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: 14 (1990)

Artikel: Bläserensembles der Renaissance

Autor: Welker, Lorenz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869110

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

BLÄSERENSEMBLES DER RENAISSANCE

von Lorenz Welker

Als Ausgangspunkt und Wegleitung für einige Überlegungen zur Geschichte von Bläserensembles der Renaissance bietet sich eine Reihe von Holzschnitten an, die in der Bilderfolge des großen Triumphzugs Kaiser Maximilians I. musikalische Ensemblegruppierungen wiedergeben. Ausgeführt durch Künstler ersten Ranges für einen der prunkvollsten Höfe Europas jener Zeit, stellen sie nicht nur ein visuelles Vergnügen dar, sondern sind auch durch ihre Detailtreue in der Abbildung einzelner Instrumente wie ihrer Ensembleformierungen musikhistorisch höchst aufschlußreich. Und das Entstehungsdatum kurz nach der Jahrhundertwende, also inmitten des hier zu berücksichtigenden Zeitraums von etwa 1400 bis 1600, erlaubt im folgenden einerseits den Rückblick auf das vorausgehende Jahrhundert und die Voraussetzungen des abgebildeten Instrumentariums, andererseits die Vorausschau auf die Entwicklungen der folgenden Jahrzehnte. Zugleich wirft die Bilderfolge einige Probleme auf, die zu den Grundfragen der Besetzungsgeschichte zählen und deren Beantwortung noch immer in vielerlei Hinsicht hypothetisch bleiben muß.*

Burgundisch pfeyffer

Auf drei aufeinanderfolgenden Holzschnitten (Nr. 77-79) hat vermutlich Albrecht Altdorfer den Zug der „burgundischen Pfeifer" abgebildet. Hoch zu Roß führen sie die burgundischen Lande an. 25 Musiker sind an der prächtig-repräsentativen Musik beteiligt; mit den zehn Posaunisten reiten fünf Pommerspieler, fünf Schalmeibläser und fünf Bläser mit „Rauschpfeyffen". Wie die Handstellung vermuten läßt, blasen jeweils fünf Instrumentalisten die gleiche Stimme: eine wahrlich stark besetzte Musik und Inbegriff dessen, was in den vorausgehenden Jahrhunderten als „haute musique" bezeichnet wurde. Mit diesem Begriff nämlich wurden die Spieler „lauter" Instrumente von denen

* Da der Triumphzug Kaiser Maximilians I. in mehreren Faksimileausgaben reproduziert wurde und gerade die Abbildungen mit Musikinstrumenten leicht zugänglich sind, kann auf eine Wiedergabe der Holzschnitte hier verzichtet werden. An Ausgaben wäre etwa zu nennen: Stanley Appelbaum, *The Triumph of Maximilian I., 137 Woodcuts by Hans Burgkmair and Others*, New York 1964, Horst Appuhn, *Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., 1516-1518*, Dortmund 1979 (= Die bibliophilen Taschenbücher, 100) sowie neuerdings Uta Henning, *Musica Maximiliana*, Neu-Ulm 1987 (eine kommentierte Sammlung von musikbezogenen Bildwerken aus dem Umkreis Maximilians).

der leisen Flöten, Fiedeln, Harfen und Lauten geschieden (das lehren literarische Zeugnisse des 14. und 15. Jahrhunderts, so vor allem das anonyme Lehrgedicht *Échecs amoureux* oder John Lydgates Paraphrase desselben, *Reson or Sensuallyte),* und das ästhetische Empfinden verbot auch das Zusammenwirken der beiden Gruppierungen (bezeugt durch die getrennte Darstellung von Ensembles lauter und leiser Instrumente und die jeweils gesonderte Erwähnung von „hauts ménéstrels" und „joueurs de bas instruments" in Archivalien und Chroniken). Analog dazu war offensichtlich auch das gemeinsame Auftreten lauter Blasinstrumente mit Sängern untersagt, doch da die Quellenlage zunächst nicht eindeutig ist und da sich gerade hier um das Jahr 1500 ein tiefgreifender Wandel in den Aufführungspraktiken abzeichnet, wird darauf noch ausführlicher einzugehen sein.[1]

Das Instrumentarium der burgundischen Pfeifer im Zug Maximilians gleicht noch weitgehend dem, das Herzog Philipp der Gute für seine „hauts ménéstrels" im Jahre 1423 anschaffen ließ: „chalemis", „bombardes" und eine „trompette" wurden in Brügge bestellt, wobei der Trompete der erläuternde Vermerk „servant avec lesdis instruments" beigefügt wurde. Ein etwa gleichzeitig in Burgund entstandenes Gemälde, das der Schule des Jan van Eyck zugeschrieben wird, illustriert das Auftreten der „hauts ménéstrels", der burgundischen Pfeifer des frühen 15. Jahrhunderts. Ein dreiköpfiges Ensemble spielt hier offensichtlich zum Tanz auf (daran lassen die Paare im Vordergrund des Bildes denken), vielleicht stellt es aber auch Unterhaltungsmusik für die tafelnde Gesellschaft in der Mitte des Bildes bereit. Ein vierter Musiker hält sich im Hintergrund, offensichtlich bereit, den Schalmeibläser abzulösen. Die Besetzung mit Schalmei, Pommer und S-förmig gewundener Trompete läßt die Übereinstimmungen und die Unterschiede zur Festmusik Maximilians deutlich werden: Schalmei und Pommer blieben unverändert, aus der Trompete aber ist die Posaune geworden. Ein weiteres Instrument ist dazugekommen – jene „Rauschpfeyffe" des Programms, welches der kaiserliche Sekretär Marx Treitzsaurwein 1512 zu jedem Bild des Triumphzugs auf Geheiß Maximilians niederschrieb. Darunter ist hier wohl eine Windkapselschalmei zu verstehen, wie die „schreyenden pfeiffen", die nach Jörg Neuschel „vill lauter denn die Pumhardt" waren. Für eine weitere Gruppierung, dargestellt auf dem Holzschnitt zur „Musica süeß Meledey" des Hans Burgkmair (Nr. 24), waren ebenfalls zwei Rauschpfeifen vorgesehen; nur läßt sich in diesem Konsort von Lauten, Fiedeln, Harfe und Flöte kein „lautschallendes" Instrument vorstellen. Die Rauschpfeifen der „süßen Melodie" sind vermutlich nichts anderes als Typen jener mysteriösen Douçaine, die in der „basse musique" der vorausgehenden Jahrhunderte wegen ihres süßen Klangs über-

[1] Zur Trennung von „haut" und „bas" vgl. Edmund A. Bowles, „Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *Musica Disciplina* 8 (1954) 115-140.

aus beliebt war, über deren Beschaffenheit aber nach wie vor nur hypothetische Ausagen gemacht werden können. So viel scheint sicher: es handelte sich um ein Rohrblattinstrument mit zylindrischer Innenbohrung, in der äußeren Form nur schwer von Schalmei und Pommer zu unterscheiden. Daß auch das Instrument des leisen Ensembles mit Rauschpfeife bezeichnet wurde, bestätigt die Vermutung Barra Boydells, „Rauschpfeife" sei lediglich eine zusammenfassende, unspezifische Benennung von Rohrblattinstrumenten.[2]

Die Größenverhältnisse von Schalmei und Pommer, sowohl bei van Eyck als auch im Triumphzug, weisen im übrigen auf die Diskantschalmei und den Altpommer des Michael Prätorius (mit einem Stimmton von *d'* bzw. *g*). Das Standardinstrument der Pommernfamilie blieb noch lange Zeit, ja im Grunde bis ins 18. Jahrhundert, der Altpommer. Wie Anthony Baines zeigen konnte, erlangte das Tenorinstrument der Familie keine übermäßige Bedeutung, und Baß und Großbaß dazu blieben besonderen Aufgaben vorbehalten. Die tieferen Vertreter der Pommernfamilie waren auch zu unhandlich, um zu all den Auftritten der Pfeifer, „hauts ménéstrels" oder „piffari" (wie sie in Italien hießen) mitgenommen zu werden.[3]

Tatsächlich war die Bläsergruppe mit Schalmei, Pommer und Blechblasinstrument (Trompete im 15., Posaune im 16. Jahrhundert) in ganz Europa verbreitet. Gemälde, Miniaturen, Zeichnungen und Holzschnitte nicht nur aus Burgund, sondern auch aus Italien und Deutschland belegen das regelmäßige Vorkommen der Blaskapelle und die Konstanz ihrer Besetzung. Während im15. Jahrhundert noch die Dreizahl der Musiker die Regel war (oft mit einem vierten Ersatzspieler), finden sich nach der Jahrhundertwende vierköpfige Ensembles mit zwei Schalmeien, einem Pommer und Posaune oder mit Schalmei, zwei Pommern und Posaune. Die starke Besetzung der Festmusik Maximilians ist auf Bildern allerdings selten zu finden – Tanzveranstaltungen und Banketts waren nicht der Ort für Großensembles. In

[2] Die Instrumentenbestellung Philipps des Guten ist wiedergegeben bei Jeanne Marix, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Phlippe le Bon* (1420-1467), (Collection d'études musicologiques 29), Strasbourg 1939, 102. Eine farbige Reproduktion des Gemäldes aus der Schule des Jan van Eyck findet sich in Robert Wangermée, *Flemish Music and Society in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York 1968, 119 (Abb. 40). Rauschpfeife und Douçaine werden diskutiert in Barra Boydell, *The Crumhorn and Other Renaissance Windcap Instruments*, Buren 1982, zur Douçaine weiterhin: Herbert W. Myers, „The *Mary Rose* ‚shawm'", *Early Music* 11 (1983), 358-360.

