

Karlheinz Weber: Ihre Majestät die Posaune!
Eine Entdeckungsreise

Karlheinz Weber wurde 1932 in Masuren/Ostpommern geboren, besuchte in Rastenburg die Oberschule und kam vor Ende des II. Weltkrieges als Flüchtling nach Wernigerode/Harz, wo er 1951 das Abitur machte. Seine musikalische Ausbildung an den Konservatorien Quedlinburg, Halle/Saale und der Musikhochschule Berlin (heute „Hanns Eisler“) schloss er 1956 mit dem Staatsexamen im Hauptfach Posaune ab. Er errang erste Preise beim Solistenwettbewerb in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz) und Dresden.

Einem einjährigen Engagement als 1. Posaunist im Kreiskulturorchester Eberswalde bei Berlin folgten vier Spielzeiten bei der Dresdner Philharmonie bis zu seiner Flucht nach Westberlin einen Tag vor dem Bau der Berliner Mauer. Seit März 1962 war er bis zu seiner Pensionierung 1997 Solo-Posaunist im Gürzenich-Orchester Köln. Im besonderen Maße widmete er sich hier dem Orchester-Archiv, das er auch nach seiner Pensionierung noch elf Jahre weiter betreute. Davon zeugt seine umfangreiche Dokumentation, die in zwei 2 Bänden unter dem Titel „Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker – Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters“ bei Merseburger erschienen ist.

Seit 1968 war er 27 Jahre in Folge ständiges Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters. Daneben unterrichtete er seit 1973 in den Fächern Posaune, Bläserensemble und Didaktik an der Westfälischen Landeskirchenmusikschule Herford, an der Jugendmusikschule Hürth und an der Rheinischen Musikhochschule, Grenzland-Institut Aachen. Er wirkte mit am „Lehrplan Posaune“ für den Verband deutscher Musikschulen (VdM) und an den Literaturlisten „Jugend musiziert“. 1981 gründete und betreute er das „Zentralarchiv Posaune“, das er 2006 in die Obhut der Münchner Musikhochschule gab. Seit ihrer Gründung gehört er der IPV als Archivar an.

Er wirkte mit (auch auf Alt- und Tenor-Barockposaunen und bei Tonträgeraufnahmen) in verschiedenen Bläserensembles (Bläserquintett der Berliner Kantoreien unter Martin Wolfram, Blechbläserquintett der Dresdner Philharmonie, Bläserchor der Westfälischen Kantorei unter Prof. Wilhelm Ehmman, Edward Tarr-Bläser-Ensemble, Trompeten-Consort Friedemann Immer) und mit Ensembles für alte Musik (Sertum musicale, Odhecaton, Clemencic-Consort Wien, Renaissance-Ensemble Köln, Capella coloniensis, Collegium aureum).

Von ihm erschienen zahlreiche Artikel über das Gürzenich-Orchester, das Bayreuther Festspielorchester und zum Thema Posaune in der Zeitschrift „Das Orchester“, im IPV-Journal und in anderen Publikationen.

Karlheinz Weber

Ihre Majestät die Posaune

Eine Entdeckungsreise

4. korrigierte Auflage

crescendo-brass
Würzburg 2024

Impressum

Vierte verbesserte Auflage, 2024

©2009 crescendo-brass, Würzburg

Umschlaggestaltung: Monika Lang, Reichenberg

Umschlagdesign: Jochen Reichel, Kirchheim

Druck: computer-publishing, Deggendorf

Erschienen in der Reihe der IPV Bestellnr. IPV 0907

ISBN 978-3-00-026982-0

Inhalt

Inhalt.....	5
Vorwort.....	8
Vorwort zur 2. Auflage.....	9
Vorwort zur 3. Auflage.....	9
1. Vorbemerkung zum Namen „Posaune“.....	12
2. Zur Vorgeschichte.....	12
2.1 Ägypten.....	12
2.2 Israel.....	14
2.2.1 Die Posaune im Neuen Testament.....	19
2.3 Die Römer.....	21
2.4 Die Bedeutung der Posaune für die geistliche und weltliche Macht.....	24
3. Vom Untergang des Weströmischen Reiches bis zu den Kreuzzügen.....	26
4.1 Die Verbesserung der <i>busune</i> durch die Technik des Rohrbiegens.....	34
4.3 Die <i>busune</i> bis zum Konzil zu Konstanz.....	36
5. Die deutschsprachliche Entwicklung von <i>busîne</i>	38
5.1 Luthers Übersetzung durch „Posaune“.....	40
5.2 Die Posaune bei Michael Praetorius.....	40
6. Die Bedeutung großer Lautstärke in der mittelalterlichen Welt.....	43
7. Die Alta-Capella.....	44
8. Der „musikalische Daseinsgrund für die Zugposaune“.....	47
8.1 Die Erfindung des Posaunenzuges.....	49
8.3 Gab es eine „Zugtrompete“ als Vorstufe zur Posaune?.....	51
8.4 Veränderte Anblasweise der Posaune seit der Erfindung des Zuges.....	53
8.5 Die Ausbreitung der „Zug“posaune.....	56
9. Der Nürnberger Posaunen- und Trompetenbau im 16. Jahrhundert.....	58
10. Die Posaune in der Renaissance.....	63
10.1 Besetzungspraxis in der Renaissance.....	64
10.2 „und auff die Instrument dienstlich“.....	66
11. Besondere festliche Ereignisse, Fürstenhochzeiten.....	67
11.1 Posaunisten in Hof- und Kirchenakten und als Stadtpfeifer.....	70
12. Der Übergang von der Renaissance zur Barockzeit.....	74
12.1 Die Posaune als Soloinstrument in der Kirchen- und Kammersonate.....	78
12.2 Die Posaune am Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert.....	79
12.3 Behandlung der Posaune bei den Salzburger Komponisten.....	82
13. Die Posaune im romantischen Jahrhundert.....	85
13.1 Die Lage der Orchester im 19. Jahrhundert.....	85
13.2 Das romantische Orchester – Die „romantische“ Posaune.....	86
13.3 Die Posaune als Soloinstrument.....	90
Carl Traugott Queisser (1800–1846)......	92
Martin Schmidt,.....	95
Franz W. Rex.....	96
August Bruns (1840–1900).....	97
Robert Müller.....	97
13.4 Militärmusik.....	99
13.4.1 Friedrich Wilhelm Wieprecht (8.8.1802–4.8.1872).....	99

Max Granzow (1862–1922),	101
Reinhold Fellenberg (* 1848).	103
13.4.2 Komponisten für Posaune des 19. Jahrhunderts	104
13.4.3 Komponisten für Posaune der neueren Zeit: ¹⁹³	106
13.5 Posaunenchor	108
13.6 Die Posaune als Orchesterinstrument.....	111
14. Die Posaune im 20. Jahrhundert	115
Franz Dreyer,	116
Karl König (1804–1872),	117
Otto Träger (* 10.10.1859).....	118
14.1 Paul Weschke (31.12.1867–19.3.1940)	119
Anton Hansen (1877–1947).....	121
Eugen Adolf Reiche.....	123
14.2 Joseph Serafin Alschausky (12.3.1879–15.1.1948).....	124
14.3 Arthur Pryor (22.9.1870–18.6.1942).....	140
14.4 Weitere Solisten.....	143
Alfred Max Günther.....	144
Heinrich Habermehl.....	144
Arno Hansen	145
Ch. Reibestein,	146
Friedrich Sertl	146
Otto Silvester Rosin	146
Alfred Jacobs (24.9.1890–6.4.1984)	148
15. Das Medienzeitalter	150
Armin Rosin.....	150
Paul Schreckenberger	151
Christian Lindberg	152
15.1 Zentralarchiv Posaune.....	153
Willy Domroese (11.4.1916–14.3.2004) ²²⁴ ,	153
15.2 Die Gründung der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV)	154
15.3 Die Posaune im Jazz	155
15.4 Ausblick ins 21. Jahrhundert	159
1. Instrumentenkunde	160
1.2 Die Posaune als Instrumentengattung	161
1.3 Konstruktion der Posaune	161
1.4 Die Posaunenfamilie.....	162
1.5 Der Zug	164
2. Technische Verbesserungen.....	166
2.1 Der Doppelzug.....	166
2.2 Das Quartventil. Die Tenor-Bassposaune	167
2.3 Die „romantische“ Posaune	168
3. Akustische Funktionsweise der Posaune	169
3.2 Das Mundstück.....	171
3.3 Das Instrument als Resonator	175
3.4 Die Naturtöne.....	177
3.5 Stimmungskorrektur an Blechblasinstrumenten.....	178
3.6 Einfluss der Temperatur auf die Stimmung	179
3.7 Einfluss von Material und Wandstärken auf die Stimmung	179

4. Die bläserische Atmung	180
5. Der bläserische Ansatz	185
5.1 Übung macht den Meister	189
5.2 Der gute Ton	189
6. Die Artikulation.....	190
7. Der Lehrer	191
1.1 Posaunisten als Stadtpfeifer oder „Zinkenisten“ ²⁶³	193
1.2 Stadtpfeifer- und Zinkenistenordnungen	203
1.2.2 Rothenburger Zinkenistenordnung von 1641	205
1.2.3 „Leges“ oder Regelordnung der „Musici Instrumentalis“ zu Rothenburg o. d. T., vom Stadtrat am 8.8.1667 veröffentlicht:.....	207
1.2.4 Zinkenisten-Ordnung von 1721 in Stuttgart	211
1.2.5 Weitere Posaunisten	216
Abkürzungen:	219
2.1 Die Posaune in der Kammermusik des 17./18. Jahrhunderts - Komponisten chronologisch.....	220
2.2 Komponisten alphabetisch (1460–1850) ³⁰⁵	227
2.3 Posaunisten und Basstrompeter im Festspielorchester Bayreuth	253
3.1 Posaunen in Instrumentenmuseen	258
3.2 Sammlungen, Ausstellungen, Museen	260
3.3 Kataloge von Musikinstrumenten-Sammlungen	261
3.4 Quellen und Literatur zu Musikinstrumenten	263
3.5 Museums-Posaunen geordnet nach den Standorten (7. Spalte)	264
<i>Museums-Posaunen</i>	276
3.6 Werkstätten nach Orten vor 1939	286
3.7 Die Posaunen Nürnberger Meister im GNM Nürnberg	289
3.8 Literaturverzeichnis.....	291
<i>INDEX</i>	299

Vorwort

Während eines langen Berufslebens habe ich nicht nur Posaune geblasen, sondern auch alles über die Posaune in Erfahrung zu bringen versucht. Das geschah meist en passant, aber stetig forschend und häufig angeregt durch Fragen von Kollegen und Studenten. So hat sich vieles angesammelt, das in dieser Schrift zusammengefasst ist, nämlich alles über „Ihre Majestät die Posaune“ – das heißt Geschichtliches, Instrumentenkundliches, Bautechnisches, Akustisches, Spieltechnisches, natürlich über die Posaunenkünstler, Komponisten, Noten, Instrumente u.v.m. Wahrlich, ein weites Feld.

Natürlich bin ich als Posaunist daran interessiert, die Posaune nicht den Trompetern als Ziehkind zu überlassen. Wieso ist die Posaune, wie immer wieder behauptet wird, aus der Trompete entstanden? Krampfhaft wird nach dem *missing link*, nämlich einer irgendwie gearteten Zugtrompete gesucht, die als Nabelschnur zur Posaune herbeigeredet wird, als Vorstufe zum Posaunenzug. Doch alle sogenannten Beweisstücke sind Spätgeburten aus dem 17. Jahrhundert. Zusätzlich wird das Erstgeburtsrecht der Posaune abgesprochen und der Posaunenengel zum Trompetenengel diskantiert. Nein, nein, die Trompete wird zur Posaune nicht Tochter, sondern Schwester sagen müssen. Und so geschwisterlich verhält sich heute schon das „schwere Blech“ in allen Orchestern.

Die Posaune entwickelt sich aus einem Ensemble- zu einem Soloinstrument und erst im 19. Jahrhundert zusätzlich zum Orchesterinstrument. Zu den Hoforchestern gesellen sich mehr und mehr privat-bürgerliche und letztlich kommunale Orchester in allen größeren Städten. Nach Wien und Salzburg gewinnt die Posaune ab 1815 durch Belcke und Queisser auch in Leipzig als Soloinstrument Statur. Diese beiden Künstler finden mehr oder weniger bedeutende Nachahmer bis hin zu Robert Müller, Paul Weschke und den Ausnahmeerscheinungen Alschausky und Lindberg. Das Jahrhundert gebiert analog dazu eine Fülle von Sololiteratur, leider nicht von den namhaften Komponisten. So bleiben solistische Auftritte die Ausnahme, und die Solostimmen (ohne Klavierbegleitung) wandern in die Solobücher von Bruns, Robert Müller und Arno Hansen. Die beiden Weltkriege bringen die Musikverlage in Deutschland gänzlich durcheinander und erschweren die Suche nach Aufführungsmaterial.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es eine Schwemme an neuer Posaunenliteratur vor allem aus den USA. Hier kann der Chronist, der das alles sichten und bewerten wollte, nur resignieren. Fast genau so angewachsen ist die Zahl der Solisten, die ihre Visitenkarten durch selbst aufgenommene CDs vorzeigen. Aus all diesen hebt sich einsam der unerreichbare Jahrhundert-Posaunist, der Schwede Christian Lindberg, heraus.

Es bleibt zu hoffen, dass in unserer globalisierten Welt die ITA (International Trombone Association) und ihre deutsche Tochter IPV (Internationale Posaunen-Vereinigung) die Kärnerarbeit im Sichten, Bewerten, Fördern und Bewahren leisten

wird. An der Münchner Musikhochschule haben wir jetzt ein Zentralarchiv Posaune. Dieses habe ich über viele Jahre aus Nachlässen namhafter Kollegen zusammengetragen und betreut. Darin ist Einiges bewahrt, was heute nicht mehr ohne weiteres zugänglich ist. Auch ich habe für die vorliegende Arbeit aus diesem Fundus geschöpft. Dass aber die hier vorliegende Publikation erscheinen kann, darf sich die IPV auf ihre Fahnen schreiben, allen voran der „Fahnenträger“ Andreas Mössinger. Dafür danke ich ihm und allen Kollegen, die so tatkräftig fördernd daran mitgearbeitet haben.

Im Bewusstsein der Unvollständigkeit und Zeitlichkeit dieser Schrift wünsche ich ihr ein nachsichtiges und reges Interesse.

Köln, Jan. 2009. Karlheinz Weber, Soloposaunist im Gürzenich-Orchester Köln

Vorwort zur 2. Auflage

"Ihre Majestät die Posaune" fand in der Fachwelt ein so reges Interesse, dass eine Neuauflage notwendig wurde. So botes sich an, Fehler zu korrigieren, Aktualisierungen und im bescheidenen Maße auch Ergänzungen und Verbesserungen vorzunehmen. Der besseren Lesbarkeit wurde durch eine etwas größere Schrift und ein großzügigeres Layout ferner auch der Anregung von Frau Juliane Bally in ihrer Buchbesprechung in der Zeitschrift „Das Orchester“ entsprochen, ein Stichwortverzeichnis anzufügen. Zu danken habe ich wiederum ganz besonders Andreas Mössinger für seine hilfreiche Unterstützung.

Jüngst fand ich bei dem namhaften Londoner Kollegen Denis Wick ein schönes Bekenntnis zur Posaune, eine Huldigung an „Ihre Majestät“, die ich dieser neuen Auflage gern mit auf den Weg geben möchte: „Die Posaune ist für mich eine Quelle endloser Faszination gewesen - und ich hoffe, dass dies so bleibt! Ihr unerschöpflicher Reichtum an Klangfarben, ihre Fähigkeit, so viele verschiedene Emotionen musikalisch auszudrücken - Erhabenheit, Wärme, Brillanz, Aufdringlichkeit, erschütternde Härte, Humor oder pure Komödie - verleihen ihr einen einzigartigen Platz unter den Orchesterinstrumenten.“¹

Köln, Februar 2010

Karlheinz Weber

Vorwort zur 3. Auflage

Der nicht nachlassende Zuspruch zu „Ihrer Majestät“ erzwingt eine weitere Auflage. Erkennbare Fehler wurden beseitigt. Geboten scheint eine Neubewertung des Begriffs der „deutschen“ Posaune (s. S. 167), die der jüngst gegründete Verein für mitteldeutsche Posaunengeschichte als eine „Leipziger Erfindung“ feiert, womit die der romantischen Musikentwicklung geschuldete Mensurerweiterung hin zur „romantischen“ oder „modernen“ Posaune eine nach zwei Jahrhunderten recht verspätete, lokal und national verengte Auslegung erfährt.²

Köln, Oktober 2011

Karlheinz Weber

¹ Denis Wick: Trombone Technique, Oxford New York 1971/1984/1989.

² Verein für Mitteldeutsche Posaunengeschichte e. V.: Katalog zur Sonderausstellung „Die deutsche Posaune“ im Grassi-Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Leipzig 2010.

Vorwort zur 4. Auflage

Diese noch nicht publizierte Auflage erscheint offline auf der von der Bibliothek der HMT München betriebenen Plattform „Digitale Sammlung“ in Kooperation mit dem Bayerischen Bibliotheksverbund. Das Nutzungsrecht wurde vom Verlag crescendo-brass Würzburg ausdrücklich erteilt. Eine Printausgabe der 3. Auflage bietet die Hochschulbibliothek in ihrem Bestand an. In dieser digitalen Ausgabe wurden entdeckte Fehler korrigiert, ansonsten das Layout beibehalten.

Brühl, 22.4.2024

Karlheinz Weber

IHRE MAJESTÄT DIE POSAUNE

I. ZUR Geschichte

1. Vorbemerkung zum Namen „Posaune“

Luthers Bibelübersetzung hat das Wort Posaune so volkstümlich werden lassen, dass sich dieser Name in Deutschland neben der in den meisten anderen Ländern gebräuchlichen italienischen Bezeichnung Trombone bis auf den heutigen Tag hat behaupten können.

Der Name geht zurück auf lateinisch (lat.) *bucina*, aus dem in den Volkssprachen nördlich der Alpen um 1100 altfranzösisch (altfrz.) *buisine* und mittelhochdeutsch (mhd.) *busîne* (*busüne*, *prusune*, *prosone*, *basune*, *pusawne*, *posaune*) wird.

Von ca. 1200 an findet sich in einigen mhd. Epen neben *busîne* auch die Bezeichnung *busüne*. Es könnte sein, dass man begann, die kürzeren von den längeren und schon gewundenen Instrumenten zu unterscheiden, also die kurzen, hell klingenden geraden *businen* von den langen, gewundenen, tiefen und dunkel tönenden *busunen*. Mehrere Jahrhunderte lang behauptet sich im deutschsprachigen Raum der Begriff *busune*, *posaune* neben *trumba* und *trumpett* und erfährt durch die technische Vervollkommnung durch den „Zug“ einen Bedeutungswandel eigener und unverwechselbarer Art für ein Instrument sui generis. Posaune und Zug, keins ist ohne das andere nunmehr denkbar.

Auf weitere terminologische Fragen werden wir eingehen, wenn wir in der chronologischen Abfolge die Zeit der mittelhochdeutschen Ependichtung erreicht haben.

2. Zur Vorgeschichte

Als Vorfahren der Posaune kommen fast alle Polsterpfeifeninstrumente der Vorzeit, der Zeiten der Hochkultur des Alten Orients, der Antike, der Urgermanen und des frühen Mittelalters in Betracht.

Die frühesten Polsterpfeifeninstrumente hatten noch kein separates Mundstück und kein ausgeformtes Schallstück. Das Material bestand aus Naturstoffen: hohle Hölzer, Knochen, Elfenbeinzähne, Mammutzähne, Tierhörner, Muscheln, große Schnecken usw. In der Bronzezeit werden diese Urformen teilweise durch Metallausführung oder durch Ton und Terrakotta nachgeahmt.

2.1 Ägypten

Die Ägypter kannten schon ein Signalinstrument als Kriegs- und Kultgerät. Um 1415 v. Chr. wurde es von Soldaten geblasen. Der Erfinder soll der Gott Osiris gewesen sein. Plutarch verglich den Klang der ägyptischen *scheneb* mit Eselsgeschrei. Zwei ägyptische Instrumente wurden 1922 im Grabe des Tutanchamon (König der 18. Dynastie um 1350 v. Chr.) gefunden, die sich heute im Kairoer Museum befinden. Die eine *scheneb* besteht aus Silber und hat eine Länge von 58,2 cm (Grundton matt b), die andere ist nur 49,4 cm lang (Grundton scharf c) und ist aus Gold und

Bronze hergestellt. Die Mensur beider Instrumente ist leicht konisch (1,7:2,6 cm), das Ende läuft in einen konischen Schalltrichter aus, der sich bis auf 8,2 cm erweitert. Diese Instrumente wurden ohne Mundstück geblasen. Das Mundrohr war durch eine ringförmige Auswulstung aufgedoppelt. Der Klang ist dumpf und rau wegen der weiten Mensur und hat wenig mit dem Klang einer Trompete gemein. Die Ägypter bezeichneten diese Instrumente mit *scheneb* und einen *scheneb*-Bläser als einen, der durch die *scheneb* „spricht“, also die Befehle des Pharaos oder des Generals weitergibt. Auf den Schallbechern sind die vier Armeekorps des Pharaos aufgezeichnet.

Die vermutlich älteste Darstellung einer *scheneb* finden wir auf dem Relief aus dem Grab des Kegemni, Ende der V. und Beginn der VI. Dynastie (2423 v. Chr.)³ Aus der Zeit des Thutmosis IV. (1425–1405 v. Chr.) stammt eine Wandmalerei aus dem Grab des Nebamon (Thebanische Nekropole) mit der Darstellung eines *scheneb*-Spielers, der einem Zug Soldaten voranschreitet. Nebamon war Chef der thebanischen Polizei.

Eine ähnliche Darstellung aus der gleichen Zeit finden wir in der thebanischen Nekropole, Grab 74, im Grab eines hohen Offiziers, eines gewissen Thenuni. Zwei an der Spitze der Militärschule marschierende Signalbläser tragen ihre Instrumente geschultert.

Mit wenigen Ausnahmen erscheinen im alten Ägypten die *scheneb*-Bläser paarweise, doch werden sie nie im Zusammenspiel dargestellt. Ihre Instrumente sind oft Sonnengottheiten zugeordnet, so dass es möglich ist, dass das eine Instrument bei Sonnenaufgang, das andere nur abends geblasen wurde. Die beiden Tutanchamon-*scheneb* gelten als Kriegs- bzw. als Friedensfanfaren.

Häufig findet man auf ägyptischen Darstellungen, dass *scheneb*-Bläser auch hinter den Soldaten marschieren.

In der Zeit von Ramses II. (1298–1232 v. Chr.) begegnet uns der erste bekannte Name eines Bläusers, nämlich eines gewissen Hosity. Er ist mit einer reichlich armlangen *scheneb* unter dem Arm in betender Haltung vor dem König Ramses auf einer Stele für diesen Bläser abgebildet. Fundort: Tell Horbet (Pelizaeus-Museum Hildesheim).

Abbildungen mehrerer Posaunen finden sich auch auf einem Relief aus dem Tempel von Luxor, ebenfalls aus der Zeit des Tutanchamon. Dargestellt ist eine Prozession zum Neujahrsfest mit einem Zug von Sängern und Instrumentalisten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, die ägyptische *scheneb* war ein Kriegs- und Kultinstrument, das einen rauen Klang hatte und mit einem Eselsschrei verglichen wurde. Wegen der Kürze dieser Instrumente war nur der Grundton, allenfalls noch der 2. Naturton (eine Oktave höher) hervorzubringen. Die Signale konnten demnach nur in rhythmischen Varianten bestehen: lang gehaltene Töne, Wechsel von kurzen Tönen mit Pausen oder langen Tönen, wildes Alarm-, Lärmblasen. Die ägyptische

³ Hans Hickmann: Musikgeschichte in Bildern, II/1, Leipzig 1961, S. 40.

scheneb war vermutlich das Vorbild für die jüdische *chazozra*, was aus Form und Maßen zu schließen wäre.⁴

2.2 Israel

Die Juden hatten zwei verschiedene Blechblasinstrumente, die das alltägliche Leben als administratives oder religiös-kultisches Kommunikationsmittel begleiteten. Die aus getriebenem Silber gefertigte *chazozra* und das endgeblasene *schofar* (Widderhorn) waren Kriegs- und Kultinstrumente, die nur von der Priesterkaste geblasen werden durften. Die *chazozra* hatte ähnlich wie die ägyptische *scheneb* eine Länge von einer knappen Elle (ca. 45,72 cm), wie von dem Römer Flavius Josephus (1. Jahrhundert n. Chr.) überliefert ist. Sie eignete sich also nur zu Signalzwecken. Die *chazozra* wurde aus Blech getrieben, eine Technik, die im klassischen Altertum offenbar weit verbreitet war, also auch bei Griechen und Römern, während die germanischen Luren aus Bronze gegossen wurden. Länger und im Klang wuchtiger war das *schofar*, ein Naturprodukt, das vom Widderhorn gewonnen wurde. Es hatte kein aufgesetztes Mundstück. Die Spitze des Hornes wurde gekappt und lippenfreundlich bearbeitet. Über die altjüdischen Instrumente erhalten wir vielfältige Kunde aus der Heiligen Schrift.

4. Mose 10/2–10: „Mache dir zwei Drommeten von getriebenem Silber, dass du sie brauchest die Gemeinde zu berufen, und wenn das Heer aufbrechen soll. Wenn man mit beiden schlicht bläst, so sollen sich zu dir versammeln die ganze Gemeinde vor die Tür der Hütte des Stifts. Wenn man nur mit einer schlicht bläst, so sollen sich zu dir versammeln die Fürsten, die Obersten über die Tausende in Israel. Wenn ihr aber drommetet, so sollen die Lager aufbrechen, die gegen Morgen liegen. Und wenn ihr zum andernmal drommetet, so sollen die Lager aufbrechen, die gegen Mittag liegen. Denn wenn sie reisen sollen, so sollt ihr drommeten. Wenn aber die Gemeinde zu versammeln ist, sollt ihr schlicht blasen und nicht drommeten. Es sollen aber solch Blasen mit den Drommeten die Söhne Aarons, die Priester, tun; und das soll euer Recht sein ewiglich bei euren Nachkommen. Wenn ihr in einen Streit ziehet in eurem Lande wider eure Feinde, die euch bedrängen, so sollt ihr drommeten mit den Drommeten, dass euer gedacht werde vor dem Herrn, eurem Gott, und ihr erlöst werdet von euren Feinden. Desgleichen wenn ihr fröhlich seid, und an euren Festen und an euren Neumonden sollt ihr mit den Drommeten blasen über eure Brandopfer und Dankopfer, dass euch sei zum Gedächtnis vor eurem Gott.“⁵

⁴ Hans Hickmann: Musikgeschichte in Bildern, II/1, Leipzig 1961. Ders.: La trompette dans l’Égypte ancienne, Kairo 1946. Ders.: Die kultische Verwendung der altägyptischen Trompete, in: Die Welt des Orients V, 1950. Ders.: Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge (Aerophone), in: Die Musikforschung VIII, 3 und 4, 1955.

⁵ Alle Bibelzitate aus: Die Heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Evangelische Hauptbibel-Gesellschaft Berlin 1963.

Dies ist ein ausführliches Reglement für den Signaldienst zu allen öffentlichen, militärischen und religiösen Anlässen. Es wird unterschieden zwischen „schlicht blasen“ und „drommeten“, was man dahin auslegen kann, dass mehrere Signale und Blasmanieren neben dem nur wilden „Lärm-, Freuden-, Kriegs- und Alarmblasen“ (drommeten) geläufig waren. Geregelt war auch, wann mit einer oder mit beiden Posaunen geblasen werden musste. Der paarweise Einsatz von Blechblasinstrumenten ist auch von anderen Völkern bekannt, wie wir bei den Ägyptern schon sahen, so auch zum Beispiel bei den Germanen (Luren). Der Signaldienst war ausschließlich den Priestern vorbehalten. Das ist einleuchtend; denn der unbefugte Gebrauch dieser so weittragenden und in das öffentliche Leben des Volkes so tief eingreifenden Instrumente hätte verheerende Folgen für das Gemeinwesen gehabt. Ähnliche amtliche Bestimmungen reichen bis ins späte Mittelalter hinein. Es gibt auf der politischen Ebene vergleichbare Privilegien für die Signalinstrumente in fast allen Ländern des Abendlandes. In Deutschland bestand die kaiserlich privilegierte Reichszunft für die höfischen Trompeter und Pauker teilweise noch bis zur Auflösung der Zünfte durch die französische Revolution in den von den Franzosen besetzten Gebieten. In Preußen hob ein Königlich-preußischer Kabinettsbefehl vom 8.11.1810 die Trompeter-Zunft auf.⁶

Für die Israeliten waren ihre Posaunen von Gott geheiligte Tempel- und Kriegsinstrumente. Das geht besonders aus der Belagerung und der Eroberung der Stadt Jericho hervor. Der fast vollständige Text soll hier wegen der sprichwörtlichen „Posaunen von Jericho“ wiedergegeben werden:

Josua 6/4–6; 8–9; 13; 16; 20: „Jericho aber war verschlossen und verwahrt vor den Kindern Israels, dass niemand aus oder ein kommen konnte. Aber der Herr sprach zu Josua: Siehe da, ich habe Jericho samt seinem König und seinen Kriegsleuten in deine Hand gegeben. Laß alle Kriegsmänner rings um die Stadt hergehen einmal, und tue sechs Tage also. Und laß sieben Priester sieben Posaunen des Halljahrs tragen vor der Lade her, und am siebenten Tage gehet siebenmal um die Stadt, und laß die Priester die Posaunen blasen. Und wenn man das Halljahrshorn bläst und es lange tönt, dass ihr die Posaune hört, so soll das ganze Volk ein großes Feldgeschrei machen, so werden der Stadt Mauern umfallen, und das Volk soll hineinsteigen, ein jeglicher stracks vor sich. Da rief Josua, der Sohn Nuns, die Priester und sprach zu ihnen: Traget die Lade des Bundes, und sieben Priester lasset sieben Halljahrsposaunen tragen vor der Lade des Herrn. Zum Volk aber sprach er: Ziehet hin, und gehet um die Stadt, und wer gerüstet ist, gehe vor der Lade des Herrn her. Da Josua solches dem Volk gesagt hatte, trugen die sieben Priester sieben Halljahrsposaunen vor der Lade des Herrn her, und gingen, und bliesen die Posaunen; und die Lade des Bundes des Herrn folgte ihnen nach. Und wer gerüstet war, ging vor den Priestern her, die die Posaunen bliesen, und der Haufe folgte der Lade nach, und blies Posaunen. Josua aber gebot dem Volk, und sprach: Ihr sollt kein Feldgeschrei machen, noch

⁶ Peter Panoff: Militärmusik, Berlin 1938.

eure Stimme hören lassen, noch ein Wort aus eurem Munde gehen, bis auf den Tag, wann ich zu euch sagen werde: Machet ein Feldgeschrei; so machet dann ein Feldgeschrei. Also ging die Lade des Herrn rings um die Stadt einmal, und kamen in das Lager, und blieben darinnen. Denn Josua pflegte sich des Morgens frühe aufzumachen, und die Priester trugen die Lade des Herrn. So trugen die sieben Priester die sieben Halljahrspausen vor der Lade des Herrn her, und gingen und bliesen Posaunen; und wer gerüstet war, ging vor ihnen her, und der Haufe folgte der Lade des Herrn, und blies Posaunen. Des andern Tages gingen sie auch einmal um die Stadt, und kamen wieder ins Lager. Also taten sie sechs Tage. Am siebenten Tage aber, da die Morgenröte aufging, machten sie sich frühe auf, und gingen nach derselben Weise siebenmal um die Stadt, dass sie desselben einigen Tages siebenmal um die Stadt kamen. Und am siebenten Mal, da die Priester die Posaunen bliesen, sprach Josua zum Volk: Machet ein Feldgeschrei, denn der Herr hat euch die Stadt gegeben. Aber diese Stadt und alles, was darinnen ist, soll dem Herrn verbannet sein. ... Da machte das Volk ein Feldgeschrei, und bliesen die Posaunen. Denn als das Volk den Hall der Posaunen hörte, machte es ein großes Feldgeschrei. Und die Mauern fielen um, und das Volk erstieg die Stadt, ein jeglicher stracks vor sich. Also gewannen sie die Stadt, und verbanneten alles, was in der Stadt war, mit der Schärfe des Schwerts, beide Mann und Weib, jung und alt, Ochsen, Schafe und Esel.“

Die Posaune begleitete das Leben des hebräischen Volkes tagein, tagaus bei allen ihren Unternehmungen, beim Gottesdienst, an den Festtagen, im Krieg wie im Frieden, in Freud und Leid. Die Posaune stellte Öffentlichkeit her bei Bekanntmachungen, Anordnungen, Verkündigungen, Versammlungen, bei Akklamationen für den Herrscher, bei Königsproklamationen, bei der Tempelweihe, bei Umzügen mit der Bundeslade und auch in der Rechtsprechung.

Die Posaune zum Lobpreis Gottes und an Festtagen:

3. Mose 25/9: „Da sollst du die Posaune lassen blasen durch all euer Land am zehnten Tage des siebenten Monats, eben am Tage der Versöhnung.“

4. Mose 29/1: „Und der erste Tag des siebenten Monats soll bei euch heilig heißen, dass ihr zusammenkommt; keine Dienstarbeit sollt ihr da tun. Es ist euer Drommetentag.“

2. Samuel 6/15: „Und David samt dem ganzen Israel führten die Lade des Herrn herauf mit Jauchzen und Posaunen.“

1. Chronik 13(14)/8: „David aber und das ganze Israel spielten vor Gott her, aus ganzer Macht mit Liedern, mit Harfen, mit Psaltern, mit Pauken, mit Cimbeln und mit Posaunen.“

1. Chronik 15, 28: „Also brachte das ganze Israel die Lade des Bundes des Herrn hinauf mit Jauchzen, Posaunen, Drommeten und hellen Zimbeln, mit Psaltern und Harfen.“

2. Chronik 5/12-14: „Und die Leviten, die Sänger alle, Assaph, Heman und Jedithum und ihre Kinder und Brüder, angezogen mit feiner Leinwand, standen mit Cymbeln, Psaltern und Harfen gegen Morgen des Altars, und bei ihnen hundertzwanzig Priester, die mit Drommeten bliesen; und es war, als wäre es e i n e r, der drommetete und sänge, als hörte man eine Stimme, zu loben und zu danken dem Herrn. Und da die Stimme sich erhob von den Drommeten, Cymbeln und andern Saitenspielen und von dem Loben des Herrn, dass er gütig ist und seine Barmherzigkeit ewig währet, da ward das Haus des Herrn erfüllet mit einer Wolke, dass die Priester nicht stehen konnten zu dienen vor der Wolke; denn die Herrlichkeit des Herrn erfüllte das Haus Gottes.“

Diese machtvolle Akklamation mit „einer Stimme“ (*una voce*) wie bei dieser Tempelweihe unter König Salomo findet in späteren Jahrhunderten eine interessante Entsprechung. Die mit „einer Stimme“ rufende Menge wird auch in der Spätantike erwähnt, im römischen Staat ritualisiert und in musikalische Formen gebracht. Bei mittelalterlichen Manifestationen des Volkswillens war es der Amen-Ruf, der „gleich dem himmlischen Donner in den römischen Basiliken widerhallte“. Bei kirchlichen Ämtern galt die spontane Wahl „*uno spiritu et una voce*“ als göttlich inspiriert. Für den Klerus und als Herrscherlob wurde das Tedeum die höchste Form der Zustimmung nach der Wahl und zum Abschluss der Krönungsmesse. Hier wird der größte Aufwand an Lautstärke durch das Zusammenspiel von Gesang, Pauken, Trompeten, Posaunen, Orgel, Glocken und Kanonensalven erreicht.⁷

Psalm 81/4: „Blaset im Neumond die Posaunen, in unserem Fest der Laubhütten.“ Vgl. die Vertonung v. Heinrich Schütz: „*Buccinate in neomenia tuba*“ („Posaunt im Neumond die Trompete“) in *Symphoniae sacrae* F, Nr. 19; 1621.

Psalm 98/5,6: „Lobet den Herrn mit Harfen, mit Harfen und mit Psalmen; mit Drommeten und Posaunen jauchzet vor dem Herrn, dem Könige.“

Psalm 150/3: „Lobet ihn mit Posaunen; lobet ihn mit Psalter und Harfen; lobet ihn mit Pauken und Reigen; lobet ihn mit Saiten und Pfeifen. (Motto der Posaunenchöre)

Interessant ist Psalm 47/6: „Gott fährt auf mit Jauchzen, und der Herr mit heller Posaune. Lobsinget, lobsinget, Gott.“

In diesem Falle wurde die Posaune des Psalters in frühchristlicher Zeit als Engelsestimme umgedeutet zur prophetischen Ankündigung der Himmelfahrt Christi.⁸

⁷ Sabine Žak: Musik als „Ehr und Zier“, Neuss 1979.

⁸ Reinhold Hammerstein: *Tuba intonet salutaris*, Acta musicologica 31, Freiburg 1959.

Die Posaune wurde auch zur Verkündigung und zur Bekanntgabe von wichtigen Anordnungen gebraucht, also zum „Ausposaunen“ (Bekanntmachungs-Ban⁹):

1. Samuel 13/3: „Und Saul ließ die Posaune blasen im ganzen Lande und sagen: das laßt die Hebräer hören!“

2. Samuel 15/10: „Absalom aber hatte Kundschafter ausgesandt in alle Stämme Israels, und lassen sagen: Wenn ihr der Posaunen Schall hören werdet, so sprecht: Absalom ist König geworden zu Hebron.“

1. Könige 1/34 (siehe auch 39, 41): „Und blaset mit Posaunen, und sprecht: Glück dem König Salomo!“

2. Könige 9/13: „und bliesen mit der Posaune und sprachen: Jehu ist König geworden!“

Die Posaune als Symbol für das Wächteramt, zur Warnung der Gläubigen vor der Sünde:

Jeremia 4/19–21: „meine Seele hört der Posaunen Hall, und eine Feldschlacht und ein Mordgeschrei über das andere; [...] Wie lange soll ich doch das Panier sehen und der Posaunen Hall hören?“

Jeremia 6/17: „Ich habe Wächter über euch gesetzt. Merket auf die Stimme der Drommeten. Aber sie sprechen: Wir wollen es nicht tun.“

Missbrauch der Posaune und heidnischer Götzendienst durch Nebukadnezar zur Anbetung des goldenen Bildes (alttestamentarisches Instrumentarium):

Daniel 3/5,6: „Wenn ihr hören werdet den Schall der Posaunen, Drommeten, Harfen, Geigen, Psalter, Lauten und allerlei Saitenspiel, so sollt ihr niederfallen und das goldene Bild anbeten, das der König Nebukadnezar hat setzen lassen.

Wer aber alsdann nicht niederfällt und nicht anbetet, der soll von Stund an in den glühenden Ofen geworfen werden.“

Die Posaune als Symbol für die Anrufung und Verheißung des Messias:

Hosea 5/8: „Ja, blaset Posaunen zu Gibeon, ja, trompetet zu Rama ... hinter dir, Benjamin.“

Hosea 8/1: „Rufe laut wie eine Posaune (und sprich): Er kommt schon über das Haus des Herrn wie ein Adler.“

⁹ — Ban (altgerman. Stammwort, mhd, ahd. ban = Gebot, Aufgebot) ist im Mittelalter, besonders im Fränkischen Reich, das Hoheitsrecht der Könige und Grafen, bei Strafe zu gebieten und zu verbieten (Blut- und Königsban, Grafenban, Gerichts-, Heerbann). Im französischen Heerbann ein öffentliches Aufgebot der königlichen Lehnsleute zur Leistung der Heeresfolge in Person oder durch Stellung eines Truppenkontingents. Die Bekanntmachung und Vollziehung des Banns geschah durch die Bannerherren, denen Trompeter zur Seite standen. Vgl. auch Altenburg: Versuch einer Anleitung, S. 91, dort: „Ban, d. i. Ausrufung, Bekanntmachung und Einladung“.

Joel 2/1: „Blaset mit der Posaune zu Zion, rufet auf meinem heiligen Berge; erzittert alle Einwohner im Lande; denn der Tag des Herrn kommt, und ist nahe.“

Joel 2/15, 16: „Blaset mit Posaune zu Zion, heiligt ein Fasten, rufet die Gemeinde zusammen, versammelt das Volk, heiligt die Gemeinde, sammelt die Ältesten, bringet zu hauf die jungen Kinder und die Säuglinge.“

Die Posaune als Symbol für das Strafgericht:

Amos 2/2: „Sondern ich will ein Feuer schicken in Moab, das soll die Paläste zu Kirioth verzehren, und Moab soll sterben im Getümmel, und Geschrei und Posaunen-Hall.“

Amos 3/6: „Bläset man auch die Posaune in einer Stadt, dass sich das Volk davor nicht entsetze?“

Zephania 1/16: „Ein Tag der Posaunen und Trompeten wider die festen Städte und hohen Schlösser.“

Gott bläst selber die Posaune als Kampfansage, Warnung für Gottlose und Verheißung für Gottesfürchtige:

Sacharja 9/14: „und der Herr wird die Posaune blasen, und wird einhertreten als die Wetter vom Mittag.“

Sacharja 10/8: „Ich will zu ihnen blasen und sie sammeln, denn ich will sie erlösen.“

2.2.1 Die Posaune im Neuen Testament

Im Neuen Testament wird die Posaune nur noch im übertragenen Sinne und symbolhaft verwendet, da die Christen das jüdische Kultinstrument nicht übernehmen konnten, ja vielleicht auch als ein Attribut des alten Bundes ablehnten. Die im „Untergrund“ als Verfolgte wirkenden Christen hätten ihren Missionsdienst schlecht durch das Blasen von Posaunen kund tun können.

Die Posaune als Instrument der Pharisäer und Heuchler:

Matthäus 6/2: „Wenn du nun Almosen gibst, sollst du nicht lassen vor dirposaunen, wie die Heuchler tun in den Schulen und auf den Gassen.“ (Das Ausposaunen im negativen Sinne.)

Die Posaune als Gleichnis für deutliche Rede. Reden nicht mit Zungen, sondern durch Offenbarung, Erkenntnis, Weissagung und Lehre:

1. Korinther 14/8: „Und so die Posaune einen undeutlichen Ton gibt, wer will sich zum Streit rüsten?“

Die Posaune des Jüngsten Gerichts:

1. Korinther 15/51, 52: „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis: Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden. Und dasselbe plötzlich in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune; denn es wird die Posaune schal-

len, und die Toten werden auferstehen unverweslich.“ (Vgl. die Bassarie mit Solotrompete aus „Messias“ von Georg Friedrich Händel).

1. Thessaloniker 4/16: „Denn er selbst, der Herr, wird mit einem Feldgeschrei, mit der Stimme des Erzengels und mit der Posaune Gottes herniederkommen vom Himmel, und die Toten in Christo werden auferstehen zuerst.“

Hebräer 12/18, 19: „Denn ihr seid nicht gekommen zu dem Berge, ... noch zu dem Hall der Posaune und zum Schall der Worte, bei dem die Hörer baten, dass ihnen kein Wort mehr gesagt würde.“

Offenbarung Johannis 1/10, 11: „Ich [Johannes] war im Geiste an des Herrn Tage, und hörte hinter mir eine große Stimme als einer Posaune, die sprach: Ich bin das A und das O.“¹⁰

Offenbarung Johannis 4/1: „eine Tür ward aufgetan im Himmel, und die erste Stimme, die ich gehört hatte mit mir reden wie eine Posaune“.

Die sieben Posaunenengel des jüngsten Gerichts und des Strafgerichts der Apokalypse: Offenbarung Johannis 8/2, 6, 7, 8, 10, 12, 13; 9/1, 13 (verkürzt und ausschnittsweise zitiert):

„Und sahe sieben Engel, die da traten vor Gott, und ihnen ... wurden sieben Posaunen gegeben. ... Und die sieben Engel mit den sieben Posaunen hatten sich gerüstet zu posaunen. Und ich sahe und hörte einen Engel fliegen mitten durch den Himmel und sagen mit großer Stimme: Wehe, wehe, wehe denen, die auf Erden wohnen, vor den andern Stimmen der Posaune der drei Engel, die noch posaunen sollen.“¹¹

Offenbarung Johannis 10/7: „in den Tagen der Stimme des siebenten Engels, wenn er posaunen wird, so soll vollendet werden das Geheimnis Gottes.“

Offenbarung Johannis 11/15: „Und der siebente Engel posaunte.“

Offenbarung Johannis 18/22: „Und die Stimme der Sänger und Saitenspieler, Pfeifer und Posauner soll nicht mehr in dir (Babylon) gehört werden.“

Auf frühchristlichen Darstellungen blasen die Posaunenengel meist armlange bis mannshohe Rinderhörner. Später begegnet man auch mannsgroßen, konischen Instrumenten in der Form von langen Tierhörnern oder aus Holz mit einer angesetzten Erweiterung als Schallbecher. Erste bildliche Darstellung aus dem 11. Jahrhundert an der Westwand der Basilika San Angelo in Formis bei Capua: vier Engel mit vier mannsgroßen, geraden, in einen breiten Schalltrichter auslaufenden „Posaunen des

¹⁰ Bibel nach der deutschen Übersetzung D. Marin Luthers, Cöln 1857.

¹¹ Ebd.

Gerichtes“¹². Im Mittelalter werden die Posaunenengel (meist in der symbolischen Anzahl von sieben) mit entsprechenden Instrumenten aus Blech dargestellt, entweder in der geraden Form der römischen *tuba* oder der *busine*, oder nach 1400 auch in der gewundenen, S- oder bügelförmigen *busune*.

Im mittelalterlichen Musikdenken und in der Bildnerie ist der musizierende Engel eines der zentralen Themen.

Der Posaunen-Engel spielte vor allem in dem österlichen Preislied, dem seit dem 7. Jahrhundert überlieferten „Exultet“, eine wichtige Rolle als Motiv für die Repräsentation der himmlischen Liturgie.

Der Text beginnt so:

„*Exsultet jam angelica turba caelorum, exsultent divina mysteria, et pro tanti Regis victoria, tuba intonet salutaris.*“ (Aufjuble nun die himmlische Schar der Engel! Aufjubeln sollen die göttlichen Mysterien. Und ob des Sieges eines so großen Königs erschalle laut die Posaune des Heils!)

Text und Musik wurden auf Rollen (*rotuli*) geschrieben, die eine Länge von bis zu acht Metern erreichen konnten. Aus der Zeit vom 10. bis 13. Jahrhundert sind einige fragmentarische Rollen erhalten geblieben, die auch wegen ihrer Miniaturen von größtem Wert sind. Hier sind Posaunen-Engel dargestellt, die recht unterschiedliche, meist tierhornähnliche Instrumente blasen, die in Größe, Form und Material vielgestaltig sind und in etwa der historischen Instrumentenwirklichkeit des 10.–13. Jahrhunderts entsprechen dürften. Die Thematik dieser bildnerischen Gestaltung dürfte aber auch zeittypisch und richtungweisend sein für die nachfolgenden Jahrhunderte, wo der Posaunen-Engel mit der Weiterentwicklung im Instrumentenbau Schritt hält. Die Posaune als Instrument der himmlischen Liturgie, als Instrument der Lobpreisung, zur Ankündigung des jüngsten Gerichts und der Strafgerichte der Apokalypse findet vor allem in der Musik eine ethisch gewachsene und prägende Ausdruckskraft für diese christlich-abendländische Kultur.

2.3 Die Römer

Am weitesten entwickelt waren die Blechblasinstrumente bei den Römern, während über die griechische *salpinx* nicht viel zu erfahren ist. Der Ursprung geht allerdings auf die Etrusker zurück, die für Griechen, Römer und Germanen (Luren) gleichermaßen Lehrmeister und Vorbild waren. Die griechischen Schriftsteller berichten daher, dass die Griechen ihre *salpinx* von thyrenischen (etruskischen) Seeräubern übernommen haben, was auch den Spitznamen „Räubertrompete“ erklärt.

Bei den Römern sind uns vier unterschiedliche Instrumente, die in Form und Leistungsfähigkeit unseren Naturtoninstrumenten am nächsten kommen, namentlich durch Bildzeugnisse und schriftliche Überlieferung bekannt.¹³

¹² Edward Buhle: Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, Leipzig 1903; S. 28.

¹³ Die folgenden drei Abbildungen (*bucina*, *tuba*, *lituus*) sind aus dem „Handbuch der Römischen Alterthümer“ - begonnen von Wilhelm Adolph Becker, fortgesetzt von Joachim Marquardt; aus dem dritten Theil, zweite Abtheilung

Die ca. 3,40 m lange und fast kreisrund in einer flachen Spirale gewundene und über den Kopf des Spielers ragende *bucina* mit einer quer verbindenden, über den Korpus des Instrumentes hinausragenden Halte- und Schulterstange war das leistungsfähigste Blechblasinstrument. Vegetius beschreibt sie als „*bucina quae in semet aereo circulo flectitur*“.¹⁴ (*bucina*, die in sich zu einer ehernen Kreiswindung gebogen wurde). In Pompeji wurden zwei gut erhaltene Exemplare gefunden (Kopien davon in Brüssel und Paris), deren Gesamtlänge von 3,33 m einer Terzposaune in G entspricht, so dass auf ihr die gesamte Naturtonskala ähnlich unserer Posaune zu Gebote stand.



Im Klang kam sie der engmensurierten Renaissance-Posaune am nächsten. Der Klang war voll und weich, Horaz nennt ihn „*minax murmur*“ (drohendes Schmettern). In der äußeren Form ist sie in etwa einem einwindigen Jagdhorn vergleichbar, so dass die *bucina* gern mit dem kürzeren *cornu* verwechselt wurde. Auch in frühmittelalterlichen Schriften sind *bucina* und *cornu* identische Bezeichnungen für ein mittelgroßes Signalthorn.¹⁵ Die *bucina* diente den Fußtruppen als Signalinstrument, doch waren sie den Feldzeichen zugeordnet. In der Regel führten sie das *classicum*, das Feldherrnsignal (*insigne imperii*) aus, besonders bei Triumphzügen (*pompa triumphalis*) und anderen Festlichkeiten. In der Rangordnung des Heeres standen *tubicen* und *bucinatores* in der Kaiserzeit den Unteroffizieren (*principales*) gleich, denen es gestattet war, sich in Kollegien (*comites bucinatorum*) mit Statuten (*leges*) und mit gemeinsamer Kasse (*arca*) zusammenzuschließen. Die Eintrittsgebühr betrug 750 Denare.¹⁶ Wir erahnen in diesen Berufsgenossenschaften die Vorformen unserer späteren Musikerzünfte in den Städten.

Da die *bucina* bei keinen staatlichen Begräbnissen, Opferhandlungen oder Triumphprozessionen fehlen durfte, sehen wir sie oft im Zusammenwirken mit der *tibia*. Diese war seit der hellenistischen Zeit der Römer beliebtestes und vielseitigstes Blasinstrument, vergleichbar mit dem griechischen Mono- oder Doppelaulos oder unserer Schalmel. *Bucina* und *tibia* klangen gut zusammen. Die klangliche

mit zwei Kupfertafeln (auf der zweiten Tafel die drei Instrumentenzeichnungen mit Legende, nach dem Vorbild der Trajanssäule in Rom), Leipzig 1853.

- 14 Flavius Vegetius: *Epitoma rei militaris*. Er schrieb es nach der Niederlage der Römer gegen die Goten bei Adrianopolis (378). Vgl. Overton a. a. O., S. 14; Buhle a. a. O., S. 12; E. Tarr: *Die Trompete*, S. 16.
- 15 Edward Buhle a. a. O., S. 12, Fußnote 1) „Eine kurze, bündige Erklärung der römischen Instrumente gibt Vegetius, *Epitoma rei militaris*, lib. III, cap. 5, ed. Lang, Bibl. Teubn., p. 73. „*Semivocalia (signa) sunt, quae per tubam aut cornu aut bucinam dantur, tuba quae directa est appellatur, bucina quae in semet aereo circulo flectitur, cornu quod ex uris agrestibus argento nexum temperatum arte spirituque canentis flatus emittit auditum.*“ („Akustische Zeichen sind die durch tuba oder cornu oder bucina gegebenen. Tuba nennt man das gerade Instrument, bucina das, was in sich in einem Metallring gewunden ist; cornu aber das, was von wilden Stieren, in Silber gefasst, durch den kunstfertigen Atem des Bläusers geregelt, einen Ton hervorbringt.“) Diese Beschreibung lässt erkennen, dass die *bucina* das kreisrund gebogene, mit einer Querstange über der Schulter getragene Instrument war und nicht das *cornu*, wie bei Friedrich Behn (*Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*), Günter Fleischhauer (*Musikgeschichte in Bildern*, Bd. II/5) und Günther Wille (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11, Artikel Rom) angegeben.
- 16 Günter Fleischhauer: *Musikgeschichte in Bildern*, II/5, Etrurien und Rom, Leipzig o. J., S. 66.

