**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

**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis

**Band:** 7 (1983)

**Heft:** [1]

**Artikel:** "Alta capella" zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert

**Autor:** Welker, Lorenz

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-869145

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 02.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# „ALTA CAPELLA“ ZUR ENSEMBLEPRAXIS DER BLASINSTRUMENTE IM 15. JAHRHUNDERT

VON LORENZ WELKER

Die Feststellung, daß das Bläserensemble, welches wir „alta capella“ nennen, zu den herausragenden Erscheinungen des Musiklebens im 15. Jahrhundert gehörte, ist mittlerweile geradezu ein Gemeinplatz geworden. Seit Besseler den Begriff im Anschluß an Tinctoris prägte[1], sind zahlreiche Untersuchungen zu diesem Thema erschienen. Von diesen verdienen vor allem die Arbeiten Keith Polk's zur Geschichte und Musikpraxis des Ensembles in Flandern hervorgehoben zu werden.[2] Der vorliegende Artikel geht auf einen Vortrag zurück, der während der Festwoche zum 50jährigen Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis gehalten wurde. Entsprechend dem Thema der Festwoche, „Improvisation in der alten Musik“, soll auch hier der Hauptakzent auf aufführungspraktischen Fragen liegen. Dies beinhaltet Fragen nach Begrenzungen und Möglichkeiten des verwendeten Instrumentariums, nach Aufgaben des Ensembles und Bedingungen des Auftretens, und schließlich nach dem möglichen Repertoire. Weiterhin werden hier auch Ergebnisse praktischer Erprobung miteinbezogen, die den aufführungspraktischen Versuchen eines Bläserensembles an der Schola Cantorum Basiliensis entstammen.

## *Zum Begriff „alta capella“*

Mit „alta capella“ oder „Bläseralta“ bezeichnen wir ein Ensemble aus zwei oder drei Rohrblattinstrumenten und einer Posaune, bzw. ihrem Vorläufer, der Zugtrompete, das uns auf zahlreichen Bildwerken des 15. Jahrhunderts als feststehende Gruppierung begegnet (Abb. 1 u. 2). Beide Begriffe, die wir heute zur Benennung dieses Ensembles verwenden, sind in dieser Form Prägungen des 20. Jahrhunderts. Sie wurden von Besseler in Anlehnung an eine Textstelle bei Tinctoris eingeführt, die folgendermaßen lautet:

> „Et quoniam tibia simplex vocem imitatur humanam: unicam scilicet partem cantuum edere potens: ut quemadmodum ex vocibus humanis gravitate et acumine disparibus: cantores diversarum partium cantus pronunciant; ita et tibicines inequalibus tibiis personarent: tibiarum alias acutas: alias graves: illas supremis partibus: istas mediocribus et imis adaptabiles excogitarunt. Unde: tibiarum (ut cantus partium) alii nomen est suprema: alii tenor: quem vulgo bombardam vocant: et alii contratenor. Imos tamen contratenores semper: ac sepe reliquos:

[1] Heinrich Besseler, „Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle“, *Bericht über den Kongreß der IGMW in Basel 1949*, Kassel und Basel 1950, 59–69. Ders.: „Die Entstehung der Posaune“, *AMl* 22 (1950) 9–35. Ders.: *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig ²1974, 165 ff. et passim.

[2] Keith Polk, *Flemish wind bands in the late Middle Ages: a study of improvisatory instrumental practices*, Ph. D. Diss. Berkeley 1968 (maschr.). Ders.: „Wind bands of medieval Flemish cities“, *Brass and Woodwind Quarterly* 1 (1968) 93–113. Ders.: „Municipal wind music in Flanders in the late Middle Ages“, *Brass and Woodwind Quarterly* 2 (1969) 1–15.

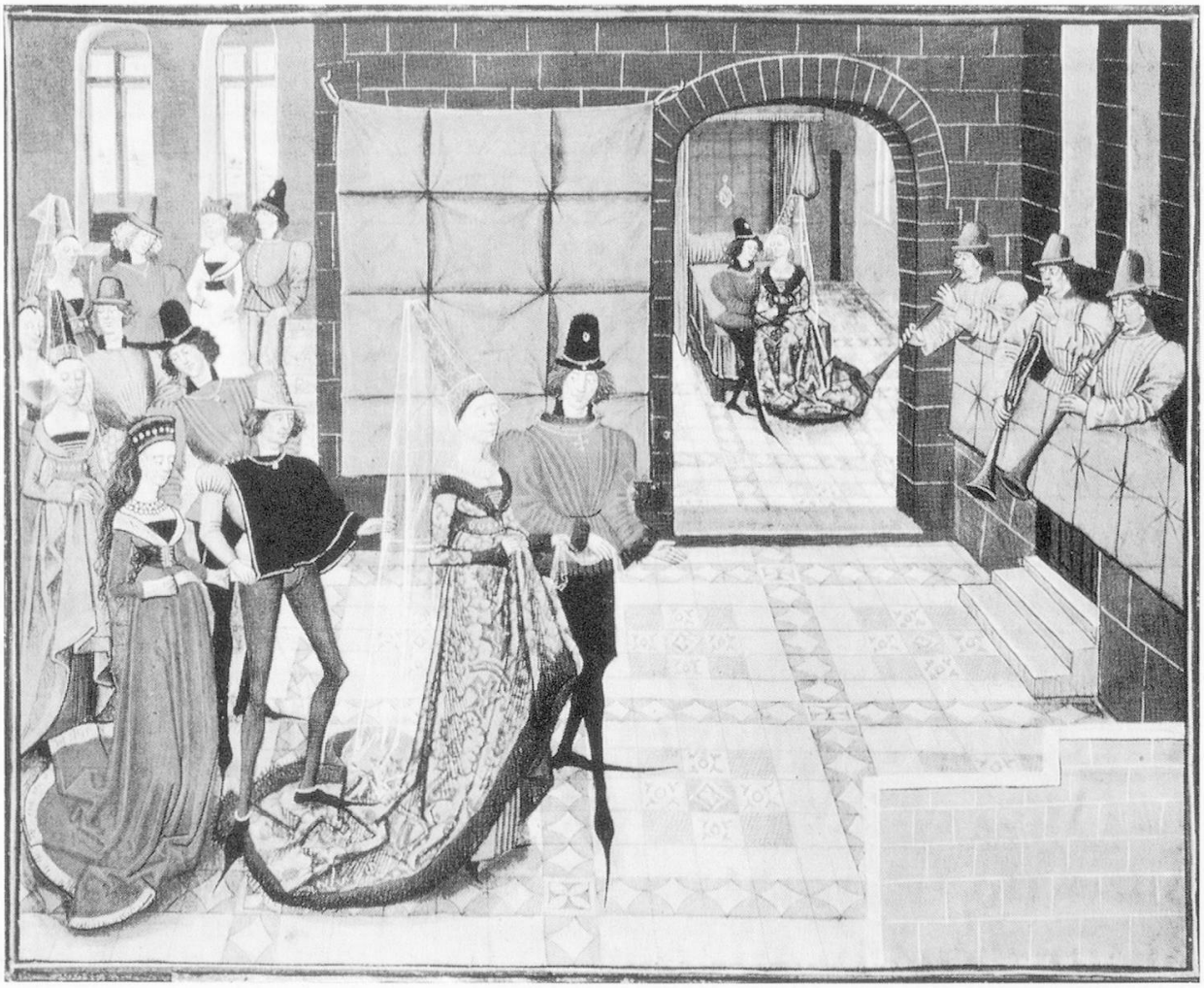


Abb. 1: Loyset Liedet (oder Werkstatt): Ball am Hofe König Yvons von Gascogne anläßlich der Vermählung seiner Tochter (um 1468) (Miniatur in „Histoire de Renaud de Montauban", fol. 117v.; nach R. Wangermée, *Flemish music and society in the 15th and 16th centuries,* New York 1968)

tibicinibus adjuncti tubicines: ea tuba quam superius tromponem ab Italis: et sacqueboute a Gallicis appellari diximus: melodiosissime clangunt. Quorum omnia instrumenta simul aggregata: communiter dicuntur alta."[3]

[3] „Eine einzelne Schalmei ist, wie die menschliche Stimme, nur dazu fähig, eine einzige Stimme einer Komposition zu übernehmen. Daher spielen die Schalmeispieler auf Instrumenten unterschiedlicher Größe, wie auch Sänger entsprechend ihrer Stimmlage unterschiedliche Parte ausführen. Einige Instrumente sind hoch, für die Oberstimmen, andere tief, für Mittel- und Unterstimmen. Daher haben die verschiedenen Schalmeien unterschiedliche Namen, wie die Stimmen, die sie spielen: nämlich ‚suprema', ‚tenor' (gemeinhin ‚bombarda' genannt) und ‚contratenor'. Zur Ausführung der tiefsten Contratenorstimmen (und oft auch überhaupt zur Ausführung von Contratenorstimmen) treten Blechbläser zur Schalmeigruppe hinzu; und diese spielen mit großem Wohlklang auf einem Instrument, das in Italien ‚trompone', in Frankreich aber ‚sacqueboute' genannt wird. Und wenn alle diese Instrumente zusammenkommen, nennt man das im allgemeinen ‚alta'." Aus: Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae"*, Tutzing $^{2}$1960, 37; vgl. auch Anthony Baines, „Fifteenth century instruments in Tinctoris's ‚De Inventione et Usu Musicae'", *GSJ* 3 (1950) 19–26 (Neuausgabe und engl. Übersetzung der Abschnitte über Musikinstrumente).

Abb. 2: Meister des Hausbuchs (um 1480), Planetenbild der Sonne (Ausschnitt; nach dem Faksimile, hg. von R. Graul, Leipzig o. J., Tafel 6)

Der Abschnitt ist dem um 1487 entstandenen Traktat „De inventione et usu musicae" entnommen und enthält die erste detaillierte Beschreibung des Ensembles. Im Résumée dieses Abschnitts benützt Tinctoris den Ausdruck „alta", den Besseler als Kurzform für italienisch „alta musica" ansah. Weiter interpretierte Besseler „alta" als gebräuchlichen Namen („communiter dicuntur") des Ensembles, und in diesem Sinn, oft erweitert zu „alta capella", wird „alta" seither in der Fachliteratur verwendet. Weil sich diese Bezeichnung eingebürgert hat und durchaus brauchbar ist, werde auch ich im folgenden „alta capella" weiter benützen.

Im 15. Jahrhundert war „alta" als Name für das Ensemble aber offensichtlich nicht üblich. In italienischen Dokumenten ist in der Regel von „piffari" die Rede, wenn eine „alta capella" gemeint war, in Deutschland hieß es „Pfeifer", in Frankreich „ménéstrels" oder (genauer) „haulz ménéstrels".

Tinctoris wollte möglicherweise in der fraglichen Passage dem Ensemble gar keinen Namen geben, sondern lediglich darauf hinweisen, daß die beschriebenen Instrumente als „laute Instrumente" („instrumenta alta") zusammengefaßt werden konnten. „Alta" ist dann als lateinische Übersetzung von französisch „haut", „laut" zu verstehen.

„Les haulz instrumens" oder „haute musique" war allerdings ein gebräuchlicher Begriff. Mit „haute musique" wurde bis weit ins 14. Jahrhundert die Gesamtheit der lauten Instrumente bezeichnet.[4] Noch in den gegen 1370 entstandenen „Échecs amoureux" finden wir eine solche unspezifische Zusammenfassung einer Vielzahl von Instrumenten, aller Arten von „Trompeten, großen und kleinen Pauken, Schellen, Sackpfeifen, Schalmeien und Hörnern".[5] Den lauten Instrumenten wurde entsprechend die Gesamtheit des leisen Instrumentariums, also alle Streich- und Zupfinstrumente sowie die leisen Blasinstrumente, gegenübergestellt. Die Zweiteilung der Instrumente war aber nicht nur Klassifikation nach der Lautstärke, sie implizierte auch eine Beurteilung hinsichtlich der Verwendbarkeit für kunstvolle Musik. Diese war nämlich den leisen Instrumenten vorbehalten. Die lauten Instrumente hingegen, darauf weisen bildliche und schriftliche Quellen hin, beschränkten sich bis weit ins 14. Jahrhundert darauf, „großen Lärm", „grant noise", zu machen, wenn es der Anlaß erforderte. So fanden sie Verwendung bei Feldzügen, bei Festlichkeiten im Freien, und schließlich bei Tanzveranstaltungen. Die strikte Trennung von lauten Instrumenten und kunstvoller Musik wurde wohl von den Arabern übernommen, sie findet sich jedoch schon in Ansätzen bei Aristoteles.[6]

Tinctoris greift nun in seiner Schlußbemerkung „communiter dicuntur alta" diesen alten Begriff der „haute musique" wieder auf, wendet ihn aber in völlig anderer Weise an. An die Stelle der undifferenzierten Vielfalt ist eine sehr genau bestimmte, kleine Gruppe von Blasinstrumenten getreten, und die für die „haute musique" des 14. Jahrhunderts so wesentlichen Perkussionsinstrumente fehlen in Tinctoris' Auf-

[4] Edmund A. Bowles, „Haut and Bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages", *MD* 8 (1954) 115–140. Vgl. hierzu auch Dagmar Hoffmann-Axthelm, „Instrumentensymbolik und Aufführungspraxis", *BJbHM* 4 (1980) 9–90, vor allem 59ff.

[5] „Et quant ils vouloient danser
et faire grans esbattemans,
on sonnoit les haulz instruments,
qui mieulx aux danses plaisaient
pour la grant noise qu'ils faisoient.
La peuist on oir briefment
sonner moult de renuoisement
trompez, tambours, tymbrez, naquaires,
cymballes (dont il n'est mes guaires),
cornemuses et chalemelles
et cornes de fachon moult belles."
Vgl. Heinrich Abert, „Die Musikästhetik der Échecs amoureux", *SIMG* 6 (1904/05) 346–355.

[6] Über die sozialen Hintergründe des „lauten Spiels", über das Zusammenspiel von Schalmeien und Trompeten vor der Zeit unserer „alta capella" hat Sabine Žak in ihrer Dissertation umfangreiches Material gesammelt und kommentiert (*Musik als „Ehr und Zier"*, Neuss 1979).

zählung. Auch auf dem Bildmaterial des 15. Jahrhunderts sind Trommeln und Pauken nur in Ausnahmefällen zusammen mit der „alta capella" abgebildet. Und wenn noch im 14. Jahrhundert den „lauten" Instrumenten die Fähigkeit zur Ausführung kunstvoller Musik abgesprochen wurde, so legt der wiederholte Hinweis auf vokale Praxis in der Stimmverteilung sowie der Vergleich von „tibia" und „vox humana" nahe, daß hier ein entscheidender Wandel in der Beurteilung des lauten Instrumentariums stattgefunden hat. Von „grant noise" ist nicht mehr die Rede, im Gegenteil, der Klang wird als „melodiosissime" gerühmt. Kunstvolle Musik im Sinne der Vokalpolyphonie war den Bläserensembles zur Zeit Tinctoris' nicht nur möglich, sondern war wesentlicher Bestandteil ihres Repertoires.

Das Ergebnis dieses Wandlungsprozesses in der Einschätzung des „lauten" Instrumentariums wird uns erst im 16. Jahrhundert voll greifbar. Dort sehen wir die Zink/Pommern/Posaunen-Ensembles als Basis höfischer, städtischer und kirchlicher Musikpflege.

Um noch zu verdeutlichen, zwischen welchen Extremen sich der Wandel in der Behandlung der „lauten" Blasinstrumente vollzogen haben muß, will ich zwei Beispiele anführen. Wir können uns kein unmittelbares Bild von der Praxis der mittelalterlichen „haute musique" machen, da uns keine schriftlichen Aufzeichnungen der gespielten Musik erhalten sind. Ein Blick auf orientalische Musikpraxis kann jedoch aufschlußreich sein, zumal nicht nur die instrumentenästhetischen Vorstellungen, sondern auch das Instrumentarium, wie es sich etwa in den „Échecs amoureux" darstellt, aus der arabischen Praxis übernommen wurde. Baines zitiert einen Bericht vom Auftritt einer Blaskapelle in Kirmanshah:

> Every evening at sundown five or six musicians mount a small bandstand overlooking the terraces. The music begins with the small drum solo, soon joined by the big drum. Then these give place to the melody on a surna, calm at first, then wildly abandoned. Finally all the instruments play together, the long trumpets adding their bellowing sounds to the *devilish concert.*[7]

Das Auftreten einer städtischen Kapelle zu Anfang des 14. Jahrhunderts mag ähnlich vonstatten gegangen sein. Zweihundert Jahre nach dem Entstehen der „Échecs amoureux" berichtet Massimo Troiano vom Auftreten „lauter" Blasinstrumente anläßlich der Münchner Fürstenhochzeit 1568:

> ... fecero udire varii e *dolcissimi concerti*, e tra gli altri vi fu sonato un motetto a sette di Orlando Lasso, con cinque cornetti alti, e due tromboni.[8]

In diesem Entwicklungsprozeß, vom „devilish concert" und „grant noise" der alten „haute musique" zu den „dolcissimi concerti" der Bläser in München, können wir die Herausbildung der „alta capella" als entscheidenden Schritt auffassen. Mit der „alta capella" war ein genau festgelegtes Ensemble aus der Vielfalt der „haute musique" herausgelöst, dem anspruchsvollere Aufgaben übertragen werden konnten.

[7] Anthony Baines, *Woodwind instruments and their history*, London [3]1967, 232. Die „surna" ist eine orientalische Schalmei.

[8] Horst Leuchtmann (Hrsg.), *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, München 1980, 138.

Es läßt sich nicht genau sagen, wann die Gruppierung der „alta capella" entstanden ist. Bilddokumente existieren seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts und geben das Ensemble in typischer Besetzung wieder: zwei oder drei Rohrblattinstrumente und ein Blechblasinstrument, das eine bunte Vielfalt von Formen aufweist, aber offensichtlich eine Vorform der heutigen Posaune darstellt. Um nämlich dem Anspruch gerecht zu werden, polyphone Musik aufführen zu können, mußte der Spieler dieses Instruments in der Lage sein, mehr als die der Naturtrompete zur Verfügung stehenden Partialtöne (Naturtöne) hervorzubringen. Wir können mit einiger Sicherheit annehmen, daß das mit Hilfe eines Zugmechanismus' gelang, und nennen daher sein Instrument „Zugtrompete". Dieses Instrument war das Bindeglied zwischen der geraden Trompete des Mittelalters und dem Instrument mit dem U-Zug, der Posaune, die sich seit der Renaissance kaum wesentlich verändert hat.

Zwei instrumentenbauliche Neuerungen waren nötig, um das Zustandekommen der „alta capella" zu ermöglichen. Die eine, der erste Ausbau der Schalmeifamilie mit der Entwicklung des (Alt-)Pommers, dürfte vor der Mitte des 14. Jahrhunderts anzusetzen sein. Die andere, die Ausstattung der Naturtrompete mit einem beweglichen Zug, der ihr das Spielen von Melodien ermöglichte, fand wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts statt.

Zu diesen „technischen" Neuerungen mußte aber auch eine Veränderung in der ästhetischen Erwartung den Blasinstrumenten gegenüber stattgefunden haben. Ob diese Veränderung durch die Entwicklungen im Instrumentenbau bedingt war, oder ob umgekehrt diese die Entwicklung in Gang brachte, läßt sich nicht entscheiden.

Erste Ansätze zur Entwicklung von Mehrstimmigkeit im Zusammenspiel von Schalmei und Trompete, aber auch Anzeichen für eine beginnende Neubewertung des Bläserklangs finden sich schon vor der Jahrhundertmitte. Der aus Regensburg gebürtige Pariser Gelehrte Konrad von Megenberg schreibt in seinem großen Lehrwerk „Yconomia" über Schalmei und Trompete:

> „Unde non differunt tuba et tibia nisi per vocis grossiciem et tenuitatem, sicut vox masculi grossior est naturaliter ut in pluribus feminea voce. Simul etiam bene concinunt secundum debitas proporciones in quartis, in quintis aut octavis, sicut qualitas exigit melodie."