[3] Zu Schalmei und Pommer grundlegend Anthony C. Baines, *Woodwind Instruments and their History*. Third Edition, London 1967, sowie ders., Artikel „Shawm", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, London 1979, 237-243.

Chroniken wird aber immer wieder auf großbesetzte Auftritte hingewiesen, immer dann, wenn der Anlaß und die repräsentativen Pflichten eines weltlichen oder geistlichen Fürsten oder auch einer Stadt dies erforderten.[4]

Musica, Schalmeyen, pusaunen, krumphörner

Bei der raschen Entwicklung des Instrumentenbaus im 16. Jahrhundert blieb es nicht bei dieser Besetzung. Bereits die burgundischen Pfeifer des Kaisers fügten der Grundbesetzung eine „Rauschpfeiffe" hinzu; eine Variante des Pfeiferensembles findet sich auf Hans Burgkmairs Darstellung eines Wagens mit „Musica, Schalmeyen, pusaunen, krumphörner" (Nr. 19 u. 20). Zu Posaune und zwei Pommern sind nun zwei Krummhornspieler gestoßen, die Alt- oder Tenorkrummhörner in Händen halten. Das Krummhorn, ebenfalls ein Doppelrohrblattinstrument mit Windkapsel, verfügte aufgrund einer zylindrischen Bohrung (im Gegensatz zur konisch sich erweiternden Bohrung von Schalmei und Pommer) nur über den begrenzten Tonvorrat einer None. Schon zu Beginn war es in mehreren Größen vertreten, einem Altinstrument mit tiefstem Ton *g* oder *f*, einem Tenor mit Basis *c* und einem Baß (tiefster Ton *F*). Wie erhaltene Instrumente zeigen, ermöglichte eine besondere Vorrichtung (Extension) den meisten Baßkrummhörnern und einigen Tenorinstrumenten übrigens die Erweiterung des Tonvorrats um einen Ton in die Tiefe – wahlweise Halbton, Ganzton, Terz oder Quart. Die typische Vierergruppierung der Krummhörner, mit der schon eine Hochzeitsmesse in Torgau im Jahr 1500 begleitet wurde, bestand aus einem Alt, zwei Tenorinstrumenten und einem Baß (die zeitgenössische Nomenklatur bezeichnete übrigens das Altinstrument als Diskant – so bei Sebastian Virdung 1511 und bei Martin Agricola 1529). Erst später kamen weitere Größen hinzu – ein Sopraninstrument und ein Großbaß, die aber nicht die Popularität der anderen Vertreter der Familie erlangten (noch Johann Hermann Schein setzte seine Padouana von 1617 – aus dem *Banchetto musicale* – für Alt, zwei Tenöre und Baß).[5]

[4] Über die verschiedenartigen Auftritte des Ensembles orientieren vor allem zahlreiche Arbeiten von Keith Polk [grundlegend: *Flemish Wind Bands in the Late Middle Ages*, Ph.D. diss. Berkeley 1968, ferner etwa „Wind Bands in Medieval Flemish Cities", *Brass and Woodwind Quarterly* 1 (1968) 93-113, oder neuerdings „Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany", *Early Music History* 7 (1987) 159-186] und Edmund A. Bowles (vor allem mit ikonographischen Belegen, siehe „Iconography as a Tool for Examining the loud consort in the fifteenth Century", *Journal of the American Musical Instrument Society* 2 (1977) 100-121, und die entsprechenden Abschnitte in *La pratique musicale au moyen age*, Genève 1983). Einen Überblick gibt Lorenz Welker, „‚Alta Capella'. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert". *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983) 119-165.

[5] Dazu Baines, *Woodwind Instruments*, und Boydell, *Crumhorn*.

Wie bereits Burgkmairs Bild zeigt, war eine gemischte Besetzung, vor allem zusammen mit Posaunen, durchaus üblich und womöglich sogar häufiger eingesetzt als das reine Krummhornkonsort. Das zeigen etwa Besetzungsangaben zu den Florentiner Festmusiken, aber auch die Kopenhagener Musiksammlungen eines professionellen Bläsers von 1540, deren (spärliche) Instrumentierungsvermerke entweder explizit auf die Mischbesetzung Krummhörner/Posaunen verweisen oder aber auf eine solche Besetzung schliessen lassen, wenn zwar nur der Hinweis „auff krummhörner" gegeben ist, der Umfang einiger Stimmen jedoch den des Krummhorns überschreitet.[6]

Obwohl bereits in deutschen Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts die Bezeichnung „krummes Horn" anzutreffen ist, finden sich sichere Belege für die Verwendung von Krummhörnern erst um die Wende zum 16. Jahrhundert, so auf einem Bologneser Gemälde des Lorenzo Costa von 1488 und im Bericht der Fürstenhochzeit zu Torgau 1500, wo vier Krummhörner während der Messe auftraten. Allerdings wirft die alternative Identifizierung der „krummen Hörner" mit Grifflochhörnern und Zinken im deutschsprachigen Bereich zusätzliche Probleme auf, da über die Verwendung der Grifflochhörner im Bereich der Spielmanns- wie Kunstmusik so gut wie nichts bekannt ist (Virdungs und, im Anschluß daran, Agricolas Abbildung eines „krumpen Horns" als Grifflochhorn ist wenig hilfreich), der Zink aber in Deutschland bis zur Mitte des 16.Jahrhunderts nahezu ausschließlich als *gerader* Zink bekannt war. Der krumme Zink, der anders als sein gerades Gegenstück nicht aus einem Stück gedrechselt, sondern aus zwei ausgehöhlten Hälften zusammengeleimt und mit schwarzem Pergament oder Leder überzogen war, dürfte von Italien nach Deutschland gekommen sein. So führt eine Instrumentenbestellung für den Hof des preußischen Herzogs vom Jahr 1541 neben sechs nicht näher bezeichneten Zinken noch zweimal zwei „welsche krumme zincken uberzogen" auf.[7]

[6] Die Besetzungen der Florentiner Festmusiken sind aufgelistet und kommentiert bei Howard Mayer Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, (Musicological Studies and Documents 30), American Institute of Musicology 1973. Das Kopenhagener Manuskript Gl. Kgl. Sml. 1872-4⁰ ist beschrieben und in Auszügen ediert in Henrik Glahn, *Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel* (1541) Copenhagen 1978.

[7] Die Bestellungen des preußischen Herzögs und der diesbezügliche Briefwechsel mit Jörg Neuschel ist abgedruckt bei Robert Eitner/ Th. von Miltitz, „Briefe von Jorg Neuschel in Nürnberg, nebst einigen anderen", *Monatshefte für Musikgeschichte* 9 (1877) 149-159. Die beste Darstellung der Geschichte des Zinken ist noch immer Georg Karstädt, „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.-18. Jahrhunderts", *Archiv für Musikforschung* 2 (1937) 385-432.

Musica Canterey

In gerader Form findet sich der Zink nun auch in Hans Burgkmairs Darstellung der „Musica Canterey" (Nr. 25 u. 26), der kaiserlichen Hofkapelle unter dem Kapellmeister Georg von Slatkonia. Hier wirken Zink und Posaune zusammen mit den Sängern, und das Zeugnis des Holzschnitts wird durch den zugehörigen Spruch bestätigt: „Posaun und Zinckhen han wir gestelt/ zu dem Gesang, wie dann gefelt/ der Kaiserlichen Mayestat ...".

