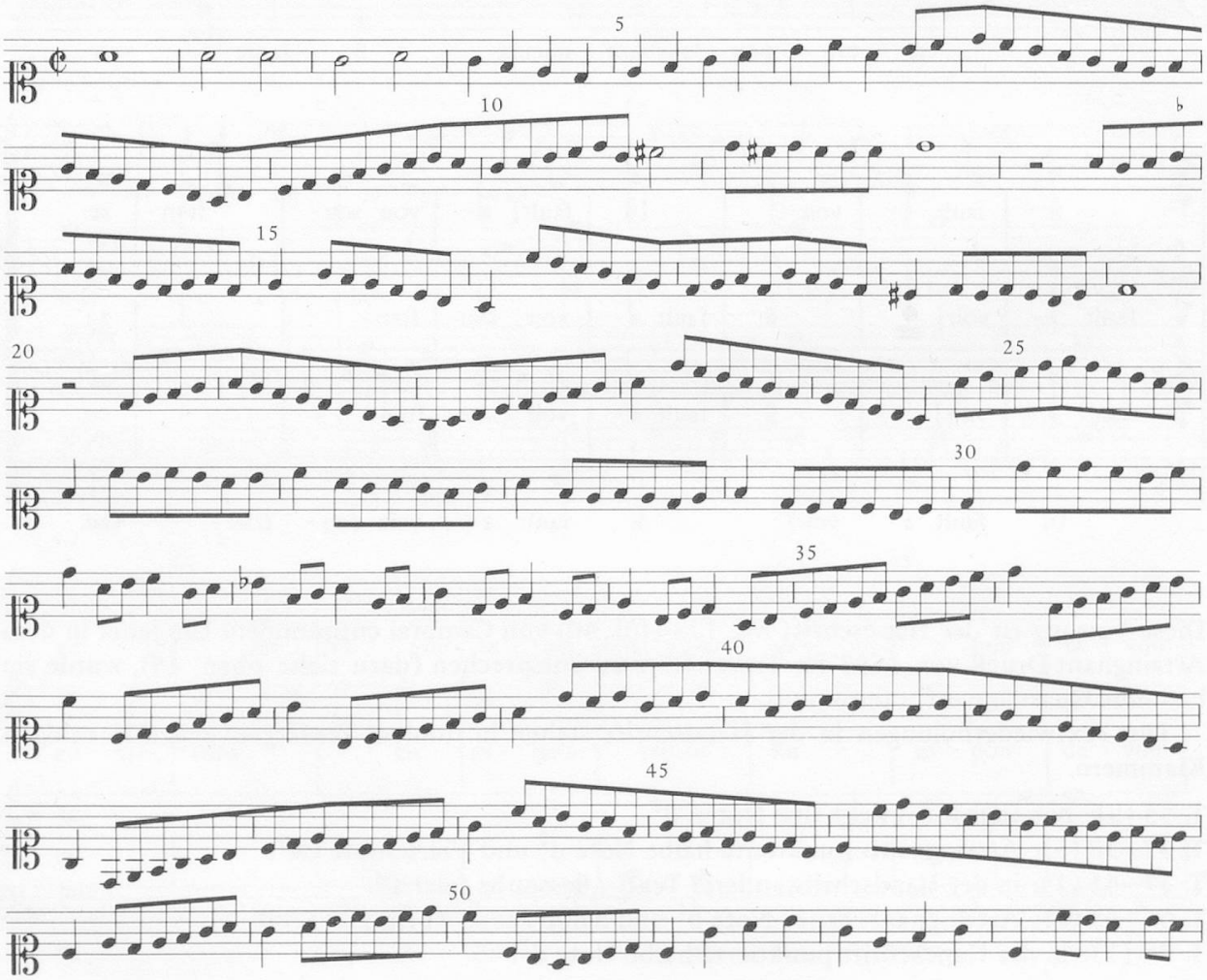
Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo*, libro secondo, nach 1600.

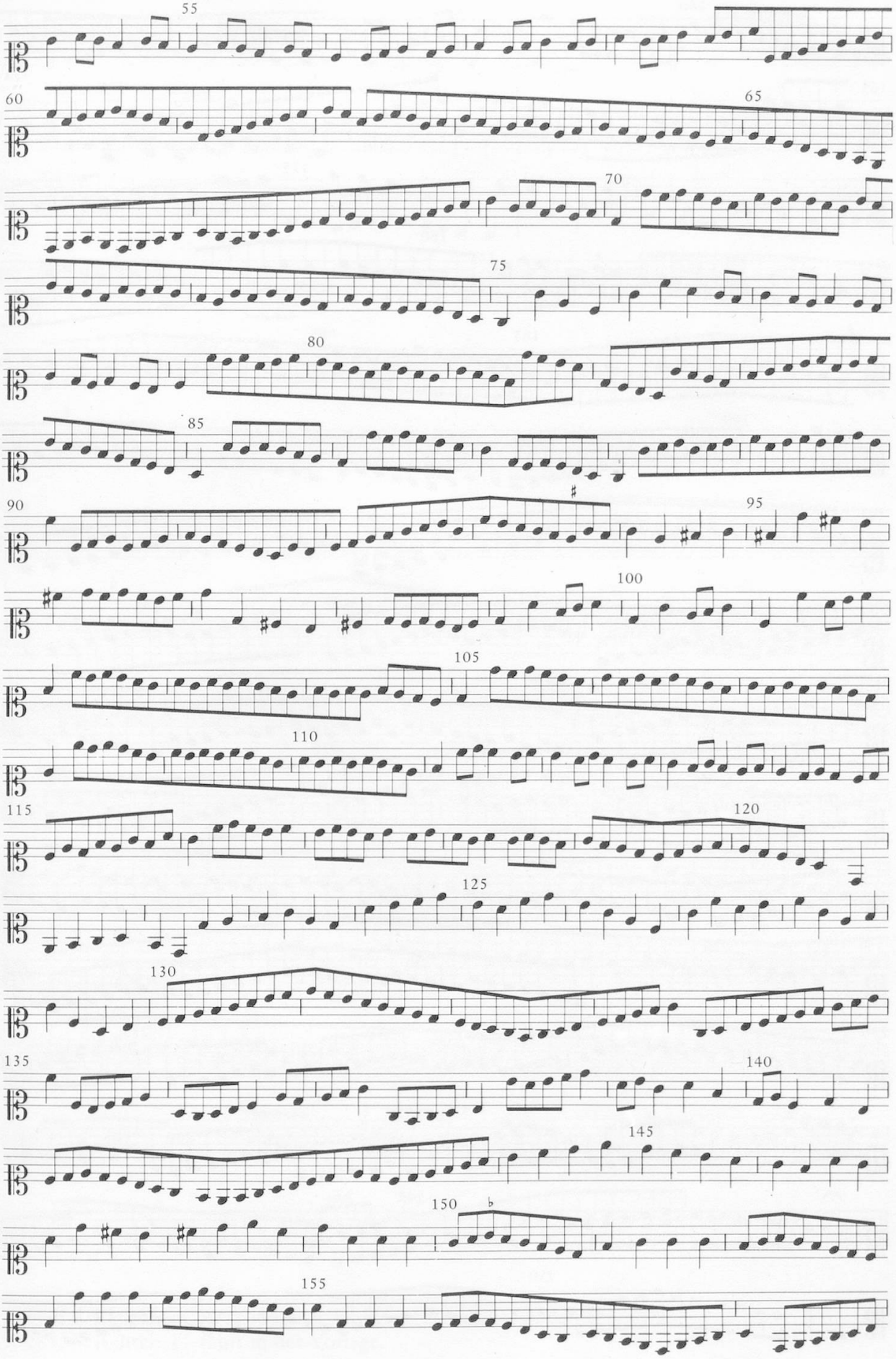
Dieser Teil enthält neben Kompositionen für andere Instrumente die frühesten Solostücke für Querflöte. Bemerkenswert ist, daß für Querflöte – neben Zink und Violine – die Stücke mit den größten Stimmumfängen vorgesehen waren, abgesehen von denen für Viola bastarda. Der gesamte Tonraum von d–g^2 ist in diesen Stücken enthalten. *Ricercata* 4 (Beispiel 5) hat beispielsweise einen Ambitus von d–e^2. Zusammen mit Virgilianos Grifftabellen im dritten Teil (siehe Tafel 2) zeigt dies deutlich, daß für ihn die „Traversa" eine d-Flöte war. Violine und Zink sollten diese Stücke wahrscheinlich transponieren (beider tiefster Ton ist g), zumal das Transponieren im dritten Teil des *Dolcimelo* zur Sprache kommt.

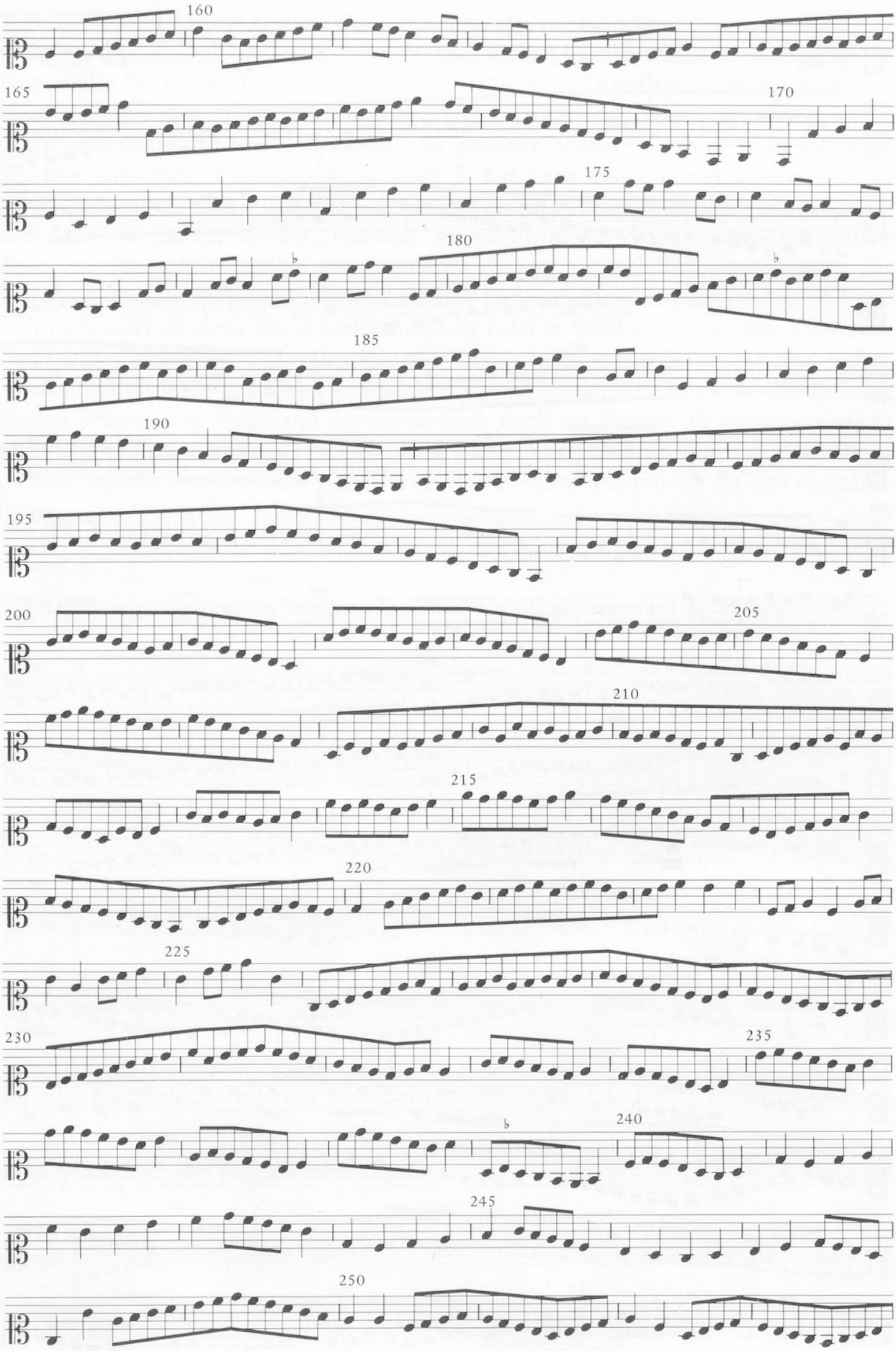
Im Vorwort zu einer ähnlichen Sammlung solcher Stücke, zu Giovanni Bassanos, *Ricercate, Passagi et Cadentie,* Venedig 1585, heißt es, daß die *Ricercate* dem Spieler helfen, sich im Spiel von Diminutionen zu üben. Entsprechend sind die langen Stücke von Virgiliano wahrscheinlich auch als Etüden zu verstehen, nicht nur für die Fingertechnik, sondern auch zum Erlernen der Diminutionen. Unter diesem Aspekt werden diese Stücke mit ihren vielen Sequenzen für uns verständlicher.

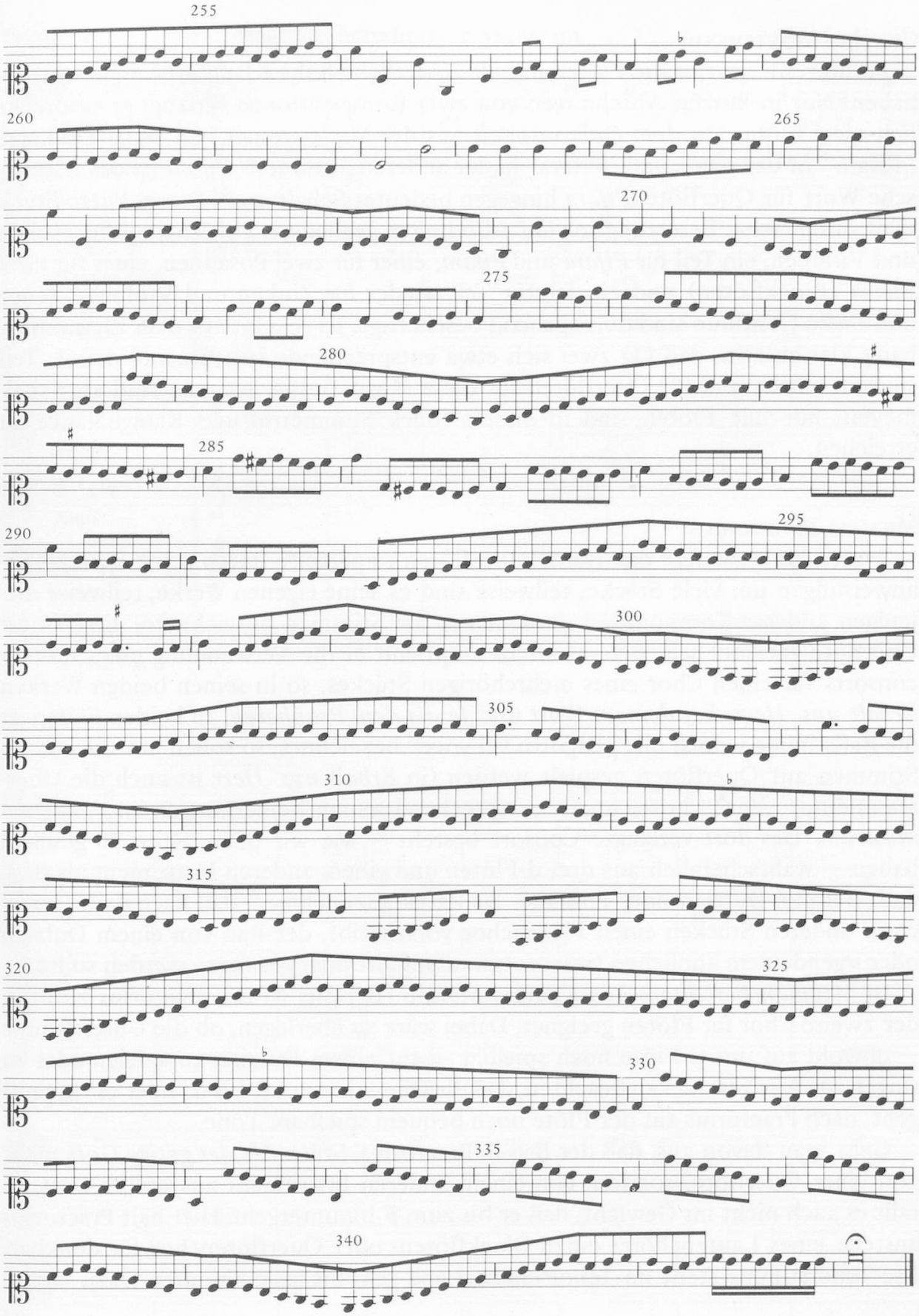
Beispiel 5

Ricercata 4 per Cornetto, Violino, Traversa et altri instrumenti Aurelio Virgiliano




55
60
65
70
75
80
85
90
95
100
105
110
115
120
125
130
135
140
145
150
155


160
165
170
175
180
185
190
195
200
205
210
215
220
225
230
235
240
245
250



T. 172, 1. Viertel: in der Vorlage e.
T. 281, 8. Achtel: f^1 fehlt in der Vorlage.

Claudio Monteverdi

Monteverdi scheint die Flöten nur als zusätzliche hohe Klangfarbe eingesetzt zu haben. Nur in kurzen Abschnitten von zwei Kompositionen verlangt er ausdrücklich zwei Flöten. In dem *Quia respexit* aus der Marienvesper von 1610 erscheint „Fifara" in der einen und „Pifara" in der anderen Stimme.[46] *Fifara* ist das italienische Wort für Querflöte, *Pifara* hingegen bedeutet Schalmey.[47] Dieses kurze Stück wird durch seine Besetzung in fünf Abschnitte gegliedert: ein Tuttiteil für Zinken und Violinen, ein Teil für *Fifara* und *Pifara*, einer für zwei Posaunen, einer für zwei *Flauti* (Blockflöten) und ein letzter Teil wieder für Zinken und Violinen; Tenor und Basso Continuo sind durchgehend beschäftigt. Es scheint aus dem Zusammenhang klar zu sein, daß (1) zwei sich etwa entsprechende Instrumente den 2. Teil spielen sollten und (2) Querflöten für diese Musik besser geeignet sind als Schalmeyen; nur mit Flöten sind in diesem Stück Symmetrie und Klangbalance zu erreichen.