Und später fügt er noch hinzu:

> „Modernis etenim temporibus tibie et tube altitone fidulas morigeras a conviviis communiter fugant, et altisono strepitu certatim iuvencule saliunt ut cerve clunes illepide ac effeminaliter agitando."[9]

[9] „Also unterscheiden sich Trompete und Schalmei lediglich durch Stärke bzw. Schwäche ihres Klanges, wie die männliche Stimme kräftiger ist als die weibliche – so wie es sich in vielen Dingen verhält. Diese beiden Instrumente klingen gut zusammen, gemäß der erforderlichen Verhältnisse, in Quarten, Quinten oder Oktaven, wie es der Charakter der Melodie erfordert." „Heutzutage haben die lauten Schalmeien und Trompeten die anständigen Fideln von den Festen allgemein vertrieben, und die jungen Mädchen tanzen zu dem Lärm um die Wette, wobei sie, weibisch und geschmacklos, wie die Hirschkühe mit dem Hinterteil wackeln." Vgl. Christopher Page, „German musicians and their instruments, a 14th century account by Konrad of Megenberg", *EM* 10 (1982) 192–200.

Da zu Konrads Zeiten ein Auftreten der Zugtrompete noch sehr unwahrscheinlich ist, dürfte er das Zusammenspiel von Schalmei und Busine, der langgestreckten, geraden Naturtrompete gemeint haben. Die Intervallangaben könnten sich dabei sowohl auf die geeigneten Konsonanzen, als auch auf die ersten drei Naturtöne der Trompete beziehen. Die eingeschränkten instrumentalen Möglichkeiten lassen von diesem Ensemble eher mehrklangliches Musizieren im Sinne Salmens erwarten, als Mehrstimmigkeit im Sinn der Vokalpolyphonie.[10] Aber es ist auffallend, daß Konrad schon den Aspekt des Wohlklangs hervorhebt („bene concinunt"), zumal er sich noch sehr wohl – und mit erhobenem Zeigefinger – gegen den anderen, älteren Aspekt der „haute musique" wendet: das laute Getöse, mit dem Schalmei und Trompete „heutzutage" zum Tanz aufspiele. Für Konrad sind Schalmei und Trompete als Tanzkapelle offensichtlich eine Neuerung. Hundert Jahre später ist die Tanzbegleitung noch eine der Hauptbeschäftigungen der „alta capella", was ihr auch – etwas vereinfachend – die Bezeichnung „Alta-Tanzkapelle" eingetragen hat.[11]

Wie wir sehen, zeigten sich erste Ansätze in der Entwicklung von Mehrstimmigkeit im Ensemble Schalmei/Trompete schon vor dem Einsetzen instrumentenbaulicher Weiterentwicklungen. Der nächste Schritt – von der geordneten Mehrklanglichkeit zur tatsächlichen Mehrstimmigkeit – konnte jedoch erst erfolgen, nachdem die Voraussetzungen hierfür auf dem Gebiet des Instrumentenbaus geschaffen waren.

### *Die Instrumente*

Das Studium des Instrumentariums im 15. Jahrhundert ist weitgehend auf bildliche Darstellungen angewiesen. Schriftliche Zeugnisse sind selten, und, was den Umgang mit ihnen erschwert, in Benennung und Aussagen über Instrumente nicht sonderlich präzis. So kann zum Beispiel nur aus dem Kontext erschlossen werden, ob „tibia" (oder „fistula") „Schalmei" oder allgemein „Holzblasinstrument" heißt. Bildquellen des 15. Jahrhunderts hingegen zeichnen sich, im Gegensatz zu denen früherer Jahrhunderte, dadurch aus, daß die Maler in zunehmendem Maße Wirklichkeit so wiedergaben, wie sie sie erlebten. Und aus der zunehmenden Konstanz in der Darstellung nicht nur einzelner Instrumente, sondern auch ihrer Gruppenbildung, können wir annehmen, daß die Maler „immer stärker Bezug nahmen auf zeitgenössische Praxis".[12] Dennoch werden wir später, um weitere Aspekte zu gewinnen, auch auf schriftliche Quellen zurückgreifen müssen.

[10] Salmen, Walter: „Bemerkungen zum mehrstimmigen Musizieren der Spielleute im Mittelalter", *RBM* 11 (1957) 17–26.

[11] Besseler, „Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle".

[12] Victor Ravizza, *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien* = Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 21, Bern 1970, 10. Vgl. auch Emanuel Winternitz, „On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting", *MQ* 49 (1963) 450–463.

Schalmei und Pommer

Auf der im Text wiedergegebenen Auswahl von Bildern können wir zwei verschiedene Typen von Rohrblattinstrumenten als Bestandteil der „alta capella" erkennen. Diese beiden Typen unterscheiden sich einmal in der Größe, zum anderen in der Tatsache, daß das längere Instrument am unteren Ende ein mit Löchern versehenes Fäßchen trägt. Dieses Fäßchen war, wie wir von Museumsinstrumenten des 16. Jahrhunderts wissen, eine Schutzvorrichtung für eine Klappe (das Fäßchen wurde auch „Fontanelle" genannt). Von Museumsinstrumenten können wir weitere Details erfahren: beide Instrumente hatten sieben vorderständige Grifflöcher und eine konische Innenbohrung.

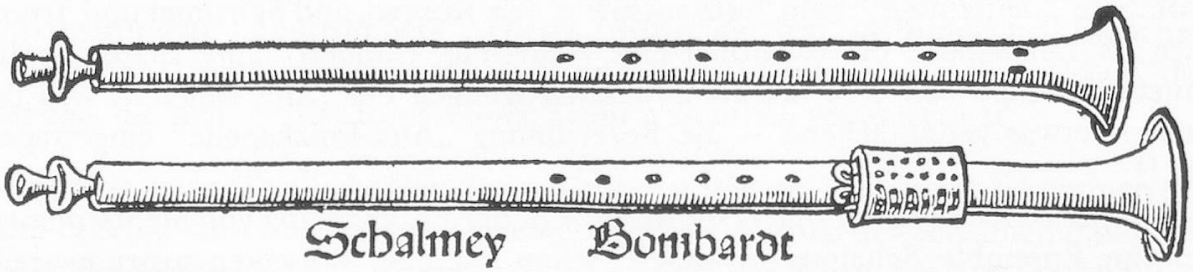



Abb. 3: Sebastian Virdung, *Musica getutsch,* Basel 1511. Abbildung von Schalmei und Pommer.

In zwei instrumentenkundlichen Traktaten des frühen 16. Jahrhunderts, Virdungs „Musica getutscht"[13] und Agricolas „Musica instrumentalis deudsch"[14], sind diese beiden Instrumente mit ihren zugehörigen Bezeichnungen abgebildet. Wir können daher das kleinere Instrument als Schalmei, das größere als Bombard oder Pommer identifizieren (andere Quellen sprechen auch von bombarde oder Pumhardt, Tinctoris nennt die „bombarda" auch „tenor") (vgl. Abb. 3).

Im gesamten Bildmaterial des 15. Jahrhunderts sind keine tieferen Instrumente der Schalmeifamilie anzutreffen, und noch Virdung und Agricola bilden nur diese beiden Instrumente als Vertreter der Schalmeifamilie ab. Daraus läßt sich schließen, daß der Ausbau der Schalmeifamilie nach der Tiefe, mit der Entwicklung der größeren Pommern, erst spät, wohl gegen Ende des 15. Jahrhunderts stattgefunden hat.

Zwei schriftliche Hinweise aus dem 15. Jahrhundert könnten dem widersprechen. In einer Bestellung des burgundischen Hofs vom Jahr 1423 bei dem Instrumentenbauer Pierre de Prost in Brügge ist von „deux (instruments) appelés bombardes a clef, *une contre* et deux chalemis" die Rede, und Tinctoris erwähnt neben „bombarda" und „suprema (tibia)" noch einen „*contratenor*". Hinsichtlich des Dokuments von 1423 vermutet Baines, daß zu diesem Zeitpunkt mit „contre" eher eine andere Form des Pommers gemeint war, als ein tieferes Instrument.[15] Bei Tinctoris ist jedoch nicht auszuschließen, daß er tatsächlich mit „contratenor" einen tieferen

[13] Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, Nachdruck Hildesheim 1931.

[14] Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*, Wittenberg [1]1528 und [4]1545, Neuausgabe R. Eitner, Leipzig 1896.

[15] Anthony Baines, Art. „Shawm" in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, London 1980, 237ff.

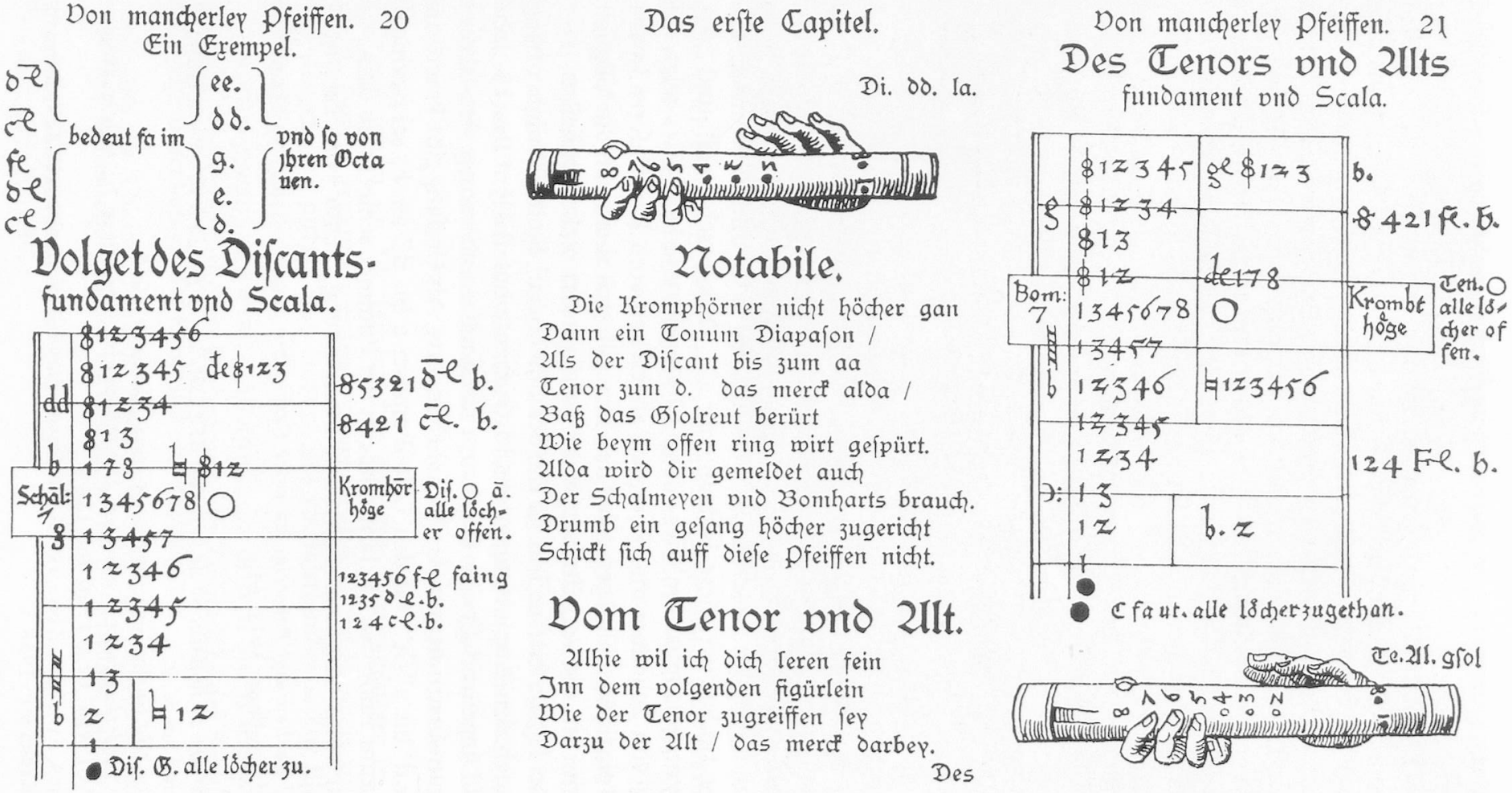



Abb. 4: Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg [4]1545. Grifftabellen für den „Discant" und „Tenor und Alt" (nach der Faksimileausgabe, hg. von R. Eitner, Leipzig 1896)

Pommer, einen Tenorpommer oder „Nicolo" in der Nomenklatur von Praetorius meinte.

Während die Schalmei seit dem hohen Mittelalter bekannt gewesen sein dürfte, ist der Pommer wohl erst vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden. Eine frühe Erwähnung finden wir im Straßburger Stadtrecht von 1322, wo es im Paragr. 454 heißt: „Es soll nieman affter der dritten wahtglocken in unser statt trumpeten oder bosunen one pfiffer, die da pfiffent mit schalmigen und bumbart, als das gewohnlich ist ..."[16], und im flämischen „Livre des mestiers", entstanden um 1342, wird neben der „chalemie" auch der „bombarde" erwähnt.[17] Es dauerte aber wohl noch eine Zeitlang, bis der Pommer in ganz Europa populär war. Denn noch 1376 werden in Frankreich „grosses bombardes" als neu beschrieben.[18] 1380 heißt es in den Archivalien von Mecheln, daß die Pfeifer mit Schalmeien und Bombarden spielten[19], und 1393 wird in England „the sounde of bumbarde and clarionne, with cornemuse and shalmele"[20] gerühmt. In einem anderen Zusammenhang findet sich die Instrumentenbezeichnung in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift[21] als Rubrik zu einem Taglied des Münch von Salzburg: „das taghorn auch gut zu blasen und ist sein pumhart die erste note und yr under octava slecht hin". Hier bezeichnet „pumhart" offensichtlich nicht das Instrument selbst, sondern eine Bordun- oder Begleitstimme zu einer vorgegebenen Melodie, wenn auch der Zusammenhang mit der instrumentalen Praxis in Bläserensembles naheliegt (es heißt ja auch: gut zu blasen).

Wenn wir Schalmei und Pommer in Darstellungen vom Beginn des 15. Jahrhunderts mit den Abbildungen bei Virdung und Agricola vergleichen, stellen wir keine wesentliche Veränderung im äußeren Erscheinungsbild fest. Und selbst noch hundert Jahre später finden wir diese Instrumente als „Diskantschalmei" und „Altpommer" im „Syntagma musicum" des Michael Praetorius wieder.[22] Dies zeigt, daß die Entwicklung von Schalmei und Pommer, abgesehen vom Bau tieferer Instrumente, um 1400 einen Abschluß gefunden hat. Dies gibt uns aber auch die Möglichkeit, von Praetorius auf die Verhältnisse im 15. Jahrhundert rückzuschließen.

Nach Praetorius lag der tiefste Ton für die Schalmei bei d', für den Pommer bei g. Das entspricht auch den Abmessungen der Instrumente auf Bildern des 15. Jahrhunderts (soweit Längenverhältnisse überhaupt feststellbar sind), sowie den Abmessungen von Museumsinstrumenten des 16. Jahrhunderts. Als Umfang gibt Praetorius für die Schalmei d' bis a''/h'', für den (Alt-)Pommer g bis d'' an. Es sei nochmals betont, daß bis zum Ende des 15. Jahrhunderts der Pommer schlechthin dem *Altpommer* bei Praetorius entsprach (trotz der Bezeichnung „tenor" bei Tinctoris).

[16] Martin Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß 500–1800*, Straßburg 1911, 61.

[17] Baines, „Shawm".

[18] André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris 1940, 10.

[19] Polk, *Flemish wind bands*, 9.

[20] Francis W. Galpin, *Old English instruments of music*, London ⁴1965.

[21] *Mondsee-Wiener Liederhandschrift aus Cod. Vindobonensis 2856*, Facs. hg. von H. Heger = Codices Selecti Vol. XIX, Graz 1968, fol. 186 v.

[22] Michael Praetorius, *Syntagma Musicum II, De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Facs. hg. von W. Gurlitt, Kassel etc. 1958.

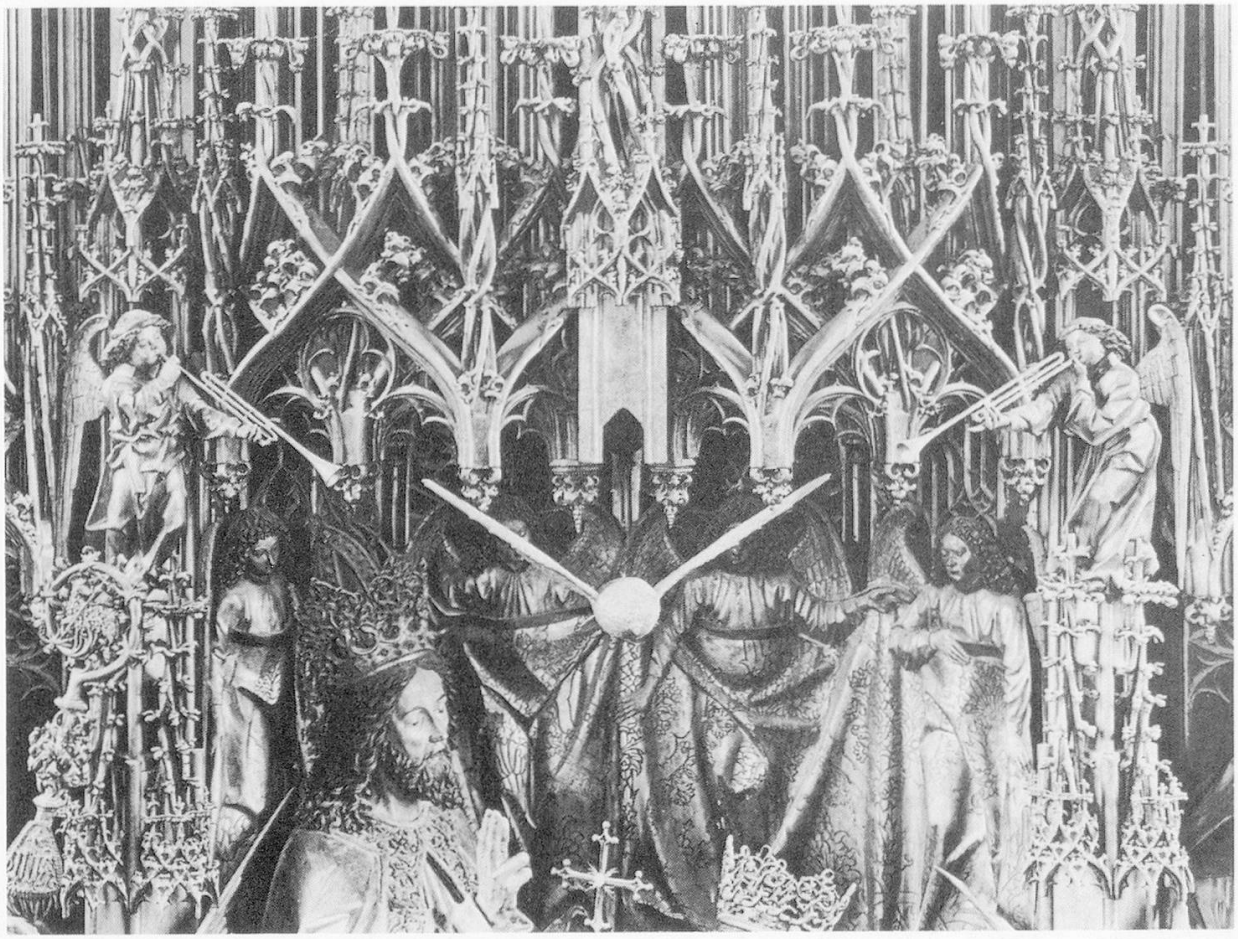


Abb. 5: Michael Pacher, Zwei Engel mit Trompeten (Flügelaltar in St. Wolfgang am Wolfgangsee, Oberösterreich; nach F. Wolff, Michael Pacher, Berlin 1909)

Wenn wir nun diese Angaben mit den bei Agricola mitgeteilten Tabellen vergleichen, stellen wir fest, daß Agricola für beide Instrumente die untere Grenze eine Quinte tiefer festlegt (vgl. Abb. 4). Das bedeutet, daß Musik für Schalmei und Pommer im 15. Jahrhundert eine Quinte höher erklang, als notiert, oder, daß beide Instrumente geschriebene Musik in der Regel eine Quinte nach oben transponierten.[23]

Während schon im 14. Jahrhundert einzelne Schalmeibläser in Archivalien mit ihrem Namen genannt werden, ist der ausdrückliche Hinweis auf die Virtuosität hervorragender „piffari" ein Novum des 15. Jahrhunderts. Zur Illustration mögen hier einige Beispiele folgen.