Beweglichkeit der *tibia* und die sonore Fülle der *bucina* in der Tiefe ergänzten sich zu einer auch in der Lautstärke ausbalancierten Mehrstimmigkeit. Wir finden eine Entsprechung in der mittelalterlichen „Bläser-Alta“, wo ebenfalls Schalmei, Pommer und Posaune zu einem vielseitigen und allseits beliebten Ensemble zusammenwuchsen.

Das *cornu* (lat. = nhd. „Horn“, Gehörn, Geweih; Attribut der Flussgötter und des Bacchus) war ein kurzes Büffelhorn, später auch aus Bronze oder Silberlegierungen gegossen, das hauptsächlich Signalzwecken diente.

Die gerade, mannsgroße (ca. 1,20 m) und konische *tuba* aus Bronze oder Eisen war das Signalinstrument der Legionen, der regulären Infanterie (*tuba vero pedatum est et directa*¹⁷ = *tuba*



wahrlich gehört zu den Fußsoldaten und ist gerade gebaut). Auf einigen Abbildungen erkennt man eine Tragleine, vermutlich zum Schultern des Instrumentes. Ihr Klang galt als rau und schrecklich. Der römische Dichter Quintus Ennius schrieb den Vers: *at tuba terribili sonitu taratamtara dixit*¹⁸ (= doch die *tuba* mit grausigem Klang *taratamtara* sagte). Die *tuba* wird aber auch neben der *tibia* (= Doppelaulos, das führende Stadtpfeifer- und Kultinstrument der Römer) als Kultinstrument genannt. Die den staatlichen Priestern gleichgestellten *tubicines sacrorum populi Romani* (= *tuba*-Bläser der Heiligen Stätten des Römischen Volkes) genossen großes Ansehen. Am 23. März und 23. Mai feierten sie ihr *tubilustrium*, die kultische Reinigung und Lustration der Instrumente, die bei staatlichen Festakten, Opferprozessionen und im Kriegsdienst geblasen wurden.¹⁹ Johann Ernst Altenburg sagt dazu folgendes: „Zu Rom wurde jährlich das Trompeter-Fest, (Tubilustrium) feyerlich begangen, wenn nemlich im Monat April und zwar den letzten Tag der Quinquatrorum, die Trompeten, die man bey den Opfern gebrauchte, öffentlich geblasen wurden, welches gewöhnlich mit Opferung eines Lammes geschahe. Den 23^{ten} May feierten es die Trompeter selbst. Diese thaten es dem Vulkan, jene der Minerva zu Ehren, welche Ceremonie Palantius aus Arcadien mit dahin gebracht haben soll.“²⁰

¹⁷ Horaz: Pseudacronis scholia; Overton, S. 14 zitiert hier Günther Wille: *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967, S. 91 ff.

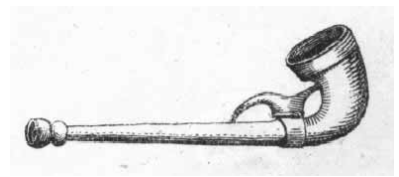
¹⁸ Vgl. dazu bei Praetorius die Bezeichnung Taratantara für die Feldtrompete.

¹⁹ Günter Fleischhauer a. a. O., S. 62.

²⁰ Johann Ernst Altenburg: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst, Halle 1795, S. 20. Wilhelm Ehmann benutzte als Buchtitel in Anlehnung an *tubilustrium* „Tibilustrium“, da er ja nicht speziell über das römische Trompeterfest, sondern allgemein über die Bläserei für die Posaunenchoräle schreiben wollte. Eine Beziehung zu unserer Sammelbezeichnung „Pfeifer“ und „Pfeifertag“ liegt nahe. Er beruft sich in dieser Schrift (Seite 5) auf eine bei den Römern seit alters bestehende „Gilde der Tibienbläser (Pfeifer), die für kultische Opfermusik sorgte. Die *comites buccinatorum* gewannen eine solche Bedeutung, dass sie zur Zeit Konstantins des Großen selbst den Tribunen übergeordnet waren und man zu ihren Ehren am letzten Tage des April ein eigenes Fest, die Tibilustrien, beging.“ Vgl. auch Günter Fleischhauer a. a. O., S. 17: „So sollen zum Beispiel die im stadtrömischen ‚collegium tibi-cinum‘ vereinigten Kultmusiker im Jahre 311 v. u. Z. in den Streik getreten und nach Tibur ausgewandert sein, als man ihnen ihr altes Privileg entziehen wollte, alljährlich an den Iden des Juni (13.6.) ein Festmahl im Tempel des Jupiter

Die Quinquatrien waren Feste zu Ehren der Minerva: Das größere (*maiores*) begann am 5. Tag nach den Iden des März (ursprünglich Marsfest vom 19.–23. März); das kleinere (*minores*) der *tibicines* am 13. Juni.²¹

Eine Oktave höher als die *bucina* stand der den Cohorten als Signalinstrument zugewiesene *lituus* (lat. = „Krümmung“, Krummstab der Auguren, später auch Bischofsstab), eine kürzere und im Klang hellere und schärfere Variante der *tuba*, mit hakenförmiger Aufwärtsbiegung der Stürze (wie bei dem Alphorn). Der aus Bronzeguss hergestellte *lituus* war das Signalthorn der Reiterei (*lituus equitum est et incurvus*, heißt es bei Horaz²²). Er wurde aber auch zu Fuß bei Leichenzügen und gelegentlich auf Kriegsschiffen gespielt. Das abnehmbare Mundstück soll eine Erfindung der Etrusker sein.²³



Eine dem *lituus* ähnliche Form finden wir in der gallischen *carnyx*, die bei den Kelten offenbar als National-Instrument galt. Hier ist das Schallstück in Form eines Tier- oder Drachenkopfes ausgebildet. Solche tierköpfigen Stürzen erscheinen auch in den Miniaturen des 11. und 12. Jahrhunderts, nunmehr auch an anderen Instrumenten. Zur Zeit der napoleonischen Kriege haben französische Instrumentenbauer bei einigen Blechblasinstrumenten, so auch bei den Posaunen, die Stürzen als offene Tierrachen gestaltet, bunt bemalt, oft auch mit einer beweglichen Blechzunge versehen. Solche Posaunen kann man unter der Bezeichnung *buccin* im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg sehen.²⁴ Auch der Autor ist im Besitz einer Dracheposaune.

2.4 Die Bedeutung der Posaune für die geistliche und weltliche Macht.

In der frühen Christengemeinde hatte die Posaune keine praktische Funktion als Kult- oder Signalinstrument. Umso größer ist der geistig-prägende Einfluss auf das frühe Mittelalter durch das christliche Schriftgut und das verkündete Wort. Die Posaune wird meist spirituell und im übertragenen Sinn als Lob Gottes oder als Ermahnung zum christlichen Leben genannt und dient überhaupt meist als Sinnbild für christliche Glaubensinhalte. Das kann so weit gehen, dass nicht der Klang oder

Capitolinus abzuhalten (Livius IX, 30,5–10).“

21 Günther Fleischhauer, S. 50: „Ovid (fasti 6, 657) berichtet, Tibiabläser hätten seit jeher bei den Vorfahren in Ehren gestanden, da sie bei Opfern, Leichenbegängnissen und Spielen mitwirkten.“ Tibiabläser bildeten schon frühzeitig ein „collegium tibicinum, qui sacris publicis praesto sunt“. Im Gegensatz zu den gewerblichen Genossenschaften (*collegia opificum*) zählten die staatlichen Kultmusiker zu den *apparitores*, den Beamten des öffentlichen Dienstes. Ihr Vereinshaus (*schola tibicinum*) befand sich in der Nähe des Palatin. (Fleischhauer, S. 56). Im Mittelalter bekommt der Begriff *tibia* die Bedeutung einer „weiblichen“ Trompete im Gegensatz zu der „männlichen tuba“. Ein Vokabular von 1420 gibt für *Tibia* die Bedeutung ein *cleyn bosune* an. Ca. 1530 ist *tibicen* die Übersetzung für *trumeter*. Vgl. dazu: Žak, S. 311 ff., besonders Fußnote 39 und 40. Vgl. auch „Quellen zur Geschichte des Bauernkrieges in Oberschwaben“, hrsg. v. Franz Ludwig Baumann, Tübingen 1876 (Bibl. d. litt. Ver. Stuttgart 129), 676, 626.

22 Horaz, zit. nach Overton, S. 14.

23 Friedrich Behn: Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter, Stuttgart 1954, S. 133.

24 John Henry van der Meer: Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 1, Hörner, Trompeten, Membraphone, Idiophone, Wilhelmshaven 1979, S. 99: eine *Buccin* von Jean-Hilaire Alsté, Paris um 1825; eine andere von Duarry, Barcelona um 1820.

die Kulteigenschaft, sondern der Werkstoff und seine Herstellungstechnik zum Gleichnis werden. Wie die metallene Posaune (*tuba ductilis*) durch Hammerschläge in die rechte Form getrieben und geschlagen wird, so soll nach Augustinus der leidende Mensch durch die schmerzhaften Schläge des Leides zu einem Instrument des Gotteslobes geformt werden.²⁵

Bei Clemens von Alexandrien bläst Christus die Posaune, und seine Posaune ist das Evangelium. Die gewaltige Lautstärke als Ausdruck göttlicher Macht. „Tuba evangelica sonat“.²⁶

Dass die weltlichen Herrscher des christlichen Abendlandes Trompeten und Posaunen zu ihren Herrscherinsignien und musikalischen Wappenzeichen erhoben haben, liegt in dem „anrufenden, zusammenraffenden und durchdringenden Charakter des Blechbläserklanges begründet, dem niemand auszuweichen vermag.“²⁷ Es ist ganz natürlich, wenn sie sich hierin auch durch die Heilige Schrift bestätigt fühlten, in der die Posaune als Kultinstrument und Symbol religiöser und staatlicher Ordnung eine so überragende Bedeutung erlangen konnte. Aber auch die Städte wetteiferten hierin mit den Höfen und konnten auf die Blechblasinstrumente als Sinnbild für städtische Selbständigkeit nicht verzichten, obwohl ihnen später das Privileg, eigene Trompeter zu halten, streitig gemacht wurde oder nur gegen „Bezahlung“ oder als reichsstädtischer Sonderstatus verliehen wurde.

Kaiserliche Edikte, Gesetze mit Strafandrohung, Verbote waren am durchdringenden Posaunenklang zu erkennen und zu unterscheiden von den weniger wichtigen Erlassen. Hier haben wir es mit dem positiven „Ausposaunen“ zu tun, die Posaune als „Bekanntmachungsschall Ban“ (Vgl. Johann Ernst Altenburg) oder als *legalia insignia regis* (=rechtliche Hoheitszeichen des Königs). Dass diese hoheitliche, höchstrichterliche Verwendung der Posaunen und Trompeten einem strengen Protokoll unterworfen war, versteht sich von selbst. In den Städten oder den italienischen Republiken geschah es nicht anders. Aber nicht nur das Instrument, sondern auch eine bestimmte Fanfare (wie die „sonata imperiale“ Karls V. 1536) konnte zu einem kaiserlichen oder städtischen „Signum“ werden.²⁸ Städtische Fanfaren hat Hans Joachim Moser unter dem Titel „Tönende Städte-Heraldik“ gesammelt.²⁹

Durch bestimmte musikalische „Signa“ wiederholbare Assoziationen zu wecken, finden wir als kompositorische Technik entwickelt in Wagners Leitmotivik. Im *Lohengrin* beweist Wagner zudem durch die musikalische Ausdeutung des mittelalterlichen Szenarios, dass das Wissen um die symbolische und ethische Bedeutung der Instrumente noch lebendig war.

²⁵ Augustinus: Psalm 97, 6, CCSL 39, 1374f.

²⁶ Žak, S. 48/49.

²⁷ Wilhelm Ehmann: Tibilustrium, S. 4.

²⁸ Žak, S. 57.

²⁹ Hans Joachim Moser: Tönende Volksaltertümer, Berlin 1935.

Das „Ausposaunen“ war auch im Rechtsleben überaus wichtig zur Herstellung von Öffentlichkeit, desgleichen bei der Akklamation, der alten Form der Zustimmung oder der Kür zu kirchlichen oder weltlichen Ämtern. Bei der Bestrafung von Frevlern wird die Schande durch Bekanntmachung verschärft. Im 15. Jahrhundert bläst z. B. ein Trompeter während des Auspeitschens eines Übeltäters am Pranger. Durch den Klang von Posaunen und Glocken wird öffentlich gemacht, dass nicht heimlich Rechtsgewalt geübt wird. Nach den Eheschließungsbräuchen nehmen bei der Heimführung der Braut Musikanten am Brautzug teil, damit hörbar angezeigt wird, dass alles rechtens zugeht.³⁰

3. Vom Untergang des Weströmischen Reiches bis zu den Kreuzzügen

Bis zum Ende des Römerreiches (476 wird der letzte Kaiser Romulus Augustulus abgesetzt) waren die noch durch den oben erwähnten Flavius Vegetius überlieferten genauen Reglementierungen des Signalwesens der Blechblasinstrumente im römischen Heer allgemein im Gebrauch. Es gab Signale zum Alarm, Angriff und Rückzug, desgleichen Signale im täglichen Dienst, beim Marsch, bei Triumphzügen, Leichenbegängnissen, Prozessionen und Opferhandlungen. Inwieweit sie danach im Westen des zerfallenen Römischen Reiches in den Wirren der Völkerwanderung von den Germanen übernommen worden sind, lässt sich schwer feststellen, da aus dieser Zeit darüber kaum schriftliche Nachrichten überliefert sind. Den mittelalterlichen Schriftstellern scheinen die Namen der römischen Blechblasinstrumente nicht mehr so vertraut zu sein, so dass oft *tuba* und *bucina* zu austauschbaren Bezeichnungen werden. In einer Heiligenvita (ca. 670) werden *bucinae* genannt, die wenige Sätze später *tubae* heißen.³¹

Im Oströmischen Reich lebt aber die alte Praxis der Blechblasinstrumente weiter. Ende des 6. Jahrhunderts werden die lateinischen Namen *tuba* und *bucina* und deren Signale ins Griechische übersetzt.³² Aber auch Isidor, Erzbischof von Sevilla († 636), weiß noch, dass die „Alten“ zwischen *tuba* und *bucina* zu unterscheiden wussten. Er gibt für die *tuba* die verschiedenen Signale zum Kampf, zur Verfolgung des Feindes und zum Sammeln an.³³ Denkbar wäre daher, dass die Heere der Völkerwanderung wie auch später die der deutschen Könige und Kaiser der Merowinger, Karolinger, Ottonen, Salier und Staufer ein Signalwesen ähnlich dem des römischen Heeres besaßen. In dem Ende des 9. Jahrhunderts entstandenen Epos „Waltharilied“ wird das Hunnenheer unter Walther zur Schlacht geführt:

„Kampfruf schallet ringsum empor in die Luft, die Posaunen
Lassen zugleich ertönen den schrecklichen Ruf, und sofort auch
Fliegen von hier und von dort in dichter Menge die Speere.“³⁴

³⁰ Žak, S. 9.

³¹ Žak, S. 42.

³² Žak, S. 41.

³³ Žak, S. 41: Isidor XVIII, 4.

³⁴ Das Waltharilied, übersetzt v. Prof. Dr. Hermann Althof, Leipzig 1900.

Sicher spielten die Blechblasinstrumente in einer ungebrochenen Kontinuität der Tradition die unverzichtbare Rolle einer akustischen Repräsentation weltlicher und kirchlicher Macht. Auch Herbert Heyde glaubt an diese fortwirkende Stetigkeit und vermutet eine unmittelbare Tradition vom römischen Reich her und eine mittelbare durch Byzanz.³⁵ Dass diese politische Umbruchszeit in einem Halbdunkel liegt, ist vermutlich mehr Ausdruck einer schwierigen Quellenlage und deren Auswertung. Die These, dass die *busine* arabischer Herkunft und erst durch die Kreuzzüge nach Europa gelangt sei, ist unglaubwürdig. Eher könnte man sich vorstellen, dass die hochentwickelten Blechblasinstrumente der Römer durch deren Feldzüge im Morgenland Verbreitung und Nachahmung gefunden haben. Und vor den Kreuzzügen gab es infolge der sarazenischen Eroberungszüge gegen das Abendland (711 Vernichtung des Westgotenreichs auf der pyrenäischen Halbinsel, 827 Eroberung Siziliens, 846 Vorstoß bis Rom) weitreichende Berührungen mit der orientalischen Welt. Andererseits führten die Kreuzzugsheere ihre Signalinstrumente mit ins Morgenland. Sie trafen dort auf die sarazenischen Blechbläser-Ensembles, deren Instrumente vermutlich auch auf das Vorbild der Römer zurückgehen.

Wenn um 1100 (Rolandlied; altfranzösisches Nationalepos zur Verherrlichung Karls d. Gr.) zum ersten Mal in Südfrankreich der Begriff *buisine* auftaucht, dann handelt es sich offenbar nicht um ein neues Blechblasinstrument, sondern um die volkssprachliche, altfranzösische Form der lateinischen *bucina*. Auch in Deutschland entwickelt sich eine vom Latein des gelehrten Klerus abgeschwächte Volkssprache (*lingua theodisca*, d. h. volkstümlich von „diot“ = Volk, später deutsch). Das altfranzösische „Rolandlied“ wird 1170 durch Konrad den Pfaffen ins Mittelhochdeutsche übersetzt. Die südfranzösische und deutsche Ependichtung erlebt eine Blütezeit und sorgt für die literarische Verbreitung des Namens für das nur scheinbar neue Instrument. So wird *buisine* zum prägenden Terminus für das führende Blechblasinstrument des Mittelalters und durch seine sprachliche Umwandlungen in mhd. *busîne*, *busûne*, *basune*, *prusune*, *prosone* und *posaune* in der Zeit der Gotik und der Renaissance zur heute noch im deutschen Sprachraum lebendigen Kennzeichnung für das Ur-Instrument, aus dem sich Trompete und Zug-Posaune entwickelt haben.

Auch die Vermutung, die Araber hätten mit ihren Blechblasinstrumenten eine neue Herstellungstechnik (aus getriebenem Blech) nach Westeuropa gebracht, ist nicht aufrecht zu halten. Diese Technik haben die Römer auch schon beherrscht. Die *tuba ductilis* war ein ausdrücklich aus getriebenem (*ductilis*) Blech verfertigtes Instrument (*an êrinen blâson, mit hamere gerahton*) zum Unterschied zu dem aus Erz gegossenen *cornu*.³⁶

³⁵ Herbert Heyde: Trompete und Trompeteblassen im europäischen Mittelalter, Dissertation Leipzig 1965, S. 8; vgl. auch Žak, S. 40.

³⁶ Edward Buhle, S. 15: „Ductiles tubae aerae, tundendo, producuntur. Si tundendo, ergo vapulando.“ (Gestreckte echerne Tubae werden durch Hämmern gezogen. Wenn durch Hämmern, folglich durch Treiben.).

4. Die *busîne/pusûne* in der epischen Dichtung des Mittelalters

Die erste Erwähnung der (volkssprachlichen) *busîne* finden wir im „Chanson Roland“ (um 1100), nämlich die *buisines* als Signalinstrumente des französischen Heeres. Hundert Jahre später berichtet Robert de Clari³⁷ von dem prahlerischen Auftritt des Alexios V. 1204 inmitten der lärmenden Blechblasinstrumente: *faisoit sonner ses buisines d'argent et ses timbres et faisoit un mout grant beubant*. (= Er ließ seine silbernen Posaunen und seine Trommeln klingen und erzeugte einen ohrenbetäubenden Lärm). Erste bildliche Überlieferung eines ähnlichen Instrumentes gibt es schon früher: Die Darstellung des Jüngsten Gerichts an der Westwand der Basilika St. Angelo in Formis bei Capua (1072–1087) mit vier Posaunenengeln. Aus den Miniaturen dieser Zeit ist zu erkennen, dass es sich um verhältnismäßig lange, aus Blech gefertigte Instrumente handelte.³⁸

Im Folgenden seien einige aus dem Zusammenhang zitierte schriftliche Quellen angeführt, die nur die Verwendung des Terminus *busîne* und *busûne* über den Zeitraum von 1100–1300 und in räumlich weit verstreuten Dichtungen belegen sollen (in der 1. Spalte Vers-, Kapitel-, Zeilenzahlen):

Vor 1109, Chanson de Roland:

3523 Mit à sa buche une clere buisine. Er setzte an seinen Mund eine helle Posaune.

Zwischen 1198–1210, Parzival von Wolfram von Eschenbach:

63,3	die hellen busînen mit krache vor im gâben dô.	Die hellen Posaunen gaben vor ihm großen Schall.
------	---	---

Um 1170–ca. 1220, Willehalm von Wolfram von Eschenbach:

400,19	aht hundert pusînen snar man hôrte dâ mit krache gar	Achthundert Posaunen schmetterten man hörte dort mit Schalle gar.
--------	---	--

360, 8	aht hundert pusînen hie� blâse rois Kalopeiz. in sîme lande man noh weiz daz pusîn dâ wart erdâht: ûz Thusî wâren brâht.	Achthundert Posaunen hieẗ blasen König Kalopeiz. In seinem Land man das noch weiß, dass die Posaune da wart erdacht, aus Thusi waren gebracht.
--------	--	--

390, 28	von pusînen galme was vor im groz gesnarren.	Von Posaunen-Schall war vor ihm ein lautes Geschmetter.
---------	---	--

³⁷ Robert de Clari: La conquete de Constantinople, hrsg. v. Philippe Lauer, Paris 1924, S. 77. Vgl. Žak a. a. O., S. 96.

³⁸ Edward Buhle, S. 28–31.

1200–1209, der Artusroman „Wigalois oder der Ritter mit dem Rad“ des oberfränkischen Epikers Wirnt von Grafenberg:

8650	Man horte da busune vil Blasen nach der heiden site.	Man hörte dort Posaune viel blasen nach der Heiden Sitte.
------	---	--

8880	zwô busûne selten swigen	zwei Posaunen selten schweigen
------	--------------------------	--------------------------------

Die *busune* wird auch im Zusammenhang mit anderen Instrumenten genannt, ohne dass daraus ein Zusammenspiel hervorgeht. Dies würde erfahrungsgemäß für *busune* und *trumbe* bzw. *scalthorn* und *tampuren* zutreffen, wenn sie als Fanfarenensemble auftreten. Die Kombination von *busune* und *schalmey* weist schon auf das „musikalische“ Ensemblespiel der Bläser-Alta hin. Auch das Reiselied, das die *busuner* im „Frauendienst“ spielten, zeigt die *busune* mehr von ihrer musikalischen Seite. Der Ausdruck *hô* bezieht sich auf eine hohe Tonlage, also bei der *busune* auf die oberen Naturtöne, mit denen eine gewisse Melodik („süeze wîse“) erzeugt werden konnte.³⁹

Um 1170–ca. 1220, Willehalm von Wolfram von Eschenbach:

225, v.	dâ wart vil busûne erschalt	viele Posaunen erschallten
13	und tambûren ungezahlt.	und Trommeln ungezählt.

Um 1200, Nibelungenlied:

751	manec pusûne lûte vil kreffticlîch erdôz von trumben und von vloiten der schal wart sô grôz.	manch Posaunenschall sehr kräftig erscholl von Trommeln und von Flöten der Schall war so groß
-----	---	--

808	(beim Ritterspiel in Worms) viel krefteclîche lûte manic pusûn erdôz. von trumben unt von floyten wart der schal sô grôz	starker Klang vieler Posaunen ertönte. Von Trompeten und von Flöten war der Schall so groß.
-----	--	--

1456, 1	busûnen, floitieren huob sich des morgens fruou.	Posaunen, Flötenspiel hub an des Morgens früh.
---------	---	---

³⁹ Zak, S. 69.

1200–1209, Wigalois: ⁴⁰

9 574	busûnen unde seitspiel vor in ûf der strâze hal. Von vreuden was dâ grôzer schall.		Posaunen und Saitenspiel vor ihnen auf der Straße ertönt. Von Freuden war da großer Schall.
-------	--	--	---

Um 1210–15, Kudrunlied:

49	Pusûnen unde trumben vil lûte man da vernam; vloiten unde harphen, swes man dâ began, rotten unde singen, des vlizzen si sich sêre, phîfen unde gîgen.		Posaunen- und Trompetenschall laut tönend man vernahm; Flöten und Harfen auch huben an, Rotten und Gesang, des befließigte man sich sehr, Pfeifen und Geigen.
----	--	--	---

1248, Alexander von Ulrich v. Etzenbach:⁴¹

711 ff.	horn, tambûren, busînen, schalmîen, rottumbel		Horn, Handtrommeln, Posaunen, Schalmeien, Tambourins
---------	--	--	---

14 649:	busînen und tambûren sie erschelten ûf den mûren		Posaunen und Trommeln erschallten auf den Mauern
------------	---	--	---

nach 1250, Mai und Beaflohr, anonym: ⁴²

4, 5 ff.	die keiser waren alle dâ mit hûse und nindert anderswâ. dâ von was dâ vreuden vil. herpfen, roten, seitenspiel, tambûren, vloiten, busûnschal		Die Kaiser waren alle da mit ganzem Trotz wie nirgend sonst. Da war an Freuden viel. Harfen, Rotten, Saitenspiel, Trommeln, Flöten, Posaunenschall
----------	---	--	--

1255, Frauendienst von Ulrich v. Liechtenstein:

p. 295, 27/28:	mîn busûnær die bliesen dô mit kunst ein reisenot vil hô;		Meine Posauner die bliesen da mit Kunst ein Reiselied sehr laut;
-------------------	--	--	---

580,1:	Mîn busûnær die bliesen dô ein sÛeze wîse mit schalle hô		Meine Posauner die bliesen da eine sÛÙe Weise mit lautem Schall
--------	---	--	--

um 1270, Braunschweiger Reimchronik: ⁴³

3333:	pusînen unde scallhorn dhe ir stimme gar verlorn.		Posaunen und Schallhorn ihre Stimme ganz verloren.
-------	--	--	---

⁴⁰ Žak, S. 94, Fußnote 81.

⁴¹ Žak, S. 84, Fußnote 21.

⁴² Žak, S. 28.

⁴³ Braunschweiger Reimchronik, Monumenta Germaniae Historica, deutsche Chroniken II, 502, v. 3333.

um 1280, Lohengrin:

5044 flöitieren und tampuren schal
pusûnen snarren, daz ez in die
luft erhal.

Flöten- und Trommelschall,
Posaunen schmetterten, dass es in der
Luft hallt.

Liedersaal-Codex, hrsg. von Josef von Laßberg:

2, 276 mit busûnen und schalmîen

mit Posaunen und Schalmeien

Rosengartenlied:

1730 mit busûnen und schalmei.

mit Posaunen und Schalmei.

Gui de Bourgogne:

1374 Et l'ost s'archée et devant
Là oïsiés soner plus de M olifans
Grelles et chalemiaus et buisines
bruians.

Und die mit Bogen bewaffnete
Truppe stürmte vor, dort erklangen
mehr als tausend Olifanten, Schel-
len und Schalmeien und schmet-
ternde Posaunen.

Guillaume d'Orange:

Cors et buisines et
chalemeaus soner.

Hörner und Posaunen und
Schalmeien erklangen.

Kudrun:⁴⁴

1572 von trumben unt pusûnen
hôrte man manegen krach,
vloiten unde blâsen,
uf sumber sêre bôzen.

von Trompeten und Posaunen hörte
man beträchtlichen Lärm, Flöten
dazu blasen, auf Handtrommeln
heftiges Schlagen.

Parzival:⁴⁵

63, 2 f. Pusînen, zwên tambûre und floyten

Posaunen, zwei Trommeln u. Flöten

764, man hôrt dâ pusînen
26 tambûrn, floitiern, stîven.

man hört da Posaunen,
Trommeln, Flöten, Schalmeien

Willehalm:

34, 6 vil pûken, vil tambûren,
busînen and floytieren.

Viel Pauken, viele Trommeln,
Posaunen und Flöten

44 Edward Buhle, S. 31; Žak, S. 23.

45 Žak, S. 32.

382, 13	waz busîn vor im erklanc! wie man vor im ûf mit künste swanc manec rotumbes mit zunel! dâ wârn ouch floytierre hel!	Reichlich Posaunen vor ihm erklangen! Wie man vor ihm mit Künsten aufwartete, manche Trommeln mit Schellen! Da waren auch Flöten helle!
---------	---	---

1255, Frauendienst von Ulrich. v. Liechtenstein:

492, 5	Holer floyte sumber dôz pusûnen und schalmeyen schal moht niemen da gehoern wal.	Lochflöten laut erklingen, Posaunen- und Schalmeyen-Klang konnte niemand überhören.
--------	--	---

Vor 1269, Willehalm von Orange von Ulrich von dem Türilin:⁴⁶

CXCII, 22	der burggrâve hiez nû machen schal sehs bûsûner bliesen auf. zuo dem stade wart michel louf. hi was bekkeslahen und rîch schalmîn.	Der Burggraf hieß nun Schall machen, sechs Posauner bliesen auf. Zum Ufer war ein großer Lauf, hier war ein Beckenschlagen und volltöniges Schalmeinen.
--------------	---	--

Um 1280, Lohengrin:

Str. 505, v. 5044	floitieren und tampuren schal pusûnen snarren, daz ez in die luft erhal.	Flöten und Trommel erklingen, Posaunen schmettern, dass es die Luft erhallt.
Str. 619, v. 6187	nû hôrt man der pusûnen snar unt von tampûr gedoeze.	nun hört man der Posaunen Schmettern und den Trommellärm.

1298, Österreichische Reimchronik von Ottokar aus der Gaal:⁴⁷

73 607	der schal wart ungefüeg und grôz von der pusûnen dôz; floiten und teubære schalmîen und pûkære mit grôzen hersumpfern under einander pumpfern.	Der Schall war ungemein und groß von der Posaunen Widerhall, Flöten und Trommeln, Schalmeien und Pauken, mit großen Heertrommeln durcheinander lârnten.
--------	---	--

Um 1300, Appolonius von Tyrland von Heinrich v. Neustadt:⁴⁸

7 462	Pusaumen, schalmayen doß	Posaunen, Schalmeien Schall
-------	--------------------------	-----------------------------

⁴⁶ Žak, S. 83, Fußnote 16.

⁴⁷ Žak, S. 87: Monumenta Germaniae, Deutsche Chroniken 5, Österr. Reimchronik, 73 607 ff.

⁴⁸ Žak, S. 90, Anmerkung 58.

Um 1300, Appolonius von Tyrland^{49,50}

10 503 schalmayen, tamburen, pusaun,
ff. horen, plater spil

Schalmeien, Trommeln, Posaunen,
Hörner, Platterspiel

17 762 Da horten sy auff türnen
f. Pusawmen und hürnen.
Pfeiffen und schalmeyen.

Da hörten sie auf Türmen
Posaunen und Hörner,
Pfeifen und Schalmeien.

Parzival:

19 v. 6 nâch den selben reit,
pusûner, der man och bedarf.

nach denselben reiten
Posauner, derer man auch bedarf.

Die *busûner* gehörten zum Rittergefolge. Die Wappen der Ritter waren als Fähnchen dicht hinter der Stürze befestigt und waren offenbar so selbstverständlich ein Bestandteil des Instrumentes, dass sogar bei der Darstellung des Weltgerichts die Engel fähnchengeschmückte *busunen* trugen.⁵¹

⁴⁹ Žak, S. 84, Fußnote 21.

⁵⁰ Žak, S. 121, Fußnote 5.

⁵¹ Edward Buhle, S. 30, Fußnote 3: siehe eine englische Apokalypse des XIII. scl., London, Brit. Mus., Add. 21926, bl. 25a.

4.1 Die Verbesserung der *busune* durch die Technik des Rohrbiegens

Eine wichtige Voraussetzung für die weitere technische Vervollkommnung der anfangs nur geraden *busune* war die Beherrschung der handwerklichen Kunst, Blechrohre zu biegen, um dadurch auch die musikalisch ergiebigeren langen Instrumente in eine stabile und handlichere Form zu bringen. Der auch heute noch praktizierte Vorgang besteht darin, das Rohr mit flüssigem Blei oder Pech auszufüllen. Nach dem Erkalten und der Erstarrung der Füllung wird das Rohr vorsichtig in die vorgesehene Form gebogen. Das durch die Biegung leicht faltig gewordene Rohr wird glatt gehämert („gepocht“), anschließend das Blei, dessen Schmelzpunkt niedriger als der des Bleches ist, ausgeschmolzen.

Das Rohrbiegen war ein großer Fortschritt, da nun die unhandlichen, langen *busunen* auf fast ein Drittel „verkürzt“ werden konnten, wobei die Stürze weiterhin nach vorn gerichtet blieb. Und eben die langen, tiefklingenden Instrumente boten, was jedem geübten Bläser durchaus vertraut ist, einen größeren Vorrat an noch ansatzmäßig erreichbaren Naturtönen. Jene mannshohen und noch wesentlich längeren Instrumente vor der Biegetechnik waren schwer zu halten, sie verbogen sich leicht oder knickten sogar ein. Bei Umzügen und Prozessionen mussten Knaben vorausgehen, die das Instrument auf ihren Schultern abstützten. In einem angelsächsischen Codex des 10. Jahrhunderts in Berlin begegnet erstmalig die recht zweckmäßige Gabelstütze.⁵² Die früheste Abbildung einer S-förmigen *busune* finden wir in dem auf 1397 datierten Chorgestühl der Kathedrale von Worcester. Von nun an wird die Größenscheidung in kurzer, gerader *busune* und langer, gewundener *busune* sprachlich und optisch bestimmend bis zum 15. Jahrhundert, bis aus der S-förmig gewundenen *busüne*, *pusune*, *posaune* die S-förmige „Zug“posaune und die bügelförmige Langtrompete wird.

4.2 Die Naturinstrumente *pusüne* und *trumett*

Fast zur gleichen Zeit, eher etwas später, taucht parallel zu der *busüne* in Süditalien der Begriff *tubecta* als Verkleinerungsform zur lat. *tuba* auf, woraus später lautmale- risch verformt *trumba*, *tromba*, *trombetta*, mhd. entsprechend *trumett* und *drommete* entsteht.

Beide Begriffe, ob auf deutsch *pusüne* oder auf italienisch *trombetta*, existieren in den nächsten Jahrhunderten bis in die Lutherzeit hinein gleichberechtigt und wechselweise für das gleiche Blechblasinstrument nebeneinander. Seit 1376 erscheinen die Spielleute in Görlitz unter den wechselnden Namen *bleser*, *trompeter*, *bosuner*.⁵³ Unzweifelhaft ist, dass die *busüne*, *pusüne*, *basune* das bevorzugte Instrument war, „und das mit recht“, wie Buhle hervorhebt, „denn sie war einer starken Entwicklung fähig und führte in ihrer weiteren Fortbildung ebenso zum Horn wie zur Trompete und Posaune, und ist so der Urahn“ unserer Blechblasinstrumente geworden.⁵⁴ Sie

⁵² Behn, S. 168 und Abb. 202.

⁵³ Žak, S. 123; Max Gondolatsch: Die ältesten urkundlichen Nachrichten über das musikalische Leben in Görlitz, Zeitschrift für Musikwissenschaft 2, Leipzig 1910/20, 449 ff.

⁵⁴ Buhle, S. 31.

ist vor allem jedoch das Stamm- und Naturinstrument unserer „Zug“-posaune und der Trompete.

In Deutschland bewirkte die technische Verbesserung durch den Zug keine Veränderung des Namens „Posaune“, so dass wir die Posaune vor der Erfindung des Zuges zur besseren Unterscheidung korrekterweise als „Naturposaune“ oder als die „zuglose Posaune“ bezeichnen müssten. Doch Bequemlichkeit und Halbwissen haben dafür den Begriff „Naturtrompete“ sich einbürgern lassen, was aber dem geschichtlichen Sachverhalt keineswegs entspricht. Wir wollen daher wenigstens für diese Arbeit, in der es speziell um die Geschichte der Posaune geht, dieser Bequemlichkeit nicht folgen und konsequent entweder von der „zuglosen Posaune“ oder der *pusune* sprechen.

Da wir nicht genau wissen, wann der „Zug“ erfunden wurde, ist es oft schwer zu entscheiden, wann wir es mit der *pusune* oder schon mit der (Zug-)Posaune zu tun haben. Aus alten schriftlichen Überlieferungen geht das nicht immer klar hervor, wie es auch sehr schwierig ist, auf alten bildlichen Darstellungen den wahren Sachverhalt genau zu erkennen. Wenn aber in den schriftlichen Überlieferungen ausdrücklich der Terminus *busune* gebraucht wird, sollten wir das nicht regelmäßig mit „Trompete“ übersetzen, weil dadurch nur der falschen Behauptung Vorschub geleistet wird, die Posaune hätte sich aus der Trompete entwickelt. Vor der Erfindung des Zuges sind Posaune und Trompete fast synonyme Begriffe: die Naturtrompete eine Posaune ohne Zug, die Naturposaune eine Trompete ohne Ventile.⁵⁵

Diese Austauschbarkeit der beiden Begriffe, wie sie in der mittelalterlichen Literatur dokumentiert ist, findet eine Entsprechung in Luthers Bibelübersetzung. Deshalb ist die Diskussion darüber, ob Luther die hebräischen Blechblasinstrumente *chazozra* und *schofar* mit Trompete und Posaune rechtens übersetzt hat, ein Streit aus der falschen Perspektive unserer Zeit. Wir müssen bedenken, dass die heutige Trompete gegenüber der langen Renaissance-Naturtrompete auf die Hälfte verkürzt und in der Tonlage vom Tenor in den Diskant gestiegen ist! D. h. die „Trompete“ im heutigen Sinne hat es damals noch gar nicht gegeben. *Trummet* und *pusune* waren fast gleichlange Instrumente. Die normale Tenorposaune stand in „B“, die Altposaune in „Es“, die Naturtrompeten in „B“, „C“ und „D“. Vom Klang und von der Blastechnik her gab es keine Unterschiede, zumal bekannt ist, dass die „Langtrompeten“ oder *pusunen* nur in der tiefen Prinzipallage geblasen wurden, also nur bis zum 8. Naturton. Das liegt demnach sogar noch etwas unter dem, was heute von einem 1. Posaunisten in einem Orchester verlangt wird. Genau betrachtet, hat sich die „Trompete“ aus der langen *pusune* entwickelt. Die Scheidung beginnt erst nach der Erfindung des Zuges und mit Beginn der Clarintechnik auf der Trompete, d. h. mit der Fähigkeit der Trompeter, über den 8. Naturton hinaus zu blasen.

⁵⁵ Wilhelm Ehmann: *Tibilustrium*, Kassel 1950, S. 23.: „man könnte die Posaune eine „Trompete mit Zug“ und die Trompete eine „Posaune ohne Zug“ nennen“.

4.3 Die *busune* bis zum Konzil zu Konstanz

Vor der Erfindung des Zuges gibt es ausreichende Belege, in denen *pusauner* als solche genannt werden. In Köln ist ein Spielmann (*tumbicinator, basuner*) Wilhelm 1306 als Besitzer eines Hauses „iuxta puteum Malemansputze“ (in der Nähe des Malemansbrunnens) bezeugt und 1435 besagt die Kleiderordnung für die städtischen Beamten, „dat man yrre steide [Stadt] besuynre [busuner] ind pijffere bij yrre gewoenlicher cleidongen halden sall“.⁵⁶

Das Straßburger Stadtrecht wurde 1322 dahingehend ergänzt, dass die Nachtwächter durch fremdes Trompeteblasen nicht irritiert werden durften: „Es soll nieman affter der dritten wahtglocken in unser statt trumpeten oder bosunen one pfiffer, die da pfiffent mit schalmigen und bumbart, als das gewonlich ist; es sol ouch nieman affter derselben Zyte kein trumbe slahen [Trommel schlagen], es sy dan ein sackpfiffer daby, der dartzu gehöret und pfiffet, als das gewonlich ist.“⁵⁷ In der Spielleuteordnung von Wismar 1343 werden die damaligen Stadtpfeiferinstrumente aufgezählt: „vedel, pype, Bunghe, Basune, Rotte, vloghet eder Harpe“.⁵⁸ Bei der Belagerung Wiens 1462 wird das Abfeuern einer großen „püchs“ wirkungsvoll mit „großem schall“ von „pusaunen und trumeten / Und auch mit pauken“ vorbereitet.⁵⁹ In München werden unter der Regierung von Albrecht II. (1389–1397) ausdrücklich zwei *Pusawner* angeführt: Liebel und Perchtold. Die Nürnberger Chronik des Jahres 1433 führt *pusauner* auf, die in der entsprechenden Stadtrechnung als *trometer* verbucht werden.⁶⁰ Nota bene, diese Beispiele liegen noch vor der Erfindung des Posaunenzuges.

Das berühmte Konzil zu Konstanz (1414–1418) versammelte dort eine Unzahl von Musikern aus fast allen europäischen Ländern. Es war wohl die glänzendste und größte Versammlung der besten *prusuner*, *pfifer* und *spillut* im Gefolge der zahlreichen weltlichen Fürsten und kirchlichen Würdenträger, die das ganze Mittelalter aufzuweisen hatte. Darüber berichtet die Konzilschronik des Ulrich von Richental.⁶¹ Die Zahl der Musiker schwankt zwischen 365 und 500. Bei Richental liest es sich so: Item pfifer, prusuner, bögger, saitenspiler der herren vnd ander, die sust dar komend, ettlicher rich, ettlicher als es mocht vnd ich sy erfür, dero was ccc lxx (=365).

⁵⁶ Walter Stein: Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln im 14. und 15. Jahrhundert, 2 Bände, 1893–1895, Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde Teil 10, S. 279.

⁵⁷ Žak, S. 127; vgl. Martin Voegelis: Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß, 500–1800, Straßburg 1911, S. 61.

⁵⁸ Burkhard Busse: Eine Ordnung für die Spielleute aus dem Jahre 1343 in Wismar, Beiträge zur Musikwissenschaft III, 1963, 67 ff; vgl. Žak, S. 124.

⁵⁹ Michael Beheims Buch von den Wienern, hrsg. Th. G. von Karajan, Wien 1843, S. 87. Vgl. Žak a. a. O., S. 90.

⁶⁰ Curt Sachs: Handbuch der Musikinstrumente, Wiesbaden 1976, S. 288; Die Chroniken der deutschen Städte, Leipzig 1864, II, 24 und I, 449.

⁶¹ Otto zur Nedden: Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert; Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Kassel 1931, S. 47 ff.

Der Name *prusuner* steht hier eindeutig als Sammelbegriff für die fürstlichen „Trompeter“, wie man es heute nennen würde. Auch auf den Bildern dieser Chronik ist zu erkennen, dass es sich um gerade oder S-förmig gewundene, mit den Fahnen und Wappen der jeweiligen Fürsten geschmückte Naturposaunen oder *Busunen* handelt. Die fürstlichen Bläser spielten vor allem bei allen festlichen Umzügen, Turnieren, Belehnungen, amtlichen Zeremonien. Hier und zu dieser Zeit, das ist wichtig festzuhalten, nennt man diese Bläser nicht „Trompeter“, sondern *prusuner*! Zum Beispiel heißt es bei der Belehnung des Burggrafen Friedrich von Nürnberg 1417:

„Vnd an demselben morgen fru, so der tag vff gaut, do rittend all prusuner vmb in der statt vnd rittend mit inn all des burggrafen diener.“

Bei der Ankunft des Königs, als ihm der Herzog Ludwig von Bayern das Szepter in die Hand legt, „do fingen die prusuner an prusunen in widerstrit vnd die pffifer.“ Beim Umritt des Königs mit der vom Papst geweihten goldenen Rose heißt es:

„Vnd rittend vor im sin prusuner vnd ander fürsten prusuner, der XXiii [=23] was vnd all pffifer, der by XXXX [=40] was.“

Der zu diesem Konzil aus Innsbruck angereiste Herzog Friedrich mit der leeren Tasche brachte auch seine „Pfyffer, Trumeter und Pusauner“ mit. Die Bilder zeigen *pusunen* in der Form eines flachen langgezogenen S mit quadratischen Wappenfahnen am Stürzteil.

Diese Beispiele sollen für viele andere aus der Chronik stehen. Sie belegen aber hinreichend die Verwendung des Begriffs Posaune für die zuglose Naturposaune, was für die damalige Zeit Allgemeingültigkeit beanspruchen darf, da das Konzil eine Art Sammelpunkt des gesamten musikalischen Lebens besonders in der Hof- und Kirchenmusik zu Anfang des 15. Jahrhunderts darstellt.

Aber auch andernorts war die Bezeichnung *busune* allgemein gültig. In einem Frankfurter Stadtrechnenbuch findet sich für das Jahr 1440 die Eintragung:

9 bosunen [bezogen aus Nürnberg] und den wechtern uff den dorchgehenden porten und thornen hie geben sel, do uff zu lernen und zu blasen⁶².

Auch dies waren keine Zug-, sondern Signalposaunen.

Konstanz erhielt als erste Reichsstadt 1417 von Kaiser Sigismund das Privileg, Trompeter und Posauner zu halten. Hierin folgten Nürnberg (1431), Augsburg (1434, nicht 1426!) und Ulm (1434). In der Nürnberger Urkunde heißt es:

„das si und ir nachkomen hinfür zuewigen zeiten nach irem willen trumeter und pusawner haben, halten und derselben gebrauchen sollen und mogen, an allen enden zu schimpf und zu ernst.“

⁶² Wilhelm Ehmann: Tibilustrium, S. 48.

In ähnlicher Weise gleichgesetzt werden *trumeter* und *pusawner* in der Urkunde von Ulm. Dieser Sprachgebrauch lässt nicht erkennen, ob man unter *trumet* die kurze, gerade Trompete und unter *pusawne* die lange, gewundene *pusune* verstand. Das ist aber sehr wahrscheinlich. Beide waren zwar Naturinstrumente mit gleicher Anblastetechnik, doch jeder Bläser weiß, welcher großer Unterschied in den klanglichen Möglichkeiten zwischen beiden besteht. Nur die lange, gewundene *busune* ermöglichte später das Clarinblasen.

Die Entwicklung der Trompete und der Posaune ist bis zur Erfindung des Zuges völlig identisch! Auch die Mundstücke dieser Epoche unterscheiden sich noch nicht von einander. Herbert Heyde schreibt: „So werden, je weiter man zeitlich zurückgeht, die Kessel der Trompetenmundstücke umso weiter im Durchmesser: 24 mm bei den Steigertrompeten von 1578⁶³, 22 mm beim Mundstück der Trompete von J. E. Altenburgs Vater (1. Hälfte 18. Jahrhundert), 18,5 mm bei Es-Fanfaren dieses Jahrhunderts.“⁶⁴ Auch nach der Erfindung des Posaunenzuges ist es für einen „Trompeter“ kein Problem, Posaune zu blasen, wie umgekehrt jeder „Posaunist“ selbstverständlich die Trompete traktieren kann. So finden wir an den Fürstenthöfen viele „musikalische“ Trompeter, deren obligates und oft auch vertraglich vorgeschriebenes Neben- und Spielmannsinstrument die Posaune und der Zink war.

5. Die deutschsprachliche Entwicklung von *busine*

Diese Austauschbarkeit von *trumeter* und *pusauner* ist natürlich hauptsächlich ein deutschsprachliches Problem, da in den romanischen Ländern *busine* bald durch den aus Süditalien aufkommenden Begriff *tromba*, *trombetta*, *trompe*, *trompette*, *trombone* ersetzt wurde. In der französischen Sprache kennt man den Begriff *trompette* schon im 13. Jahrhundert. Im welschen Sprachraum gibt es also keine sprachliche Scheidung zwischen „Trompete“ und „Posaune“. Tromba und Trombone geben sich als Mitglieder einer gemeinsamen Familie zu erkennen, obwohl sie musikalisch getrennte Wege gehen müssen.

Im Deutschen ist das anders. Curt Sachs erklärt es so:

Die italienische Verkleinerungsform ist auch ins Mittelhochdeutsche gedrungen: Gegen den Ausgang des Mittelalter erscheinen hier die Namen *trumbet* und *trumet*. Nun war zwar in Frankreich die Endung *-ette* eindeutig als Diminutivsuffix verständlich; das alte Wort *trompe* verlor daher von selbst die weitere Bedeutung eines Horn- oder Trompeteninstrumentes irgendwelcher Art und rückte als Augmentativum zu *trompette* an die Stelle von *buisine*. In Deutschland musste der Verlauf anders sein, da im Volksbewusstsein die Endung *-et* nicht verkleinerte, *trumbet* also nicht in

⁶³ Jacob Steiger war Stadttrompeter in Basel und Hersteller von zwei seltenen Standestrompeten mit der Inschrift: „Jacob S. 1578“.

⁶⁴ Herbert Heyde: Trompeten, Posaunen, Tuben, Katalog Bd. 3 des Leipziger Instrumentenmuseums, Leipzig 1980, S. 196.

Gegensatz zu *trumba* treten konnte. So wurde *busine* beibehalten. Dies Wortverhält sich aber sehr merkwürdig. Normalerweise hätte es im Neuhochdeutschen zu *buseine* werden müssen. Statt dessen beginnt es schon im 13. Jahrhundert, dem Zeitalter der Größenscheidung, den zweiten Vokal dem ersten anzugleichen: Es wandelt sich zu *busune*.

Vielleicht sei es die schallnachahmende Kraft der Sprache, die den hellsten Vokal durch den dunkelsten ersetzt, um ein Instrument zu bezeichnen, das größer, tiefer, und dunkler klingt.

In der Folge ist „u“ gesetzmäßig zu „au“ diphthongiert worden; aus *busune* ward nhd. *busaune*, *pusaune*.

Selbstverständlich werden noch lange nach der Scheidung beide Begriffe vermengt wie in der oben erwähnten Nürnberger Chronik.

Im Deutschen gibt es kein Augmentationssuffix wie im Italienischen (-one; also *trombone* = Großtromba; *violone* = Großviola). Die Entwicklung von *tromba* zu *trombette* und zurück wieder zu *trombone* ist etwas seltsam. Vielleicht hängt das damit zusammen, dass die *trombetta* entgegen der Verkleinerungsendung „ette“ ein langes Instrument war, dessen langes Rohr durch Biegung und Windung in eine Zickzack- oder plattgedrückte S-Form auf fast ein Drittel seiner Länge „verkürzt“ wurde. Die so gegenüber der geometrischen Länge der geraden *Busune* kürzer wirkende und handlichere „Trombette“ war also die italienische Bezeichnung für die deutsche lange, gewundene *Busune*. Die Verkleinerungsendung bezieht sich demnach nicht auf die Rohr-, sondern auf die Instrumenten-Korpuslänge!⁶⁵ Die Augmentation „trombone“ ist vielleicht erst zur besseren Unterscheidung nach der Erfindung des Posaunenzuges aufgekommen. Im Französischen hat es diesen Zickzackkurs nicht gegeben. Neben der *trompette* blieb *trompe* als Augmentation bestehen (weil es im Französischen ein entsprechendes Suffix nicht gibt). Trotzdem hieß die erste speziell auf die Zugposaune gemünzte Bezeichnung *trompette saicqueboute*, vielleicht sogar folgerichtig, weil ja die Entwicklung des Zuges nur aus der durch Biegung verkürzten *busune* oder *trompette* denkbar wurde. Beethoven bezeichnet die Posaunen allerdings auf Französisch mit „Trompes“. So im Titel der im April 1809 erschienenen Stimmen zu seiner V. Sinfonie: „Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes ... 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes.“⁶⁶ Die Franzosen nehmen den Begriff *Trombone* offenbar erst später an.

In Deutschland ändert die Erfindung des Zuges nicht den schon geläufigen Namen *pusune* oder *posaune*. Dagegen nimmt die zuglose *pusune* mehr und mehr den Namen *trumpet* oder *trummet* an. Diese namentliche Scheidung leitet auch eine klangliche und musikalische Trennung und idiomatische Spezialisierung ein, wie wir sie heute kennen.

⁶⁵ Edward Tarr: Die Trompete, Bern 1977, S. 41.

⁶⁶ Wilhelm Altmann: Vorwort zur Taschenpartitur der V. Sinfonie von L. v. Beethoven, Edition Peters Nr. 505, S. VI.