Michael Praetorius

Praetorius erweitert das Renaissanceflöten-Repertoire durch seine Besetzungsanweisungen um viele Stücke; teilweise sind es seine eigenen Werke, teilweise diejenigen anderer Komponisten, in denen er die Stimmen bezeichnete, die ihm für Querflöte geeignet schienen. Meistens empfiehlt er die Verwendung eines Flötenconsorts für einen Chor eines mehrchörigen Stückes, so in seinen beiden Werken *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* und *Jesaia dem Propheten.* In beiden Fällen ist die Baßstimme jedoch mit „Fagotto vel voce" bezeichnet; so sollen nur die oberen Stimmen auf Querflöten gespielt werden (in *Erhalt uns, Herr* ist auch die Oberstimme mit „Voce" bezeichnet), entsprechend seinen Bemerkungen im *Syntagma musicum.* Das dort verlangte Consort besteht – wie wir oben, Seite 20 gesehen haben – wahrscheinlich aus drei d-Flöten und einem anderen Instrument als Baß, zum Beispiel Dulzian oder Posaune. Daher ist anzunehmen, daß auch dann, wenn er in anderen Stücken einen Flötenchor vorschreibt, der Baß von einem Dulzian oder irgendeinem ähnlichen Instrument ausgeführt oder gesungen werden sollte.

In *Magnum hereditate* von Claudio Merulo (Beispiel 6) ist, Praetorius zufolge, der zweite Chor für Flöten geeignet. Dabei wäre zu überlegen, ob die Unterstimme – obwohl auf der G-Flöte noch spielbar – auf einem Dulzian zu spielen oder zu singen ist. Auch ist hier zu beachten, daß die Oberstimme oft bis d^2 oder es^2 hinaufgeht, nach Praetorius auf der Flöte noch bequem spielbare Töne.

Geht man davon aus, daß der Baß in Praetorius' Stück *Als der gütige Gott* nicht von einer Querflöte, sondern von einem anderen Instrument ausgeführt wird, so fällt es auch nicht ins Gewicht, daß er bis zum F hinuntergeht. Hier hält Praetorius anstelle eines Lautenchores einen Blockflöten- oder Querflötenchor für denkbar. Die Tenorstimme steht im Tenorschlüssel und geht bis ins c hinunter. Dazu sagt er

[46] Siehe den kritischen Kommentar der *Vesperae Beatae Mariae Virginis 1610*, ed. Gottfried Wolters, Wolfenbüttel 1966, 215.

[47] Siehe Praetorius, op. cit. 2, 35 und 37.

Beispiel 6 **Magnum hereditatis mysterium** Claudio Merulo

I. CHOR

Quinta Vox: Ma - gnum he - re -

Sesta Vox: Ma - gnum he - re - di -

Septima Vox: Ma - gnum he - re - di - ta -

Basis: Ma - gnum

II. CHOR

Cantus

Altus

Tenor

Octava Vox

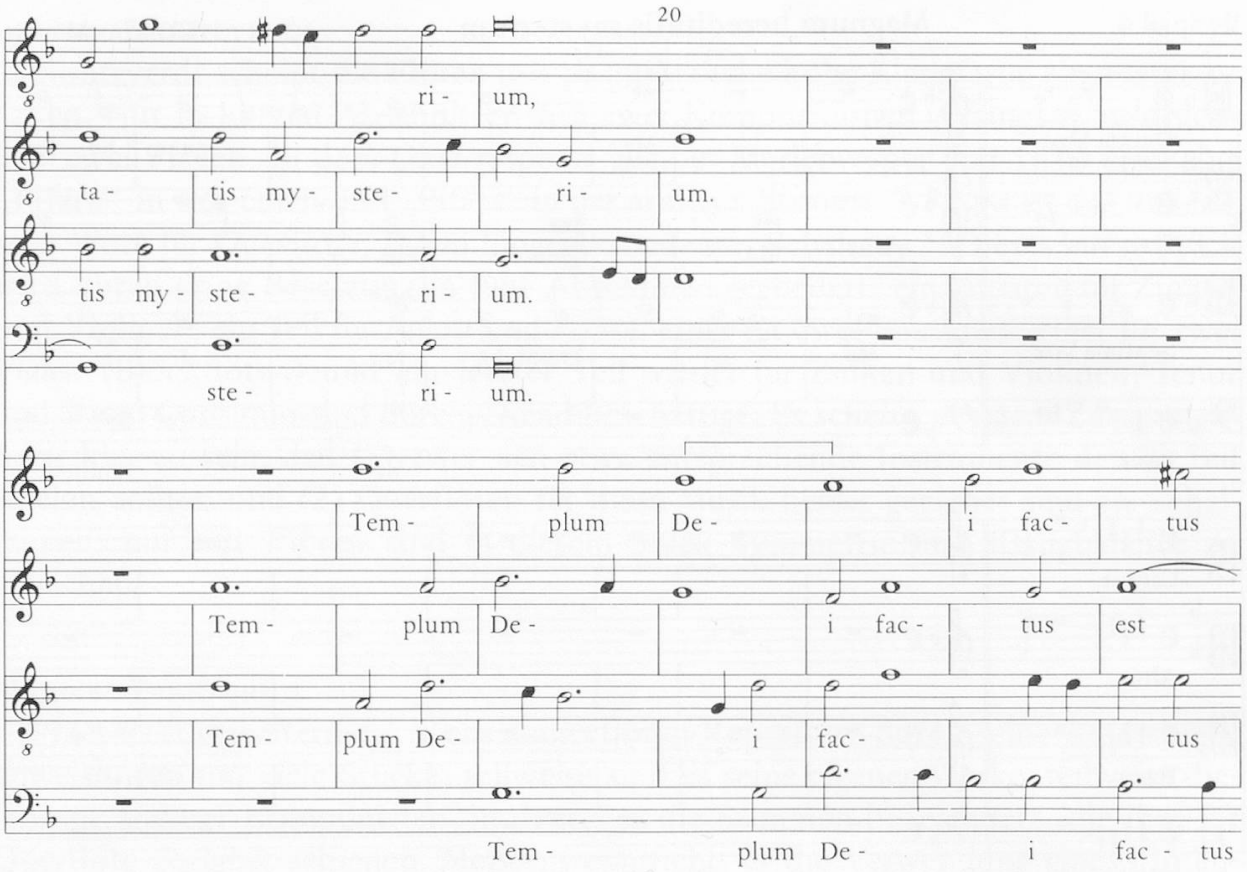
10

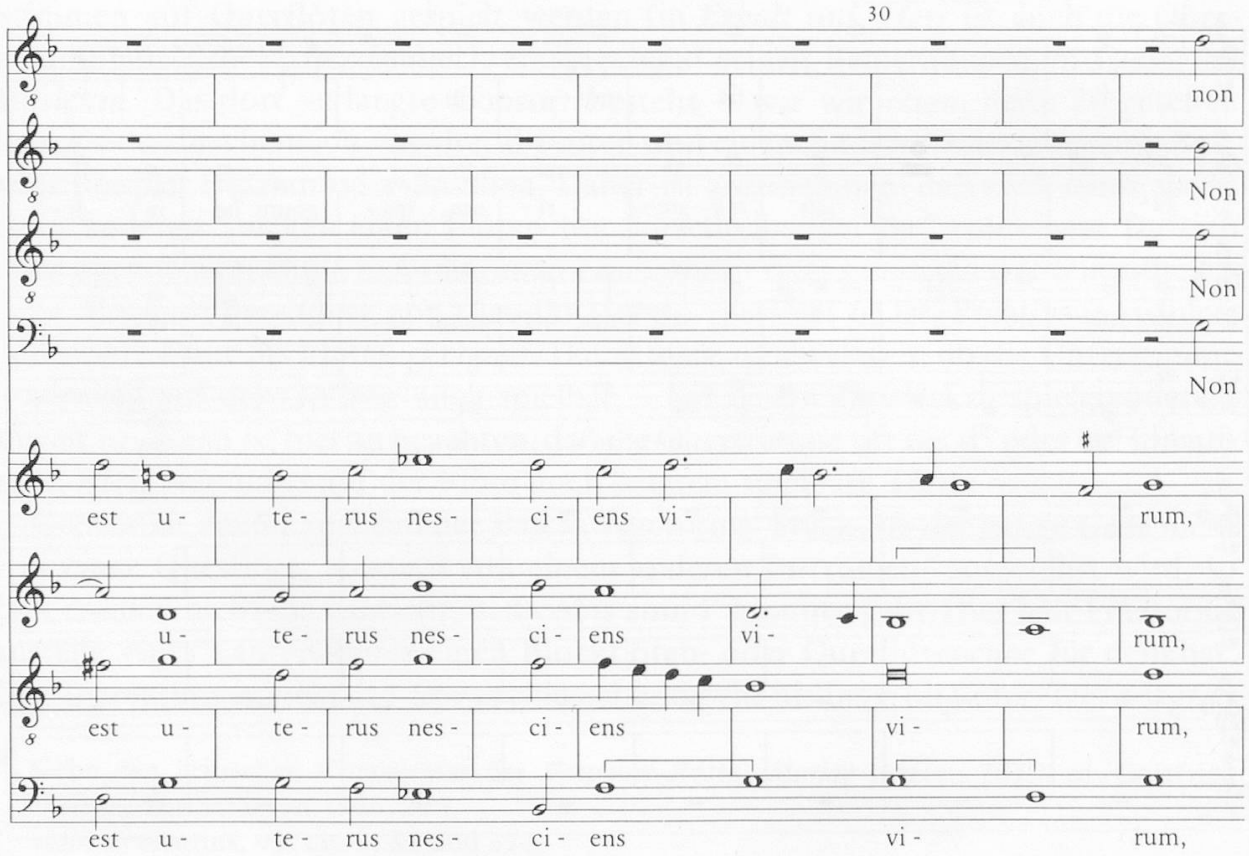
di - ta - tis my - ste -

ta - tis my - ste - ri - um, ma - gnum he - re - di -

tis my - ste - ri - um, ma - gnum he - re - di - ta -

he - re - di - ta - tis my -


20
ri - um,
ta - tis my - ste - ri - um.
tis my - ste - ri - um.
ste - ri - um.
Tem - plum De - i fac - tus
Tem - plum De - i fac - tus est
Tem - plum De - i fac - tus
Tem - plum De - i fac - tus


30
non
Non
Non
Non
est u - te - rus nes - ci - ens vi - rum,
u - te - rus nes - ci - ens vi - rum,
est u - te - rus nes - ci - ens vi - rum,
est u - te - rus nes - ci - ens vi - rum,

est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

est pol-lu - tus ex e - a car - nem as - su -

est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

mens.

mens.

mens.

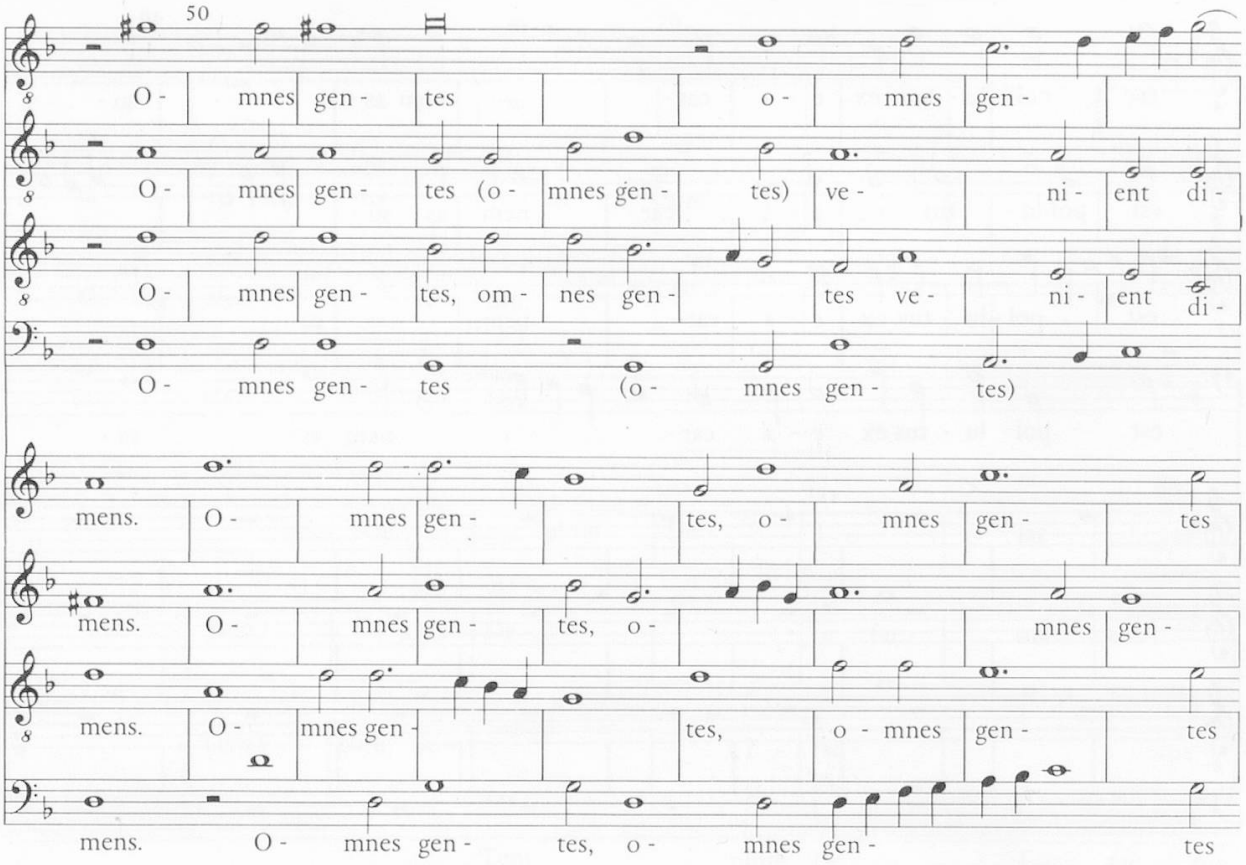
mens.