Tinctoris erwähnt im letzten Abschnitt des dritten Buchs seines oben genannten Traktats (nach ausführlichen Darlegungen des Gebrauchs der Schalmeien in Antike und Gegenwart) einen der kaiserlichen Hofmusiker:

> Quorum (i.e. tibicinum) quidem: Godefridus Germanus: Federici Romanorum Imperatoris tibicen: existimatione omnium qui eum audierunt: perfectissimus habetur.[24]

[23] Vgl. Baines, *Woodwind*, 233.
[24] Weinmann, a.a.O., 39.

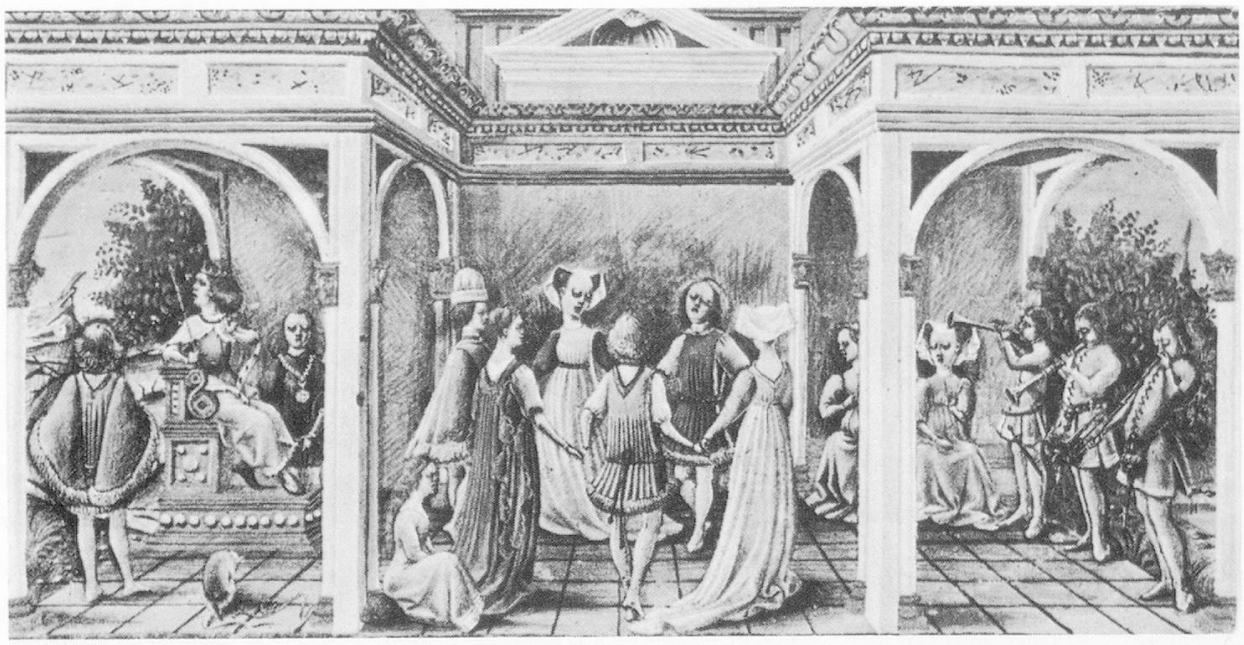


Abb. 6: Taddeo Crivelli, Eingangsminiatur zum Buch Ecclesiastes in der Bibel Borsos d'Este von Ferrara, entst. 1455–1461 (Detail; nach dem Faksimile, hg. von A. Venturi, Milano 1937)

Von einem anderen deutschen „piffaro", der in Italien lebte, berichtet Caleffini 1476, im Zusammenhang mit einem „ballo" am Hofe von Ferrara:

> a suono di pifari del Duca, li quali vengono tenuti li megliori de Italia: maxime Corado pifaro suo de alemagna.[25]

Über Corrados Tätigkeit am Hof von Ferrara liegen Dokumente über einen Zeitraum von vierzig Jahren vor, vom 15. März 1441, dem Tag seiner Anstellung, bis zum Jahr 1481.

Der nächste Virtuose ist ein Produkt literarischer Phantasie. In einer Folge von Sonetten des Simone Prudenzani d'Orvieto, entstanden gegen 1430, wird die Unterhaltung einer vornehmen Gesellschaft auf dem Gute des Fürsten Pierbaldo während der Weihnachtswoche geschildert. Für die musikalische Umrahmung sorgt der Tausendkünstler Solazzo, der mit seiner meisterlichen Beherrschung des Gesangs und aller Instrumente aufwarten kann. Zum Tanz spielt er natürlich virtuos auf dem „pifaro" auf und dazu heißt es:

> Non fo veduta mai cantar calandra
> Comme fece Solaço a questa fiata
> Che paria pifer(o) venuto di Fiandra.[26]

Schon damals zeigte sich also die hohe Wertschätzung, welche die Bläser aus dem Norden in Italien genossen. Tatsächlich läßt sich auch in dokumentarischem Mate-

[25] Lewis Lockwood, „Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century" *RIM* 10 (1975) 115–133.

[26] Santorre Debenedetti, *Il ‚Sollazzo' e il ‚Saporetto' con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto* = Giornale storico della letteratura italiana, supplemento 15, Torino 1913, 105. Vgl. auch Arnold Schering: *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig 1914, 121 (Fußn.).

Abb. 7: Meister des Hausbuchs (um 1480), Planetenbild des Monds (Ausschnitt; nach dem Faksimile, hg. von R. Graul, Leipzig o. J., Tafel 9)

rial der rege Austausch von Bläsern zwischen Italien und den Ländern nördlich der Alpen verfolgen.[27]

Posaune und Zugtrompete

Wie erwähnt, war für die „alta capella" als Ensemble, das Mehrstimmigkeit mit melodischer Beteiligung aller Stimmen ausführen konnte, das Vorhandensein eines Blechblasinstruments notwendig, das mehr als nur Naturtöne hervorbringen konnte.

Die Posaune im heutigen Sinn hätte diese Funktion übernehmen können, sie wurde aber wahrscheinlich erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts erfunden. Die ersten eindeutigen Darstellungen entstanden in den letzten zwei Jahrzehnten des

[27] Vgl. Nanie Bridgman, *La vie musicale au quattrocento*, Paris 1964, 40, und Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la court de Bourgogne, sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, 56f., 92f.

Jahrhunderts; es sind Filippino Lippis „Himmelfahrt Mariae" (datierbar ca. 1489–1493) und ein Gemälde von Matteo di Giovanni (gest. 1495). Seit dem Ende des 14. Jahrhunderts wurde aber offensichtlich eine Trompete verwendet, die mit einem beweglichen Mundrohr ausgestattet war und welche für mehr als hundert Jahre den Erfordernissen der „alta capella" genügte. Für die Existenz dieses Instruments gibt es mehrere Belege.[28]

Auf einem Flügelaltar des Michael Pacher in St. Wolfgang am Wolfgangsee (Oberösterreich), der in den Jahren 1471–1481 entstand, sind zwei Engel mit Trompeten abgebildet (Abb. 5). Zwei wichtige Details fallen an diesen Engelstrompetern auf: das eine ist die unterschiedliche Länge des Mundrohrs der sonst identischen Trompeten, das zweite ist eine charakteristische Handhaltung der Trompeter mit einer Hand am Mundstück, der anderen am Instrument. Handhaltung und unterschiedliche Länge des Mundrohrs lassen auf eine Bewegung des Instruments entlang dem Mundrohr schließen.[29] Diese Handhaltung ist erforderlich, da ohne Fixierung des Mundstücks am Mund beim Ziehen der Ansatz verrutschen würde.

Ein ungewöhnlich langes Mundrohr ist auch auf einer Miniatur der Bibel Herzog Borsos von Ferrara (vgl. Abb. 6) und auf einer Federzeichnung des Hausbuchmeisters von Wolfegg (vgl. Abb. 7) abgebildet. Die charakteristische Handhaltung, mit einer Hand am Mundstück, können wir auf den meisten Darstellungen von Trompetern einer „alta capella" sehen. Demgegenüber halten Trompeter in Trompetenensembles ihr Instrument in der Regel nur mit einer Hand, ohne Fixierung des Mundstücks.

Auf einem einzigen Bild ist zu sehen, wie ein Trompeter das Instrument und das zugehörige Mundstück mit langem Rohr getrennt hält: die „Anbetung der Könige" von Antonio Vivarino zeigt einen Trompeter, der seine lange, gerade Trompete auf der Schulter trägt, während er das lange Rohr in der Hand hält (Abb. 8).

Ein Instrument dieser Art ist erhalten, allerdings aus späterer Zeit. Das Berliner Musikinstrumentenmuseum besitzt eine Trompete von Huns (oder Hans) Veit, gebaut in Naumburg 1651, zu der ein knapp 50 cm langes, bewegliches Mundrohr gehört.[30] Die Trompete selbst ist eine Barocktrompete in üblicher Form, in Es (heutiger Stimmung). Offensichtlich hatte sich die Zugtrompete der Renaissance in deutschen Stadtpfeifereien gehalten (die Naumburger Trompete stammt aus dem Stadtpfeiferinventar von Naumburg). Dafür spricht auch die Verwendung einer „tromba da tirarsi" in einigen Kantaten von J. S. Bach.

Aus den schriftlichen Quellen des 15. Jahrhunderts auf die Verwendung einer Zugtrompete schließen zu wollen, ist außerordentlich schwierig. Meist wurden Trompeter von „Alta"-Ensembles unter den Begriff der „Pfeifer", „piffari" und „ménéstrels" subsumiert, oder als Trompeter ohne nähere Kennzeichnung aufge-

[28] Vgl. Francis W. Galpin, „The sackbut, its evolution and history", *Proceedings of the Royal Musical Association* 1 (1906) 1–22, sowie Curt Sachs, „Chromatic trumpets in the Renaissance", *MQ* 36 (1950) 62–66, und Vivian Safowitz, *Trumpet music and trumpet style in the early Renaissance*, M. A. Diss., University of Illinois 1965 (maschr.).

[29] Sachs, „Chromatic trumpets".

[30] Ebd.

Abb. 8: Antonio Vivarini (um 1444), Anbetung der Könige (Ausschnitt; nach D. Smithers, *The music and history of the baroque trumpet before 1721*, London 1973)

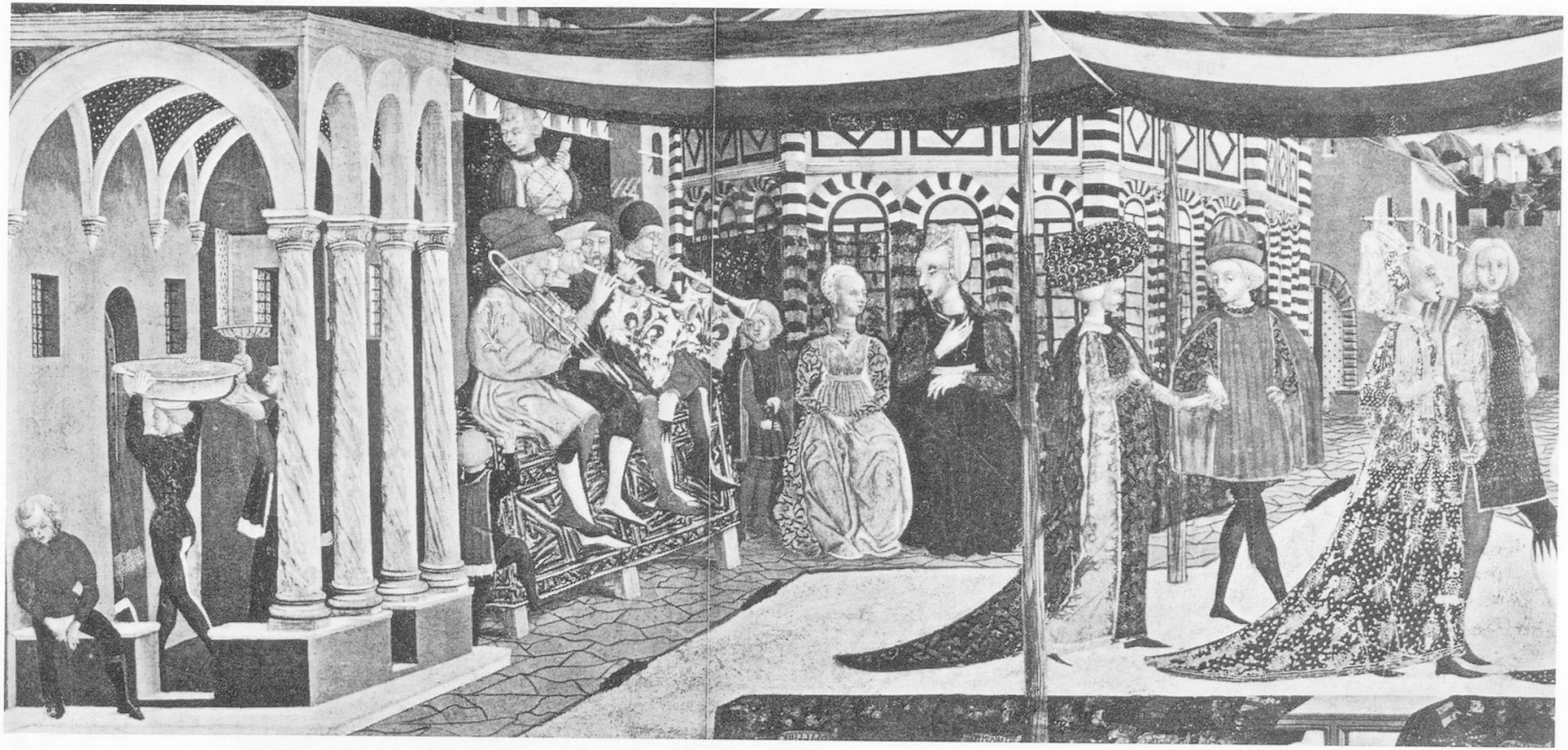


Abb. 9: Ausschnitt aus einem Truhenbild auf dem sog. „Cassone der Adimari-Hochzeit", Florenz, um 1450 (nach P. Schubring, *Cassoni,* Leipzig 1915)

führt. In einigen wenigen Dokumenten wurde allerdings eine Unterscheidung von „Feldtrompeter" und „Ménéstreltrompeter" vorgenommen, und wir können annehmen, daß beide auch unterschiedliche Instrumente zur Verfügung hatten.

So wird im Jahr 1422 ein Evrard Janson in den Archivalien des burgundischen Hofs als „trompette des ménéstrels" zusammen mit vier anderen „ménétriers" aufgeführt, und damit von den sieben „trompettes de guerre" unterschieden.[31] Das Instrument, das 1423 zusammen mit den Schalmeien vom burgundischen Hof in Brügge bestellt wurde, wird als „trompette servant avec lesdis instrumens" bezeichnet.[32] Doch schon im Jahre 1386 hatte ein „menestrel de trompette", der in den Diensten eines ungenannten deutschen Bischofs stand, den burgundischen Hof unterhalten – zu einer Zeit, als in Burgund die Trompeter noch strikt getrennt von den „ménéstrels" behandelt wurden.[33] Und 1418 wird in den Akten des aragonesischen Königshauses von Johan Monsenyor, „trompeta dels ministrers", zusammen mit vier „ministrers de xalamies" berichtet.[34]

Schließlich erzählt der Chronist Olivier de la Marche vom Zusammenspiel dreier Schalmeien mit einer „trompette saicqueboute" zur Feier der Hochzeit Karls des Kühnen 1468.[35]

Da „sacqueboute" später übliche Bezeichnung für die Posaune wurde (vgl. engl. „sackbut"), nahm u.a. Besseler an, daß 1468 bereits eine Posaune verwendet wurde.[36] Safowitz konnte jedoch zeigen, daß eine Darstellung einer „alta capella", welche zur gleichen Zeit in Burgund entstand, noch eindeutig eine Zugtrompete zeigt (Abb. 1). Der Maler, Loyset Liedet, wurde hierfür von Karl dem Kühnen 1468, dem Jahr seiner Hochzeit, bezahlt.[37]

Ähnlich schwierig wie in den schriftlichen Quellen ist es manchmal, im Bildmaterial zu entscheiden, ob wir es noch mit einer Zugtrompete, oder schon mit einer Posaune zu tun haben. So weisen die Trompete auf dem sog. „Cassone der Adimarihochzeit" (vgl. Abb. 9) und das Instrument auf der „Krönung Mariae" des Meisters des Marienlebens (vgl. Abb. 10) schon ein für die Posaune typisches Charakteristikum auf: die Verlängerung des hinteren Bogens über das Mundstück hinaus (der hintere Bogen ist daher neben dem Ohr des Spielers zu sehen). Diese Tatsache ließ Besseler und Baines annehmen, daß es sich hierbei bereits um Posaunen handelte.[38] Eine genaue Untersuchung der Handhaltung zeigt jedoch, daß wir noch Zugtrom-

[31] Marix, a.a.O., 110.
[32] Ebd. 102.
[33] Craig Wright, *Music at the court of Burgundy 1364–1419*, = Musicological Studies, vol. 28, Henryville 1979, 41.
[34] Mª. C. Gomez Muntané, *La música en la casa real catalano-aragonesca 1336–1442*, Barcelona 1979, 173.
[35] *Mémoires d'Olivier de la Marche*, ed. H. Beaune und J. Arbaumont, Vol. III, Paris 1885, 152.
[36] Besseler, „Entstehung".
[37] Safowitz, a.a.O., 21f.
[38] Besseler, „Entstehung", Anhony Baines, *Brass instruments. Their history and development*, London 1980, 107f.

Abb. 10: Meister des Marienlebens (um 1480), Krönung Mariä (Ausschnitt). München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

peten vor uns haben: so hält etwa die rechte Hand des Trompeters auf der „Adimarihochzeit" den vorderen U-Bogen und die Stürze zusammen, was ihm ein Ziehen des U-Bogens unmöglich gemacht hätte.

Hieraus wird aber auch deutlich, daß die Zugtrompete ein Übergangsinstrument war. Wir finden eine große Formenvielfalt – von der geraden, langgestreckten Trompete mit Zug (wie auf dem Gemälde von Vivarini) bis hin zu den eben genannten unmittelbaren Vorformen der Posaune. In Verbindung mit der „alta capella" scheinen aber zwei Formen bevorzugt gewesen zu sein: die S-förmige Trompete und die gewundene Trompete in Gestalt der späteren Barocktrompete.[39] Die nächste Frage stellt sich nach den musikalischen Möglichkeiten der Zugtrompete. Diese waren bedingt durch die Größe des Instruments und durch die Länge des Zugrohrs.