5.1 Luthers Übersetzung durch „Posaune“

Es ist übrigens zu fragen, ob Luther schon den „Zug“ an der Posaune gekannt hat. Der älteste uns bekannte Posaunenmacher, der bereits Zugposaunen gebaut hat, ist der 1533 verstorbene Nürnberger Meister Hans Neuschel der Jüngere, der 1498 „ausnehmende Vorteile im Posaunenmachen erfand, die er selbst meisterhaft zu blasen wußte“. Die älteste erhalten gebliebene Zug-Posaune stammt von Erasmus Schnitzer aus dem Jahr 1551 (Germanisches Nationalmuseum in Nürnberg⁶⁷).

Luthers erste Bibelübersetzung erschien 1534. Zeitlich wäre es möglich, dass er die damaligen berühmten Hofkapellen von Kaiser und Kurfürsten gehört hat, in denen schon Zugposaunen verwendet wurden. Außerdem hatte er aber in Johann Walter, der aus der Torgauer Hofkantorei kommend, später die berühmte Stadtkantorei aufbaute, einen kompetenten musikalischen Berater und Freund gehabt. Die Posaune hatte sich eigentlich durch das technische Attribut des Zuges in ihrer Urform und im Klangcharakter so wenig geändert, dass kein Bedürfnis aufkam, dafür einen neuen Namen zu finden. Für Luther war demnach Posaune der Name für etwas Altvertrautes und durch die „neue Manier“ keineswegs Verfälschtes, hatte nicht den Sinn von „Zug“posaune. Darüber hinaus war Drommete und Posaune fast gleichbedeutend und auswechselbar. Luther verwendete beide Namen daher durchaus beliebig, zum Beispiel als „Halldrommeten“ oder „Hallposaunen“. Nur bei genauerer Betrachtung hat man schon um diese Zeit das soldatische Signalinstrument und das der Türmer eher *trummet* genannt und nicht *pusaune*; diesem Sprachgebrauch scheint auch Luther zu folgen, wenn er das *schofar* nicht durchweg mit Posaune übersetzt.

5.2 Die Posaune bei Michael Praetorius

Selbst hundert Jahre nach Martin Luther sind Posaunen und Trommeten sogar in musikwissenschaftlichen Abhandlungen austauschbare Begriffe, die außerdem mit lat. *tuba* übersetzt werden. So schreibt Michael Praetorius in seinem 1619 erschienenem *Syntagma musicum II* im Vorwort: „Denn das Judenthumb anlangend, so wird der Posaunen Materien gedacht, Inmaßen auff Gottes des Allmächtigen befehl Num. 10. vers. 2. im Jahr nach erschaffung der Welt 2454 zwey Trommeten von dichtem Silber zu machen von Mose angeordnet worden, dadurch die Gemeine zu berufen vnd ein Zeichen zu geben, wenn das Heer auffbrechen solte. Die grösse dieser Posaunen nun ist gewesen, dass man sie in einer Hand hat halten können, wie Iud. c. 7. vers. 20. zuersehen.“

In dem Kapitel über die Posaunen gibt Praetorius jeweils die lateinischen und italienischen Namen an:

⁶⁷ Abbildung Nr. 141 (Signatur MI 170) in: John Henry van der Meer, S. 203. Beschreibung auf S. 91 ff.

„Posaun (Latinis, Tuba ductilis, oblonga; Italis, Trombone, Trombetta) deren seynd viererley Arten oder Sorten.

1. Alt oder Discant Posaun: Trombino, Trombetta piccola.
2. Gemeine rechte Posaun: Tuba minor, Trombetta, oder Trombone piccolo.
3. Quart-Posaun: Tuba major, Trombon grande, Trombone majore.
4. Octav-Posaun: Tuba maxima, Trombone doppio, oder la Trombone all Ottava basso.“⁶⁸

Die Trompete (Trummett) bezeichnet er mit „vulgo Taratantara⁶⁹, seu Tuba“ und ital. mit Tromba (dazu zählt er auch die Zirkulartrompeten in Form eines Posthorns und die Alphörner).⁷⁰

Da haben wir in dem umfassendsten und kompetentesten der musiktheoretischen Werke der Vor-Bachzeit noch mal eine Bestätigung für die synonyme Bedeutung von Posaune, Tromba, Trombetta, Trombone und lat. *tuba*.

Die Ur-Instrumente unserer Blechblasinstrumente waren eher konisch als zylindrisch; das gilt für die hebräische *chazozra*, für das *schofar*, für die griechische *salpinx*, die römische *tuba*, schließlich auch für die *busine*. Trotzdem werden heute alle diese Instrumente unbedacht als „Trompeteninstrumente“ bezeichnet, wo man sie doch eher den „Horninstrumenten“ zurechnen müsste. Diese Praxis geht vielleicht auf Curt Sachs zurück, der sich bewusst war, dass der Sammelbegriff „Blechblasinstrumente“ wegen der unterschiedlichen Wandmaterialien (Holz, Horn, Ton, Muschel usw.) nicht zutreffend ist, und der daher nach einem treffenderen wissenschaftlichen Ausdruck suchte. Er glaubte „einstweilen mit der allverständlichen Bezeichnung Trompeteninstrumente das Rechte zu treffen“. Das Durcheinander in der Terminologie wurde von anderen Autoren übernommen. Sogar das *schofar* (Widderhorn) heißt dann „Horn-Trompete“⁷¹. Der Begriff „Trompete“ steht hier als Ersatz für die Kennzeichnung der den Blechblasinstrumenten eigenen Anblasweise. Heute ist man aber wissenschaftlich präziser. Das einzige, was all diesen Instrumenten gemeinsam ist, besteht in der spezifischen Anblasweise durch die Bläserlippen. Da diese Lippenschwingung wissenschaftlich durch das akustische Modell der Polsterpfeife⁷² erklärt worden ist, spricht man seitdem von „Polsterpfeifeninstrumenten“ oder im Englischen von „Lip Vibrated Instruments“. Das wissenschaftlich Richtige ist jedoch nicht immer mundgerecht, und so werden wir weiter an dem Begriff „Blechblasinstrument“ festhalten.

In den ältesten Darstellungen musizierender Engel erscheint als einziges Instrument

⁶⁸ Michael Praetorius: Syntagma musicum II, Wolfenbüttel 1619, Neudruck Kassel 1958, S. 31 ff.

⁶⁹ Der römische Schriftsteller Quintus Ennius (239–169 v. Chr.) fand den Klang der *tuba* fürchterlich: „at tuba terribili sonitu taratantara dixit“ (vgl. E. Buhle, S. 137).

⁷⁰ Michael Praetorius: Syntagma musicum II, S. 32.

⁷¹ Vgl. dazu die Handhabung des Begriffs „Trompete“ bei Manfred Büttner: Die Trompete im Altertum und Mittelalter, in: Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion/Umwelt und Forschung, Bd. 6, Teil 2, S. 15: „Sinngemäß sei daher unter ‚Trompete‘ nicht der heute so eng begrenzte Begriff eines ganz bestimmten Orchesterinstrumentes aus Metall verstanden, sondern jedes Gerät, auf dem das oben definierte Trompetenblasen möglich ist.“

⁷² Julius Richard Ewald: Zur Konstruktion von Polsterpfeifen, Pflügers Archiv Bd. 152, Nr. 4–6, Juni 1913.

die *tuba*. Auch in lateinischen Übersetzungen des Alten Testamentes, der Vulgata, oder anderen lat. Schriften werden die alttestamentlichen Instrumente fast generell mit *tuba* bezeichnet. Diese Bezeichnung war bei den Römern nicht nur der Name für das lange, gerade, engkonische Instrument, sondern auch eine Sammelbezeichnung für Blechblasinstrument überhaupt. Der spätrömische Schriftsteller Cassiodor (6. Jahrhundert) erklärt eine Psalmstelle, die den Ton der *tuba* im Zusammenhang mit Engeln bringt, so: „Die Stimme der tuba bezeichnet die Worte der Engel, Worte, die mit großem Getöse die erschütterte Luft erdröhnen lassen.“ Tuba ist also ein Sinnbild, eine Art Heroldsattribut für die Lobpreisfunktion in der Hand der Engel (die in der spätantiken, mittelalterlichen Kunst als Jünglinge dargestellt wurden). Wichtiger als die reale Wiedergabe der geschichtlich überlieferten, im hebräischen Alten Testament mit unterschiedlichen Namen belegten horn- und trompetenartigen Instrumente war deren Aufgabe geworden, majestätische Größe zu verkünden. Summierend spricht die Vulgata, die lateinische Bibelübersetzung des Kirchenvaters Hieronymus um 400, im Neuen Testament einfach nur noch von *tuba*. Jede neue künstlerische Epoche stellte sich dann unter *tuba* ein zeitgenössisches Blasinstrument vor, das lautstark den numinös-gewaltigen Klang der Engelsworte zu verkörpern vermochte.⁷³ Auch Luther hat nicht danach gefragt, ob es sich bei der *Chazozra* oder dem *Schofar* um ein mehr konisches (also hornartiges) oder mehr zylindrisch-konisches (also trompeten-/posaunenartiges) Instrument handelte, sondern „Luther hat“, um in diesem philologischen Sprachenstreit Wilhelm Ehmann das entscheidende Wort zu überlassen, „nicht nur dem Volk aufs Maul geschaut, sondern auch für das Philologisch-Richtige das Menschlich-Wahre und das Vertraut-Sinnvolle gesetzt, und das hat sich als die schöpferisch gestaltende, geschichtliche Kraft erwiesen.“⁷⁴

Diese Kraft wirkt auch heute noch fort beispielsweise in dem Namen „Posaunen“-Chor, obwohl in einem evangelischen Posaunenchor nicht nur Posaunen, sondern auch Trompeten, Flügelhörner, Tenorhörner und Tuben besetzt sind. Man sollte auch den „Posaunenengel“ nicht diskantieren und daraus einen Trompetenengel machen; denn der Engel (Bote) war ursprünglich ein Jüngling, dann von überirdischer Leiblichkeit, also geschlechtslos; erst die italienische Frührenaissance gab den Engeln Mädchengestalt. Auch Gott spricht mit tiefer, würdevoller, männlicher Stimme. Die Posaune hat somit auch die symbolhafte Bedeutung eines irrealen und zeitlosen Klangmittels.

Die meisten Komponisten und darstellenden Künstler nach Luther haben die Trompete und vor allem die Posaune als die legitimen Nachfolger der alttestamentlichen Blechblasinstrumente angesehen. Vor allem die Posaune gilt als das feierliche „Priesterinstrument“, als die drohende und verheißende Stimme Gottes. Die Trompete wird erst im Barock zum musikalischen Wappenzeichen des himmlischen

⁷³ Kalenderblatt Sano di Pietro (1406–1481) *Mariae Himmelfahrt* (um 1449): Zur Musik der Engel.

⁷⁴ Wilhelm Ehmann: *Das Bläuserspiel*, Kassel 1961, S. 13

und weltlichen Herrschers, d. h. nachdem sie im „Clarinzeitalter“ es gelernt hatte, durch die Vervollkommnung der Ansatztechnik den Tonvorrat über den 8. Naturton bis zum 16., ja schließlich 24. Naturton hinauf zu erweitern. Heinrich Schütz hat beide Instrumente in dieser unterschiedlichen ethisch-symbolhaften Bedeutung in seiner Weihnachtshistoria wirkungsvoll eingesetzt. Herodes erhält in seiner Arie durch zwei obligate Clarinrompeten Königswürde. Die vier Hohen Priester werden durch zwei solistische Posaunen zu einem 6-stimmigen Chorsatz erweitert. Mozart beginnt den Messesatz „Tuba mirum“ (Wunderbare Posaune) in seinem Requiem mit einem Solo für Tenor-Posaune. In der „Zauberflöte“ wird der Priester Sarastro (tiefer Bass) in der Arie „O Isis und Osiris“ durch 3 obligate, den Klang prägende Posaunen begleitet. Auch Heinrich Schütz ließ in seinen Geistlichen Konzerten „Fili mi, Absalom“ und „Attendite popule meus“ einen Basssänger durch vier Posaunen begleiten. Desgleichen geben die Posaunen auch dem Priestermarsch sakrale Würde. In Wagners *Lohengrin* rufen die Posaunen zum „Gottesgericht“ mit einer eindrucksvollen Fanfare im Stil der alten tiefen Trompeten oder *pusunen* (in der Prinzipallage). Diese wenigen populären Beispiele beweisen, dass der so geschichtlich wie musikalisch gewachsene Posaunenbegriff auch durch neuerliche philologische Untersuchungen nicht „modernisiert“ werden kann.

6. Die Bedeutung großer Lautstärke in der mittelalterlichen Welt

Das besondere Charakteristikum des Posaunen- und Trompetenklanges besteht ohne Zweifel in der allen anderen Instrumenten überlegenen, weittragenden und durchdringenden Lautstärke, die den ganzen Menschen erfasst, durch Mark und Bein geht, aufrüttelt, aufweckt und erschüttert. Die in mittelalterlichen Schriften so auffallend positive Bewertung der Lautstärke, die zudem gern übertrieben dargestellt wird (mittelalterliche Hyperbel)⁷⁵, schließt gerade die Blechblasinstrumente wegen ihrer imposanten Wirkung ein, deren musikalische Funktion überlagert und überhöht wird durch die geschichtlich erfahrene und biblisch überlieferte Würde als Herrschaftszeichen. Schon die Bibel beschreibt, wie die Allmacht Gottes sich durch überwältigende Lautstärke zu erkennen gibt. Das große Gepränge und das lautstarke Auftreten galt als Zeichen der Selbstbehauptung und der Darstellung unangefochtener Macht, und zwar ganz im Gegensatz zu jenen den „Lärm der Welt“ entfliehenden Mönchen, die sich obendrein in ungefärbte Wolle kleideten als Zeichen der

⁷⁵ Im Rolandlied dringt der Hornruf Rolands nach der Schlacht von Roncesvalles bis an den Hof Karls des Großen:

„Herr Roland nahm sodann zur Hand
Sein gutes Horn, den Olifant,
Und setzte ihn zu Munde.
Und als zu blasen er begann,
Ein großer Schall drang in die Runde
Und alle Heiden Schreck durchrann.
Des Nächsten Wort man nicht vernahm
Und stopfte schnell sich zu die Ohren.

Die Schläfe da zum Bersten kam
Des Helden hochgeboren.
So wandelt alles sich an ihm,
Dass kaum im Sattel er sich hielt.
Im Busen krachte ihm das Herz.
Des Horns vertraute Stimme
Vernahmen sie allesamt,
Der Schall flog in die Lande.“
(zit. nach Behn, S. 167).

Selbsthingabe.

Militärische Trompeten haben keinen musikalischen Bezug, sie geben Befehle durch Signale über weite Distanzen, die die menschliche Stimme nicht überbrücken kann; das „Lärmblasen“ (*classicum*) gehört zur Kampfesführung: Ermutigung des eigenen, Einschüchterung des gegnerischen Heeres, mithin das Vortäuschen einer größeren Truppenstärke. Die Sarazenen überboten den Lärm noch durch Trommeln, vor denen die Pferde der Kreuzritter scheuten.

Der Auftritt weltlicher Herrscher geschah lautstark mit allem Pomp eines prächtigen Aufzuges mit großem Gefolge, Prunk, Schmuck, Fahnen und natürlich mit Pauken und Trompeten. Die Städte prunkten mit farbenfrohen Umzügen, Paraden und Prozessionen. Die Kölner „Gottestracht“, die jährlich nach Quasimodogeniti mehrere Tage gefeiert wurde, war ein weit über die Stadtmauern hinaus berühmtes Ereignis, zu dem von weither Musikanten in die Stadt strömten. Im Jahre 1508 wurden hier vom Rat der Stadt 110 ortsansässige und fremde Musiker bezahlt!

Überhaupt konnten die wichtigsten Versammlungen, Feste und Huldigungsfeierlichkeiten im Mittelalter nur im Freien abgehalten werden, da es in den Burgen und Städten keine geeigneten Räumlichkeiten gab. Auf freiem Felde wurden Hütten, Zelte, Tische, Bänke und Stühle aufgestellt im weiten Rund (*rinc*), teilweise so weit, dass die Speisen zu Pferde aufgetragen werden mussten. Selbstredend kamen für diese Freiluftmusik nur die „lauten“ Instrumente, also die Blasinstrumente in Frage. Das mag auch erklären, dass die Blasinstrumente gegenüber den leisen Instrumenten (Fiedeln, Lauten, Harfen) sich größerer Bevorzugung erfreuten.

7. Die Alta-Capella

Die früheste uns bekannte Ensemblebildung von Blasinstrumenten ist schon zur Zeit der Gotik seit etwa Mitte des 12. Jahrhunderts nachweisbar. Dieses höfische und später auch spielmännisch städtische Bläser-Ensemble bestand gewöhnlich aus zwei Holzblasinstrumenten und einer Posaune, war also ein „lautes (*alta*) Spiel“ zum Unterschied von dem „leisen“ (*bas*) Saiteninstrumentenensemble.

Eine erste, wenn auch sehr späte, wissenschaftliche Beschreibung dieser Pfeifer-Bande finden wir in einem 1487 entstandenen Traktat „De inventione et usu musicae“ des Niederländers Johannes Tinctoris. In Anlehnung an diese Schrift wählte Bessler als Bezeichnung für diese Bläserbesetzung den Kunstbegriff „Alta-Capella“ oder „Bläser-Alta“. Die gebräuchlichste Besetzung bestand aus Schalmei, Pommer und Posaune, wobei die Posaune vor der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts noch eine zuglose Naturposaune war. Tinctoris kennt 1487 allerdings schon die „Zugposaune“. (*und diese spielen mit großem Wohlklang auf einem Instrument, das in Italien „trompone“, in Frankreich aber „sacqueboute“ genannt wird.*)⁷⁶

Diese Kombination von Schalmei, Pommer und Posaune klang gut – bei den Römern

⁷⁶ Kär! Weinmann: Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“, Tutzing 1960, S. 37.

haben wir die entsprechende Kombination von *bucina* und *tibia* schon gewürdigt – und war offenbar überall beliebt, wie viele Bildzeugnisse belegen, nicht nur am Hofe, sondern auch in den Städten als Freiluft-, Reise-, Turnier-, Prozessions-, Repräsentations-, Hochzeits- und Tanzkapelle. Diese Kombination entsprach offenbar einer veränderten ästhetischen Erwartungshaltung, durch welche die laute (*haute, alta*) Bläsermusik gegenüber der leisen (*bas*) Streichermusik in der allgemeinen Gunst gestiegen war. Eine ästhetische Beurteilung entnehmen wir einem großen Lehrwerk des aus Regensburg gebürtigen Pariser Gelehrten Konrad von Megenberg, nämlich seiner „Yconomia“ vom Ende des 15. Jahrhunderts über Schalmey und Posaune:

„Also unterscheiden sich Posaune und Schalmey lediglich durch Stärke bzw. Schwäche ihres Klages, wie die männliche Stimme kräftiger ist als die weibliche – so wie es sich in vielen Dingen verhält. Die beiden Instrumente klingen gut zusammen, gemäß der erforderlichen Verhältnisse, in Quarten, Quinten oder Oktaven, wie es der Charakter der Melodie erfordert.“⁷⁷
Die Posaune als männliche Stimme werden wir später auch in der Motettenkomposition wiederfinden.

Die größere Beliebtheit der „aktiven“ Blasinstrumente gegenüber den „passiven“ Fiedeln und anderen „leisen“ Instrumenten findet eine Entsprechung darin, dass die „Pfeifer“ in der Rangordnung des Musikerstandes gleich hinter den „hoheitlichen“ Trompetern vor den Kunstgeigern, Spielleuten oder Fiedlern rangierten. In alten Hochzeitsordnungen wird diese Rangordnung in der Weise manifestiert, dass das „große Spiel“ dem Brautzug und den Hochzeitsfeierlichkeiten der Ritterschaft, der Patrizier und höheren Ständen vorbehalten blieb, während sich eine Magdhochzeit mit Fiedel, Flöte und Trommel begnügen musste. Die Blasinstrumente waren die von den städtischen Zunftmusikern bevorzugten Instrumente, und sie nannten sich daher ausdrücklich „Stadt-Pfeifer“ oder „Zinkenisten“ als Berufs- und Standesbezeichnung. In Linz (Donau) waren Posaunen und Zinken das Höchste, was bei Bürgerhochzeiten (1624) gebraucht werden durfte. Die Stadttürmer sollten diese Instrumente neben Geigen nur dann spielen beim Kirchgang, Hochzeitsmahl und beim abendlichen Tanz, wenn der Bräutigam eine „Ratsperson“ war oder aus einer alten und vornehmen Familie stammte.⁷⁸

Die Bläser-Alta macht über die Jahrhunderte hinweg eine Qualitätswandlung durch, weg von der ursprünglichen „Lärm“- zur Kunstmusik. Schlagzeuginstrumente werden nach 1300 kaum noch hinzugezogen, dafür entwickelt sich die Musik von der geordneten Mehrklanglichkeit zur tatsächlichen Mehrstimmigkeit. Die Vokalpolyphonie wurde ein wesentlicher Bestandteil ihres Repertoires. Analog dazu erweitert sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Standard-Dreier- zur Viererbesetzung durch

⁷⁷ Lorenz Welker: „Alta capella“. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis Bd. VII (1983), S. 119–165.

⁷⁸ Žak, S. 160.

Hinzutreten des Zinks. Der Klang der Alta-Capella wird als „melodissime“ oder „dolcissime“ gerühmt. Zum Repertoire gehören Chanson- und Motetten-Kompositionen und – als die beliebtesten höfischen Tänze – die „basse danse“ (Schreittanz) und der „saltarello“ (Springtanz). Es klingt paradox aber verdeutlicht die Entwicklung, dass die „basse danse“, also die „leise“ Ensemblesmusik, nun durch die „laute“ Alta-Capella gespielt wird. Diese Tänze wurden meist auf einen allgemein bekannten Tenor improvisiert. Überliefert ist eine Alta, „La Spania“ (um 1500), des spanischen Komponisten Francisco de la Torre für 3 Instrumente (Schalmei, Bomhart, Posaune).

Wenn am Wiener Hof Herzog Albrechts IV. im Jahre 1398 neben 2 Trompetern, Paukern, Pfeifern auch 2 Posauner genannt werden, dann lässt sich daraus schließen, dass auch hier eine Bläser-Alta zur Verfügung stand. In Nürnberg spielte die Alta-Capella zu den Festereignissen des auch fern weilenden Kaisers Sigismund; zum einen 1433 bei der Nachricht von der Kaiserkrönung und dann 1488 anlässlich der Nachricht von der Befreiung des Kaisers aus der Gefangenschaft in Brügge. In beiden Fällen lässt der Rat in allen Kirchen und Klöstern das Tedeum singen, die Glocken läuten, „und unser pfeiffer 3 und 1 pusauner gingen auf sant Sebalt kor und piffen auf 2 ort zu freuden oben um den ganck“.⁷⁹ Bei dem Festmahl, das 1473 Karl der Kühne dem deutschen Kaiser Friedrich III. in Trier gab, wurde zu den 33 Gängen jeweils Musik gemacht. „und wann man zu tische trug, so gingen vor dem essen 10 trumpter, 3 pffiffer und 2 pussuner, all in wyss und blaw damascht gecleit.“⁸⁰

Berühmt ist die Alta-Capella der Nürnberger Stadtmusikanten in der Standardbesetzung Schalmei, Pommer und Posaune bei ihrem jährlichen Auftreten bei der Eröffnung der Frankfurter Messe in einem rituellen Akt der öffentlichen Gabendarbringung zur Verlängerung der Zollfreiheit. Das gleiche Ritual des Nürnberger „Schenk“ wurde von den Nürnbergern auch in München vollzogen. Eine Darstellung dieser Bläser-Alta mit 3 Pommern und einer Posaune ist im Heldtschen Trachtenbuch, Ms. 1560–1580, mit dem Motto „also schenckt man auff die Wag“ abgebildet.⁸¹ Auch Bamberg war zu dieser Zeremonie verpflichtet. Goethe hat diesen Brauch noch in Frankfurt, der hier "Pfeifergericht" hieß, miterlebt und darüber in seiner „Dichtung und Wahrheit“ berichtet.⁸² Dem gleichen Zweck diente ebenfalls der Marsch der Stadt Worms, der gleichzeitig auch als Erkennungsmelodie geläufig war. Bitten dieser Städte an Frankfurt, ihnen die kostspielige Aufwartung durch die Pfeifer zu erlassen, wurden jedes Mal abschlägig beschieden. Erst seit Ende des 16. Jahrhunderts durften die drei Städte sich dahingehend arrangieren, dass nur noch Nürnberg für sich und die anderen Städte die „Alta“ gegen Entgelt stellte. Übrigens musste der Vorgang der öffentlichen Gabendarbringung anschließend in Mainz zur Verteidigung

⁷⁹ Žak, S. 136.

⁸⁰ Žak, S. 244 u. 245, Fußnote 11; zit. nach Speierische Chronik 510.

⁸¹ Žak, S. 141.

⁸² Goethes Werke (hrsg. v. Heinrich Kurz), Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, Bd. 9, 1. Teil, 1. Buch, S. 23 u. 24.

des Stapelrechts wiederholt werden!

Nach 1500 übernehmen Zinken und Posaunenensembles, die nun auch mit Sängern zusammenwirken, viele Funktionen der Alta-Capella.

8. Der „musikalische Daseinsgrund für die Zugposaune“

In der Alta-Capella des 14. und 15. Jahrhunderts findet die *pusune* ein musikalisches Betätigungsfeld, losgelöst von dem reinen militärischen Signaldienst. Außerdem vollzieht sich in dieser Musikformation der musikalische und technische Wandel der Posaune von der zuglosen *pusune* zur Zugposaune. Die wachsenden musikalischen Erfordernisse in der Bläser-Alta haben die Erfindung des Posaunenzuges geradezu provoziert und herausgefordert. In ihr wie auch in der Motettenkomposition am burgundischen Hofe liegt der „musikalische Daseinsgrund für die Zugposaune“, wie Bessler nachgewiesen hat.⁸³ Schon Anfang des 14. Jahrhunderts erfuhr die für die damalige Musik wichtigste Kompositionsform, die Motette, durch Philipp de Vitry richtungweisende Erneuerungen, die er 1316 selbst als „Neue Kunst“ (*ars nova*) bezeichnete. Wichtig ist für uns, dass in dieser *ars nova*-Motette gegen Ende des Jahrhunderts gelegentlich schon eine 4. Stimme als Contratenor hinzugefügt wird, die allmählich, deutlich aber bei Dufay, in eine bis dahin durchweg fehlende Bassstimme umgeformt wird (Contratenor bassus). Hervortretende bassmäßige Quart-, Quint- und Oktavschritte, wie sie auch vorher schon bei der Alta-Capella erwähnt wurden (vgl. Naturtöne der Posaune), heben sich von der bisherigen Tenormelodik deutlich ab und führen schließlich zu der uns geläufigen harmonischen Dominant-Tonika-Schlusskadenz. Da es auch schon vorher üblich war, in der 3-stimmigen Motette die tiefste Stimme (Tenor) durch ein Instrument ausführen zu lassen, während die beiden Oberstimmen durch Männerstimmen, später der Diskant auch durch Knaben, gesungen wurden, brauchte man für die neue Bassstimme ein kräftiges, tiefes Instrument, das mit den sonoren Männerstimmen gleichgewichtig korrespondieren konnte. Die Posaune war daher für diese Aufgabe das vom Tonvolumen und von der Modulationsfähigkeit her einzig geeignete Instrument, das schon in der Alta-Capella seine Brauchbarkeit erwiesen hatte. Es ist interessant, einen Beleg für diese Musizierweise bereits 1416 zu finden. Auf der Durchreise zum Konstanzer Konzil traten die Sänger und Instrumentalisten der englischen Bischöfe Johannes Catrik von Lichfield und Johannes Wakering von Norwich am Feste Mariae Geburt (8.9.1416) im Kölner Dom auf und sangen das hohe Amt: „dat wart alz wal van den Engelschen besungen, alz man in 30 jaren in dem dome e hort singen“, berichtet der Kölner Chronist.⁸⁴

In Konstanz befanden sich im Gefolge des Earls of Warwick, Richard Beauchamp, 3 pruser und 4 Pfeifer. Die Konzilschronik hebt die drei Posaunisten hervor, denn

⁸³ Heinrich Bessler: Die Entstehung der Posaune, Acta musicologica, S. 11.

⁸⁴ Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jh., Bd. XIII, Leipzig 1876. Vgl. Manfred Schuler: Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418, in: Acta Musicologica 38, 1966, S. 150–168.

sie „prusonettend übereinander mit dry stimmen, als man gewonlich singet“.⁸⁵ Bei ihrem dann in Konstanz am 29.12.1416 (Fest des Hl. Thomas von Canterbury) gehaltenen Amt sangen sie mit Orgel und Posaunen: „mit Engelschem süßem gesang mit den ordnen und mit den prosonen, darüber tenor, discant und medium ze vesperzit“.

Fast könnte man aus dieser Beschreibung schließen, dass die Posaunen, die hier als tiefste Stimme beschrieben werden, über die sich die anderen Stimmen erheben, schon einen Zugmechanismus gehabt haben, entweder ein- oder zweizügig. Schon eher ließe sich eine Naturtonharmonik nach Art eines Alphorntrios denken oder es käme eine Praxis in Betracht, eine Stimme auf unterschiedlich gestimmten Posaunen so zu verteilen, wie es in der schon seit dem 13. und 14. Jahrhundert in die Motettenkomposition eingedrungenen Hoquetustechnik praktiziert wurde. Beim Hoquetus (hoquet = „Schluckauf“) handelt es sich um das Zusammenwirken zweier Stimmen, bei der jeweils die eine zum Ton der anderen pausiert. Die ursprünglich dreistimmige Instrumentalgruppe des Hoquetus (zwei Stimmen über einem Tenor), im Laufe der Zeit erweitert auf den hoquetus contraduplex (2 gegen 2 Stimmen), war eine beliebte Kompositionstechnik, die auch in der Motettenkomposition der Ars Nova Eingang fand.

Das unterschiedliche Einstimmen der Posaunen konnte entweder durch eine Verlängerung am Mundrohr oder durch das Ausziehen des U-Bogens erfolgen. Der nächste logische Schritt wäre demnach, das Umstimmen auch während des Blasens zu bewerkstelligen. Dabei liegt es auf der Hand, dass der Auszug durch den U-Bogen mit zwei verlängerten Schenkeln doppelt so effizient ist wie nur durch die „einzügige“ Verlängerung am Mundrohr mit der umständlichen Bewegung des ganzen Instrumentes.

Die Hoquetustechnik erinnert in diesem Zusammenhang auch an die Praxis der sogenannten „russischen Hörner“, wie sie 1751 in St. Petersburg zu einem ganzen Orchester zusammengestellt wurden. Da diese Hörner nur einen oder zwei Naturtöne hergaben, wurden sie in der Funktion von Orgelpfeifen eingesetzt. Zum Spielen einer einfachen Tonleiter brauchte man 8 verschieden gestimmte Hörner. Übrigens finden sich auch in der späteren Orchesterliteratur Beispiele, wo technische Passagen auf zwei bis drei Posaunen aufgeteilt werden, z. B. in der Ouvertüre zu Otto Nicolais Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ oder die berühmte Stelle im 3. Satz von Tschaikowskys VI. Sinfonie (Taschenpartitur S. 108). Die einfachste Erklärung für die Mitwirkung einer zuglosen Posaune ergäbe sich vielleicht auch daraus, dass der Spieler nur die ihm zur Verfügung stehenden Töne mitgespielt und die anderen weggelassen hat, wie man ja später auch die Naturtrompeten und -hörner „instrumentierte“. Auf jeden Fall sind die drei Posauner in der englischen Kantorei mit ihrem

⁸⁵ Ulrich Richental II, S. 178; zit. in Manfred Schuler, S. 150–168.

3-stimmigen Spiel mehr als bemerkenswert.

8.1 Die Erfindung des Posaunenzuges

Im Blechblasinstrumentenbau war die Erfindung des „U-Zuges“ ein epochaler Fortschritt. Zum ersten Mal konnte mit dieser so einfachen wie genialen Mechanik ein Blechblasinstrument zu einem diatonisch und sogar chromatisch spielbaren Instrument vervollkommen werden. Leider tappen wir ganz und gar im Dunkeln, wenn wir erfahren wollen, wann, wo und durch welchen Meister diese „artbildende“ Verbesserung gelungen ist. Artbildend deshalb, weil nun die Posaune befähigt war, mit anderen Instrumenten in jeder Tonart zu spielen, woraus sich auch eine andere Anblasweise ergab, die sich von der schmetternden, fanfarenmäßigen Praxis der Signalposaune unterschied. Die Posaune wurde ein „musikalisches“ Instrument und wegen ihrer vielseitigen Klangnuancierung zu dem bevorzugtesten Blasinstrument in der Renaissance und im Frühbarock. Ernst Euting nennt sie „das vollkommenste und leistungsfähigste Instrument dieser Zeit“.⁸⁶ Praetorius spricht ausdrücklich von der „stillen“ (leisen) Posaune!

Aus der S-Form der *Pusune* entsteht die „Zugposaune“. Als früheste bildliche Belege dafür gelten ein englisches Dokument von 1495 und ein Gemälde des 1495 gestorbenen Matteo di Giovanni.⁸⁷ Eine weitere bildliche Darstellung finden wir in Filippino Lippis „Himmelfahrt Mariae“ in S. Maria sopra Minerva zu Rom (1489–1493) oder mit einer Einschränkung auf dem sogenannten „Cassone der Adimari-Hochzeit“ auf einem Florentiner Truhnenbild um 1450, die aber wegen der Beschädigung keine Sicherheit gewährt. Hier ist aber schon ein für die Posaune typisches Charakteristikum erkennbar, die Verlängerung des hinteren Bogens über das Mundstück hinaus, der dadurch am Hals des Spielers vorbei über die Schulter hinausragt.⁸⁸

Bei diesen frühen bildlichen Darstellungen ist zwar die äußere Form und die Art der Windung der Posaune zu erkennen, doch nicht sicher zu beweisen, ob ein beweglicher U-Zug wirklich vorhanden ist. Die Haltung des Spielers muss darüber nichts aussagen. Vor allem ist nicht feststellbar, über welche Distanz der Zug beweglich ist. Die magischen sieben „Züge“ auf der Tenorposaune können sicher erst am Ende einer konstruktiven Entwicklung stehen.

Vielleicht war es der oben erwähnte Hans Neuschel, der den Zug bis zu der 7. Position erweitert hat. Es ist derselbe Neuschel, der auch in Kaiser Maximilians Triumphzug (um 1516) als Posaunist und „Meister“ mitwirkt, wie es in der berühmten (unter anderen von Burgkmair und Dürer geschaffenen) Holzschnittfolge dargestellt ist. Wir sehen ihn auf dem Kantoreiwagen im Zusammenspiel mit Schalmeien und Krummhörnern. Weiter hinten im Zug auf den Holzschnitten Nr. 77 und 78 sind Burgundische Pfeifer dargestellt: je 5 berittene Posauner mit ihren prachtvollen

⁸⁶ Ernst Euting: Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jh., Berlin 1899.

⁸⁷ Curt Sachs: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1930, S. 297.

⁸⁸ Welker, S. 135.

schlanken Posaunen.⁸⁹

8.2 Die *trompette saicqueboute* am Burgundischen Hof

Die Anfänge des Posaunenzuges vermutet Heinrich Bessler zwischen 1434 und 1468. Die früheste Jahreszahl wird durch Rückschluss anhand von untersuchten Kompositionen aufgestellt. Er vermutet, dass ein so neuartiges Element wie der U-Zug der Posaune musikalisch begründet sein muss. Die Kompositionstechnik der führenden Komponisten des frühen 15. Jahrhunderts im Herzogtum Burgund wurde eingehend untersucht. Schließlich glaubte Bessler in dem „Bourdon-Kontratenor“, den Dufay um 1430 im Anschluss an Ciconias Harmonieträger geprägt hat, den „musikalischen Daseinsgrund für die Posaune“ entdeckt zu haben.

Demgegenüber ist das Eckdatum 1468 als das Jahr der ersten schriftlichen Erwähnung der „Zug“-Posaune unter dem Namen *trompette saicqueboute* belegt, und zwar in der Chronik von Olivier de la Marche über die Schilderung der Hochzeit Karls des Kühnen von Burgund mit Margarete von York 1468 in Brügge.⁹⁰

Eine weitere Nachricht über die vermutlich schon „neue“ Zugposaune erhalten wir anlässlich der Festlichkeiten bei der Zusammenkunft Kaiser Friedrichs III. mit Herzog Karl dem Kühnen von Burgund 1471 in Trier, bei der auch Markgraf Karl von Baden zugegen war. Die Speyerische Chronik berichtet über die Tafelmusik:

„Item, als man den letzten Gang nach dem Essen ginge, do stunden 10 trumpfer im sale und trumpften, darnach 3 trumpfer, 4 pffiffer, 2 prusuner, darnach 3 mit luten und darnach 3 mit gygen.“⁹¹

Beim Besuch Karls des Kühnen in Aachen 1472 wirkte ebenfalls die beispielhafte burgundische Hofkapelle im Domchoramt mit. Die Reichsstadt Worms verfügte 1483 über urkundlich belegte Stadtmusikanten, darunter einen Posaunisten.⁹² Auch in Bologna ist vielleicht schon die Zugposaune bekannt, heißt es doch 1487 anlässlich der Hochzeit von Lucrezia d'Este mit Annibale Bentivoglio, der Hochzeitszug betrat die Kirche S. Petronio unter Voranritt von „100 trombita e 70 pifari e trombuni e chorni e flauti e tamburrini e zamamele“.⁹³

Entwicklung und Bau der Zugposaune setzt eine hohe Instrumentenbaukunst voraus. Die war am burgundischen Hofe des Herzogs Philipp gegeben, wie ein Traktat

⁸⁹ Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., 1516-1518, 147 Holzschnitte von Albrecht Altdorfer, Hans Burgkmair, Albrecht Dürer u.a. Mit dem von Kaiser Maximilian diktierten Programm und einem Nachwort von Horst Appuhn, hrsg. von Harenberg Kommunikation, Dortmund 1979.

⁹⁰ Heinrich Bessler, S. 11.

⁹¹ Otto zur Nedden, S. 12.

⁹² Adolf Meier/Fritz Reuter: Worms, in: Musik in Geschichte und Gegenwart.

⁹³ Artikel „Bologna“ in: Musik in Geschichte und Gegenwart.

des Henricus Arnaut aus Zwolle um 1440 berichtet.⁹⁴ Aus dieser Zeit sind namentlich bekannt einige Instrumentenmacher aus Antwerpen (Pierre Bogaerts, ca. 1441), Brüssel (Jean de Thourain, ca. 1444), Mecheln (Henry van der Moer, ca. 1447; Pierre van Hornen, 16. Jahrhundert, Hersteller von Posaunen) und Tournai (Henri Ricque, 15. Jahrhundert).⁹⁵

8.3 Gab es eine „Zugtrompete“ als Vorstufe zur Posaune?

Ob die Erfindung des Zuges in zwei Stufen erfolgte, also über das Zwischenglied der heute so gern durch die Trompeterzunft herbeigeredeten „Zugtrompete“, ist ungewiss. Nach dieser Theorie hätte es erst den „einzügigen“ Mechanismus gegeben, bei dem nur das Mundrohr ausziehbar war, so dass man das ganze Instrument bewegen musste. Erst danach, so wird kombiniert, wäre man auf die „doppelzügige“ Idee gekommen, deren einleuchtender und erlebbarer Vorteil darin besteht, dass nicht das ganze Instrument, sondern nur der „U-Bogen“ bei zudem halbiertem Zugweg (!) bewegt werden muss. Da die Anfänge des „Zuges“ so vollkommen im Dunkeln liegen, ist jede Art von Spekulation möglich, besonders jedoch für eine fast naheliegende Vermutung, deren Logik man sich nur schwer verschließen kann. Wie es auch sei, die „einzügige“ Posaune künstlich als „Zugtrompete“ zu bezeichnen, ist nicht korrekt, sondern eine nachträgliche Modernisierung eines Instrumentes, das selbstverständlich nach dem deutschen Sprachverständnis so oder so die Posaune bleibt.

Die Belege für die angebliche „Zugtrompete“ sind mehr als vage, handelt es sich doch ausschließlich um bildliche Darstellungen aus dem 15. Jahrhundert. Selbst mit größter Phantasie kann man als Posaunist keinen Mundrohrzug erkennen, und auch die Haltung beider Arme ist stets so, dass ein Schieben oder Ziehen des Instrumentes unmöglich erscheint, zumal der Zugweg ja doppelt so weit sein müsste wie auf der Posaune. Wir können ausnahmsweise in diesem Punkt dem Trompeten-Fachmann Herbert Heyde einmal nicht folgen.⁹⁶ Auch Detlef Altenburg steht der „Zugtrompete“ eher skeptisch gegenüber.⁹⁷

Das schließt nicht aus, dass später in der Tat Versuche mit der Zugtrompete unternommen wurden. Als einziger Beleg dafür findet sich eine Zugtrompete in D oder Es aus dem 17. Jahrhundert, deren „Zug“ allerdings durch den Krieg verloren ging. Es ist dies die Zugtrompete von Huns (Hans) Veit, Naumburg 1651, jetzt im Berliner Musikinstrumenten-Museum. Sie stammt aus der Wenzelskirche in Naumburg, wo

⁹⁴ Heinrich Besseler, S. 32.

⁹⁵ Lyndesay G. Langwill: *An Index of Musical Wind Instrument Makers*, Selbstverlag, 1960, 1962, 1974, 1977, 1980.

⁹⁶ Herbert Heyde, S. 65.

⁹⁷ Detlef Altenburg: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. LXXV, Regensburg 1973, S. 250.

1658 vom dortigen Ratskantor Unger „Zwey Zugtrompeten mit Mundstücken, gantz neu“ verzeichnet wurden.⁹⁸

Die Zugtrompete wurde vermutlich aus der alten Stadtpfeiferpraxis zur Benutzung der Trompete beim Turmdienst heraus entwickelt. Eine „tromba da tirarsi“ (Zugtrompete), wie sie gelegentlich Bach in seinen Kantaten vorschrieb, gehörte zum Nachlass des 1734 gestorbenen Leipziger Stadtpfeifers und Bachs erstem Trompeter Gottfried Reiche. Gegen Ende des Jahrhunderts schreibt Johann Ernst Altenburg: „Die Zugtrompete, welche gewöhnlich die Thürmer und Kunstpfeifer zum Abblasen geistlicher Lieder brauchen, ist fast wie eine kleine Alt Posaune beschaffen, weil sie während dem Blasen hin und hergezogen wird, wodurch sie die mangelnden Töne bequem herausbringen können.“⁹⁹ Zu Anregungen, die Trompete durch den Zugmechanismus zu verbessern, äußert sich Altenburg in einem Brief von 1767 an einen Mons. Hübsch in Schulpforta sehr skeptisch, vor allem wegen der gestiegenen technischen Anforderungen. „So dürfte dieses bey uns Trompetern besonders wegen des beschwerlichen Aus- und Einziehens wohl nicht practicabel seyn, sonst würde man gewiss dieses schon versucht haben.“¹⁰⁰

Die frühesten Nachrichten über englische „Zugtrompeten“ datieren aus 1685 und 1700. Diese „Flat-Trumpet“ wird um 1798 durch die „Slide-Trumpet“ abgelöst, bei der auch ein durch eine Feder zurückgleitender U-Bogen als Zug dient.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Beschreibung der Posaune in Weigels „Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände“ (Regensburg 1698):

„doch kan man in beeden generibus [Diatonik, Chronmatik] alle tonos und semitonia auf der Posaune anstossen/ weil sie mit zweyen Zügen versehen/ deren aber die Trompete ermangelt/ wiewohl man vor sehr vielen Jahren auch einige mit einem Zug verfertiget/ weil sie aber den verhofften Effect nicht gethan/ wieder abgeschafft worden.“¹⁰¹

Zumindest geht hieraus hervor, dass Versuche mit Zugtrompeten in Anlehnung an die Zugposaune offenbar gemacht worden sind. So ist auch zu erklären, dass in der älteren Literatur die Spezifizierung „Posaune mit zwei oder doppelten Zügen“ vorkommt.

Für uns ist das Inventarium „Von allerhandt instrumenten“ des Badischen Markgrafen Philipp II. von 1582 interessant. Hier werden nach den Tasteninstrumenten, aber vor den übrigen Blas- und Streichinstrumenten, die Posaunen aufgelistet:

„drei octav pusaunen mit doppelten Zügen, ierren Bögen vnd zugehörung, dern jede zwei mundstückh, seindt die fuoter dazuo vergult vnd das ein mit Marggrävischem wappen.

⁹⁸ Dieter Krickeberg/Wolfgang Rauch: Katalog der Blechblasinstrumente, Berlin 1976, S. 144.

⁹⁹ Johann Ernst Altenburg, S. 12.

¹⁰⁰ Detlef Altenburg, S. 260.

¹⁰¹ Christoph Weigel: Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände, Regensburg 1698.

siben claine gleiche pusaunen, auch mit doppelten zügen, Bögen vnd aller zuogehörung, gleichfalls mit vergulden fuottern vnd Marggrävischem wappen, dar- under drey, jegliche mit zweyen mundtdückhen.

*sechs claine einfache pusaunen, zum lernen, sampt irn fuotralen.*¹⁰²

Die Bezeichnung „mit doppelten Zügen“ darf uns nicht dazu verführen, hier an den erst 1816 von Gottfried Weber erfundenen „Doppelzug“ (der vierzünftig ist!) zu denken. Leider hat es in dieser Beziehung schon eine Konfusion gegeben, zumal in der Leipziger Instrumentensammlung eine Barockposaune mit einem Doppelzug (Schallstück von Jobst Schnitzer, Nürnberg 1612) geführt wurde, bei der es sich erst vor wenigen Jahren herausgestellt hat, dass der Zug eine nachträgliche Zutat des 19. Jahrhunderts war. Die von Willi Wörthmüller und Georg Karstädt aufgestellte Behauptung, dass es sich hierbei um die älteste Doppelzugposaune handelt, muss korrigiert werden.¹⁰³

Indessen lässt die Bezeichnung „mit doppelten Zügen“ die Schlussfolgerung zu, dass es auch „einzügige“ Posaunen möglicherweise gegeben hat. Gemeint sein könnte allerdings auch eine „doppelzügige“ Bassposaune, die wie die berühmte Quintposaune in Es von Isaak Ehe (1612) im Stürzteil eine Windung besitzt, die als Stimmzug so konstruiert ist, dass man ihn mit Hilfe einer Griffstange mit der linken Hand auch während des Spiels bedienen kann.

8.4 Veränderte Anblasweise der Posaune seit der Erfindung des Zuges

Mit der technischen Verbesserung der Posaune geht auch eine Veränderung der Anblasweise einher (in der Bläser-Alta sogar voraus), die sich von dem ausschließlich lauten und schmetternden Signalansatz unterscheiden musste. Die Posaune beginnt sich blastechnisch bereits von der Signalposaune oder der militärischen *trumet* abzusetzen zu dem „leisen“, „stillen“, weichen, männlich-tiefen, sakralen Ensemble-Instrument. Sie verliert nun gänzlich ihren ursprünglichen Signalcharakter und erobert sich die musikalische Vielfalt der mehrstimmigen Musik als ein allseitig einzusetzendes, sehr modulationsfähiges, in der Stimmung zuverlässiges und in allen Lagen wohlklingendes Instrument der Stadtpfeifer und der Hofkapellisten.

Die durch den „Zug“ erworbene Fähigkeit der Posaune, mit anderen, also auch leisen Instrumenten zu „concertieren“, erfordert einen hauptsächlich leisen und weichen Ansatz mit der Ausnutzung des tiefen Registers, was schließlich zu einem entscheidenden Charakteristikum für den Posaunenklang wird. Wegen dieser Eigenschaft und der Formbarkeit des Tones wird die Posaune zu einem bevorzugten Instrument zur Stützung des Gesanges. Diese Art der Verwendung als Chorstütze wird von al-

¹⁰² Otto zur Nedden, S. 26 ff.

¹⁰³ Herbert Heyde, S. 183.

len Komponisten bis zum heutigen Tage beibehalten. Die „stille“ Posaune wird zu einem Priesterinstrument. Man denke an die Posaunenstimmen im Priesterchor der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz oder an Mozarts Sarastro-Arie in der Zauberflöte. Hingegen wird die Trompete zum Herrschaftssymbol für den himmlischen und weltlichen König und Herrscher. (Vgl. Heinrich Schütz: Herodes-Arie; Johann Sebastian Bach: Weihnachtsoratorium).

Um es zu verdeutlichen: Wir unterscheiden bei einem Blechblasinstrument das laute, scharfe und schmetternde Blasen zur Signalgebung. Dabei ist das Alarm- und Lärmblasen ein wahlloses Schmettern mit kurzen Stößen auf einem oder mehreren Naturtönen. Zu Signalzwecken sind kontrollierte Tonfolgen auf einem oder mehreren Naturtönen geboten, zudem Töne unterschiedlicher Länge. Gefordert ist eine große Lautstärke, die nur auf Blechblasinstrumenten zu erreichen ist. Es liegt in der akustischen Natur, dass mit steigender Lautstärke Blechblasinstrumente heller, obertonreicher, metallischer klingen. Zu musikalischen Zwecken, vor allem beim Zusammenspiel mit anderen Instrumenten, müssen diese Instrumente leise gespielt werden. Dadurch verändert sich auch die Klangfarbe. Der Ton wird weicher, gedeckter, runder und dunkler.

Die Erfindung des „artbildenden“ Zuges bewirkt dann endgültig eine klangliche und allmählich auch eine sprachliche Scheidung von Trompete und Posaune, wobei also in Deutschland die Posaune „ihren“ Namen beibehält, nun aber immer mehr in der ausschließlichen Bedeutung des einzigartigen „Zug“instrumentes, während die „Fanfarenposaune“ (*pusune*) zur „Langtrompete“ wird und sich allmählich durch die Übernahme des ital. Namens *trombetta* (*trummet*) als Fanfaren- und Signalinstrument entschieden von der Posaune absetzt und musikalisch einen eigenen Weg geht, der über die Clarinblaskunst, über Inventions-, Klappen- und Ventiltrompete Jahrhunderte später wieder zurück an die Seite der Posaune in das einheitliche Register des „schweren Blechs“ führt. Man kann sagen, dass der Mutter entwachsene und eigene Pfade wandelnde Töchter wieder zusammengefunden haben, jetzt allerdings in der Tonlage deutlich unterschieden in der diskantierenden Trompete und dem „maskulin“ gebliebenen Posaumentenor und Posaunenbass. Schon vor der Zugposaune, das müsste noch eingehender untersucht werden, gab es gelegentlich eine sprachliche Unterscheidung zwischen *trummet* und *pusaune*, vor allem immer dann, wenn beide Instrumente gleichzeitig aufgeführt werden. Gewiss wurden beide Begriffe örtlich unterschiedlich gehandhabt, aber mit der Zeit, vielleicht schon vor 1400, hat sich, wenn auch noch nicht immer sprachlich säuberlich getrennt, allgemein eingebürgert: Die *trummet* ist das militärische, soldatische Signalinstrument im Krieg und im höfischen Zeremoniell, Herrschafts- und musikalisches Wappenzeichen; in den Städten auch das Instrument der Türmer, in den Freien Reichsstädten das Instrument der „Ratstrompeter“, Stadtsignum und Zeichen der Gerichtsbarkeit. Die *pusune* ist dagegen das zivile, „musikalische“ Ensemble-

Instrument der Hofinstrumentisten oder der Stadtpfeifer. Sie findet in der Bläser-Alta ein dauerhaftes „musikalisches“ Betätigungsfeld und ihren „Daseinsgrund“. *Trumet* und *pusune* unterscheiden sich vor der Erfindung des „Zuges“ nicht äußerlich sondern durch den Verwendungszweck und die dann gebotene unterschiedliche Anblasweise, hie laut, schmetternd, markant gestoßen, auf leicht eingängige Signale beschränkt, und da leise, kantabel, weich, tief, wohlklingend, unaufdringlich. Die Unterschiede in den dabei verwendeten Mundstücken dürfte nicht allzu groß gewesen sein. Das kleinere Mundstück für die Trompete kommt erst allmählich auf. Selbst die Clarinbläser haben noch relativ große Kesseldurchmesser geblasen, wie das von Johann Ernst Altenburg maßstabsgetreu abgebildete Mundstück seines Vaters beweist.