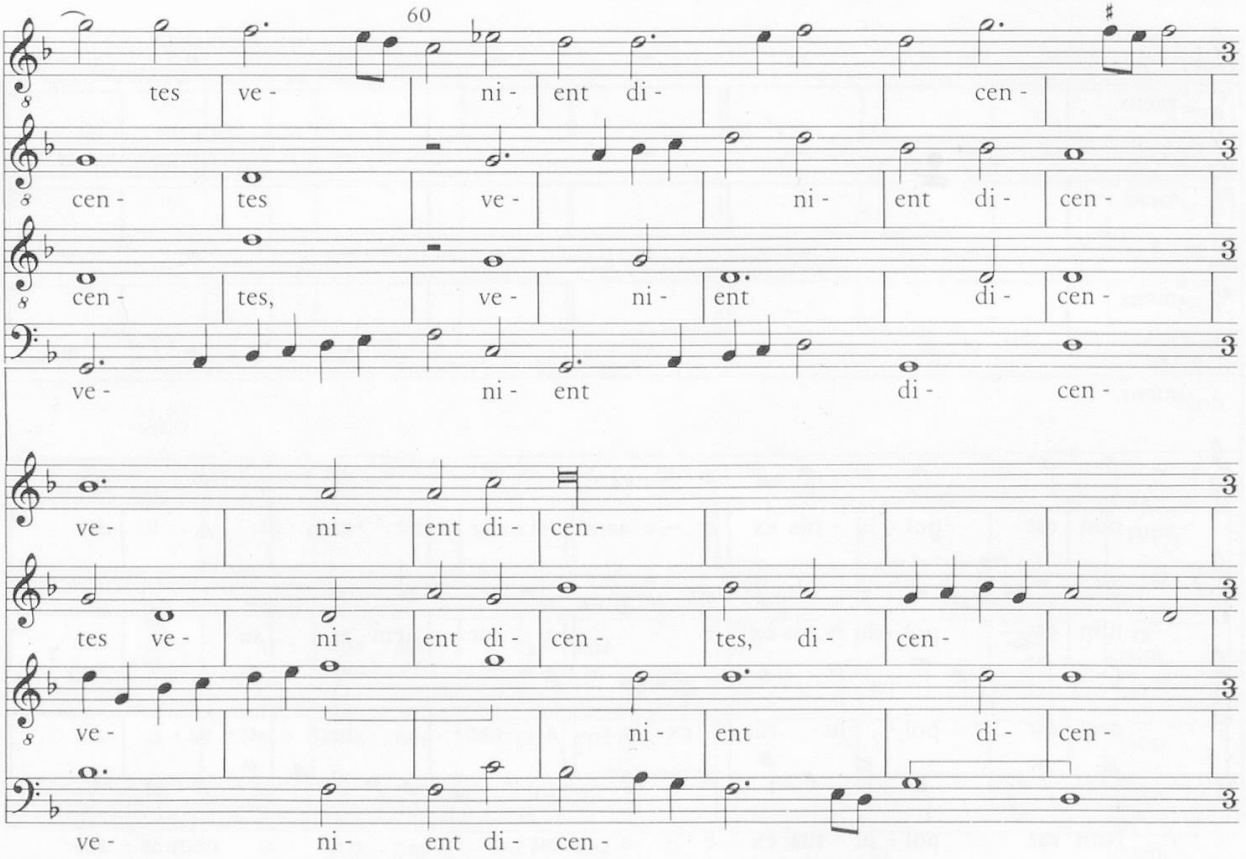
non est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

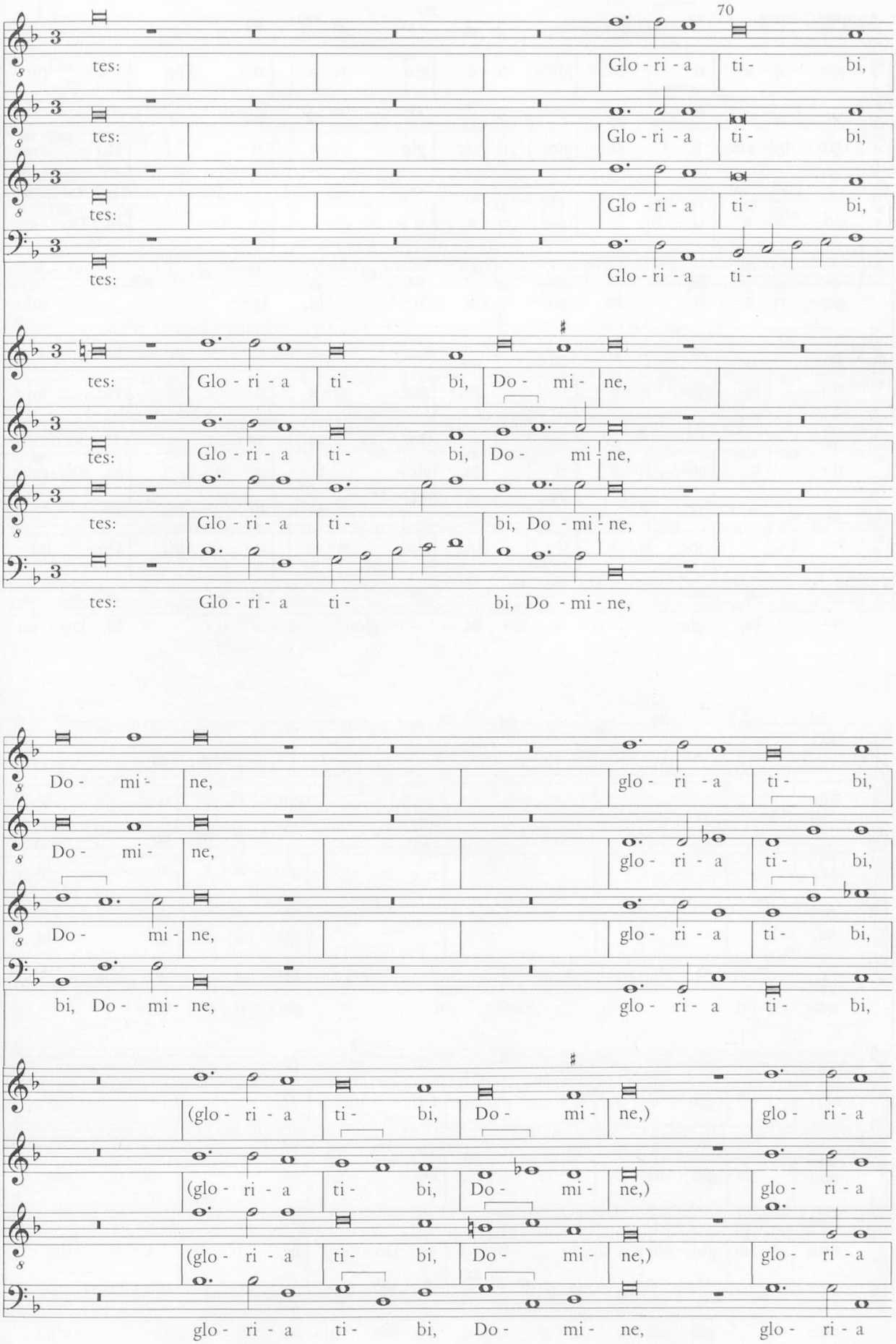
non est pol - lu - tus ex e a car - nem as - su -

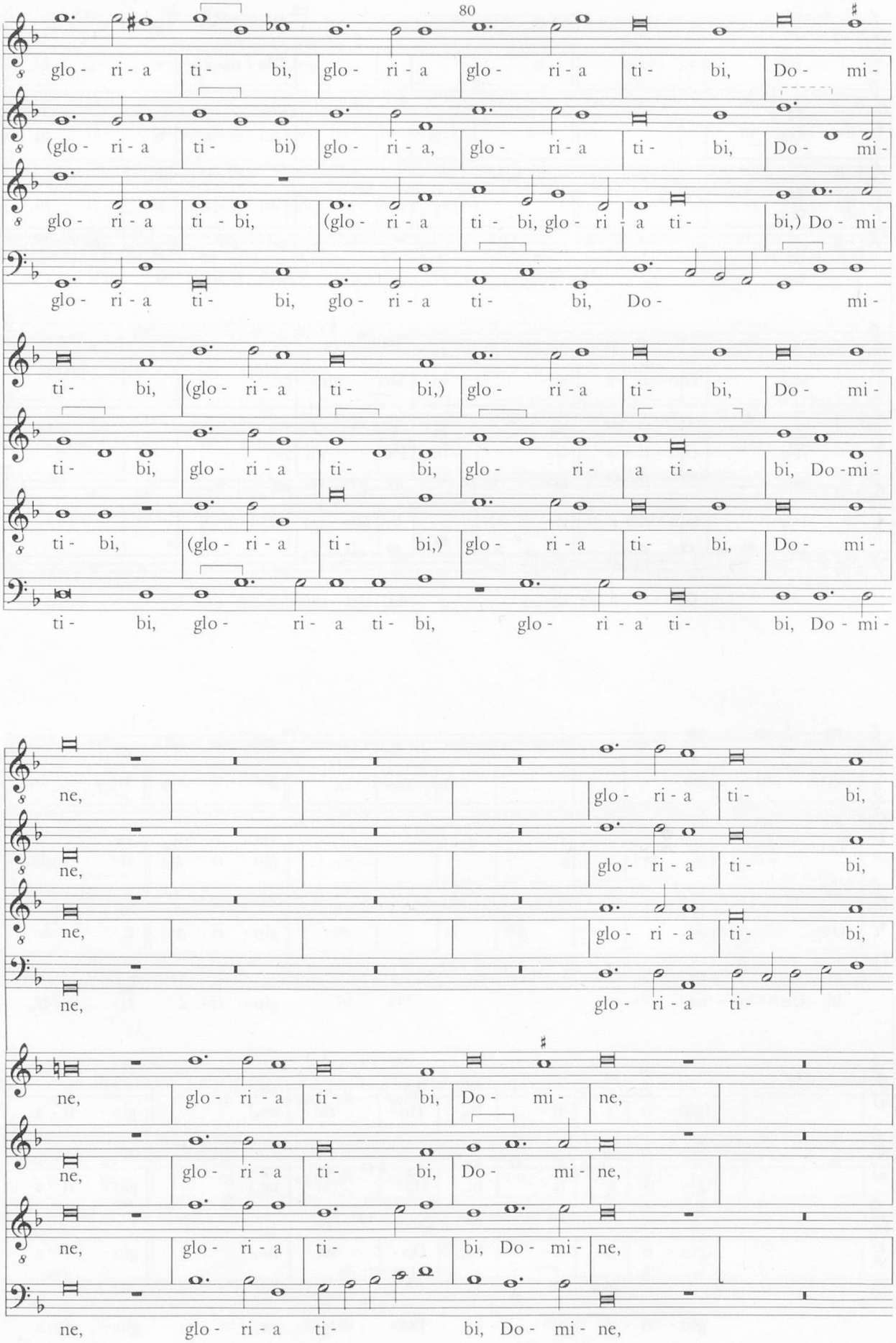
non est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

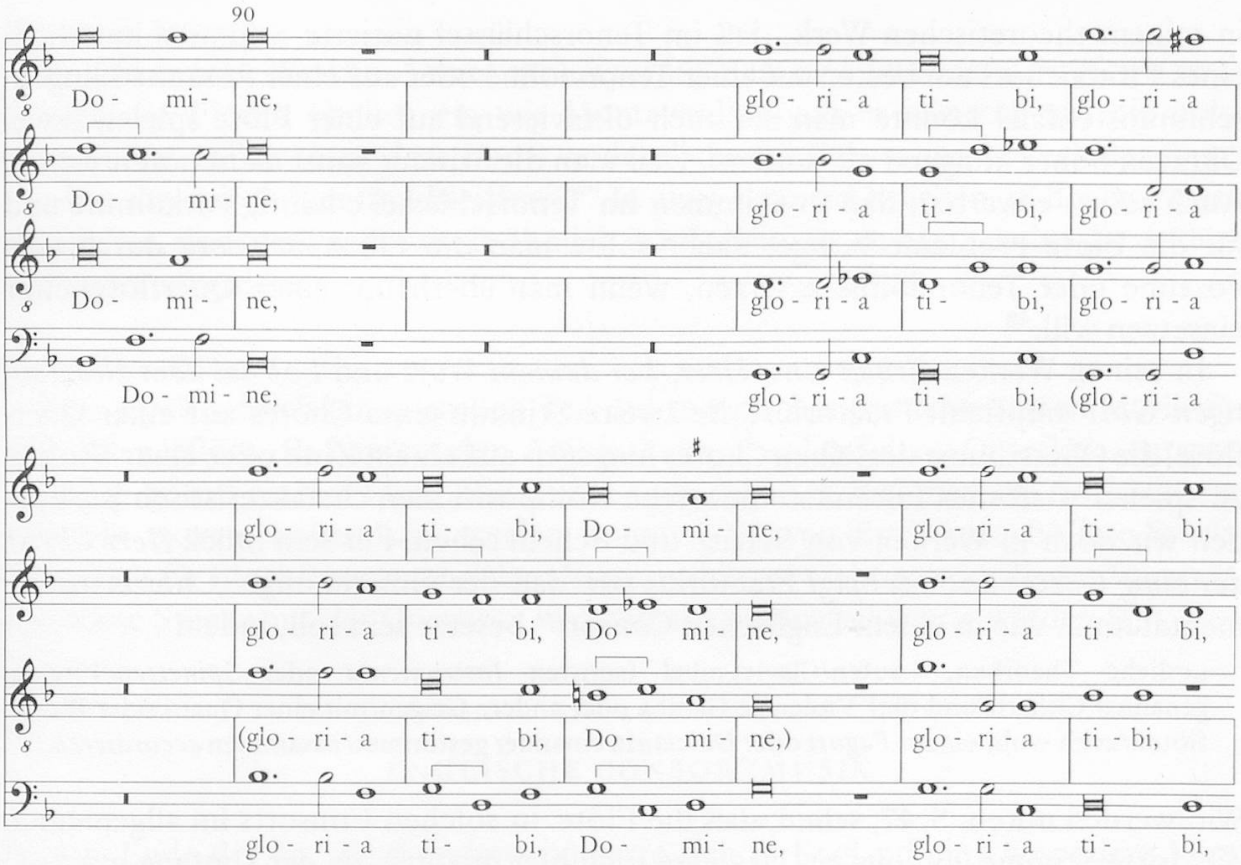
Non est pol - lu - tus ex e - a car - nem as - su -