Der Zink als weitere Ergänzung des Schalmei/Pommer/Posaunen-Ensembles tritt in Bildwerken und schriftlichen Quellen ebenfalls erst um das Jahr 1500 auf. Einzelne Dokumente, wie etwa der Briefwechsel des venezianischen Instrumentalisten Alvise Trombon mit Francesco Gonzaga, dem Herzog von Mantua, aus den Jahren 1495-1505 lassen jedoch auf eine zu dieser Zeit bereits fest etablierte Praxis schließen. Andererseits stehen Hinweise auf die Verwendung des Zinken in früherer Zeit entweder für sich (wie die Anstellung eines „sonator cornecti" als „piffero" in Florenz 1383) oder bedürfen weitergehender Interpretation (so der „grand cornet d'Allemaingne" bei Machaut). Entsprechende Belege im Bildmaterial fehlen.[8]

Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts findet sich der Zink als Ersatz für die Schalmei in den Besetzungsvorschriften der 1579 in Süddeutschland oder Österreich geschriebenen sechs Stimmbücher Regensburg, Proskebibliothek, A.R.775-777 (in Besetzungen mit Zinken, Pommern und Posaunen). Und um das Jahr 1600 gehörten zwei Zinken als Ergänzung der zwei Schalmeien im Diskant, neben vier Alt- und zwei Baßpommern sowie zwei Posaunen zu den „Douze Grands Hautsbois" des Königs von Frankreich. Zink und Schalmei teilten sich schließlich noch 1616 die Oberstimmen bei den Stadtmusikern von Antwerpen, dazu kamen zwei (Alt-)Pommern und Posaune; der Baß wurde hier von einem Fagott (Dulzian) übernommen: so wurden sie von Denis van Alsloot gemalt.[9]

[8] Die Korrespondenz des Alvise Trombon ist in Auszügen abgedruckt etwa in Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta Musicologica 10), Köln u. Wien 1970, 54. Der Florentiner Beleg wird zitiert bei Keith Polk, „Civic Patronage and Instrumental Ensembles in Renaissance Florence", *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1986, 51-68, und Armando Fiabane, „Contributi alla conoscenza del cornetto", *Heinrich Schütz e il suo tempo* (G. Rostirolla, ed.), Roma 1981, 329-340.

[9] Die Handschrift der Proske-Bibliothek ist kurz beschrieben in Kämper, *Ensemblemusik*, 204. Ein ausführliches Inventar findet sich in Gertraud Haberkamp, *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Thematischer Katalog der Musikhandschriften 1, Sammlung Proske, Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts* (Kataloge bayerischer Musiksammlungen 14/1), München 1989, 41-47. Zu den „Douze Grands Hautsbois" siehe Baines, Shawm; dort ist auch ist Gemälde das Denis van Alsloot reproduziert.

Den zweifellos wichtigsten Einsatz fand der Zink aber im Ensemble mit Posaunen, ohne Schalmeien und Pommern. Diese Besetzungsform begegnet ja bereits in rudimentärer Form auf dem Holzschnitt des Triumphzugs; aber auch zur Torgauer Hochzeit von 1500 wird ein Ensemble von Zink und drei Posaunen erwähnt, und der Briefwechsel des Alvise Trombon verweist ausdrücklich auf das Zusammenspiel von vier Zinken mit vier Posaunen. Vor allem in Italien und in den italienisch beeinflußten Höfen nördlich der Alpen scheint das Zink/Posaunen-Ensemble die „piffari" mit Schalmeien und Pommern ganz in den Hintergrund gedrängt zu haben. Das zeigen wiederum die Besetzungsvorschriften der Florentiner Intermedien, aber auch der Reisebericht Herzog Ferdinands von Bayern aus den Jahren 1565/6. Er erwähnt das Auftreten von Zinken und Posaunen allein elfmal, das von Schalmeien und Pommern zweimal (zum Tanz) und Krummhörner nur einmal. In diesem Zusammenhang ist wohl auch der Wechsel in der Bezeichnung der Musiker des „Concerto Palatino" von Bologna zu sehen. Während 1534 noch von „piffari" die Rede ist, erscheinen sie nach einer Urkundenlücke 1546 als „musici" in den Akten. Das Zink/Posaunen-Ensemble bildete schließlich gegen Ende des Jahrhunderts die Basis des instrumentalen Klangkörpers an San Marco in Venedig, für den die prachtvollen mehrchörigen Instrumentalcanzonen der Gabrielis entstanden. Gelegentlich wurde allerdings auch dieses homogene Ensemble ergänzt, und zwar im Baß durch das Fagott (Dulzian), vor allem aber im Diskant durch ein Streichinstrument, die Violine. In dieser Zeit erlebte der Zink seine größte Blüte unter virtuosen Künstlern wie Girolamo dalla Casa und Giovanni Bassano. Gleichzeitig kündigte sich aber auch bereits der Niedergang der Bläserensembles in der kunstvollen Musik und der Aufstieg der Violinfamilie an.[10]

Versierte, ja virtuose Zinkenisten finden sich aber schon zu Beginn des Jahrhunderts. So nennt der Kommentar der Marx Treitzsaurwein zur „Musica Canterey" den Namen des Zinkenisten: Augustin. Ein Zinkenist Augustin – wohl derselbe Augustin Schubinger, der sich später unter den Musikern Maximilians findet – wirkte auch bei einer Messfeier in Toledo als Mitglied der Hofkapelle Philipp des Schönen zusammen mit den Sängern: „avoecq lesquelz chantres de Mgr jouoit du cornet maistre Augustin".[11]

[10] Der Reisebericht Herzog Ferdinands von Bayern ist abgedruckt bei Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso.* Bd. 3/ 1.Teil. Leipzig 1895, 349-354. Die Dokumente des „Concerto Palatino" sind neuerdings veröffentlicht in *Osvaldo Gambassi, Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte,* (Historiae Musicae Cultores 55), Firenze 1989.

[11] Vgl. Karstädt, Geschichte, und neuerdings Keith Polk, „The Schubingers of Augsburg; Innovation in Renaissance instrumental music", *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag* (Hrsg. F. Brusniak und H. Leuchtmann), Tutzing 1989, 495-503.

Bläser in der Kirche und Bläser mit Sängern

Das gemeinsame Auftreten von Bläsern und Sängern, insbesondere auch während der Messe, wie es durch des „Musica Canterey" des Triumphzugs und den Bericht aus Toledo belegt ist, stellte nach allem, was wir über die musikalische Praxis jener Zeit wissen, eine revolutionäre Neuerung der Jahrzehnte um die Jahrhundertwende dar. Zwei Bedingungen, die Trennung der Instrumente in laute und leise und der restriktive Umgang mit Instrumenten in der Kirche, verhinderte bis dahin das Zusammenwirken von „hauts ménéstrels" mit Sängern. Das heißt nicht, daß Bläserensembles überhaupt aus dem Kirchenraum verbannt worden wären. Im Gegenteil: wenn es der Anlaß erforderte, „ad majorem Dei gloriam", hielten sowohl die „piffari" als auch die Trompeter Einzug in das Gotteshaus. Nur, soweit Chroniken und Archivalien überhaupt präzise Auskunft geben, war ihr Auftreten eben auf jene Abschnitte der Messe beschränkt, an denen der Chor schwieg. So vermeldet ein Bericht vom Konstanzer Konzil das Auftreten von „tubae et fistulae altis vocibus" während des Hochamts im Münster, aber nur zwischen Sanctus und Paternoster. Zur Florentiner Domweihe von 1436 erfüllte die Klangpracht zahlreicher Instrumente den Raum „in sanctissimi corporis elevacione". Zur Hochzeit von Roberto Malatesta und Isabetta Aldrovandino in Rimini 1475 schreibt der Chronist: „il levarsi del Santissimo Sacramento fu accompagnato da cento piferi, e da cento trombetti". Weitere Nachrichten vom Blasinstrumentengebrauch in der Kirche betreffen Ein- und Auszug aus der Kirche, und noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts spielten bei einem feierlichen Hochamt zu Innsbruck die „saqueboutes du roi" zum Graduale und zum „Deo Gratias" und „Benedicamus", offensichtlich aber nicht, wenn der Chor die Sätze des Ordinariums vortrug. Der liturgische Einsatz der Blasinstrumente während des 15. Jahrhunderts ähnelt in verblüffender Weise dem der Sonata da chiesa zwei Jahrhunderte später.[12]

Aber auch nach der Jahrhundertwende erhielten nicht alle Blasinstrumente das Privileg, mit dem Chor zusammenzuwirken. Es sind die beiden Instrumente, die bereits Burgkmair mit der kaiserlichen Kapelle darstellte, welche die Neuordnung der musikalischen Praxis herbeiführten: Zink und Posaune. So erwies sich der Zink als ungleich flexibler in Tongestaltung und Dynamik