Auch am burgundischen Hof unterschied man in ähnlicher Weise zwischen *trompettes de guerre* und *trompettes menestrels*. Radulfus Niger beschreibt in seiner Schrift von 1187 den Ton der Trompeten als verschiedenartig, je nachdem, wie der Bläser den Atem reguliert: auf einem Ton (unisono), gebrochen (conscise), lärmend (crepitando), durchdringend (ululando), schmetternd (increpando).¹⁰⁴

Noch Anfang des 16. Jahrhunderts wurden Trompeten gelegentlich als Posaunen bezeichnet. Albrecht Dürer berichtet anlässlich seiner niederländischen Reise 1520 über die Prozession in Antwerpen zu Mariae Himmelfahrt von den „alt fränckisch lang silbern Posaunen. Do wahren auch auff Teutsch viel pfeiffer und trummelschlagger. Dis ward hart geplasen und rumorisch gebraucht“. Diese Trompeten waren wohl die von Alters her verehrten Würdezeichen der Stadt oder der Zünfte.¹⁰⁵

Auch nach der Entwicklung des Zuges bleiben die Bläser vorerst die gleichen, die wahlweise die *pusune*, die *trumet* oder die Zugposaune spielen. An den Höfen sind es Trompeter, die auch Posaune und Zink blasen müssen. Erst allmählich setzt eine bescheidene Spezialisierung ein, auch auf der Seite der Trompeter, die bald eine eigene Reichszunft haben, und die sich gegenüber den Stadtpfeifern absetzen. Das besondere Qualitätsmerkmal der Stadtpfeifer ist ja die Vielseitigkeit in der Beherrschung aller damals gebräuchlichen Instrumente mit Ausnahme der Trompete, die allenfalls in den Städten als Signalinstrument der Türmer benutzt werden durfte. In Köln waren von alters her die vier festbesoldeten städtischen Musikanten gleichzeitig auch Stadttrompeter! Erst 1722 wurden sie aus der festen Besoldung entlassen, blieben aber als „bürgerlich qualifizierte“ – d. h. zünftige – Musikanten in Köln ansässig. Umgekehrt gab es an den Höfen „musikalische“ Trompeter, die Noten beherrschten und auch Nebeninstrumente wie Zink, Posaune, Horn usw. in der Hofkapelle spielen konnten.

¹⁰⁴ Žak, S. 307; zit. nach Radulfus Niger: *De re militari et triplici via peregrinationes Jerosolimitane*, hrsg. v. Ludwig Schmutge, Berlin 1977.

¹⁰⁵ Žak, S. 103.

8.5 Die Ausbreitung der „Zug“posaune

Wenn der Posaunenzug tatsächlich in dem damaligen Herzogtum Burgund seinen Ursprung hat, dann bestanden die besten Voraussetzungen dafür, dass sich dieser neue Posaumentyp recht schnell in den angrenzenden Reichen ausbreiten konnte.

Der Glanz des Burgunder Hofes war ohne Beispiel, und durch die Schöpferkraft der ihm unterstellten „Niederlande“ erhielt die europäische Musik damals einen weithin wirkenden Mittelpunkt.

Durch die 1477 erfolgte Heirat des nachmaligen Kaisers Maximilians I. mit Maria von Burgund, der Tochter des im gleichen Jahr verstorbenen Karls des Kühnen, fielen die burgundischen Erblande, besonders die Niederlande, an Habsburg.

Der Schwerpunkt burgundischer Tradition verlagerte sich damit nach Norden. Maximilian (ab 1493 König, dann Kaiser Maximilian I. bis zu seinem Tode 1519) erbte die allseits gelobte Hofkapelle Karls des Kühnen. Davon zeugen offenbar auch die „Burgundischen Pfeifer“ in seinem „Triumphzug“ (vgl. oben). Diesen zweimal fünf Posaunen zusammen mit je fünf „Pumphart, Schalmeyen und Rauschpfeiffen“ zu Pferde (Tafel 77 – 79 von Altdorfer) fahren weiter vorn im Zug zwei Wagen voraus, auf denen je eine Posaune zu finden ist. Auf der Tafel Nr. 19 (Holzschnitt von Burgkmair), betitelt „Wagen der Posaunen-, Schalmeien- und Krummhorn-Bläser“, ist als Posaunist Hans Neuschel d. J. aus Nürnberg abgebildet. Der Text dazu lautet:

„Vnnd der Neyschl solle Maister sein, vnnd sein Reim, so das Knäbl fueren wird, solle auf die maynung gemacht werden:

Wierzu frewdt demkaiservnndnach seiner vnderricht solichs Innsonderheit auf das lustigist gestimpt hab.

Posaunen vnd Scholmayen gut,
krumphorner auch zu gueten muet,
gestimbt vnd zusamb Reguliert,
hab Ich damit auch vil hofiert,
wie Kaiserliche Mayestat
dasselbig mir angeben hat.“¹⁰⁶

Auf Tafel 25 folgt der Kantoreiwagen („Musica Canterey“ von Burgkmair). Dazu folgender Text:

„Darauf solle sein die Canterey, vnnd dabey Zingkenplasser vnnd pusauner in ordnung gestellt. Item vnnder den Pusaunen solle der Stewdl maister sein, vnnder den Zynngken der Augustin, vnnd Iren Reim solle fueren ain knabel auf dem wagen, solle auf die maynung gemacht werden: Wie Sy auf des kaisers beschaidt die pusaunen vnnd Zynngken auf das frölichst gestimpt haben.

¹⁰⁶ Triumphzug Kaiser Maximilians I., wie oben.

Posaun vnd Zinckhen han wir gestelt
 zu dem Gesang, wie dann gefelt
 der Kaiserlichen Maayestat
 dardurch sich offft erlustigt hat
 auf frölichist mit rechtem grundt
 wie wir desselben hetten kundt.“¹⁰⁷

Hier haben wir die zwei ersten uns bekannten Namen von Zugposaunisten: Neuschel und Steudel. Beide tragen den Meistertitel, sind also hochangesehene Stadtpfeifer oder Hofmusiker. Neuschel ist auch identisch mit dem ersten uns bekannten Posaunenmacher, mit dem in Nürnberg eine über zwei Jahrhunderte andauernde Tradition der berühmten Nürnberger Posaunen- und Trompetenmacher seinen Ausgang nimmt. Joannes Steudel (gest. 1530) war Pusauner in der von Ludwig Senfl 1523 gegründeten Münchner Hofkantorei während der Regierungszeit des Herzogs Wilhelm IV. Er kam also von der kaiserlichen Hofkapelle, wobei nicht feststeht, ob er noch in der „burgundischen“ Kapelle mitwirkte (die schon 1494 von Maximilian I. an Philipp den Schönen übergang) oder in der seit 1496 aufgebauten „oberdeutschen“ Hofkapelle. Er war mit Senfl befreundet, und es heißt von ihm in den Münchner Akten, „vnder den Pusaunen solle der Steudl Maister sein“.

In der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. wirkten die besten Musiker der damaligen Zeit mit. Und der Kaiser sorgte für seine Musiker. So erhielt sein „Pusauner Conrad Kaysser“ sogar ein „Leibgeding“ von 60 Gulden.¹⁰⁸

Das Hoflager des unrastigen Kaisers wanderte mitsamt der Hofkapelle zwischen Augsburg, Wien, Konstanz, Innsbruck, Köln und anderen Städten hin und her. Der mitreisende Organist Paul Hofhaimer klagte darüber, dass er „wie ein Zigeuner habe durchs Land ziehen müssen“. Die solcherart heimgesuchten Städte empfangen für ihre bürgerliche und bodenständig kirchliche Musik wertvolle Anregungen auch hinsichtlich der gespielten Musik und dem neuesten Stand der instrumentalen Entwicklung. Ähnlich wirkten auch die Hofkapellen in Heidelberg, Stuttgart oder die kursächsische Torgauer Kantorei. In Diensten Kaiser Maximilians I. stand seit 1496 auch der Niederländer Heinrich Isaac (gest. 1517), der Lehrer von Ludwig Senfl. Sein Nachfolger war der Niederländer Arnold v. Bruck, dem wiederum Pieter Maessens (1505–1562) aus Gent folgte. Maximilian I. forderte in einer Urkunde vom 20.1.1498 über die Einrichtung einer Kapelle in Wien von den Sängern das „Brabantisch diskantieren“. Die Niederländer gaben also allerorten den Ton an. In Wien hatten das ganze 16. Jahrhundert sieben niederländische Kapellmeister nacheinander die Leitung der Hofkapelle inne.

¹⁰⁷ Triumphzug Kaiser Maximilians I., wie oben.

¹⁰⁸ Wilhelm Ehmann: Tibilustrium, S. 17.

Bei der Reorganisation der Münchner Hofkantorei war die „burgundische“ Hofkapelle Kaiser Maximilians I. das große nachzuahmende Vorbild. Neben Hans Steudel finden wir später als Posaunisten noch einen Peter Steudl, nach Senfls Weggang einen Sebastian Hurlacher (1545–1559) und Bastian Behaim (vor 1550–1552). Hurlacher soll gemäß seines Bestallungsbriefes „sein lebenlangg ... mit dem Zynnckhen, Busaunen/pfeifen geigen vnnd alles seiner khunst dienstlich vnd gewerttig“ sein.¹⁰⁹ Posaune war also nur das Hauptinstrument, daneben musste ein Hofmusiker ähnlich wie der Stadtpfeifer die wichtigsten anderen Instrumente der damaligen Zeit beherrschen. Der flämisch-burgundische Einfluss auf die Münchner Hofkapelle verstärkt sich vor allem, nachdem im Jahre 1556 der Hennegauer Orlando di Lasso seine später so berühmt gewordene Tätigkeit in München aufnimmt, zunächst nur als Sänger und Komponist, seit 1565 auch als Hofkapellmeister. Zwischen 1561–1579 zählt die Hofkapelle allein 10 Posaunisten: Hanns Schweitzer, Francesco Venerolo, Sebastiano di Alberto, Francesco Guami, Simon Gatto, Domenico Aldigheri, Giacomo Aldigheri, Hercules Terzio, Francisco de Laudis und Johann de Laudis. Die Internationalität der Kapelle verrät den hohen künstlerischen Anspruch, den Herzog Albrecht der V. an seine Hofmusik stellte. Es zeigt sich, dass inzwischen der italienische Einfluss stark zugenommen hat. 1561 wird Andrea Gabrieli als Organist berufen. Später weilt auch kurz Giovanni Gabrieli als Organist hier. Berühmtheit erlangte der Posaunist, Zinkenist, Organist, Komponist und Oberster Instrumentista Phileno Agostino Cornazzani (1560–1628), den sogar Michael Praetorius in seinem „Syntagma musicum“ sehr lobend herausstellt. Er war Orlando di Lassos „bester Zinckhplaser“ und Schüler.

9. Der Nürnberger Posaunen- und Trompetenbau im 16. Jahrhundert

Die ersten uns bekannten Spuren für die Herstellung von „Zug“posaunen führen uns nach Süddeutschland, nämlich nach Nürnberg. Und in dieser Hinsicht behauptete diese blühende, als Handwerks- und Musikstadt so ruhmreiche Freie Reichsstadt die Monopolstellung im Posaunen- und Trompetenbau für eine sehr lange Zeit nicht nur in Deutschland, sondern darüber hinaus. 54 Meister ihres Faches vom Ende des 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts konnten dank der fundierten Arbeiten von Fritz Jahn¹¹⁰ und Willi Wörthmüller¹¹¹ bisher nachgewiesen werden. Die berühmtesten und größten Familien im Posaunenmacher-Gewerbe heißen Neuschel, Schnitzer, Ehe, Hainlein und Haas, beachtenswert daneben die Einzelmeister Drewelwecz, Starck und Simon.

¹⁰⁹ Hans-Joachim Nösselt: Ein ältest Orchester 1530–1980, 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester, München 1980.

¹¹⁰ Fritz Jahn: Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert, Beiträge zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaues, Dissertation, Leipzig 1925.

¹¹¹ Willi Wörthmüller: Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaues, Sonderdruck aus den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 45, Nürnberg 1954.

Der erste uns bekannte Posaunenmacher überhaupt ist der schon in der Hofkapelle Kaiser Maximilians I. genannte Hans Neuschel. Bei ihm treffen einige wichtige Voraussetzungen glücklich zusammen, die ihn zum Urahn der deutschen Posaunenmacher werden lassen:

1. Er ist ausgebildeter und hochangesehener Musiker, nämlich Posaunist, Trompeter und Stadtpfeifer in Nürnberg (Anstellungsbrief von 1491 auf fünf Jahre und von 1499 auf weitere fünf Jahre als „Posaunist“).
2. Bei seinem Vater Hans Neuschel d. Ä. (1479 Meisterrecht als Rotschmieddrechsler, vielleicht auch schon Instrumentenmacher) hat er das Handwerk gelernt (1493 wird er bei den Rotschmieden als Meister angenommen).
3. In der „burgundischen“ Hofkapelle Kaiser Maximilians I., zu der er oft berufen wurde, lernt er vielleicht zum ersten Mal die „Zug“-Posaunen der burgundischen Pfeifer kennen.

Dass er in seiner Vaterstadt schon zu seinen Lebzeiten berühmt war, beweist die Würdigung, die er in den „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547“ durch den Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer gefunden hat:

„Was Zier und Lobs in dieser Stadt, auch Ruhms in allen Städten, darin man die musikalischen Instrumente braucht, dieser Neuschel hat, auch was man seiner Arbeit mit Posaunenmachen in mancher Stadt hat, das wissen alle die so in königlichen und fürstlichen Höfen mit Posaunen umgehen, dann er nicht allein dieselben zum besten zu machen geübt, sondern auch dieselben zu blasen, zu dämpfen und zu stimmen, auch mit aller Lieblichkeit ins Gesäng zu richten, künstlich gewest ist. Papst Leo, dem er silberne Posaunen gemacht hat, liess ihn seiner Kunst halb gen Rom fordern und höret ihn gerne, ward auch von Walhen (Wälschen) hochgelobt, und von ermeltem Papst mit einem goldenen Stück und gnädigster Bezahlung wiederum gen Nürnberg abgefertigt.“¹¹²

Von einem weiteren Nürnberger Geschichtsschreiber, Christoph Gottlieb Murr, wird er sogar als Erfinder aufgeführt, „da er 1498 ausnehmende Vorteile im Posaunenmachen erfand, die er selbst meisterhaft zu blasen wußte.“¹¹³

Ein weiterer Beweis für sein hohes Ansehen ist seine Abbildung auf dem nach Entwürfen Albrecht Dürers von Georg Penz gemalten Fresco-Gemälde im Nürnberger

¹¹² Georg Wolfgang Karl Lochner (Hrsg.): Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von R. Eitelberger v. Edelberg, Wien 1875, S. 163.

¹¹³ Christoph Gottlieb Murr: Beschreibung der vornehmsten Sehenswürdigkeiten in der freien Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1778.

Rathaus, genannt „Die sieben Nürnberger Stadtpfeifer“ oder einfach „Der Pfeiferstuhl“.

Aus vielen Aufzeichnungen in alten Nürnberger Regesten ergibt sich, wie oft der Nürnberger Stadtpfeifer Neuschel an die Hofkapelle von Kaiser Max gerufen wurde. Einmal aber ließ der Nürnberger Rat den Kaiser wissen, dass der junge Neuschel dem Rufe des Kaisers leider nicht folgen könne, weil er durch Absterben seines Vaters genötigt sei, sich vollständig dem Geschäft desselben zu widmen. Das muss um das Jahr 1503 gewesen sein. In diesem Geschäft arbeitete er zusammen mit seinem Bruder Lienhart (gest. 1515) bis zu seinem eignen Tod 1533. Sein einziger Sohn Georg (Jörg), (unerklärlich) genannt „Stengel“, führte es dann weiter bis zum Jahre 1557. Mit seinem Tod endet die Neuschel-Werkstatt.

Leider ist von Hans Neuschel keine Posaune erhalten. Doch ist bekannt, dass er als kaiserlicher Hoflieferant das Privileg besaß, den kaiserlichen Adler rings um den Schallkranz zu schlagen. Aufträge wurden ihm aber auch von vielen anderen Höfen zuteil. Höhepunkt dieses geschäftlichen Erfolges waren wohl jene persönlich dem Papst überbrachten und vorgespielten silbernen Posaunen. Dies ist eine besondere Auszeichnung für den Nürnberger Instrumentenbau, zumal Italien zu dieser Zeit in musikalischen Dingen alles andere als ein Entwicklungsland war.

Von Jörg Neuschel, von dem bekannt ist, dass er mit dem Markgrafen von Brandenburg im regen Geschäftsverkehr stand, ist nur eine Posaunenstürze erhalten geblieben, auf deren verziertem Schallkranz der Name „Jörg Neuschel“ und die Jahreszahl 1557 eingraviert sind. Diese durch Ersatzstücke aus späterer Zeit ergänzte Posaune, die von Boosey & Hawkes als Bassposaune¹¹⁴ geführt und von Heinrich Thein als Tenorposaune¹¹⁵ nachgebaut wurde, ist über verschiedene Sammlungen schließlich vor einigen Jahren endgültig in die Wiener Musikinstrumentensammlung eingegangen.

Die älteste uns erhalten gebliebene Posaune ist dagegen eine Tenorposaune von Erasmus Schnitzer, datiert mit 1551. Sie befindet sich heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (GNM). Dieses Renaissance-Instrument zeigt die schlanke, fast trichterförmige Stürze, die weit bis zum 5. Zug vorkragt, und hat einen vollständigen „7-zügigen“ Zug, bei dem der Quersteg schon das teleskopartig bewegliche „Spiel“ aufweist, mit dem bei nicht exakter Parallelität der Zugstangen die Führung des Außenzuges anpassbar wird. Die so weit vorstehende Stürze ist noch eine Reminiszenz an die alte langgestreckt gewundene *busune* (der späteren Langtrompete), bei der die Stürze bis zum unteren U-Bogen reichte und dort mit einem Draht befestigt war. Da nun der U-Bogen beweglich sein musste, konnte die

¹¹⁴ David Munrow: Instruments of the Middle Ages and Renaissance, London 1976, S. 65.

¹¹⁵ Vgl. Karlheinz Weber: Die zweitälteste Posaune (von 1557), in: Das Orchester, 5/1987.

Stürze daran nicht mehr befestigt werden und musste daher zurückgenommen werden. Dieses Zurücknehmen war nicht entschieden genug, wie man bei dieser ältesten Posaune deutlich sehen kann. Denn das vorderlastige Schallstück ist unterhalb des Schallstück-Steges leicht abgeknickt. Bei den heutigen Posaunen reicht der Schallbecherrand generell nur noch bis zum 3. „Zug“, womit sie gegen die alte Gefahr besser gefeit sind.

Der Innendurchmesser der Zugstangen beträgt ca. 10 mm, die Stürze öffnet sich auf 93,5 mm. Wenn man alle zehn im GNM Nürnberg ausgestellten Posaunen der Nürnberger Meister miteinander vergleicht, dann zeigt sich, dass diese Maße, die auch für die Altposaune gelten, mit geringen Abweichungen über 200 Jahre lang beibehalten wurden. Lediglich die Stürze erweitert sich ganz allmählich auf 108 mm im Jahre 1768 (Tenorposaune von Friedrich Ehe), während die Tenorposaune des Lausitzers J. J. Schmied aus Pfaffendorf vom Jahre 1779 schon eine Weite von 120 mm aufweist.

Die einzige komplette Bassposaune im GNM, die Quintbassposaune in Es von Isaac Ehe anno 1612, ist gleichzeitig die schönste und verzierungsreichste aller Posaunen, die es zu bestaunen gibt. Man muss sie gesehen haben, um zu ahnen, zu welcher handwerklicher Kunst die Nürnberger Posaunenmacher befähigt waren. Sicher waren solch kostbaren Instrumente nur an den führenden Höfen zu finden. Bei dieser Bassposaune beträgt die Bohrung 12,3 mm und die Schallöffnung 127,5 mm. Die Bassposaune besitzt also schon damals eine gegenüber der Tenorposaune weitere Mensur. Wenn beim Ausmessen dieser Instrumente recht „krumme“ Zahlen ermittelt werden, dann liegt das daran, dass die alten Meister das metrische System noch nicht kannten, sondern mit dem Rheinischen Zoll (1 Zoll = 26,154 mm) arbeiteten.¹¹⁶

Erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts werden die Mensuren deutlich weiter, womit eine akustische Anpassung an die durch die Erweiterung des romantischen Orchesters notwendig gewordene Klangverstärkung eingeleitet wurde, wenigstens in Deutschland und Österreich. In anderen Ländern, vor allem in Frankreich und England wurden die seit der Renaissance üblichen schlanken Mensuren teilweise bis nach dem II. Weltkrieg beibehalten.¹¹⁷

Über die Klangeigenschaften der Renaissance- oder Barockposaune ist nach der Wiederbelebung der „Alten Musik“ viel Widersprüchliches geschrieben worden. Vor allem wurde immer wieder versucht, den spezifischen Klang auf eine spezielle Verarbeitung und besondere Metall-Legierungen zurückzuführen, um somit eine Legende von „Geheimkunst“ um diese Instrumente zu legen. Vorbild hierfür war wohl das Geheimnis um die altitalienischen Geigen der Amati und Stradivari. Doch bei den Posaunen gibt es kein solches Geheimnis. Die Barockposaunen sind durch die engere Bauart, schlicht gesagt, resonanzärmer, sie stimmen in sich teilweise

¹¹⁶ Heyde, S. 16. Siehe auch die Maße in der Sondertabelle Kapitel III.5.7, Seite 288 f.

¹¹⁷ Maxted, George: Talking about the Trombone, London 1970.

schlecht und besitzen zugtechnisch bei weitem nicht die heutige Präzision. Aber man kann auf ihnen blasen. Sie klingen bei normaler Anblasweise leise und gedeckt. Es ist nicht schwer, sie so leise zu blasen, dass sie sich sogar in einen Blockflötenchor diskret einfügen. Sie sind für die „Alte Musik“ die wahrlich geeigneteren Posaunen. Besonders schön macht sich die Posaune bei der Begleitung und Stützung einer solistischen Sängerstimme, aber auch im Zusammenspiel mit Schalmeien und Pommern (wie bei der Alta-Capella), oder zusammen mit Gamben, Dulzianen, Krummhörnern, aber besonders auch mit dem Zink, der ja zu einem „Ersatz“ für die Diskantposaune im sonst 4-stimmigen Posaunensatz zur Begleitung des gemischten Sängerkchores wurde.

Bei sehr leiser Anblasweise klingt die Posaune sehr weich und obertonarm. Aber selbstredend lässt sich darauf laut schmetternd auch eine Barocktrompete imitieren. (Die in der Reichszunft organisierten Trompeter drangen 1650 in einer neuen Befestigung ihrer Privilegien darauf, den Stadtpfeifern zu untersagen, „die Posaunen, als ob es Trommeten wären“, zu spielen.) Das Klangvolumen ist gegenüber den heutigen weiten Posaunen mehr als bescheiden, so dass sich diese „Barockposaunen“ in einem normalen Posaunenchor mit Flügelhörnern, Trompeten, Tenorhörnern und Basstuben, aber auch in einem großen Sinfonieorchester mehr als verloren vorkommen müssen.

Bei der oben vorgestellten Bassposaune von Ehe ist noch eine weitere Nürnberger Spezialität zu bewundern, die offenbar nur bei den besonders kunstvoll gearbeiteten Stücken vorkommt. Es ist dies die bewusst „lockere Bauweise“, bei der die Stege nicht fest verlötet wurden, sondern als kunstvoll ausgearbeitete „Schloss-Scharniere“ die Zugrohre wie Schellen umgreifen. Diese raffinierte und sehr aufwendige Konstruktion (die zum ersten Mal von der Firma Meinl in Geretsried nachgebaut wurde) galt offenbar als besonders kunstgerecht, wie ja auch das Verschweißen bei kunstvollen Schmiedearbeiten nicht den anerkannten Regeln der Kunst entsprach. Ob auch eine akustische Idee dahinterstand, die Resonanzfähigkeit eines „frei“schwingenden Rohres nicht durch feste Stege zu behindern, darüber kann man nur spekulieren. Aber die akustischen Nachteile, bedingt durch das störende Klirren von losen, zum Mitschwingen angeregten Metallteilen, haben schließlich überwogen und teilweise zum nachträglichen Verlöten der Stege Veranlassung gegeben.¹¹⁸

Einige Nürnberger Meister sind ihrer Vaterstadt entgegen der Handwerksordnung untreu geworden und haben ihre Kunst nach Prag und Wien exportiert. Simon Reichard, von dem eine Bassposaune von 1607 im GNM Nürnberg vorhanden ist (die Stürze ist 1671 ergänzt durch den Wiener Posaunenmacher Hanns Geyer), folgte einem Ruf an den Prager Hof des kunstsinnigen Kaisers Rudolf II. Der Nürnberger Rat zwang ihn darob, das Nürnberger Bürgerrecht aufzugeben. Ähnlich kompromisslos verfuhr man im Fall des „Aufwieglers Jeronimus Müller, Trummetenmacher“, der

¹¹⁸ Karlheinz Weber: Die ältesten Zugposaunen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, in: Das Orchester, 29. Jg., Heft 5/1981.

sich 1607 zum Hof des Herzogs von Württemberg, Friedrich I., hatte abwerben lassen. Ein weiterer Müller, Hans, der aber mit dem vorhergehenden nicht verwandt ist, gelangte in den Wirren des 30-jährigen Krieges nach Wien und gab sich hier als „Röm. Kay: Maj: wie auch der Ungarn rechtl. geheimbe Königl. May: Hoftrompeten- und Posaunenmacher“ aus. Er starb hier in seiner zweiten Heimat anno 1654.¹¹⁹ Durch ihn könnte die hohe Nürnberger Handwerkskunst auf die nachfolgende Generationen der Wiener Posaunen- und Trompetenmacher abgefärbt haben, auf: Hanns Geyger (1671–1698), Michael und Johannes Leichamschneider (um 1704–1741), Anton Kerner (1726–1806), Franz Anton Purggraff (ca. 1728) oder Joseph Huschauer (1748–1806). Die Posaunen von Leichamschneider, von denen einige im Wiener Instrumentenmuseum erhalten sind, entsprechen in der Baukonstruktion dem Nürnberger Schema.

10. Die Posaune in der Renaissance

Die Reiselust der Herrscher, in Sonderheit des Kaisers, der überall seine Hofkapelle mitnahm, sorgte, wie schon erwähnt, für die rasche Verbreitung der Zugposaune. Andere Höfe und Freie Reichsstädte in Süddeutschland nahmen sich die musterhafte Hofmusik zum Vorbild für ihre eigene Musikpflege. Hinzu kommt, dass in Deutschland um 1500 fast überall die mehrstimmige Musik, in der die Posaune zu einem fast obligaten Instrument wurde, mächtig aufblühte. Die technischen Verbesserungen im Notendruck werden zuerst in Augsburg, Nürnberg und Wittenberg zur Förderung der mehrstimmigen Musik zum Ruhm und Nutzen der Komponisten nachahmenswert eingesetzt und bescheren der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Hochflut von Musikdrucken. In Süddeutschland begegnet und befruchtet sich gegenseitig der noch führende niederländische mit dem aus Italien an Einfluss gewinnende „Neue Stil“, „musikgewordener Ausdruck der hochgestimmten Geisteshaltung in einer der menschenwürdigsten, freiesten und künstlerisch eindringlichsten Epochen der Kulturgeschichte“.¹²⁰ Eine der glanzvollsten Zentren dieser sommerreifen Kunst war die Münchner Hofkapelle unter Orlando di Lasso.

Treffpunkt führender Musiker waren z. B. die Reichstage in der reichen Fuggerstadt Augsburg in den Jahren 1500, 1510, 1518, 1530 und 1566 oder auch in Köln (1512), Worms (1495, 1521), Nürnberg (1523), Speyer (1526, 1529) oder Regensburg (1532). Die aus allen Gegenden des Reichs anreisenden Herzöge, Bischöfe, Kurfürsten und Grafen brachten ihre Hofkantoreien, Hofkapellen und Trompeter mit, die natürlich in ihrer Kunst miteinander wetteiferten und von einander das Beste abluhsten. Neben der kaiserlichen Hofkapelle waren es vor allem die Sänger und Instrumentisten des Herzogs von Württemberg, der bayerischen Herzöge aus München, der hessischen Landgrafen aus Kassel, der sächsischen Kurfürsten aus Dresden mit ihrer Torgauer Kantorei und des Kardinals aus Salzburg. Vielleicht reiste aus Königsberg auch der aus Ansbach stammende Markgraf von Brandenburg Albrecht an. Er war

¹¹⁹ Wörthmüller, S. 257.

¹²⁰ Bernhard Paumgartner: Das instrumentale Ensemble, Zürich 1966, S. 62.

der letzte Hochmeister des Deutschen Ritterordens, reformierte auf Empfehlung Luthers Preußen und wandelte es in ein weltliches Herzogtum um. Er stand wegen seiner Hofkapelle ständig mit den süddeutschen Komponisten, wie den Brüdern Kugelmann, Stoltzer, Senfl und Johann Walter im Briefwechsel und bestellte auch seine Instrumente bei den Nürnberger Posaunen- und Trompetenmachern.

Bis nach Dänemark reichte der süddeutsche Einfluss. Eine in der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen aufbewahrte Handschrift (Gl. Kgl. SmL. 1872–4°), die das Repertoire der Blaskapelle Herzog Albrechts v. Preußen um 1541 enthält, umfasst Motetten, Chansons, Lieder, Madrigale und Tänze und erteilt Auskunft über eine instrumentale Stimmbesetzung: Bass oder Diskant: Krummhörner, Bass auf Posaunen und Krummhörnern, daneben ein Laudate Dominum à 8 auf 4 Zinken und 4 Posaunen.¹²¹

10.1 Besetzungspraxis in der Renaissance

Aus solchen wie oben angeführten Nachrichten erfahren wir gelegentlich etwas über die damalige instrumentale Besetzungspraxis, die in diesem Jahrhundert den Ausführenden von den Komponisten fast ausnahmslos freigestellt wird. Generell hat die Instrumentalmusik seit dem 15. Jahrhundert neben den rein instrumentalen Spielstücken, Canzonen, Ricercaren und Tänzen das gesamte Vokalrepertoire benutzt (Motetten, Madrigale, Chansons, Ballaten, Frottolen, Villanellen, Villanesken). Vor allem der in strenger Faktur gehaltene Motettensatz als geistliches oder weltliches Stück konnte ohne weiteres als reine Instrumentalmusik abgespielt werden. Einzelne Gesangsstimmen konnten diesem beliebig beigemischt werden. Ein reines Bläserpiel begegnet uns in der von Goethe übersetzten Selbstbiographie des Benvenuto Cellini (1558), der den Zink in einem 8-stimmigen Bläserensemble (vermutlich mit Posaunen) spielte: „Acht Tage vorher probierten wir täglich zwei Stunden und gingen sodann am Festtage ins Belvedere und bliesen bei Tage die geübten Motetten, so dass der Papst sagte, er habe keine angenehmere Musik gehört“.¹²² Nebenbei erfahren wir hier auch etwas von dem Übungspensum, worüber sich die meisten Quellen auszuschweigen pflegen. Sebastian Virdung schreibt:

„Alle Instrument der gantzen Musica/ die seynd in dem nit fast onglych was melody durch die Noten beschriben wirt/ vnd welcher das selbig singen kann/ der mag eben dz selbig vff allen instrumenten lernen spilen gar lichtlich/ vnd der selb bedarff keiner andern regell.“¹²³

Die Komponisten, die meist selbst gute Sänger oder Instrumentalisten waren, überließen die Ausführung ganz den Fähigkeiten der Musici und den örtlichen Gegebenheiten in Bezug auf vorhandene Kräfte. So genügt es meist, nur die Anzahl der Stimmen anzugeben. Da diese „Stimmen“ aber nicht nur Menschenstimmen zu

¹²¹ Robert Haas: Aufführungspraxis, in: Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1934, S. 135; Vgl. Musik in Geschichte und Gegenwart, Suppl., Instrumentalmusik Sp. 794.

¹²² Bernhard Paumgartner, S. 65/66.

¹²³ Sebastian Virdung: Musica getutscht, Basel 1511, S. 29.

sein brauchten, sondern auch instrumentaliter ausgeführt werden konnten, sprechen wir bis heute ganz selbstverständlich von Instrumental“stimme“, Orchester“stimme“ oder Posaunen“stimme“.

Eine der ersten speziellen Instrumentalkompositionen überhaupt sind die „54 Instrumentische gesenge“ von Martin Agricola (um 1545, posthum 1561 veröffentlicht). Auch hier ist bezeichnenderweise von „Gesängen“ die Rede, also im heute noch üblichen übertragenen Sinn. Martin Agricola verlangt überdies in seinem musiktheoretischen Werk (*Musica instrumentalis deudsch*, 1529), dass die „einstimmigen Instrument nach des gesangs Noten“ zu üben haben, da der Gesang das Fundament wäre, „daraus flissen alle Instrument“. ¹²⁴ Nach der menschlichen Stimme hatten sich die Instrumente zu richten. Da die Blasinstrumente, besonders Posaune und Zink, der Sängerstimme am nächsten standen, wurden sie den anderen Instrumenten vorgezogen. Johann Kuhnau schreibt dazu 1700 in seinem Musikerroman „Der musikalische Quacksalber“:

„Wie aber die rechten Vocalisten gemeiniglich die vornehmsten unter den Musici sind, als werden die Pfeifer [Bläser], als welche mit ihren Instrumenten der menschlichen Natur am nächsten kommen, auch am nächsten nach ihnen, und per Consequenz, denen Saiten-Instrumenten vorgehen ... Die Pfeifer sind am geschicktesten, die Gemüther zur Tugend ... aufzumuntern ... Drum weg mit den Saiten-Instrumenten, jedermann ehre die Pfeifer.“

An anderer Stelle heißt es: „Die ewige und himmlische Instrumentalmusik wird aus lauter Pfeifen [Blasinstrumenten] bestehen.“ Es sei ganz sicher, dass „die englischen Musikanten sich keiner andern Instrumente als der Pfeifen bedienen.“

Kuhnaus Begeisterung für die Blasinstrumente gipfelt in dem Satz: „Die Pfeifen sind die ältesten, ewig wählenden, schönsten, angenehmsten, penetrantesten und würdigsten musikalischen Instrumente.“ ¹²⁵ Aus dieser Rangordnung der Instrumente erwachsen dann auch jene allzu menschlichen Rivalitäten unter den Musikanten, besonders gegen die Kneipenmusikanten, wie sie in drastischer Weise in den „Musikalischen Diskursen“ (Nürnberg 1719) von Johann Beer dargestellt werden:

„Überdies sind die Bierfiedler von einer so schlechten Andacht in der Kirche und sonst, dass man sie gar selten ein andächtiges Vaterunser beten, sondern meistens die ganze Predigt hindurch schwätzen, plaudern und schnattern höret. Gleichwohl geben sie nichts auf gute Vermahnungen, schlagen in den Wind alle correctionen, fragen wenig danach, ob sie den zugerichteten Braten an einer Gabel oder an die Spitze des Fiedelbogens anspießen. Sie waschen sich so oft, als die Karthäuser Fleisch essen, und wenn man sie fragt, warum sie ihre Nägel nicht abschneiden, wenden sie vor, welchergestalten sie solche zu dem Harfenschlagen desto bequemer gebrauchen könnten. ... Auf ihren Fiedeln findet man mehr Harz, als im elften Teil des Thüringer Waldes. Sie lügen nur allein denjenigen nichts unter Augen, als mit welchen sie nicht reden.“

¹²⁴ Wilhelm Ehmann: *Tibilstrium*, S. 152.

¹²⁵ Johann Kuhnau: *Der musikalische Quack-Salber*, Dresden 1700, NA hrsg. v. Kurt Bendorf, Berlin 1900, S. 210 f.

Sie sind von Natur Frißländer, denn sie verfressen und versaufen oft sogar ihre Handschuhe.“¹²⁶

Die Bierfiedler zählten zu der untersten Kaste der Musikanten. Sie sind aber nicht mit den „Kunstgeigern“ zu verwechseln, die in Leipzig gleich hinter den „Kunstpfeifern“ rangierten.

10.2 „und auff die Instrument dienstlich“

In sehr zahlreichen Notendruckten heißt es betreffs der Ausführung: „nicht allein zu singen, sondern auch auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen“ oder schlicht „da cantare e sonare“. Ebenso finden wir in mehrstimmigen deutschen Liedersammlungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Titel mitunter den Passus „und auf die Instrument dienstlich“ (Ott, Nürnberg 1544), woraus Ehmann schließt, dass diese Sätze auch einmal die Instrumente allein spielen mochten.¹²⁷ Den Musikern war es also freigestellt, welches Instrument sie zu welcher Stimme verwenden wollten, oder in welcher Weise Instrumente und Vokalstimmen durchmischt, verdoppelt oder gestützt wurden. Zu keiner Epoche war die gesangliche und instrumentale Technik einander angepasster als in dieser Zeit, wo die chorische Durchbildung der Instrumentenfamilien (vom Sopran bis zum Bass) eine mühelose Angleichung an den vokalen Part ermöglichte. Die Posaune zumal war wegen ihrer Modulationsfähigkeit, wegen des großen Umfangs und der guten Stimmungsregulierung sicher das bevorzugteste Instrument, nicht nur bei der Freilichtmusik, beim „Abblasen“, beim „Umgang“ usw., sondern auch beim „leisen“ Spiel oder und vor allem in der geistlichen Musik im colla parte mit den Sängern. Es gab unter der Vielzahl an weltlichen und geistlichen Kompositionen, besonders den Motetten, Pavanen, Ricercaren, Canzonen, Madrigalen usw., viele für die Posaunen geeignete Stücke oder Stimmen.

Aufschlussreich ist der von Divari („La musica Mantova“) mitgeteilte Brief des Posaunisten Giovanni Aloixe an den Marchese von Mantua, Francesco Gonzaga aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts: „In den eben vergangenen Tagen haben wir eine Reihe von Motetten zum Spielen eingerichtet, von denen ich zwei an Eure Exzellenz sende. Eine davon stammt von Hobert [= Jacob Obrecht, um 1430 bis 1505] und ist vierstimmig, zwei Oberstimmen, ein Tenor und ein Contralto. Weil wir nun aber sechs sind, habe ich zwei Baßstimmen für Posaunen beigefügt. Das sind nun sechs Stimmen und es hört sich gut an. Wenn es einer aber mit fünft Stimmen spielen wollte, habe ich für diesen Fall auch eine andere Contrabaß-Stimme gemacht“. In einem weiteren Brief (27.7.1505) bietet er weitere „schöne Stücke“ an: „Und ich habe

¹²⁶ Johann Beer (1655–1700 in Weißenfels) bewirtschaftete vorübergehend als Musiker nebenbei in Halle das Gasthaus zum Bären! Er ging dann als Konzertmeister an den Hof von Weißenfels und starb durch eine fehlgeleitete Kugel auf einem Schützenfest.

¹²⁷ Wilhelm Ehmann: *Tibulstrium*, S. 147. (Ein hundert fünfzehn weltliche und einige geistliche Lieder / gesammelt und im Jahre 1544 zu Nürnberg in 4 Stimmbüchern hrsg. von Johann Ott).

sie alle ausprobiert, mit 4 Posaunen, und 2 Cornetten, nachher aber mit 4 Posaunen und 4 Piffari [= Schalmein]. Und da sende ich noch etwas für 5 Posaunen.“¹²⁸

Wilhelm Ehmann fand auf dem ersten freien Blatt des Tenorstimmbuches einer Heilbronner Motettensammlung „Symphoniae jucundae“ von 1533 die zeitgenössische Tinteneintragung „Was guet auff Posaunen ist“ mit der Angabe einer Reihe von Sätzen mit ihren Seitenzahlen.¹²⁹ Zu einer Motette wird zusätzlich vermerkt „2 pusaunen“. Vermutlich sollte hier der Cantus firmus durch Posaunen besonders herausgehoben werden.

Die motettische Spielpraxis zeichnete sich immer durch eine gewisse Feierlichkeit aus, die durch die Verwendung von Zinken und Posaunen noch besonders klanglich unterstrichen wurde und bei festlichen Anlässen aller Art, ob in der Kirche, am Hofe oder zur städtischen Repräsentation, nicht zu ersetzen war. Die Posaune mit ihrem vollen, modulationsfähigen, unmittelbaren „humanen“ Klang, das erhabene Dunkel der Trombonenmusik entsprach überhaupt dem Klangideal der Renaissance (Ehmann). Die helle, scharf klingende Trompete hält dagegen erst in der Barockzeit majestätischen Einzug in die Kunstmusik und schwingt sich auf den Thron zur „Königin der Instrumente“.¹³⁰ Michael Praetorius bevorzugte den Klang der Posaunen ganz besonders. Das zeigt sich auch bei seinen Vorschlägen hinsichtlich des Gebrauchs und der Registrierung der Orgel: „Uff dem Regal oder andern Schnarrwerken aber, welche fast den Posaunen gleich resoniren, ist die Harmonia viel anmuthiger“.¹³¹

11. Besondere festliche Ereignisse, Fürstenhochzeiten

Wenn auch die Nachrichten über besondere Anlässe nicht gerade häufig sind, bei denen die Besetzungspraxis mitgeteilt wird, so kann man sie doch als einigermaßen repräsentativ einstufen, zumal sie aus weit von einander entfernten Gegenden vorliegen. Natürlich erfuhren die Fürstenhochzeiten eine besonders reiche musikalische Ausgestaltung. So 1500 die Vermählung des Herzogs Johann des Beständigen von Sachsen mit Sofie von Mecklenburg in der Schlosskapelle zu Torgau:

„So bade aber die beschuhen, sein verordnet die fürstlichen singer zu einem Zeichen mehrer frölichkeit ze singen das gotlich lob te deum laudamus mit sambt der orgall, vber welche auch meiner gnedigste vnd gnedige Hern Drampter, Posawner, pfeifer vnd andere Instrumentisten vor alle andere deutsche Fürsten viel haben, nicht mit kleinen Lobe vnd rume irer fürstlichen gnaden, durch welsch vnd dewtsch lande!“ Am Dienstag darauf „haben die genannten synger meiner gnedigsten vnd gnedigen Hern zwue messen gesungen mit Hulf der orgall, dreyer posاون vnd eins zincken, desgleichen vier Cromhorner zum positief fast lustig zu hören“.¹³²

¹²⁸ Bernhard Paumgartner, S. 66.

¹²⁹ Wilhelm Ehmann: *Tibilustrium*, S. 124; ferner *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XVII, S. 171 ff.

¹³⁰ Wilhelm Ehmann: *Der Bläserchor*, Kassel 1969, S. 30.

¹³¹ Michael Praetorius: *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619, S. 136.

¹³² Adolf Aber: *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur*

In der damals unter der Leitung von Adam von Fulda stehenden Hofkantorei begann Johann Walter als Sänger. Nach der Auflösung der auf vielen Reichstagen erprobten kurfürstlichen Kapelle anno 1525 übernahm Luthers musikalischer Berater und Schöpfer des ersten evangelischen Gesangbuches die Stadtkantorei, die unter seiner tatkräftigen Leitung als die „berühmte Torgauer Kantorei“ zum „Urbild und Muster protestantischer Musikpflege“ wurde.¹³³

Ähnlich musikalisch aufwendig ging es sicher 1501 in Ferrara zu bei der Hochzeit Alfonsos I. aus dem Hause Este in Ferrara mit Lucretia Borghia und bei den Festzeremonien am 24.1.1529 anlässlich der Rückkunft des Hochzeitspaares Ercole und Renata v. Frankreich aus Paris. Bei dem aus vielen Gängen bestehenden Festmahl spielten unterschiedliche Ensembles zu jedem Gang; beim 5. Gang z. B. ein Zink und 5 Posaunen, bei einem weiteren Gang ein Cornetto grosso (Großzink), ein Krummhorn, 2 Dulziane und eine Posaune. 1529 wird ein Konzert gegeben mit 6 Stimmen: 6 Violen, Cister, Laute, Spinett, Posaune und einigen Flöten. In der dortigen Hofkapelle werden 1564 der Posaunist Giulio del trombone, und 1565 zusätzlich Vincenzo tromboncino genannt (siehe MGG, Ferrara). Die Medici in Florenz veranstalteten anno 1513 eine Begrüßungsfeier für Leonora von Toledo, der Braut Herzogs Cosimo I., mit der kunstvollen Freilichtaufführung einer 8-stimmigen Motette für 24 Sänger, vier Zinken und vier Posaunen.¹³⁴ Ebenfalls in Florenz wurde die Hochzeit des Prinzen Francesco de Medici mit Johanna von Österreich 1565 gefeiert. Die Musik dazu von Francesco Corteccia († 1571) und Alessandro Striggio d. Ä. (* um 1536/37 in Mantua; † 29. Februar 1592) bestand aus einer siebensätzigen Allegorie im Madrigalstil. In dem ersten 8-stimmigen Madrigal, betitelt „Venus“, spielte eine Posaune neben zwei Spinetten, vier Bassviolen, einer Laute, einem stillen Zinken und zwei Blockflöten zu den acht Sängern. In der zweiten Allegorie „Liebe“, ein Madrigal zu 5 Singstimmen, finden wir unter den Instrumenten ebenfalls eine Posaune. Im 5. Madrigal für 6 Stimmen, „Uneinigkeit und ihre Anhänger“ betitelt, vereinigten sich 12 Sänger mit zwei Posaunen, einem Dulzian, zwei Trommeln, zwei Zinken und einem Tenorzink. Bei dem 6. Stück „Psyche“ zu 5 Stimmen wurde ein Sopran „sola“ von vier Violen begleitet, während hinter der Bühne ein Lirone (große Streichlira) und vier Posaunen erklangen. Das 4-stimmige Finale „Olympus“ wurde ausgeführt durch 16 Sänger, 2 stille Zinken, 2 Posaunen, 1 Dulzian, 1 Krummhorn, 1 Lirone, 1 Sopranrebec und 2 Lauten. Im Ganzen sieht man, wie abwechslungsreich diese Musik „instrumentiert“ wurde. Zwei Jahre später wird anlässlich der Taufe von Prinz Francescos Tochter 1567 ein Volksfest (Karneval) veranstaltet, das sich ebenfalls durch sehr originelle und abwechslungsreiche musikalische Aktionen auszeichnet. Je zwei Krummhörner, Zinken und Posaunen begleiten ein 6-stimmiges Stück für „Maskierte Jäger“. Ebenfalls in Kostümen wird die „Witwerkutsche“ im 6-stimmigen Satz ausgeführt mit Sängern und je zwei Violen, Posaunen, Flöten und Lauten.

Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662, Bückeburg/Leipzig 1921.

133 Wilhelm Ehmann: Johann Walter. Der erste Kantor der protestantischen Kirche, in: Voce et Tuba, Kassel 1976, S. 50.

134 Overton, S. 31.

Der Festzug „Juno, Nymphen und römische Helden“ ließ die 6 Stimmen durch je zwei Posaunen und Lauten, durch eine Lira, ein Spinett, einen Zink und einer Flöte begleiten. Das 4-stimmige Finale „Schmetterlinge“ wurde erst a cappella gesungen, das Da capo mit Zinken- und Posaunenbegleitung.¹³⁵ Die Praxis des bewussten Instrumentenwechsels ist auch im Norden Deutschlands eine Selbstverständlichkeit. Die kurbrandenburgische Kapellverordnung von 1575 betont ausdrücklich,

„dass mit dem Singen und Instrumenten umbgewechselt, and allerlei blasende Instrumenta, so sonderlich zur heimblichen und lieblichen Musica als vor der Tafel oder im Gemach dienlich, in allewege mit und nach Gelegenheit unter andern gebraucht werden, auch wenn blasende oder andere Instrumente vor sich allein, wie obgemelt, wechselweise gebraucht werden, dass allewege, oder je nach Gelegenheit ein Knabe den Discant mit darein singe.“

Auf dem Reichstag zu Augsburg (1518) wurde die Hochzeit des Markgrafen Casimir von Brandenburg mit der Pfalzgräfin bei Rhein Dorothea gefeiert. Die Brautmesse zumal „mit großer Solennität vnnnd Zirheit sunnderlich durch key. Mst. cantores, Organisten, Paßawner vnnnd Zinckenpläßer Triumphlich gehalten worden ist“¹³⁶

Ein größeres Aufgebot an Posaunen erleben wir anlässlich der Prunkhochzeit des bayerischen Thronfolgers Wilhelm mit Renata, der Tochter des Herzogs Franz I. von Lothringen, anno 1568. Es war eines der glänzendsten Feste, die München erlebt hat. Nach dem Hochzeitszug mit 5640 Reitern wurde zum Hochzeitsmahl ein einstündiges Konzert geboten, darunter eine 8-stimmige Battaglia für Posaunen und Zinken von Annibale Padovano (1527–1575). Es handelte sich um die „Aria della Battaglia per sonar à 8“, gedruckt für Altzinken und Posaunen in Angelo Gardanos „Dialoghi musicali“ von 1590. Vor dem 2. Gang erklang eine 7-stimmige Motette für 5 Zinken (cornetti alti) und 2 Posaunen von Lasso selbst, vor dem 3. und 4. Gang spielten 6 Posaunen eine Reihe sechsstimmiger Stücke, darunter ein 6-stimmiges Madrigal für 6 große Posaunen von Alessandro Striggio d. Ä. Zum 5. Gang ertönten 12-stimmige Meisterwerke mit 6 Violen, 5 Posaunen, einem Zink und einem Organetto (Regal mit Zungenstimmen). Es folgten noch weitere Gänge mit Musik in verschiedenen Besetzungen. Der Höhepunkt der Feierlichkeiten war am letzten Tag die Aufführung einer 40-stimmigen Motette „Ecce beatam lucem“ von Striggio, bei der 8 Posaunen mitwirkten.

Dass die Posaunen aus den Nürnberger Werkstätten kamen, belegt eine Eintragung von 1571, „hat machen lassen Christoff Koler etliche Pusaunen in Nürnberg“. Im Jahre 1581 wurde der Münchner Hofkapelle sogar eine Doppelposaune aus Nürnberg geliefert.¹³⁷

¹³⁵ Overton, S. 31.

¹³⁶ Wilhelm Ehmann: Tibilustrium, S. 150.

¹³⁷ Hans-Joachim Nösselt: Ein ältest Orchester, S. 38.

Über die fürstlich württembergische Hochzeit anno 1575 hat N. Frischlin in Tübingen 1578 sieben Bücher verlegt mit Erwähnung der Musik für Schalmeyen und Posaunen. Feierlichkeiten kannten auch die Stadtrepubliken in Italien. In Bologna gab es zu besonderen Anlässen Platzmusik mit Posaunen und Zinken; bei städtischen Prozessionen begleiteten die Stadtoberhäupter 8 Trompeter und ein Pauker mit Bannern an den Instrumenten, gefolgt von 8 Musikanten mit Posaunen und Zinken.¹³⁸

Die Hochzeitsfeier zu Ferrara 1598, von der Giovanni Maria Artusi in seinen „Imperfettioni“ (1600) berichtet, versammelt ein vielfarbiges Orchester mit Cornetti, Posaunen, Violen, Violsbaste, Harfen, Doppelharfen, Lauten, Cornamusen, Flöten, Cembali neben Sängern. Artusi schwärmt von dem herrlichen Zusammenklang aller „in uno tempo istesso“, dass man vermeinte, das Paradies habe sich geöffnet.¹³⁹ Italienische Musiker treffen wir auch in Frankreich an. Am Hofe Heinrich III. (1574–1589) leiten Dominico da Lucca und Salomone Darlione die „Bande des douze houtbios, cornets à bouquin, viollons et sacquebuts“.¹⁴⁰

Der große musikalische und zunehmend auch theatralische Prunk bei den fürstlichen Feierlichkeiten führt schließlich über Balletteinlagen, Intermedienspielen und Zwischenaktmusiken zur Entwicklung der Oper, deren erster Schöpfer Jacopo Peri mit seiner *Dafne* ist. In Frankreich wurde zur Vermählungsfeier Margarethes von Lothringen, der Stiefschwester Heinrichs III., mit dem Herzog von Joyeuse im Schlosse zu Moutier am 15.10.1581 ein intermedienhaftes Bühnenspektakel gegeben, das „Ballett comique de la Royne“ (= Reine). In der Kuppel des Ballsaales waren 10 Ensembles untergebracht, Chöre und Instrumentisten mit Flöten, Oboen, Zinken, Posaunen, Gamben, Lauten und Harfen. Die Spieler waren kostümiert und mussten teilweise im Bühnengeschehen mit agieren.¹⁴¹

Sicher würde es sich lohnen, weitere Nachrichten über Fürstenhochzeiten und andere Anlässe zu sichten und dahingehend zu untersuchen, ob und in welcher Weise Posaunen zur Musik herangezogen wurden.

11.1 Posaunisten in Hof- und Kirchenakten und als Stadtpfeifer

Es ist sicher eine Ausnahme, dass die Aktenlage über die Münchner Hofkapelle so günstig ist und wir fast lückenlos über die Anstellung von Posaunisten seit ca. 1525 unterrichtet sind. Sie werden vor allem, was die Sache sehr erleichtert, ausdrücklich unter der Dienstbezeichnung „Pusauner“ innerhalb der Hofkantorei geführt. Dazu zählten teilweise auch die Zinkenisten. Posauner und Zinkenisten bilden also eine satzmäßig geschlossene „Posaunengruppe“. Später nennt man sie aber zunehmend „Instrumentisten“. Denn nach dem Selbstverständnis der Zeit musste ein

¹³⁸ Žak, S. 116.