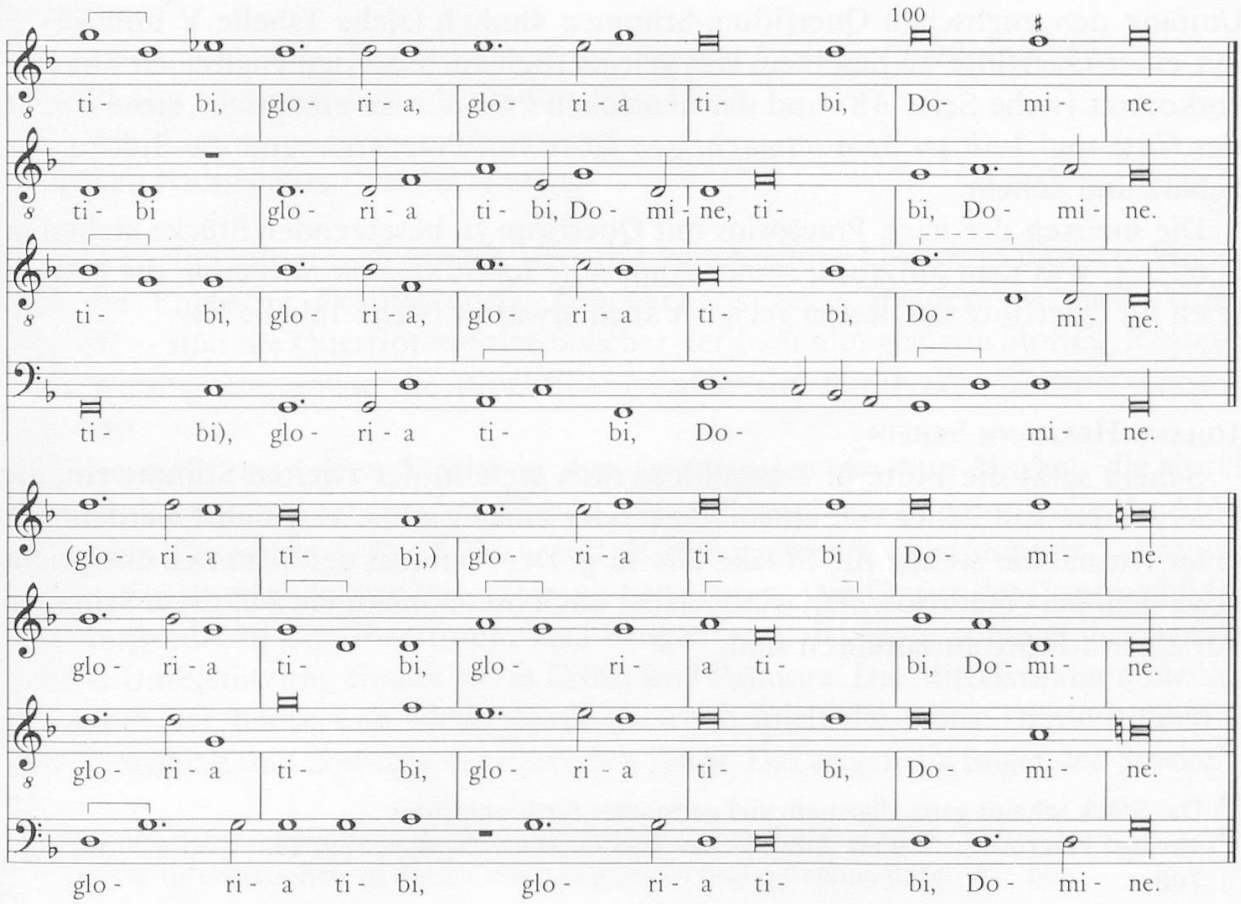

50
O - mnes gen - tes o - mnes gen -
O - mnes gen - tes (o - mnes gen - tes) ve - ni - ent di -
O - mnes gen - tes, om - nes gen - tes ve - ni - ent di -
O - mnes gen - tes (o - mnes gen - tes)
mens. O - mnes gen - tes, o - mnes gen - tes
mens. O - mnes gen - tes, o - mnes gen -
mens. O - mnes gen - tes, o - mnes gen - tes
mens. O - mnes gen - tes, o - mnes gen - tes


60
tes ve - ni - ent di - cen -
cen - tes ve - ni - ent di - cen -
cen - tes, ve - ni - ent di - cen -
ve - ni - ent di - cen -
ve - ni - ent di - cen -
tes ve - ni - ent di - cen - tes, di - cen -
ve - ni - ent di - cen -
ve - ni - ent di - cen -


70
tes: Glo - ri - a ti - bi,
tes: Glo - ri - a ti - bi,
tes: Glo - ri - a ti - bi,
tes: Glo - ri - a ti -
tes: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
tes: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
tes: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
tes: Glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
bi, Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
(glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,) glo - ri - a
(glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,) glo - ri - a
(glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,) glo - ri - a
glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, glo - ri - a


80
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
(glo - ri - a ti - bi) glo - ri - a, glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
glo - ri - a ti - bi, (glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi,) Do - mi -
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ti - bi, (glo - ri - a ti - bi,) glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ti - bi, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ti - bi, (glo - ri - a ti - bi,) glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ti - bi, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi -
ne, glo - ri - a ti - bi,
ne, glo - ri - a ti - bi,
ne, glo - ri - a ti - bi,
ne, glo - ri - a ti -
ne, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
ne, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
ne, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,
ne, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,


90
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a
Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi, (glo - ri - a
glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,
(glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne,) glo - ri - a ti - bi,
glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, glo - ri - a ti - bi,


100
ti - bi, glo - ri - a, glo - ri - a ti - bi, Do- mi - ne.
ti - bi glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne, ti - bi, Do - mi - ne.
ti - bi, glo - ri - a, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
ti - bi), glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
(glo - ri - a ti - bi,) glo - ri - a ti - bi Do - mi - ne.
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.
glo - ri - a ti - bi, glo - ri - a ti - bi, Do - mi - ne.

in seinem theoretischen Werk, daß im Tenorschlüssel notierte Stimmen innerhalb eines Flötenchors am besten auf einer Tenorvioline oder auf einer Posaune klingen; schlimmstenfalls könnte man sie auch oktavierend auf einer Flöte spielen (zwei Oktaven höher klingend als notiert), weil man die Stimme sonst nicht hören würde. Auch sei zu erwarten, daß in Stimmen im Tenorschlüssel c häufig vorkomme und für die Flöte Probleme bringe; daher sollte man die Flöte im Tenor durch eine Posaune oder Tenorvioline ersetzen, wenn man überhaupt einen Querflötenchor einsetzen will.[48]

In seinen Werken *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* und *Lob sei dem allmächtigen Gott* empfiehlt Praetorius, die zweite Stimme eines Chores auf einer Querflöte, die Oberstimme desselben Chores hingegen auf einem Zink oder einer Violine zu spielen. Daß dies für andere deutsche Kompositionen charakteristisch ist, werden wir noch in Werken von Schütz und Schein sehen. Für sein Stück *Herr Christ der einig Gottes Sohn* schlägt Praetorius vor, daß der fünfstimmige „Chorus instrumentalum ... wie in einem Englischen Consort" besetzt sein soll, indem

> „etliche Theorben, Lauten/Clavicymbel (sonsten *Instrumenta* oder *Spinetten/Virginal* genannt) Cithern/und fünf Violen de Gamba oder andere Geigen/mit einer Quer= oder Blockflöten/auch wohl einem *Fagott* oder *Dolcian* in einander gestimmet/zusammen *accordieren*."[49]

Wir werden unten, S. 47, sehen, daß die Flöte in solchen Consorts im allgemeinen die dritte Stimme übernimmt. Das wäre auch hier möglich, da der Umfang nur f–f^1 beträgt. Da diese Stimme im Tenorschlüssel notiert ist, müßte man sich jedoch überlegen, ob es nicht besser wäre, die zweite Stimme – in Schlüsselung und Umfang den englischen Querflöten-Stimmen ähnlich (siehe Tabelle V und VI) – mit einer Querflöte zu besetzen, was gelegentlich auch bei den englischen Stücken vorkommt (siehe Seite 48) und der deutschen Praxis mehr entspricht, siehe *Erhalt uns Gott* und *Lob sei dem allmächtigen Gott* von Praetorius und die Stücke von Schütz und Schein.

Die meisten der nach Praetorius mit Querflöte zu besetzenden Stücke stehen in F oder g, was man aufgrund seiner Äußerung im *Syntagma musicum*, die b-Modi seien für Querflöte am besten geeignet auch erwartet (siehe Tabelle V).

Johann Hermann Schein

Schein setzt die Flöte in Ensemblewerken stets in der zweiten Stimme ein, die Oberstimme soll dabei von einem Zink oder einer Violine ausgeführt werden. Mit einer Ausnahme stehen die Stücke alle in g. Der Ambitus der Stimmen entspricht etwa dem bei Praetorius. Man würde daher auch hier annehmen, daß diese Stimmen auf einer d-Flöte auszuführen sind.

[48] Das Stück scheint ganz allgemein viel geeigneter für Blockflöten.

[49] Michael Praetorius, *Gesamt Ausgabe der musikalischen Werke* 17, 2. Teil, Wolfenbüttel o. J., 708.

HEINRICH SCHÜTZ

In den beiden Werken *Anima mea liquefacta est* und *Jauchzet dem Herrn* setzt Schütz die Flöten ähnlich ein wie Monteverdi. Auch er wünscht nur die hohe Klangfarbe. In *Jauchzet dem Herrn* verdeutlicht der Flöteneinsatz auch den Text: „Lobet ihn mit Saiten und Pfeiffen".[50] In zwei weiteren Stücken, in denen Flöten angegeben sind, verwendet er sie ähnlich wie Schein. Auch hier scheint die d-Flöte verlangt zu werden.

JACOB VAN EYCK

Van Eyck schrieb einen großen Teil der technisch anspruchsvollsten Musik für Renaissanceflöte. Er benützt den Ambitus von c^1–c^3 auf der g-Querflöte, entsprechend g–g^2 auf einer d-Flöte. (So wurde auch erwartet, daß man auf der kleineren Flöte in extrem hoher Lage spielen konnte.) Da van Eyck jedoch diese Stücke eigentlich für Blockflöte geschrieben hatte, wählte er nicht so spezifische Tonarten, was diese Stücke auf der Querflöte manchmal ziemlich schwierig werden läßt.

ENGLISCHE CONSORTMUSIK

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts bürgerte sich in England eine besondere Form des „Broken Consort" ein; es bestand aus einer Diskantgambe, Laute, Flöte, Cister, Pandora und Baßgambe. Es sind mehrere Bände mit Musik für dieses Consort erhalten:

1) Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons,* 1599 und 1611,
2) Phillip Rosseter, *Lessons for Consort,* 1609,
3) *The Cambridge Consort Books* und
4) *The Walsingham Consort Books.*

Leider sind alle unvollständig, und so bleiben einige Lücken in unserem Wissen um die Englische Consortmusik. Glücklicherweise – insofern es diese Arbeit betrifft – sind die Querflöten-Stimmbücher der Sammlungen von Morley, Rosseter und Walsingham, sowie die Blockflötenstimme der *Cambridge Consort Lessons* erhalten.

Untersucht man jene Stücke in den *Consort Lessons* von Morley, die durch Konkordanzen ergänzt werden können, so ergibt sich ein Bild der Rolle der Flöte in diesem Ensemble. – Die Stücke sind als Arrangements vierstimmiger Tänze und Lieder für eine besondere Besetzung zu betrachten. Das Gerüst des Consort bilden Diskantgambe in der Oberstimme und Baßgambe in der Unterstimme, ihre harmonische Unterstützung finden sie in Cister und Pandora. Die Mittelstimmen bleiben demnach der Laute und Flöte. Normalerweise spielt die Laute Diminutionen in der Altstimme und überläßt der Flöte den Tenor. Das zeigen die folgenden Stücke[51]:

[50] Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke* 3, ed. Philipp Spitta, Leipzig 1887, 247.
[51] Weitere Informationen zu diesen Stücken gibt die Bibliographie, unten 57–60.

Phillips Pavin, My Lord of Oxenfords Maske und *The Batchelars Delight.* Es gibt jedoch mehrere Stücke, in denen die Flöte kurz in den Alt ausweicht; das ist insbesondere dann der Fall, wenn die von der Laute gespielten Diminutionen in den Tenor hinunterreichen (*Lacrimae Pavan, Allisons Knell, Goe from my Window*). Nur in dem Stück *Joyne Hands* spielt die Flöte durchwegs den Alt. So ist die Rolle der Flöte in diesem Ensemble nicht streng festgelegt. Gewöhnlich spielt sie den Tenor, je nach Umfang der Lautendiminutionen übernimmt sie jedoch gelegentlich kurze Abschnitte des Altes.

In den *Walsingham Consort Lessons* ist die Flötenstimme im allgemeinen gründlicher ausgearbeitet als in anderen Sammlungen. Daraus geht eindeutig hervor, daß die verwendete Flöte in d stand; so hat das 4. Stück, *The Lady Frances Sidney's Goodnight* von Richard Allison einen Umfang von d–c^2. Eine Flöte in anderer Lage wäre für dieses Stück nicht so geeignet. Der Ambitus entspricht dem, was wir erfahrungsgemäß vom virtuosen Flötenspiel der Zeit erwarten können, wie Virgiliano und van Eyck zeigen. Diese Flötengröße scheint auch für die Stücke der anderen Sammlungen mit Consortmusik gut geeignet. Die meisten Stücke stehen im Mezzosopran- oder Altschlüssel, was darauf hinweist, daß die Musik in der Mittellage der Flöte liegt (entsprechend den Alt- und Tenorstimmen in den Stücken von Praetorius). Lediglich das Stück *Joyne Hands* von Thomas Morley reicht mit g^2 an die oberen Grenzen des Instruments.

Heute wird die Flötenstimme häufig auf einem Baß in G gespielt. Doch scheint dies aus mehreren Gründen nicht beabsichtigt gewesen zu sein. So wurden im allgemeinen alle Stücke für Flöte und Blockflöte eine Oktave höher gespielt als sie notiert waren (dazu oben, Seite 24), und das ist auf einer G-Flöte nicht möglich. Ebenso ist es unmöglich, sie alle loco zu spielen, da die Stimmen oft bis ins f hinunter gehen, einmal sogar bis ins d, eine Sekunde oder Quart unter dem tiefsten Ton der Flöte. Im übrigen scheint sich die Praxis, eine Mittelstimme auf einer Flöte eine Oktave höher als notiert zu spielen, auch auf dem Kontinent eingebürgert zu haben, wie die Werke von Praetorius, Schein und Schütz zeigen.

Den Ausführungen Ian Harwood's zufolge ist Sir William Leighton's *The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule,* 1614, die einzige, vollständig erhaltene Sammlung Englischer Consortmusik.[52] Sie enthält, unter anderen, 18 Stücke für „Voyces and divers Instruments... And all Psalmes that consist of so many feete as the fiftieth Psalme, will goe to/the foure partes for Consort" (Titelblatt). Diese Stücke sind für vier Sänger mit Begleitung eines Consorts geschrieben; es gibt Einzelstimmen für Laute, Cister und Pandora. Hill hat angenommen, daß sich „Consort" auf „The broken consort of lute, cittern, bandora, treble viol, flute and bass viol ... used by Morley and Rosseter for their books of consort lessons" bezieht, und daß ferner „The treble viol, flute and bass viol double the *cantus, altus,* and *bassus* respectively".[53] Es scheint klar, daß die Gamben die Außenstim-

[52] Ian Harwood, „Rosseter's Lessons for Consort of 1609", *Lute Society Journal* 11 (1969), 15–23.

[53] Sir William Leighton, *The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule,* London 1614, Neuausgabe, ed. Cecil Hill, London 1970, xi (*Early English Church Music* 11).

men verdoppeln, doch bleibt die Aufgabe der Flöte unklar. Die Laute spielt meistens eine leicht verzierte Fassung des Altus. Man würde daher erwarten, daß die Flöte den Tenor spielen soll. Diese Besetzung wäre tatsächlich für alle Stücke außer den letzten beiden möglich, die bis c hinunterreichen (siehe Tabelle VI). Zu der Lösung dieses Problems kämen einige Möglichkeiten in Betracht: (1) man könnte diese Stücke auf einer G-Flöte spielen (eine Oktave höher), obwohl dies, wie wir gesehen haben, nicht der damaligen Praxis entspricht; (2) der Flötist hat möglicherweise an den für ihn zu tiefen Stellen eine höhere Stimme improvisiert; (3) der Flötist könnte in den letzten beiden Stücken den Altus übernommen haben (obwohl dann der Altus dreifach, der Tenor nur einfach besetzt wäre). Die Tatsache, daß der Tenor so tief hinuntergeht, mag jedoch ein Hinweis darauf sein, daß die Flöte ihn gar nicht verdoppeln sollte und daß „Consort" auf der Titelseite sich nur auf jene Instrumente bezieht, für die Einzelstimmen gedruckt worden waren. So bleibt es zweifelhaft, ob Leighton's *Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule* tatsächlich für ein vollständiges „Broken consort" gedacht waren.