Ähnlich der Formenvielfalt zeigte auch die Größe des Instruments eine beträchtliche Variationsbreite. Höfler hat mehrere Bildwerke des 15. Jahrhunderts daraufhin untersucht[40], und kommt zu dem Ergebnis, daß Extremwerte zwischen annähernd 360 cm (Darstellung des Monats Mai im Stundenbuch des Herzogs von Berry

[39] Herbert Heyde, *Trompete und Trompetenblasen im späten europäischen Mittelalter*, Phil. Diss. Leipzig 1965 (maschr.), 46ff.

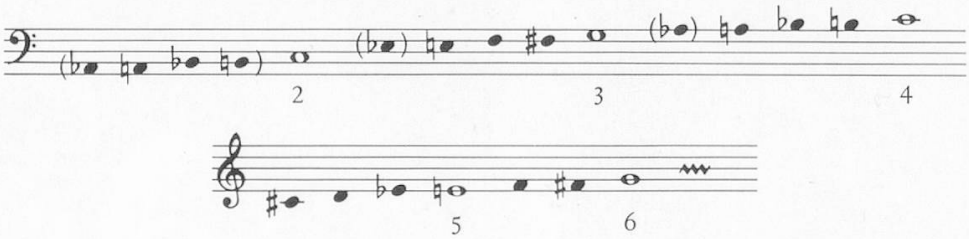
[40] Janez Höfler, „Der ‚trompette de menestrels' und sein Instrument", *TVer* 29 (1979) 93–133.

Abb. 11: „Les tres riches heures" des Duc de Berry, Darstellung des Monats Mai (Ausschnitt).

Abb. 11), was einem Grundton F' entspricht, und 120 cm (etwa in der Borsobibel vgl. Abb. 6), was einem Grundton c gleichkommt, vorkommen. Generell scheinen auf italienischen Abbildungen, auch in der zweiten Jahrhunderthälfte, kürzere Maße zu überwiegen, während auf deutschen und niederländischen Darstellungen nach der Jahrhundertmitte eine durchschnittliche Länge von 180–240 cm, entsprechend einem Grundton von f–C, festzustellen ist. Natürlich sind Maßangaben, die von Bildern gewonnen wurden (bei aller Realitätstreue der Darstellung), mit Vorsicht zu interpretieren.

Hinsichtlich der Länge des Zugrohrs können wir uns an der Trompete aus Naumburg orientieren. Bei einer Stimmung in Es (was auch der durchschnittlichen Größe der Trompeten im 15. Jahrhundert entspricht) kann das Zugrohr von knapp 50 cm Länge bis zur vierten oder fünften Position ausgezogen werden (in der Nomenklatur der Posaunisten ausgedrückt); das heißt, die Grundstimmung kann um drei bis vier Halbtöne erniedrigt werden. Die fünfte Position ist allerdings nur mit Mühe zu erreichen, da hierzu der Arm weitmöglichst ausgestreckt werden muß. Über den Tonvorrat der Zugtrompete gibt folgende Skala Auskunft (der Einfachheit halber auf ein Instrument in C übertragen):

Notenbeispiel 1: Tonvorrat einer Zugtrompete (in C).
Die Zahlen geben den Partialton (Oberton) an. Naturtöne (1. Position) sind durch hohle Notenköpfe gekennzeichnet. Die eingeklammerten Notenköpfe bezeichnen Töne, die nur schwer erreichbar sind, oder wegen der Lücke im Tonvorrat zwischen Partialton 2 und 3 nicht verwendet werden können.




Wenn wir von vier möglichen Positionen ausgehen (da die fünfte unbequem und daher für schnellere Passagen nicht anwendbar war), können wir feststellen, daß Zugtrompeten in C, D oder Es (also Instrumente in mittlerer Größe) etwa den gleichen chromatischen Tonvorrat wie der Altpommer in G zur Verfügung hatten. Dementsprechend wäre die Zugtrompete in der Lage gewesen, in der gleichen Stimmlage wie der Altpommer zu spielen. Auf die Bedeutung dieses Sachverhalts werde ich unten zurückkommen.

Die Zugtrompete war also in der Regel ein Instrument in Alt/Tenorlage. Auch wenn wir nur schwer entscheiden können, welches Instrument der Posaunenfamilie als erstes die Zugtrompete ablöste, so lassen doch die ersten Abbildungen ebenfalls ein Instrument in Alt/Tenorlage vermuten. Durch den U-Zug hatte die Posaune aber sowohl einen größern Umfang in der Tiefe, als auch eine größere Flexibilität als die Zugtrompete (der U-Zug muß nur halb so weit ausgezogen werden wie der einfache Zug der Zugtrompete). Dies machte es der „alta capella" möglich, einem musikalisch und technisch anspruchsvolleren Repertoire gerecht zu werden. Das Erreichen einer sehr tiefen Lage, welches Besseler schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vermutete, war diesem Ensemble jedoch erst Jahrzehnte später, in der ersten Hälfte oder um die Mitte des 16. Jahrhunderts, möglich, nach der Entwicklung von Baßposaune und Baßpommer.[41]

[41] Vgl. Harald Kümmerling, „Entdeckung und Verwendung der Subbaßlage", *Kongreßbericht Leipzig 1966*, Leipzig 1970, 227–229.

Der nachfolgende Exkurs hat nicht im engeren Sinn mit der „alta capella" zu tun, befaßt sich aber mit einer Reihe von Kompositionen des frühen 15. Jahrhunderts und Besselers Hypothesen dazu, die bedeutsam für das Verständnis der Möglichkeiten der Zugtrompete sind.

*Exkurs*

Besselers Hypothesen stützen sich auf eine Reihe von Kompositionen des frühen 15. Jahrhunderts, bei denen eine Stimme den Vermerk „trompetta" oder „tuba" trägt. Besseler sah in diesen tiefliegenden Stimmen, von denen eine die Tiefengrenze D erreicht, tatsächliche Zugtrompeten- oder Posaunenpartien, und er gründete darauf seine Überlegungen zur Entstehung der Posaune und ihrer Funktion als „Harmonieträger".[42]

Die fraglichen Stimmen sind in folgenden Kompositionen enthalten:

| | | |
|---|---|---|
| Estienne Grossin[43] | sog. „Missa Trompetta": | |
| | Kyrie<br>Et in terra<br>Patrem | Umfang der „trompetta":<br>f (es) – a' |
| | Sanctus | c – e' |
| Richard de Locqueville[44] | Et in terra | „trompetta": d – f' |
| Arnold de Lantins[45] | Et in terra | „tuba": c – g' |
| Johannes Franchos[46] | Ave virgo | „trumpetta": A – f' |
| Pierre Fontaine[47] | J'ayme bien | „tuba": c – g' |

Drei weitere Kompositionen tragen die Bezeichnung „tuba" im Titel: eine anonyme „tuba gallicalis" und eine „tuba Heinrici" des Heinricus de Libero Castro der Handschrift Straßburg, Bib. municipale, ms. 222 C. 22[48], sowie das Gloria „ad modum tubae" Dufays.[49] Die Mondsee-Wiener Liederhandschrift enthält schließlich noch einige Kompositionen, die die Namen von Blasinstrumenten in der Überschrift füh-

[42] Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, 49f., 80.
[43] Neuausg. *CMM* 11/3 (1966), 28–42.
[44] Ebd. 5ff., „trompetta"-Stimme im Anhang, nach 106.
[45] Neuausgabe in Charles van den Borren (Hg.), *Polyphonia sacra*. University Park (Pa.) 1963, VI–VII, 10–15.
[46] *DTÖ* 76, 19–21.
[47] *CMM* 1/6 (1964), 102.
[48] Die Handschrift verbrannte 1870 bei der Belagerung Straßburgs, ein Teil des enthaltenen Repertoires wurde jedoch durch eine Abschrift E. de Coussemakers erhalten. Die genannten beiden Stücke finden sich in Neuausgabe bei Charles van den Borren, „La musique pittoresque dans le manuscrit 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV^e siècle)" *Kongreßbericht Basel 1924*, Leipzig 1925, 88–105.
[49] *CMM* 1/4 (1962), 79f.

ren, darunter „Das haizt dy trumpet und ist auch gut zu blasen" des Münchs von Salzburg.[50]

Die Ausführung in der notierten Lage mit einem mittelgroßen Instrument (in c) kommt nur für die ersten drei Sätze der Messe Grossins, für die „tuba gallicalis" und Dufays Gloria in Betracht.[51] In allen übrigen Kompositionen wird eine Lage verwendet, in der der Tonvorrat der Zugtrompete lückenhaft ist (vgl. Notenbeispiel 1). Größere Instrumente, die die betreffenden Partien spielen könnten, kommen auf Abbildungen kaum vor, und für kleinere ist die Ausführung noch problematischer. E.H. Tarr behandelt das Problem in seinem Buch über die Trompete[52], und kommt zu folgenden Lösungsmöglichkeiten:

1. Die fehlenden Töne hätten durch Anpassung der Lippenspannung (Heruntertreiben oder „Fallenlassen") ergänzt werden können (diese Möglichkeit hält Safowitz für die wahrscheinlichste).

2. Eine Posaune mit Doppelzug hätte die fraglichen Stellen spielen können, was Besseler zu der Annahme veranlaßte, die Posaune sei schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts erfunden worden. Diese Annahme läßt sich aber weder durch schriftliche Quellen noch durch Bilder belegen.

3. Die Musik könnte in einer höheren Transposition gespielt und gesungen worden sein.

Dazu folgende Anmerkungen:

Die 1. Möglichkeit ist zwar prinzipiell gegeben, für diese Kompositionen aber dennoch unwahrscheinlich. Die Kunst des „Treibens" war im Barockzeitalter hochentwickelt, um Halbtöne im Clarinoregister hervorbringen zu können und um die Lücken zwischen 4. und 7. Naturton zu schließen. Getriebene Töne wurden aber selbst von hervorragenden Trompetern des Barock nur als Durchgangstöne verwendet, in den genannten Kompositionen liegen die problematischen Töne aber oft an exponierten Stellen. Und selbst im Barock wurde die klangliche Qualität der getriebenen Töne als unbefriedigend empfunden.[53]

Die 3. Möglichkeit erscheint demgegenüber sehr viel wahrscheinlicher. Wenn aber, und das ist für die vorliegenden Kompositionen nicht ausgeschlossen, Instrumente mit Sängern zusammenwirkten, mußte bei der Transposition der Instrumentalstimmen auf den Umfang der Singstimmen Rücksicht genommen werden. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß im Sanctus der Grossin-Messe, dessen

[50] Mondsee-Wiener Liederhandschrift, fol. 188v./189r. Erörterung der „Trompeten"-Stimme bei Safowitz, a.a.O., 53ff. sowie neuerdings bei Hans Ganser, *Die mehrstimmigen Lieder des Mönchs von Salzburg*, M.A. München 1980 (maschr.), 34ff.

[51] Die beiden Unterstimmen in Dufays Gloria kommen ausschließlich, der Contratenor der „Tuba gallicalis" weitgehend mit Naturtönen aus (2.–8. Partialton). Selbst wenn man diese Stimmen nicht für echte Trompetenstimmen hält, geben sie doch Aufschluß über die Lage, in der Trompeten in der Frührenaissance gewöhnlich verwendet wurden.

[52] Edward H. Tarr, *Die Trompete*, Bern und Stuttgart ²1978, 43f.

[53] Mersenne berichtet über ein Konzert des bedeutenden Trompeters Fantini mit Frescobaldi an der Orgel: „... asseruerint tonos praedicti tubicinis spurios, confusos, & penitus inordinatos fuisse." (zit. nach Altenburg, a.a.O., 317f.).

„trompetta"-Stimme eine Quart tiefer als in den übrigen Sätzen der Messe liegt, auch die Singstimmen nach unten versetzt sind. Hier würde also eine Transposition um eine Quart nach oben sowohl „trompetta"-Stimme, wie auch die beiden Singstimmen, in die Lage der anderen Meßsätze versetzen.[54]

Eine 4. Möglichkeit sollte aber nicht außer Acht gelassen werden. All die genannten „trompetta"-Vermerke müssen nicht notwendigerweise Besetzungsangaben darstellen (was zum Zeitpunkt der Entstehung der fraglichen Werke ohnehin überaus ungewöhnlich gewesen wäre), sondern hätten genausogut lediglich Hinweis auf Tonmalerei, „musique pittoresque"[55], sein können. Das heißt, das Idiom der Zugtrompete (etwa häufige Quintsprünge) wäre auf nicht näher spezifizierte Instrumente oder Singstimmen übertragen worden.

Diese letzte Überlegung wird bestärkt durch die Erwähnung eines „trumpetum" als musikalische Gattung in zwei Traktaten des 15. Jahrhunderts. Im anonymen Breslauer Mensuraltraktat heißt es, daß im „trumpetum" zwei oder drei Stimmen häufig Quint- oder Oktavsprünge ausführen, „nach Art einer Trompete"[56]; und Paulus Paulirinus aus Prag beschreibt das Trumpetum als vierstimmiges Musikstück, bei dem die vierte Stimme gegen die anderen drei verläuft, mit „klangvollem, etwas rauhem Ton, nach Art einer französischen Trompete", ohne daß jedoch ein Mißklang entsteht.[57]

Das Ensemble

Noch einige Worte zum Ensemble als Ganzem. Bei der Betrachtung von Darstellungen der „alta capella" fällt auf, daß in der Regel, vor allem bei Bildwerken der ersten zwei Drittel des Jahrhunderts, drei Instrumentalisten spielen. Selbst wenn vier Musiker abgebildet sind (wie etwa auf dem Cassone der Adimari-Hochzeit, vgl. Abb. 9), sind nur drei beschäftigt, während der vierte, ein Schalmeibläser, daneben steht, offensichtlich um einen seiner Kollegen gegebenenfalls abzulösen.

Während alle drei Kombinationen der Instrumente vorkommen, also zwei Schalmeien und Trompete, zwei Pommern und Trompete, sowie Schalmei, Pommer und Trompete, scheint letztere doch eine Art Standardbesetzung gewesen zu sein.

[54] Die Verlagerung aller drei beteiligten Stimmen nach unten zeigt schon der Wechsel der Schlüsselkombination im Sanctus; Kyrie, Gloria und Credo sind mit $c_1$, $c_1$, $c_3$ geschlüsselt, das Sanctus hingegen mit $c_2$, $c_2$, $c_4$. Möglicherweise deutet schon der Wechsel der Schlüsselkombination eine Transposition nach oben an.

[55] Vgl. Borren, „La musique pittoresque", hinsichtlich der Stücke der Straßburger Hs., sowie Frank Ll. Harrison, „Tradition and innovation in instrumental usage 1100–1450", *Aspects of Medieval and Renaissance Music* (hg. J. LaRue), New York 1966, 319–335.

[56] „... trumpetum et stampania possunt habere duas vel tres partes et delyrant frequenter ad quintam notam vel ad dyapason idest ad octavam ad modum tube vel lyre ut *Tripudium en/ Autentica/Divum natalicium*." Vgl.: Johannes Wolf, „Ein Breslauer Mensuraltraktat des 15. Jahrhunderts", *AfMw* 1 (1918/19) 329–345.

[57] „Trumpetum est cantus mensuralis per quatuor choros procedens in quo quilibet suo fungens officio in cantando via sua cantacionis directa progreditur sed quartus obviat omnibus voce sonora aliquantulum rauca in modum tube gallicane sine hoc quod alicui faciat suo occursu caccofoniam seu malam et dissidentem sonoritatem." Vgl.: Josef Reiss, „Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)", *ZfMw* 7 (1924/25) 259–264.

Gelegentlich finden sich allerdings auch noch drei Schalmeien bzw. Pommern ohne Trompete. Die Besetzung mit Schalmei, Pommer und Zugtrompete entspricht aber auch, wenn wir uns noch einmal an Tinctoris orientieren, der Stimmverteilung der Vokalpolyphonie. Wie oben gezeigt, verfügen Zugtrompete wie Altpommer über etwa den gleichen Tonvorrat. Sie sind also beide in der Lage, Tenor- bzw. Contratenorstimmen in einem Repertoire zu übernehmen, in dem Contratenor und Tenor den gleichen Umfang aufweisen. Das ist aber für einen großen Teil der Chanson- und Motettenkompositionen der ersten Jahrhunderthälfte der Fall. Eine Schwierigkeit taucht auf, wenn wir ein solches Repertoire auf die Stimmlage hin untersuchen. Hierbei zeigt sich, daß der größte Teil des Materials für unsere Instrumente zu tief liegt. Dieses Problem wird aber gelöst, wenn wir die offensichtlich selbstverständliche Praxis der Transposition (wie oben bei den Schalmeien gezeigt) in die Überlegung mit einbeziehen. Da weiterhin die „alta capella" als Gruppe immer gesondert sowohl von leisen Instrumenten als auch von Sängern auftritt[58], entfällt das Problem der Berücksichtigung etwa des Umfangs von Singstimmen.[59]

Noch einmal zurück zur Dreierbesetzung: Daß diese Dreierbesetzung in der ersten Jahrhunderthälfte nicht nur Norm war, sondern gelegentlich auch als musikalische Selbstverständlichkeit angesehen wurde, zeigt ein italienisches Dokument aus dem Jahr 1432 (die Stadtoberen von Perugia bestimmen Rinaldo da Cesena zum dritten „piffero", auf Gesuch der zwei anderen „pifferi"):

> „qui propter absentiam tertii minus apte et congrue sonare possunt, cum musicalis sonus perfectus constet ex tribus."[60]

Erst gegen Ende des Jahrhunderts wird das Ensemble zur Vierköpfigkeit ausgebaut – auch hier zeigt sich wieder die Parallelität zur Vokalpolyphonie.[61] In der Folge (oder als Voraussetzung?) dieses Ausbaus erscheinen dann tiefere Pommern (Tinctoris, der ja gegen Ende des Jahrhunderts schreibt, erwähnt einen „contra"), und schließlich auch die Posaune in ihrer heutigen Gestalt.

[58] Keith Polk, „Ensemble performance in Dufay's time", *Dufay Quincentenary Conference* (hg. A.W. Atlas), New York 1976, 61–75.

[59] Für den Sonderfall des Zusammenwirkens der Zugtrompete mit Sängern vgl. das oben über die „Trompetta"-Partien Gesagte. Allerdings findet sich gelegentlich ein äußerlich Schalmei und Pommer ähnliches Instrument, welches zusammen mit Harfen und Lauten abgebildet is. (Vgl. etwa Bowles, Edmund A.: *Musikleben im 15. Jahrhundert* = Musikgeschichte in Bildern, Bd. III/Lfg. 8, Leipzig 1977, Textabb. auf S. 96.). Hierbei handelt es sich aber möglicherweise, wie neuere Untersuchungen zeigen, um ein Instrument mit zylindrischer Innenbohrung, das einen wesentlich weicheren Klangcharakter als Schalmei und Pommer besaß und daher auch nicht zur „haute musique" gerechnet wurde (vgl. Francis Palmer, „Musical instruments from the *Mary Rose*", *EM* 11 (1983), 53–59, und Herbert W. Myers, „The *Mary Rose* ‚Shawm'", *EM* 11 (1983) 358–360).

[60] Armando Fiabane, „Contributi alla conoscenza del cornetto", *Heinrich Schütz e il suo tempo* (hg. G. Rostirolla) = Armonia Strumentale, Serie sec., II, Roma 1981, 329–340.

[61] Eine zur obigen Bemerkung analoge Begründung der instrumentalen Vierstimmigkeit vermutet Kämper (*Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien* = Analecta Musicologica 10, Köln 1970, 180) für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts in Guglielmo Ebreos Erwähnung von „quattro voci principali" (s. u.).