[12] Belege für das Auftreten von Bläsern in der Kirche sind etwa wiedergegeben bei Manfred Schuler, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414-1418", *Acta musicologica* 38 (1966) 150-168, und David Fallows, „The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985) 32-66. Der Kontext dazu ist dargestellt in Sabine Zak, „Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche (Zur Verwendung von Instrumenten im Gottesdienst)", *Musica Disciplina* 38 (1984) 231-259. Über die Verwendung der Sonata da Chiesa orientiert Stephen Bonta, „The Uses of the Sonata da Chiesa", *Journal of the American Musicological Society* 22 (1969) 54-84. Das Zusammenwirken von Sängern mit Instrumenten im allgemeinen und mit Blasinstrumenten im besonderen während des Gottesdienstes wurde wiederholt aufgegriffen; vgl. dazu etwa die Beiträge von D'Accone, Fallows, Planchart und Wright (siehe Bibliographie).

als die Schalmei und die anderen Rohrblattinstrumente, und diese neuerkannten klanglichen Qualitäten dürften den Anstoß gegeben haben, Instrumente als gleichberechtigte Partner und zur Unterstützung des Chorklangs heranzuziehen. Ähnliches trifft auch auf die Posaune zu, und die vielseitige Verwendung der Posaune im Triumphzug gibt dieser sogar noch den Vorrang vor dem Zinken.[13]

Die Entstehung der Posaune

Doch während der Zink um 1500 neu in das Bläserensemble eintrat, hatte die Posaune offensichtlich bereits innerhalb des Pfeiferensembles Entwicklungen und Veränderungen erfahren. Wie bereits oben erwähnt, findet sich während des ganzen 15. Jahrhunderts an Stelle der Zugposaune ein Trompeteninstrument, zumeist S-förmig oder in Bügelform gewunden. Ältere Abbildungen (aus dem 14. Jahrhundert) und vereinzelte Darstellungen des 15. Jahrhunderts zeigen Varianten: mit geraden Trompeten, mit Sackpfeifen an Stelle der Trompete, oder auch ganz ohne Trompete – nur mit Schalmeien und Pommern.

Nun wäre es sicher denkbar, daß kurz vor dem Jahr 1500 in einem genialen Wurf aus der Naturtrompete mit ihren vielfältigen Formen die Posaune mit ihrem U-förmigen Zug entstanden wäre. Die ersten Abbildungen des neuen Instruments finden sich tatsächlich erst um die Jahrhundertwende (dazu gehören Pinturicchios Krönung Papst Pius' II. von 1501, Virdungs Darstellung einer Posaune in der „Musica getutscht" von 1511 und die Abbildungen des Triumphzugs; Filippino Lippis Fresko in S. Maria sopra Minerva zu Rom, etwa 1489-1494, bietet zwar eine sehr realitätsgetreue Posaune, das Fresko wurde aber seit dem 18. Jahrhundert wiederholt restauriert, daher ist Vorsicht angebracht).[14]

[13] Eine mögliche Verwendung des Pommers zusammen mit Sängern wird dagegen diskutiert in Willem Elders, „The performance of cantus firmi in Josquin's Masses based on secular monophonic song", *Early Music* 17 (1989) 330-341. Mehrdeutig ist der Bericht über das Zusammenwirken von Posaunen und „fiffres" während eines Credo auf dem „Camp du drap d'or" 1520. Der Chronist berichtet: „... le *Patrem* par ceulx (i.e. les chantres) de France là où estoient les corps de sabbutes et fiffres du Roy avecques les chantres et les faisoit si bon oyr qu'il est impossible de oyr plus grande melodye" (vgl. Michel Brenet, „Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France", *Riemann-Festschrift*, Leipzig 1909, 277-286). Entweder wurde das Credo alternatim, also von Sängern und Bläsern versweise abwechselnd ausgeführt, oder es handelte sich um ein echtes Zusammenwirken. Dann stellt sich die Frage, ob die „fiffres" Schalmeien/Pommern oder aber Zinken („fiffres" als unspezifischer Begriff) bezeichnen sollten.

[14] Frühe Darstellungen der Posaune sind verzeichnet bei Heinrich Besseler, „Die Entstehung der Posaune", *Acta musicologica* 22 (1950) 8-35, und Janez Höfler, „Der ‚trompette des ménéstrels' und sein Instrument. Zur Revision eines bekannten Themas", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 29 (1979) 92-132. Die Posaune Filippino Lippis ist abgebildet in Anthony C. Baines, Artikel „Trombone", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 19, London 1979, 163-170.

Es spricht aber einiges dafür, daß sich die Entwicklung von der Trompete zur Posaune zumindest in zwei Schritten vollzog. Nach Besseler und Sachs wäre eine Übergangsform in einer sogenannten Zugtrompete zu suchen, die mit einem beweglichen, geraden Mundrohr ausgestattet war, das dem Trompeter zwar erlaubte, in einem begrenzten Bereich die Lücken im Tonvorrat der Naturtrompete zu schließen, das aber weder den Tieftonbereich der Posaune, noch deren Beweglichkeit ermöglichte. Denn die Funktion eines solchen Instruments ist einerseits durch die Armlänge des Spielers, andererseits durch das Gewicht des Instruments, das als ganzes bewegt werden muß, eingeschränkt. Nachdem lange Jahre die Hypothese Besselers und Sachs' nicht angezweifelt wurde, wenn auch die Konsequenzen im einzelnen nicht gezogen wurden, wird die Existenz der Zugtrompete als Vorläufer der Posaune zur Zeit wieder in Frage gestellt. Das legt nahe, im folgenden näher auf die Problematik der Entstehung der Posaune einzugehen.[15]

Die Zugtrompete mit beweglichem Mundrohr ist in der Geschichte belegt. Ein Instrument ist im Musikinstrumentenmuseum Berlin erhalten. Es wurde von Huns Veit 1651 gebaut und stammt aus der Wenzelskirche in Naumburg. Johann Ernst Altenburg berichtet von der Verwendung der Zugtrompete als Alternative zu Zink und Altposaune für das Spiel von Chorälen im 18. Jahrhundert. Das Inventar der Kasseler Hofkapelle von 1573 erwähnt „3 Teutschen Tromptten mit Ihren Zugen vnd mundtstücken". Und eine Liste neuer Instrumente aus dem Schloß zu Marburg aus dem Jahr 1601 erwähnt „2 Zugk Trometten". Im Zusammenhang mit dem Kasseler Inventar wurde eingewendet, daß hier „Zug" möglicherweise als Stimmbogen oder gar Stimmzug erklärt werden kann. Es muß jedoch klargestellt werden, daß 1. mit „Zug" (von „ziehen") in jedem Fall ein beweglicher Teil des Instruments gemeint ist, daß 2. Stimmzüge erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkamen, und 3. daß Stimmbögen als „Krumm-Bogen" oder „Krumm-Bügel" (so bei Prätorius) und einfach als „Bogen" (so im Kasseler Inventar) bezeichnet wurden. Damit dürfte die Existenz einer Zugtrompete mit beweglichem Mundrohr seit dem 16. Jahrhundert als gesichert gelten. Für dieses Instrument, das auch nach der

[15] Hierzu vor allem Besseler, *Entstehung*, Curt Sachs, „Chromatic Trumpets of the Renaissance", *Musical Quarterly* 36 (1950) 62-66, Vivian Safowitz, *Trumpet Music and Trumpet Style in the Early Renaissance*, M.M. thesis, University of Illinois, Urbana 1965, und Höfler, *Trompette*. Die Diskussion wurde entfacht durch Peter Downey's Aufsatz „The Renaissance Slide Trumpet. Fact or Fiction?", *Early Music* 12 (1984) 26-33, in dem der Autor die Existenz einer Zugtrompete vor dem 17. Jahrhundert rundweg ablehnt. Als Replik erschienen drei Aufsätze in *Early Music* 17 (1989): Herbert W. Myers, „Slide trumpet madness: fact or fiction?" (383-389), Keith Polk, „The trombone, the slide trumpet and the ensemble tradition of the early Renaissance" (389-397) und Ross W. Duffin, „The ‚trompette des menestrels' in the 15th century ‚alta capella'" (397-402), in denen sämtliche Argumente zugunsten der Zugtrompeten-Hypothese gesammelt sind. Downey gebührt zumindest das Verdienst, den Finger auf eine Reihe von argumentativen Inkonsistenzen und logischen Kurzschlüssen gelegt zu haben. Die Diskussion war dringend erforderlich und ist sicher noch lange nicht abgeschlossen.

Erfindung der Posaune zumindest in Mitteldeutschland fortbestand, schrieb Johann Sebastian Bach die „tromba da tirarsi"-Partien einiger seiner Kirchenkantaten.[16]

Nun würde zwar allein der gesunde Menschenverstand vermuten lassen, daß ein Instrument mit einfacherer Mechanik – dem einfachen Zug – demjenigen mit komplizierter – dem U-förmigen Doppelzug – vorausgegangen sei. Doch kann ein solcher Schluß trügen, und für die Zugtrompeten-Hypothese, so hilfreich und plausibel sie sein mag, steht ein sicherer Beleg noch aus.