¹³⁹ Bernhard Paumgartner, S. 72/73.

¹⁴⁰ Ebd., S. 71.

¹⁴¹ Ebd., S. 81.

Berufsmusiker mehrere Instrumente beherrschen, also neben der Posaune und dem Zink auch Schalmei, Pommer, Krummhörner, Fagott, aber auch Violine und Violen. Erstaunlich ist ja, dass der von Praetorius auf der Posaune so hochgelobte Fileno (Cornazzano) Lassos beliebtester Zinkenist war! Daneben aber war er auch ein guter Organist und Komponist, war „rector und inspector der Instrumentisten“ und unterrichtete überdies in Gesang, Fagott, Violine, Flöte und Komposition! Zinkenist und gleichzeitig Posaunist war am Innsbrucker Hof laut Inventar von 1708 der 1716 gestorbene Andreas Rastpichler, der auch Violine und Bassgeige zu spielen hatte.

Zu nennen ist hier auch der von Praetorius gerühmte Diskantgeiger und spätere Hamburger Ratsmusikdirektor Johann Schop († um 1665), der nebenher Laute, Posaune und Zink spielte. Die damalige Zeit kannte noch keine Spezialisierung auf ein einziges Instrument. Die Instrumente wurden meist vom „Arbeitgeber“ gestellt, da für einen armen Musiker der Anschaffungspreis für all diese benötigten Instrumente schier unerschwinglich war. Die Posaune war mit am teuersten. So heißt es 1672, dass dem Pfeifer Burkhard Mössnang aus Schwäbisch Gmünd an „instrumenten khaufft und bezahlt“ wurden „als volget: 1 Quart-Busaun, 10 fl 3 Kr; 1 Bass mit 5 Saitten, 10 fl; 1 Dissgantgeygen, 3 fl; 2 Zinckhen, 3 fl, 30 Kr.“ Sie wurden angeschafft, „die musicalische Instrumenta lehren lassen“.¹⁴² In Nürnberg wurden für die städtischen Instrumente Inventare angelegt, aus denen zu ersehen ist, wie umfangreich diese Bestände waren. In den ältesten Inventaren von 1575, 1598 und 1609 wurden jeweils 8, 7 und 9 Posaunen geführt neben durchschnittlich 14 Zinken und 9 Krummhörnern.¹⁴³

Auch in Kirchenakten finden sich gelegentlich Hinweise auf die Posaune. 1532 weist die Bedienstetenliste der Kathedrale von Canterbury „two cornetters and two sackbutters“ auf.¹⁴⁴ 1606 bekam der Instrumentalchor der St. Johanniskirche in Schweinfurt durch den „dieser Zeit Musicae Instrumentalis bestalter director [...] zwei neue Zinken, zwo Posaunen, zwey paar krummbogen, zwey Zetzstück undzwo Cornetten“.

In den Städten nannten sich diese vielseitigen Musiker „Stadtpfeifer“, „Musikus“, „Instrumentist“, „Hausmann“, „Türmer“, in Württemberg auch „Zinkenist“. In der Stadt Hof nahmen 1609 die Stadtpfeifer die beispielhafte Umbenennung in „Stadtmusici“ vor. Auch unter all diesen Pauschalbezeichnungen werden wirttüchtige Posaunisten zu suchen haben.

An den Höfen gab es unter den soldatischen Trompetern, vor allem wenn sie als „musikalische Trompeter“ geführt wurden, sicher manchen Posaunisten, der sich zu den Aufführungen der Hofkantorei oder der Hofkapelle gut gebrauchen ließ, ja der vielleicht hauptsächlich als Posaunist und Instrumentist in der Hofkapelle war, aber

¹⁴² Overton, S. 20.

¹⁴³ Ebd., S. 57.

¹⁴⁴ Francis W. Galpin: *Old Instruments of Music*, London 1910, S. 191 ff.

im Etat als Trompeter geführt wurde. Zumal nach 1623, als auf dem Reichs-Convent zu Regensburg durch Ferdinand II. die kaiserlich privilegierte Reichszunft der adelig-ritterlichen Trompeter- und Pauker ins Leben gerufen wurde. Laut Inventar der Münchner Hofkapelle von 1679 waren von den 17 Trompetern mindestens zwei verpflichtet, „zusätzliche“ Instrumente (wie Zink und Posaune) zu spielen.¹⁴⁵ Aufschlussreich ist der Anstellungsbrief (3.11.1566) des Wiener Hoftrompeters Trymle, in dem er sich verpflichtet, er wolle seinen Dienst „mit der Hilff Gottes versehen mitt Posaunen, Zinken und allenn andern musikalischen Instrumentten wie es einem Instrumentalisten und Trometer geburet.“¹⁴⁶ Es gab schon damals eine klare Rangordnung der Instrumente und ihrer Spieler. Die ritterlich-soldatischen Trompeter standen ganz oben, gefolgt von Posaunisten, Zinkenisten und den übrigen „Pfeifern“, dann erst die Fiedler und Geiger. Am untersten Ende standen die „unehrlichen Instrumente“, die Bauern- oder Bettlerinstrumente, wie Dudelsack, Drehleier, Triangel und Trommel. Nach Agricola waren die Blasinstrumente „das erste Geschlecht der Instrument“ (1528).¹⁴⁷ Diese Rangordnung konnte bei Festumzügen ganz sinnfällig werden durch die Reihenfolge und die Zuordnung ihrer Musik wie 1559 beim sächsischen Freischießen. Voran schritten des „Churfürsten Heerdrommelschlacher ... Drommeter“, dann die Stadtpfeifer und am Ende drei Fiedler in bunten Narrenkleidern. Bei der Verkündigung der Preise spielten die Trompeter und Stadtpfeifer den Siegestusch, die Fiedler zu den Spottpreisen.¹⁴⁸

Die Aufgaben der Stadtpfeifer unterschieden sich in mancherlei Art von denen der Hofmusiker. Hier stand nicht die prunkvolle mehrhörige Klangentfaltung an. Die Besetzung konnte meist über die gewöhnliche Vierstimmigkeit nicht hinausgehen. Wir haben es in diesem bescheiden bürgerlichen Rahmen vor allem mit der Bläseralta zu tun, die sich sowohl bei Freiluftveranstaltungen, als auch beim Tanz, bei Aufwartungen und Ständchen, in der Kirche, bei Hochzeiten, Zunftfesten, Ratsfeiern, Bürgermeisteressen, Prozessionen, Schützenfesten usw. einsetzen ließ. Eine wichtige Aufgabe fiel den Stadtpfeifern durch das regelmäßige, mancherorts auch tägliche „Abblasen“ vom Turm zu. Zinken und Posaunen waren die hierfür bevorzugten Instrumente. Schon 1513 wurde das Turmblasen in der Hallischen Pfeifferordnung festgelegt. Es folgten 1584 Bautzen und 1599 Leipzig. Welchen Stellenwert das Turmblasen hatte, geht noch aus einer 230 Jahre späteren Nachricht hervor. Als in der Stadt Mühlhausen der Vorschlag eingebracht wurde, das Turmblasen künftig nur noch mit einer Trompete zu verrichten, kam es zu einem ablehnenden Ratsbeschluss mit der Begründung (1738): „Das Abblasen mit einer Trompete wird schlechte Andacht erwecken; dergleichen Tun kann die harmonische Trombonenmusik nicht

¹⁴⁵ Overton, S. 39.

¹⁴⁶ Brief abgedruckt bei Adolf Aber, S. 108 f.

¹⁴⁷ Martin Agricola: *Musica instrumentalis deutsch*, erste und vierte Ausgabe, Wittenberg 1528 und 1545, S. 8.

¹⁴⁸ Oskar Stollberg: *Die kirchliche Blasmusik im 15. und 16. Jh., ihre Pflege und ihre klangliche Entwicklung*. Dissertation Erlangen 1941; zit. bei W. Ehmman: *Tibilustrum*, S. 30.

ersetzen. Und führwahr, in der Harmonie steckt eine grosse Kraft. In harmonia lebt aliquid divini [etwas Göttliches]. Gott hat sein Ebenbild darein gepflanzt.“¹⁴⁹

Johann Kuhnau, Thomaskantor in Leipzig, bestätigt dies ebenfalls: „Wenn unsere Stadtpfeifer etwa zur Festzeit ein geistliches Lied mit lauter Trombonen vom Turme blasen, so werden wir über alle Maßen darüber bewegt und bilden uns ein, als hören wir die Engel singen.“¹⁵⁰ Auch Robert Schumann erlebte noch bewusst das Turmblasen und gesteht, dass die Posaunenstöße im Finale seiner II. Sinfonie eine Erinnerung an die Klänge von den Türmen seiner Heimatstadt Zwickau seien.¹⁵¹

In vielen Städten war das „Abblasen“ vom Turm eine feste Einrichtung, besonders aber in Leipzig, wo tüchtige Stadtpfeifer wie Johann Pezel und Gottfried Reiche spezielle „Turmmusiken“ schrieben. Diese originale „Turmmusik“ neu herausgebracht zu haben, ist das Verdienst von Adolf Müller, dem Leiter der sächsischen Posaunen-Mission.

Geeignete „Trombonenmusik“ lässt sich aus der Zeit von ca. 1450–1650 in unübersichtlicher Fülle leicht finden. Infrage dafür kommen die Werke für Singstimmen oder jene, deren Ausführung die Komponisten dem Belieben freigestellt haben, entweder zum Singen und oder Spielen auf allerlei Instrumenten. Wilhelm Ehmann hat hierfür in seinen „Gelben Heften“ für die Posaunenchorre reichliches und anregendes Material vorgelegt. In der Sammlung „Alte Bläser-Partiten“ (BÄ, 1975) sind 4–6-stimmige Tanzsätze von Michael Praetorius (1571–1621), Melchior Franck (um 1573–1639), Moritz Landgraf von Hessen (1572–1632) und Samuel Scheidt (1587–1654) nach blechbläserpraktischen Gesichtspunkten zusammengestellt. In den beiden Heften „Alte Spielmusik für Bläser I und II“ finden wir außerdem zusätzlich Stücke von Valentin Haußmann, Johann Staden, Georg Vintz, Isaak Posch, Paul Peurl, Johann Hermann Schein, Francisque Caroubel, Johann Groh, Thomas Stoltzer, Daniel Speer, Johann Georg Christian Störl (1675–1719), Johann Ernst Altenburg. Inzwischen haben viele andere Herausgeber die Musik dieser Renaissance-Barockepoche den Blechbläsern zugänglich gemacht. Das Angebot ist sehrumfangreich und unübersichtlich geworden, und es kommt immer wieder Neues hinzu. Man darf sich bei der Suche nach geeigneter Literatur für Blechbläser nicht dadurch irritieren lassen, dass viele Neuauflagen sich einseitig an Streichern und Flöten mit den entsprechenden Notenschlüsseln orientieren. Nach der damaligen Praxis kann man durchaus einen hohen Flötensatz auch eine Oktave tiefer spielen. Zu bedenken ist, dass die Streicher damals noch zu der niedrigsten Kaste der oft geschmähten „Bierfiedler“ zählten, über die man noch bis zu Anfang des 18. Jahrhundert teilweise beißenden Spott aussprach. Natürlich waren es hauptsächlich jene umherziehenden

¹⁴⁹ Ehmann: Tibilustrum, S. 55.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Hermann Erler: Robert Schumanns Leben aus seinen Briefen geschildert, Berlin 1886, S. 34.

Tanzgeiger, die auch Luther im Sinn hatte, als er schrieb: „Die bösen Fiedler und Geiger dienen dazu, dass wir sehen und hören, wie eine feine gute Kunst die Musica sey, denn Weißes kann man besser erkennen, wenn man Schwarzes dagegen hält“.

Wenn wir aber den originalen Klang der Renaissance wiederherstellen wollen, müssen wir unbedingt engmensurierte „Barockposaunen“ dazu einsetzen. Auch Zinken wären wünschenswert. Erfreulicherweise haben einige talentierte Bläser sich dieses schwierigen Instrumentes erfolgreich angenommen. Die Oberstimme im Barockposaunensatz an Stelle des Zinks mit Trompete zu besetzen, ist ganz und gar unbefriedigend. Besser ist es dann allemal, eine Violine oder Gambe zu nehmen. Wegen dieser heutigen Besetzungsschwierigkeiten leiden viele Aufführungen dieser Renaissance-Barock-Musik unter dem Verzicht auf die historisch sinnvolle Verwendung von Posaunen unter Inkaufnahme des ewigen und abgedroschenen Streicherklanges. Es war Wilhelm Ehmann, der auf dem 6. Heinrich-Schütz-Fest 1953 in Herford historische Museums-Posaunen zum ersten Mal in den Werken der Schütz-Zeit einsetzte, und dadurch einen authentischen Klang erzielte, der seitdem zur Nachahmung anregte und die ganze „Alte Musik“ bereicherte. Seitdem wurden diese alten Posaunen von einigen Instrumentenmachern kopiert und nachgebaut. Sie haben inzwischen nicht nur in den Posaunenchor, in den Ensembles für Alte Musik, sondern auch in den Sinfonie- und Opernorchestern Einzug (z. B. in Köln bei Aufführungen der Opern Glucks und Mozarts) gehalten. Die Erfahrung mit diesen Instrumenten bestätigt die hohe Meinung, die Michael Praetorius von der Posaune hatte.

12. Der Übergang von der Renaissance zur Barockzeit

An der Schwelle von dem Verschmelzungsklang der Renaissance zur Monodie und dem Generalbasszeitalter des Barock stehen die größten Komponisten der Epoche, Andrea und Giovanni Gabrieli in Venedig. Beide waren einige Zeit bei Orlando di Lasso in München. Andrea, ein Schüler Willaerts, wurde dann 2. Organist an S. Marco und Lehrer seines Neffen Giovanni und Hans Leo Haßlers. Der Hochrenaissance-Glanz der venezianischen Mehrchörigkeit unter Giovanni Gabrieli überstrahlte alles bisher Dagewesene. Diesen Raumklang von den weit entfernt gegenüberliegenden Emporen von S. Marco zu hören oder mitzublasen, wie es dem Autor bei Schallplattenaufnahmen vergönnt war, ist ein unvergessliches Erlebnis.¹⁵² Bei Giovanni Gabrieli werden zum ersten Mal die Aufgaben der Orchesterinstrumente gesondert notiert, besonders in seinen mehrchörigen, bis zu 19-stimmigen „Sacrae symphoniae I“ (1597) und II (1615) oder den 3–22-stimmigen „Canzoni e sonate ... per sonar“ (1615). Gabrieli standen während der Zeit der größten Prachtentfaltung

¹⁵² Schallplatten: Gabrieli in San Marco Vol. I, Werke für mehrere Chöre, Bläser und Orgel, CBS S 72663; Gabrieli in San Marco Vol. II, Musik für a cappella-Chöre, CBS S 72815; Gabrieli in San Marco Vol. III, Kanzonen und Sonaten für Bläser, Streicher und Orgel CBS S 72702; Gabrieli in San Marco Vol. IV, Werke für mehrere Chöre, Bläser und Org., CBS S 72 989; Edward Power Biggs, Orgel; Gregg Smith Singers; Texas Knabenchor; Edward Tarr Bläser-Ensemble; Vittorio Negri, Leitung.

Venedigs (dem „Paradisus deliciarum“, wie ein deutscher Besucher 1599 die Lagunenstadt nannte) unter dem Dogen Marino Grimani die reichsten musikalischen Mittel, Sänger und Instrumentalisten, zur Verfügung, denn sie wurden neben den kirchlichen Aufgaben auch für konzertartige Aufführungen im Dogenpalast, bei Staatsakten und Festlichkeiten auf dem Markusplatz, bei Galafahrten auf dem Wasser, besonders aber bei der jährlich wiederkehrenden Vermählungsfeier des Dogen mit dem adriatischen Meer verwandt. Albrecht Dürer schreibt begeistert an den Nürnberger Freund Willibald Pirckheimer (1470–1530): „Ich wollte, dass Ihr hier zu Venedig wäret!“ Ein Engländer begeistert sich für die „Posaunen und Zinken, die beim Laurentiusfest recht gute Musik machen“. Ein zeitgenössischer englischer Bericht lobt überschwänglich die Musik zum St. Rochus-Tag am 6. Aug. 1608, wo zeitweilig 16 Instrumentalisten zusammenspielen, darunter „ten sagbuts [10 Posaunen], foure Cornets, and two Violdegambaes of extraordinary greatness“¹⁵³ Ein Franzose erwähnt 6 Zinkenisten „in langen Roben mit weiten Ärmeln aus dunkelblauer oder rötlicher Seide“. Ein anderer Reisender schildert Gabrielis Aufführungen: „Mit doppelter Orgel und Orchester aus Posaunen, Zinken, Violinen, dazwischen Singstimmen, das alles füllt die Kirche stark und gibt große Harmonie“.¹⁵⁴ Venedig war kultureller Mittelpunkt Europas und stand unter Gabrieli und Claudio Monteverdi im Zenit musikalischer Prachtentfaltung und Ausstrahlungskraft. Diesen besonderen lokalen Umständen in der Dogenstadt entspricht die auffallende Bevorzugung der Posaune innerhalb des Instrumental-Ensembles. Wer konnte sich schon bis zu 12 Posaunisten leisten wie in einer seiner Instrumental-Canzonen! Das bekannteste Werk Gabrielis ist seine Sonata pian e forte für zwei 4-stimmige Posaunenchöre, deren Diskant im Chor I durch einen Zink, im anderen durch eine Violen kontrastierend besetzt ist. Berühmt ist diese Sonate, weil sie das erste gedruckte Werk mit dynamischen Zeichen ist. Auch in den Instrumental-Canzonen lässt Gabrieli mehrere Chöre einander gegenüberstehen, mit Vorliebe Posaunenchöre, über die im Diskant 1–3 Zinken oder 1–2 Violinen gesetzt sind. Die geistlichen Werke, die „Symphoniae sacrae“, brachte Schütz auf seiner zweiten Venedigreise 1627 heraus. In seiner Vorrede zum ersten Teil derselben schrieb er: „Gabrieli, unsterbliche Götter, welch ein Mann!“

Die großzügige Verwendung von Posaunen und Zinken bei den beiden Gabrielis kann auch auf deren Erfahrungen zurückgeführt werden, die sie während ihres Wirkens und Lernens bei Orlando di Lasso am Münchner Hof machen konnten. Andererseits hat Giovanni Gabrieli in Venedig viele Schüler gehabt, welche die venezianische Schule übernommen und weitergeführt haben. Deren bedeutendster war Heinrich Schütz, mit dem sich die Spirale der wunderbaren musikalischen Entwicklung der Hochrenaissance von München über Venedig nach Dresden fortsetzt und gleichzeitig auf der Schwelle zum Barock den neuen italienischen Stil des Generalbasses und der Monodie nach Deutschland bringt.

¹⁵³ Overton, S. 47.

¹⁵⁴ Text der Plattenhülle CBS S 72 989.

Die fast schon barocke Prachtentfaltung der Musik durch die Doppel- und Mehrchörigkeit (*cori spezzati*) wurde in Venedig bereits durch den Vorgänger der Gabriellis vorbereitet, durch den Niederländer Adrian Willaert (um 1480–1562), den eigentlichen Begründer der venezianischen Schule. Diese Technik wurde von vielen Epigonen bis ins Übermäßige gesteigert wie z. B. durch Orazio Benevoli (1605–1672) in seiner Festmesse zur Einweihung des Salzburger Domes am 24.9.1628 mit 12 Chören zu 53 Stimmen, einschließlich drei 5-stimmigen Blechbläserchören mit Zinken und Posaunen. Diese Messe wurde 1650 auch in Rom in S. Maria sopra Minerva wiederaufgeführt. Ähnliche durch die großräumigen Kirchen Roms inspirierte Kolossalwerke schufen Paolo Agostini (1593–1627), Antonio Maria Abbattini (1595–1677) oder Virgilio Mazzocchi (1597–1646), der seine Chöre in der Peterskirche bis hinauf in die Kuppel, ja sogar Laterne verteilte. Orazio Benevoli war Kapellmeister des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, danach Kapellmeister in Rom. In diesen dem Verschmelzungsklang der Renaissance entwachsenen Großformen des Frühbarocks fand die Posaune die ihrem pathetischem, volltönendem, majestätischem Klangcharakter angemessene ideale Bestimmung, die sie später leider wieder eingebüßt hat. In der barocken Oper findet sie nur gelegentlich für besondere Klangeffekte Verwendung, so zur Darstellung der auf tiefe Klangwirkung abgestimmten Unterwelt in Claudio Monteverdis (1567–1643) *Orfeo* oder in Marc‘Antonio Cestis (1623–1669) *Il pomo doro* (Der Apfel des Paris, aufgef. als Hochzeitsoper für Leopold I. in Wien 1667).

Bei der Uraufführung des *Orfeo* am Hofe zu Mantua (1607) standen Claudio Monteverdi mindestens die in seiner Partitur vorgeschriebenen 36 Musiker zur Verfügung: 2 Gravicembali, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da braccio, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccoli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organidi legne, 3 Bassi di gamba, 3 Posaunen, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 kleine Flöte (*flautino alla vigesima seconda*), 1 hohe Trompete und 3 Trompeten mit Dämpfern (*un clarino con tre trombe sordine*). Monteverdi gehört neben Gabrieli zu den ersten Komponisten, die zu festen Besetzungsvorschriften gelangen. In Deutschland sind dies Michael Praetorius (1617) und Heinrich Schütz (1619). In der großen Musiksammlung des Raverij (Venedig 1608) sind aber schon zwei Kanzonen mit Instrumentenangaben versehen, die eine für 8 Posaunen, die andere für 4 Violen und 4 Chitarroni¹⁵⁵

Nachfolger Gabriellis wurde Claudio Monteverdi, dem am Markusdom ein Orchester von 8 Violinen, 11 kleinen Violen, 2 Tenorviolen, 3 großen Violen, 2 Zinken, 1 Fagott, 3 Posaunen und 4 Theorben zur Verfügung stand. Sein in Deutschland am meisten

aufgeführtes Werk ist die Marienvesper, in der Zinken und Posaunen eindrucksvoll zur Geltung kommen.

Auch unter den Nachfolgern Monteverdis finden wir in der venezianischen Staatskapelle in der Kathedrale San Marco Posaunen besetzt, so unter Giovanni Legrenzi 1685 neben 24 Streichern, 4 Theorben, 2 Zinken und 1 Fagott drei Posaunen. 1708 ist nur noch eine Posaune übrig, die vier Jahrzehnte später unter Baldassare Galuppi (1706–1785) nicht mehr angeführt ist. Auch Zinken und Fagott sind nicht mehr im Orchester, stattdessen Oboen, Hörner und Trompeten. Für diese Zeit erstellt der Organist am herzoglichen Celler Hof Wolfgang Weßnitzer einen Entwurf „was zu einer rechten Capell gehörig“ und fordert für die Sollstärke von 13 Sängern und Instrumentisten: „Ein Trombonist oder Fagottist, so zugleich eine Stimme singet und in französischer und rechter Music ein Violin gebraucht“.¹⁵⁶

In Deutschland sind es in erster Linie Michael Praetorius (1571–1621) in Wolfenbüttel und Heinrich Schütz (1585–1672) in Dresden, die den neuen aus Italien kommenden Stil des Generalbasses propagieren und durchsetzen. Beide machen wie auch schon Gabrieli erstmals Instrumentationsvorschriften, wenn diese auch meist nur in den Stimmen vermerkt sind, oft in der Weise, dass der Spieler erkennt, wann er in einer Stimme hinzutreten und wann er sich ausblenden muss.

Besonders aufschlussreich für die Verwendung der Posaune in der damaligen Musik ist das Syntagma musicum III von Praetorius. Danach eignet sich die Posaune nicht nur zur chorischen Besetzung (Zink und 3 Posaunen), sondern auch als c. f.-Verstärkung oder zur Mitwirkung im Generalbass. Praetorius kannte Agostino Agazzaris (1578–1640) Generalbassanweisungen und dessen Eintreten für den „stile nuovo“, wenn er ihn zitiert: „Bißweilen aber könne man auch in kleinen Music die Posaun / wenn sie wol vnd lieblich geblasen / bey den kleinen Positiflin oder Orgelstimmen von 4. Fußthon / zum Baß gebrauchen.“ Als einen leisen Chor wünscht er allein „etwa mit drey Posaunen vnd einer Menschen Stimme: Inmassen gemeiniglich die tieffe niedrige Chore dahin gerichtet werden.“¹⁵⁷

Schütz geht hinsichtlich der genauen Vorschrift für die Verwendung der Posaune über Praetorius deutlich hinaus. Zum ersten Mal werden für die Posaunen obligate und solistische Stimmen vorgeschrieben, die rein instrumental den Gesangsstimmen gegenüberstehen. In der Weihnachtshistorie sind den 4 Hohepriestern zwei selbständige Posaunen (Alt- und Tenorposaune) in solistischer Manier als ethisch sakrales Klangdekor hinzugefügt. In den Geistlichen Concerten *Fili mi*, *Absalom* und *Attendite popule meus* stehen einem Basssänger 4 Posaunen und Basso continuo gegenüber. Hier haben die Posaunen eine rein instrumental-konzertante Funktion, wie sie virtuoser vorher noch nicht geschrieben worden ist. Selbst für heutige professionelle Posaunisten sind diese Partien schon sehr anspruchsvoll.

¹⁵⁶ Paumgartner, S. 114.

¹⁵⁷ Michael Praetorius: Syntagma musicum III, S. 149.

12.1 Die Posaune als Soloinstrument in der Kirchen- und Kammersonate

Schütz hat mit dieser virtuoson Behandlung der Posaune die italienische Praxis, die er in Venedig bei Gabrieli kennengelernt hat, als erster nach Deutschland gebracht. Vor allem in der Canzonen-Komposition in Form der Kirchen- oder Kammersonate haben viele italienische Meister der Gabrieli-Zeit die Posaune solistisch bedacht. Lodovico Viadana (um 1560–1627) schrieb verschiedene Vokal- und Instrumentalstücke für Tenor, bzw. Alt und Tenor oder 2 Tenöre mit 2 Posaunen und Basso continuo. Die Canzonen wurden besetzt mit einem Zink, 2 Posaunen, einer Violine und Generalbass. Die Kombination von Zink, Posaune, Violine oder nur Posaune und Violine mit Basso continuo findet sich bei zahlreichen italienischen Komponisten nach 1600. Zu nennen sind vor allem Gian Paolo Cima (um 1600), der Gabrieli-Schüler Giovanni Valentini (um 1583–1649), Giovanni Battist Riccio (1570–1630) mit seinen Canzonen für 1–2 Posaunen und 1–2 Violinen zum Bc., der Venezianer Giulio Belli (* um 1560), Amante Franzoni (um 1575–nach 1620) mit einem Concerto „Sancta Maria“ für Sopran, 4 Posaunen und Bc., ferner Ercole Porta (1585–1630), Biagio Marini (um 1596–1665), der Guami-Schüler Adriano Banchieri (1568–1634), der Salzburger Domkapellmeister Steffano Bernardi (1575–1637), der Konzertmeister an S. Marco in Venedig Dario Castello (* um 1590; † um 1630) mit Sonaten für 1–2 Soprane, 1–2 Posaunen und Bc., ferner P. A. Mariani (17. Jahrhundert), Carlo Milanuzzi (um 1590–um 1645), Isaac Posch († um 1622/23), Giovanni Picchi (*um 1571, † 17. Mai 1643), Giovanni Coperario (um 1575–1626; Fantasien für Posaune, Violine und Orgel), der Monteverdi-Schüler Giovanni Rovetta (um 1596–1668), O. M. Grandi (Sonate für 4 Posaunen, Violine und Bc.), Bartolomeo Montalbano (Anfang 17. Jahrhundert–1651), G. Ganassi, Marco Antonio Ferro († 1662 in Wien; Sonate für 1–2 Zinken, Posaune, Theorbe oder Fagott und Bc.) und viele andere (siehe Anhang).

Das erste ausdrücklich für Posaune geschriebene Solostück in Form eines geistlichen Konzerts ist „La Hieronyma“ von Giovanni Martino Cesare (1590–1667). Es wurde in *Musicali Melodie* 1621 veröffentlicht.

Dass dieser neue Instrumentalstil auch nach Wien gelangte, geht auf Giovanni Battist Buonamente († 1643) zurück. Seine venezianische Satzweise und die mit ihr verbundene Kanzonensonate finden sich auch bei den Vienno-Venezianern Antonio Bertali (1605–1669), Marc Antonio Cesti (1618–1669), Antonio Draghi (1634–1700), Marc‘ Antonio Ziani (um 1653–1715), Johann Heinrich Schmeltzer (um 1623–1680) und Johann Joseph Fux (1660–1741).

Man kann sagen, dass nach 1600 die Posaune nicht nur bautechnisch vollendet war, sondern dass sie auch in Spieltechnik und musikalischer Verwendbarkeit auf der Höhe der damaligen Zeit stand. Das beweist die konzertante Kombination mit dem beweglichen Zink, aber auch mit der Violine, die erst jetzt auf den Plan tritt, ihre

spieltechnischen Möglichkeiten zu entwickeln, um einen unaufhaltsamen Siegeszug anzutreten. Die Posaune kann sich neben dieser instrumentalen Entwicklung als einziges Instrument der Renaissance behaupten und sogar später als ältestes Instrument auch ins Orchester gelangen, während die meisten in der Renaissance gebräuchlichen Instrumente, wie Krummhorn, Pommer, Dulzian, Rankett, Rebec, Fidel, Rauschpfeife und schließlich auch der Zink aussterben.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verliert die Posaune ihre führende Stellung zugunsten der Streichinstrumente, besonders des Violoncellos, und des technisch verbesserten Fagotts. Das ist ein Tribut an die immer virtuoser sich entwickelnde Monodie im Ziergesang, mit dem die Instrumente wetteifern. Aber an den großen Höfen, vor allem in Wien, Salzburg, München, Kremsier und Dresden, wo man sich vorzügliche Posaunisten finanziell leisten konnte, versucht die Posaune noch mitzuhalten und bleibt ein hochgeachtetes und anspruchsvoll eingesetztes Mitglied der barocken Instrumentenfamilie. Sie steigt hier sogar zu einem Solo-Instrument auf, siehe Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), Johann Michael Haydn (1737–1806).

12.2 Die Posaune am Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert

In Diensten des Wiener Hofes stand eine unüberschaubare Anzahl der besten Hofkomponisten, denen wir mehrere Hundert Werke verdanken, in denen ein, zwei oder drei Posaunen gebraucht werden. Allein über 400 Werke wurden darauf untersucht, wobei sich herausstellte, dass die Diskantposaune nicht ein einziges Mal verlangt wurde. Das gänzliche Fehlen der Diskantposaune scheint auch mit der musikalischen Praxis in Salzburg, München, Kremsier und Dresden übereinzustimmen.

Bei den Kompositionen handelt es sich um Kammermusik für 2–4 Instrumente, solistische Instrumentalmusik und um sakrale Vokalmusik.

Den neuen Instrumentalstil dervenezianischen Satzweise in Form der Kanzonensonate bringt Giovanni Battist Buonamente († 1643) nach Wien. In diesem Stil folgen ihm auch viele Vienno-Venezianer, wie die oben erwähnten Bertali, Cesti, Draghi, Ziani, Schmelzter und Fux. Von Buonamente wurden 2 Sonaten à 7 für 4 Posaunen, 2 Violinen oder Zinken und Continuo veröffentlicht. Ebenfalls aus Venedig kam der Gabrieli-Schüler Giovanni Valentini (um 1583–1649) nach Wien. Er wurde hier kaiserlicher Hoforganist und Kapellmeister. Er schrieb Sonaten à 4 oder 5 für Posaune, Zink, Fagott, Violine, bzw. für 2 Zinken, Posaune und 2 Violinen mit Continuo.

In der Kammermusik werden an die Posaunisten erstaunlich hohe Anforderungen gestellt, wie die im Neudruck erschienene Sonata à 3 für 2 Violinen und Posaune

mit Bc. von Antonio Bertali beweist.¹⁵⁸ Schnelle Passagen erfordern eine schnelle „Zunge“ und gute Zugtechnik. Weite Sprünge (bis zur Dezime) und Lippentriller setzen einen geübten Ansatz voraus. Die Posaune konzertiert vollkommen ebenbürtig mit den beiden Violinen. Die virtuose Behandlung der Posaune geht über jene in der „Quinta Sonata“ des Venezianers Dario Castello nur unwesentlich hinaus. Bertali kam mit 18 Jahren anno 1630 nach Wien, zunächst als Violinist, später (1649 bis zu seinem Tod 1669) als Hofkapellmeister. Es ist immerhin bemerkenswert, dass ein Geigenvirtuose Sonaten mit einer konzertanten Posaune zur Violine schrieb. Diese Sonate gehörte zu einer Sammlung von 10 Sonaten für drei Instrumente, darunter einige für Posaune. Die meisten der ungefähr 600 Werke Bertalis sind allerdings verschollen. Auch der Wiener Hoflautenist Marc Antonio Ferro, ein Zeitgenosse Bertalis († 1662), schrieb mehrere Sonaten für 3 und 4 Instrumente mit Bc., in der Besetzung für Posaune, Zink und Theorbe, bzw. Posaune, 2 Zinken und Fagott.

Johann Heinrich Schmeltzer (um 1623–1680) bevorzugte für seine Sonaten eine größere Besetzung bis zu 7 und 8 Stimmen. Er lässt vielleicht als Erster Trompeten und Posaunen miteinander konzertieren wie der berühmte Hoftrompeter Paul Joseph Vejvanowsky (vor 1640–1693), der 1670 in der Nachfolge des nach Salzburg gehenden Heinrich Ignaz Franz Biber Hofkapellmeister des Olmützer Bischofs in Kremsier wurde.

Es ist auffallend, dass in der Wiener Kirchenmusik meist nur 2 Posaunen verlangt werden und nicht der komplette Dreiersatz mit Alt-, Tenor- und Bassposaune. So auch bei Johann Michael Zächer (1651–1712) in seinem Introitus „Spiritus Domini replevit“ und „Gaudeamus omnes“ von 1712, so auch bei Anton Ignaz Werndle (um 1700–1754) in seiner Missa in D-Dur für vier Gesangsstimmen mit 2 konzertierenden Posaunen. Auch Antonio Caldara (um 1670–1736) verlangt für sein Tedeum zwei Altposaunen. Die paarig eingesetzten Posaunen scheinen eine Wiener Spezialität zu sein, die selbst noch bei Beethoven in seiner VI. Sinfonie und im „Fidelio“ anzutreffen ist.

Im Wiener Hoforchester unter den Kapellmeistern Johann Joseph Fux und Antonio Caldara gab es nach dem Verzeichnis der „Kayserlichen Music“ von 1729 vier „Pausonisten“ (einer davon „imptens“) und einen Posaunenschüler.¹⁵⁹ Johann Joseph Fux war in der Nachfolge von Antonio Bertali einer der einflussreichsten Hofkomponisten. Für seine während seiner Kapellmeistertätigkeit im Hoforchester angestellte Posaunisten-Familie Leopold Christian d. Ä., Hans Georg Christian und Leopold Christian d. J. schrieb er anspruchsvolle Partien. Den letzteren lobte er als den weltbesten Posaunisten, den er offenbar mit seiner Sonata à Quatro (1718)

¹⁵⁸C. Robert Wigness: The Soloistic Use of the Trombone in Eighteenth-Century Vienna, Brass Research Series: No. 2; The Brass Press, Nashville 1978.

¹⁵⁹Paumgartner, S. 113.

für Violine, Zink, Posaune, Fagott und Orgel bedachte. Hier konnte der Posaunist in schnellen Passagen mit Sechszehntel-Noten seine ganze Virtuosität beweisen. Leopold Christian war sicher auch der Solist in Fux' Antiphon „Alma Redemptoris“ für Sopran, 2 Violinen und Bc., eine der längsten und kunstvollsten Posaunenpartien dieser Zeit in einem geistlichen Werk. Zwei Posaunen zusammen mit zwei Violinen schrieb Fux auch für seine *Missa Purificationis* vor.

Anspruchsvolle Posaunenpartien schrieben in ihren Vokalwerken auch Marc' Antonio Ziani (1653–1715) und Kaiser Joseph I. (1678–1711). Ziani verlangt zwei Posaunen für sein Requiem und für die 1705 entstandene Solo-Motette „Alma Redemptoris Mater“ (Fagott, Altstimme und Bc.). Die Alt- und die Tenorposaune lösen sich teilweise in den solistischen Aufgaben ab. Im gleichen Jahr (auch das Jahr seiner Thronbesteigung) schrieb Joseph I. eine *Da Capo-Arie* „Alme ingrata“ für Posaune, Sopranstimme und Orgel. Die Tenorposaune, von der einige Lippentriller abverlangt werden, wechselt mit der Stimme in solistischen Partien ab. Nur im Mittelteil vereinigen sich beide zu einem Duett.

Im Todesjahr von Johann Joseph Fux wurde dessen Schüler Franz Tuma (1704–1774) Hofkomponist und Kapellmeister der Kaiserin Elisabeth Christine (Witwe Kaiser Karls VI.). Von ihm ist eine 1742 komponierte „Sonata à / 2 Violini / 2 Tromboni / in Conc.“ erhalten, die im gleichen Jahr aufgeführt wurde. Solisten waren vermutlich die beiden Posaunisten Leopold Christian d. J. und Andreas Boog. Der Continuo-Part wurde durch Georg Christoph Wagenseil ausgeführt, der damals Organist in der Kapelle der Kaiserwitwe war.

Georg Christoph Wagenseil (1715–1777), ebenfalls ein Schüler von J. J. Fux, und bis zu seinem Tod der führende Hofkomponist, gebührt der Ruhm, das erste, wenn auch nur zweisätziges Posaunenkonzert geschaffen zu haben. Vermutlich entstand das „Concerto per Trombone“ in Es-Dur vor 1763. Der Orchesterpart besteht aus 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Fagotte, Streichern, Basso continuo und Cembalo. Als Solisten kämen infrage Leopold Christian d. J. (1683–1760), Andreas Boog (1701–1763) und Ignaz Steinbrückner (1701–1765). Wenig später (1769) folgte das erste vollständige Posaunenkonzert mit drei Sätzen in B-Dur von Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809). Der Titel lautet: „Concerto per Trombone Alto ed Archi“. Beide Konzerte sind demnach für die Altposaune geschrieben. Um diese Zeit gab es nur zwei Posaunisten in der Hofkapelle, die als Solisten in Betracht gezogen werden können: Leopold Ferdinand Christian (1717–1783) und Wenzel Thomas (1708–1775).

Ein herausragendes Beispiel für die solistische Behandlung der Posaune in der Kirchenmusik finden wir in dem Requiem von Georg Reutter (1708–1772). Es ist gleichzeitig das früheste bekannte Werk, in dem das „Tuba mirum“ durch solistische Posaunen ausgeführt wird. Der Messesatz „Tuba mirum“ ist kompo-

niert für ein Gesangsquartett (Sopran, Alt, Tenor und Bass), zwei Posaunen (Alt- und Tenorposaune) und Continuo. Die Posaunenstimmen bewegen sich in schnellen Sechszehntelnoten und Lippentrillern im duettierenden Terzabstand. Auch im „Domine“ sind für beide Posaunen sehr zahlreiche Lippentriller vorgeschrieben. Die hier angeführten Kompositionen beweisen, dass es von Heinrich Schütz bis zur Wiener Klassik eine kontinuierliche Entwicklung der Posaune gab. Das führende Instrument der Renaissance konnte auch im Barock mit den gestiegenen musikalischen und technischen Anforderungen Schritt halten und über die Kammersonate bis zu den Höhen des Solo-Konzerts emporwachsen. Diese Entwicklung ist aber nicht nur auf Wien beschränkt, sondern lässt sich auch in anderen Residenzen nachweisen, in Salzburg, Kremsier, München, Stuttgart, Dresden und auch in einigen „bürgerlichen“ Städten wie Hamburg, Leipzig, Breslau, Frankfurt, Nürnberg usw. Immer müssen wir uns vergegenwärtigen, dass wir es noch mit der engmessurierten Barockposaune zu tun haben, deren Klangvolumen noch nicht so gewichtig wie bei den modernen Posaunen war.

12.3 Behandlung der Posaune bei den Salzburger Komponisten

Zwischen dem Musikzentrum Wien und seinen benachbarten Residenzen gab es natürlich vielfältige musikalische Wechselbeziehungen, die den Musizierstil und die Musizierpraxis prägten. Das trifft besonders auf Salzburg und Kremsier zu.

Salzburg scheint eine ungebrochene Tradition in der Verwendung von Posaunen bis ins 19. Jahrhundert bewahrt zu haben. Der aus Rom stammende, in Verona und Breslau wirkende spätere Domkapellmeister in Salzburg Stefano Bernardi (um 1580–1637) schrieb eine 1621 gedruckte Triosonate für Posaune, 2 Violinen und Bc. Zur Einweihung des Salzburger Domes am 24. Sept. 1628 wurde die gewaltige Festmesse von Orazio Benevoli (1605–1672) aufgeführt für 12 Chöre zu 53 Stimmen, darunter drei 5-stimmige Bläserchöre mit Zinken und Posaunen. Aber auch andere tüchtige Domkapellmeister und Hofkomponisten wie Andreas Hofer (1629–1684), Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704), Joseph Balthasar Hochreiter (ca. 1668–1731), Johann Ernst Eberlin (1702–1762), Leopold Mozart (1719–1787), Dominico Fischietti (1725–1810), Michael Haydn (1737–1806) und der frühe Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) haben in ihrer Kirchenmusik die Posaunen sowohl als Chorstütze wie auch in solistisch konzertanter Manier verwendet.

Hofer schreibt in seinem Magnificat 2 Zinken und 3 Posaunen vor. Bei Fischietti heißt es in seinem „In virtute tua“: „3 Posaunen für Tutti nach Salzburger Brauch“. Auch in seiner Missa solemnis und in weiteren Werken werden 3 Posaunen verlangt, während sich Hochreiter nach dem Wiener Brauch mit 2 Posaunen begnügt, so in seinen vier „Regina coeli“ für Gesangsquartett, 2 Posaunen, 3 Violinen und Orgel. Dem aus Olmütz kommenden Violinvirtuosen Heinrich Ignaz Franz Biber verdanken wir eine Triosonate für Posaune und 2 Violinen zum Generalbass, die durch

Musica Rara herausgegeben wurde. Für den Salzburger Dom schrieb er 1682 eine Festmesse.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts verfügte Salzburg über einen vorzüglichen Posaunisten, Thomas Gschlatt aus Stockerau¹⁶⁰, der Johann Ernst Eberlin, Leopold Mozart, Michael Haydn und auch den jungen Mozart angeregt haben mag, in ihren Werken virtuose Posaunensoli zu schreiben. In seinem Oratorium „Der blutschwitzende Jesu“ verwendet Eberlin in drei Arien die Alt-Posaune als obligates Soloinstrument, dem sehr bewegliche Sechszehntelpassagen und Lippentriller abverlangt werden. W. A. Mozart, der als Kind Eberlin noch kennengelernt hat, greift die Anregung in seiner Kantate „Die Schuldigkeit des ersten Gebots“ K.V. 35 auf und lässt in der 6. Tenorarie „Jener Donnerworte Kraft“ die Altposaune mit einem obligaten Solo glänzen.¹⁶¹ Aber erst gegen Ende seines Lebens greift er wieder diese Praxis auf, wenn er in seinem Requiem dem „Tuba mirum“ (Wunderbare Posaune) durch das berühmte Solo der Tenorposaune sinnfälligen Ausdruck verleiht.

Leopold Mozart (1719–1787) schrieb eine „Serenata à 2 Violini/ 2 Hautb./ 2 Corni/ 2 Clarini/ Timpani/ Trombone/ Viola/ e/ Basso: Del Segre L Leopoldo Mozart./ in Salisburgo.“ In dieser vielsätzigen Gebrauchsmusik bilden die Sätze 6, 7 und 8 ein Concerto per Trombone. Ähnlich verfährt auch Michael Haydn (1737–1806) in seinem Divertimento in D-Dur für 2 Flöten, 2 Oboen, Klarinette, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune und Streicher. Der konzertanten Posaune sind die letzten Sätze 7–9 zugeordnet. In der 10-sätzigen Serenade für die „Musikalische Abendgesellschaft“ Salzburgs gibt es ein Adagio und Allegro molto für Horn und Posaune (Billaudot 1976).

Diese auffallend reiche Verwendung der Posaune als Soloinstrument in Wien und Salzburg während der Vorklassik markiert einen Höhepunkt in der Entwicklung der Posaune. In den Sinfonien von Haydn und Mozart findet sie keine Verwendung. Eine Erweiterung des klassischen Orchesters scheiterte vorerst an der Kostenfrage, zumal das bürgerliche öffentliche Konzert, die Akademien, sich selbst tragen mussten und die Komponisten Mühe hatten, geeignete Musiker in ausreichender Zahl und zu einem erschwinglichen Preis zusammenzubringen. Für die Streicher konnte man auf versierte Dilettanten zurückgreifen, doch bei den Bläsern durfte man auf Berufsmusiker nicht verzichten. Erst Beethoven führt die Posaune in die Sinfonie ein, und darin folgen ihm dann alle bedeutenden Komponisten. Die Posaunen im Finale der V. Sinfonie nehmen gewissermaßen den hymnischen Chor der IX. Sinfonie in rein instrumen-

¹⁶⁰J. Richard Raum: Thomas Gschlatt - Historisches Portrait eines Posaunisten aus dem 18. Jahrhundert, 3 teilig, in: Brass Bulletin 87/88.

¹⁶¹ Die Deutsche Erstaufführung mit dem Münchner Kammerorchester unter Günther Weißenborn erfolgte am 30.7.1966 bei den Sommerlichen Musiktagen in Hitzacker und wurde vom Funkhaus Hannover aufgezeichnet. In der Tenor-Aria Jener Donnerworte Kraft spielte der Autor das Alt-Posaunen-Solo. (Schallarchiv des NDR Hamburg, Archiv der Sommerlichen Musiktage Hitzacker).

taler Form vorweg. In der VI. Sinfonie dienen sie der naturalistischen Darstellung des Gewitters und verleihen den feierlichen und dankbaren Gefühlen danach erhabenen Ausdruck. In der Reformations-Sinfonie von Mendelssohn haben die Posaunen ebenfalls gesanglich-sakrale Funktion durch die Cantus-firmus-Hervorhebung der Choralmelodie „Ein feste Burg ist unser Gott“. Auch im Finale der I. Sinfonie von Johannes Brahms blasen sie eine kurze stilisierte Choralzeile, diesmal im piano als Fernklang zu dem vorangegangenen „Alphornsolo“ des ersten Horns und der Wiederholung durch die Flöte. Dieser gruppenhafte, gesanglich choralhafte Einsatz des dreistimmigen Posaunensatzes (Alt, Tenor, Bass) ist typisch für die Sinfonik des 19. Jahrhunderts (ausgeprägt bei Brahms, Bruckner, Tschaikowsky).

In Richard Wagners „Ring“ werden die Posaunen zu einem Vierersatz durch die Hinzufügung der Kontrabassposaune erweitert. Gegen Ende des Jahrhunderts wird die strenge Gruppenhaftigkeit zu einer mehr solistischen Verwendung aufgelöst. Schon bei Richard Wagner werden im „Ring“ einige Leitmotive durch nur eine Posaune vorgetragen. Die solistische Faktur wird durch Strauss, Mahler (3. Sinfonie), Schönberg, Berg, Pfitzner (Violin-Konzert), Ravel (Bolero) weitergetrieben und mehr und mehr zur Regel.

Die nicht mehr zu überbietende Mammutbesetzung der hochromantischen Kompositionspraxis schlägt schließlich nach der Jahrhundertwende um zu kleineren, kammermusikalischen Partituren mit differenzierter Besetzung, in denen manchmal nur noch eine Posaune vorkommt (Anton Webern, Igor Strawinsky). Mit diesem Stilwandel gewinnt die Posaune wieder etwas mehr an spieltechnisch-virtuoser Beweglichkeit und zusätzlichen klanglichen Charaktereigenschaften, weg von der renaissance-barocken Festlegung auf den gesanglich-sakralen „Chorsatz“. Sehr profan und naturalistisch sind die gedämpften Posaunen im „Don Quichote“ von Richard Strauss zur Darstellung einer blökenden Schafsherde. Zum ersten Mal wurde der Dämpfer von Richard Wagner für eine einzige Stelle in seiner „Götterdämmerung“ benutzt. Es handelt sich dabei um den einfachen „spitzen“ Dämpfer. Erst im folgenden Jahrhundert kommen, angeregt durch die Stilistik in der Jazz- und Unterhaltungsmusik, weitere Dämpfer hinzu, vor allem der Wow-Wow-Dämpfer, der Cup und der Plunger.

13. Die Posaune im romantischen Jahrhundert

13.1 Die Lage der Orchester im 19. Jahrhundert

Napoleon hatte die politische Landkarte im Römischen Reich Deutscher Nation verändert, und so manche Kleinstaatresidenz musste „dran glauben“ und mit ihr manches Hoforchester. Indessen die verbleibenden Hoforchester boten den Musikern immer noch die bestbesoldeten, sichersten, beamtenmäßigen Anstellungsbedingungen. Ein Hof- oder Kammermusiker galt etwas in der Musikerwelt. Hingegen war das Los der Musiker in den Städten, in denen die Orchester noch keinen kommunalen Träger hatten, bescheiden und unsicher. Die von privaten Direktoren geführten stehenden Theater warfen noch das Meiste ab und boten den Orchestermusikern jeweils nur für eine Spielzeit eine feste Anstellung. Hingegen besoldeten die Konzertgesellschaften die Musikanten von Konzert zu Konzert. In Köln waren es die Gesellschafts-, später die Gürzenich-Konzerte, in Leipzig die Gewandhauskonzerte, in Frankfurt am Main die Museumskonzerte, in Hamburg und Berlin die Philharmonischen Konzerte. Diese Konzertdirektionen setzten sich aus ehrenamtlichen und uneigennützig der gemeinsamen Sache der Musik dienenden Persönlichkeiten zusammen, die für die finanzielle Seite im Falle von Defiziten mit ihrem Vermögen einstanden. Ähnlich war es bei den Theaterdirektoren, die nicht selten dabei ihr ganzes Vermögen verloren. Es versteht sich von selbst, dass gerade von dieser Seite der Ruf an den Staat, an die städtische Administration immer lauter wurde, die Last und das Risiko von ihren Schultern zu nehmen. Das konnte geschehen durch die Verringerung der Armenabgabe, also der Luxussteuer, und es konnte helfen, wenn aus dem öffentlichen Haushaltssäckel Defizite aufgefangen würden. Am Ende stand aber die Forderung, diese musikalischen Einrichtungen, die inzwischen zu einem festen Bestandteil der für alle Bürger offenen Musikkultur geworden waren, zu verstadtlichen und unter städtische Obhut zu stellen. Das war aber ein schwieriger und ein langwieriger Prozess, der sich über Jahrzehnte hinzog. Einige Städte schafften es früher, andere, und gerade die größeren Metropolen, ließen sich mehr Zeit. In Köln gelang es erst 1888, wobei die Gürzenich-Konzerte noch bis zum II. Weltkrieg in der Hand der privaten Concert-Gesellschaft blieben. Das Kölner Theater wurde erst 1921 städtisch.

Die feste Anstellung der Musiker war nicht nur eine finanzielle Absicherung, sondern sie diente auch der künstlerischen Stabilität und Qualitätssteigerung. Die Musiker mussten nun nicht mehr in der theaterlosen Zeit, die vom 1. Mai bis zum 31. August dauerte, auseinandergehen, um in Kurorten oder andernorts ihr Brot zu suchen, um danach wieder zurückzukehren, wenn überhaupt. Am Beispiel Kölns können wir sehen, wie der damalige städtische Kapellmeister Franz Wüllner es verstand, das Orchester in den Sommermonaten durch volkstümliche Konzerte in der Flora, im Botanischen Garten oder in Volkssinfoniekonzerten an Köln zu binden. Diese ganz-

jährige Beschäftigung kam letztlich auch den Gürzenich-Konzerten zu gute, die ein künstlerisch hohes Niveau erreichten.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das 19. Jahrhundert hat nicht nur die Orchestermusik in jeder Gattung reich entwickelt und dem musikalischen Bürgertum großartige Musikgenüsse beschert, sondern es hat auch die Orchesterkultur zu dem gemacht, was sie heute noch ist, wo die Konzertsäle der medialen Konkurrenz trotzen, ja, wo sich immer mehr Städte neue Konzertsäle leisten.