In den Cambridge Lessons wird anstelle einer Querflöte eine Blockflöte verlangt. Die Stimmen sind fast alle im Violinschlüssel notiert, ihr Ambitus reicht von c^1–a^3, so scheint hier die c^1-Sopranblockflöte vorgesehen gewesen zu sein. Das ist etwas merkwürdig, da die c^1-Blockflöte sehr selten eingesetzt wurde und sich überhaupt nicht mit den anderen Instrumenten mischen läßt. Vielleicht würde eine Tenorblockflöte, die in der notierten Tonhöhe klingt – zugegebenermaßen auch das eine zweifelhafte Lösung – dem Ensemble einen der Querflöte ähnlicheren Klang geben[54]; doch ist keine sichere Lösung zu finden.

Im Gegensatz zu anderen Stücken für Flöte, stehen die meisten Consortstücke in G-Mixolydisch (36), ferner 20 in g, 14 in C, 13 in d, sieben in F, vier in a und zwei in c. Demnach dürfte die Flöte in diesem Ensemble nur eine sekundäre Rolle gespielt haben. Laute und oft auch Diskantgambe hatten die kompliziertesten Diminutionen. Wahrscheinlich waren diese Stücke hauptsächlich für die genannten Instrumente vorgesehen, und es wurde weniger auf die Flötenstimme geachtet.

VERSCHIEDENES

Verschiedentlich wird berichtet, daß die Querflöte neben anderen Instrumenten bei der Aufführung eines besonderen Stückes mitwirkte. Leider erfährt man selten, welche Stimme sie spielte. Die oben gemachten Ausführungen lassen uns ahnen, welche Stimmen die Flöten gespielt haben könnten, doch sind sie selten mit Sicherheit zu bestimmen. Bei einer Aufführung im Jahre 1539 in Florenz, zum Beispiel, begleiteten drei Flöten und drei Lauten die Sänger in Francesco Corteccias *Chi ne l'ha tolta ohyme,* und hier ist es eindeutig, daß die drei oberen Stimmen von Flöten,

[54] Lyle Nordstrom, „The Cambridge Consort Books", *Journal of the Lute Society of America* 5 (1972), 79.

die Unterstimmen von Lauten ausgeführt wurden.[55] Eine Liste mit Werken, in denen die Flöte bei irgendeiner Aufführung beteiligt war, es aber unbestimmt ist, welche Stimme sie gespielt hatte, folgt nach dem eigentlichen Verzeichnis.[56]

IRRTÜMLICH FÜR FLÖTE ANGEGEBENE STÜCKE

In der neueren Literatur werden einige Stücke für Flöte angegeben, die bei genauerer Untersuchung zeigen, daß eigentlich ein anderes Instrument verlangt wird. Die folgende Liste enthält einige dieser Stücke:

1) Jacopo Peri „Zinfonia con un Triflauto" aus *Euridice* (wahrscheinlich eine Art Panflöte),
2) Johann Schelle, *Ehre sei Gott in der Höhe* (hier sind zwei *Piffari* zusätzlich zu den Trompeten vorgeschrieben, es scheint klar, daß damit Schalmeyen gemeint sind, siehe S. 38),
3) Heinrich Schütz, *150. Psalm* (eine Stimme ist mit „cornetto o flauto" bezeichnet; höchstwahrscheinlich für Blockflöte).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Musik gibt uns einige Hinweise darauf, wie die Querflöte eingesetzt wurde, und hilft uns, für Stücke ohne Besetzungsangabe zu entscheiden, welche Stimme für Querflöte am besten geeignet ist. In den meisten Fällen ist es die zweite oder dritte Stimme in irgendeiner Art von „Broken Consort" oder ein reines Flöten-Consort, das entweder allein oder als Chor in einem mehrchörigen Werk auftritt.

Es scheint klar, daß die guten Flötisten der damaligen Zeit den ganzen Ambitus der d-Flöte ausnützten – siehe Virgiliano und van Eyck –, jedoch die obere Lage bevorzugten. Das würde der durchschnittliche moderne Flötist nicht erwarten, denn meistens hält er die Renaissanceflöte für primitiv. So wird nicht erwartet, daß der Ambitus über den der frühen einklappigen Barockquerflöte hinausgeht, sondern vielmehr, daß er eher kleiner ist. Spielt man dann noch auf „Kopien" moderner Instrumentenbauer, so entdeckt man, daß es ernste Intonationsprobleme ab a^1 gibt. (Ein Instrumentenbauer sagte, er spiele seine Instrumente nur bis zu diesem Ton.) Dies, zusammen mit der Verwirrung darüber, in welcher Oktave man nun spielen soll, führt oft dazu, daß die Renaissancequerflöte eine Oktave tiefer gespielt wird als vorgesehen. Nur dann, wenn man das obere Register der d-Flöte nicht

[55] Andrew C. Minor and Bonner Mitchell, *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539*, Columbia (Missouri) 1968, 276–288.

[56] Howard Mayer Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, Rom 1973, schlägt für viele dieser Stücke Besetzungen vor. Sie scheinen alle sinnvoll, doch sind sie nicht die einzig möglichen, was auch Brown selbst zugibt.

ausnützt, entsteht die Frage nach einem kleineren Instrument. (Zwei moderne Instrumentenbauer fertigen nicht gerne hohe Flöten an, weil sie so grell klingen; dies gleichsam eine Rechtfertigung dafür, daß die Flötisten der Renaissance die hohe Lage der d-Flöte der tiefen Lage einer kleineren Flöte vorzogen.)

Was wir heute brauchen, sind Instrumentenbauer, die sich ernsthaft mit den Problemen der Renaissanceflöte befassen, die versuchen, Flöten zu bauen, die der spezifischen Art der Musik gerecht werden. Außerdem bedarf es geduldiger Flötisten, die gewillt sind, dem Instrument genug Zeit zu opfern, um die ihm eigenen Stimmungsprobleme zu überwinden. Nur so wird es uns möglich sein, eine Vorstellung seines Klangs und seiner Verwendung zu entwickeln.

VERZEICHNIS DER MUSIK FÜR RENAISSANCE-QUERFLÖTE

I. ATTAINGNANT, PIERRE

Chansons musicales a quatre parties / desquelles les plus convenables a la fleuste dallemant sont / signees en la table cy dessoubz escripte par a. et a la fleuste / a neuf trous par b. et pour les deux fleustes sont signees / par ab, Paris 1533.

Von diesem Druck existiert heute nur noch das Stimmbuch des Superius, das früher im Besitze von Alfred Cortot war und heute unbekannten Aufenthalts ist. Die Bayerische Staatsbibliothek in München machte mir in dankenswerter Weise ihren Film zugänglich. Die folgenden Konkordanzen sind dem Buch von Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography,* Cambridge (Mass.) 1965, 43–44, entnommen.

Nr.	fol.		
1.	1v	ab	Per chel viso
2.	2	a	Jaymeray qui maymera / Gombert
3.	2v		O passi sparsi (Festa) Florenz, Biblioteca nazionale centrale, Ms. Magl. XIX. 164–167, Nr. 25.
4.	3v		Or vien ca vien / Jannequin *Le Paragon des chansons. Septiesme livre de XXVII chansons,* J. Moderne, Lyon 1540, fol. 7–8.
5.	4v	a	Je lay ayme (Certon) *Second livre contenant XXXI chansons,* Pierre Attaingnant, Paris 1535, fol. vi^{v}–vii.
6.	5	b	De noz deux cueurs (Guyon) Ibid., fol. x^{v}–ix.
7.	5v	a	Si par fortune / Certon Bass in *Premier livre de chansons,* Adrian le Roy & Robert Ballard, Paris 1556, fol. 8.
8.	6	a	Desir massault / Manchicourt
9.	6v	b	O desloialle dame / Bourguignon
10.	7	a	En espoir davoir mieulx / Gombert In Cambrai, Ms. 124, fol. 40, eine Quart tiefer notiert.
11.	7v	a	Autre que vous de moyne
12.	8	ab	Jay tant souffert (Jacotin) *Second livre contenant XXXI chansons,* Pierre Attaingnant, Paris 1536, fol. xvii^{v}–xviii.
13.	8v	a	Hors envieux retirez / Gombert *Das Mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts,* ed. Hans Engel, Köln 1952, 42–43.
14.	9	a	Sur tous regretz / Richafort *Ein Hundert Fünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder* 2, ed. Johann Ott, Berlin 1874, 213–215.

15.	9v	ab	Vostre beaulte / Lupus Die Melodie ist dieselbe wie in einer Gombert zugeschriebenen Chanson bei Ott, op. cit., 216–218.
16.	10	b	Puis que jay perdu / Lupi *Second livre contenant XXXI chansons,* Pierre Attaingnant, Paris 1535, fol. xxiii^{v}–xxiv.
17.	10v	a	Vous lares sil vous plaist / Adorno
18.	11v	ab	Mille regretz / J. le maire Josquin des Prés, *Wereldlijke Werken* 3, ed. Albert Smijers, Leipzig-Amsterdam 1925, 63.
19.	11v	a	Le printemps faict / Benedictus
20.	12	a	Si ung oeuvre parfait / Claudin
21.	12v	ab	Faict ou failly / Bridam Nicht identisch mit jenem von Sermisy.
22.	13	b	Eslogne suys de mes amours
23.	13v	ab	Content desir qui cause / Claudin Claudin de Sermisy, *Opera Omnia* 3, Rom 1974, 48–50 (*CMM* 52).
24.	13v	ab	Vivre ne puys content / Claudin Ibid., 4, 129–30.
25.	14	a	Veu le grief mal / Heurteur Nicht identisch mit Pierre Attaingnant, *Transcriptions of Chansons for Keyboard,* Rom 1961, 181–182 (*CMM* 20).
26.	14v	a	Par trop aymer / Benedictus
27.	15	a	La plus gorgiase du monde
28.	15v	ab	Changer ne puys / Lupi *Tiers livre des chansons,* Pierre Phalèse, Antwerpen 1554, fol. 13.
29.	16	a	Souvent amour me livre / Heurteur *Second livre contenant XXX chansons,* Pierre Attaingnant, Paris 1537, fol. viii^{v}–ix.
30.	16v	a	Si je ne dors je ne puis vivre / Legendre

II. ATTAINGNANT, PIERRE

Vingt & sept chansons musicales a qua / tre parties desquelles les plus convenables a la fleuste dal / lemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a. / et a la fleuste a neuf trous par b. et pour les deux par ab, Paris 1533.

Nr.	fol.		
1.	1v	ab	De vous servir / Claudin Pierre Attaingnant, *Fourteen Chansons,* ed. Bernard Thomas, London 1972, 8–9 (*The Parisian Chanson* 1).
2.	1v		Mirelaridon don don / Heurteur
3.	2v	a	Parle qui veult / Claudin Bernard Thomas ed., *Two Chansons for Flutes,* Oxford 1975, 6–7 (*Early Music Series* 20).

4.	3		Va mirelidrogue va / Passereau
5.	3v		Gentil mareschal
6.	4	ab	Les yeulx bendez / Vermont Pierre Attaingnant, *Fourteen Chansons,* op. cit., 10–11.
7.	4v	a	Amours amours vous me faictes grant tort / Gombert
8.	5	ab	Amour me poingt / Claudin Ibid., 12–13.
9.	5v	ab	Allons ung peu plus avant / Heurteur Ibid., 14–17.
10.	6v	ab	Je ne puis pas / Heurteur Ibid., 18–19.
11.	7	ab	Tous amoureux / Passereau Ibid., 20–21.
12.	7v	ab	Par ung matin / Heurteur Ibid., 22–23.
13.	8	a	Pren de bon cueur / P. de Manchicourt Pierre de Manchicourt, *Nine Chansons,* ed. Bernard Thomas, London 1974, 20 (*The Parisian Chanson* 2).
14.	8v	ab	Hellas amour / Heurteur Pierre Attaingnant, *Fourteen Chansons,* op. cit., 24–25.
15.	9	ab	Amour me voyant / Claudin Ibid., 26–27.
16.	9v	a	Jectes moy sur lherbette / Lupi
17.	10.	ab	Jamais ung cueur Ibid., 28–29.
18.	10v	b	Troys jeunes bourgeoises / Heurteur Ibid., 30–31.
19.	11	b	Allez souspirs / Claudin Ibid., 36.
20.	11v	a	Elle veult donc / Claudin
21.	12	ab	On dit quamour / Vermont Ibid., 32–33.
22.	12v	ab	Voyant souffrir / Jacotin Ibid., 34–35.
23.	13	a	Hayne et amour / Vermont
24.	13v	a	Pourquoy donc ne fringuerons / Passereau
25.	14v		Je nen diray mot / Passereau
26.	15	a	Je navoye point / Claudin Claudin de Sermisy, *Fifteen Chansons,* ed. Bernard Thomas, London 1976, 16 (*The Parisian Chanson* 4).
27.	15v		Ung petit coup / Passereau
28.	16v	a	Si bon amour / Jacotin *Two Chansons for Flutes,* op. cit., 4–5.

III. FORSTER, GEORG

Frische teutsche Liedlein, erster Teil Nürnberg 1539.

Neuausgabe, ed. Kurt Gudewill und Wilhelm Heiske, Wolfenbüttel 1964 (*Das Erbe Deutscher Musik* 20).

Ein Teil der 4. Auflage befindet sich heute in Ulm. Darin sind handschriftliche Besetzungsanweisungen der Zeit enthalten: Für die hier genannten Stücke wird Querflöte vorgeschlagen.

Nr.

5. Es dringt doher / Thomas Stoltzer
6. Erweckt hat mir das Herz zu dir / Georg Forster
8. So ich, Herzlieb, nun von dir scheid / Ludwig Senfl
14. Ach höchste Zier, auf all mein Gier / Lorenz Lemlin
15. Vergangen ist mir Gluck und Heil / Georg Forster
16. Ich hab's gewagt / Georg Forster
18. Ich stell leicht ab / Wolfgang Grefinger
19. Ohn Ehr und Gunst / Georg Forster
21. Gar wunderlich schickt sich
24. Was wird es doch des Wunders noch / Ludwig Senfl
26. Merk Scheidens Klag / Georg Blanckmüller
27. Ein Bäumlein zart / Lorenz Lemlin
42. Willig und treu / Georg Forster
51. Mag ich Unglück nit widerstahn / Caspar Bohemus
72. Unfall will jetzund haben Recht / Martin Wolff
97. Ach Lieb mit Leid / Paul Hofhaimer
102. Mag ich Unglück nit widerstahn / Ludwig Senfl
105. Mein Fleiß und Müeh / Ludwig Senfl
112. Ernstliche Klag / Lorenz Lemlin
125. Mit Willen gern
130. So wünsch ich ihr ein gute Nacht / Martin Wolff

IV. STÜCKE VON VERSCHIEDENEN KOMPONISTEN

1. Corteccia, Francesco: Chi ne l'ha tolta ohyme
   Andrew C. Minor und Bonner Mitchell, *A Renaissance Entertainment: Festivities for the Marriage of Cosimo I, Duke of Florence, in 1539,* Columbia (Missouri) 1968, 276–288.
2. Gabrieli, Giovanni: Beati omnes
   Giovanni Gabrieli, *Opera Omnia* 1, Rom 1956, 143–151 (*CMM* 12).
3. Hassler, Hans Leo: Venite, Exultemus Domino
   Hans Leo Hassler, *Sacri Concentus,* Wiesbaden 1961, 300–306 (*DDT* 1. Folge, 24–25).
4. Henry le Jeune: Air de Cour pour les Flustes d'Allemand
   Abgedruckt in Marin Mersenne, *Harmonie universelle* 3, Paris 1636, 244. Faks.-Ndr., ed. François Lesure, Paris 1965.