Zwar zeigen eine ganze Reihe von bildlichen Darstellungen Trompeten mit langem, „ausgezogenen" Mundrohr, da aber Bewegung nicht darstellbar ist, können die genannten Darstellungen bestenfalls als Indiz gelten. Curt Sachs verweist auf zwei Engelstrompeter eines Altars von Pacher in St.Wolfgang am Wolfgangsee, deren Trompeten unterschiedlich lange Mundrohre aufweisen und deren Handhaltung (eine Hand am Mundstück, die andere am Instrumentenkorpus) Bewegung vermuten läßt. Der gleiche Künstler hat aber in Gries bei Bozen ein sehr ähnliches, nur weniger bekanntes Altarbild geschaffen, das sich vor allem darin von seinem Pendant in St. Wolfgang unterscheidet, daß einer der Engelstrompeter hier das Instrument mit einer Hand hält – Bewegung also ausgeschlossen ist. Die erwähnte Handhaltung mit einer Hand am Mundrohr ist für sich genommen ebenfalls nicht sehr aussagekräftig, da sie sich auch bei Trompetern des reinen Trompetenensembles findet, wenngleich seltener als im Kontext des Pfeiferensembles. Einige wenige Abbildungen des 15. Jahrhunderts lassen direkt auf eine Zugvorrichtung schließen, so etwa ein erst kürzlich durch Renato Meucci bekannt gemachtes Fresko aus S.Pietro in Gessale zu Mailand.[17]

Archivalien und literarische Zeugnisse sind in ähnlicher Weise problematisch. Im deutschen Sprachbereich finden sich während des ganzen 15. Jahrhunderts „Posaune" und „Trompete" (oder abgeleitete Formen) als Synonyma. Martin Luther übersetzt Apokalypse VIII, 6-7 noch: „Vnd die sieben Engel mit den sieben Posaunen hatten sich gerüstet zu posaunen. Vnd der erste Engel posaunete ... ", und niemand käme auf die Idee, hier einen Hinweis auf Posaunen oder Zugtrompeten zu sehen. Im Französischen verweist die „trompette des ménéstrels" zwar auf besondere Aufgaben, nicht aber *per se* auf die Beschaffenheit des Instruments. Lediglich die Bezeichnung „trompette saicqueboute", die erstmals bei Olivier de la Marche 1468 erwähnt, könnte

[16] Zur Zugtrompete im 17. und 18. Jahrhundert vgl. Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*, Kölner Beiträge zur Musikforchung 75, 1. Bd., Regensburg 1973, 250-262. Die Kasseler Inventare sind beschrieben in Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräflich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Diss. Leipzig 1902, 34-35, und Anthony C. Baines, „Two Cassel Inventories", *Galpin Society Journal* 4 (1951) 30-38.

[17] Die Engelstrompeter von Gries sind abgebildet in Helmut Stampfer und Hubert Walder, *Michael Pacher in Bozen-Gries*, Bozen 1980. Renato Meucci stellte das Mailänder Fresko bei einem Symposium in Basel im Januar 1990 vor.

mit einem Zugmechanismus in Verbindung gebracht werden. Doch obwohl „sacqueboute" dann im 16. Jahrhundert für die Posaune steht (vgl. auch „sackbut" im Englischen), verbietet die komplizierte Etymologie vorschnelle Schluß-folgerungen. Und das italienische „trombone" erweist sich zunächst nur als vergrößernde Ableitung der „tromba".

Nur wenige Hinweise auf die Existenz eines Zugmechanismus sind aus dem 15. Jahrhundert erhalten. Dazu ist jene „tuba ductilis" einer Archivalie aus Ferrara des Jahres 1439 zu rechnen, deren Spieler gemeinhin als „trumbonus" bezeichnet wird, wie es weiter heißt (wobei „ductilis" nicht mehr, wie im klassischen Latein, auf gezogenes Metall, sondern auf die Bewegung des Instruments zu beziehen wäre). Ein indirekter Hinweis auf einen Zugmechanismus findet sich auch für die oben erwähnte „trompette saicqueboute" des Olivier de la Marche, denn der Chronist berichtet von der Ausführung einer Motette durch die „trompette saicqueboute" zusammen mit drei „schalmayes". Und 1457 bat Kurfürst Friedrich I. von Heidelberg den Rat der Stadt Nördlingen um einen Trompeter, der den „Contra vast blasen" konnte – also auch hier ein Hinweis auf die Verwendung eines Blechblasinstruments im polyphonen Satz.[18]

Sorgfältige Interpretation erfordert auch die mittlerweile berühmt gewordene Beschreibung eines Bläserensembles in Johannes Tinctoris' Traktat *De usu et inventione musice* (in Auszügen gedruckt zwischen 1481 und 1483). Tinctoris lobt das überaus klangvolle Zusammenwirken von *tibia, bombarda* und einer *tuba,* welche *trompone* von den Italienern, *sacque-boute* aber von den Franzosen genannt werde. Der Autor teilt weiterhin der Schalmei den Diskant, dem Pommer den Tenor, dem Blechblasinstrument den Contratenor, und, wie er betont, vor allem die tiefen Contratenor-Partien im polyphonen Satz zu („imos tamen contratenores semper: ac sepe reliquos: tibicines adjuncti tubicines"). Daß Tinctoris die Verwendbarkeit seiner *tuba* gerade für die tiefe Lage hervorhebt, läßt vermuten, daß er bereits die Posaune mit U-Zug im Sinn hatte. Denn eine Zugtrompete, das zeigen sowohl die Bilder, die der Hypothese zugrundeliegen, als auch Versuche mit nachgebauten Instrumenten, ist eben nicht im Tieftonbereich diatonisch verwendbar, sondern in einer Altlage, die in etwa der des (Alt-) Pommers entspricht (*g - d"* bei einer D-Trompete). Die Tiefengrenze des Instruments ist anatomisch-physiologisch vorgegeben durch die Armlänge des Spielers.[19]

[18] Die Belege finden sich in der oben genannten Literatur; für das Dokument aus Heidelberg vgl. Gerhard Pietzsch, *Quellen und Forschungen zur Geschichte der Musik am kurpfälzischen Hof zu Heidelberg bis 1622,* Akademie der Wissenschaften und der Literatur: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwiss. Klasse, Jg. 1963, Nr. 6, Wiesbaden 1963, 745.

[19] Zu Tinctoris vgl. etwa Anthony C. Baines, „Fifteenth Century Instruments in Tinctoris' ‚De usu et inventione musicae'", *Galpin Society Journal* 3 (1950) 19-26, und Ronald Woodley, „The printing and Scope of Tinctoris' Fragmentary Treatise *De inventione et usu musice*", *Early Music History* 5 (1985) 239-268.

Die Zugtrompete im Ensemblesatz mit Schalmei und Pommer ist demnach für Kompositionen geeignet, deren Unterstimmen den gleichen Ambitus aufweisen, deren Oberstimme aber etwa eine Quint höher liegt (das ist der Abstand von Schalmei und Altpommer). Mit dieser Disposition ist nun tatsächlich der größte Teil komponierter Polyphonie bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ausführbar – wobei in der Regel eher der Pommer für die technisch anspruchsvolleren Contratenor-Partien heranzuziehen wäre. Nach der Jahrhundertmitte ändern sich die Konventionen der Satzdisposition. Für den in die Tiefe gelegten Contratenor hätte die Trompete nur vereinzelte Töne, aber keine diatonische (oder gar chromatische) Skala zur Verfügung gehabt (einzelne Partien sind so durchaus ausführbar, unter Auslassung einiger Zwischennoten; ein ähnliches Prinzip ist übrigens im 16. Jahrhundert bei den Krummhörnern mit Extension wieder anzutreffen). Die Erfordernis, eines der Ensembleinstrumente mit einem leicht ausführbaren vollständigen Tieftonbereich auszustatten, mag dann zur Entwicklung des U-Zugs der Posaune geführt haben. Der Schluß, daß auch die Zugtrompeten *immer* für Contratenor-Partien herangezogen worden wären, ist aus den Angaben des Tinctoris nicht zu ziehen.[20]

Eine heterogene Gruppe von Kompositionen des 15. Jahrhunderts wurde bislang wiederholt herangezogen, um Eigenheiten eines „Zugtrompetenstils" zu erklären. Es handelt sich einerseits um sechs Meßsätze von Etienne Grossin, Richard de Locqueville und Arnold de Lantins, eine Motette von Jean Franchois de Gembloux sowie ein Rondeau von Pierre Fontaine, andererseits um Dufays *Gloria ad modum tubae*, eine *Missa Tubae* des Jean Cousin und eine *Missa trombetta* des Franchino Gaffurio. Dazu kommen zwei Sätze der verbrannten Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la ville, 222 c.22, eine *Tuba gallicalis* und eine *Tuba Heinrici*, und schließlich vier zweistimmige Tagelieder des Mönchs von Salzburg, mit den Beischriften *Trumpet*, *Taghorn*, *Kchühorn* und *Nachthorn*.[21]

Allen genannten Kompositionen ist die Verwendung von fanfarenartigen, „bläserischen" Motiven entweder in einzelnen Stimmen oder im gesamten Satz gemeinsam. Die Dreiklangsmotivik beim Mönch ist leicht aus der musikalischen Umsetzung der Tageliedsituation verständlich: die Liebenden müssen beim Erklingen des Wächterhorns auseinandergehen. Das Zitat des Hornrufs im Lied macht natürlich nicht die tatsächliche Verwendung eines

[20] So zuletzt Duffin, *Trompette*.