## *Die Aufgaben der „alta capella"*

Bevor wir im einzelnen auf die Umstände des Auftretens der „alta capella" eingehen, soll noch einmal unser Gewährsmann Tinctoris zu Wort kommen:

> „Nostrorum autem Christifidelium quamplurimi tibicines extant: qui templorum aliquando festis: saepe vero nuptiis ac splendidis magnatum conviviis: triumphis etiam: ac ceteris honoribus tam publicis quam privatis: necnon diei noctisque exordiorum concentibus in castris et urbibus adhibiti: omnis generis et sacros et prophanos cantus: tibiis eorum ingeniosissime et amoenissime personant."[62]

Tinctoris steckt mit knappen Worten alle Bereiche ab, in denen die „alta capella" tätig wurde. Für das Mitwirken an festlichen Banketts gibt es zahlreiche Belege. So wurde die Musik für ein Diner, das der König von Portugal gab, von „trompettes, ménéstreux et autres plusieurs instrumens mélodieux de diverses manières"[63] bestritten. In anderen Berichten ist das Auftreten der Bläserkapelle noch genauer beschrieben. Am 30. November 1431 spielten die „ménéstrels" zum ersten Festessen des neugegründeten Ordens zum goldenen Vlies: „Là trompettes et ménéstreux cornoient et jouoient devant les metz, et non ailleurs".[64] Das Ankündigen der einzelnen Gänge durch die „haulz ménéstrels" war schon im 14. Jahrhundert üblich. So heißt es in Chaucers „Merchant's Tale": „at every cours thanne cam loude mynstralcye".[65] Und auch nach Aufheben der Tafel wurde das Spiel von Schalmeien und Trompete gewünscht: „Beforne him goth the loude minstralcie, til he come to his chambre of parements, thereas they sunden divers instruments".[66] Während das Ankündigen der einzelnen Gänge noch darauf schließen läßt, daß die „ménéstrels" lediglich Signale oder Fanfaren geblasen hatten, können wir aus dem Zusammenwirken von „alta capella" und königlichen Sängern, anläßlich eines festlichen Diners, das Johann ohne Furcht Weihnachten 1409 zu Ehren Karls VI. in Paris gab, ein gehobeneres Repertoire vermuten: „Au lever de table estoient le chantres de musique de la chapelle royale et les hauts ménéstreux".[67] Auch auf zahlreichen Bildern sehen wir eine tafelnde Gesellschaft zusammen mit der „alta capella"; als Beispiele seien genannt etwa der Lübecker Fronleichnamsaltar (vgl. Abb. 12), eine Federzeichnung zum Bild der Sonne des Hausbuchmeisters (vgl. Abb. 2) oder ein Holzschnitt aus dem „Schatzbehalter" des Michael Wohlgemuth, einem Lehrer Dürers (vgl. Abb. 13). Auf dem letztgenannten Bild ist deutlich das Bläserspiel zum Auftragen eines neuen Ganges zu sehen.

[62] „In unseren christlichen Zeiten gibt es zahlreiche Bläser, die manchmal bei Kirchenfesten, sehr oft aber bei Hochzeitsfeierlichkeiten und prächtigen Banketts des Adels auftreten; auch zu Siegesfeiern und andern Festlichkeiten, sowohl öffentlicher als auch privater Art, werden sie herangezogen; zu Tages- und Nachtanbruch werden sie in Städten und Schlössern gehört; geistliche und weltliche Musik aller Art spielen sie auf ihren Instrumenten, sehr anmutig und voller Erfindungsreichtum." Vgl. Weinmann, a.a.O., 39.

[63] Edmund A. Bowles, „Musical instruments at the medieval banquet", *RBM* 12 (1958), 41–51.

[64] Ebd.

[65] Ebd.

[66] Ebd.

[67] Wright, a.a.O., 49.

Abb. 12: Henning von der Heide, Seitenflügel vom Lübecker Fronleichnamsaltar, 1491 (Ausschnitt; nach J. Ulsamer und K. Stahmer, *Musikalisches Tafelkonfekt,* Würzburg 1973)

Bläserspiel nach Aufheben der Tafel leitete über zu gepflegter Unterhaltung unter dem Spiel leiser Instrumente, oder zum Tanz. Zum Tanz war aber ebenfalls das Spiel der „alta capella" gefragt, wie den Abbildungen zu entnehmen ist. Wenn wir etwa das Cassone-Bild der Adimari Hochzeit (vgl. Abb. 9), das Planetenbild der Venus des Hausbuchmeisters (vgl. Abb. 14), oder die Miniatur von Liedet (Abb. 1) betrachten, dann sehen wir einen gravitätisch geschrittenen Paartanz. Und die ähnliche Darstellung des Tanzes auf allen drei Bildern, obwohl sie aus unterschiedlichen Gegenden stammen, legt die Vermutung nahe, daß es sich hierbei um den in ganz Europa verbreiteten, beliebtesten höfischen Tanz des 15. Jahrhunderts, die „basse danse", handelt.[68] Auf die Eigenart dieses Tanzes und seine musikalische Realisierung durch das Bläserensemble werde ich unten, bei der Behandlung des Repertoires, eingehen.

Während die „hauts ménéstrels" in höfischen Diensten ihre Hauptbeschäftigung in der Bereitstellung von Musik für Banketts und festliche Tanzveranstaltungen sahen, wurden die Bläserensembles der Städte zu öffentlichen Anlässen wie Umzügen und Prozessionen herangezogen. Besonders die reichen Städte Flanderns legten Wert auf regelmäßige Teilnahme einer großen Menge von Bläsern, wie Polk gezeigt hat.[69] Schon 1370 verzeichnen die Stadtrechnungen von Mecheln die Teilnahme von einem Trompeter, fünf Pfeifern und einem Pommernspieler neben diversen Saiteninstrumenten am „ommegang".[70] Auch in Italien wurden Heiligenfeste unter prächtigem Bläserklang begangen; so wurde von der Stadt Udine 1455 zum Fest des San Bertrando eine Summe von 66 scudi „pro fistulatoribus et trombeta" aufgebracht[71], und in Florenz erschien der „podesta" am Fest von San Giovanni „con tanto stormo di trombe e di pifferi che pare che tutto il mondo ne risuona".[72] Sogar als Savonarola in Florenz Buße predigte, wollte das Volk auf festliches Bläserspiel nicht verzichten. So zog 1495 eine riesige Menschenmenge zur Carnevalszeit durch die Straßen von Florenz und sang fromme Lieder, „laudi spirituali", zu den Klängen von „trombe" und „piffari".[73] Zahlreiche Prozessionen fanden auch während des Konzils von Konstanz (1414–1418) statt, wie der Chronist Ulrich von Richental berichtet.[74] Bei den „346 pfiffern, prusunern und spillüt und ir knecht", die allein bis 1415 in die Stadt gekommen waren[75], muß es als ungewöhnlich angesehen worden sein, wenn etwa eine Fronleichnamsprozession „vast demüteclichen mit kaine pfifern noch prusunern"[76] abgehalten wurde. Doch nicht nur zu Umzügen

[68] Vgl. Frederick Crane, *Materials for the study of the fifteenth century Basse danse* = Musicological Studies, vol. 16, Brooklyn 1968, 114ff.

[69] Polk, *Flemish wind bands*, 66ff.

[70] Ebd., 15.

[71] Bridgman, a.a.O., 35.

[72] Ebd., 35.

[73] Ebd. 165.

[74] Ulrich Richental, *Das Konzil zu Konstanz 1414–1418*, Facs. hg. von O. Feger, Starnberg und Konstanz 1964. Manfred Schuler, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418", *AMl* 38 (1966) 150–168.

[75] Schuler, a.a.O.

[76] Žak, a.a.O., 130.

bemühten die Städte ihre Bläser, auch der Empfang bedeutender Persönlichkeiten wurde vom Spiel der „alta capella" umrahmt. So wurde in Bologna der Bote aus Venedig, der die Wahl des neuen Dogen bekanntgab, „con suono di trombe et di piffari" empfangen.[77] Und die Stadt Regensburg empfing 1447 Katharina von Österreich, die sich auf dem Weg zur Vermählung mit Karl von Baden befand, mit einer Abordnung, bei der sich „3 pfiffer und 2 trompeter" befanden.[78] Fürstenhochzeiten waren natürlich ebenfalls regelmäßig vom Spiel der „alta capella" begleitet, wie etwa dem Bericht des Hans Seyboldt von Hochstetten über die Hochzeit von Herzog Georg dem Reichen mit Hedwig von Polen 1475 in Landshut zu entnehmen ist.[79] Die Braut wurde in Wittenberg abgeholt, „6 pfeyffer und pusawner" begleiteten die Delegation. In Landshut eingetroffen, konnte der Hochzeitszug auch nicht ohne reichliches Bläserspiel auskommen: „Item der Kunigin pliesen und pfyffen aus irer herberg in dy kirchen und von der kirchen wider in ir herberg vor bey den Hunndertt Trumetter und pfeiffer, das gab in der kirchen ein solch gedön, das einer nicht wol sein aigen wortt Hören mocht..." Offensichtlich spielten die Bläser hier auch in der Kirche, ein für das 15. Jahrhundert ganz ungewöhnliches Vorkommnis. Zur eigentlichen Trauung wird vom Chronisten dann allerdings nur die musikalische Mitwirkung von „des von Salzburg Singer und sein Organist" erwähnt.[80] Gelegentlich wurde die „alta capella" aber auch während des Gottesdienstes benötigt, wenn es galt, besonders festliche Anlässe zu feiern. Während des Konstanzer Konzils spielten, anläßlich des Eintreffens einer freudigen Nachricht von König Sigismund, am 30. Dezember 1416 während der Messe im Münster „ad ampliorem expressionem gaudii" vom Sanctus bis zum Paternoster „tubae et fistulae altis vocibus".[81] Und über das Fest des hl. Thomas von Canterbury, 1416 von den Engländern feierlich begangen, berichtet Richental:

> „Und mornends do begiengen sy das fest gar schon und loblich mit großem gelüt mit großen brinenden kertzen und Engelschen süssem gesang, mit den ordnen und mit den prosonen, darüber tenor, discant und medium ze vesperzit."[82]

Auch einer der Konstanzer Konzilstheologen, Jean de Gerson aus Paris (1363–1429), gibt in einem Psalmkommentar, „Tractatus de canticis"[83], Hinweise auf die Mitwirkung von Blasinstrumenten in der Kirche. Er beschreibt im 24. Abschnitt über „laudate eum in chordis et organo" (Ps. 150) zunächst den Gebrauch der Orgel in der Kirche, erwähnt aber, daß gelegentlich eine Trompete, äußerst selten dann auch andere Blasinstrumente hinzukommen könnten:

[77] Ebd., 117f.

[78] Gerhard Pietzsch, „Die Beschreibungen deutscher Fürstenhochzeiten von der Mitte des 15. bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quellen", *AM* 15 (1960) 21–62.

[79] Ebd.

[80] Ebd.

[81] Schuler, a.a.O.

[82] Ebd.; weiterhin war es nach Polk in Flandern üblich, Bläser zur Primiz, der ersten Messe eines neugeweihten Priesters zuzuziehen (Flemish Wind Bands, 72f.).

[83] Neuausgabe in: Jean Gerson, *Œuvres complètes*, vol. IX, Paris 1973, 524–602.

Abb. 13: Michael Wohlgemut, Fürstliches Festmahl (Holzschnitt aus dem „Schatzbehalter", Nürnberg 1491; nach J. Ulsamer und K. Stahmer, *Musikalisches Tafelkonfekt,* Nürnberg 1973)

Abb. 14: Hausbuchmeister (um 1480), Planetenbild der Venus (Ausschnitt; nach dem Faksimile von R. Graul, Leipzig o. J., Tafel 7)

Hoc solum vel praecipuum retinuit ecclesiastica consuetudo musicum genus instrumenti (i.e. organum), cui vidimus aliquam jungi tubam, rarissime vero bombardas seu thalemias (sic!) seu cornemusas grandes aut parvas..."[84]

In Gersons Traktat ist schwer zu entscheiden, wo die Grenze zwischen Psalmkommentar und realistischer Gegenwartsbeschreibung liegt. Safowitz hat vermutet, daß sich der Hinweis auf das Zusammenspiel von Orgel und Instrumenten der „alta capella" weniger auf den Gebrauch in der Kirche, als auf geistliche Spiele und Mysterien beziehen könnte.[85] Aus der häufigen, aber leider meist ziemlich unspezifischen Erwähnung von lauten Instrumenten zusammen mit Orgeln schließt Howard Mayer Brown auf eine Verwendung der „alta capella" in unserem Sinn bei diesen Spielen.[86]

Wir sehen also, daß überall, wo Prunk und Festlichkeit an den Tag gelegt werden sollte, das Spiel der „alta capella" ein wesentlicher Bestandteil der Prachtentfaltung war.

### *Das Repertoire der „alta capella"*

Musik, welche von einem Instrumentalensemble wie der „alta capella" dargeboten wurde, war im 15. Jahrhundert zum großen Teil improvisiert. Daß Improvisation jedoch Folge eines Mangels war, da dem Instrumentalmusiker des Spätmittelalters durch Unkenntnis der Notenschrift der Zugang zu komponierter Musik verwehrt gewesen sei, ist ein weit verbreitetes Vorurteil.[88]

Es ist zwar richtig, daß wir bis zum Ende des 15. Jahrhunderts keinen Musiker mit einem Notenblatt auf einem Bild entdecken, doch der Schluß, auswendig spielende Musiker könnten keine Noten lesen, hält einer näheren Betrachtung kaum stand. Kein Mensch würde vermuten, daß ein Pianist, der ohne Noten spielt, diese auch nicht lesen könne. Der Instrumentalist der „alta capella" hätte auch schwerlich gleichzeitig sein Instrument spielen und ein Notenblatt halten können. Doch selbst wenn die Annahme zutrifft, daß Spielleute vor dem 16. Jahrhundert in der Regel keine Noten lesen konnten, müssen wir uns vor Augen halten, daß gerade Musiker, die eine intensive Ausbildung in einem schriftlosen Umfeld erfahren haben, eine kaum vorstellbare Fähigkeit zum Memorieren und Reproduzieren des einmal Gehörten besessen haben müssen.[89]

[84] Ebd. 534f.

[85] Safowitz, a.a.O., 30ff.

[86] Howard M. Brown, *Music in the French secular theater*, Cambridge (Mass.) 1963, 54ff.

[87] Polk, *Flemish wind bands*, 3 und 76ff.

[88] Vgl. etwa die Einleitung von Salmen, „Bemerkungen zum mehrstimmigen Musizieren": „Messen, Motetten, Chansons, Choralgesänge konnten nur die wenigen Eingeweihten aus der Bildungsschicht verwirklichen, welche lesekundig waren und außerdem mit den zur Interpretation des oft nur gerüsthaft notierten notwendigen Spielregeln der Kunst vertraut waren. Daß über diese Kenntnisse jedoch nicht einmal alle Berufsmusiker verfügten, beweist die Tatsache, daß die vieltausendköpfige Schar der fahrenden und seßhaften Spielleute in Europa wohl ohne Schriftvorlage zu musizieren pflegte. Kein Bildwerk zeigt einen Musikanten am Notenpult."

[89] Vgl. hierzu auch Laurence Gushee, „Analytical method and compositional process in some thirteenth and fourteenth-century music", *Forum Musicologicum* 3 (1982) 165–191.

Außereuropäische Musiktraditionen zeigen, daß die Überlieferung hochdifferenzierter Musik nicht notwendigerweise an Schrift gebunden ist. Wenn wir diese Tatsache auf den europäischen Instrumentalmusiker des 15. Jahrhunderts übertragen, können wir annehmen, daß er durchaus in der Lage war, auch komponierte Musik in sein Repertoire aufzunehmen, selbst wenn er keine Notenschrift lesen konnte. Für vielgehörte Chansons ist das sogar sehr wahrscheinlich, vor allem, wenn er an Höfen mit reicher Musikpflege beschäftigt war.

Können wir aber dann Improvisation noch als „Notbehelf" auffassen, erwachsen aus der Unkenntnis komponierter Musik? Offensichtlich nicht. Improvisation des Instrumentalisten im 15. Jahrhundert muß eine hochentwickelte Fähigkeit im Umgang mit vorgefundenem Material gewesen sein. Dementsprechend müssen wir den Begriff Improvisation auch sehr weit sehen, um dem Musiker des 15. Jahrhunderts gerecht zu werden, und ihn nicht auf Cantus-firmus-Improvisation beschränken, wie es etwa Polk[90] getan hat. Wenn wir alle Möglichkeiten der Übernahme und Bearbeitung vorgefundener Musik in Betracht ziehen, bekommen wir einen Eindruck von der Reichhaltigkeit des Repertoires einer „alta capella". Reichhaltigkeit des Repertoires scheint mir aber unumgänglich für die vielfältigen und verschiedenartigen Aufgaben des Ensembles. Man kann durchaus annehmen, daß sich die Musikpraxis der „alta capella" von „wörtlicher" Wiedergabe[91] bekannter Chansons und Motetten, über Bearbeitungen davon, Ergänzung und Austausch einzelner Stimmen, reiche Diminutionen, bis hin zu freier Improvisation über Tenores bekannter Chansons und über nur einstimmig vorgefundene Musik, erstreckte. Zu letzterer wären ein Großteil der „basse danse"-Melodien, aber auch liturgische Melodien, Hymnen etc. zu zählen.[92] Schließlich können wir annehmen, daß, wenigstens in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ausschließlich als Instrumentalmusik konzipierte Kompositionen das Repertoire ergänzten.[93]

Beispiele für Bearbeitungen weithin bekannter Vokalsätze können wir den erhaltenen Sammlungen von Musik für Tasteninstrumente entnehmen, etwa dem Codex Faenza[94] oder dem Buxheimer Orgelbuch[95] (allerdings muß in Betracht gezogen werden, daß, vor allem im Buxheimer Orgelbuch, ein spezifisches Idiom für Tasteninstrumente vorliegen könnte, welches nicht ohne weiteres auf instrumentale Ensembles übertragen werden kann). Zu den Hinweisen auf C.f.-Improvisationen können, außer den „basse danse"-Melodien, vereinzelt in Sammlungen mehrstimmiger Musik vorkommende einstimmige Melodien gerechnet werden, deren

[90] Polk, a.a.O., 78.

[91] Gemeint ist natürlich die Wiedergabe „so, wie es gehört wurde", und nicht eine wie auch immer geartete „Originalfassung".

[92] Polk, a.a.O., 178ff.

[93] Vgl. Dietrich Kämper, a.a.O., 39–85; ferner ders.: „Kriterien der Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischen Chansonniers des frühen 16. Jahrhunderts", *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I: Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* = Wolfenbütteler Forschungen Bd. 6, München 1981, 142–166.

[94] Neuausgabe *CMM* 57 (1972).

[95] *Das Erbe deutscher Musik* 37–39 (1958/59).