5. Knüpfer, Sebastian: Ach Herr, Strafe mich nicht
Neuausgabe, Wiesbaden 1957, 60–90 (*DDT* 1. Folge, 58–59).
6. Lasso, Orlando di: In convertendo
Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke* 21, Leipzig 1926, 63–70.
7. Lasso, Orlando di: Laudate
Id., *Sämtliche Werke* 19, Leipzig 1908, 94–98.
8. Lasso, Orlando di: Quo Properas
Id., *Sämtliche Werke* 21, 112–118.
9. Merulo, Claudio: Cantate Domino
Keine Neuausgabe; findet sich im Caspar Hasler, *Sacrae Symphoniae Diversorum Excellentissimorum Autorum,* Nürnberg 1613, Nr. 32.
10. Merulo, Claudio; Magnum Hereditatis Mysterium
Keine Neuausgabe; die unten, Beispiel 6, gegebene Abschrift stammt aus Caspar Hasler, op. cit., Nr. 51.
11. Monteverdi, Claudio: A Quest'olmo
Claudio Monteverdi, *Tutte le opere* 7, ed. G. F. Malipiero, Asolo 1929, 14–34.
12. Monteverdi, Claudio: Quia Respexit
Claudio Monteverdi, *Vesperae Beatae Mariae Virginis 1610,* Ed. Gottfried Wolters, Wolfenbüttel 1966, 172–175.
13. Landgraf Moritz von Hessen; Lobet den Herren
Keine Neuausgabe; die Handschrift befindet sich in Kassel, in der Landesbibliothek (HS: 2^0, Ms. mus. 53i).
14. Praetorius, Michael: Als der gütige Gott
Michael Praetorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke* 17, 2. Teil, Wolfenbüttel o. J., 354–387.
15. Praetorius, Michael: Christ unser Herr zum Jordan kam
Id., *Gesamtausgabe* 17, 1. Teil, 229–252.
16. Praetorius, Michael, Erhalt uns Herr bei deinem Wort
Id., *Gesamtausgabe* 17, 2. Teil, 404–432.
17. Praetorius, Michael: Herr Christ der einig Gottes Sohn
Id., *Gesamtausgabe* 17, 2. Teil, 708–719.
18. Praetorius, Michael: In dich hab ich gehofft Herr
Ibid., 293–315.
19. Praetorius, Michael: Jesaia dem Propheten
Ibid., 541–565.
20. Praetorius, Michael: Lob sei dem allmächtigen Gott
Ibid., 388–403.
21. Praetorius, Michael: Wenn wir in höchsten Nöten sein
Ibid., 613–643.
22. Schein, Johann Hermann: Also heilig ist der Tag
Johann Hermann Schein, *Opella Nova, Geistliche Konzerte* 6, ed. Bernard Engelke, Leipzig 1919, 120–131.
23. Schein, Johann Hermann: Mach dich auf, werde Licht
Ibid., 47–61.

24. Schein, Johann Hermann: O Maria, gebenedeit bist du
Neuausgabe, Neuhausen-Stuttgart 1975 (*Hänssler Edition* 5.152).
25. Schein, Johann Hermann: Selig sind, die da geistlich arm sind
Op. cit., *Opella Nova* 7, Leipzig 1923, 74–92.
26. Schein, Johann Hermann: Siehe, das ist mein Knecht
Op. cit., *Opella Nova* 6, 1–14.
27. Schein, Johann Hermann: Uns ist ein Kind geboren
Neuausgabe, Stuttgart-Hohenheim o. J. (*Das geistliche Konzert* 129).
28. Schein, Johann Hermann: Vater unser
Op. cit., *Opella Nova* 6, 138–152.
29. Schütz, Heinrich: Anima mea liquefacta est
Heinrich Schütz, *Neuausgabe Sämtlicher Werke* 13, Kassel 1957, 68–79.
30. Schütz, Heinrich: Der 133. Psalm
Heinrich Schütz, *Sämtliche Werke* 14, ed. Philipp Spitta, Leipzig 1893, 143–155.
31. Schütz, Heinrich: Jauchzet dem Herrn
Op. cit., *Sämtliche Werke* 3, Leipzig 1887, 239–282.
32. Schütz, Heinrich: Veni Sancte Spiritus
Op. cit., *Neuausgabe Sämtlicher Werke* 32, Kassel 1971, 101–134.
33. Van Eyck, Jr. Jacob: *Der Fluyten Lust-hof,* Amsterdam 1646.
Neuausgabe, ed. Gerrit Vellekoop, Amsterdam 1957.
34. Virgiliano, Aurelio: Ricercate 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14 und 16.
Aus *Il Dolcimelo, libro secondo,* nach 1600. Die Handschrift befindet sich in Bologna, im Civico Museo bibliografico musicale (Ms. C. 33).

V. ENGLISCHE „CONSORT MUSIC"

A) Leighton, Sir William
The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule, London 1614. Neuausgabe, ed. Cecil Hill, London 1970 (*Early English Church Music* 11).

1. O Loving God and Father Dear / Sir William Leighton
2. Come Let Us Sing to God / Sir William Leighton
3. My Soul Doth Long / Sir William Leighton
4. In Thee O Lord I Put My Trust / Sir William Leighton
5. Thou Art My God Thy Help's at Hand / Sir William Leighton
6. Almighty God which Hast Me Brought / Sir William Leighton
7. I Cannot Lord Excuse My Sin / Sir William Leighton
8. O Lord Thy Name's Most Excellent / Sir William Leighton
9. An Heart That's Broken and Contrite / John Dowland
10. Thou God of Might Hast Chastened Me / John Milton
11. Yield Unto God the Lord on High / Robert Johnson
12. Almighty God Which Hast Me Brought / Thomas Ford
13. Alas That I Have Offended Ever / Edmond Hooper

14. O God to Whom All Hearts Are Seen / Robert Kindersley
15. Almighty Lord and God of Love / Nathaniel Giles
16. I'll Lie Me Down to Sleep in Peace / John Coperario
17. Attend Unto my Tears O Lord / John Bull
18. In the Departure of the Lord / John Bull

B) Morley, Thomas

The First Book of Consort Lessons, London 1599 & 1611. Neuausgabe, ed. Sidney Beck, New York 1959.

1. The Quadro Pavin (Allison)
2. Galliard to the Quadro Pavin (Allison)
3. De la Tromba Pavin (Allison?)
4. Captain Pipers Pavin (Dowland?)
5. Galliard to Captaine Pipers Pavin (Dowland?)
6. Galliard Can She Excuse (Dowland?)
7. Lachrimae Pavin (Dowland?)
8. Phillips Pavin (Phillips?)
9. Galliard to Phillips Pavin (Phillips?)
10. The Frog Galliard (Morley?)
11. Allison's Knell (Allison)
12. Goe from my Window (Allison)
13. In Nomine Pavin (Strogers?)
14. My Lord of Oxenfords Maske (Byrd?)
15. Mounsiers Almaine (Byrd?)
16. Michills Galliard
17. Joyne Hands (Morley)
18. Balowe (Morley?)
19. O Mistresse Mine (Morley?)
20. Sola Soleta (Morley?)
21. Lavolto (Morley?)
22. La Coranto (Morley?)
23. The Lord Souches Maske (Morley?)
24. The Batchelars Delight (Allison)
25. Responce Pavin (Allison)

C) Rosseter, Phillip

Lessons for Consort, London 1609. Die Flötenstimme liegt in der New York Public Library, Ms. Drexel 5433.5.

1. Captaine *Lesters* Galliard / Philip Rosseter
2. Pavin / Phillip Rosseter
3. *Pranells* Pavin / Anthonie Holborne
4. Galliard to Prannels Pavin / John Baxter
5. Now is the Month of May / Thomas Morley
6. The Sacred end Pavin / Thomas Morley

7. Galliard to the Sacred end / John Baxter
8. ohne Titel / Thomas Lupo
9. Southernes Pavin / Thomas Morley
10. *Infernum* / Anthony Holborne
11. *Spere* / Anthonie Holborne
12. Millicent Pavin / Richard Allison
13. Millicent Galliard / Richard Allison
14. Cepida Pavin / John Farmer
15. Cepida Galliard
16. Alieta Vita / Incertus (Gastoldi)
17. Galliard to *de la Tromba* / Richard Allison
18. Labergere / Incertus
19. The Queenes Pavin / Anthonie Holborne
20. Move now / D. Campion
21. Galliard to the Knell / Richard Allison
22. ohne Titel / Thomas Lupo
23. Barrow *Faustus* Dreame / Edmond Kete
24. A Jigge / Philip Rosseter
25. Mall Simmes / Incertus

D) *Walsingham Consort Books*

Flöten-, Diskant- und Baßgambenstimme befinden sich in Beverly (Yorkshire), County Record Office DDHO eO 1/2/3.

1. The Lady Frances Sidney Goodmorowe / Richard Allison
2. Sir Frances Walsinghams Goodnight / Daniell Bachiler
3. Sr Frances Walsinghams Goodmorowe / Daniell Bachiler
4. The Lady Frances Sidneys Goodnight / Mr Richard Allison
5. The Lady Frances Sidneys Felicitye / Daniell Bachiler
6. Mr Allisons Sharp Paven
7. Phillips Paven
8. The Lady Walsinghams Conceite / Da. Bachiler
9. Delight Paven / Jhon Johnsonne
10. Danniell's Triall / Daniell Bachiler
11. Paven Dolorosa
12. Mr. Allisons Knell
13. The Bachilers Delight / Richard Allison
14. Daniells Allmayn / Da. Bachiler
15. The Widowes Mite / Da. B(achiler)
16. Mr Allisons Almayn / R(ichard) A(llison)
17. Squires Galliard
18. The Lady Frances Sidneys Almayn / Mr Ric(hard) Allison
19. The Queens Daunce
20. The Batell Paven
21. Proveribus

22. The Spanish measure
23. La vecchia
24. The Flatt Paven
25. Passingmeasures Paven
26. Passingmeasures Galliard
27. The Voyce
28. Primero
29. The Quadro Paven
30. The Quadro Galliard / Set by Mr Ric(hard) Allison
31. Mr Marchante Paven
32. In Pescod Tyme
33. Go from My Wyndoe / Set by Mr Allison
34. A Paven of Mr Byrdes

VI. VERSCHIEDENES

Stücke, in denen in einigen Aufführungen sicherlich Querflöten verwendet wurden, wo jedoch nicht mit Sicherheit bestimmt werden kann, welche Stimme(n) gespielt wurde(n). Zu den ersten fünf Stücken siehe Howard Mayer Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii,* Rom 1973 (*Musicological Studies & Documents* 30).

1. Malvezzi, Christofano: Sinfonia (à 6) (2 Flöten)
   Denis P. Walker, *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, Florence 1589* 1, Paris 1963, 14–15.
2. Malvezzi, Christofano: A Voi Reali Amanti (2 Flöten)
   Ibid., 18–32.
3. Malvezzi, Christofano: Coppia Gentil (à 6) (2 Flöten)
   Ibid., 33–35.
4. Malvezzi, Christofano: Sinfonia (à 6) (2 Flöten)
   Ibid., 77–79.
5. Malvezzi, Christofano: Or Che le Due Grand'alme (1 Flöte)
   Ibid., 80–84.
6. Wert, Giaches de: Egressus Jesus (2 Flöten, vergleiche Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 3, 168)
   Giaches de Wert, *Opera omnia* 12, Rom 1973, 88–96 (*CMM* 14).

Um den Vergleich zu erleichtern, wurden die Griffe aus den verschiedenen Grifftabellen auf eine d-Flöte bezogen.

			d	es	e
1a	Agricola 1529	D	●●●●●●		●●●●●○
b	Agricola 1529	A	●●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
c	Agricola 1529	e	●●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
2a	Agricola 1545	C	●●●●●●		●●●●●○
b	Agricola 1545	G	●●●●●●		●●●●●○
c	Agricola 1545	d	●●●●●●		●●●●●○
3a	Agricola 1545	GG	●●●●●●		●●●●●○
b	Agricola 1545	D	●●●●●●		●●●●●○
c	Agricola 1545	A	●●●●●●		●●●●●○
4	Jambe de Fer 1556	G[1]	●●●●●●		●●●●●○
5	Virgiliano nach 1600	d	●●●●●●		●●●●●○
6a	Mersenne 1636	G	●●●●●●		●●●●●○
b	Mersenne 1636	d	●●●●●●		●●●●●○

	f	fis	g	gis	a	b
1a	●●●●○●		●●●○○●		●●○○○●	●○●○●●
b	●●●●○●		●●●○○●	●●ϕ○○● ●●○●○○	●●○○○●	●○●○○●
c	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○●	●●ϕ○○● ●●○●○○	●●○○○●	●○●○○●
2a		●●●●○○	●●●○○○		●●○○○●	
b	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○○		●●○○○●	●○●○○●
c	●●●●○●		●●●○○○		●●○○○●	●○●○○●
3a	●●●●○●		●●●○○●		●●○○○●	●○●○○●
b	●●●●○●		●●●○○●		●●○○○●	●○●○○●
c	●●●●○●		●●●○○●		●●○○○●	●○●○○●
4	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○○	●●○○●●	●●○○○●	●○●○○●
5	●●●●○●		●●●○○○		●●○○○○	●○●○○○
6a		●●●●○○	●●●○○○		●●○○○○	
b		●●●●○○[2]	●●●○○●		●●○○○●	

[1] Jambe de Fer gibt in seiner Grifftabelle die folgende Anweisung: „Vent bien doux. pour le chant de. b. mol. le plus bas ton."

[2] Mersenne gibt diesen Griff zwar für f, doch ist sicher fis gemeint.

	h	c^1	cis^1	d^1	es^1	e^1
1a	●○○○○●	○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
b		○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
c	●○○○○●	○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
2a	●○○○○●	○●○○○●	○○○○○●	○●●●●●		●●●●●○
b	●○○○○●	○●○○○●		○●●●●●		●●●●●○
c	●○○○○●	○●○○○●		○●●●●●		●●●●●○
3a	●○○○○●	○○●●●●		○●●●●●		●●●●●○
b	●○○○○●	○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
c		○○●●●●		○●●●●●	●●●●●ϕ	●●●●●○
4	●○○○○●	○●●○○●[3]	○○○○○●	○●●●●●		●●●●●○
5		○●○○○○		●●●●●●		●●●●●○
6a	●○○○○○		○○○○○○[4]	○●●●●●		●●●●●○
b	●○○○○●	○●●○●●		○○●●●●		○●●●●○

	f^1	fis^1	g^1	gis^1	a^1	b^1
1a	●●●●○●		●●●○○●		●●○●●●	●○●●●●
b	●●●●○●		●●●○○●	●●○●○○ ●●ϕ○○●	●●○●●●	●○●●●●
c	●●●●○●	●●●●○●[5]	●●●○○●	●●○●○○ ●●ϕ○○●	●●○●●●	●○●●●●
2a	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○○		●●○●●●	
b	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○○		●●○●●●	●○●●●●
c	●●●●○●		●●●○○○		●●○●●●	●○●●●●
3a	●●●●○●	●●●●○○	●●●○○●		●●○●●●	●○●●●●
b	●●●●○●		●●●○○●		●●○●●●	●○●●●●
c	●●●●○●		●●●○○●		●●○●●●	●○●●●●
4	●●●●○●	●●●○●ϕ	●●●○○●		●●○●●●[7]	●○●●●●[8]
5	●●●●○●		●●●○○○		●●○●●●	●○●●●●
6a		●●●●○○	●●●○○○		●●○○○○	
b		○●●●○○[6]	○●●○○○		○●●●●●	

[3] Jambe de Fer schreibt „Aucuns laissent cestuy" und bezieht sich dabei auf den Ringfinger der rechten Hand.

[4] Mersenne gibt diesen Griff für f (c), doch ist sicher fis (cis) gemeint.

[5] Agricola gibt hier denselben Griff für g^1 und gis^1 (hier f^1 und fis^1). Wahrscheinlich sollte gis^1, dem gis entsprechend, ●●●●○○ gegriffen werden.

[6] Mersenne gibt diesen Griff für f^1, doch ist sicher fis^1 gemeint.