13.2 Das romantische Orchester – Die „romantische“ Posaune

Der neue, romantisch geprägte Orchesterklang wird bestimmt und stetig fortentwickelt durch Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Heinrich Marschner und endlich durch Richard Wagner. Dieser „neue Sound“ zeichnet sich aus durch größere Klangfülle und weichere Klangfarben, vor allem durch die Einführung zusätzlicher Instrumente, als da sind Englisch Horn, Bassklarinetten, Kontrafagott, Harfe, Große Trommel und nach 1840 Tuba und Kontrabasstuba, bzw. seit Wagner die Wagnertube, Basstrompete, Kontrabassposaune. Außerdem ist eine Vervielfältigung der Streichinstrumente im Orchester seit Beethoven zu beobachten. Wenn man dann noch unterstellen kann, dass der Instrumentenbau immer bessere und klangvollere Instrumente bereit stellte, dann hat man das romantische Orchester in seiner ganzen Fülle und in einer üppigen Ausstattung, die größten Konzertsäle auszufüllen und ein immer zahlreicheres Auditorium zu beglücken. Angesichts dieser Entwicklung musste den Posaunisten die Unzulänglichkeit ihrer schlanken Posaunen, die sich seit der Renaissance kaum geändert hatten und die mit der nun geforderten Klangfülle und Klangkraft nicht mithalten konnten, immer fühlbarer werden. Hier konnte nur eine Mensurerweiterung und die Vergrößerung der Stürze helfen, und in der Tat zeichnet sich diese Tendenz vielleicht zuerst im Berliner und Leipziger Instrumentenbau ab.

Andererseits soll der Münchner Akustiker und Geologe Emil Schafhäutl (1803–1890) die durchgehende Mensurerweiterung angeregt haben, was von der Firma Czerveny in Königgrätz um 1853 aufgegriffen wurde.¹⁶²

Diese Mensurerweiterung, die sich rasch in Deutschland und Österreich durchgesetzt hat, ist wohl die folgenreichste und gravierendste Änderung an der seit dreihundert Jahren unverändert gebliebenen Posaune. Sie wurde zum Typus der „romantischen“ und somit „modernen“ Posaune und unterschied sich von der in den westeuropäischen Ländern noch lange bevorzugten schlanken „barocken“ Posaune. In der heutigen Praxis unterscheiden wir nur noch zwischen „Barock“- und „moderner“ Posaune.

¹⁶² Julius Schuberth: Musikalisches Conversations-Lexikon, 10. Auflage, Leipzig 1877, S. 354: „1853 verbesserte Czerveny die Tenor-B- und Baß-F-Posaunen nach Schafhäutls Angabe derart, dass er die Mensur durchgehend erweiterte und eine leichtere und kräftigere Ansprache erzielte.“ Zitiert bei Hans Kunitz: Die Instrumentation, Teil 8, Posaune, Leipzig 1959, S. 592.

Das vergrößerte Klangvolumen und die Fähigkeit, besser mit dem Orchesterklang zu verschmelzen, prägten nachhaltig die deutschen Orchester bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. Erst nach dem II. Weltkrieg setzten sich weltweit die weitmensurierten Instrumente durch.

Der Covent-Garden-Posaunist George Maxted, schildert seine Erfahrungen mit den noch nach 1945 in England benutzten „Peashooters“, also Erbsenschießer, wie die Engländer ihre engen Posaunen scherzhaft nannten, anlässlich des ersten Konzertes unter Furtwängler in London nach dem II. Weltkrieg, wo ein rein deutsches Programm mit der „Tannhäuser“-Ouvertüre, der IV. Sinfonie von Schumann und der III. Sinfonie von Brahms gegeben wurde, und der uns mit einem Schuss englischen Humors das vergebliche Bemühen seiner Posaunengruppe beschreibt, Furtwänglers ausdrücklichen Wunsch nach mehr Lautstärke in etwa zu entsprechen. Man gab zwar beim Konzert alles, doch gesteht Maxted, dass das Ergebnis unbefriedigend blieb.¹⁶³ Inzwischen ist die „romantische“ Posaune auch in England angekommen. István Kertész, der damalige GMD an der Kölner Oper, der oft in London dirigiert hat, empfand sogar das dortige „schwere Blech“ allzu schwer. So hatten sich die Zeiten geändert. Natürlich, wir kennen das: Es gibt heute kaum einen Dirigenten, der sich nicht genötigt glaubt, schon gewohnheitsmäßig und automatisch mit deutlich abwehrender Geste das Blech in seine dynamischen Schranken weisen zu müssen. Trotzdem war der Trend zu immer weiteren Posaunen in den letzten Jahrzehnten nicht aufzuhalten, so dass man sagen sollte: des Guten ist zu viel!



¹⁶³ Karlheinz Weber: Die „deutsche“ Posaune, in: Das Orchester, 7/8 1978. Georg Maxted: „Well, I did what I could but I fancy neither of us was very satisfied with the result.“ (Nun, ich tat, was ich konnte, doch ich glaube, keiner von uns war mit dem Ergebnis sehr zufrieden.)

Unsere "moderne" Posaune, das ist die Kehrseite der Medaille, hat eine Kluft zu den alten historischen Instrumenten aufgetan, die für die Aufführungspraxis der Alten Musik unersetzlich sind. Viele Kompositionen alter Meister können mit den heutigen Posaunen nicht adäquat realisiert werden. Hier greifen viele Posaunisten in führenden Orchestern zur engmensurierten „Barockposaune“, die heute von vielen Instrumentenmachern nachgebaut wird. Anregung zu solchen Nachbauten von originalen Museums-Instrumenten hat zuerst Wilhelm Ehmann, langjähriger Direktor der Westfälischen Landeskirchenmusikschule in Herford, gegeben, der auf der Suche nach historischen Instrumenten in Greifensee bei Zürich fündig wurde, „wo der Pfarrer Bernoulli in dem von Gottfried Keller beschriebenen Schlösschen eine reiche Sammlung von Blechblasinstrumenten zusammengebracht hat.“¹⁶⁴

Er fand eine F-Altposaune von August Friedrich Krause (Berlin 1795), eine Tenorposaune und eine Bassposaune von Johann Friedrich Schmied (Pfaffendorf 1785). Diese Originale wurden auf dem Heinrich-Schütz-Fest in Herford 1953 von den Posaunisten des WDR und des Gürzenich-Orchesters Köln geblasen, wobei Mundstücke aus der Heyerschen Sammlung in Leipzig (nachmals Grassi-Museum) aus dem Jahre 1721 benutzt wurden. Weil dieser erste Versuch, einen authentischen Klang zu erzielen, zur vollsten Zufriedenheit ausgefallen war, lag es nahe, für den weiteren Gebrauch originale Instrumente nachbauen zu lassen. Hierfür wurden im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aus der Sammlung Rück in Erlangen folgende Instrumente ausgewählt: Altposaune von Hieronymus Stark (Nürnberg 1670), Tenorposaune von Erasmus Schnitzer (Nürnberg 1551), Kontrabassposaune von Isaak Ehe (Nürnberg 1612). Die Mainzer Instrumentenbaufirma Alexander stellte Kopien her. Später hat die Firma Meinel & Lauber in Geretsried recht originalgetreue Nachbauten geliefert. Diese und andere Nachgestaltungen mit wünschenswerten Abweichungen vom Original haben nicht nur in den Posaunenchoren, in den Ensembles für Alte Musik, sondern auch in den Sinfonie- und Opernorchestern (siehe Köln) Einzug gehalten. Die Erfahrung mit diesen Instrumenten bestätigt die hohe Meinung, die Michael Praetorius von der Posaune hatte.

Bezüglich der Nachbauten fragt es sich, wie weit man es mit der Authentizität treiben soll. Das geht ja so weit, die Metall-Legierung zu ermitteln und einen entsprechenden Barren gießen zu lassen, der dann aus Ermangelung einer Auswalzmöglichkeit umständlich zu einem Blech gehämmert werden muss. Damit sich die Mühe auch lohnt, wird dieser gehämmerten Posaune eine besonders vorteilhafte Klangqualität angedichtet, was den Preis hoch treibt. Besonders originell ist es, wenn man einen 300 Jahre alten Hammer für die Blechherstellung benutzt. Dann stellt sich hinterher heraus, dass die kopierte Posaune keine Tenorposaune, sondern ein Bastard einer Bassposaune in F ist, und das meiste von ihr aus späteren Reparaturen und Umbauten stammt. Ja, genau genommen ist einzig der Schallkranz ein Original der zweitältes-

¹⁶⁴ Wilhelm Ehmann: *Voce et Tuba*, Kassel 1976, S. 539.

ten Posaune von 1557. Da fragt sich der Laie, von welcher Stelle eine Metallprobe genommen wurde. Je verunreinigter die Messinglegierung ist, umso authentischer und damit umso wertvoller das Instrument!¹⁶⁵ Nicht jedes „Original“ hält, was es verspricht. Nun, immerhin wurde der Meister Heinrich Thein für sein Meisterwerk der höchsten Authentizität mit dem Förderpreis für das Kunsthandwerk des Senators für Wissenschaft und Kunst der Hansestadt Bremen ausgezeichnet.¹⁶⁶

Bei den auf dem heutigen Markt gehandelten Messingblechen handelt es sich um genormte Sorten, die sich – anders als vor fast 500 Jahren – durch einen höheren Reinheitsgehalt und durch gleichbleibende Legierungsanteile auszeichnen. Speziallegierungen werden daher nur in Barrenform angeboten. Daraus ein Blech zu hämmern, mag ergötzlich sein. Doch dass durch diese Hammerschläge ein Instrument die höheren Weihen eines veredelten unnachahmlichen Wohlklanges erhält und der Adel eines Sankt Stradivarius eingehämmert wird, diese Auslegung treibt die merkantile Pffiffigkeit auf die Spitze. Was nützt, wie gesagt, eine authentische Metall-Legierung, wenn der Meister dem Original nicht einmal angesehen hat, ob es sich um eine Tenor- oder verstümmelte Bassposaune gehandelt hat. Überhaupt besitzen die alten Instrumente weder im Klang noch in der Stimmung rätselhafte Vorzüge, so wenig wie es ein „Claringeheimnis“ gegeben hat. Schon gar nicht sind „Engelsköpfe“ und andere Verzierungen des Klanges schönste Zier. Johann Ernst Altenburg hat von den teuren, silbernen Trompeten nicht viel gehalten. Die reich verzierten Prunkinstrumente dienten an den Fürstenhöfen mehr der Repräsentation und schmückten auf Dauer nur die Inventarien, als dass sie wirklich geblasen wurden; ein Umstand, dem wir vermutlich ihre Erhaltung zu verdanken haben.¹⁶⁷

Der Barrenhämmerei widerspricht auch Edward Tarr: „Die Unterstellung, dass die Blechblasinstrumentenmacher der Barockzeit ihre Schallstückbleche aus Gussbarren unter oftmaligem Zwischenglühen in einem aufwändigen Hammerprozess zu Blechen gehämmert hätten, ist falsch. Das haben die sogenannten Messingschlager für sie erledigt. Wie heute, haben die damaligen Instrumentenmacher mit fertigen Blechen gearbeitet. Wer heute in stundenlanger Arbeit das selbst erledigt, ist selbst schuld.“¹⁶⁸

¹⁶⁵ Karlheinz Weber: Die zweitälteste Posaune (von 1557), in: Das Orchester, 5/1987.

¹⁶⁶ Ute Schatz-Laurenz: „Ut Erz un Furcht, FÜR un Zuversicht“, in: Weserkurier v. 20. 11.1979.

¹⁶⁷ Karlheinz Weber: Die Barocktrompete – Eine Begriffserweiterung, in: Das Orchester, 5/1997, S. 25 ff.

¹⁶⁸ Edward Tarr: Das letzte Wort. Zur Kontroverse über die „Barocktrompete“, in: Das Orchester, 5/1997, S. 24. Er beruft sich auf: Robert Barclay: The Art of the Trumpet-Maker: the Materials, Tools and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg, Clarendon Press, Oxford 1992, S. 48 ff.

13.3 Die Posaune als Soloinstrument

Im 18. Jahrhundert erleben wir ein Erstarken des Bürgertums, vor allem in den Freien Reichsstädten, wo sich ein lebhafter Kunstsinn und ein Musikliebhaberwesen regen, welche die ständige Einrichtung von öffentlichen Konzerten und Theateraufführungen befördern. Musikalische oder philharmonische Gesellschaften oder Akademien organisieren Abonnements- oder Subskriptionskonzerte in den Wintermonaten. Reisende Solisten und Komponisten finden hier einen neuen zusätzlichen „Markt“ zu den traditionellen Residenz- und Hoforchestern. Ludwig van Beethoven, der als Musiker aus der Bonner Hofkapelle hervorgegangen war, entwickelt sich zu einem vom höfischen Mäzenatentum unabhängigen freischaffenden Komponisten. Neben den Hofkapellen entstehen in den großen Städten private Orchester, die allein von den Vereinen und den Privattheatern getragen werden. In Köln entwickelt sich daraus das Gürzenich-, in Leipzig das Gewandhaus-, in Frankfurt das Museums-Orchester. Andere Städte folgen. Die Programme dieser Konzerte sind noch sehr gemischt, bieten aber dadurch vielen zeitgenössischen Komponisten Gelegenheit, ihre Werke einem größeren Liebhaberkreis vorzuführen. Viele Solisten (teilweise kommen sie aus den Hoforchestern) geben ihre eigenen Kompositionen zum Besten.

Die Posaune als „bürgerliches“ Soloinstrument begegnet uns zuerst in Köln noch während der französischen Besatzung im Jahre 1812. Der Posaunist Dunkler ist Gast im 53. Konzert der „Quartett-Vereinigung“, einer Kölner Liebhaber-Gesellschaft, wo er Variationen auf der Posaune und auf dem Horn vorträgt. Er wird bezeichnet als „Maître de Musique bei den Carabiniers“. Er gehörte offenbar zu der städtischen Militärmusik, die aus der ehemaligen „Hautboistenbande“ der Kölner Stadtmiliz hervorgegangen war und verkörpert noch jenen Typus von Musikant, der mehrere Instrumente zu beherrschen verstand.¹⁶⁹

Über das erste solistische Auftreten von Posaunisten in den Gewandhauskonzerten unterrichtet uns die in Leipzig angesiedelte „Allgemeine musikalische Zeitung“ im Jahre 1815:

„Hr. Belke endlich, ein junger Mann von Talent und viel Geschicklichkeit, überraschte uns mit einem Potpourri für die Posaune, mit Begleitung des Orchesters, auf eine, hier ganz neue Weise. Das Stück war – von Hrn Meyer, ebenfalls in Leipzig – nicht nur mit vollkommener Kenntnis des Instruments und gewandter Benutzung aller seiner Vorzüge, sondern auch als Musikstück brav geschrieben; und der Concertist führte es, seiner großen Schwierigkeiten ungeachtet, mit einer Präcision, Reinheit und Nettigkeit, ja sogar mit einer so guten Cantilena aus, wie wir dies von Posaunisten noch nie gehört haben. Er fand allgemeinen Beyfall.“

Im gleichen Jahre tritt er noch ein zweites Mal im Gewandhaus auf, bevor wir ihn ab 1816 als „preußischen Kammervirtuos“ in der Hofkapelle König Friedrich Wilhelms III. in Berlin wiederfinden. Dort wird er 1858 mit 63 Jahren pensioniert. Einen durch C. M. v. Weber vermittelten Ruf nach Dresden lehnte er ab.

¹⁶⁹ Karlheinz Weber: Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker – Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters, Kassel 2009, I. Bd., S. 336.

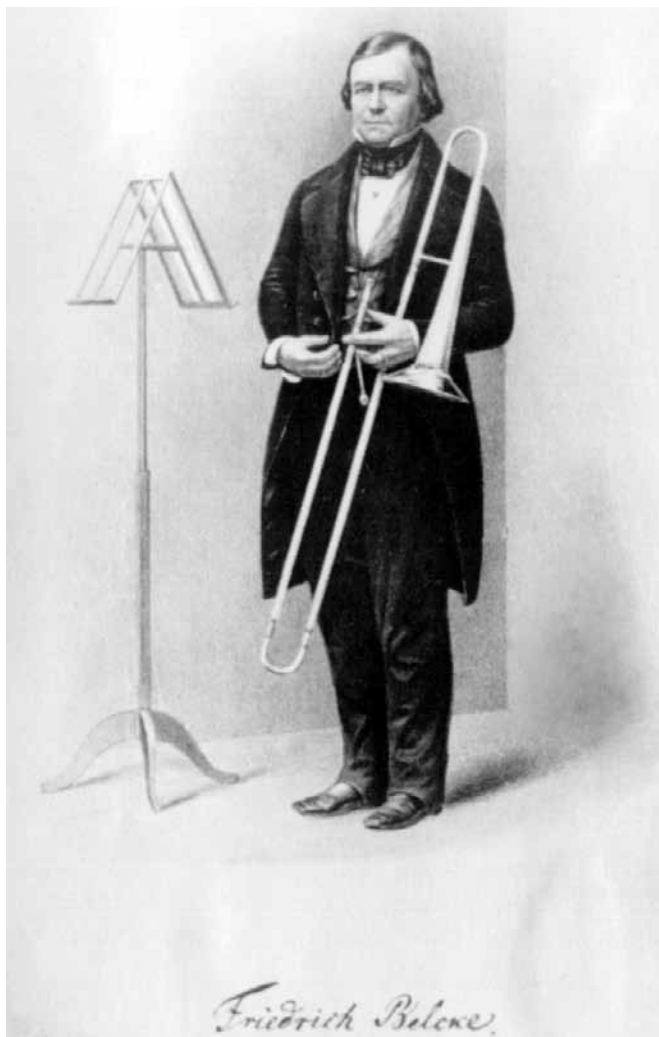
¹⁷⁰ Allgemeine musikalische Zeitung, XVII von 1815, S. 324.

Friedrich August Belcke

(auch Belke) wurde am 28.5.1795 in Lucka (Herzogtum Sachsen-Altenburg) geboren und starb am 13.12.1874 in Lucka. Sein Vater war dort Stadtmusikus. Der junge Belcke spielte mit 11 Jahren Horn, dann ein Jahr später - zunächst ohne besondere Neigung - Bassposaune. Mit 16 wurde er als Vertreter des Stadtmusikus Sachse in Altenburg eingestellt. In der Saison 1815/16 war er in Leipzig und spielte wohl dort auch im Gewandhausorchester mit. 1819 tritt er als Solist im Foyer des Theaters Leipzig mit zwei großen Stücken für die Bassposaune auf, „die wohl bloss für ihn geschrieben worden sind, denn wer könnte sie auf dem unbeholfenen Koloß dieses Instrumentes so, wie er es herausbringen; und man kann wohl hinzusetzen: wer möchte, ohne mit so ganz

eigener Individualität, das ganze Jugendleben daransetzen?“ Solche Darbietungen haben gewissermaßen schon den Charakter von Attraktionen, man sollte „dabey etwas wahrhaft Großes in den imposanten Figuren“ bestaunen. 1823 ist er erneut als Solist in Leipzig. 1826 wird sein Auftritt mit seinem komponierten Concertino op. 40 (Breitkopf & Härtel) rezensiert. Belckes Soloauftritte mit der Posaune und dem um 1820 von Stölzel erfundenem chromatischen Tenorhorn erstreckten sich über 30 Jahre von 1815–1845 und galten als publikumswirksame Ereignisse, die in den einschlägigen Musikzeitschriften rezensiert wurden. Ja, seine Tourneen wurden dort vorab bekanntgegeben.

Mit seinem jüngeren Bruder, dem bekannten Leipziger Flötisten Christian Gottfried Belcke, unternahm er Konzertreisen, die ihn auch ins Ausland führten. Neben drei seiner eigenen Kompositionen, die auch veröffentlicht wurden, zwei davon bei Breitkopf & Härtel (Concertino op. 40 und Fantasie op. 58), gehörten zu



seinem Repertoire: die drei Konzerte von Carl Heinrich Meyer, Christian Gottlieb Müller und Ferdinand David, die drei bedeutendsten Posaunen-Stücke, die in Gewandhauskonzerten uraufgeführt wurden.¹⁷¹

Neben vielen äußeren Ehren ist die 1844 verliehene Ehrenmedaille des Pariser Konservatoriums (Medaille für Kunst) – für Ausländer damals eine Seltenheit – besonders hervorzuheben. Robert Schumann schreibt¹⁷²: „So fängt bei einer Stelle im letzten Satz der F-Dur-Sinfonie [von Beethoven] ein ganzes und geübtes Orchester zu lachen an, weil es in der Bassfigur (Bassschlüssel zwei Achtel: d-e, und ein Viertel c) den Namen eines geschätzten Mitglieds [Belcke] zu hören fest behauptet.“ Gleiche Berühmtheit wie Belcke erlangte auch sein Leipziger „Nachfolger“

Carl Traugott Queisser (1800–1846).



Über seine musikalische Ausbildung erfahren wir authentisch aus dem Nekrolog (er starb am 12.6.1846 in Leipzig) der Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ)¹⁷³:

„Carl Traugott Queisser wurde am 11. Januar 1800 in Döben bei Grimma geboren, wo sein Vater eine Schankwirtschaft besaß. Frühzeitig schon zeigte sich sein musikalisches Talent; wenn bei dem Vater Musik gehalten wurde (was öfters geschah), so hörte der Knabe mit der größten Aufmerksamkeit zu und suchte dann einer Geige habhaft zu werden, worauf er das Gehörte nachspielte, ohne nur die mindeste Unterweisung im Violienspiel oder in Musik überhaupt erhalten zu haben. Hierdurch aufmerksam gemacht,

¹⁷¹ Werke: Concertino für Bassposaune op. 40, 1826 aufgeführt und rezensiert. Fantasie über ein Motiv aus dem „Ostermorgen“ von Neukomm, op. 58; erste Aufführung März 1837 mit Rezension.

Duo concertant für 2 Bassposaunen, Sieben Etüden für Bassposaune und Klavier überarb. v. Paul Heber (Bassposaunist im Gewandhausorchester), op.62, erschienen bei Hofmeister Leipzig. Ferner Lieder, Fantasien und Etüden.

¹⁷² Robert Schumann: Gesammelte Schriften, hrg. v. Martin Kreisig, Leipzig 1914, I, S. 113 (Kapitel Nr. 22 „Das Komische in der Musik“). Vgl. auch Neue Zeitschrift für Musik, I, 10. Dazu im Namensverzeichnis II, 528: Belcke, Christ. Gottlieb, Flö. i. Lpz. * 1796, + 1875 Lucka, Altenburg. Kammervirt. - Brf. (1840–50). - I 113: also der Bruder v. Friedrich August.

¹⁷³ Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ) von 1846, S. 459.

brachte ihn sein Vater zu dem Stadtmusiker Barth in Grimma in die Lehre. Hier zeichnete er sich bald vor allen seinen Mitlehrlingen aus und hatte in kurzer Zeit alle üblichen Instrumente erlernt, vom Contrabass bis zur Violine, von der Pikkoloflöte bis zur Posaune. Er wurde daher auch für die verschiedenartigsten Instrumente verwendet; seine Haupttätigkeit richtete sich jedoch auf die Violine und die Posaune. Zur Vervollkommnung in jener nahm er später Unterricht bei dem Leipziger Concertmeister Matthäi; was aber die Posaune betrifft, so konnte er im Grunde gar keine eigentliche künstlerische Unterweisung erhalten, indem zu damaliger Zeit das Instrument, namentlich bei den Musikchören, auf einer sehr niedrigen Entwicklung stand; man konnte ihm weiter nichts als die Accordlage der Züge zeigen, und er sah sich daher auf eigenes Studium hingewiesen. Zu welcher staunenswerthen Meisterschaft er es auf diesem schwierigen Instrumente – der Bassposaune – gebracht, weiß die ganze Welt. Als Soloinstrument war es bis dahin noch gar nicht benutzt worden, etwa mit Ausnahme des Tuba mirum in Mozart's Requiem, wo aber gewöhnlich die Posaunenstimme dem Fagott zugetheilt wurde; man kann sich denken, welches Aufsehen Queisser machen mußte. An Fülle und Reinheit des Tones, an durchdringender Kraft, an Leichtigkeit des Ansatzes, an Virtuosität in den Passagen übertraf ihn wohl kein Posaunist Deutschlands, d. h. der ganzen Welt, da anerkanntermassen die Instrumentalmusik in Deutschland am Höchsten steht.“

Von 1811 an ist er in der Lehre beim Stadtmusikus Barth in Grimma. 1817 Eintritt in den Leipziger Stadtmusikchor als „Gehilfe des dortigen Stadtmusikers Barth“¹⁷⁴ auf allen damals gebräuchlichen Instrumenten mit Schwerpunkt allerdings auf Violine und Posaune. Die Posaune lernt er gewissermaßen autodidaktisch, bringt es aber auf ihr zu einer bis dahin nur bei Belcke gehörten Meisterschaft. Vielleicht war Belcke auch sein Vorbild. Schon 1820, also 5 Jahre nachdem Belcke die Posaune als Soloinstrument in den Gewandhaus-Konzerten zum ersten Mal vorgestellt hatte (6.4. und 9.11.1815, übrigens auch mit einem Werk von Carl Heinrich Meyer), debütiert er als Posaunen-Solist im Gewandhaus-Konzert mit dem „Andante und Polacca“ für Bassposaune und Orchester von Carl Heinrich Meyer. Die Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ) von 1820 berichtet:

„Andante und Polacca für das Orchester, mit durchaus concertierender Baß-Posaune, komponiert von Herrn C. H. Meyer, gleichfalls einem Mitgliede des hiesigen Orchesters, und die Posaune geblasen von Herrn Queisser. Herr Queisser trat zum ersten Male als Solobläser auf und fand mit Recht einstimmigen Beifall. Er bezwingt nicht nur große Schwierigkeiten auf dem sonst unbehülflichen Instrumente, sondern spielt auch vollkommen rein, präcis und mit angenehm überraschender Delicatesse.“

¹⁷⁴ Ottmar Schreiber: Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850, 1/1938, Dissertation Berlin, 2/1978, S. 193.

Seit 1821 findet er vielleicht gelegentliche Mitwirkung als Posaunist in den Gewandhaus-Konzerten. Bei dem Konzertmeister Matthäi vervollkommnet er sich auf der Violine.

In den Annalen des Gewandhausorchesters wird er als Orchester-Mitglied von 1825–1846 geführt. Andere Quellen geben an, dass er seit 1827 Bratschist im Orchester und im Streichquartett war. So heißt es im Namensverzeichnis von Robert Schumanns Gesammelten Schriften (II, 549): „geb. 11.1.1800 Döben b. Grimma, 27 Bratschist, 30 Pos. i. Gwdhs Lpz., 41–46 Kzm. d. „Euterpe“ und Stadt-Mdir. Lpz., † 12.6.46.“¹⁷⁵ Schumanns Angaben scheinen der Wahrheit am nächsten zu kommen. Demnach war Queisser hauptsächlich Bratscher in der Oper, und nur bei Bedarf Posaunist in den Gewandhaus-Konzerten, und dort meist als Solist; ja vielleicht trat er mit der Posaune nur noch solistisch auf, so bei der Kommunal-Garde in Leipzig, auf Reisen nach Berlin, Hamburg, Bremen, Oldenburg, Dresden und Weimar, wodurch er bald zum gefeiertsten Künstler wurde. Auch auf den Musikfesten, besonders denen des „Elbvereins“ trat er häufig auf. Es gibt Kritiken über das Musikfest in Nordhausen 1829 und in Halle/Saale.

1827 spielte er zum ersten Mal das ihm gewidmete Concertino für Bassposaune v. Christian Gottlieb Müller auf dem Musikfest des „Elbvereins“ in Zerbst. Dieses Werk wurde aber erst 1832 bei Breitkopf & Härtel gedruckt. Später schrieb Müller noch zwei weitere Konzerte für ihn (Solostimme in Robert Müllers „Solostücke“ und in Hansens Solobuch). Ferdinand David, der seit 1836 Konzertmeister der Gewandhaus-Konzerte war, und der Queisser auch als Bratscher in sein Quartett aufnahm, schrieb für ihn und widmete ihm das Concertino für Bassposaune op. 4, das Queisser 1837 uraufführte.

In den Gewandhauskonzerten trat Queisser nach seinem ersten Debüt 1820 bis zum Jahre 1843 noch weitere 27 mal als Posaunen-Solist auf: mit dem Concertino v. Meyer am 7.10.1821, 13.2.1823, 1.1.1825, 8.2.1828, 11.2.1830, 11.11.1830, 7.2.1833; mit dem von ihm für Posaune umgeschriebenen Horn-Concertino von Carl Maria v. Weber am 6.3.1826 und 15.11.1832; mit dem Concertino von Christian Gottlieb Müller am 10.1.1828, 29.1.1829, 19.11.1829, 16.2.1832, 20.4.1834, 3.12.1835, 13.3.1837, 11.10.1840 und 10.10.1843; mit einem Concertino von Friedrich August Kummer am 9.10.1831; mit dem David-Concertino am 14.12.1837, 25.10.1838, 20.2.1840, 1.1.1843; am 21.10.1841 mit Davids Concertino Militaire; am 3.2.1831 und 10.4.1834 mit einem unbekanntem Werk.¹⁷⁶ Er wurde oft stürmisch gefeiert und

¹⁷⁵ Otfmar Schreiber, S. 27; zit. die Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ) 48.459: „Der berühmte Posaunist C. T. Queißer (1800–1846), der im Jahre 1817 an den Leipziger Stadtmusikchor, 1827 als Bratschist an das Theater und als Baßposaunist an das Gewandhausorchester kam, war auch ein tüchtiger Violinspieler.“

¹⁷⁶ Robert Reifsnnyder: Die romantische Posaune und ihr Platz in der deutschen Solo-Tradition, Teil 1, in Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), Nr. 6, S. 7 ff und Karlheinz Weber: Carl Traugott Queisser, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), Nr. 8, S. 25 f.

öffentlich bekränzt. Als einziger soll er das Konzert in Es-Dur von Christian Gottlieb Müller original, also mit Kontratönen im letzten Satz, geblasen haben. Robert Schumann schrieb über das 2. Abonnements-Konzert am 11.10.1840 (Programm: Euryanthe-Ouvertüre, Donizetti-Arie, Concertino für Bassposaune von Christian Gottlieb Müller, Bellini-Arie und IV. Sinfonie (B-Dur) von Ludwig van Beethoven):

„Nach ihr hörten wir einen Meister, der freilich schon hundertmal und öfter im Feuer gestanden: Hrn. Queißer, den Posaunisten, der ebenfalls gleich bei seinem Auftreten mit Beifall empfangen wurde. Seine Meisterschaft scheint sich jahraus jahrein gleichzubleiben und macht in ihrer Unfehlbarkeit oft einen grandios lustigen Eindruck.“¹⁷⁷

1841–1846 war Queisser laut Schumann Konzertmeister im „Euterpe“-Orchester, dem anderen größeren Orchester in Leipzig neben dem Gewandhaus. Offenbar hatte er den anstrengenden Operndienst aufgegeben und konnte nun auch noch die Direktion des Stadtmusikchors übernehmen.

Zu dem Stadtmusikchor heißt es 1843: „In Leipzig konnten in den vierziger Jahren infolge der Vergrößerung des Musikbetriebes, vor allem auch infolge der stärkeren Bevorzugung von Blechmusikeinheiten, noch vier weitere Stadtmusikchöre bestehen. Die Gartenmusik hatte hier der als Klarinettist bekanntgewordene Stadtmusiker Barth eingeführt, und sein Chor stand einige Zeit in lebhafter Konkurrenz mit der alten, von Queisser geleiteten Stadtmusikbande, bis sich schließlich beide Chöre zu ihrem eigenen Nutzen miteinander vereinigten.“¹⁷⁸

Queisser blies noch auf der ventillosen, langen Bassposaune. Doch hat er die von C. F. Sattler 1839 erfundene Quartventil-Tenorbass-Posaune getestet und für gut befunden.¹⁷⁹

Von Statur groß und kräftig, soll er in seinem Garten am Stadtrand Leipzigs, wo er seinen Wohnsitz hatte, oft mit aufgeschlagenen Hemdsärmeln wie toll Posaune geübt haben.¹⁸⁰

Martin Schmidt,

ein Altersgenosse von Belcke und Queisser, stand in Diensten des herzoglich-braunschweigischen Hofes in Cassel und durfte von dort aus Konzertreisen als Solist unternehmen, die ihn seit 1822 u. a. nach München, Bremen, Amsterdam, Kopenhagen, Petersburg, Basel, Lausanne, Mailand, Prag und Wien führten. Hier wurde er laut der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung als „zweyter Paganini“ oder einmal auch als „erster unübertroffener Meister“ gelobt. Seit 1831 trat mit ihm zusammen sein Sohn und Schüler August auf, der ihn auch auf den Konzerteisen begleitete. Zu ihrem Repertoire gehörten u.a. Concertinos für zwei Posaunen von Späth und Koch .

¹⁷⁷ Robert Schumann: Gesammelte Schriften, II, 39; Neue Zeitschrift f. Musik, hrg. Robert Schumann, 13, S. 144.

¹⁷⁸ Ottmar Schreiber, S. 30; zit. nach Signale für die musikalische Welt (Senff), Leipzig 1843 ff, 5.249.

¹⁷⁹ Gottfried Wilhelm Fink (Hrsg.) in: Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ) 41, 1839; beschreibt zum ersten Mal die Sattlersche Quart-Posaune.

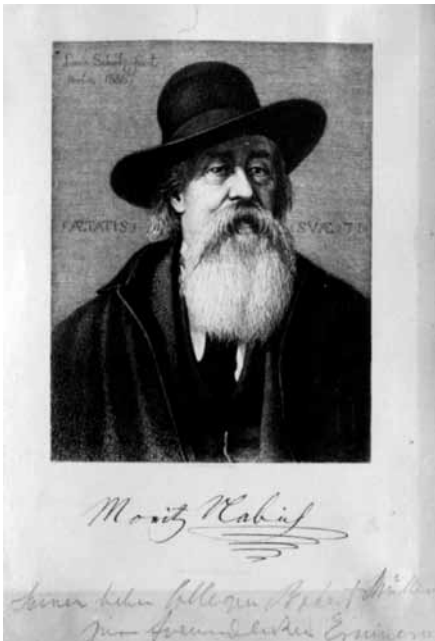
¹⁸⁰ Aufzeichnungen von Arno Hansen.

Franz W. Rex

war der nächste Posaunensolist in den Gewandhauskonzerten. Als Mitglied des Euterpe-Orchesters, Leipzigs Konzertorchester, fühlte er sich wohl besonders herausgefordert, seinen großen Vorbildern Belcke und Queisser nachzueifern. Und wieder war es das David-Concertino, das hier im Februar 1845 erklang. Mehr als diese Tatsache ist nicht bekannt, wie wir auch sonst nichts aus dem Leben dieses Musikers erfahren. Dass er auch komponiert hat, erfahren wir lediglich aus der Veröffentlichung eines Concertinos für Posaune. Jedenfalls taucht die Solostimme in den Soloheften von Robert Müller und Arno Hansen auf. Im 2. Soloheft von Konrad Bruns finden sich von ihm Variationen für Posaune.

Auch außerhalb Leipzigs machten sich Posaunisten einen Namen als Solisten auf ihrem Instrument. Der namhafteste unter ihnen war

Moritz Nabich (22.2.1815–4.7.1905),



der in den Jahren 1832–1836 Unterricht bei dem Stadtmusikdirektor Schröder in Glauchau erhielt. 1849–1855 war er Mitglied der Weimarer Hofkapelle, wo er sich von Franz Liszt wiederholt am Klavier oder auf der Orgel begleiten ließ. Vielleicht hatte Liszt sein „Hosannah“ für Bassposaune und Orgel eigens für ihn geschrieben und mit ihm aufgeführt.

Vor seiner Weimarer Zeit unternahm Nabich Konzertreisen in Deutschland und trat vielfach als Solist auf. So spielte er im Kölner Theater am 22.12.1841 Variationen von Leonhard.¹⁸¹ 1842 gab er als „Soloposaunist der Großen Oper Paris“ in Düren ein Posaunenkonzert zum Besten.¹⁸² Als Solist finden wir ihn auch 1847 in München und endlich das erste Mal 1848 in einem Gewandhauskonzert mit dem David-Concertino. 1857–1861 wirkte er im Londoner

Julien-Orchester mit, wo er ebenfalls mit dem David-Concertino debütierte. Danach kehrte er nach Deutschland zurück, spielte in Leipzig mit dem Euterpe- und dem Gewandhausorchester, ferner auch in Dresden, Wien und Amsterdam. In Leipzig, wo er auch Robert Müller kennen lernte (siehe Bild mit der Widmung an Robert Müller), setzte er sich zur Ruhe und soll Weinhändler geworden sein, wie Gaetke zu berichten wusste. Übrigens wurde sein Lippentriller über den von Queisser gerühmt.¹⁸³

¹⁸¹ Kölnische Zeitung vom 22.12.1841.

¹⁸² Hildegard von Radzibor: Untersuchungen zur Musikgeschichte der Stadt Düren, in: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 79, Köln 1969.

¹⁸³ Aufzeichnungen von Arno Hansen, in: Sondersammlung Posaune, Musikhochschule München. Vgl. auch Robert

August Bruns (1840–1900)

trat auch mit dem David-Concertino im Gewandhaus auf, zunächst 1862 als 22-Jähriger und dann noch einmal 1873 im Rahmen des Gedächtniskonzertes für den verstorbenen Konzertmeister Ferdinand David. Der zweite Satz des Concertinos in der Art eines Trauermarsches war eine besonders angemessene Reverenz an den Toten.

Bruns war Mitglied der Hofkapelle Dresden und in seinem Fach ein hoch geachteter Musiker. Er brachte viele Schüler auf den Weg zum Erfolg, unter ihnen auch den später in Hamburg und Bayreuth wirkenden Bernhard Schröder, der noch erlebte, wie Bruns' Sohn Conrad als Schuljunge die Altposaune traktierte. Auch dieser machte seinen Weg und gelangte nach einem kurzen Engagement im Kölner Gürzenich-Orchester

(1898–1901) an die Dresdner Hofoper. Bruns sen. blies das David-Concertino 1869 auch in Dresden. In der Kritik wurde sein Spiel mit dem von Belcke, Queisser und Nabich verglichen. Er soll sehr schön 3–4-stimmige Sätze geblasen haben. Später sattelte er auf die Tuba um.



Robert Müller,

geb. 25.5.1849 in Naumburg/Saale, gest. 22.2.1909 in Leipzig, gab 1876 mit dem David-Concertino seinen Einstand als neuer Soloposaunist des Gewandhausorchesters.

Im 5. Gewandhauskonzert, am 2. November 1876 trat er vor die Öffentlichkeit und erntete große Anerkennung als ein „ausgezeichneter Virtuose auf diesem immer seltener gehörten Instrument.“ Es war übrigens das letzte Mal in diesem Jahrhundert, dass die Posaune im Gewandhaus als Soloinstrument zu hören war. Robert Müller fand kaum noch Zeit für solistische Auftritte. Vor seinem Leipziger Engagement war er 1872–1873 an den Theatern Straßburgs und Zürichs, danach mehrere Jahre im Privatorchester des russischen Barons von



Für die hohe Verehrung, die Sie, sehr geehrter Herr Frau wern, meinem am 22. febr. 1909 verstorbenen Mann, Robert Müller, widerbrachten, verbinde ich mich herzlichst dankend, werde ich Ihnen als Andenken sein Bild. Spgg. Haman 1938 Frau Lisette Müller.

Derwis in Lugano und Nizza tätig.¹⁸⁴ Seit 1882 konnte er als Lehrer an dem von Mendelssohn und Ferdinand David gegründeten Konservatorium seine pädagogischen Fähigkeiten zur Geltung bringen, als deren schönstes Ergebnis er die erste Posaunenschule schrieb, die 1902 im Verlag Wilhelm Zimmermann herauskam. Es folgten im selben Verlag 3 Bände Technische Studien, 2 Hefte mit Solostücken, Arien, Liedern und Konzerten, ferner 60 Posaunenquartette, 30 Terzette. Im Merseburger Verlag gab er 60 Kopprasch-Etüden, 50 Posaunenquartette und 4 Hefte Orchesterstudien heraus. Man kann sagen, dass dieses reichhaltige Studienmaterial viele Generationen von Posaunisten begleitet und gefördert hat.

Johann August L. Schrader (*1815)

war zwischen 1841–1858 Solo-Posaunist in Stuttgart. Hector Berlioz schrieb über ihn:

„Zu den erstaunlichsten Musikern im Stuttgarter Orchester gehört der erste Posaunist, Schrader; er kennt sein Instrument genauestens, spottet der größten Schwierigkeiten und entlockt der Tenorposaune einen herrlichen Ton; ich könnte sogar sagen Töne, denn er versteht es, durch einen noch unerklärten Kunstgriff drei oder vier Noten gleichzeitig herauszubringen, ähnlich wie der junge Hornist Vivier, jener hochbegabte und geistreiche Exzentriker, mit dem sich kürzlich die ganze musikinteressierte Presse von Paris beschäftigt hat. Schrader hat in einer Phantasie, die er in Stuttgart öffentlich spielte, zum allgemeinen Erstaunen auf einer Fermate die vier Noten des Dominantseptakkords von B-Dur gleichzeitig ertönen lassen. Es ist Sache der Akustiker, diese neue Resonanzerscheinung bei Schallröhren zu erklären; wir Musiker haben sie zu studieren und Nutzen daraus zu ziehen.“¹⁸⁵

Berlioz schrieb übrigens zum ersten Mal ausdrücklich Pedaltöne vor, deren Wirkung er besonders schätzte. Vgl. sein „Requiem“.

Von allen Solostücken, die zum Repertoire der Posaunen-Solisten im 19. Jahrhundert gehörten, hat sich nur das Concertino von Ferdinand David eine Daseinsberechtigung bis auf den heutigen Tag bewahrt, wenn auch nur hauptsächlich als Übungs- und Probespielstück oder, um es auf der CD zu verewigen. (u.a. Armin Rosin, Christian Lindberg). Die anderen Komponisten sind längst vergessen. Wer spielt heute noch ein Stück von Carl Heinrich Meyer (1784–1837) oder Christian Gottlieb Müller (1800–1863), die speziell für Belcke und Queisser geschrieben haben. Dabei können diese beiden Komponisten für sich in Anspruch nehmen, dass ihre Stücke immerhin in den Gewandhauskonzerten erklingen sind. Wo und wann die anderen Komponisten zu Aufführungsehren gelangt sind, darüber wissen wir so viel wie nichts. Vermutlich gehörten ihre Gelegenheitswerke zum Repertoire der Posaunisten in den zahlreichen Regimentskapellen oder städtischen Musikvereinen.

¹⁸⁴ Unveröffentlichte Aufzeichnungen von Arno Hansen, in: Sondersammlung Posaune, Musikhochschule München.
¹⁸⁵ Hector Berlioz: Memoiren, Rogner u. Bernhard-Verlag München., S. 251.

13.4 Militärmusik

Die Regimentskapellen durften neben ihrem militärischen Dienst (und der war in Friedenszeiten sehr gering) privat organisierte Konzerte jeder Art, sogar ganze Abonnementskonzertreihen veranstalten.

Der preußischen Militärmusik erwuchs in Wilhelm Wiewrecht jener Organisator und Reformers, der die Heeresmusik aus den engen Grenzen ihrer ursprünglichen Bestimmung als Gebrauchsmusik für die Truppe in die bürgerliche Musikwelt führte, wo sie als Bindeglied zwischen Volk und Militär eine heute fast in Vergessenheit geratene, unersetzliche kulturpolitische Rolle ausfüllte.

13.4.1 Friedrich Wilhelm Wiewrecht (8.8.1802–4.8.1872)

lernte von frühester Jugend an Geige und Klarinette in der Musikschule seines Vaters in Aschersleben und wurde dessen bedeutendster Schüler. Mit 10 Jahren spielte er bereits ein Violinkonzert von Rodolphe Kreutzer. Nebenbei lernte er das Posaunenspiel.



1816–1820 war er zunftmäßiger Lehrbursche im Musikinstitut seines Vaters, bis er „losgesprochen“ wurde, um als Geselle bei seinem Vater zu bleiben, durch den er als Nachfolger in der Leitung vorgesehen war. Durch die Vermittlung des stellvertretenden Bürgermeisters, des Ratsmannes Körte, mit dem er eifrig Quartett spielte, kam er, nach vielen Widerständen seines Vaters, die erst durch den Einspruch des berühmten Klarinettenvirtuosen Hermstedt gebrochen wurden, 1821 nach Leipzig zum dortigen Stadtkapellmeister Barth, später zum Stadtmusikus Zillmann in Dresden. Durch Vermittlung Carl Maria von Webers erhielt er hier Violinunterricht bei dem Kammermusiker Louis Haase, in dessen Hause er sehr oft musizieren durfte und auch zahlreiche Kammermusiker kennenlernte. Hier entstanden seine ersten Kompositionsversuche.

1822 ging er nach Leipzig zurück zur Kapelle Barth. Violine studierte er nun weiter bei Konzertmeister Mathaei, der ihn auch zu seinen Quartettabenden hinzuzog. Er wirkte daneben in den Gewandhauskonzerten als Geiger mit und im Theater als Posaunist Seite an Seite mit Queisser.

Am 2.5.1824 trat er seine Stellung als preußischer Kammermusiker in Berlin an, wo sein Bruder bereits als Oboist tätig war. Sein Hauptinteresse wandte sich hier der Militärmusik zu, die er nach jahrelangen Arbeiten „reformierte“. Ausschlaggebend dafür war die Erfindung der „Ventile“ an den Blechblasinstrumenten durch den Berliner Kammermusiker Stölzel (Hornist) und den Berghoboisten Blümel. 1835 erfand er selber zusammen mit dem Berliner Instrumentenbauer Moritz die Basstuba, die er als erster in der Militärmusik einführte. Aber auch der Ausbau der Bügelhornfamilie durch Tenorhorn, Bariton und Euphonium ging weitgehend auf seine Anregungen zurück. König Friedrich Wilhelm III. ernannte ihn daraufhin zum Nachfolger Georg Abraham Schneiders als Direktor der gesamten Musikchöre der Garde-Corps unter Beibehaltung seiner bisherigen Stellung. 1849 gründete er seinen „Orchester-Verein Euterpe“, mit dem er im „Etablissement Kroll“ Gartenkonzerte gab.

Die „Reform“ der preußischen Militärmusik, die sich auf alle Waffengattungen erstreckte und auch außerhalb Preußens Nachahmung fand, begründeten seinen Ruhm weit über die Grenzen Deutschlands. Viele Orden und ehrenvolle Auszeichnungen wurden ihm zuteil.¹⁸⁶

Die Wieprechtschen Reformen bescherten der preußische Heeresmusik den höchsten Stand künstlerischer Möglichkeiten und eine bis dahin nicht bekannte Volkstümlichkeit. Das gelang durch die Erweiterung der Besetzungstärken, durch die Vereinheitlichung der unterschiedlichen Kapellen der Infanterie und der Kavallerie, die Angleichung der Stimmung und durch die Einführung des modernsten Instrumentariums, vor allem der neu entwickelten Ventilinstrumente bis hin zu der von ihm entwickelten Tuba. So wurde es möglich, mehrere Kapellen gemeinsam spielen zu lassen. Massenkonzerte mit über 1000 Musikern wurden Wieprechts Spezialität. Der russische Zar Nikolaus I. wurde 1838 in Berlin mit einer tausendköpfigen Musikkapelle und mit etwa 200 Spielleuten auf dem Schlossplatz geehrt, wo auch die neue Form des Großen Zapfenstreichs mit umfangreichem Programm und mit den beiden Zapfenstreich, des russischen und preußischen, höchste Anerkennung fand. Ein berufener Zeuge dieser Leistungsfähigkeit der Militärkapellen, Hector Berlioz, hatte sich zwei Jahre später in Berlin selbst einen Eindruck davon machen können und berichtete darüber in einem Brief:

„Stellen Sie sich vor, daß er [Wieprecht] eine Masse von mehr als sechshundert Musikern unter sich hat, die alle gut vom Blatt lesen, den Mechanismus ihrer Instrumente gründlich kennen, rein spielen und von der Natur mit unermüdlichen Lungen und ledernen Lippen bedacht worden sind. Daher die außergewöhnliche Leichtigkeit, mit der die Trompeten, Hörner und Cornets die hohen Noten geben, die unsere Künstler nicht erreichen können. Es sind nicht Regimentsmusiker, sondern Regimenter von Musikern.“ Ferner berich-

¹⁸⁶ A. Kalkbrunner: Wilhelm Wieprechts Leben und Wirken, Berlin 1882; Aufzeichnungen bei Arno Hansen: Sondersammlung Posaune in der Musikhochschule München.

tet er, wie er durch die Darbietung seiner „Femrichter-Ouvertüre“, arrangiert für Blasinstrumente, überrascht wurde. „Da standen dreihundertzwanzig Mann unter Wieprechts Leitung und führten dieses schwierige Stück mit wunderbarer Präzision [...] auf.“¹⁸⁷

Schon vor Wieprecht hatte sich Friedrich Weller, der Leiter des Musikkorps des 2. Garderegiments zu Fuß, als Erster an die Bearbeitung klassischer Sinfonien von Haydn und Mozart für Harmoniemusik herangewagt.¹⁸⁸ Das war damals nicht ganz unproblematisch. Später schreckte man auch nicht vor Beethovens Sinfonien, Wagners Ouvertüren und Vorspielen oder sogar vor den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss zurück. Die beiden Letzteren befürworteten diese Praxis durchaus und sprachen sich sehr anerkennend über die virtuosen und klangvollendeten Interpretationen aus. Wieprecht hatte den Weg zum romantischen Ideal gewiesen, aus der militärischen Harmoniemusik ein „blasendes Streichorchester“ werden zu lassen. Paul Linke sandte seinem Duzfreund

Max Granzow (1862–1922),

dem Musikmeister des in Köln seit 1895 stationierten 53. Infanterie-Regiments, Partituren seiner neusten Operetten, damit er sie für Harmoniemusik arrangiere. Granzow war ein hervorragender Geiger, so dass er in den Gürzenich-Konzerten mitspielen konnte. 1897 schrieb er einen Marsch für die Aachener Karnevalsgesellschaft „Carnevalistischer Reichstag“, komponierte zwei Suiten, eine sinfonische Dichtung, zwei Sinfonien (B- und D-Dur). Bei Tonger in Köln wurden zahlreiche Märsche verlegt; 1914 erschien der „Lüttich-Marsch“. 1904 wurde er Königlicher Musikdirektor. Das Kölner Tageblatt schrieb 1899: „Granzow ist tondichterisch der weitaus begabteste unter den hiesigen vortrefflichen Militärkapellmeistern, und unter den komponierenden Musikdirigenten der Armee überhaupt dürfte er einer der ersten sein, denn nicht viele wagen sich an die schwierigste und anspruchsvollste Kompositionsgattung heran, an die Sinfonie.“¹⁸⁹

Wieprechts gewaltiges Tongemälde „Die Völkerschlacht bei Leipzig“ kam in Königsberg 1899 erstmalig zur Aufführung. Man brauchte dazu sechs Musikkorps als Hauptorchester, je ein weiteres Musikkorps rechts und links davon zur Darstellung der Heere der Verbündeten bzw. der Franzosen und schließlich eine entfernt abgesetzte Kapelle für Signale und Retroite. Auf dem Programm stand als Einleitung Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre, Webers Jubel-Ouvertüre, je eine Phantasie aus *Mignon*, aus *Carmen* und aus dem *Troubadour*, Meyerbeers Krönungsmarsch und anderes. Dann erst folgte die 50-minütige „Völkerschlacht“ Wieprechts. Wahrlich ein Mammutprogramm mit einer Mammutbesetzung, das beweist, wie leistungsfä-

¹⁸⁷ Hector Berlioz: Memoiren mit einer Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Russland und England 1803–1865, Wilhelmshaven 1979, S. 328 f.

¹⁸⁸ Peter Panoff, S. 152 f.