[21] Dazu (mit Angaben zu Editionen) Besseler, *Entstehung*, Safowitz, *Trumpet Music*, Höfler, *Trompette*. Die Straßburger Kompositionen sind in jüngerer Zeit eingehender behandelt in Vivian Safowitz Ramalingam, „The *trumpetum* in Strasbourg M222 C22", *La musique et le rite sacré et profane* (Kongreßbericht Strasbourg 1982), vol. II, Strasbourg 1986, 143-160. Zu den zweistimmigen Tageliedern des Mönchs vgl. Lorenz Welker, „Das *Taghorn* des Mönchs von Salzburg: Zur frühen Mehrstimmigkeit im deutschen Lied", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 4/5 (1984/85) 41-61.

Horns oder einer Trompete erforderlich, damit erübrigt sich die Diskussion von Tönen, die außerhalb der Naturtonreihe liegen, und deren Ausführung durch eine Zugtrompete.

Zitatcharakter hat auch die Fanfarenmotivik in den Straßburger „Tuba"-Kompositionen, wobei für die textlose *Tuba gallicalis* noch zu klären ist, ob hier ein textlos gebliebener Liedsatz in der Tageliedtradition oder ein Instrumentalstück vorliegt. Der Titel dürfte im übrigen weniger auf eine wie auch immer geartete französische Trompete verweisen, sondern auf eine „tuba gallicinalis", auf eine Trompete, die im Morgengrauen erklingt – also wieder eine Art „Taghorn".

Dufays *Gloria* bietet keine Einzelzitate, sondern ist im Ganzen in den beiden kanonisch geführten Unterstimmen echter Trompeten– , und zwar Naturtrompetensatz. Da sich beide Oberstimmen mühelos auf Schalmeien wiedergeben lassen, scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß der Komponist hier auf die Ensemblepraxis von Naturtrompeten und Schalmeien zurückgriff, die ja bildlich belegt ist. Die Motivik von Dufays *Gloria* findet sich wieder in den Messen Cousins und Gaffurios, hier allerdings nurmehr als gelegentliches Zitat im polyphonen Satz. Ob beide Komponisten direkt auf das Gloria Bezug nehmen oder ihrerseits auf verbreitete Trompeterfanfaren zurückgreifen, muß offenbleiben. Bemerkenswert ist allerdings, daß Cousin partiell – und nur über wenige Takte hinweg – sogar einen vierstimmigen Trompetensatz erklingen läßt, mit kanonisch geführten Mittelstimmen, bordunartig rhythmisierter Unterstimme und einer teilweise diatonisch geführten Oberstimme, die auf eine Frühform des Clarinblasens verweist. So aufschlußreich diese Sätze für die Frühgeschichte eines Naturtrompetenstils sein mögen, für die Zugtrompetenproblematik sind sie irrelevant.

Es bleiben die Kompositionen der ersten Gruppe. Hier bezieht sich der Hinweis auf die Trompete nicht auf den ganzen Satz, sondern auf nur jeweils eine Stimme: in den Meßsätzen auf eine Zusatzstimme zum Oberstimmen-„Duo", das mit dem „Chorus" abwechselt, im Rondeau Fontaines auf den Contratenor in einer Quelle, und in der Motette Franchois' auf die Unterstimme des nicht textierten „Introitus". Auch diesen Stimmen ist eine Melodik eigen, die durch häufige Quintsprünge und Dreiklangsbrechungen gekennzeichnet ist. Andererseits ist hier der Zitatcharakter weniger ausgeprägt als in den oben genannten Kompositionen. Während dort instrumentale Motivik eindeutig in den vokalen Satz eingebettet ist (daß Dufays *Gloria* mit zwei realen Trompeten ausgeführt wurde, ist indiskutabel), läßt sich hier instrumentale Beteiligung nicht von vornherein von der Hand weisen. Mit Ausnahme des „Introitus" zur Motette von Franchois sind alle betreffende Stimmen problemlos auf einer Zugtrompete auszuführen (entsprechende Transposition vorausgesetzt). Der Contratenor „trompette" zu Fontaines Chanson erscheint sogar – trotz des großen Ambitus von zwei Oktaven – ausgesprochen „idiomatisch" für das Instrument, denn die Sekund über dem tiefsten Ton bleibt hier ausgespart: die Sekund über dem zweiten Partialton

fehlt auch in der Skala der Zugtrompete (allerdings müßte der ganze Satz eine Oktave nach oben transponiert werden, was aber bei der tiefen Schlüsselung mit c4-, f4-, f4-Schlüsseln unproblematisch ist). Da jedoch Belege für das Zusammenwirken von „lauten" Blasinstrumenten mit Sängern fehlen und, wie oben dargelegt, im gottesdienstlichen Rahmen das Auftreten der Bläser von dem des Chors strikt getrennt bleibt, muß beim gegenwärtigen Kenntnisstand von anderen Besetzungsmöglichkeiten ausgegangen werden.

Für die Meßsätze bietet sich etwa vokale Ausführung (textiert oder vokalisiert) oder aber Orgelbegleitung an, der Contratenor „trompette" dürfte auf einer Harfe mit Schnarrstegen zu eindrücklichen Ergebnissen führen, und der „Introitus" zu Franchois' Motette wäre etwa auf zwei Lauten und einer Harfe zu realisieren, soweit die Motette nicht in einen liturgischen Kontext zu denken ist; die Verwendung von Saiteninstrumenten in der Kirche ist nur ausnahmsweise belegt. Im gottesdienstlichen Rahmen käme eher eine Intavolierung für Orgel in Frage. Der „Introitus" ist als einzige der genannten Kompositionen aber insofern für Bläserensemble denkbar, als hier die Bläser nicht gleichzeitig mit den Sängern herangezogen werden müßten. Nur ist die Hochtransposition, die nötig wäre, um den Satz dem jeweiligen Umfang von Schalmei, Pommer und Zugtrompete anzupassen, wegen des Übergangs zur eigentlichen Motette problematisch, und darüberhinaus nimmt hier die „Trumpetta"-Stimme keine Rücksicht auf den lückenhaften Tonvorrat der Zugtrompete.

Sollten im Verständnis der Zeitgenossen dem Vorläufer der Posaune, von dessen Existenz wir ausgehen können, aber bereits die besonderen klanglichen Qualitäten der Posaune zugebilligt worden sein, mit einem breiteren dynamischen Spektrum und differenzierteren Ausdrucksmöglichkeiten als Trompete und Schalmei, sollten also die Voraussetzungen, die der Posaune dann mit dem Zinken die Mitwirkung im Chor möglich machten und die die Grenze zwischen „laut" und „leise" durchlässig werden ließen, dann müßten die eben gebrachten Argumente neu überdacht werden. Hierfür fehlt jedoch noch jegliche Grundlage.