[7] Jambe de Fer gibt für diese Note den folgenden Hinweis: „Vent doux & bien couvert."

[8] Diese zwei Griffe sind bei Jambe de Fer vertauscht.

	h^1	c^2	d^2	es^2	e^2	f^2
1a	●○○●●●	○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●	●●○○○●	●○○○○●
b		○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●	●●○○○●	●○○○○●
					●●●○○●	
c	●○○●●●	○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●		●○○○○●
2a	●○○●●●	○○○○○●	○●●●●●		●●○○○●	
b	●○○●●●	○○○○○●	○●●●●●		●●○○○●	
c	●○○●●●	○○○○○●	○●●●●●		●●○○○●	●○○○○●
3a	●○○●●●	○○●●●●	○●●●●●		●●○○○●	●○○○○●
b	●○○●●●	○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●	●●○○○●	●○○○○●
c		○○●●●●	○●●●●●	●●○●○●	●●○○○●	●○○○○●
4	○●○●●●[8]	○○○●●●	○●●○●●			
5		○○○●●●	○●●●●●		●●○○●○	●○○○●○
6a	●○○○○○	○○○○●●[9]	○●●●●●		●●○○●●	
b	○○○●●○	○○○○●○	○○●○●●		○●○○●○	○○○○●○[10]

	fis^2	g^2	a^2	b^2	c^3	d^3
1a		○○●●●●	○●●●●●	●●○○●●	○○●○●●	○●●●●●
b		○○●●●●	○●●●●●	●●○○●●	○○●○●●	○●●●●●
c		○○●●●●	○●●●●●	●●○○●●	○○●○●●	○●●●●●
2a						
b						
c		○○●●●●				
3a		○○●●●●	○●●●●●			
b		○○●●●●				
c		○○●●●●	○●●●●●	●●○○●●		
4						
5		●○●○●○	○●●●●●			
6a	●●●●○○	●●●○○○	●●○●●●			
b		○●●○○○				

[9] Möglicherweise ein Griff für fis^1 (cis^2).
[10] Möglicherweise ein Griff für fis^2.

Die Tabellen II–VI enthalten Schlüsselung, Umfang und Tonart der einzelnen Stimmen für Querflöte. Dadurch soll eine Übersicht über die Anforderungen an die Querflöte in dieser Zeit vermittelt werden.

TABELLE II Pierre Attaingnant, *Chansons musicales à quatre parties*, Paris 1533.

Nr.	fol.	Stück	Superius Schlüssel	Superius Umfang	Contratenor Schlüssel	Contratenor Umfang	Tenor Schlüssel	Tenor Umfang	Bassus Schlüssel	Bassus Umfang	Modus	a = Querflöten b = Blockflöten
1	1v	Per chel viso	c^2	$a-c^2$							d	ab
2	2	Jaymeray qui maymera Gombert	g^2	d^1-f^2							g	a
3	2v	O passi sparsi (Festa)	c^1	$a-e^2$	c^3	$g-a^1$	c^4	$e-f^1$	f^4	$G-a$	a	
4	3v	Or vien ca vien Jannequin	g^2	f^1-f^2	c^2	c^1-b^1	c^3	$g-a^1$	f^3	$c-d^1$	g	
5	4v	Je lay ayme (Certon)	c^1	d^1-d^2	c^2	$g-b^1$	c^3	$f-g^1$	f^3	$G-d^1$	g	a
6	5	De noz deux cueurs (Guyon)	c^1	d^1-d^2	c^3	$e-a^1$	c^4	$d-f^1$	f^4	$A-c^1$	a	b
7	5v	Si par fortune Certon	c^1	d^1-d^2					f^3	$B-d^1$	g	a
8	6	Desir massault Manchicourt	c^1	d^1-d^2							g	a
9	6v	O desloialle dame Bourguignon	c^1	d^1-d^2							G	b
10	7	En espoir davoir Gombert[1]	g^2	d^1-es^2		$g-a^1$		$f-f^1$		$c-d^1$	g	a
11	7v	Aultre que vous de moyne	c^1	c^1-c^2							F	a
12	8	Jay tant souffert (Jacotin)	c^1	d^1-d^2	c^3	$g-g^1$	c^3	$f-g^1$	f^3	$c-c^1$	F	ab
13	8v	Hors envieux retirez Gombert	g^2	e^1-f^2		$a-b^1$		$d-f^1$		$B-d^1$	g	a
14	9	Sur tous regretz Richafort	c^1	c^1-c^2	c^3	$f-f^1$	c^4	$c-es^1$	f^4	$G-b$	a	a
15	9v	Vostre beaulte Lupus	g^2	d^1-g^2							d	ab

16	10	Puis que jay perdu Lupi	c^1	c^1–d^2	c^3	g–g^1	c^3	f–f^1	c^4	A–c^1	G	b
17	10v	Vous lares sil vous plaist Adorno	g^2	d^1–f^2							g	a
18	11v	Mille regretz J. le maire	c^1	c^1–e^2	c^3	a–a^1	c^4	d–e^1	f^4	A–c^1	e	ab
19	11v	Le printemps faict Benedictus	g^2	d^1–g^2							g	a
20	12	Si ung oeuvre parfait Claudin	c^1	d^1–c^2							F	a
21	12v	Faict ou failly Bridam	c^1	d^1–d^2							g	ab
22	13	Eslongne suys de mes amours	c^1	c^1–d^2							G	b
23	13v	Content desir qui cause Claudin	g^2	g^1–f^2	c^2	g–a^1	c^3	f–f^1	f^3	A–c^1	a	ab
24	13v	Vivre ne puys content Claudin	g^2	e^1–e^2	c^2	a–a^1	c^3	g–g^1	f^3	A–c^1	a	ab
25	14	Veu le grief mal Heurteur	g^2	g^1–g^2							d	a
26	14v	Par trop aymer Benedictus	g^2	g^1–g^2							d	a
27	15	La plus gorgiase du monde	$c^2 + c^1$	g–b^1							g	a
28	15v	Changer ne puys Lupi	c^1	c^1–d^2	c^2	g–a^1	c^3	c–g^1	f^3	A–c^1	a	ab
29	16	Souvent amour me livre Heurteur	c^1	d^1–c^2	c^3	f–g^1	c^4	e–d^1	f^4	F–g	F	a
30	16v	Si je ne dors je ne puis vivre Legendre	g^2	f^1–e^2							g	a

[1] Das Stück erscheint in d in Cambrai, Ms 124, fol. 40; die Umfänge der unteren drei Stimmen sind hier transponiert, um mit der oberen Stimme übereinzustimmen.

TABELLE III Pierre Attaingnant, *Vingt et sept chansons musicales a quatre parties,* Paris 1533.

Nr.	fol.	Stück	Superius Schlüssel	Superius Umfang	Contratenor Schlüssel	Contratenor Umfang	Tenor Schlüssel	Tenor Umfang	Bassus Schlüssel	Bassus Umfang	Modus	a = Querflöten b = Blockflöten
1	1v	De vous servir Claudin	c^1	c^1–c^2	c^3	d–f^1	c^4	f–d^1	f^4	G–g	g	ab
2	1v	Mirelaridon don don Heurteur	c^1	c^1–c^2	c^3	f–f^1	c^4	c–d^1	f^4	F–a	F	
3	2v	Parle qui veult Claudin	g^2	f(is)^1–f^2	c^3	h–a^1	c^3	g–g^1	f^3	A–d^1	G	a
4	3	Va mirelidrogue va Passereau	c^1	d^1–b^1	c^3	f–g^1	c^4	f–e^1	f^4	B–b	F	
5	3v	Gentil mareschal	g^2	e^1–g^2	c^2	a–c^2	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	
6	4	Les yeulx bendez Vermont	c^1	d^1–d^2	c^3	f–f^1	c^3	f–f^1	f^3	B–b	F	ab
7	4v	Amours amours Gombert	g^2	d^1–f^2	c^2	g–c^2	c^3	g–f^1	f^3	d–d^1	g	a
8	5	Amour me poingt Claudin	c^1	e^1–c^2	c^3	g–a^1	c^3	g–g^1	f^4	G–a	a	ab
9	5v	Allons ung peu plus avant Heurteur	c^1	c^1–d^2	c^3	e–g^1	c^4	e–c^1	f^4	F–a	F	ab
10	6v	Je ne puis pas Heurteur	c^1	c(is)^1–d^2	c^3	f–g^1	c^4	d–f^1	f^4	G–g	g	ab
11	7	Tous amoureux Passereau	c^1	d^1–c^2	c^3	g–g^1	c^4	d–f^1	f^4	G–b	g	ab
12	7v	Par ung matin Heurteur	c^1	d^1–d^2	c^3	f–a^1	c^4	d–e^1	f^4	G–b	g	ab
13	8	Pren de bon cueur P. de Manchicourt	g^2	f^1–f^2	c^2	a–b^1	c^3	g–g^1	f^3	c–d^1	g	a
14	8v	Hellas amour Heurteur	c^1	d^1–d^2	c^3	g–g^1	c^4	d–e^1	f^4	A–a	a	ab

15	9	Amour me voyant Claudin	c^1	d^1–d^2	c^2	h–a^1	c^3	g–f^1	c^4	c–a	G	ab
16	9v	Jectes moy sur lherbette Lupi	g^2	d^1–g^2	c^3	f–a^1	c^3	d–g^1	c^4	B–f^1	g	a
17	10	Jamais ung cueur	c^1	d^1–d^2	c^3	f–g^1	c^3	g–f^1	c^4	d–d^1	g	ab
18	10v	Troys jeunes bourgeoises Heurteur	c^1	f(is)^1–e^2	c^3	f–a^1	c^4	g–f^1	f^4	G–a	G	b
19	11	Allez souspirs Claudin	c^1	e^1–c^2	c^3	g–g^1	c^4	f–e^1	f^4	A–a	a	b
20	11v	Elle veult donc Claudin	c^1	d^1–d^2	c^3	f–g^1	c^3	f–f^1	f^4	G–b	g	a
21	12	On dit quamour Vermont	c^1	d^1–d^2	c^3	f–g^1	c^3	g–g^1	f^3	B–b	g	ab
22	12v	Voyant souffrir Jacotin	c^1	c^1–c^2	c^3	f–f^1	c^4	e–d^1	f^4	F–g	F	ab
23	13	Hayne et amour Vermont	c^1	d^1–f^2	c^3	f–b^1	c^3	g–g^1	f^3	B–c^1	g	a
24	13v	Pourquoy donc ne frin- guerons / Passereau	g^2	f^1–f^2	c^2	g–b^1	c^3	f–g^1	f^3	c–d^1	g	a
25	14v	Je nen diray mot Passereau	c^1	e^1–d^2	c^3	g–g^1	c^3	e–e^1	f^4	G–g	G	
26	15	Je navoye point Claudin	c^1	f^1–f^2	c^3	b–a^1	c^3	g–e^1	f^4	G–b	g	a
27	15v	Ung petit coup Passereau	c^1	d^1–e^2	c^3	g–a^1	c^4	d–e^1	f^3	c–d^1	G	
28	16v	Si bon amour Jacotin	c^1	e^1–d^2	c^3	f–g^1	c^3	f–f^1	f^4	B–g	F	a

TABELLE IV Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein,* erster Teil, 4. Auflage, Nürnberg 1552.

Nr.	Stück	Discantus Schlüssel	Discantus Umfang	Altus Schlüssel	Altus Umfang	Tenor Schlüssel	Tenor Umfang	Bassus Schlüssel	Bassus Umfang	Modus	Handschriftliche Randbemerkungen T = Tenor, D = Discantus
5	Es dringt doher Thomas Stoltzer	c^1	e^1–f^2	c^3	f–b^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „zwerch peiff“
6	Erweckt hat mir das Herz zu dir / Georg Forster	g^2	d^1–f^2	c^2	f–b^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „zwerch peiff“
8	So ich, Herzlieb nun von dir scheid / Ludwig Senfl	c^1	e^1–f^2	c^3	f–b^1	c^3	f–a^1	f^3	B–d^1	F	T – „zwerch peiff gut“, „gar gut“
14	Ach höchste Zier, auf all mein Gier / Lorenz Lemlin	c^1	c^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „gudt auf peiff u. fleit“
15	Vergangen ist mir Gluck und Heil / Georg Forster	c^1	c^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–f^1	f^3	B–c^1	F	T – „gudt zwerch p und fleit“
16	Ich hab's gewagt / Georg Forster	c^1	c^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „zwerch“
18	Ich stell leicht ab / Wolfgang Grefinger	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „zwerch p“
19	Ohn Ehr und Gunst / Georg Forster	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–c^1	F	T – „gar das gut“, „zwerch pfeiff“
21	Gar wunderlich schickt sich	c^1	c^1–c^2	c^3	f–g^1	c^3	f–f^1	f^3	B–c^1	F	T – „gut zwerch peiff“
24	Was wird es doch des Wunders noch / Ludwig Senfl	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–d^1	F	T – „gar gut“, „zwerch peyf“
26	Merk Scheidens Klag / Georg Blanckmüller	c^1	c^1–d^2	c^3	d–a^1	c^3	f–a^1	f^3	A–c^1	d	T – „das gar gut“, „zwerch peiff“
27	Ein Bäumlein zart / Lorenz Lemlin	c^1	d^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	f–a^1	f^3	G–a	d	T – „gut zwerch p“
41	Gluck mit der Zeit / Martin Wolff	c^1	c^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^4	F–c^1	F	D – „gut flöt“; T – „das gut“, „fleidt gar gut“

42	Willig und treu / Georg Forster	c^1	e^1–c^2	c^3	a–f^1	c^4	f–d^1	f^4	F–g	F	D – „gut zwerch“
51	Mag ich Unglück nit widerstahn / Caspar Bohemus	c^1	b–d^2	c^3	d–g^1	c^4	c–f^1	f^3	F–c^1	F	T – „gudt zwerch pfeyf“
53	Vergebens ist all Müeh und Kost	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^4	f–f^1	f^4	F–c^1	F	D – „gut sackpfeiff“
68	Freundlicher Gruß mit Püß	c^1	d^1–e^2	c^3	g–a^1	c^3	g–f^1	f^3	c–d^1	C	D – „gut pfeiffen in Gras [?]“
72	Unfall will jetzund haben Recht / Martin Wolff	c^1	d^1–e^2	c^3	f–g^1	c^3	g–f^1	f^4	G–a	C	T – „gut zwerch“
77	Freundlicher Gruß zu aller Stund	c^1	c^1–d^2	c^3	f–a^1	c^3	c–e^1	f^4	G–a	G	T – „gut leyren“
97	Ach Lieb mit Leid / Paul Hofhaimer	c^1	c^1–d^2	c^3	d–a^1	c^4	e–f^1	f^4	A–a	a	T – „das gut“, „zwerch pfeiff“
102	Mag ich Unglück nit widerstahn / Ludwig Senfl	c^1	c^1–e^2	c^3	e–a^1	c^4	e–e^1	f^4	A–a	a	T – „gut zwerch“
105	Mein Fleiß und Müeh / Ludwig Senfl	c^1	g^1–e^2	c^2	g–a^1	c^3	a–g^1	f^3	A–a	a	T – „gut zwerch“
107	Ehrnwert auf Erd	c^1	e^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	G–b	g	T – „gut fleid“
108	O weiblich Art / Heinrich Isaac	c^1	d^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	f–g^1	f^3	B–d^1	g	T – „gudt fleidt“
109	Nie größer Lieb / Erasmus Lapicida	c^1	c^1–f^2	c^3	e–b^1	c^3	f–g^1	f^3	A–d^1	g	T – „gut fleidt“
112	Ernstliche Klag / Lorenz Lemlin	c^1	d^1–f^2	c^3	f–a^1	c^3	g–g^1	f^4	G–d^1	g	T – „das gut zwerch“
116	Ich gewahrt's noch gut / Lorenz Lemlin	c^1	c^1–c^2	c^3	f–g^1	c^4	d–d^1	f^4	G–a	g	T – „fleidt“
121	Ich reu und klag / Georg Brack	c^1	d^1–d^2	c^3	f–b^1	c^3	f–g^1	f^4	G–b	g	T – „gar gut“, „gut fleidt“
125	Mit Willen gern	c^1	c^1–e^2	c^4	d–g^1	c^4	d–f^1	f^4	A–c^1	d	T – „gut zwerch peiff“
130	So wünsch ich ihr ein gute Nacht	c^1	c^1–d^2	c^4	d–g^1	c^4	d–f^1	f^4	G–a	d	T – „gut zwerch pfeiff auf ein ander Gardung“