Gestalt (Melodieablauf, geringe Figuration, langsame Notenwerte) Tenores als Improvisationsbasis vermuten läßt. Hierzu gehören zwei „Carmina ytalica utilia pro coreis" im sog. Schedelschen Liederbuch[96], vier „chançonete tedesche" der Hs. London, BL, Add. Ms. 29987[97] und ein „tenor d'una balatina francese" der Hs. London, BL, Ms. Cotton Titus A XXVI.[98] Belege für die Improvisation einer Oberstimme zu derartigen „tenores" finden sich, allerdings im vokalen Bereich, in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift[99]; drei Lieder, die dem Münch von Salzburg zugeschrieben werden, tragen die Rubrik „tenor" (fol. 189v. „der tenor ist der tischsegen", fol. 190r. „der tenor haizt der freudensal" und fol. 190v. „Ain tenor von hübscher melodey als sy ez gern gemacht, darauf nicht yglicher kunnt übersingen"), wobei das letzte deutlich auf die Praxis des „Übersingens" d.h. Improvisation einer Oberstimme, hinweist.[100]

Die Improvisationspraxis der „alta capella" soll im Folgenden am Beispiel der „basse danse" näher erläutert werden. Bei der „basse danse" ist die Beziehung zwischen erhaltener Musik und Auftreten der „alta capella" am deutlichsten.[101] Es ist eigentlich sinnvoller, nicht von der „basse danse" zu sprechen, sondern von einer Gruppe zusammengehöriger Tänze, von einer „famiglia di basse danze", wie es Cornazano in seinem Tanztraktat „Libro dell'arte di danzare", (erhaltene 2. Version ca. 1465) ausdrückt. Denn auf die eigentliche „basse danse" folgte regelmäßig ein Nachtanz im doppelten Tempo, der „pas de brebant", wie es in französischen Lehrbüchern heißt, beziehungsweise der „saltarello" in Italien. In Italien waren auch noch zwei weitere Tänze der „basse danse"-Gruppe beliebt, die „quaternaria", im Tempo zwischen „bassadanza" und „saltarello", und die „piva", noch rascher als der „saltarello".[102]

Den ersten Hinweis auf die „basse danse" sieht Heartz bei dem Troubadour Raimond de Cornet, der schon um 1340 von „cansos e bassas dansas" schreibt.[103] Danach taucht der Name erst wieder zu Anfang des 15. Jahrhunderts in einer Dichtung des Alain Cartier (um 1415) auf, hier aber schon mit Andeutung der Tanzschritte:

> „ses fais comme la danse basse, puis va avant,
> et puis rapasse, puis retourne, puis oultrepasse."[104]

Der Name „basse danse" leitet sich wahrscheinlich von der langsam schreitenden Bewegung ab, „basse" ist also zu verstehen als „auf dem Erdboden bleibend", im

[96] *Das Erbe deutscher Musik* 84 (1978), fol. 131 (Facs.).
[97] *Musicological Studies and Documents* 13 (1965), fol. 74 (Facs.).
[98] Heinrich Besseler, „Studien zur Musik des Mittelalters", *AfMw* 7 (1925), 167–252.
[99] Heger, a.a.O.
[100] Vgl. Ernst Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, Zürich 1938, 141f. sowie Ganser, a.a.O., 45f.
[101] Vgl. Crane, *Materials*, 114ff. sowie die Abbildungen im Text.
[102] Curzio Mazzi, „Il ‚Libro dell'Arte del danzare' di Antonio Cornazano", *La Bibliophilia* 17 (1915/16) 1–30.
[103] Daniel Heartz, Artikel „basse danse" in: *The New Grove* Vol. 2, London 1980, 257ff.
[104] Ebd.

Gegensatz zum „saltarello", dem gesprungenen Tanz.[105] Gelegentlich wurde der Name auch aus der Unterscheidung „musique haute et basse" abgeleitet, unter Hinweis auf die in Spanien übliche Unterscheidung „danza baxa y alta". Es sei damit ausgedrückt, daß die eigentliche „basse danse" nur von leisen Instrumenten begleitet worden sei.[106] Diese Herleitung entbehrt jedoch jeder Grundlage, da auf den Abbildungen deutlich zu erkennen ist, daß die „alta capella" auch den langsam geschrittenen Tanz begleitete.

Die wichtigste Quelle für die Musik zur „basse danse" des 15. Jahrhunderts, vor allem für das burgundische Repertoire, ist die sog. Brüsseler „Basse danse"-Handschrift (Brüssel, Bibl. royale, Ms. 9085).[107] Diese Handschrift entstand etwa um 1470 in prächtiger Ausstattung, mit silberner und goldener Schrift auf schwarz gefärbtem Pergament. Sie befand sich im Besitz Margaretes von Österreich, der Tochter Kaiser Maximilians und Marias von Burgund. Die Handschrift enthält ausführliche Anweisungen zu den Tanzschritten, darüber hinaus aber vor allem noch 58 einstimmige Melodien, die zum größten Teil in isometrischen Breven notiert sind.

Die zweite wichtige Quelle des 15. Jahrhunderts ist eine Inkunabel von Michel Toulouze, gedruckt in Paris etwa 1496, heute im Besitz des Royal College of Physicians in London.[108] Diese enthält ebenfalls Tanzanweisungen und Schritte, sowie weitgehend die gleiche Zusammenstellung von Melodien wie die Brüsseler Handschrift, mit einer bedeutenden Ausnahme: ein Tanz, der hier unter dem Namen „Casulle la nouvelle" erscheint, wurde unter dem Namen „La Spagna" die berühmteste aller „basse danse"-Melodien überhaupt.[109]

Diese Melodie findet sich auch im oben erwähnten Traktat des Cornazano, mit dem Titel „tenore del Rè di Spagna". Zwei weitere Melodien werden hier mitgeteilt als „gli migliori e piu usitati tenori" von „basse danze et saltarelli": eine „Cançon de' pifari dicto el ferrarese" (auch hier wieder der Hinweis auf das Bläserensemble) sowie „Colinetto". Cornazano macht deutlich, daß wir in den einstimmig überlieferten Melodien *Tenores* vor uns haben, als Grundlage für mehrstimmiges Spiel. Auch für die mehrstimmige Ausführung geben uns italienische Theoretiker Hinweise: Domenico da Piacenza gibt die Anweisung, daß bei der „bassadanza" die Oberstimme mit einem Auftakt vor dem Tenor, in der „quaternaria" aber gleichzeitig mit ihm einzusetzen habe:

[105] Ebd. und Ferand, a.a.O., 401f.

[106] Etwa bei Erich Hertzmann, „Studien zur basse danse im 15. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Brüsseler Manuskripts", *ZfMw* 11 (1928/29) 401–413, und Bowles, „Haut and Bas".

[107] Facsimile von Ernest Glosson, *Le Manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Bruxelles 1912.

[108] Facs. von Victor Schloderer, *L'art et instruction de bien danser (Michel Toulouze, Paris)*, London 1936.

[109] Vgl. Otto Gombosi, *Compositione di messer Vincenzo Capirola*, Neuilly-sur-Seine 1955, Vorwort XXXVI–LXIII.

„Nota ti, sonador, quando comenci una mexura de bassadanza, sempre comenza el sovrano piu tosto che la bota del tenore, ... e in quadernaria ... fa el contrario ... sempre recomenzarai la bota del tenore e quella del sovrano tutto insieme."[110]

Guglielmo Ebreo geht sogar schon von einer Vierstimmigkeit zur Tanzbegleitung aus[111]: „che il suono vero e canto è principalmente fondato e fermato in quattro vocie principale", die sich jedoch auf einem schönen Tenor aufbaut: „bisogna che prima abbia buona fantasia a trovare il tinore".

Doch zurück zur Brüsseler „basse danse"-Handschrift. Einige der einstimmig überlieferten Melodien konnten als Tenores bekannter und beliebter Chansons identifiziert werden. Um die enge Beziehung zwischen Chanson und „basse danse" zu verdeutlichen, seien diese hier angeführt[112]:

1. „Filles à marier" findet sich als Tenor einer vierstimmigen Fassung in Ms. Sevilla, Bibl. Columbina, 5-I-43.
2. „Je suis povere de léesse" als Tenor eines dreistimmigen, textlosen Stücks im Trienter Codex 87, (nur Textincipit „du pist mein hort") sowie, mit lat. Text, im Codex St. Emmeram, München, Bayr. Staatsbibl. Clm 14274.
3. „Maistresse" als Tenor von Binchois" „I'ami de ma dame".
4. „Sans faire de vous départie" als Tenor einer Chanson von Fontaine.
5. „Triste plaisir" als Tenor einer Chanson von Binchois.
6. „Un fois avant que mourir" als Tenor einer anonymen Chanson in Ms. London, Brit. Lib., Cotton Titus A XXVI.

Eine weitere Gruppe existiert nur in Bearbeitung für Tasteninstrumente, wobei die Verwandtschaft aller Stimmen (nicht nur der Tenores) bei verschiedenen Fassungen auf gemeinsame Chansonvorlagen schließen lassen.[113]

7. „Je languis" findet sich als Tenor von zwei Stücken mit dem Titel „Stüblin" im Buxheimer Orgelbuch.
8. „La doulce amour" als Tenor von zwei Stücken mit dem Titel „Modocomo".

Von Cornazanos Melodien ist „Colinetto" unter dem Titel „Collinit" in mehreren Fassungen im Buxheimer Orgelbuch vertreten[114]; darüber hinaus weist sie große Ähnlichkeit mit dem Tenor eines Stücks „Biance flour" im Codex Faenza auf.[115]

„La Spagna" ist in zahlreichen polyphonen Fassungen des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts erhalten[116]; zwei Instrumentalstücke des 15. Jahrhunderts beziehen sich im Titel auf Tanzpraxis: eine zweistimmige „bassa castiglia" (in Ms.

[110] Ferand, a.a.O., 396f.
[111] Ebd.
[112] Vgl. Frederick Crane, „The derivation of some fifteenth-century Basse-danse tunes", *AMl* 37 (1965) 179–188. Hier sind nur die mit Sicherheit festgestellten Zuordnungen aufgeführt; zweifelhafte und unvollständige Herleitungen wurden außer Acht gelassen.
[113] Eileen Southern, „Some keyboard Basse dances of the fifteenth century", *AMl* 35 (1963) 114–124.
[114] Ebd.
[115] W. Thomas Marrocco, „The derivation of another Bassadanza", *AMl* 51 (1979), 137–139.
[116] Vgl. Gombosi a.a.O.

Bologna Q 16)[117] und eine dreistimmige „Alta" von Francisco de la Torre im Cancionero de Palacio[118] („alta" ist nach Cornazano das spanische Äquivalent zu „saltarello", dem schnellen Nachtanz der „bassadanza", und in diesem Fall keine Besetzungsangabe, wie Besseler vermutete).[119]

Hier ist es vielleicht angebracht, darauf hinzuweisen, daß die Brüsseler Handschrift sechs Tänze enthält, welche rhythmisiert oder teilweise rhythmisiert sind. Die melodische Gestaltung dieser Tänze hat verschiedentlich zu der Vermutung geführt, daß es sich hierbei um Diskantmelodien handle. Nähere Untersuchung dieser Melodien zeigt jedoch, daß sie an den Kadenzstellen typische Tenorformeln aufweisen, weshalb wir diese sechs Tänze ebenfalls den Tenores zurechnen können.

Der nächste Punkt muß sich nun mit dem rhythmischen Ablauf der in den Quellen nicht rhythmisierten Tenores befassen. Das Brüsseler Manuskript gibt die Anweisung, daß auf jede Note („note") der Melodie ein Tanzschritt („pas") zu erfolgen habe. Als Tanzschritte werden angegeben: zwei „simple" (ss), ein „double" (d), ein „branle" (b) etc.[120]

Wenn wir die Tenores mensural lesen, d.h. in Breven, und die Anweisung des Traktats wörtlich nehmen, kommen wir auf ein Tempo, das für die Tänzer viel zu schnell ist. Gombosi machte daher den Vorschlag, die Notenwerte der Tenores zu „augmentieren", d.h. den Noten die doppelte Länge zu geben.[121] Die hieraus resultierenden Longen lassen dann allerdings den ursprünglichen Melodieverlauf kaum noch erkennen. Das wäre zwar für das Cantus-firmus-Denken des 15. Jahrhunderts kein Problem gewesen, stellt aber für Bläser eine gewisse, wenn auch nicht unüberwindliche Schwierigkeit dar. Die erhaltenen Sätze helfen hier nicht sehr viel weiter, denn es gibt zwar eine ganze Reihe von Spagna-Sätzen mit einem Longen-Tenor, aber erst aus dem frühen 16. Jahrhundert.[122] Die frühesten Spagnasätze behalten die Bewegung des Tenors in Breven bei. Eine Erklärung wäre, daß wir in den frühen Sätzen keine „basse danse" im engeren Sinne vor uns haben, sondern deren schnelleren Nachtanz („pas de brebant" oder „saltarello"). De la Torres dreistimmige Spagna-Version ist mit „Alta" betitelt, was, wie oben erwähnt, äquivalent mit „saltarello" wäre. Die Überschrift der zweistimmigen Bologneser Spagna lautet hingegen „La *bassa* castiglia" und in diesem Fall liegen die rhythmischen Verhältnisse noch komplexer; der Tenor ist nämlich in Semibreven notiert und muß erst augmentiert werden, um zu einem Brevenrhythmus zu werden.[123]

*

[117] Abgedruckt bei Manfred Bukofzer, „A polyphonic Basse dance of the Renaissance", *Studies of Medieval and Renaissance Music*, London 1951, 190–216.

[118] *Monumentos de la Música Espanola*, Vol. 10 (hg. H. Anglés), Barcelona 1951, 84.

[119] Besseler, „Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle".

[120] Eine ausführliche Darstellung der Tanzschritte der „basse danse" und ihrer Geschichte findet sich in: Daniel Heartz, „The Basse dance. Its evolution circa 1450–1550", *Ann. Mus.* 6 (1959–1963) 287–340.

[121] A.a.O., XXXVIff.

[122] Ebd.

[123] Vgl. Bukofzer, a.a.O.

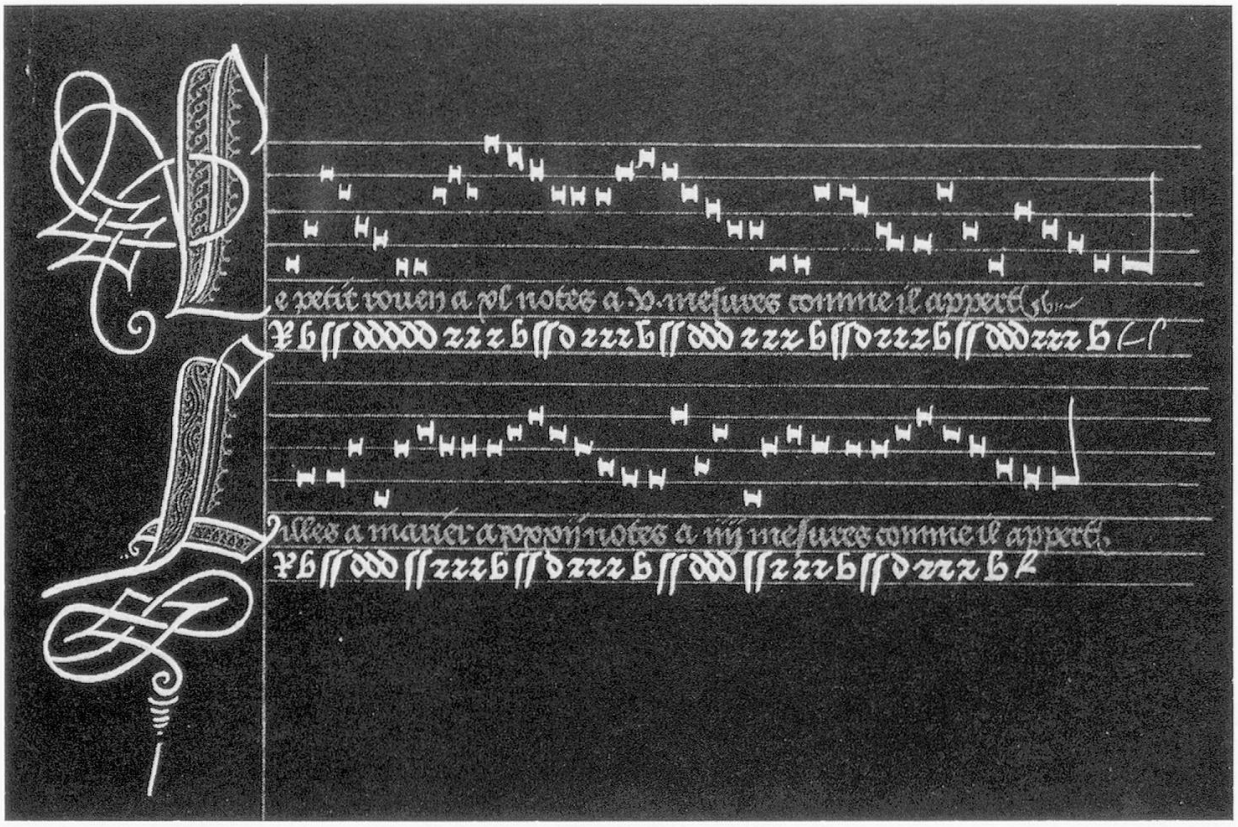


Abb. 15: Tenores der „basses dances" *Le petit rouen* und *Filles a marier* aus der Brüsseler Handschrift (nach dem Faksimile von E. Closson, Bruxelles 1912)

Um auf dem Hintergrund der vorangegangenen Überlegungen und Erkenntnisse weitere Ergebnisse zur Aufführungspraxis der „alta capella" auf dem Wege des Experiments finden zu können, wurde im Studienjahr 1982/83 eine Bläsergruppe der Schola Cantorum Basiliensis mit der Rekonstruktion dreistimmig improvisierter „basse danse"-Sätze betraut. Die Gruppe setzte sich, entsprechend den Gepflogenheiten des 15. Jahrhunderts, aus zwei Schalmei- bzw. Pommerspielern und einem Zugtrompeter zusammen.[124] Die Ergebnisse unserer Experimente sollen an Hand eines Beispiels aus dem Repertoire der Brüsseler Handschrift demonstriert werden.

Der vorgegebene Tenor „Filles à marier" (vgl. Abb. 15) (nicht von der gleichnamigen Chanson Binchois' abgeleitet) war, wie wir aus Tanztraktaten erfahren, überaus verbreitet. Schrittfolgen zu diesem Tanz finden sich u.a. in Schriften aus Spanien und England.[125] Eine vierstimmig polyphone Fassung über diesen Tenor ist, wie oben erwähnt, in einer Handschrift in Sevilla erhalten.[126] Vermutlich war die Vorlage sowohl für die „basse danse" wie auch für die vierstimmige Fassung ein Volkslied.[127]

[124] Die Beteiligten waren: Randall Cook und Katharina Arfken, Schalmeien und Pommern, Lorenz Welker, Zugtrompete.

[125] Vgl. Crane, Materials, 76ff.

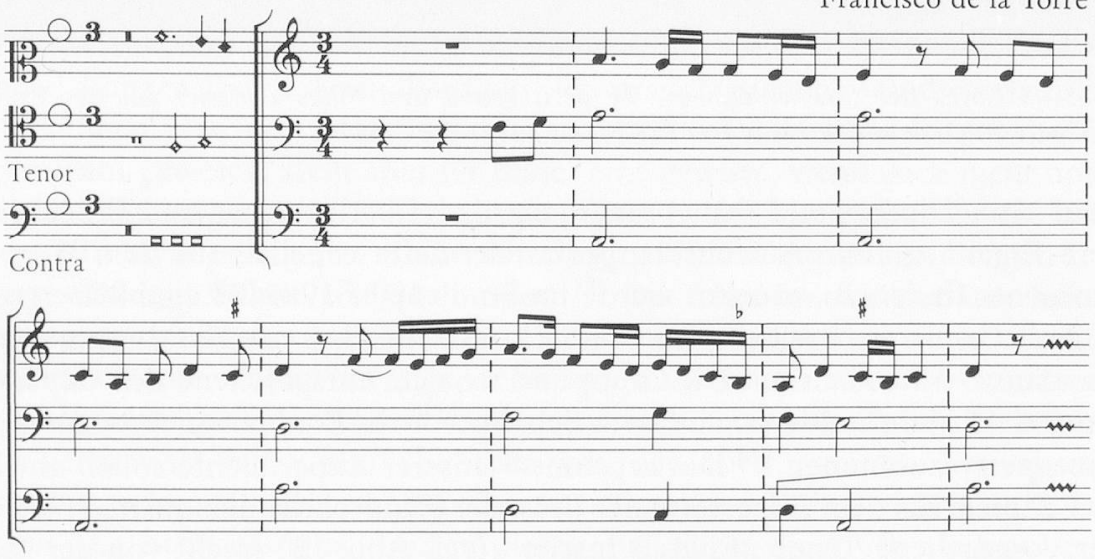
[126] Abgedruckt bei Gombosi, a.a.O., XXXVII.