¹⁸⁹ Klaus Schlegel: Köln und seine preußischen Soldaten. Die Geschichte der Garnison und Festung Köln von 1814 bis 1914, Köln 1979, S. 150.

hig weitab von der Reichshauptstadt im fernen Königsberg die Militärkapellen waren.¹⁹⁰

Wenig bekannt ist, dass die Musikkorpsfaste in Privatvergnügender Regimentsoffiziere waren, die für deren Unterhalt und Pflege aufkamen, während die etatmäßigen Zuwendungen ganz gering waren und oft nicht einmal die Kosten für die Anschaffung der Noten deckten. Der private Charakter der Regimentsmusik wurde noch dadurch unterstrichen, dass die Musiker eigentlich in Uniformen gesteckte Zivilisten waren, deren Privatvertrag in jedem Einzelfall zwischen dem Regiment und dem betreffenden Musiker geschlossen wurde und jederzeit kündbar war. Auch die Stabshoboisten oder Musikmeister waren keine Soldaten, oft nicht einmal Militärmusiker, sondern zivile künstlerische Leiter.¹⁹¹ Manche Regimentsoffiziere trieben mit ihren Kapellen einen wahren Luxus, was die Besetzung und den Aufwand für die Gala-Uniformen betraf. Gerade in den großen Garnisonsstädten, zu denen auch Köln zählte, versuchten sich die Kapellen gegenseitig zu überbieten. Regelmäßige Konzerte in der Öffentlichkeit, ja Abonnementsreihen im Sommer und Winter und fast tägliche philharmonische Konzerte in geeigneten Wirtshaussälen und Gartenlokalen verraten jenen Geschäftssinn, mit dem der Unterhalt der Musiker mehr als gesichert wurde. Diese Kapellen spielten am seltensten in den Kasernen. Die Militärkapellmeister, die sich meist durch eine umfassende musikalische Ausbildung auszeichneten, taten ihr Bestes, sich und ihre Musiker mit allen nur möglichen musikalischen Nebeneinnahmen zu versorgen, zumal ihnen selbst davon „Prozente“ zustanden. Bei der Aufführung der Oper *Die Regimentstocher* von Donizetti im Kölner Theater marschierten zwei komplette Regiments-Kapellen in voller Montur über die Bühne. Eine lohnende Mücke und es ersparte der Kostümabteilung alle Kosten! In Konzert und Theater entstand so eine enge Verbindung, ja gegenseitige Durchdringung von Militär- und zivilen Musikern, wie wir es gerade am Beispiel des Kölner Orchesters sehen können. Kölner Musiker standen in den Regimentskapellen unter Vertrag oder traten in deren Konzerten als Solisten auf, umgekehrt wirkten Militärmusiker im Kölner Orchester, im Theater oder in der Domkapelle mit.

Während des Kölner Karnevals spielte man in Zivil. Natürlich beim Rosenmontagszug durften die Uniformen der sieben in Köln stationierten Regimentskapellen nicht fehlen. Der Stabstrompeter Gustav Petrowsky vom 8. Kürassier-Regiment in Köln-Deutz ritt in den Jahren 1870–1888 vor dem Wagen des Prinzen Karneval im Rosenmontagszug. Er schrieb alljährlich die Büttenmärsche für die „Große Karnevalsvereinigung“, u. a. den „Cölner Nibelungen-Marsch“ von 1877. Ihm folgte 1888 Reinhold Fellenberg:

¹⁹⁰ Joachim Toeche-Mittler: Mit Pauken und Trompeten durch die Stadt. Über die Militärmusik und deren Musikmeister in Königsberg (Pr), in: Das Ostpreußenblatt vom 24.3.1984, S. 12.

¹⁹¹ Peter Panoff, S. 132 ff.

Reinhold Fellenberg (* 1848).

Auch er komponierte Büttenmärsche und Mariechentänze für die „Blauen Funken“, für die Ehren- und die Prinzengarde. Er galt als der „Trompeter von Köln“.

Wenn wir das Königsberger Mammutprogramm und den Kölner Karneval, also an den beiden entlegendsten Punkten des Reichs, in Verbindung bringen, können wir sagen, dass die Militärmusik das ganze Jahrhundert über bis nach dem I. Weltkrieg das Musikbedürfnis weitester Kreise der bürgerlichen Gesellschaft durch ein reichhaltiges und vielseitiges Programmangebot befriedigt hat.

Inwieweit in diesen Konzerten auch Posaunisten ihre Solostücke zum Besten geben konnten, wissen wir nicht, da die wenigsten Konzertprogramme bekannt sind. Das lässt sich nur vermuten, sonst hätten nicht so viele Kleinmeister die Sololi-

teratur vermehrt. Nicht auszuschließen ist, dass einige der vorzüglichsten Posaunisten sich ihre Stücke auf den Leib geschrieben haben, wie wir das von Belcke, Bruns, Rex, Weschke und Alschausky kennen. Aus den Kompositionen geht das nicht zwingend hervor. Das meiste kennen wir nur noch aus den Solobüchern von Conrad Bruns, Robert Müller, Arno Hansen, Ernst Gaeke, Otto Heintz und Bernhard Kutsch. Nur bei den beiden Letzten gibt es dazu die Klavierstimmen.

Der Trompeter von Köln

componirt von **Reinhold Fellenberg.**

Königlicher Musik-Direktor und Stabstrompeter des Kurassier-Regiments „GRAF GESSLER (Rhein) N^o 8.

Op. 35. Preis. 4/1,00

Verlag von **ALT & UHRIG** in **CÖLN** Rhein. Königliche Hof-Musikalienhandlung Leipzig, F. Hofmeister. A. 42. 11.

Im Trompeten-Museum in Säckingen

13.4.2 Komponisten für Posaune des 19. Jahrhunderts

Als Komponisten alter Posaunen-Soli sind neben den oben schon erwähnten Belcke, Christian Gottlieb Müller, Ferdinand David, Carl Heinrich Meyer und August Bruns noch folgende zu nennen, wobei die angegebenen Werke wenigstens aus den Solobüchern bekannt oder in der Sondersammlung Posaune in der Hochschule für Musik und Theater München vorhanden sind.¹⁹²

Appel

Berr: Concertino; Air Varié

Benedict, J.

Benkert, F.: Notturmo

Berthold, Theodor (Posaunist in Wien)

Brange, Ferdinand: Nocturne op. 48

Brückner

Derkat

Diethe, Johann Friedrich: Introdution, Thema, Variationen, 1895

Dürrner, J.: Der Lenz ist gekommen

Eisfeld, Theodor: Rezitativ und Cantabile, nur Solo

Fischer, Carl August

Fischer, Otto

Fleischmann, Otto: Concertino op. 35

Frehde, Chr.: Göttlicher Wille; Am Neckar, am Rhein; Souvenir de Baden-Baden

Gock, Emil

Goepfert

Göpfarth, K.

Gräfe, Friedebald: Concert für Posaune B-Dur

Hackel, A.

Hamm, J. V.: Bravour-Polonaise, arr. von Carl Krüger; nur Klavierpartitur

Hassler, Louis

Heiser, Wilhelm: Das Grab auf der Heide

Henning, Carl: Leichte Übungen für 2 Posaunen; Das Mutterherz, Lied op. 74

Jehmlich, Robert: Concertino über die russische Nationalhymne op. 3

Kaestner, F.

Kaiser, E.: Adagio

Kanis

Kewitsch, Theodor: Am Neckar op. 73

Klughardt, August: Romanze

Knop, Bernhard: Variationen und Polonaise „Seinem Freunde Robert Müller gewidmet“.

Koch, Erland von: Monolog Nr. 8 für Posaune allein (1975)

¹⁹²Die Komponistennamen sind angegeben bei Arno Hansen: Der Bläser in vergangenen Zeiten, handschriftlich. Standort: Sondersammlung Posaune der Hochschule für Musik und Theater München.

Köpernick

Kosleck, Julius, (Trompeter in Berlin): Romanze für Cornet à Piston oder Tenor-Posaune

Kroepsch, Fritz: Fantasie über das Trinklied „Im tiefen Keller“

Kühn, Joseph (*1803): Adagio aus dem Militärkonzert (in R. Müller, II,42)

Kühne, J. C. (*1807): Concertino

Kummer, G.

Lange, Friedrich Gustav: Ballade und Romanze aus Maritana

Lovsky, B.

Lund, Fr.

Manns, F.

Marter, G.: Thema und Variationen

Menzel, Fr.

Merkel, Gustav

Methfessel

Michaelis, J.

Michna, Adam: Recitativ und Andante

Mühlfeld, Richard: Romanze

Mühlfeld, Wilhelm: Concert mit Orchester-Material, op. 7

Müller, Bernhard Eduard (*1842)

Müller, J. I. (1774–1839): Prelüde, Choral, Variationen und Fuge

Müller-Berghaus: Ballade für Posaune Solo

Naumann, H.

Neibig, Albert: Der Postillion

Nowakowsky, Joseph (1800–1865): Concertino

Orlamünder, J. G.: Romanze; Concert f. Posaune Solo

Parlow, Albert (*1824; Kapellmeister im Kgl. preuß. 34. Infanterie-Regiment).
Fantasie über ein Tyroler Volkslied op. 103; Posaunenschule

Paudert, Ernst: Berühmte Arie; Konzertstück; Fantasie

Peters, M.

Pohle, Louis

Popp, Wilhelm: Gesangsszene op. 379

Reichelt

Reisiger, C. G.

Rex, Franz W., Posaunist im Euterpe-Orchester Leipzig, blies 1845 das David-Concertino im Gewandhaus. Er schrieb ein Concert und ein Concertino für Posaune

Rosenberg, Otto

Rühlmann, J.

Sachse, Ernst: Concertino mit Orchester-Material

Scharschmid, K. G.

Schreiner, Adolf: Concert-Arie für Trombone Solo

Seidel, Arthur
Stolz, Ewald (Kgl. Preuß. Kammermusiker, später 1. Posaunist in der New Yorker Philharmonic Society)
Suchanek, Franz
Teschner, Ernst
Vankalk
Ventura
Weber, Mirosław
Weide, H.
Weiss, H.
Wichtl, G.
Wieprecht, Friedrich Wilhelm (Posaunist) (1802–1872)
Wieschendorff, Heinrich: Thema mit Variationen und Tempo de Polonaise nach einem Capriccio von Gebauer

13.4.3 Komponisten für Posaune der neueren Zeit:¹⁹³

Alschausky, Joseph (1879–1948), Posaunist
Andersen, Alfred
Bagge, J. A.
Bennat, Fr.
Bey, Rudolf (Posaunist in Essen): Fantasie f-moll für Posaune und Orgel; Konzertstück; Konzertstück Nr. 2 für Posaune und Orchester 1931; Romanze für Posaune 1932
Bigot, Eugène: Impromptu
Blaschewitsch, Wladislaw: Konzerte und Konzert-Duette
Blatzheim, Heinrich: Concertino für Posaune und Klavier
Bresgen, Cesar: Posaunenkonzert g-Moll
Büttner, Max: Improvisationen op 6; Konzert für Posaune
Dörfel, Ernst Moritz (Posaunist in Frankfurt a. M.): Elegie
Fautz, Carl: Concertino für Posaune
Feadale, Alvin
Freytag, H. J.
Fuchs, Paul
Gabler, Egon: Metamorphosen; Ballade für Posaune
Grube, Fritz (Posaunist in Bremen): Concertino für Posaune; Fantasie 1948; Posaune bei guter Laune
Günther, Alfred (Posaunist in Darmstadt)
Hansen, Thornel
Hildingsen, Axel
Hofmann, Curt: Posaunenkonzert op. 31
Höser, Otto: Romanze

- Jaruszewski, Erich (Posaunist in Krefeld): Konzertstück b-Moll
- Jörgensen, Axel: Romanze für Posaune; Fantasie-Legende op. 23 Nr. 1
- Lohmann, Georg (Posaunist)
- Martin, Frank: Ballade
- Neergaard, J. Bruun de
- Reiche, Eugen (Posaunist in St. Petersburg): 2. Posaunenkonzert A-Dur und 1. Posaunenkonzert B-Dur
- Reisberger, Willi
- Reuter, Fritz: Suite für Posaune Solo op. 23
- Schiffmann, H. Ernst: Konzertstück
- Schmid, Franz
- Sertl, Friedrich (Posaunist in München): Ballade aus dem Posaunenkonzert
- Tscherepnine, Nikolai
- Vidal, Paul: Deuxième Solo de Concert
- Warnecke, Max: Zwei Posaunen-Quintette; Klage und Scherzo; ms; A/2 T/B/Kbpos; Partitur und Stimme
- Weschke, Paul (Posaunist in Berlin): Der Carneval in Venedig

Wo die Posaunisten im 19. Jahrhundert ihr Handwerk erlernt haben, ist eine interessante Frage, die nicht pauschal beantwortet werden kann. Nach Auflösung des Zunftwesens und Einführung der Gewerbefreiheit, musste die Ausbildung zum Musiker neue Formen entwickeln. Neben dem Privatunterricht bei tüchtigen Musikern gab es Möglichkeiten zur Ausbildung in den städtischen Musikvereinen und natürlich beim Militär. Musikkonservatorien entstanden in Deutschland erst kurz vor der Mitte des Jahrhunderts. Das erste wurde in Leipzig durch Felix Mendelssohn und Ferdinand David 1843 gegründet. Zwei Jahre später folgte in Köln die Rheinische Musikschule, die sich vor allem unter dem Kölner Städtischen Kapellmeister Ferdinand Hiller zu Preußens erstem Konservatorium entwickelte, also noch vor dem in Berlin. Weitere Konservatorien entstanden in Frankfurt, Würzburg und München. Für alle war das Pariser Conservatoire das Vorbild gewesen. Klassen für die Blechbläser wurden erst Jahrzehnte später eingerichtet. Robert Müller war 1882 wohl der erste Posaunist mit einer eigenen Klasse. In Köln war es Robert Lehmann, dem 1908 der Bassposaunist Alfred Voigt folgte. Paul Weschke wurde 1903 Lehrer an der Berliner Musikhochschule und 1917 der erste Posaunenprofessor in Deutschland überhaupt.

13.5 Posaunenchöre

Der Bläsernachwuchs rekrutierte sich auch, was leicht übersehen wird, aus den evangelischen Posaunenchören, die ausgehend vom Ravensberger Land sich durch den Eifer von Vater und Sohn Eduard und Johannes Kuhlo seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts rasch über ganz Deutschland ausbreiteten und zu einer einzigartigen Posaunenmission wurden.

Das Senfkorn für diese wuchernde Pflanze wurde bereits 1843 in die Erde von Jöllenbeck bei Bielefeld gelegt, der Wirkungsstätte des gewaltigen Erweckungspredigers Heinrich Volkening. Interessierte Mitglieder des dortigen Jünglingsvereins bildeten, nachdem sie durch den Düsseldorfer Militärmusikmeister Bräutigam Blasunterricht erteilt bekommen hatten, einen Bläserchor aus einem Klapphorn über drei Posaunen in den Unterstimmen. So trug dieses Quartett den Namen „Posaunenchor“ zurecht. Später wurde das veraltete Kenthorn durch ein Flügelhorn ersetzt.

Es war aber dann der Gohfelder Pastor **Eduard Kuhlo (1822–1891)**, der die Jöllenbecker Erfahrungen in die Breite trug, nachdem er während seiner Berliner Studienjahre im dortigen Singverein mitgewirkt hatte und auch mit der Wieprechtschen Militärmusikreform hautnah in Berührung gekommen war. Er regte die Gründung weiterer Chöre an und initiierte Bläsertreffen. 1874 organisierte er in Herford den ersten „reinen“ Posaumentag, also ohne Sängerschöre. Aus Platzmangel wurden diese Gaufeste 1889 in die Betheler Anstalten verlegt. Ein weiterer Schritt zum Erfolg war die Herausgabe der ersten Bläserliteratur für die jungen Chöre.

Aber erst der Sohn **Johannes Kuhlo (1856–1941)** hatte die folgenschwere Idee, die Choräle, Lieder und Motetten in Klavierpartitur herauszubringen, also auf die transponierende Griffschrift der Militärschreibweise zu verzichten. So ermöglichte die „Klavierschreibweise“ das einheitliche Zusammenwirken aller Chöre. Um dem vom a-cappella-Ideal abgeleiteten Chormusiziermodell voll zu entsprechen, forderte nun Kuhlo auch eine einheitliche B-Stimmung aller Instrumente bis auf die Altposaune in Es. Um der Imitation der Sängerschöre durch Blechblasinstrumente möglichst nahe zu kommen, favorisierte er die weitmensurierten Instrumente der BÜgelhornfamilie, die zu seiner Zeit vom Kornett oder Flügelhorn bis zum 16' (Fuß) der Tuba oder des Helikons durchgebildet war. Nur die Posaune wurde geduldet, natürlich „als biblische Begründung und besondere Zeugungskraft“¹⁹⁴ für den Namen „Posaunenchor“. Diese Beschränkung auf einen einheitlichen, chorischen, verschmelzenden, weich-romantischen Bläserklang war für die angestrebte musikalisch-missionarische Aufgabe des „Singens ohne Text“ geradezu ideal, zumal für Laien. Während bei Wieprecht das „blasende Streichorchester“ angestrebt wurde, ging es Kuhlo um die „blasenden Sängerschöre“. Dementsprechend waren für ihn Schwelldynamik und Tempowechsel

¹⁹⁴ Wilhelm Ehmman: Tibilustrum, S. 96.

die Hauptmittel wortgemäßer Ausdeutung. Unterstützt wurde das durch eine weiche und den Zungenstoß unterdrückende Anblasweise. Johannes Kuhlo, dem man später den Titel „Posaunengeneral“ beilegte, war in diesem „sprechenden Blasen“ auf seinem eigens für ihn besonders weit und rund gebauten Flügelhorn – auch Kuhlohorn genannt – ein virtuoser Meister. Sein Kuhlo-Horn-Sextett (siehe Bild unten), mit dem er nach 1920 ausgedehnte Reisen im In- und Ausland unternahm, wurde zu einem Begriff, was man auch auf einer Plattenaufzeichnung bestätigt findet.



Kuhlos Methode entsprang einem Prinzip, das schnelle Verbreitung und raschen Erfolg garantierte, dem der Einfachheit: Einfach für ihn, da es ihm das mühsame Herausziehen und Transponieren der Stimmen ersparte, einfach für die Chöre, die gewissermaßen aus einer Stimme spielen konnten mit der bequemen Möglichkeit des Stimmspringens und -tauschens; einfach für die Chorleiter und einfach für den Notendruck. Die Imitation des gemischten Sängerkchores gestattete, dessen Noten ohne Schwierigkeiten mitzubeneutzen. Das gemeinsame oder wechselweise Singen und Blasen aus denselben Noten entsprach zu tiefst dem Geist der Erweckungsbewegung. Die einfache Formel der bläserischen Wortnachahmung „konnte auch dem einfachsten Gemüt und dem nicht vorgebildeten Laien verständlich gemacht werden. Darin liegt mit das Geheimnis der imponierenden Breitenwirkung und unverwüstlichen Volkstümlichkeit, die das christliche Blaswesen gewinnen konnte.“¹⁹⁵

Wie Wieprecht brachte auch Kuhlo Massen von Bläsern zusammen. Z. B. organisierte er in den Jahren 1896–1900 vier Kaiserhuldigungen mit Tausenden von Sängern und Bläsern. 1936 und 1956 kamen 4.500 bzw. 6.000 Bläser zusammen.

In der sächsischen Posaunenmission wich Pastor **Adolf Müller (1876–1957)**, der wie Kuhlo ein begnadeter Flügelhornbläser war, vom Kuhloschen Pfad der a-cappella-Tugend ab und öffnete die Posaunenchoräle für die alte originale Turm- und Bläsermusik. 1927 brachte er Gottfried Reiches „Vierundzwanzig neue Quatricinia“ in Dresden heraus. 1930 folgten aus Pezels „Hora decima“ die Sonaten 21–40. Für den Gebrauch durch Laienbläser waren diese Turmmusiken um einen oder zwei Töne tiefer transponiert, und die Zinken durch Flügelhörner ersetzt. Daneben erschien ab 1927 die Reihe „Vom Turm - Hefte zur Förderung des Turmblasens“. Nur fünf Hefte waren erschienen. Sie enthielten Intraden, Allemanden usw. der alten Meister Johann Pezel, Johann Schein, Michael Praetorius, Samuel Scheidt, Valentin Haubmann, aber auch neue Turmstücke zeitgenössischer Komponisten.¹⁹⁶

Während die Militärkapellen nach dem I. Weltkrieg zur Bedeutungslosigkeit verdammt waren, lebten die Posaunenchoräle in fast ungebrochener Gottesfurcht weiter. Sie bildeten nach wie vor einen fruchtbaren Humus, aus dem so manches Posaunentalent entwachsen ist. Der Autor zählt sich selbst dazu und weiß auch von anderen Kollegen in bekannten Orchestern, die sich zu dieser Herkunft bekennen. Natürlich beantwortet das nicht ganz die uns anfangs gestellte Frage, ob und wie viele namhafte Posaunisten des 19. Jahrhunderts daher kamen.

¹⁹⁶ Horst Dietrich Schlemm (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit, Lieferung 2, Gütersloh 1991, S. 96.

13.6 Die Posaune als Orchesterinstrument

Die Rolle der Posaune als Soloinstrument, die wir oben eingehend beleuchtet haben, darf uns nicht vergessen machen, dass die Posaune in erster Linie ein Orchesterinstrument ist. Und gerade das gesamte 19. Jahrhundert entwickelt dafür stetig wachsende Anforderungen und Entfaltungsmöglichkeiten.

Beethoven ist der Erste, der die Posaunen in die Sinfonie einführte. In seiner 6. Sinfonie sind es zunächst nur 2 Posaunen, wie es in Wien Brauch war, dann in der 5. und 9. Sinfonie 3 Posaunen in der üblichen Besetzung Alt-, Tenor-, Bassposaune. Dieser Satz wird nun auch von allen nachfolgenden Sinfonikern übernommen: Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Tschaikowsky, Mahler. Wobei wir beiläufig an Mendelssohns Wort erinnern: „Die Posaune ist zu heilig, um öfter verwendet zu werden.“ In der Tat, erst ab Bruckner wird diese Heiligkeit angetastet.

Richard Wagner ging als Erster von der Altposaune ab. Während seiner Dresdner Kapellmeisterzeit setzte er durch, dass der 1. Posaunist neben der Altposaune auch eine Tenorposaune als Dienstinstrument erhielt, damit der Altposaunist nicht mehr gezwungen wäre, die tiefer liegenden Partien eine Oktave höher zu spielen. Folgerichtig schrieb er in seinen späteren Opern, besonders im *Ring*, für die 1. Posaune ausdrücklich die Tenorposaune und für die 2. Posaune eine Tenor-Bassposaune vor und hielt sich auch an den Tonumfang der Tenorlage. Im *Ring* erweiterte er den Posaunensatz zur Tiefe hin durch die Kontrabassposaune und ließ vor 1869 zu dem Zweck eine Kontrabassposaune in B von der Berliner Firma Carl Albert Moritz erstellen, und zwar mit dem von dem Mainzer Musikforscher Gottfried Weber (1779–1839) im Jahr 1816 erfundenen Doppelzug (siehe Kapitel II.2.1).¹⁹⁷ In Bayreuth wurde sie zum ersten Mal von dem Weimarer Hofmusiker Eduard Grosse geblasen, der vielleicht durch seine Freundschaft zu Franz Liszt motiviert worden war, sich so kurzfristig mit der Applikatur dieses unhandlichen Instrumentes vertraut zu machen. 1924 kam der Berliner Ernst Dehmel (Posaunist und Orchesterinspektor der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg) mit einer 1921 von ihm selbst wesentlich verbesserten Version nach Bayreuth, einer Kontrabassposaune in F mit einfachem Zug, aber zwei zusätzlichen, unabhängig voneinander oder gleichzeitig zu betätigenden Ventilen. Das eine Ventil senkte die Stimmung nach Es, das andere nach B₁ ab. Dehmel blies in Bayreuth sein von der Firma A. Sprinz in Berlin gebautes Instrument 1924 und 1925. Ihm folgte darin sein Orchesterkollege Ewald Ferchland, Mitschüler Alfred Jacobs bei Prof. Weschke. Seitdem hat sich die neue Kontrabassposaune allgemein durchgesetzt. In Bayreuth war sie (die alte und die neue) seit 1901, seit Paul Burkhardt und Gustl Roscher, bis 1958 (Wilhelm Ungewitter) eine fast ausschließlich Berliner Domäne.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Jacob Gottfried Weber: Beschreibung und Tonleiter der Gottfried Weberschen Doppelposaune, Mainz 1817.

¹⁹⁸ Karlheinz Weber: Die Posaunisten im Festspielorchester Bayreuth, in: Das Orchester, 7/8/1980.

Nach Wagner haben auch andere Komponisten Gefallen an der Kontrabassposaune gefunden, z. B. Vincent d'Indy (ausdrücklich und unter Weglassen der Tuba in seiner 2. Sinfonie), Richard Strauss (ab der *Salome* 1905, *Elektra* und *Frau ohne Schatten*), Gustav Mahler, Karl Goldmark, Anton Webern, Alban Berg (in *Wozzeck*) und Arnold Schönberg (*Gurre-Lieder*). In diesem Mammutwerk am Ende der Romantik und auf dem Höhepunkt der überbordenden Instrumentationspalette werden sogar sieben Posaunen verlangt unter Einschluss von Alt- und Kontrabassposaune.

Auch Verdi und Puccini schrieben den vierstimmigen Posaunensatz unter Wegfall der Tuba vor, wobei der Begriff Kontrabassposaune („trombone contrabasso“) nur in Puccinis *Turandot* genannt wird. Statt dessen steht in der Partitur des *Macbeth* „3 tromboni e trombone basso“. Da zu der Zeit in Italien die Ventilposaunen noch hoch im Schwange waren, konnte die 4. Posaunenstimme mit einer Ventil-Bassposaune (im Umfang der F-Bassposaune) auch in bewegten Läufen ausgeführt werden. In seinen frühen Opern legte sich Verdi nicht auf eine Posaune fest, da in dieser tiefen Lage zur damaligen Zeit alle möglichen Blechbässe in Gebrauch waren, beispielsweise serpent- und ophicleidenförmige Instrumente, bezeichnet als „Serpano“, „Serpentone“, „Ophicleide à pistons“, „Bombardone“ oder „Chromatisches Basshorn“ („Streitwolfsches Basshorn“). Er verwendete daher den wohl von ihm erfundenen Sammelbegriff „cimbasso“. Ein Instrument dieses Namens hat nie existiert. Die tiefste Stimme des Posaunensatzes durch die oben genannten mulmigen Instrumente zu „verhornen“, ist sehr unbefriedigend. So ist es konsequent, auch die Anfangsopern Verdis von vier Posaunen ausführen zu lassen - ohne Tuba. Das hat sich heute allgemein durchgesetzt, wenigstens an den großen Häusern.¹⁹⁹

Wagner hat übrigens in seinem *Ring* erstmals auch die Basstrompete eingeführt. Geblasen wurde sie 1876 bei den ersten Bayreuther Festspielen von dem Berliner L. Senz auf der Es-Trompete. Vermutlich war er ein Trompeter. Später kamen aber die Posaunisten auf den Geschmack und benutzten dann nach einigem hin und her bis heutigen Tages die tiefe C-Trompete. Alfred Jacobs allerdings, der Nachfolger Weschkes im Professorenamt, der zwischen 1940–1952 in Bayreuth die Basstrompete übernommen hatte, schwor auf die Es-Trompete.²⁰⁰ Die Basstrompete ist in Wirklichkeit eine Tenortrompete. Die Es-Trompete war das Standardinstrument des preußischen Militärs. Im Orchester blies man bevorzugt die F-Trompete. Dann erst entdeckte der Dresdner Albert Kühnert die Vorzüge der höheren B-Trompete. Vor 1860 begann er zwischen der F- und B-Trompete zu wechseln. Nach 1870 wurde die B-Trompete in der ersten Stimme anscheinend wenigstens in den führenden Orchestern allgemein, während die F-Trompete sich in der zweiten und dritten Stimme noch et-

¹⁹⁹ Vgl. zu „Cimbasso“ Hans Kunitz: Die Instrumentation, Teil 8, S. 593 und 707.

²⁰⁰ Karlheinz Weber: Posaunisten und Basstrompeter im Festspielorchester Bayreuth, Tabelle im Stimmzimmer der Posaunisten im Festspielhaus Bayreuth.

was länger behauptete.²⁰¹ Inzwischen ist die Trompetenlage generell um eine ganze Sexte gestiegen. So gesehen war den Trompetern mit der Zeit die füllige und kräftige Tenorlage abhanden gekommen, so dass die Posaunisten mit ihrem weiteren Mundstück in die Rolle des Prinzipal-Trompeters schlüpfen mussten. Dabei erliegen sie als Basstrompeter oft der Gefahr, den strahlenden Trompetenklang aufzuweichen und mehr zum Tenorhorn hin zu verfärben. Jacobs indes bekannte sich ganz bewusst zur Trompetenklangfarbe und hielt konsequent an der Es-Trompete fest.

Wagners Abrücken von der Altposaune wurde von den Komponisten und den 1. Posaunisten nur zögerlich befolgt. Im Oratorium und in der Messe hatte die Altposaune nach wie vor ihren festen Platz, auch noch bei Bruckner. Bei Richard Strauss kann man den Eindruck haben, dass er für die erste Posaunenstimme noch den Ambitus der Altposaune im Sinn hatte. Auch Arnold Schönberg und Alban Berg dachten an die Altposaune, auch wenn sie die Stimme im Tenorschlüssel notierten. Anders bei Mahler. In der 6. Sinfonie muss der 1. Posaunist für eine kurze Passage zur Altposaune wechseln.

Wie haben sich nun die 1. Posaunisten auf diese unübersichtliche Situation eingestellt? Möglicherweise haben einige versucht, alles auf der Tenorposaune zu blasen, wie man es auch heute noch erleben kann.

Der Vorgänger Weschkes an der Berliner Hofoper, Korber, hat nur Altposaune geblasen. Nach einer Auskunft von Alfred Jacobs galt dort als Dienstbezeichnung für den 1., 2. und 3. Posaunisten „Altposaunist“, „Tenorposaunist“ und „Bassposaunist“. Lortzings Opern wurden generell auf der Altposaune geblasen. Die 1. Posaunenstimmen wurden bis zum II. Weltkrieg von den Kopisten der Staatsoper ausschließlich im Altschlüssel notiert. Es wurde generell die Altposaune verwendet, sogar für Bühnenmusiken, z.B. *Lohengrin*. Furtwängler wünschte ausdrücklich die Altposaune in der I. Sinfonie von Johannes Brahms und sprach sich bei dieser Gelegenheit anerkennend über Jacobs aus. Auch Weschke hat Altposaune geblasen. Die Posaunenbesetzung bei der Uraufführung von Alban Bergs *Wozzeck* (Leitung Erich Kleiber) 1925 war: 1. Posaune Jacobs, der auf der Tenorposaune blies, da er damals noch keine Altposaune besaß; 2. Posaune Max Körner; 3. Posaune Willi Schrade; 4. Posaune Arthur Mohnecke, der später auch in Bayreuth die Kontrabassposaune blies. Die Bassposaune wurde bis zum 2. Weltkrieg auf einer F-Posaune gespielt.

Der Vollständigkeit halber muss auch der Verwendung des Tenorhorns oder Baritons in einigen wenigen Kompositionen gedacht werden. Richard Strauss hatte für seinen *Don Quichote* zunächst an eine Wagnertube gedacht. Zwei Wochen

²⁰¹Edward Tarr, S. 124.

vor der Uraufführung in Köln in einem Gürzenich-Konzert schrieb der städtische Kapellmeister Franz Wüllner an Richard Strauss:

„Die Tenortuba müssen wir mit einem sogenannten Bariton besetzen, dem einzigen Instrument, das nach Aussage der hiesigen Militärkapellmeister (ich habe 4 gefragt) den nöthigen Umfang und die nöthige Bequemlichkeit besitzt.“
Strauss antwortete: „Bariton wird wohl genügen! Beweglichkeit und zarte Ansprache sind dafür die Hauptsache.“²⁰²

Leider wurde der Solist des Baritons namentlich nicht erwähnt. Offenbar hielt man das bei einem Militärmusiker für nicht so wichtig. Später wurde auch bei *Ein Heldenleben* die Tenortube stets durch ein Bariton ersetzt.

Ein großes Solo für Tenorhorn in B schrieb Gustav Mahler im 1. Satz seiner siebten Sinfonie.

In der Oper wird das Tenorhorn oder Bariton häufiger verlangt, hauptsächlich für Bühnenmusiken (Banda) von Verdis Opern.

²⁰² Dietrich Kämper: Richard Strauß und Franz Wüllner, S. 40 ff, Brief Nr. 69 v. 18.02.1898 und Brief 70 vom 19.2.1898.

14. Die Posaune im 20. Jahrhundert

Das Orchester der Romantik und des Impressionismus erfährt zu Beginn des neuen Jahrhunderts seine in der instrumentalen Spiel- und Klangtechnik wunderbare und endgültige Ausreifung. Mit den Monsterwerken von Schönbergs *Gurre-Liedern* und Mahlers „Sinfonie der Tausend“ erleben wir die Kulmination der Orchesterkunst in ihrer üppigsten Ausprägung. Das Orchesterkonzert wird zum Zentrum jeder traditionellen Musikkultur als ergiebigste und wirkungsvollste Form künstlerischer Aussage und Hauptträger jeder öffentlichen Musikipflege. Zu dem saisonalen Spielbetrieb und den traditionellen Musikfesten kommen weitere große Festspiele hinzu: Bayreuth, München, Salzburg und Köln (mit seinen Opernfestspielen von 1905 bis 1914). Nicht nur die Zahl guter und immer größerer Orchester, sondern auch die kaum noch zu überbietende Qualität an Virtuosität und Perfektion bestimmen das Bild der Orchesterlandschaft in Deutschland, aber auch in Italien, Frankreich, England, USA bis hin nach Japan, ja weltweit im Zuge einer musikalischen Globalisierung.

Und noch eines gilt: Mit Strauss, Mahler und Siegfried Wagner endet die Ära der dirigierenden Komponisten oder komponierenden Kapellmeister. Jetzt treten die spezialisierten Pultstars auf den Plan: Hans Richter, Fritz Steinbach, Arthur Nikisch, Felix Mottl, Hermann Abendroth, Bruno Walter, Carl Muck, Fritz Reiner, Wilhelm Furtwängler, um nur die frühesten zu nennen.

„Hat man sich bisher darauf beschränkt, den Lebensgang berühmter Komponisten und Virtuosen zu schreiben – warum nicht auch mal den Werdegang eines hervorragenden Orchesters? Sind doch die Orchester heute der am höchsten zu bewertende Faktor in der ausübenden Musik. Denn während die Komposition nach Wagner auf ein totes Geleise geraten ist, die Gesangkunst auf der schiefen Ebene immer mehr hinabgleitet und das Virtuositentum sich überlebt hat, bewegt sich das Auffassungs- und Darstellungsvermögen des Orchesters in stetig aufsteigender Linie. Es bedeutet dies eine völlige Umwertung in der musikalischen Rang- und Stufenleiter. Wiegt denn nicht die Vorführung einer Beethovenschen Sinfonie seitens eines der großen modernen Orchester den Vortrag eines abgespielten Geigen- oder Klavierkonzerts hundertfach auf? Und ist nicht die Wiedergabe einer der Strauss'schen kapriziösen Don Juanerleen oder Don Quixotiaden eine verblüffendere virtuose Leistung als das Abtrommeln einer Lisztschen Rhapsodie? Das Orchester ist, was Technik anbelangt, heute der größte Virtuose.“²⁰³

Dieser zugespitzte Gedankengang eines spitzzüngigen Musikrezensenten können wir umso eher hinnehmen, als hierbei die anonyme Korporation des Orchesters einmal schmeichelhaft davon kommt.

Das Klangfarbenspektrum des Orchesters wird nun auch durch eine solistische Behandlung der Posaune bereichert. Ein überzeugendes Beispiel ist die III. Sinfonie von Gustav Mahler, die auf dem Tonkünstlerfest in Krefeld uraufgeführt wurde, wo vom 6.–10. Juni 1902 in vier Konzerten die führenden zeitgenössischen

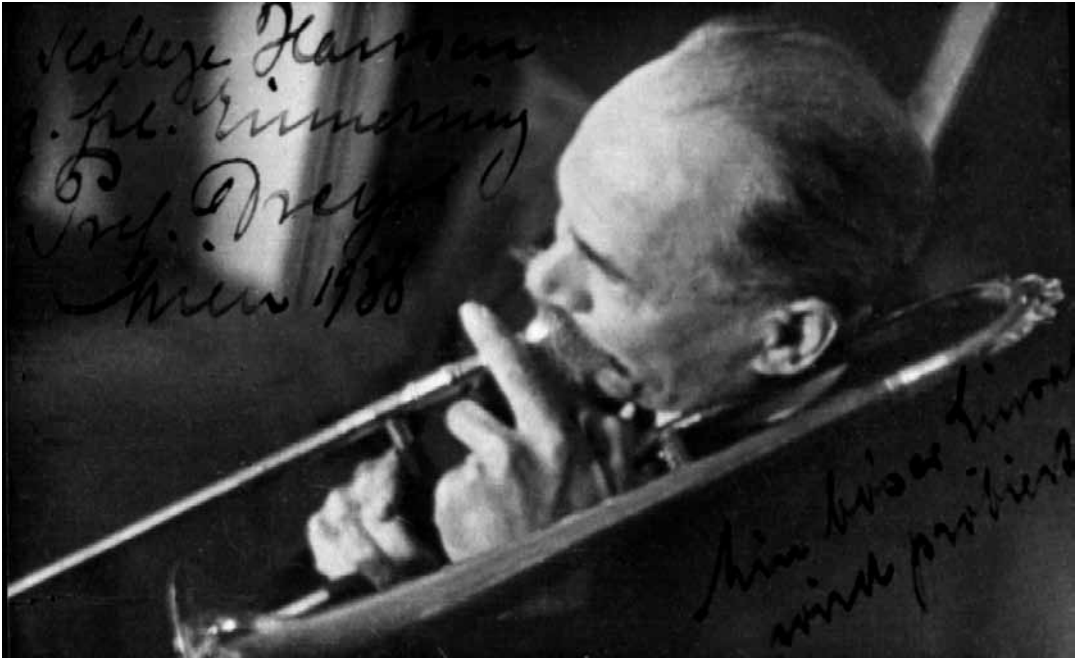
²⁰³ Hermann Kipper: Das Kölner Gürzenich-Orchester, in: Die Musik, 1. Jg., Köln Nov. 1901, S. 192.

Komponisten ihre Werke zur Uraufführung brachten. Gustav Mahler hatte sich für seine Sinfonie 12 Vorproben in Köln mit dem Gürzenich-Orchester ausbedungen, doch schon nach der ersten begnügte er sich mit nur drei Proben in Köln sowie einer Haupt- und Generalprobe in Krefeld. Aber mit dieser Anerkennung für die hervorragende Verfassung des Orchesters war es nicht genug. Nach dem Konzert machte sich Mahler anheischig, die ersten Bläser nach Wien wegzuzugangieren. In diesem Ansinnen erhielt er allerdings Konkurrenz durch seinen Kollegen Max Schillings, der das gleiche für Berlin vorhatte.

Betroffen von der feindlichen Übernahme war auch der junge Posaunist

Franz Dreyer,

der das große Posaunensolo geblasen hatte. Wie Dreyer später berichtete, hätte Mahler gleich in der ersten Probe nach dem großen Anfangston, den Dreyer richtig ‚hineingeblökt‘ hätte, begeistert ausgerufen: „Bravo, Posaune, bravo, Posaune, so hab‘ ich mir das gedacht! Ausgezeichnet!“ In der Pause gratulierte er mit den



Worten: „Ja, sehen Sie, das ist ein Posaunenton! Herrgottnochmal, daß ich erst so spät auf Sie gekommen bin!“ Später dann in Wien stellte Mahler zu Beginn einer Probe Dreyer dem Orchester vor: „Jetzt kommt die dritte Sinfonie“, gab ihm eine Zigarre und fügte hinzu: „Dreyer, Sie werden sich ausgezeichnet einführen, passen Sie auf, Sie blasen wieder das Solo wie in Krefeld, das war ja herrlich, ich bin noch ganz begeistert.“²⁰⁴

²⁰⁴ Ingrid Scharberth: Gürzenich-Orchester Köln, Köln 1988, S. 53; Karlheinz Weber: Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker, Kassel 2009, S. 657 ff.

Es gibt noch weitere dankbare Solopartien, die einem Posaunisten das Leben sauer machen können. Das schöne Solo in Pfitzners Violinkonzert h-Moll fehlt selten bei einem Probespiel, noch weniger Ravels *Boléro*, oder Pfitzners *Palestrina*. Richard Strauss belebt die Posaunenstimme durch manch überraschendes Solo, z. B. in *Arabella*, oder zwingt zum Üben einiger exponierter Stellen in *Die Frau ohne Schatten*. Auch der *Barbier von Bagdad* von Peter Cornelius hält eine kleine Überraschung bereit. Kennen sollte ein Posaunist unbedingt das Solo aus Ravels *L'enfant et les sortilèges* oder aus *L'heure Espagnole*. Vorsicht: *Nobilissima visione* von Paul Hindemith oder der Saltarello aus Otto Respighis *Römische Feste*. Nennen wir weiter die *Pulcinella*-Suite von Igor Strawinsky oder seine *Geschichte vom Soldaten*.

Im Gewandhaus war Robert Müller der letzte auftretende Solist. Seitdem scheinen die großen Konzertsäle der Posaune verschlossen zu sein. Trotzdem finden die führenden Posaunisten genügend Möglichkeiten, sich öffentlich zu produzieren.

Karl König (1804–1872),

Posaunist in Sondershausen, führte 1857 ein für ihn von seinem Sohn August (1829–1889) geschriebenes Posaunenkonzert in Es-Dur auf. Der spätere Sondershausener Posaunist Karl Stork (siehe Abb. unten) will dieses Konzert besessen haben und hielt es für eines der vielleicht glänzendsten Bravourstücke, das je für Posaune geschrieben wurde. August König war Musikdirektor in Sondershausen.



Otto Träger (* 10.10.1859)

lernte von 1874–1876 bei dem Stadtmusikdirektor Lange und wurde in der Stadtpfeife von Penig/S. angestellt, wo er häufig als Solist auftrat. Als 17-Jähriger trat er freiwillig in das Musikkorps des 80. Infanterie-Regiments in Wiesbaden ein. Im Mai 1881 ging er in die Kapelle Albert Benehold,

die im Zoologischen Garten von St. Petersburg spielte. Von dort wechselte er nach Viborg in Finnland. Im nächsten Sommer war er im Kurorchester in Oserky, einem Sommeraufenthaltort der Petersburger. Im Herbst 1882 bestand er das Probespiel für das K. K. Theater St. Petersburg, an dem auch Schüler der Berliner Hochschule für Musik teilnahmen, mit dem Vortrag von Beethovens „Adelaide“ aufgrund seines großen, schönen Tones. Infolge Auflösung des Ensembles wurde das Orchester mit 1 ½-jährigem Gehalt entlassen. Träger war danach bis zum Herbst 1890 noch in verschiedenen Orchestern in Russland tätig, kehrte schließlich nach Deutschland zurück, um im Winter 1890 ans Stettiner Stadttheater zu gehen. Im folgenden Sommer spielte er in Bad Nauheim und ging im Herbst an das Opernhaus Frankfurt a. M. Er übernahm später



die Lehrerstelle für Posaune am Kgl. Konservatorium in Würzburg, wo ihm der Titel eines Kgl. Professors verliehen wurde. 1924 ging er in Pension. Von seinen solistischen Auftritten sind besonders die in Frankfurt unter Louis Keiper, in Limburg und Wiesbaden und in Bad Nauheim unter Karl Machts zu erwähnen. Die „Große Phantasie aus den Puritanern“ von Ewald Stolz wurde ihm zugeeignet.

Der Lebenslauf verrät etwas von dem Wanderleben der Musiker mit dem Wechsel von Sommer- und Winterengagement. Mit dem Ende der Theatersaison im Mai gingen die Musiker auf die Walz, um den Sommer über in Kurorchestern und anderen Ensembles zu spielen. Dann suchten sie sich wieder eine Theateranstellung, die meist nur für eine Saison galt. So ging es fort, bis sie endlich in einem festbesoldeten Orchester Fuß fassen konnten.

14.1 Paul Weschke (31.12.1867–19.3.1940)

Er war der erste Professor Deutschlands im Fach Posaune und galt als der bedeutendste Posaunist seiner Epoche. In Bernburg in Anhalt geboren, erhielt er von seinem Vater, der selbst Musiker war, den ersten Musikunterricht. Nach Lehrjahren in der Stadtpfeife zu Wismar diente er vom 1.10.1885 bis 1891 als Militärmusiker in verschiedenen Garnisonen, so in Wiesbaden, Halle/Saale, Köln und Oldenburg. Hier wurde er 1. Posaunist am Hoftheater und ging anschließend von 1891 bis 1895 als 1. Posaunist an das Hoftheater in Schwerin. Dann folgte er dem Ruf nach Berlin als 1. Posaunist an der Kgl. Kapelle, wo weiland Belcke 41 Jahre lang gewirkt hatte. 1903 wurde er Lehrer für Posaune an der Musikhochschule, wo ihm 1917



der Professorentitel verliehen wurde, nachdem er schon 1913 zum Kgl. Kammervirtuosen ernannt worden war. In der Staatskapelle wurde er 1928 pensioniert, während er seine Lehrtätigkeit noch bis 1934 fortsetzte.

„Von Berlin aus entfaltete Weschke eine rege solistische Tätigkeit, die ihn durch ganz Deutschland führte. Auch ist er in vielen Kirchenkonzerten mit Werken für Posaune und Orgel aufgetreten. Die ausgezeichneten Kritiken aufzuführen, die er überall erhielt, dürfte überflüssig sein. Der Posaunenvirtuose Eugen Reiche, der dem Kaiserlich Russischen Hoforchester in Petersburg angehörte, schrieb, nachdem er Weschke als Solist gehört hatte, für ihn sein bekanntes Posaunenkonzert in A-Dur (erschieden bei W. Zimmermann, Leipzig). Weit und breit ist die ausgezeichnete Tongebung und fabelhafte Technik Weschkes bekannt geworden. Als er im Sommer 1895 anlässlich des Probespiels im Königlichen Hoftheater zu Berlin seinen „Carnaval für Posaune“

unter fortgesetztem Beifall der damaligen Hofkapellmeister und Kapellmitglieder geblasen hatte, fragte ihn Dr. Muck: ‚Wie hoch blasen Sie eigentlich, Herr Weschke?‘, worauf er scherzhaft antwortete: ‚So hoch wie Sie wollen, Herr Doktor!‘ In der Tat hat er, wenn er in bester Verfassung war, das zweigestrichene b angeblasen, was jedoch in den Rezensionen nicht vermerkt ist. In der Regel blies er in der großen Kadenz in seinem Carneval bis zum zweigestrichenen f. Die Töne der großen Oktave unterhalb E, also Es, D, C haben auf seiner Tenorposaune (ohne Quartventil) einen volleren Klang als auf einer Quartposaune. Selbst das H bringt er noch kräftig und vollkommen rein.²⁰⁵

Von den Kritiken wählen wir nur eine, nämlich die zu einem Sinfoniekonzert in Münster 1907, aus. Hier spielte Weschke zunächst das Concertino in Es-Dur von David und „erbrachte damit den Beweis, daß eine gewisse Scheu, die man der Posaune als Soloinstrument entgegenbringt, vollständig unbegründet ist. Er entlockte ihr Töne von wunderbarem Wohlklang, gleichviel ob er im Forte oder Piano blies. Von einem unangenehmen Schmettern, wie man es hin und wieder hört, war nichts zu bemerken. Zu der schönen Tongebung gesellte sich auch eine derartig reif entwickelte Technik, wie sie Vertretern dieses Instruments nur ganz selten eigen ist. Tonleiter-Akkordpassagen und Triller, die wir auf der Posaune kaum für möglich hielten, wurden von Herrn Weschke mit staunenswerter Sicherheit ausgeführt.

Die Variationen über das bekannte Thema hat der Künstler offenbar nur für sich selbst geschrieben, denn so leicht wird sie ihm wohl niemand nachspielen, weil schon nicht jeder Posaunist über einen derartigen Tonumfang auf seinem Instrumente verfügen dürfte. Das ist in der Tat ein Virtuosenstück, wie es für die Posaune wohl kaum zum zweiten Male geschrieben ist. Rauschender, nicht endenwollender Beifall wurde dem Künstler für sein vollendetes Spiel zuteil, so daß er schließlich noch eine Zugabe, R. Wagners ‚Lied an den Abendstern‘, gewährte.“

Leider hat der „Altmeister der Posaune“ oder der „Posaunen-Paganini“ – wie er auch gelegentlich genannt wurde – es nicht mehr vermocht, seine Virtuosität mit dem Carneval auf eine Schallplatte zu bannen. Mehrere Proben in der Deutschen Grammophon-Gesellschaft hatte es bereits zusammen mit seinem Schüler Fritz Ramin (1. Posaunist der Staatsoper) am Klavier gegeben. Jacobs meinte, dass Weschke zu der Zeit bei Soli aufgereggt und nervös gewesen sei und ihm viel daneben ging, was bei der damaligen Aufnahmetechnik fatal war.

Ein anderer Zeitgenosse, der dänische Posaunist Anton Hansen, konnte im Jahre 1911 die Virtuosität Weschkes bewundern, der ihm den Carneval während einer Unterrichtsstunde vorspielte. Allerdings bemerkte er dazu, dass eine solche Leistung musikalisch gesehen wertlos ist, „aber ich musste seine kolossale Ausdauer und imponierende Höhe bewundern.“²⁰⁶

²⁰⁵ Der Sondershausener Posaunist Karl Stork würdigte Weschke zu seinem 65. Geburtstag. Weitere Abhandlungen und Auszüge aus Kritiken im Sonderdruck aus der Nr. 47 der Deutschen Militär-Musiker-Zeitung, Berlin..

²⁰⁶ Per Gade: Anton Hansen (1877–1947) - Der skandinavische Vater der Posaune, in: Brass Bulletin Nr. 27, 28 u. 29.

Anton Hansen (1877–1947)

nennt man den „skandinavischen Vater der Posaune“, indem er eine Schule begründete, die noch heute als Fundament dieser Tradition gilt. Nach einem erfolgreichen Musikstudium in Kopenhagen fand er Anstellung im Königlichen Theaterorchester. Aufgrund seiner musikalischen und instrumentalen Leistungen erhielt er als erster Blechbläser Dänemarks das ehrenvolle Stipendium für einen Studienaufenthalt im Ausland. So gelangte er 1911 nach Berlin, wo er sich mit Weschke zu 15 Unterrichtsstunden traf. Da Hansen ein guter Pianist war, konnte er Weschke bei einigen seiner Soli begleiten, so auch beim David-Concertino. Interessanterweise bemängelte er dessen Legato, was ja sonst immer hoch gelobt wurde. Offenbar bevorzugte



*Fot. Hr. Arno Hansen fra Anton Hansen.
Kgl. Kapelmusikus og
Lærer ved det kgl. danske Musik-
servatorium i København
Sept. 1936*

Hansen das Zungenlegato. Auch sonst findet er bei Weschke einiges zu kritisieren. Doch am Ende dieser Begegnung fand Hansen in Weschke einen treuen Freund. Er hätte nie einen besseren Menschen getroffen. Während des Krieges schickte er ihm bis zu seinem Tod jeden Monat ein Paket mit Lebensmitteln. Ein interessantes Detail sei noch erwähnt. Weschke hätte Opern, die im Altschlüssel notiert waren wie z. B. *Lohengrin* auf der C-Posaune geblasen, hingegen alte Opern wie die *Zauberflöte* auf der Es-Altposaune.

Hansen reiste von Berlin weiter nach Leipzig, wo er auch Karl Bamberg, den Nachfolger von Robert Müller, traf, von dessen Spiel er aber gar nicht angetan war. Jahre später, nachdem er fünf Jahre lang fleißig Französisch gelernt hatte, trat er in eine Korrespondenz mit den Pariser Kollegen ein, mit Professor Louis Allard, Emil Lauga (1873–1933), seit 1895 an der Pariser Oper, und Johannes Rochut (Opéra co-

mique, später Soloposaunist im Bostoner Sinfonie-Orchester). Im Jahr 1921 reiste er dann nach Paris, lernte hier Lauga, Rochut, Allard und André Lafosse persönlich kennen.

Louis Allard (*1852) war Schüler von Paul Delisse (* 1817) und dessen Nachfolger in der Gesellschaft der Konservatoriumskonzerte, der Komischen Oper und als Professor am Pariser Conservatoire von 1888–1925. Er schrieb die Arban-Etuden für Posaune um. Ihm folgte sein Schüler Henri Couillaud (* 1878).

André Lafosse wurde 1950 Nachfolger von **Henri Couillaud** als Lehrer für Posaune am Pariser Conservatoire. Er war Soloposaunist der Oper und in der Gesellschaft der Lamoureux-Konzerte und Widmungsträger von: Dutilleux: Choral, Cadence et Fugato; E. Bigot: Impromptu. Er schrieb: Methode complete de trombone a coulisse; Traité de pédagogie du trombone; Vade Mecum du Tromboniste; Bach-Suiten (Transskription der Cello-Sonaten).