TABELLE V

Nr.	Komponist/Stück	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Modus	Bemerkungen
1	FRANCESCO CORTECCIA: Chi ne l'ha tolta ohyme?	c^1	d′–d″	c^1	c′–d″	c^3	c′–a′			g	traversa
2	GIOVANNI GABRIELI: Beati Omnes	c^1	d′–es″	c^2	g–c″	c^3	g–a′	f^3	B–es′	g	Praetorius, III, 156
3	HANS LEO HASSLER: Venite, Exultemus Domino	c^1	f(is)′–f″	c^2	b–c″	c^3	g–g′	f^3	B–d′	g	Praetorius, III, 156
4	HENRY LE JEUNE: Air de Cours	g^2	g′–a″	c^2	e′–d″	c^3	a–a′	f^3	c–c′	C	Mersenne, 244, „pour les Flustes d'Allemand"
5	SEBASTIAN KNÜPFER: Ach Herr, strafe mich nicht	g^2	es′–g″	g^2	g–c″					c	Traverso I & II
6	ORLANDO DI LASSO: In convertendo	g^2	a′–g″	c^2	d′–c″	c^3	g–a′			g	Praetorius, III, 153
7	Laudate	c^1	d′–f″	c^1	d′–d″					g	Praetorius, III, 153 2 Querflöten od. Diskantgeigen od. Cornetten
8	Quo properas	c^1	d′–e″							G	Praetorius, III, 154, Fiffaro
9	CLAUDIO MERULO: Cantate Domino	c^1	d′–es″	c^1	d′–e″	c^2	g–c″	c^3	f–a′	g	Praetorius, III, 156
10	Magnum Hereditatis Mysterium	c^1	f(is)′–es″	c^2	a–b′	c^3	g–g′	f^3	B–d′	g	Praetorius, III, 156
11	CLAUDIO MONTEVERDI: A Quest'olmo	g^2	g′–e″	g^2	c′–c″					C	Flautino o Fifara
12	Quia Respexit	g^2	g′–f″	g^2	g′–g″					g	Fifara I, Pifara II
13	MORITZ LANDGRAF VON HESSEN: Lobet den Herren	c^1	c′–es″	c^2	g–c″					F	2. Choro: 2. und 3. Stimmen
14	MICHAEL PRAETORIUS: Als der gütige Gott	c^1	c′–f″	c^3	g–a′	c^4	c–es′	f^4	D–a	F	„Man kann aber anstatt der Lauten … die Block- oder Querflöten … gebrauchen."

15	Christ unser Herr zum Jordan kam	c^2	a–a′							d	1. Chor. Instrum.: Violino/Fiffaro/Violbracio/Fagotto
16	Erhalt uns Herr bei deinem Wort	g^2	e′–f″ (Voce)	g^2	d′–a″	c^2	g–c″	f^3	B–d′ (Fagotto vel Voce)	g	1. Chorus di Fiffari, vel Violini, vel Cornetti muti
		g^2	e′–f″								3. Chorus, 1. Stimme: Voce et Violino vel Fiffari
17	Herr Christ der einig Gottes Sohn	c^3	c′–a′	c^4	f–f′					F	2. oder 3. Stimme „wie in einem Englischen Consort“
18	In dich hab ich gehofft Herr	g^2	fis′–e″							G	Querflöte
19	Jesaia dem Propheten	g^2	d′–g″ (Voce)	c^3	a–a′	c^4	d–e′	f^3	G–d′ (Voce vel Fagotto)	F	1. Choro di Fiffari
20	Lob sei dem allmächtigen Gott	c^3	a–a″							F	Chorus vocalis vel Voce/Fiffaro/Cornettini Oktava/Violone
21	Wenn wir in höchsten Nöten sein	c^3	g–a′	c^4	c–e′					F	Flauto vel Fiffari
22	JOHANN HERMANN SCHEIN:										
	Also heilig ist der Tag	c^1	d′–f″							g	Canto II (traversa)
23	Mach dich auf, werde Licht	c^1	f′–f″							g	Canto II (voce e traversa)
24	O Maria, gebenedeit bist du	c^1	c′–f″							F	Traversa. Canto II
25	Selig sind, die da geistlich arm sind	c^1	d′–es″							g	Canto II (voce e traversa)
26	Siehe, das ist mein Knecht	c^1	b–f″							g	Canto II (traversa)
27	Uns ist ein Kind geboren	c^1	c′–f″							g	Traversa. Canto II
28	Vater unser		c′–d″							g?	Canto II. Traversa Cornetto e Voce. Es erscheint in f in der modernen Ausgabe, wurde aber höchstwahrscheinlich von g transponiert.

TABELLE V (Fortsetzung)

Nr.	Komponist/Stück	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Schlüssel	Umfang	Modus	Bemerkungen
29	HEINRICH SCHÜTZ: Anima mea liquefacta est		c′–es″		a–es″					d	Fiffaro I & II oder Cornettino I & II
29a	Secunda pars: Aduro vos, filiae Jerusalem		a–es″		h–es″					d	Fiffaro I & II oder Cornettino I & II
30	Der 133. Psalm	c^1	a–g″							g	2. Stimme: Violino o Traversa
31	Jauchzet dem Herrn	c^1	c′–e″	c^1	d′–d″					G	Traversa e Cornetto
32	Veni, Sancte Spiritus	c^2	d′–e″							G	2. Stimme: Traversa o Cornetto
33	AURELIO VIRGILIANO: Ricercar facile (1)	c^1	g–f″							d	Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simili
34	Ricercata (4)	c^1	d–e″							C	Cornetto; Violino; Traversa; et altri instrumenti
35	Ricercata (6)	c^1+c^4	d–d″							g	Traversa; Violino; Cornetto; et altri instrumenti
36	Ricercata (7)	c^1	a–g″							g	Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simili in Battaglia
37	Ricercata (8)	c^1	a–e″							d	come di sopra
38	Ricercata (9)	c^1	a–g″							d	come di sopra
39	Ricercata (10)	c^1	a–g″							C	come di sopra
40	Ricercata (12)	c^1+c^4	f–f″							g	Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simili
41	Ricercata (14)	c^1	a–g″							d	Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simili
42	Ricercata (16)	c^1+c^4	d–d″							g	Cornetto: Violino: Traversa: e simili

TABELLE VI Englische „Consort Music"

A) Sir William Leighton, *The Teares or Lamentations of a Sorrowful Soule*, London 1614.

Nr.	Stück	Altus Schlüssel	Altus Umfang	Tenor Schlüssel	Tenor Umfang	Modus
1	O Loving God and Father Dear Sir William Leighton	c^2	$h–a^1$	c^3	$g–e^1$	G
2	Come Let Us Sing to God Sir William Leighton	c^2	$h–g^1$	c^3	$fis–e^1$	G
3	My Soul Doth Long Sir William Leighton	c^1	$c^1–d^2$	c^3	$a–a^1$	C
4	In Thee O Lord I Put My Trust Sir William Leighton	c^1	$d^1–c^2$	c^2	$g–g^1$	C
5	Thou Art My God Sir William Leighton	c^1	$e^1–c^2$	c^3	$h–g^1$	C
6	Almighty God Sir William Leighton	c^2	$d^1–a^1$	c^4	$g–fis^1$	G
7	I Cannot Lord Excuse My Sin Sir William Leighton	c^2	$a–a^1$	c^4	$f–e^1$	d
8	O Lord Thy Name's Sir William Leighton	c^2	$h–a^1$	c^3	$g–e^1$	G
9	An Heart That's Broken John Dowland	c^3	$g–a^1$	c^3	$f–f^1$	g
10	Thou God of Might John Milton	c^1	$d–es^2$	c^3	$fis–g^1$	g
11	Yield Unto God Robert Johnson	c^2	$c^1–a^1$	c^3	$f–e^1$	g
12	Almighty God Thomas Ford	c^2	$g–b^1$	c^3	$f–f^1$	g
13	Alas that I Have Offended Ever Edmond Hooper	c^3	$cis^1–a^1$	c^4	$d–fis^1$	d
14	O God to Whom All Hearts Robert Kindersley	c^3	$a–a^1$	c^4	$fis–f^1$	g
15	Almighty Lord and God of Love Nathaniel Giles	c^3	$a–g^1$	c^4	$d–c^1$	d
16	I'll Lie Me Down to Sleep John Coperario	c^2	$g–a^1$	c^3	$e–e^1$	G
17	Attend Unto My Tears O Lord John Bull	c^3	$gis–a^1$	c^4	$c–e^1$	a
18	In the Departure of the Lord John Bull	c^3	$a–a^1$	c^4	$c–e^1$	a

TABELLE VI (Fortsetzung)

B) Thomas Morley, *The First Book of Consort Lessons*, London 1599 & 1611.

Nr.	Stück	Schlüssel	Umfang	Modus
1	The Quadro Pavin (Allison)	c^2	$h-a^1$	G
2	Galliard to the Quadro Pavin (Allison)	c^2	$h-a^1$	G
3	De la Tromba Pavin (Allison?)	c^3	$g-a^1$	F
4	Captain Pipers Pavin (Dowland?)	c^2	$g-b^1$	g
5	Galliard to Captaine Pipers Pavin (Dowland?)	c^3	$f-g^1$	g
6	Galliard Can She Excuse (Dowland?)	c^2	$g-d^2$	g
7	Lachrimae Pavin (Dowland?)	c^2	$a-c^2$	d
8	Phillips Pavin (Phillips?)	c^2	$f-c^2$	G
9	Galliard to Phillips Pavin (Phillips?)	c^2	$a-d^2$	G
10	The Frog Galliard (Morley?)	c^2	$g-h^1$	G
11	Allison's Knell (Allison)	c^2	$g-c^2$	a/C
12	Goe from my Window (Allison)	c^2	$g-c^2$	C
13	In Nomine Pavin (Strogers?)	c^2	$g-a^1$	C
14	My Lord of Oxenfords Maske (Byrd?)	c^3	$h-g^1$	G
15	Mounsiers Almaine (Byrd?)	c^2	$h-g^1$	G
16	Michills Galliard	c^2	$h-b^1$	g
17	Joyne Hands (Morley)	g^2	d^1-g^2	G
18	Balowe (Morley?)	c^3	$g-f^1$	G
19	O Mistresse Mine (Morley?)	c^3	$h-g^1$	G
20	Sola Soleta (Morley?)	c^2	c^1-c^2	F
21	Lavolto (Morley?)	c^2	$a-h^1$	C
22	La Coranto (Morley?)	c^2	c^1-c^2	d
23	The Lord Souches Maske (Morley?)	c^2	$g-a^1$	C
24	The Batchelars Delight (Allison)	c^3	$g-a^1$	C
25	Response Pavin (Allison)	c^3	$g-a^1$	G

TABELLE VI (Fortsetzung)

C) Phillip Rosseter, *Lessons for Consort*, London 1609.

Nr.	Stück	Schlüssel	Umfang	Modus
1	Captaine *Lesters* Galliard / Philip Rosseter	c^2	c^1–c^2	d
2	Pavin / Phillip Rosseter	c^2	a–b^1	d
3	*Pranells* Pavin / Anthonie Holborne	c^3	a–a^1	d
4	Galliard to *Pranells* Pavin / John Baxter	c^2	cis^1–c^2	d
5	Now is the Month of May / Thomas Morley	c^2	a–a^1	G
6	The Sacred end Pavin / Thomas Morley	c^3	d–b^1	g
7	Galliard to the Sacred end / John Baxter	c^2	b–d^2	g
8	ohne Titel / Thomas Lupo	c^2	g–f^1	g
9	Southernes Pavin / Thomas Morley	c^2	a–c^2	F
10	*Infernum* / Anthony Holborne	c^2	b–c^2	g
11	*Spere* / Anthonie Holborne	c^2	c^1–d^2	d
12	Millicent Pavin / Richard Allison	c^2	a–c^2	C
13	Millicent Galliard / Richard Allison	c^2	b–c^2	C
14	Cepida Pavin / John Farmer	c^3	fis–g^1	G
15	Cepida Galliard	c^3	g–a^1	G
16	Alieta Vita / Incertus (Gastoldi)	c^2	a–a^1	G
17	Galliard to *de la Tromba* / Richard Allison	c^2	a–c^2	F
18	Labergere / Incertus	c^2	g–a^1	g
19	The Queenes Pavin / Anthonie Holborne	c^2	g–a^1	G
20	Move now / D. Campion	c^2	h–g^1	G
21	Galliard to the Knell / Richard Allison	c^2	g–d^2	G
22	ohne Titel / Thomas Lupo	c^2	gis–g^1	G
23	Barrow *Faustus* Dreame / Edmond Kete	c^2	c^1–a^1	d
24	A Jigge / Philip Rosseter	c^2	c^1–f^1	g
25	Mall Simmes / Incertus	c^2	b–d^1	g

TABELLE VI (Fortsetzung)

D) *The Walsingham Consort Books*

Nr.	Stück	Schlüssel	Umfang	Modus
1	The Lady Frances Sidney Goodmorowe / Richard Allison	c^3	$f–b^1$	F
2	Sir Frances Walsinghams Goodnight / Daniell Bachiler	c^3	$g–a^1$	F
3	Sr Frances Walsinghams Goodmorowe / Daniell Bachiler	c^3	$f–c^2$	g
4	The Lady Frances Sidneys Goodnight / Mr Richard Allison	c^3	$d–c^2$	d
5	The Lady Frances Sidneys Felicitye / Daniell Bachiler	c^3	$fis–g^1$	G
6	Mr Allisons Sharp Paven	c^2	$h–c^2$	G
7	Phillips Paven	c^2	$g–c^2$	G
8	The Lady Walsinghams Conceite / Da. Bachiler	c^3	$g–g^1$	G
9	Delight Paven / Jhon Johnsonne	c^3	$g–a^1$	g
10	Daniell's Triall / Daniell Bachiler	c^3	$f–g^1$	g
11	Paven Dolorosa	c^2	$a–a^1$	d
12	Mr Allisons Knell	c^2	$g–c^2$	a
13	The Bachilers Delight / Richard Allison	c^3	$g–a^1$	C
14	Daniells Allmayn / Da. Bachiler	c^3	$g–a^1$	C
15	The Widowes Mite / Da. B(achiler)	c^3	$f–a^1$	F
16	Mr Allisons Almayn / R(ichard) A(llison)	c^2	$h–c^2$	C
17	Squires Galliard	c^3	$g–as^1$	c
18	The Lady Frances Sidneys Almayn / Mr Ric(hard) Allison	c^2	$g–c^2$	G
19	The Queens Daunce	c^3	$g–a^1$	g
20	The Battell Paven	c^3	$g–a^1$	G
21	Proveribus	c^3	$g–a^1$	G
22	The Spanish measure			
23	La vecchia	c^3	$h–g^1$	G
24	The Flatt Paven	c^3	$h–g^1$	g
25	Passingmeasures Paven	—	—	—
26	Passingmeasures Galliard	—	—	—
27	The Voyce	c^3	$h–a^1$	d/F
28	Primero			
29	The Quadro Paven	c^2	$h–a^1$	G
30	The Quadro Galliard / Set by Mr Ric(hard) Allison	c^2	$h–a^1$	G
31	Mr Marchante Paven	c^3	$c^1–a^1$	C/G
32	In Pescod Tyme	—	—	—
33	Go from my Wyndoe / Set by Mr Allison	c^3	$g–c^2$	C
34	A Paven of Mr Byrdes	c^3	$g–a^1$	c