[127] Vgl. Peter Gülke, „Das Volkslied in der burgundischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts", *Festschrift Besseler*, Leipzig 1961, 179–202.

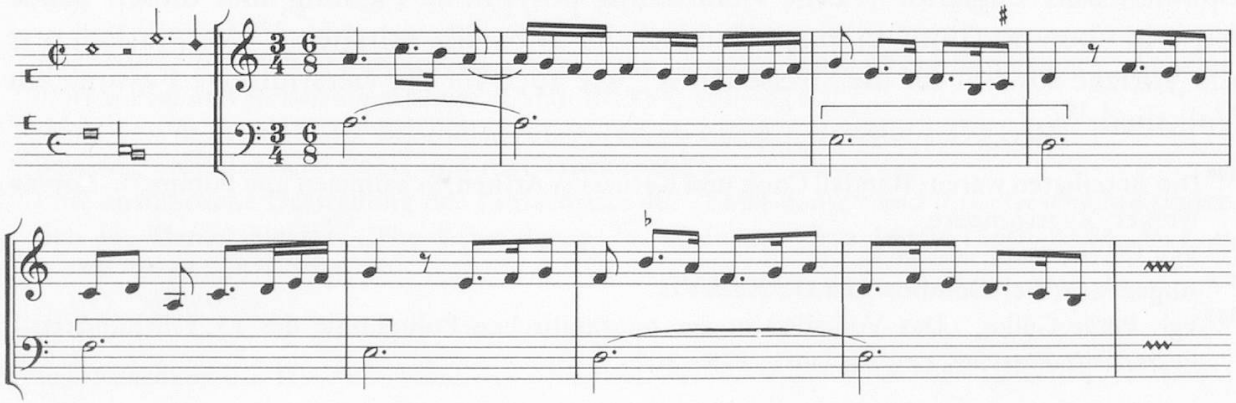
Wir beschränkten die Bearbeitung des Tenors auf eine Rhythmisierung in isometrischen Breven (entsprechend einem „pas de brebant"/„saltarello"-Rhythmus) und eine Transposition in die Oberquint. Der nächste Schritt war die Festlegung eines Contratenors im gleichen Rhythmus unter Beachtung der Kadenzbildungen. Vorbild für die Behandlung des Contratenors waren einerseits der Satz von de la Torre (vgl. Notenbsp. 2), andererseits Chansons der ersten Jahrhunderthälfte sowie Hinweise von zeitgenössischen Theoretikern. Wir achteten auf perfekte Konsonanzen zu Beginn jedes Abschnitts und Wechsel von perfekten und imperfekten Konsonanzen vor den Kadenzen. Der streng symmetrische Aufbau des Tenors erleichterte die Festlegung des Contratenors und die Intervallabfolge zwischen den Kadenzen (der symmetrische Aufbau und die leicht erkennbare Abschnittbildung war vermutlich auch Grund für die Beliebtheit des Tanzes). Als letzter Schritt war es dem Schalmeibläser überlassen, in Anlehnung an Modelle wie die Spagna-Sätze von de la Torre und aus Bologna, Q 16 (vgl. Notenbsp. 3), eine Oberstimme aus dem Stegreif zu erfinden. Eine der sich hierbei ergebenden Möglichkeiten sei hier als Transkription einer Tonbandaufzeichnung wiedergegeben (vgl. Anhang).

Notenbeispiel 2: *Alta* („Cancionero de Palacio", Madrid, Palacio Real, Biblioteca, Ms. 1335 [olim 2–I–5])

Francisco de la Torre




Notenbeispiel 3: *La bassa castiglia* (Bologna, Civico Museo Bibliografico-Musicale, Q 16 [olim 109]; sowie als „Falla con misuras" in Perugia, Bib. com., Ms. G 20 [431])



Außer dieser ersten Form der Improvisation mit einer freien Oberstimme über zwei festgelegten Unterstimmen versuchten wir noch eine weitere, mit zwei bewegten Oberstimmen (also zwei Schalmeien) über dem Tenor (entsprechend den Abbildungen mit zwei Schalmeispielern statt Schalmei und Pommer). Die besten Ergebnisse wurden hierbei erzielt, wenn die beiden Schalmeibläser außer mündlicher Absprache bestimmter Formeln und der Kadenzbildungen mit imitativen Momenten arbeiteten.

Am Rande sei ein interessantes Phänomen erwähnt, welches sich nach längeren Versuchen der ersten Form (mit zwei festgelegten Unterstimmen) einstellte. Der Improvisator der Oberstimme gewöhnte sich daran, „Harmonie"-Fortschreitungen zwischen Tenor und Contratenor zu hören, was die Improvisation erleichterte, da er seine Stimme nur mehr in den vorgegebenen Klang einpassen mußte. Der Vergleich mit Variationen über Baßmodelle des 16. Jahrhunderts (Passamezzo antico, Romanesca, Folia etc.) lag nahe.

Zur Rekonstruktion der „basse danse" müssen abschließend noch einige kritische Anmerkungen gemacht werden.

1. Obwohl die polyphone Ausführung der Musik zur „basse danse" gesichert ist (allein schon durch die zahlreichen Abbildungen), müssen wir bei der Übernahme der in Tanztraktaten überlieferten Tenores immer im Auge behalten, daß sie in erster Linie als Gedächtnishilfe für den *Tänzer* gedacht waren, nicht für den Musiker.

2. Die überlieferten polyphonen Fassungen von „La spagna" sind wahrscheinlich zum größten Teil komponierte Instrumentalstücke oder Kontrapunktbeispiele (letzteres läßt sich auch für die erwähnten zwei Sätze nicht ausschließen), ohne direkten Bezug zur Tanzpraxis.[128]

3. Bei einigen „basses danses", die sich aus weit bekannten Chansons herleiten, ist zu überlegen, ob nicht die ganze Chanson als Basis für die Bearbeitung zum Tanz gedient haben könnte. Diese Praxis findet sich im 16. Jahrhundert bei der Pariser Chanson[129] und der italienischen Villotta.[130] Die Wahl des Tenors (in vereinfachter Form) als Richtlinie für den Tänzer würde dem nicht widersprechen.

Diese letzte Frage leitet über zum nächsten Punkt, welches Repertoire von der „alta capella" zu anderen Anlässen als dem Tanz gespielt wurde.

Es ist wahrscheinlich, daß Mitglieder eines höfischen oder städtischen Bläserensembles mit beliebten Kompositionen vertraut waren. Für die meisten „ménéstrels" gab es bis weit ins 15. Jahrhundert die Möglichkeit, einmal im Jahr mit Kollegen Material und Erfahrungen auszutauschen, Instrumente zu erwerben und Wettbewerbe auszutragen. Nach einer seit dem hohen Mittelalter bestehenden Tradition trafen sich die Spielleute während der Fastenzeit, wenn sie von ihren üblichen Verpflichtungen befreit waren, zu „Spielmannsschulen" („escolles des

[128] Vgl. Dietrich Kämper, „Das Lehr- und Instrumentalduo um 1500 in Italien", *Mf* 18 (1965) 242–253.

[129] Hertzmann, a.a.O.

[130] Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik*, 162ff.

ménéstrels"), oft in Flandern.[131] Diese Treffen wurden von städtischen und fürstlichen Auftraggebern mit besonderen Geldzuwendungen gefördert, sie erwarteten dafür aber auch eine Auffrischung des Repertoires. So gewährte etwa der Magistrat von Lille 1436 eine finanzielle Zuwendung an „aucuns ménestrelz de Lille, pour aidier a susporter leurs depens, en allant aux escolles à Cambray, pour apprendre des nouvelles chanchons".[132] Interessanterweise enden die Zahlungen des burgundischen Hofs schon vor der Wende zum 15. Jahrhundert.[133] Machte das rege musikalische Leben am Hofe selbst die Reise zu den „escolles" entbehrlich?

Für die Ausführung komponierter Musik durch Musiker der „alta capella" gibt es einige Belege. Aus dem Jahr 1454 ist ein Bericht über einen Menestreltrompeter in Stuttgart erhalten, der „nicht nur Fanfaren, sondern auch Chansons" spielen konnte.[134] Anläßlich der Hochzeit Karls des Kühnen mit Margarete von York in Brügge 1468 wurde von einer „alta capella" eine Motette in seltsamer Verkleidung ausgeführt: vier „hauts ménéstrels" traten als Bock und drei Ziegen auf. Der Chronist Olivier de la Marche berichtet wie folgt: „Le bouc jouoit d'une trompette saicqueboute, et les trois chevres des schalmayes, et en celle manière jouerent ung motet."[135] Und 1484 wurde in Brügge Casin de Brauwer, Priester und Musikerzieher, für Komposition und Zusammenstellung von „einigen Motetten, welche von den Pfeifern der Stadt aufgeführt werden sollen", bezahlt.[136]

Wie Instrumentalisten mit komponierter Musik umgingen, macht Adam von Fulda deutlich, wenn er sich darüber beklagt, daß Musikanten, die „kaum zwei Regeln kennen, Chansons komponieren wollen", und daß sie, „die kaum Noten lesen könnten, alle Musik verbesserten, zerpflückten, verdürben und richtig Komponiertes verfälschten".[137]

Eine weitere Quelle zur instrumentalen Praxis der „alta capella", vielleicht auch eine Repertoiresammlung der „piffari", ist der Chansonnier Rom, Bibl. Casanatense 2856.[138] Diese Handschrift wurde 1485 Isabella d'Este zur Vermählung mit Francesco Gonzaga geschenkt. Sie enthält drei- und vierstimmige Kompositionen vorwiegend niederländischer Meister (Agricola, Martini), die allesamt höchstens

[131] Vgl. Walter Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, 180ff.
[132] Marix, a.a.O., 97.
[133] Wright, a.a.O., 34.
[134] Marix, a.a.O., 72f.
[135] Mémoires, vol. III, 152.
[136] Polk, *Flemish wind bands*, 78.
[137] „... quia heu corruptam a componentibus musicam undique cernimus: quod ideo fit, quia pessimus inolevit usus instrumentistarum, qui cum vix duas intelligunt regulas, proh dolor! componere carmina volunt, et utinam solum carmina, sed etiam quaeque grandia usu praesumunt. Caeterum aliqui vix notarum figuras intelligentes, modicumve quid artis adepti, omnem cantum corrigunt, lacerant, corrumpunt et recte compositum falsificant." In: Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, tomus III, Nachdruck Hildesheim 1963, 352. Vgl. auch Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898, 312.
[138] José Mª. Llorens, „El códice Casanatense 2.856 identificado como el Cancionero de Isabella d'Este (Ferrara), esposa de Francesco Gonzaga (Mantua)", *AM* 20 (1965) 161–178.
A.S. Wolff, *The Chansonnier Biblioteca Casanatense 2856, its history, purpose and music*, Ph. D. Diss. North Texas State University 1970.

Textincipits, aber keine vollständigen Texte aufweisen. Die Handschrift war möglicherweise als Beispielsammlung zum Kompositionsunterricht angelegt worden, ein zeitgenössisches Dokument bezieht sich jedoch darauf als „libro de canto figurato alla piffaresca".[139] Rifkin schließt eine Ausführung durch Holzbläser nicht aus[140], und praktische Erprobung mit der „alta capella" der Schola Cantorum Basiliensis zeigte, daß ein Teil des enthaltenen Repertoires durchaus in den Möglichkeiten der oben geschilderten Besetzung liegt. Wenn man wegen des späten Zeitpunkts der Entstehung instrumentenbauliche Neuerungen (Posaune und Tenorpommer) in die Überlegungen mit einbezieht, wäre der Chansonnier als Repertoiresammlung einer „alta capella" des späten 15. Jahrhunderts gut vorstellbar.

Der letzte hier angeführte Beleg für die Verwendung komponierter Musik zu den Auftritten der „alta capella" ist die Londoner Handschrift Brit. Lib., Cotton Titus A XXVI. Diese Handschrift ist in musikwissenschaftlichen Kreisen bekannt als periphere Quelle für Musik des frühen 15. Jahrhunderts.[141] Wie jedoch erst kürzlich von Daniel Leech-Wilkinson aufgezeigt wurde[142], ist der musikalische Teil der Handschrift (bestehend aus neun rondeaux, notiert in vereinfachter Mensuralnotation) Bestandteil eines Notiz- und Tagebuchs eines fahrenden Musikers, der sich Zorzi Trombetta nannte. Das Tagebuch wurde zwischen 1444 und 1449 geschrieben. Der Besitzer und Schreiber des Tagebuchs war als Trompeter zwischen 1447 und 1449 auf einem Schiff der venezianischen Handelsflotte beschäftigt, das zwischen den adriatischen Kolonien Venedigs und den Niederlanden verkehrte (die Beschäftigung eines Trompeters auf Schiffen war ein seit alten Zeiten gepflegter Brauch). Drei verschiedene Schreiber waren an der Abfassung des musikalischen Teils beteiligt, A, B und C nach Leech-Wilkinson, wobei die Textincipits zu den von C geschriebenen Noten nahezu mit Sicherheit von der Hand des Trompeters stammen. Leech-Wilkinson nimmt weiterhin an, daß der Schreiber der Incipits und der der zugehörigen Noten identisch seien und somit Schreiber C Zorzi Trombetta selbst sei. Von dieser Hand sind dem Tenor von Dunstables Chanson „Puisque m'amour" fünf verschiedene Contratenores in vereinfachter Mensuralnotation beigefügt[143] (Vermeidung von Ligaturen und Notenwerten größer als die Semibrevis); die hieraus entstehende Zweistimmigkeit zeigt deutlich „primitive" Züge (häufige Quintparallelen, keine Klauselbildungen) und ist vom Schreiber mit Anmerkungen zur praktischen Erprobung versehen:

[139] Es handelt sich um eine Bestellung Ercoles d'Este, datiert 15. Okt. 1485, mit folgendem Wortlaut: „4. Un libro de canto figurat che scipse e notò Don Alessandro Signorello a la piffaresca con un principio miniato all'antica con l'arme Ducale e con lettere d'oro a l'antica." (zit. nach Wolff, a.a.O., 29).

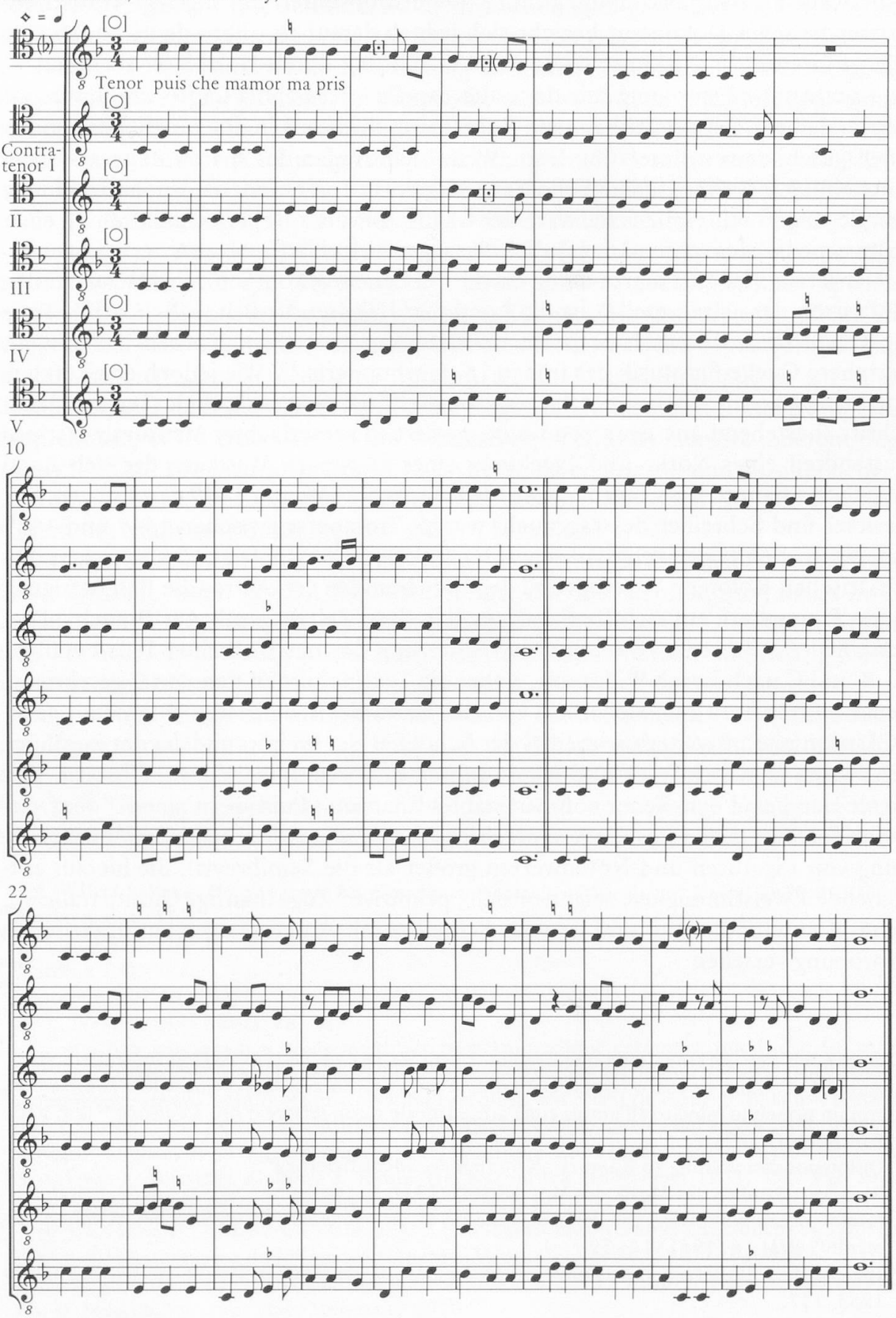
[140] Diskussionsbemerkung zu Kämper, „Kriterien der Identifizierung".

[141] Besseler, „Studien zur Musik des Mittelalters", 233f.

[142] Daniel Leech-Wilkinson, „Il libro di appunti di un suonatore di tromba del quindicesimo secolo", *RIM* 16 (1981) 16–39.

[143] Vgl. Manfred Bukofzer, *John Dunstable's complete works*, Musica Britannica Vol. 8, London 1953, 137.

Notenbeispiel 4: „Piusque m'amour" (J. Dunstable). Tenor und fünf verschiedene Contratenores nach London, British Library, Cotton Titus A. XXVI.



Contratenor I stimmt weitgehend überein mit der Fassung in Codex Escorial, Ms. V. III. 24.
Die Contratenores III, IV, V sind mit folgenden Kommentaren des Schreibers (des Trompeters?) versehen:

III. „sona ttutti do de briga chol ttenor" (beide klingen falsch mit dem Tenor)
IV. „sona de briga con questo di sovara" (klingt falsch mit dem von oben)
V. „questo si e un alttro conttra de questo mediemo ttenor e sona solo da per si solo e queli do sona de briga senza questo" (dies ist ein anderer Contra zu demselben Tenor, er klingt gut allein, und jene beiden klingen falsch, ohne diesen)

Den Tagebuchaufzeichnungen ist zu entnehmen, daß 1447/48 noch zwei weitere Musiker auf dem Schiff beschäftigt waren, Girardo Pifaro und Borttolomaio Pifaro. Wie weiterhin aus dem Tagebuch ersichtlich ist, mußte Zorzi 1449 zu diversen Anlässen an Land aufspielen (Hochzeiten, Empfänge etc.). Der Schluß liegt nahe, daß er, wenigstens zeitweise, mit den beiden anderen Musikern eine typische „alta capella" bildete, und weiter, daß er dabei auch von der in seinem Besitz befindlichen Musik Gebrauch machte.