Reichs Trumeter

Eine letzte Bläsergruppe in Kaiser Maximilians Triumphzug blieb bislang unerwähnt, die der Trompeter. Das Trompeterkorps des Kaisers tritt in großer Besetzung an, den 25 berittenen Trompetern in fünf Reihen reitet eine Reihe von fünf Paukern voran (Nr. 115-117). In dieser Besetzung stellte das Trompeterkorps, wenngleich nur selten in dieser Zahl, seit dem hohen Mittelalter einen Klangkörper für sich dar. An der Sonderstellung des Trompeterkorps änderte sich wenig bis zum Ende des Barockzeitalters; die Beschränkung der Naturtrompete auf die Töne der Naturtonreihe bedingte die Entwicklung eines eigenen Stils. Zwei bis vier Trompeter waren für die

Größe des Ensembles im 15. Jahrhundert die Regel. Später vergrößerte sich die Anzahl der Musiker: im späteren 16. Jahrhundert konnten acht oder zehn Trompeter abwechselnd in zwei Chören auftreten (Großbesetzungen wie die des Triumphzugs sind die Ausnahme).[22]

Das Repertoire eines kleinen Trompeterensembles mit nur zwei Mitgliedern dürfte sich auf Fanfaren im Bereich des dritten bis sechsten Partialtons beschränkt haben; gut denkbar ist, wie aus Dufays *Gloria ad modum tubae* geschlossen werden kann, die kanonisch abwechselnde Ausführung dieser Fanfaren durch beide Musiker. Falls ein dritter Trompeter dazu kam, konnte er auf dem zweiten Partialton einen Bordun ausführen, und ein vierter schließlich durfte, soweit er über das technische Können verfügte, Melodien im diatonischen Bereich oberhalb des achten Partialton spielen (die Praxis findet sich, wie erwähnt, als Zitat in Cousins *Missa trombetta)*. Diese Praxis des Clarin-Blasens, die den Ruhm der Trompeter der Barockzeit ausmachte, ist bereits für das frühe 15. Jahrhundert anzunehmen: Richentals Chronik des Konstanzer Konzils erwähnt drei Trompeter, die spielten, „als man gewohnlich singet", und 1454 erlebte der Herzog von Burgund in Stuttgart einen Trompeter, der nicht nur Fanfaren, sondern auch „Chansons" ausführen konnte. Beide Belege betreffen also nicht die Zugtrompete, wie gelegentlich angenommen, sondern die Naturtrompete.[23]

Das Trompeterkorps war, wie auch das gemischte Bläserensemble, zu besonderen Feierlichkeiten in der Kirche zugelassen. So heißt es bei Philippe de Mézières 1389 „Lesquelles grosses trompes, beau fils, ès grandes solennités tu feras sonner doucement à l'élévation du Saint Sacrement". Gelegentlich musizierten auch einzelne Trompeter zusammen mit der Orgel, wie Jean Gerson in seinem Psalmkommentar *De canticis* berichtet und wie aus der Tätigkeit eines Trompeters in der Hofkapelle von Savoyen 1449-1455 geschlossen werden kann. Mißverständlich ist der Bericht des Konstanzer

[22] Zum Trompeterkorps und Trompetenspiel in der Renaissance vgl. die entsprechenden Kapitel in Don L. Smithers, *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*, 2. Aufl., Buren 1988, und Edward Tarr, *The Trumpet*, London 1988. Im einzelnen detaillierter für den hier interessierenden Zeitraum ist Peter Downey, *The Trumpet and its Role in Music of the Renaissance and Early Baroque*, Ph.D. diss. Belfast 1983; allerdings sind einige der dort vorgebrachteten Hypothesen mit Vorsicht zu bewerten. Sabine Zak, *Musik als „Ehr und Zier"*, Neuss 1979, schildert mit umfangreichem Belegmaterial das soziokulturelle Umfeld des Trompetenspiels im Mittelalter und in der Frührenaissance.

[23] Dazu Schuler, *Konstanz* (s. Anm. 12), und Marix, *Histoire* (s. Anm. 2), S. 72-73 („les ménéstrels venus à Stuttgart ... parmi lesquels un trompette qui ne se contente pas de sonner une fanfare mais qui joue ‚chansons a sa trompette'"). Marix gibt für das Auftreten des Trompeters keinen Beleg; in den Hofrechnungen (Lille, Archives du Nord, Nord B 2017, fols. 267v ss.), die das Auftreten (und die Bezahlung) von *ménéstrels* während der Deutschlandreise des Herzogs dokumentieren, fehlt der Hinweis. Ein Zugtrompeter wäre für einen burgundischen Chronisten nach der Jahrhundertmitte sicher so selbstverständlich gewesen, daß er sein Auftreten nicht besonders erwähnt hätte.

Konzilschronisten Richental über die Feier des St. Thomas-Fests durch die Engländer: „Vnd Sant Thoman began zu dem thum vnd mornends do begiengen sy das fest gar schon vnd loblich mit großem gelüt mit großen brinenden kertzen vnd mit engelschem süssem gesang mit den ordnen vnd mit den prosonen dar über tenor discant vnd medium ze vesper zit." Offensichtlich verweist der Chronist auf ein feierliches Hochamt am Morgen des Festtags, mit englischer Mehrstimmigkeit, Orgel- und Trompetenspiel. Nachmittags, zur Vesper erklang dann erneut Mehrstimmigkeit. Ob Trompeten und Orgel zusammenwirkten, muß offenbleiben; unwahrscheinlich scheint mir ein dreistimmiger Vokalsatz („tenor, discant vnd medium") über dem Orgel- und Trompetenspiel („darüber" ist eher als „weiterhin" zu übersetzen).[24]

*

Die Entwicklung der Bläserensembles vom Beginn des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts vollzog sich mit erstaunlicher Kontinuität. Neben dem Trompeterkorps bildete das Schalmei / Pommer / Posaunen-Ensemble, die Gruppe der „piffari", „Pfeifer" und „hauts ménéstrels", den festen Bestandteil repräsentativer Musik. Die Grundbesetzung blieb über zwei Jahrhunderte hinweg erhalten, wurde aber gemäß den Veränderungen und Neuerungen in kompositorischen Praktiken, im Instrumentenbau und in der ästhetischen Erwartung modifiziert. So wandelte sich das Blechblasinstrument, das der Gruppe regelmäßig zugeordnet war, von der mittelalterlichen Geradtrompete zur Posaune, über die Übergangsform der Zugtrompete. Die Schalmei wurde seit der Jahrhundertwende, in von Ort zu Ort unterschiedlichem Ausmaß, durch den Zinken ergänzt oder auch verdrängt. In einzelnen musikalischen und geographischen Bereichen ersetzte das Zink / Posaunen-Ensemble die Besetzung mit Rohrblattinstrumenten ganz.

Die Einführung von Zink und Posaune mit ihrer größeren Flexibilität in Ausdruck und Dynamik ermöglichte den Bläsern gleichzeitiges Auftreten mit Sängern, auch und gerade im Rahmen des Gottesdienstes. Zuvor waren Bläser zwar immer wieder zur Gestaltung festlicher Meßfeiern herangezogen worden, jedoch nur dann, wenn der Chor schwieg: zum Eingang, während der Elevation, zum Auszug.

[24] Vgl. Anm. 12. Zur Tätigkeit des Trompeters Étienne Fourier am Hofe von Savoyen siehe Alejandro Enrique Planchart, „Fifteenth-Century Masses: Notes on Performance and Chronology", Studi musicali 10 (1981) 3-29. Richentals Bericht ist zu finden in Ulrich Richental, *Chronik des Konstanzer Konzils 1414.* Faksimile der Handschrift Konstanz, Rosgartenmuseum (Hrsg. Michael Müller). 2. Aufl., Konstanz 1984, fol. 68v.

Gemischten, aber standardisierten Besetzungen von Holz- und Blechblasinstrumenten wurde der Vorzug gegenüber Gruppierungen von Instrumenten nur einer Art gegeben, trotz des verstärkten Ausbaus vor allem von Rohrblattinstrumenten zu Instrumentenfamilien. Das gemischte Ensemble, sei es als traditionelles Schalmei/ Pommer/ Posaunen-Ensemble, sei es als Zink/ Posaunen-Ensemble, blieb die Regelbesetzung städtischer und fürstlicher Musiker. Krummhörner und andere Rohrblattinstrumente traten gelegentlich hinzu, wurden aber nur selten als „reines" Konsort eingesetzt (der vielgerühmte Klang der *quattro viole* findet keine unmittelbare Entsprechung bei den Bläsern). Damit erübrigt sich für die Bläser eine Betrachtungsweise, die den Epochenwechsel vom Mittelalter zur Renaissance gerade auch im Wandel vom gemischten zum homogenen Klang der Instrumentenfamilien sieht. Im Gegenteil, in bestimmten Bereichen (etwa im Theater) ermöglichte das Phänomen der Instrumentenfamilien eine vielgestaltigere Instrumentierung als dies im Mittelalter denkbar gewesen wäre. Homogenität blieb aber in dem Sinn erhalten, als die alten Gesetze der Trennung von „lauter" und „leiser" Musik fortbestanden. Und darauf verweist Tinctoris mit einer Bemerkung in seinem Traktat *De inventione et usu musicae,* wenn er noch um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert die Blasinstrumente als „instrumenta alta" zusammenfaßt: „Quorum omnium omnia instrumenta simul aggregata: communiter dicuntur alta". Einen neuen Namen („Alta", „alta capella", „Bläser-Alta") für das Ensemble der „piffari", „Pfeifer" oder „hauts ménéstrels" hat er sicher nicht erfunden.

Bibliographie

Altenburg, Detlef, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst* (1500-1800), Kölner Beiträge zur Musikforchung 75, 3 Bde., Regensburg 1973

Baines, Anthony C., „Fifteenth Century Instruments in Tinctoris' ‚De usu et inventione musicae' ", *Galpin Society Journal* 3 (1950) 19-26

Baines, Anthony C., „Two Cassel Inventories", *Galpin Society Journal* 4 (1951) 30-38

Baines, Anthony C., *Woodwind Instruments and their History*. Third Edition, London 1967

Baines, Anthony C., Artikel „Shawm", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17, London 1979, 237-243

Baines, Anthony C., Artikel „Trombone", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 19, London 1979, 163-170.

Besseler, Heinrich, „Die Entstehung der Posaune", *Acta musicologica* 22 (1950), 8-35

Besseler, Heinrich, „Katalanische Cobla und Alta-Tanzkapelle", *Bericht über den Kongreß der IGMW in Basel 1949*, Kassel und Basel 1950, 59-69

Besseler, Heinrich, *Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der niederländischen Musik*. 2. Aufl. (Hrsg. Peter Gülke), Leipzig 1974

Bonta, Stephen, „The Uses of the Sonata da Chiesa", *Journal of the American Musicological Society* 22 (1969) 54-84

Bowles, Edmund A., „Haut and Bas: The Grouping of Musical Instruments in the Middle Ages", *Musica Disciplina* 8 (1954) 115-40

Bowles, Edmund A., „Iconography as a Tool for Examining the Loud Consort in the Fifteenth Century", *Journal of the American Musical Instrument Society* 2 (1977) 100-121

Bowles, Edmund A., *La pratique musicale au moyen age*, Genève 1983

Boydell, Barra, *The Crumhorn and Other Renaissance Windcap Instruments*, Buren 1982

Brown, Howard Mayer, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, (Musicological Studies and Documents 30) American Insti-tute of Musicology 1973

Brown, Howard Mayer, „A Cook's Tour of Ferrara in 1529", *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975) 216-241

Brown, Howard Mayer, „On Gentile Bellini's ‚Processione in San Marco' (1496)", *IMSCR Berkeley 1977*, Kassel etc. 1981, 649-658

Brown, Howard Mayer, „Introduction (Part Two: Renaissance)", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds), London 1989, 147-165

Brown, Howard Mayer, „Instruments", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds), London 1989, 167-183

Dammann, Rolf, „Die Musik im Triumphzug Kaiser Maximilians I.", *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974) 245-289.

D'Accone, Frank A., „The Performance of Sacred Music in Italy during Josquin's Time, c. 1475-1525", *Josquin Desprez* (Hrsg. Edward E. Lowinsky) London 1976, 601-618

Downey, Peter, *The Trumpet and its Role in Music of the Renaissance and Early Baroque*, Ph.D. diss. Belfast 1983

Downey, Peter, „The Renaissance Slide Trumpet. Fact or Fiction?", *Early Music* 12 (1984) 26-33

Duffin, Ross W., „The ‚trompette des menestrels' in the 15th century ‚alta capella' ", *Early Music* 17 (1989, 397-402

Eitner, Robert / Th. von Miltitz, „Briefe von Jorg Neuschel in Nürnberg, nebst einigen anderen", *Monatshefte für Musikgeschichte* 9 (1877) 149-159

Elders, Willem, „The performance of cantus firmi in Josquin's Masses based on secular monophonic song", *Early Music* 17 (1989) 330-341

Fallows, David, „Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400-1474", *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music* (Hrsg. Stanley Boorman) Cambridge 1983, 109-159

Fallows, David, „The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 35 (1985) 32-66

Fallows, David, „Secular Polyphony in the 15th Century", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds), London 1989, 201-221

Fiabane, Armando, „Contributi alla conoscenza del cornetto", *Heinrich Schütz e il suo tempo* (G. Rostirolla, ed.), Roma 1981, 329-340

Galpin, Francis W., „The Sackbut, its Evolution and History", *Proceedings of the Royal Musical Association* 1906, 1-22

Gambassi, Osvaldo, *Il Concerto Palatino della Signoria di Bologna. Cinque secoli di vita musicale a corte*, (Historiae Musicae Cultores 55), Firenze 1989

Glahn, Henrik, *Music from the Time of Christian III. Selected Compositions from the Part Books of the Royal Chapel* (1541), Copenhagen 1978

Höfler, Janez, „Der ‚trompette des ménéstrels' und sein Instrument. Zur Revision eines bekannten Themas", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 29 (1979), 92-132

Kämper, Dietrich, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta Musicologica 10), Köln u. Wien 1970

Karstädt, Georg, „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.-18. Jahrhunderts", *Archiv für Musikforschung* 2 (1937) 385-432

Marix, Jeanne, *Histoire de la Musique et des Musiciens de la Cour de Bourgogne sous le règne de Phlippe le Bon* (1420-1467), (Collection d'études musicologiques 29), Strasbourg 1939

Myers, Herbert W., „The *Mary Rose* ‚shawm' ", *Early Music* 11 (1983) 358-360

Myers, Herbert W., „Slide trumpet madness: fact or fiction?", *Early Music* 17 (1989) 383-389

Naylor, Tom L., *The Trumpet & Trombone in Graphic Arts* 1500-1800. Brass Research Series 9, Nashville 1979

Newcomb, Anthony, „Secular Polyphony in the 16th Century", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds.), London 1989, 222-239

Planchart, Alejandro Enrique, „Fifteenth-Century Masses: Notes on Performance and Chronology", *Studi musicali* 10 (1981) 3-29

Polk, Keith, *Flemish Wind Bands in the Late Middle Ages*, Ph.D. diss. Berkeley 1968

Polk, Keith, „Wind Bands in Medieval Flemish Cities", *Brass and Woodwind Quarterly* 1 (1968) 93-113

Polk, Keith, „Municipal Wind Music in Flanders in the Late Middle Ages", *Brass and Woodwind Quarterly* 2 (1969) 1-15

Polk, Keith, „Ensemble Performance in Dufay's Time", *Dufay Quincentenary Conference* (Hrsg. Allan W. Atlas) Brooklyn 1976, 61-75

Polk, Keith, „Civic Patronage and Instrumental Ensembles in Renaissance Florence", *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 1986, 51-68

Polk, Keith, „Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany", *Early Music History* 7 (1987) 159-186

Polk, Keith, „The trombone, the slide trumpet and the ensemble tradition of the early Renaissance", *Early Music* 17 (1989) 389-397

Polk, Keith, „The Schubingers of Augsburg; Innovation in Renaissance Instrumental Music", *Quaestiones in musica. Festschrift für Franz Krautwurst zum 65. Geburtstag* (Hrsg. F. Brusniak und H. Leuchtmann), Tutzing 1989, 495-503

Prizer, William F., „Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: Strumenti a fiato in una corte italiana" *Rivista Italiana di Musicologia* 16 (1981) 151-184

Rastall, Richard, „Some English Consort-Groupings of the Late Middle Ages", *Music and Letters* 55 (1974), 179-202

Ravizza, Victor, *Das instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Ser.II, Bd. 21, Bern/Stuttgart 1970

Reynolds, Christopher A., „Sacred Polyphony", *The New Grove Handbooks in Music: Performance Practice. Music before 1600* (Howard Mayer Brown and Stanley Sadie eds), London 1989, 185-200

Sachs, Curt, „Chromatic Trumpets of the Renaissance", *Musical Quarterly* 36 (1950) 62-66

Safowitz, Vivian, *Trumpet Music and Trumpet Style in the Early Renaissance*, M. M. thesis, University of Illinois, Urbana 1965

Safowitz Ramalingam, Vivian, „The *trumpetum* in Strasbourg M222 C22", *La musique et le rite sacré et profane* (Kongreßbericht Strasbourg 1982), vol. II, Strasbourg 1986, 143-160

Salmen, Walter, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Musikgeschichte in Bildern III: Musik des Mittelalters und der Renaissance, Lieferung 9, Leipzig 1976

Sandberger, Adolf, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*. Bd. 3/ 1.Teil. Leipzig 1895

Schuler, Manfred, „Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414-1418", *Acta musicologica* 38 (1966) 150-168

Smithers, Don L., *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*, 2. Aufl., Buren 1988

Tarr, Edward, *The Trumpet*, London 1988

Weinmann, Karl, *Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De usu et inventione musicae"*. 2. Aufl., Tutzing 1960

Welker, Lorenz, „‚Alta Capella'. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert". *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 7 (1983) 119-65

Wrigth, Craig, „Voices and Instruments in the Art Music of Northern France during the 15th Century: A Conspectus", *IMSCR Berkeley 1977*, Kassel etc. 1981, 643-649

Žak, Sabine, *Musik als „Ehr und Zier"*, Neuss 1979

Žak, Sabine, „Fürstliche und städtische Repräsentation in der Kirche (Zur Verwendung von Instrumenten im Gottesdienst)", *Musica Disciplina* 38 (1984) 231-259