## *Zusammenfassung*

Die „alta capella" des 15. Jahrhunderts stellt ein Bindeglied dar zwischen der ungeordneten Vielzahl von Instrumenten der „haute musique" des Mittelalters und den Instrumentenfamilien der Hochrenaissance. Sie hat sich aus der bunten Vielfalt von „lauten" Blasinstrumenten herauskristallisiert, um ein Jahrhundert lang in einer festgelegten Besetzung zu existieren. Ästhetische und instrumentenbauliche Momente mögen ineinandergegriffen haben, um ihr Entstehen zu ermöglichen. Obwohl nirgends ein Zusammenwirken mit Sängern belegt ist, zeigt die „alta capella" auffällige Parallelen zur vokalen Praxis: Zuordnung der Instrumente zu den einzelnen Stimmen, Entwicklung von der Dreistimmigkeit zur Vierstimmigkeit. Die Aufgaben sind vielfältig, überall, wo Pracht und Festlichkeit an den Tag gelegt werden soll, ist ihr Auftreten gefragt. Das Auftreten der „alta capella" ist auch ein europäisches Phänomen; sie ist in Spanien und Italien so beliebt wie in Deutschland oder den Niederlanden, auch wenn Musiker aus den nördlichen Ländern offensichtlich den Vorrang hatten. Mit dem Ende des Jahrhunderts verändert sich das Bild: Zinken- und Posaunenensembles übernehmen viele der Funktionen der „alta capella", das Zusammenwirken von Bläsern und Sängern wird zur Regel, den Schalmeienensembles bleibt nicht viel mehr als Tanzmusik. Ganz vereinzelt mag sich eine „alta capella" der alten Form noch gehalten haben. Ein Beispiel hierfür ist das Auftreten der Nürnberger Stadtmusikanten mit Schalmei, Altpommer und Posaune zur jährlichen Eröffnung der Frankfurter Messe.[144] Dieser Brauch hielt sich

[144] Zu diesem sog. „Pfeifergericht" vgl. Žak, a. a. O., 139ff. Zwei der Instrumente des Frankfurter Pfeifergerichts befinden sich im Besitz des Historischen Museums der Stadt Frankfurt/Main: ein Altpommer von J. C. Denner, und eine Tenorposaune von Sebastian Hainlein, beide Instrumente mit zugehörigen Holzfutteralen.

bis weit ins 18. Jahrhundert, und hiervon möge zum Abschluß kein Geringerer als Johann Wolfgang von Goethe berichten:

„Auf einmal meldet eine wunderliche Musik gleichsam die Ankunft voriger Jahrhunderte. Es sind drei Pfeifer, deren einer die alte Schalmei, der andere einen Baß, der dritte einen Pommer oder Hoboe bläst. Sie tragen blaue, mit Gold verbrämte Mäntel, auf den Ärmeln die Noten befestigt, und haben das Haupt bedeckt. So waren sie aus ihrem Gasthause, die Gesandten und ihre Begleitung hinterdrein, Punkt Zehn ausgezogen, von Einheimischen und fremden angestaunt, und so treten sie in den Saal."[145]

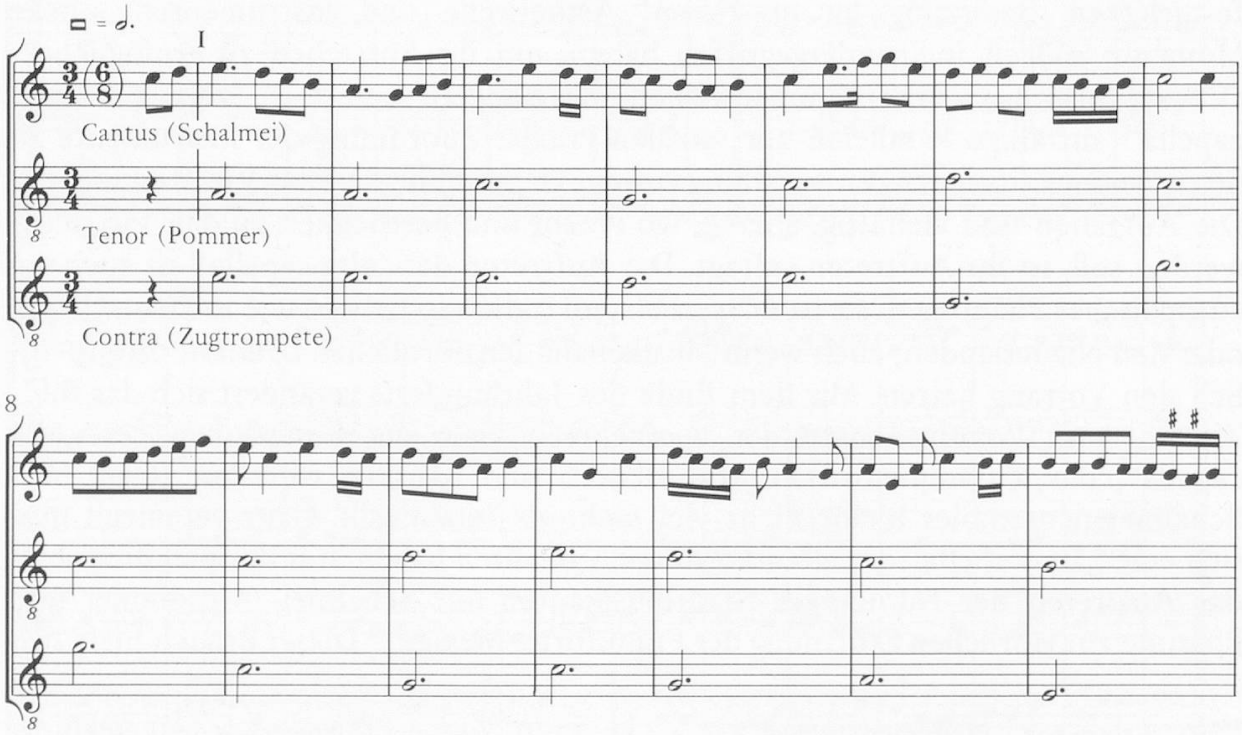
## ANHANG

### Improvisation über den Tenor „Filles à marier"

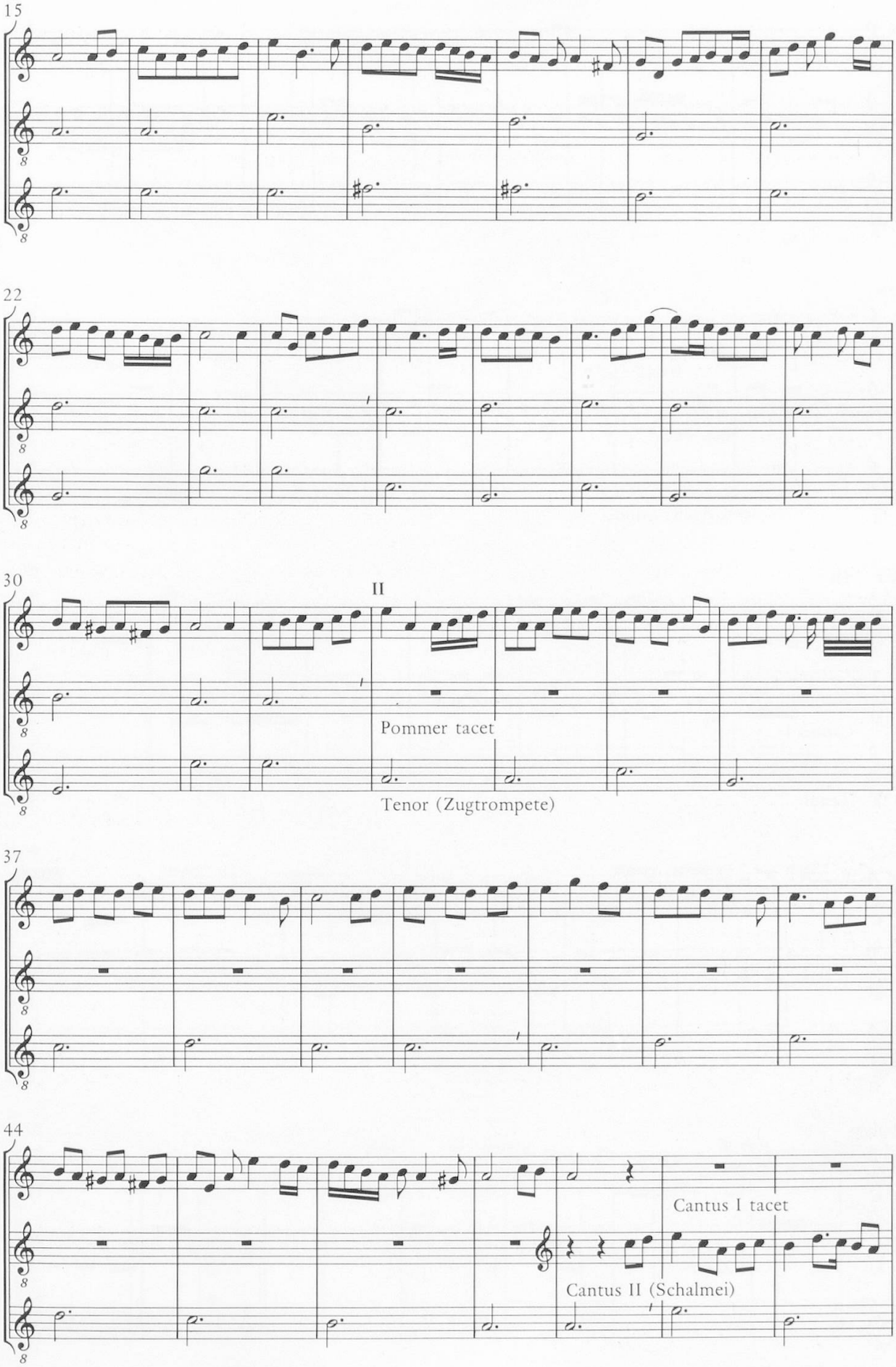
Vorbemerkung: Dieses Beispiel ist aus der Praxis genommen und Ergebnis eines Experiments. Es ist nicht als „Schulbeispiel" zu verstehen, an dem die Regeln des Kontrapunkts demonstriert werden sollen. Aus der spontanen Improvisationssituation erklären sich einige „Fehler", Verstöße gegen die Regeln des Kontrapunkts. So kommen in Takt 65 Oktavparallelen zwischen den beiden Oberstimmen vor; die Takte 69 bis 72 zeigen im Cantus II eine diminuierte Version der Tenorlinie (in der Oktave); Takt 115/116 erscheint eine Kadenz auf g in der Oberstimme, hervorgerufen durch den Quintfall im Tenor und den Wechsel von d-Klang zu g-Klang: hier erwiesen sich moderne Hörgewohnheiten stärker als kontrapunktisches Wissen.

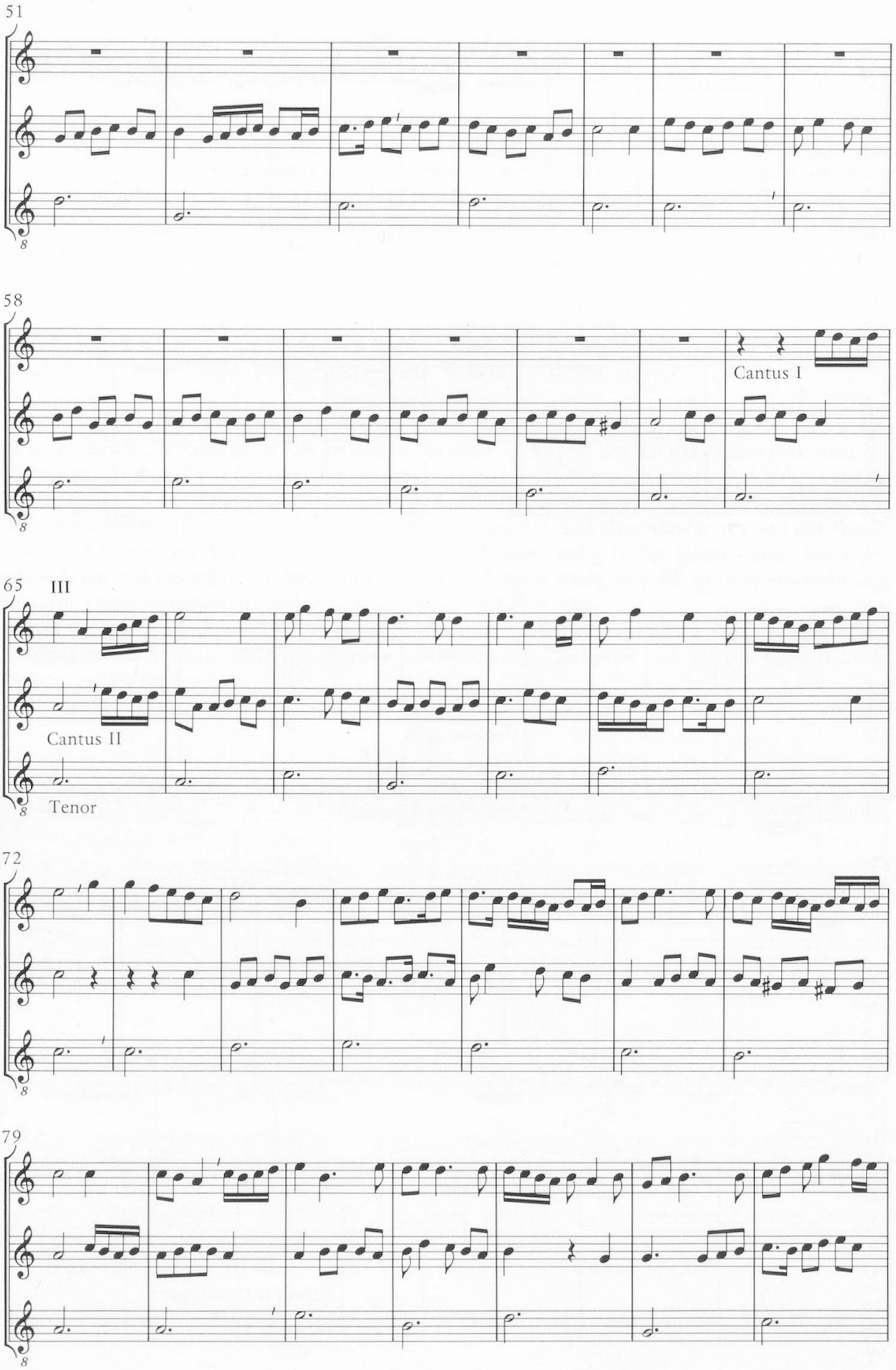
Als Taktvorzeichnung der Oberstimme wurde $\frac{3}{4}$ ($\frac{6}{8}$) gewählt, da der Rhythmus, ähnlich dem Spagnasatz aus Bologna, zwischen Tempus perfectum/Prolatio minor und Tempus imperfectum/Prolatio maior wechselt.

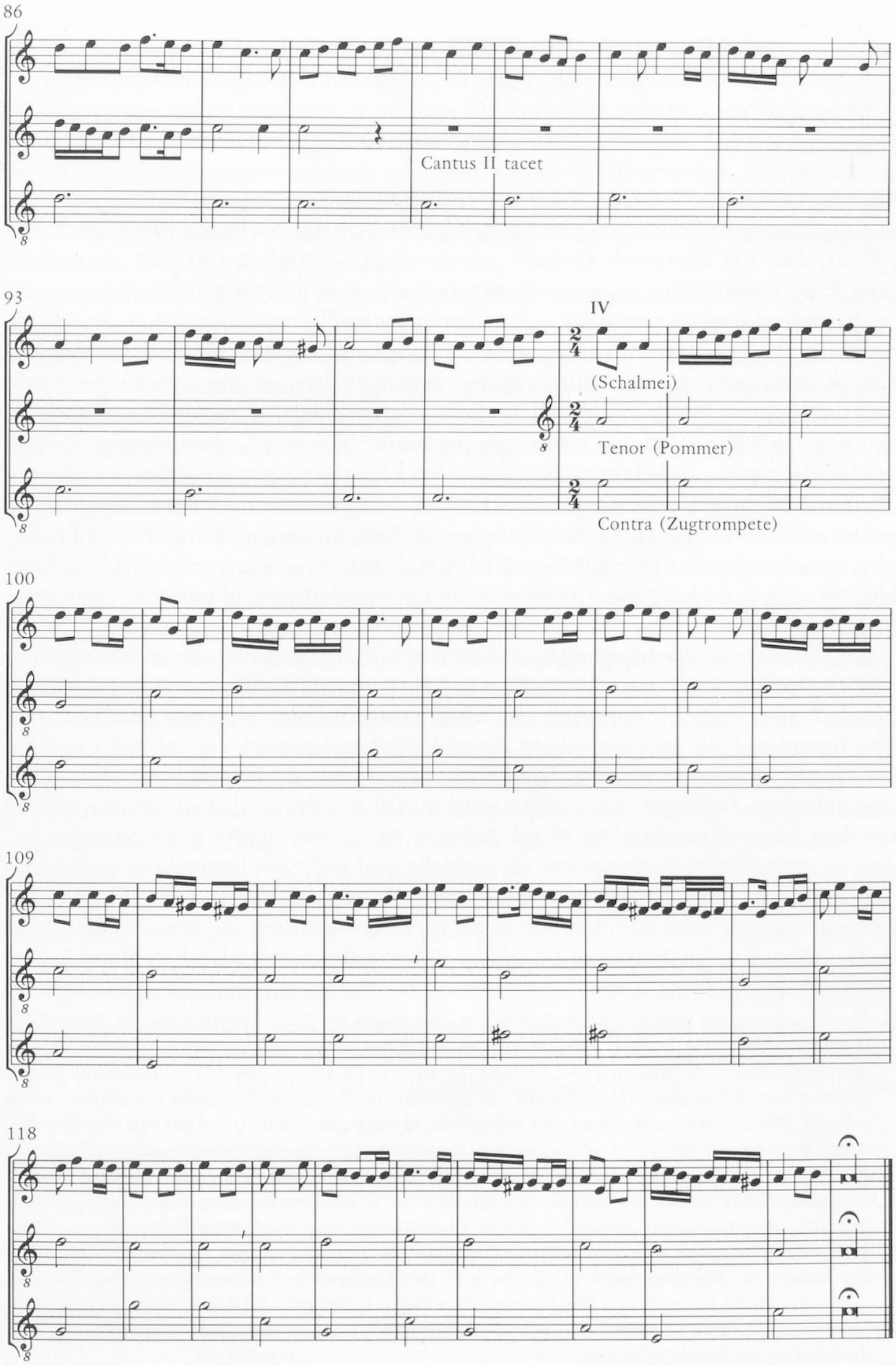
Für die Erstellung der Transkription sei Katharina Arfken herzlich gedankt.




[145] Joh. Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Erstes Buch, in: Goethe's Werke, hg. G. von Loeper, 20. Theil, Berlin o.J., 20f.


15
22
30
II
Pommer tacet
Tenor (Zugtrompete)
37
44
Cantus I tacet
Cantus II (Schalmei)


51
58
Cantus I
65
III
Cantus II
Tenor
72
79


86
Cantus II tacet
93
IV
(Schalmei)
Tenor (Pommer)
Contra (Zugtrompete)
100
109
118