Anton Hansens Begegnung mit der französischen Posaunenliteratur und der Pariser Posaunenelite rundeten seinen künstlerischen Werdegang ab, vor allem in Bezug auf seine solistischen Ambitionen. Er war damals als Suchender und Lernender bereits über 53 Jahre alt. Er verschaffte in Dänemark der Posaune als Soloinstrument bei seinen Auftritten im Tivoli mit mehr als 150 Posaunenkonzerten eine achtbare Aufmerksamkeit. Doch seine nachhaltige Bedeutung erwarb er sich als begabter Förderer des Posaunisten-Nachwuchses, für den er 1941 die erste dänische Posaunenschule herausbrachte, die allseits mit großer Begeisterung aufgenommen wurde.



Eugen Adolf Reiche

(geb. 26. März 1878 in Deuben bei Dresden, jetzt Freital, gest. 1946), war Bassposaunist in St. Petersburg im Orchester des Zoologischen Gartens und später auch an der Oper und wurde Prof. am dortigen Konservatorium. Während eines Urlaubs blies er 1913 sein A-Dur-Konzert in Freital. Das Konzert hatte er Paul Weschke, Kgl. Preuß. Kammermusiker, gewidmet. Eugen Adolfovitsch Reiche²⁰⁷ wird in Russland und speziell in St. Petersburg vor allem als erfolgreicher und beliebter Posaunenpädagoge verehrt. Zu diesem Zweck entstanden seine beiden Konzerte in B- und A-Dur, eine Sammlung von Etüden und Duetten und schließlich seine Schule



für Posaune. Bei seinem Vater, der auch Musiker war, versuchte er sich schon früh auf der Violine und Klarinette, um dann ab 1891 das Dresdner Konservatorium im Fach Posaune zu besuchen, das er als 18-Jähriger erfolgreich abschloss. Er fand Engagements im Dortmunder Sinfonieorchester und am Stadttheater Halle/Saale, bevor er nach St. Petersburg ging. Hier spielte er zunächst im Zoo-Orchester und in verschiedenen anderen Orchestern, z. B. in der Italienischen Oper und im Graf-Scheremetjew-Orchester. 1899 wurde er Bassposaunist in der Kaiserlichen Mariinsky Oper

und Ballett-Theater, wo er sein 1. Konzert in B-Dur aufführte, das er ein Jahr zuvor komponiert hatte.²⁰⁸ Zusammen mit seinen Kollegen am Theater bildete er ein Posaunenquartett, das sich allseitiger Anerkennung erfreute. Obwohl er als Professor am Konservatorium im höchsten Ansehen stand, wurde er während des II. Weltkrieges 1942 als „deutscher Ausländer“ nach Usbekistan verbannt, wo er Hunger und anderen Entbehrungen ausgesetzt war. Wenig später wurde er aber als Lehrer an eine nach Taschkent verlegte Militärmusik-Fakultät der Marine berufen. Trotzdem wurde ihm eine Rückkehr nach Leningrad auch nach dem Ende des Krieges von Stalins Sowjet-Regierung verwehrt. So starb er gesundheitlich durch die schlimmen Umstände der Kriegsjahre angeschlagen 1946 in Taschkent an einem Herzinfarkt.

²⁰⁷ Boris Winogradow: Tribute to Eugen Reiche (1878–1946), in: ITA-Journal Volume 28, Number 2, Page18/19; dieser Artikel wird für das Folgende zu Grunde gelegt.

²⁰⁸ Dieses Konzert ist inzwischen im Verlag *crescendo brass*, Würzburg erscheinen.

14.2 Joseph Serafin Alschausky (12.3.1879–15.1.1948)

Das Folgende stützt sich auf einen für das Fach-Journal „Das Schallstück“ geschriebenen Aufsatz des Autors, der in leicht gekürzter und veränderter Form hier herangezogen werden soll.²⁰⁹

Nach wie vor gibt uns die Biographie Alschauskys viele Rätsel auf. Es scheint unmöglich, seinen künstlerischen Lebensweg einigermaßen lückenlos darzustellen. Dabei galt Alschausky nach dem einhelligen Urteil von Zeitzeugen, die ihn bei seinen Soloauftritten erlebt hatten, als der unumstritten begnadetste Posaunist seiner Zeit und berühmteste Virtuose, wie es ihn vorher noch nie gegeben hatte. Er verkörperte den Typ des reisenden Virtuosen und vermarktete sich bereits auf höchst professionelle Weise

über eine Künstleragentur und mit gedruckten Werbeprospekten.

Gemessen an dem großen Renommee, das Alschausky allenthalben genoss, findet sich über ihn in den Musik- und Künstlerlexika so gut wie nichts. Das mag dem Umstand zuzuschreiben sein, dass er mit 44 Jahren nach Amerika ging und somit seine Kontakte zur alten Heimat, bedingt auch durch die Nazi- und Kriegszeit, fast ganz abbrachen. Von Alschauskys Wirken in Amerika drang so gut wie nichts zu uns herüber.



Etwas Licht in das Dunkel kam von einer Seite, von der man es gar nicht hätte vermuten können, nämlich von einem evangelischen Pfarrer in Köln. Helmut Skrodzki begann als 15-jähriger Untersekundaner mit dem

²⁰⁹ Karlheinz Weber: Joseph Serafin Alschausky, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), Quartal 1/1998, Nr. 25, 9. Jg.

Posaunenspiel und nahm Unterricht bei dem damaligen Obermusikmeister der Kürassiere in Köln-Deutz. Im 1. Band eines Solobuchs für Posaune (Verlag A. E. Fischer, Bremen) sah er zum ersten Mal ein Bild von Alschausky, was für ihn zu einem Schlüsselerlebnis wurde und der Gegenstand seiner latenten Neugierde bis zur Erreichung seiner Pensionsgrenze 1966 blieb. Nunmehr, von seinen Amtspflichten als Pfarrer entbunden, wandte er sich mit ganzer Energie und fast kriminalistischer Akribie der Erkundung seiner Jugendliebe zu und legte zum 100. Geburtstag von Alschausky am 12. März 1979 eine 70 Seiten starke maschinenschriftliche Arbeit vor nebst einem Anhang von 87 Seiten mit Fotokopien von Urkunden, Briefen, Bildern, Notenbeispielen usw. Nur wenige Kopien davon wurden an Bibliotheken und Kollegen verteilt.²¹⁰

Mit bewundernswerter Zielstrebigkeit nahm der Ruheständler weite Reisen auf sich, um persönlich an Ort und Stelle zu recherchieren. Er besuchte Otto Silvester Rosin, den ehemaligen Soloposaunisten der Bamberger Symphoniker, der nach eigener Angabe in den Jahren 1920 bis 1922 unregelmäßigen Unterricht (meist dazu nur durch eine Postkarte eingeladen) bei dem damals in Leipzig wirkenden Alschausky erhielt. Hier wäre er auch gelegentlich von dessen Ehefrau zum Mittagessen eingeladen worden. Das ist der einzige Hinweis darauf, dass Alschausky verheiratet war. Eine Überraschung erlebte Skrodzki bei Armin Rosin, der ihm eine alte Schallplatte vorspielen konnte, auf der Alschausky mit dem Berliner Blüthner-Orchester, dem er seit 1907 angehörte, zwei Sätze aus seiner 6. (italienischen) Walzer-Arie *Uno gioiello* (Ein Kleinod) und das Lied *Gute Nacht, du mein herziges Kind* von Franz Abt bläst. Skrodzki schwärmt: „ein wunderbar voller Ton in den unteren Lagen bis hin zu einem ganz weichen, samtigen Klang beim eingestichenen b¹.“ Ferner schreibt er, es sei „ganz klar erkennbar, über welche bravouröse Technik und vor allem Tonbildung und Klanggebung Alschausky verfügt haben muss. Ich vermute, dass diese Schallplatte in den Händen von Armin Rosin der einzige heute noch greif- und hörbare Beweis für Alschauskys hohe Kunst ist.“

Skrodzkis Reise nach Lothringen war der eigentliche Erfolg. Er fand Alschauskys Geburtsort trotz des in einigen Quellen mit Fauquemont fälschlich angegebenen Namens. In Wirklichkeit handelt es sich um Faulquemont oder zu Deutsch Falkenberg, wie der Ort nach 1871 hieß. Er liegt auf halber Strecke zwischen Püttlingen und Metz. Skrodzkis katholischer Amtsbruder daselbst konnte Alschauskys Geburtsurkunde ausfindig machen. Aus ihr geht hervor, dass Alschausky am 12. März 1879 um 17 Uhr geboren wurde und die Vornamen Joseph und Franz erhielt. Als Mutter wird angegeben „Bertha Kremer, Ehefrau des Joseph Serafiné, letzterer geboren zu Marseille in Frankreich, katholischer Religion, wohnhaft in Falkenberg“.

²¹⁰ Die Arbeit befindet sich in der Münchner Musikhochschule „Sondersammlung Posaune“.

Skrodzki deutet diese Geburtsurkunde dahin, dass es sich demnach um eine, wenn nicht uneheliche, so doch außereheliche Geburt handelte, bei welcher der als Ehemann der Bertha Kremer genannte Serafiné seinen Familiennamen hergegeben hat. Der leibliche Vater war indes der für die Jahre 1896 – 1921 im Trierer Adressbuch nachweisbare Postschaffner Franz Alschausky, vermutlich 1850 geboren, seit 1912 Oberpostschaffner und seit 1920 Oberpostschaffner a. D. Vermutlich hatte er als preußischer Soldat seinen Militärdienst in Lothringen abgeleistet, möglicherweise auch als sog. „Zwölfender“, der nach Ableistung seiner Militärzeit den sog. Zivilversorgungsschein erhielt und in den Postdienst übernommen wurde. Wann er seinen Sohn bei sich in Trier aufgenommen hat, ist nicht feststellbar. Jedenfalls gab das Amtsblatt der königlich Preußischen Regierung zu Trier mit dem Datum des 22. November 1897 bekannt: „Dem minderjährigen Joseph Franz Serafiné zu Trier habe ich auf Grund des Allerhöchsten Erlasses vom 12. Juli 1867 die Führung des Familien-Namens Alschausky gestattet. Dies wird hierdurch unter Hinweis auf Titel II des Gesetzes über die Vornamen- und Namensänderungen vom 1. April 1803 zur allgemeinen Kenntnis gebracht.“

Auch in Falkenberg wurde auf der Geburtsurkunde diese Namensänderung am Rande vermerkt, und zwar unter dem Datum des 24. Januar 1899, mithin mit einer 1½-jährigen Verzögerung. Seit seinem 18. Lebensjahr trug also Joseph Franz den Namen seines Vaters Alschausky.

Über des jungen Alschauskys schulische Entwicklung und erste musikalische Ausbildung gelang es auch Skrodzki nicht, den Mantel des Vergessens etwas zu lüften. Aber in einem anderen Punkt kam ihm der Kommissar Zufall zur Hilfe, als ihm im Juli 1977 in einem Nachspann zu einem Fernsehfilm der Name Wally Alschausky in die Augen sprang. In der Tat handelte es sich um eine Verwandte, die ihren Großonkel sogar noch als Posaunensolisten 1920 oder 1921 in einem Konzert im Stettiner Konzerthaus erlebt hatte. Uns soll hier nur interessieren, dass die Abstammungsurkunden der Familie der Wally Alschausky auf Ostpreußen mit bekannten Ortschaften in den Kreisen von Wehlau, Briesen, Graudenz und Bischofswerder verweisen. Daraus erklärt sich, dass Alschausky immer Wert darauf legte zu erklären, er sei kein Pole.

Um die kurze Auswertung von Skrodzkis Schrift abzuschließen, seien noch die darin enthaltenen Erinnerungen von Paul Kraetzer, einem Schüler Alschauskys aus frühen Jahren, wiedergegeben. Armin Rosin hatte ein Interview mit ihm auf Tonband aufgenommen. Kraetzer berichtet darin, dass Alschausky in der von einem H. Kratz geleiteten Stadtkapelle in Halle/Saale als Gehilfe tätig war. Sein erstes Engagement erhielt er im Kölner Flora-Orchester unter dem Kapellmeister Lerch²¹¹, wo er als Solist

²¹¹ Vermutlich handelt es sich um den Kapellmeister Lertz, der die Flora-Kapelle mindestens 1906 leitete.

„mit Spitzen an den Ärmeln“ auftrat. In dieser Zeit hätte er den Namen seiner Mutter „Serafin“ als seinen zweiten Vornamen geführt. Es folgte eine Reise nach Warschau, wo er auch Lehrer am Konservatorium war und den Titel Professor führte. „Dann war er im Landesorchester Darmstadt (ca. 2 Jahre), dort ist er mit den Kollegen noch ganz gut ausgekommen. Er schrieb auf seine Briefe HKM und meinte damit Hofkapellenmitglied, nicht – wie üblich – Hofkapellmeister. Er hat die Arien, die auf der Bühne gesungen wurden, mitgeblasen; ist damit aufgefallen. (Wahrscheinlich dadurch viel gelernt).“ Von dieser Marotte Alschauskys wussten übrigens auch einige Kollegen aus Berlin und Düsseldorf zu berichten.

Er ging dann nach Berlin an das (1907 gegründete) Blüthner-Orchester. Außerhalb der Spielzeit unternahm er Reisen als Solist, z. B. nach Bad Neuenahr, Wiesbaden, Heidelberg, Bonn. Er blies dort u.a. *Mephisto*, seine Walzer-Arien, das Gräfe-Konzert und weitere eigene Kompositionen. 1908 lernte Kraetzer Alschausky kennen. 1912 wurden sie Freunde und spielten zusammen in einem Quartett. 1909 machte Alschausky als Solist mit dem österreichischen Dirigenten Einetshöfer²¹² eine Deutschlandtournee.

„1912 war Alschausky in Berlin bei dem Dirigenten Franz von Blon²¹³, der ein großes Sinfonieorchester hatte. Dort ist er 4 – 6 Wochen lang jeden Abend als Solist im „Jägerhof“ aufgetreten, als einziger Solist des Abends. Bei den Konzerten wurde Eintritt verlangt, während des Konzertes konnten die Besucher essen und trinken.“ Weiterhin erwähnt Kraetzer Kirchenkonzerte mit Orgelbegleitung. Ein Probespiel um die Soloposaunenstelle an der Hofoper brachte ihm keinen Erfolg. Er sei sehr intelligent, sehr familiär zu den Kollegen, mit denen er als Solist zusammenarbeitete, und sehr fleißig gewesen. Für seine Studien benutzte er eine Heimorgel. „Alle Musiker kannten ihn.“ 1914–1918 sei er nicht zum Krieg eingezogen worden, sondern wäre in dieser Zeit beim Städtischen Orchester in Düsseldorf gewesen. „An seinen freien Abenden gab er Gastspiele mit Militärkapellen (Gräfe-Konzert, *Steuermannslied* u. a. m.)“ In diese Zeit fällt seine Komposition einer Nationalhymne. „Bis 1923 war er in Leipzig, ab Oktober 1923 hatte er einen Vertrag mit dem neu aufgebauten Sinfonieorchester in Los Angeles/Kalifornien. Er war dort kein guter Orchesterkollege und ging wahrscheinlich deshalb vom Orchester weg, spielte nur noch als Solist und arrangierte. Nach dem Krieg hat er in Amerika neue Posaunenstudien herausgegeben. Auf Wunsch spielte er, wie er in einem Brief einmal mitteilte, *Das Heidegrab* mit Klavierbegleitung. 1938 schrieb er den letzten Brief an Kraetzer. Ab 1945 ist die Verbindung ganz abgebrochen.“

Skrodzki konnte leider über Alschauskys Lebensweg in Amerika nichts in Erfahrung bringen.

Hier hilft uns der 2. Hornist des Chicago Symphony Orchestra, Norman Schweikert, der dem Autor wertvolle Auskünfte geben konnte. Vor allem kennen wir jetzt

²¹² Gemeint sein dürfte Julius Einödshofer (1863–1930), der als Dirigent und Theateragent in Wien und Berlin wirkte.

²¹³ Franz v. Blon (1861–1945) war Konzertmeister und später Kapellmeister in Hamburg, seit 1890 in Berlin.

Alschauskys Todesdatum, das die Musicians' Union, Local 47, in Los Angeles mit dem 15. Januar 1948 angibt. Ob Los Angeles der Sterbeort ist, geht daraus leider nicht hervor. Eine weitere wichtige Mitteilung betrifft die Ankunft Alschauskys in Amerika. Die Zeitschrift „Musical America“ vom 1. September 1923 meldete: „Serafin Alschausky, trombone soloist, well known throughout Germany, will arrive in the United States on the Canopic early in september for a tour of this country. Mr. Alschausky, who was born in Falkenburg, recieved his musicaleducation at the Cologne Conservatory and studied later in Heidelberg. He was successively a member of the Darmstadt Hofoper Orchestra and the Leipzig Philharmonic. He also taught in Warsaw and Berlin and has appeared as soloist with various prominent organizations abroad.“²¹⁴ Der Geburtsort muss natürlich richtigerweise Falkenberg heißen. Interessant ist die Erwähnung des Kölner Konservatoriums. In dessen für diese Zeit in Frage kommenden Schülerlisten der Jahresberichte habe ich allerdings den Namen Alschausky nicht entdecken können. Vielleicht steht seine Tätigkeit im Kölner Flora Orchester im Zusammenhang mit einem gleichzeitigen Unterricht bei einem Posaunisten des Gürzenich-Orchesters, der auch am Konservatorium unterrichtete. Denkbar ist aber auch, dass er nur gelegentlich Unterricht in Harmonie und Komposition nahm. Das Flora-Orchester wurde vom Kölner Theater regelmäßig zu Bühnen- und Schauspielmusiken oder zur Orchesterverstärkung herangezogen. Heidelberg als Studienort finden wir weiter unten nochmals bestätigt. Da nun nachweislich Alschausky Anfang September 1923 in Amerika ankam, muss Nösselts Angabe, wonach Alschausky von 1918–1924 Mitglied des Leipziger Stadtorchesters war, revidiert werden.²¹⁵

In Amerika fand Alschausky zunächst Anstellung in dem von Fritz Reiner geleiteten Cincinnati Symphony Orchestra, in dem überwiegend deutsche Musiker tätig waren. Die Posaengruppe setzte sich zusammen aus: J. S. Alschausky, C. Kohlmann, G. Warms und O. Berger. (Der fünf Jahre jüngere Gerhard Warms aus Essen war gleichzeitig mit Alschausky in Amerika angekommen). Die Wintersaison begann mit dem ersten Konzert am 26./27. Oktober 1923. Bereits im zweiten Konzert, am 18. November, trat Alschausky als Solist mit dem David-Konzert hervor. In einer Konzert-Vorbesprechung im „Cincinnati Enquirer“ vom 18. November 1923, dem ein Bild Alschauskys beigelegt war, heißt es:

„An interesting feature of the popular concert to be given by the Cincinnati Symphony Orchestra in Music Hall this afternoon, beginning at 2 o'clock, will be the introduction of the trombone as a solo instrument on a program of this kind. While the value of the trombone for tonal qualities in ensemble always has been recognized, its use

²¹⁴ „Serafin Alschausky, Posaunensolist, bekannt in ganz Deutschland, wird die Vereinigten Staaten mit der Canopic Anfang September zu einer Tour durch dieses Land erreichen. Herr Alschausky, der in Falkenburg geboren wurde, erhielt seine musikalische Ausbildung am Kölner Konservatorium und studierte später in Heidelberg. Er war darauf folgend Mitglied des Darmstädter Hofoper-Orchesters und der Leipziger Philharmoniker [Gewandhaus-Orchesters]. Er lehrte auch in Warschau und Berlin und trat in Erscheinung als Solist mit verschiedenen angesehenen auswärtigen Veranstaltern.“

²¹⁵ Hans-Joachim Nösselt: Das Gewandhausorchester, Leipzig 1942, S. 241.

as a solo instrument heretofore has been practically confined to military bands, so far as the experience of Cincinnati music lovers is concerned. The solo number for today's concert is the concerto for trombone written by David. The soloist, Serafin Alschausky, is playing his first season with the orchestra, having for years been recognized as a leading trombonist of Europe.²¹⁶

Leider konnte Norman Schweikert eine Kritik zu diesem Konzert noch nicht auffinden. Alschausky verließ bereits ein Jahr später das Orchester und gründete in Los Angeles eine eigene Musikschule. (Warms rückte auf seine Stelle und übernahm auch die Lehrstelle am Konservatorium). In Los Angeles entstand die Posaunenschule,

„Der künstlerisch perfekte Bläser“, die Alschausky 1937 in Deutschland erscheinen ließ, nämlich im Rudolf Kraut-Verlag, Dresden. Hierüber korrespondierte er auch mit dem Essener Soloposaunisten Arno Hansen. Die Briefe befinden sich noch im Besitz seiner Schwiegertochter, während ansonsten Hansens Posaunen-Nachlass an die Sondersammlung für Posaune (jetzt an der Münchner Musikhochschule) gegangen ist. Darin befindet sich auch ein Exemplar der oben genannten Posaunenschule. Das Vorwort zu dieser Schule ist unterschrieben mit J. Fr. Serafin Alschausky, Los Angeles (Californien), 2211 Brier Avenue.

Es sieht so aus, dass sich die weiteren Forschungen auf Los Angeles zu konzentrieren haben.

Program

Sunday Afternoon, November 18, 1923
Three o'clock

•••••

Overture, Becalmed at Sea and Prosperous Voyage Mendelssohn

Concerto for Trombone Ferdinand David
Allegro maestoso
Andante funebre
Finale: Allegro maestoso

Military March in B minor Schubert
(First Performance in America)

INTERMISSION

Waltz, "Rosenkavalier" R. Strauss

Prize Song from "The Mastersingers" Wagner

Prelude, "The Mastersingers" Wagner

Soloist: SERAFIN ALSCHAUSKY, Trombone

²¹⁶ „Ein interessantes Ereignis des Volkskonzertes, das vom Cincinnati Sinfonie-Orchester in der Musikhalle am Nachmittag gegeben wird, beginnend um 2 Uhr, wird die Einführung der Posaune als Soloinstrument in einem derartigen Programm sein. Während der Wert der Posaune wegen ihrer Tonqualitäten in Ensembles stets anerkannt wurde, ist der Gebrauch als Soloinstrument bisher so gut wie auf die Militärkapellen beschränkt gewesen, so weit wie es die Kenntnis der Cincinnati Musikliebhaber betrifft. Die Solo-Nummer des heutigen Konzerts ist das Konzert für Posaune, geschrieben von David. Der Solist Serafin Alschausky spielt seine erste Saison mit dem Orchester. Er ist seit Jahren ein anerkannter und führender Posaunist in Europa.“

Nun aber noch einmal zurück nach Deutschland. Kraetzers Angabe, dass Alschausky 1912 in Berlin weilte, wird bestätigt durch den Londoner Posaunisten Jesse Stamp (1889–1932), der mit der unter der Leitung von Beecham stehenden Ballett-Company 1912 in Berlin gastierte und hier Alschausky kennenlernte und auch blasen hörte, wovon er später des öfteren berichtete. 1913 bewarb sich Alschausky beim Gürzenich-Orchester in Köln um die Stelle der Altposaune. Zu dem am 14.7.1913 durchgeführten Probespiel erhielt er aber wie noch andere bekannte Posaunisten (darunter auch Paul Kraetzer) keine Einladung. Von 11 Bewerbern wurden nur zwei eingeladen, Fritz Maass (27), Köln, und Richard Gottschalk (23), Essen.



Die Stelle erstritt sich Richard Gottschalk mit dem David-Konzert, der allerdings wenig später auch das Probespiel an der Berliner Hofoper um die mit Paul Weschke koordinierte Altposaunenstelle bestand. Nach Alfred Jacobs²¹⁷ Aussage kamen von 35 Bewerbern nur vier in die engere Wahl, unter ihnen auch Alschausky, die eine 2-monatige Probezeit absolvieren mussten. Gottschalk erhielt endgültig die Stelle. In Köln, wo er am 1. September 1913 seinen Dienst angetreten hatte, wurde er kulanterweise in Rücksicht auf die mit dieser ehrenvollen Berufung nach Berlin zu gönnende Verbesserung vorzeitig (zum 1. November 1913) von seinem Vertrag entbunden. Das in Köln notwendig gewordene zweite Probespiel fand bereits am 11. Oktober statt. Angenommen wurde der Dessauer Posaunist Johann Lowie, der später (nach 1924) auch jahrelang im Bayreuther Festspielorchester mitwirkte. Die Kölner Stelle nahm er vermutlich nicht an.

Alschausky bewarb sich ein weiteres Mal in Köln. Diesmal jedoch als Solist. Sein Schreiben vom 17. Juni 1917 an die Städtische Musikkommission ist recht aufschlussreich:

„Hiermit erlaube mir ergebenst mitzuteilen, dass ich von meinem Militärdienst entbunden wurde – ich diente annähernd zwei Jahre bei der

²¹⁷ Soloposaunist an der Berliner Staatsoper und Weschkes Nachfolger im Lehramt.

Kronprinzen-Armee, 135. Ers. Batl. – und wieder, wie bisher, in meiner freien Zeit, Gastspiele als Virtuose & Componist der Tenor-Zugposaune unternehme.

Für eine Mitwirkung in Wohltätigkeitsveranstaltungen wie Kirchenkonzerten oder Gartenfesten, beanspruche ich neben der freien Hin- und Rückfahrt II. Klasse, nur Mk. 40 Spesen. Für offizielle Gastspiele Garten- Saal- oder populären Konzerten, pro Tag nur Mk. 120-, auch übernehme ich, gegen die derzeit übliche Honorierung die Mitwirkung in grossen Orchesterkonzerten & Opern als speziell erster oder Solo-Posaunist. Herrn städt. Musikdirektor Abendroth dürfte ich durch meine Gastspiele in Essen nicht unbekannt sein. –

Höflichst um gelegentliche Berücksichtigung ergehenst bittend, verbleibt
Hochachtungsvoll

Franz Josef S. Alschausky (Rheinländer aus Trier),
Düsseldorf, Kurfürstenstr. 43

Mitgl. des städt. Orchesters u. Konservatoriums in Düsseldorf.“

Dem Schreiben war ein Werbesprospekt beigelegt mit einem Artikel von Prof. Gustav Kühle, Herausgeber der „Neuen Musik- und Literatur-Zeitung, Leipzig, Wien, Berlin“. Die biographischen Angaben, die hier gemacht werden, lassen uns Alschausky in einem neuen Licht erscheinen.

In der Überschrift zu diesem Aufsatz „J. Serafin Alschausky-Berlin“ hat er die Unterzeile „Direktor der Bläser-Akademie und Orchesterschule“ eigenhändig durchgestrichen und dazu geschrieben: „eingegangen d. d. Krieg“. Der folgende Text lautet:

„Motto: „Wer soll Meister sein? – Der was ersonnen!“ (Lessing)

„Serafin Alschausky ist somit ein Meister: denn er ersann nicht nur ganz reizende Lieder und effektvolle Kompositionen für sein Instrument, der Tenor-Zug-Posaune, sondern er fand auch den Schlüssel dazu, der Posaune den schmetternden Ton zu entwinden und durch sein Genie in ein lammfrommes, zärtlich kosendes, von der Liebe, Lust und Leid süß plauderndes Instrument umzuwandeln und diesem Instrument Töne abzuschmeicheln, die uns in die Tiefe der Seele dringen, die unsere Phantasie neu zu beleben, ja uns selbst Tränen innigster Rührung zu entlocken vermögen. – Wer hätte je daran gedacht, die gewaltige Posaune so zu zähmen und sie aus ihrer untergeordneten Stellung im Orchester heraus zu den lichten Höhen solistischer Virtuosität zu erheben? Dies vermochte eben nur eine genial veranlagte Natur, ein ganzer Mann, voll Mut und Ausdauer, beseelt von einer Willensstärke, einer Kraft, die keine Hindernisse kennt, keine Mühe und kein Opfer scheut, um zum Ziele zu gelangen. – Dieser Mann ist Serafin Alschausky. Er unternahm es mit kühnem Wagemut, die Posaune zu einem Solo-Instrument ersten Ranges umzuwandeln. Mit welchem glücklichen Erfolge dies geschah, zeigen seine uns vorliegenden Kritiken aus 100 verschiedenen Städten, die alle übereinstimmend betonen, daß sein seelenvoller Vortrag, sein weicher Ansatz, sein schöner, runder Ton, seine staunenswerte virtuose Technik, die alle Register, vom tiefsten bis zum höchsten Tone, überraschend meisterhaft beherrscht, allüberall wahre Wunder wirkte und anhaltenden rauschenden Beifall und das Verlangen, diesem seltenen Künstler im Konzertsale wieder zu begegnen und wieder zu hören, erwirkte. Auch wir waren Zeugen dieser Triumphe Prof. Serafin Alschauskys, und zwar in

München, wo er in einer Anzahl von zehn Konzerten alltäglich acht bis zehn neue Soli, unter spontanem Beifall einer über 3000 Köpfe zählenden Zuhörerzahl, glänzend zum Vortrag brachte. Wir hörten von ihm Konzerte von David, Gräfe, Jehmlich und Sachse; Fantasien von Parlow, Mozart, Weber, Verdi; Arien von Gumbert, Lortzing; Rossini und Gounod; Lieder von Humperdinck, Levi, Wolf, Wagners Preislied, Werbebesang und Am stillen Herd a. d. Meistersingern; Steuermannslied a. d. Holländer; Lied an den Abendstern a. Tannhäuser; Schwanengesang a. Lohengrin; Liebeslied a. d. Walküre; dann die überaus schwierigen Violin-Variationen über Paganinis „Karneval von Venedig“, sowie seine eigenen hochmusikalischen Kompositionen: zwei herrliche B-Dur-Konzerte, eine prachtvolle, großzügige dramatische Mephistoszene, ein packendes Rezitativ und Hymne (Das Gebet eines Mannes im vollsten Sinne des Wortes), eine Wald- und Jagd-Fantasie mit überraschenden Natur-Echotönen und Lippentrillern; verschiedene prickelnde Walzerarien, eine Reihe hinreißend frohjauchzender Liebeslieder und zum Schlusse nach vielen Zugaben zwei einzig herzhafte volkstümliche Preislieder: „An meine Mutter“ und „Mein letzter Gruß“, und konstatierten gerne, daß uns Herr Serafin Alschausky mit seinen genialen Vorträgen einen reinen ungetrübten Kunstgenuß bereitete. Seine Leistungen gaben seinem Konzertprogramm eine förmliche Kunstweihe, was man sehr deutlich merken konnte, wenn er die sonst wilden Wogen der Garten- und Saal-Konversation zu leisem Geflüster herabstimmte und schließlich zum Schweigen brachte mit seinen zaubervoll weichen, zum Gemüt sprechenden idealen Posaumentönen. – Es sind unbeschreiblich süße, ganz wundervolle Töne, die er dem sonst hart klingenden Instrument mit seinen roten Lippen abzuschmeicheln versteht. Die Kunst des Herrn Alschausky besteht zum nicht geringsten Teile in der Fähigkeit, die schwierigen „Bindungen“, d. h. die Übergänge von einem Intervall zum anderen mit großer Leichtigkeit zu überwinden. Andererseits imponiert der mächtige Tonumfang, der vom Kontra E bis zum siebengestrichenen²¹⁸ B hinaufging, eine Höhe, wie man sie nie gehört hat. Dem Tonumfang steht gleichwertig die vortrefflich ausgeführte Tonbildung zur Seite, vermöge deren es dem Künstler gelingt, die feinsten Nüancierungen so zart auszuführen, daß man oft glaubte, keine Posaune zu hören, sondern die weiche metallene Stimme eines umfangreichen Bariton-Tenors, à la Caruso. Serafin Alschausky versteht es eben, nicht nur die Posaune, sondern auch das Publikum umzustimmen und Gefühle zu erwecken, wie es nur eine wirkliche Kunstleistung vermag. – Er ist in der Tat ein Meister, der sichtbar berufen ist, dem lauschenden Publikum nur Freude und einen wirklichen Kunstgenuß von nachhaltigster Wirkung zu bereiten. Endlich verdienen auch noch die eigenen Kompositionen des Kammervirtuosen Serafin Alschausky einer besonders lobenden Erwähnung. Dieselben sind sehr melodios, modulationsreich, kontrapunktisch eigene Wege bahnend, gut und brillant instrumentiert und stets in einem edlen, vornehmen Stil gehalten, so daß sie die vollste Berechtigung in sich tragen, weithin bekannt und beliebt zu werden.

Nach all dem Vorstehenden dürften unseren geehrten Lesern auch folgende biographische Daten über den Lebens- und Bildungsgang dieses zurzeit einzig und unerreicht dastehenden Künstlers hochwillkommen sein.

Josef Serafiné-Alschausky wurde am 12. März 1879 in Falkenberg (Lothringen) als Sohn des Architekten J. F. Serafiné aus Marseille geboren und in der zweiten Ehe seiner Mutter adoptiert auf den Namen Alschausky (von Olczanski). Bereits vom 4.

²¹⁸ Gemeint sind offenbar die sieben Hilfslinien für das zweigestrichene b im Bassschlüssel.

Lebensjahre ab erteilte ihm sein Adoptiv-Vater den ersten Violinunterricht, der sich fortsetzte bis zum 18. Lebensjahre als Musikstudierender am Kölner Konservatorium, beim Kgl. Musikdirektor Rauchenecker-Elberfeld und dann bei dem durch seine Arrangements bekannten Musikdirektor Rosenkranz in Heidelberg. A. trat dann in feste Engagements: Darmstadt-Hofoper; Leipzig-Philh. Orchester; Warschau Konservatorium. Dann tätig als Musikdirektor für Symphonie und Kurmusik, folgte Alschausky einem ehrenvollen Ruf nach Berlin, um in der Reichshauptstadt als Lehrer und Solist für Instrumentalmusik zu wirken. Auch auf dem Gebiete der Erfindung hat sich Herr Alschausky recht erfolgreich betätigt. Er wußte seinem Instrumente Verbesserungen konisch-mensureller Art abzugewinnen, die der Posaune eine absolute Reinheit, klare Tongabe und leichte Spielbarkeit ermöglichten, so daß bei einer ordnungsgemäßen Quartett-Posaunen-Besetzung ungeahnte, prachtvoll Tonschönheiten erzielt werden können. Hohe Ehrentitel und besondere Auszeichnungen wurden Herrn Alschausky in reichem Maße zuteil – so unter vielen Anerkennungen die Großfürstliche Schleife mit Ordenskronen, die Medaille für Kunst und Wissenschaft, die Palme der Ehrenlegion usw. usw. – Auch eine seiner vielen Kritiken möge hier folgen:

Haupt- und Residenz-Zeitung, Weimar. Konzert unter dem Protektorate der Großherzogin von Sachsen-Weimar. Aus dem Programm wollen wir nur folgende Piecen hervorheben: Ouvertüre zu „Coriolan“ (Beethoven), Fantasie aus „Siegfried“ (Wagner), Beethoven-Ouvertüre (Lassen), Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“ (Wagner), Ungarische Rhapsodie Nr. 2 (Liszt). Die Wiedergabe der einzelnen Musikstücke war eine durchaus gediegene und höchsten Lobes wert. Herr S. Alschausky ist ein Posaunenvirtuos, wie man ihn nur selten zu hören bekommt. Sein weicher Ton, der außerordentliche Umfang, die dynamische Abstufung, verbunden mit höchster Vollendung der Technik, machen sein Spiel zu einem wahrhaften Genuß. Die Art, wie der Künstler vom stärksten Fortissimo zum leisesten Piano übergeht, wie er die reinste Höhe mit der sonorsten Tiefe wechselt, und die große Kunstfertigkeit des Atmens sind erstaunlich. Der Virtuos ist gleichzeitig schaffender Künstler, wovon seine Romanze (Dichtung von Carmen Sylva) einen schönen Beweis gibt. Neben dem Konzert für Posaune mit Begleitung des Streichorchesters spielte Herr Alschausky den „Karneval von Venedig“ in eigener Bearbeitung, ferner „Gute Nacht, du mein herziges Kind“ (Abt), sowie eine schwungvolle, prickelnde Italienische Walzerarie Nr. 6. Der stürmische Beifall veranlaßte ihn zu einigen Zugaben. Die Orchesterbegleitung durch die Regimentskapelle war vorzüglich.

Herr Serafin Alschausky hat sich die höchsten Ziele gesteckt, indem er die schwierigsten Violin-, Cello- und Klarinette-Konzerte berühmter Komponisten für die Posaune übertrug und im Konzert-Saale vorführen will. Sein Repertoire umfaßt ca. 200 größere und kleinere Konzertstücke, die er alle frei aus dem Gedächtnis vorträgt und durch seine reiche Phantasie und tiefempfundene, ans Wunderbare grenzende Vortragskunst neu zu beleben weiß. Theater-, Konzertsaal-, Garten- und auch Kirchenmusik-Direktionen sollten ihre Aufmerksamkeit auf diesen seltenen Künstler richten, der allen Anforderungen, die man an einen Virtuosen der Gegenwart stellt, vollkommen gerecht wird.“

Soweit also der gesamte Werbetext, der als Lobeshymne wohl nicht zu überbieten ist. Für die Kölner Kulturbehörde reichte das aber noch nicht. Sie fand für

Herrn Alschausky keinerlei Verwendung. Für uns ist allerdings dieser Artikel eine Fundgrube an neuen biographischen Fakten. Die Auslegung der Geburtsurkunde durch Skrodzki scheint erschüttert zu sein. Schade, dass er diesen Sachverhalt damals noch nicht gekannt hat, sonst hätte sich ihm die Frage gestellt, ob eventuell der Architekt J. F. Serafiné wenig später verstorben war oder sich von seiner Frau getrennt hatte. Auch eine Heiratsurkunde für die zweite Verhehlung würde Klarheit bringen. Die in Trier vollzogene Namensänderung ist ja sicher etwas anderes als eine Adoption. Es wäre aber auch menschlich verständlich, wenn Alschausky sich eine „offizielle“ Version zurechtgelegt hätte, die ihm peinliche Fragen ersparte.

Zu den hier angegebenen Lehrern sei angemerkt: Georg Rauchenecker (1844–1906) war ein tüchtiger Geiger und Komponist. 1884/85 Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters, dann bis 1888 in Barmen, danach in Elberfeld Leiter einer Musikschule und des Instrumentalvereins. Friedrich Rosenkranz war Militärkapellmeister und verstarb 85-jährig im Januar 1903 in Heidelberg. Alschauskys Studienjahre in Köln (wenn überhaupt) und Heidelberg müssen demnach vor 1903 gewesen sein.

Zum Schluss können wir noch von einem zweiten Versuch Alschauskys berichten, in Köln als Solist auftreten zu können. Unter dem Eingangsstempel vom 10. Juli 1818 schrieb er an die Kölner Kulturbehörde (vielleicht an Abendroth?):

„Sehr geehrter Herr! Zu Dank wäre ich Ihnen verpflichtet, wenn Sie mich in Ihren Konzerten als Solist, zu ein oder mehr Gastspieltagen, verwenden würden. Meine stattgehabten Gastspielkonzerte in Kiel, Hamburg, Bad Oeynhausen, Wilhelmshaven, Bremen usw. waren bei erhöhtem Eintritt vollständig ausverkauft und bin ich wieder reengagiert. Meine Ansprüche stelle auf 40% brutto. Falls Sie mir jedoch eine feste Gage oder eine Mindestgarantie bei 20% brutto sichern wollen, dann bitte um Ihre Vorschläge. In anschließenden Wohltätigkeits-Konzerten trete gratis auf gegen Vergütung von nur Verpflegung und Reisekosten. Zwei Jahre war ich kriegsfreiwilliger Frontsoldat und bin nun entlassen; ich bin also kein Pole oder Russe, sondern gebürtiger Rheinpreuße. Mit deutschem Gruß, hochachtungsvoll S. Alschausky.“

Abendroth vermerkte am Rande: „A. kommt für uns nicht in Frage“.

Dem Schreiben mit dem Absender „Virtuose und Komponist Serafin Alschausky, Engagements-Anträge durch das Konzertbureau P. Zimmer, Berlin SW 11, Bernburgerstraße 31“, waren mehrere Werbeseiten mit Programmen und Kritiken von Konzerten in Hamburg, Kiel, Wilhelmshaven und Elberfeld beigelegt. In Hamburg trat er an fünf aufeinanderfolgenden Tagen mit immer anderen Stücken auf, einmal auch mit seinem Posaunen-Quartett! Unter den eigenen Kompositionen finden wir: *Mephisto*, Italienische Walzerarie, Walzerarie Nr. 7, *Fantasie Im Walde*, Thema und Variationen (*Der Carneval* nach Paganini), *Salve Imperator*, *Marcial* für Orchester und Solo, Recitativ, Andante und Siegeshymne, Große Bravour-

Walzerarie Nr. 21; ferner Wagners Preislied a. d. *Meistersingern*, Gräfes Konzertino, Lieder von Schubert und Abt, Hildachs Lieder *Im Liebesmai* und *Lenz*, von Radá das *Zigeunerlied*, von Koss *Winterlied*, von Albert *Liebeslied*.

Das Hamburger Fremdenblatt schrieb:

Die Sensation des gestrigen Tages war das Auftreten des bewundernswerten Posaunenvirtuosen Herrn Prof. S. Alschausky aus Berlin. Man darf sagen, daß der eminente Ruf, welcher diesem außerordentlichen Künstler vorangeht, durch sein Erscheinen noch übertroffen wird. Herr Alschausky vermeidet es, auf seinem Instrument „Mätzchen“ zu machen, aber eine menschliche Stimme mit Herz und Seele ist es, die er aus dem toten Metall hervorzaubert. Der Ton ist edel, voll und rund, bei den forte-Stellen ohne jegliche Schärfe und beim piano von einer walddornähnlichen Weichheit. Die höchste Höhe und die sonorste Tiefe beherrscht der Künstler mit gleicher Leichtigkeit und technische Schwierigkeiten gibt es für ihn nicht. Dabei ist der Vortrag von seelenvollem Ausdruck, er kommt im besten Sinne des Wortes vom Herzen und geht zu Herzen. Alle diese echt künstlerischen Eigenschaften traten hervor im „Kußlied“, der „Serenade“ und der „Dramatischen Triumphszene“ eigener Komposition wie auch in einer „Berceuse“ von Godard und dem Steuermannslied aus Wagners „Der fliegende Holländer“.

Die Kieler Zeitung vom 20.6.1918:

„...da sich der Gast als ein Künstler von ganz hervorragender Begabung und als ein seltener Meister in der Beherrschung seines Instruments offenbarte. Ebenso erstaunlich wie seine technische Fertigkeit erwies sich auch seine rein künstlerische Veranlagung, die den Gast namentlich bei der Wiedergabe von Liedern zu einer tiefempfundenen Stimmungsmalerei befähigen. Unter diesen Vorzügen wurden seine Darbietungen zu Kabinetsleistungen, die bei allen Musikfreunden dauernd im Gedächtnis bleiben werden. Alles, was der Posaune sonst an Härte anzuhaften pflegt, scheidet in dem Vortrage des Berliner Gastes vollkommen aus, und namentlich bei der Wiedergabe schlichter Volkslieder, von denen Prof. Alschausky das bekannte: „All' Abend, bevor ich zur Ruhe geh“ am Schluß als Zugabe vortrug, liegt in den Tönen seines Instruments großer Schmelz und Wärme. (...) Von seinen eigenen Tonsätzen standen im Programm: „Großes Rezitativ, Andante und Hymne“, ferner: „Große Bravour-Walzer-Arie“ und anderes. So hatte der Gast reiche Gelegenheit, seine Künstlerschaft zu entfalten. Blumenspenden und rauschender Beifall waren der Dank für die schönen Darbietungen.“

Wilhelmshavener Zeitung v. 15.6.1918:

„Der Künstler holt aus seinem Instrument heraus, was er haben will, die Höhe, die schwierige Tiefe, perlende Läufe, schmetternde Fanfaren, alles in gleicher Vollendung. Diesmal erschien er wieder mit einer eigenen Komposition „Im Walde“. Mit angenehmem Erstaunen konnte man feststellen, daß es sich um eine allem Virtuositentum abholdere duftige Schöpfung handelte, die vor allem ihren Titel durchaus gerecht wurde und in zarter Tonmalerei ein hübsches Bild vom Waldleben und Waldweben entrollte. Ein tolles Karnevalsstückchen, das unseres Wissens bisher nur als Violinsolo hier

gehört wurde, ein Thema mit Variationen von Paganini zeigte dann noch einmal die glanzvolle Technik des Herrn Alschausky. Die begeisterten Besucher ließen denn auch nachher dem Künstler nicht eher Ruhe, als bis er sich zu einer Zugabe bereitgefunden hatte, bei dem sich ein großes Raten nach dem Titel und Verfasser erhob. Schließlich war's aber weder das Eine noch das Andere, sondern eine eigene Komposition des Virtuosen. Natürlich ging's bei dem lebhaften Beifall nicht ohne nochmalige Zugabe ab, und zuguterletzt gab es dann noch, weil der Beifall sich gar nicht legen wollte, die *Wacht am Rhein*“.

Zum Schluss lassen wir Alschausky selber zu Wort kommen, und zwar mit einer jener höchst erstaunlichen Erklärungen zu einzelnen Lektionen in seinem „Der künstlerisch perfekte Bläser“. Der tiefe Ernst seiner reifen Künstlerschaft, wie er in den obigen Kritiken gelobt wurde, kommt nirgends beredter zum Ausdruck. Zu der Studie Nr. 28 auf Seite 40 bemerkt er:

„Vorstehendes elegisches Recitativ darf nur lyrisch weich, tiefherzlich langsam vorgetragen werden. Wie ein zarter Hauch, muß Schönheit im Ton und Vortrag den Lippen entströmen. nicht blasen; singen, edel von Gemüt. Tiefe Selbstbeeinflussung (Autosuggestion) zum „Schönempfinden“. Fernweh, Einsamkeit oder Verlassenheit schafft Wunder und beeinflusst den Musiker ideell im höchsten Maße.“

Alschausky korrespondierte auch mit Arno Hansen, dem er mit Datum des 16. Oktober 1936 gleich zwei Briefe schrieb, die im Besitz der Witwe von Udo Hansen sind. Der zweite Brief umfasst zehn (!) Seiten in Schreibmaschinenschrift und ist überschrieben mit „Rein persönlich – discret bitte!“ – Das ist auch angebracht, denn hier zieht Alschausky teilweise in einer derart verletzten und verletzenden Offenheit vom Leder über seine in Deutschland gemachten Erfahrungen, über tief sitzende Enttäuschungen und vielleicht auch Kränkungen, dass man als „Zuhörer“ seiner exaltierten und schier maßlosen Philippika die Ohren anlegen möchte.

Im Darmstädter Hofopernorchester könnte er bereits 1899/1900 gewesen sein. Auf die dortigen Kollegen ist er gar nicht gut zu sprechen und möchte auch nicht, dass sein Bild (einem Wunsch des dortigen Posaunisten Günther entsprechend) aufgehängt werde. Er empfinde weder Lust noch Ehre, „zum weiteren verleumderischen, verlogenen Geschwätz dort an der Wand zu baumeln“ und „mit zwanzig Jahren neben solchen Schmutzfinken zu wirken. Pfu. Ich wurde damals gemütskrank lange, und habe freiwillig auf dieses Fabrikengagement verzichtet.“ Er bezeichnet Darmstadt als die Brutstätte des Faulenzertums. Und so bekommt auch der spätere Soloposaunist der Dresdner Staatskapelle Bambula (den er Bambutka nennt) sein Fett weg. „Hoftheater, Staatstheater und Kamarillas...alles eine Schmiere.“

Zum Krieg hätte er sich freiwillig gemeldet, wurde aber später vom Essener Orchester „reklamiert“ und vom Heeresdienst freigestellt. Ein Essener Kollege (Dietrich) hätte ihn dazu überredet. „Ich tat es meiner Frau und meinem Kinde zur Pflicht“. In Essen

lag er elend krank und „war der drittnächste zur Totenkammer“ im Krankenhaus. Er wäre innerlich mit der Lunge total fertig gewesen. Böse ist er auf die Ärzte zu sprechen und nennt sie blinde „Titularhengste“. Sie möchte er am liebsten wissen lassen, „daß der Alschausky immer noch so spielt, wie vor 25 Jahren, trotzdem er heute beinahe 60 Jahre alt ist.“ Er berichtet dann weiter: In einigen Monaten würde ein Buch von ihm erscheinen mit dem Titel „Mein Kampf als Musiker“. Darin werde er ALLES rücksichtslos offen besprechen und Namen angeben, alles zum Vorteil des Landes und der deutschen Kunst! Er pocht auf sein Preußentum, aber nicht von der Wendisch-Brandenburgischen Sorte, nein, „ich bin im Abstamm einer von den alten echten Pruzzen, die von Ostpreußen kommen und im Rheinland die Freiheit lernten und die offene beleidigende Wahrheit.“ Sein Vater hätte als Soldat den Feldzug 1870 mitgemacht und war sein Leben lang ein Invalide. Ganz augenfällig war der leibliche Vater von Alschausky doch der Trierer Postbeamte und nicht der aus Marseille stammende Architekt Serafiné. Außerdem gibt es keinen Zweifel mehr, dass Alschausky verheiratet war und er mindestens einen Sohn hatte. Dieser lebte wohl in Deutschland, denn er sollte mit Hansen Verbindung aufnehmen.

Er wäre nicht wegen dem Dollar ausgewandert, sondern wegen einer allgemeinen gesellschaftlichen Verdrossenheit. „Lieber mit einem gesunden Herzen in der Fremde weilen und nicht mehr sehen, was lieblos und heimatmüde macht.“ „Nein, der Dollar liegt hier nicht mehr auf der Straße, und am allerwenigsten für deutsche Musiker.“ „Ob dies nun Künstler sind oder nicht, der Deutsche ist hier so ziemlich erledigt.“

Eine besondere Philippika widmet er den Verlegern und „Geschäftemachern“. „Die Neuerscheinungen für unsere Blechblasinstrumente sind ja unter jeder Würde, so amateurhaft.“ Er nennt es „Schwindel“, so, wie Zimmermann 1920 von ihm verlangt hätte, „recht viel Noten ohne Sinn und ohne Lehrerklärung. Bluff. Humbug, so wie er immer recht reichlich von Sachsen und Berlin kam. Und zu diesem Scheißdreck geben zwei Musikknechte ihr Bejahungsfett, Berlin und Leipzig.“ Es folgt eine ziemliche Schimpfkanonade, und es ist nicht schwer zu erraten, dass hier Weschke gemeint ist, auch wenn der Name nicht fällt. Die Verbalinjurien sollen hier nicht wiedergegeben werden. Aber es ist schon starker Tobak. Auch Dehmel hätte vor einigen Jahren bei ihm in Amerika über Intrigen ausgepackt, der „arme Dehmel“, der „auch nicht der Beste im Charakter war“. Weschke trat ja als Solist vor allem mit seinem Karneval und mit dem Davidkonzert auf. Dazu schreibt Alschausky (und diesen Originalton sollten wir uns nicht verkneifen): „Ja, ja, wenn solche Emporkömmlinge sich nen Forz einbilden auf die alten Stadtpfeifervarianten des Carneval in Venedig und das so leblose melodiearme Pfeiferkonzert für Posaune von David, das ich nur dann vortrage, wenn ein koscherer Dirigent seine Rasse verherrlichen will - wo Fritz Reiner noch vor einiger Zeit zu mir sagte: an dem Mist ist auch gar nichts daran. Ja, ja, die hohe Ak-ka-kademie! Bumfiedelei, nichts weiter ist es, gut für Saufkonzerte. In der Mitte der Trauermarsch ‚für ne Bierleiche‘. Ha ha ha. ha ha ha. Natürlich ist das

Konzert im Satzbau korrekt aufgebaut, und hört damit alles Weitere an Forderungen, die man zu stellen wünscht, auf. Natürlich ist mein erstes Konzert auch ein recht großer Mist.“ Aber dann räumt er ein: „Die Staccatistelle ist von weniger Bedeutung wie das sehr schöne Andante, das in Achtel sehr zart, cellomäßig vorgetragen werden muß, in der original hohen Lage. Dies ist eine musikalische Aufgabe, die dem ersten Posaunisten zukommt. Natürlich muß das Adagio mehr gesungen gedacht gespielt werden – und nicht so, wie die meisten Bläser: nur geblasen, ohne Salz und Schmalz. Ich habe das Konzert in Berlin und anderen Städten mit Strauss, in Sinfoniekonzerten vortragen müssen – und mich nachträglich immer geschämt, daß ich nie und nimmer Unterstützung fand, korrekten Tonsatz zu studieren – obgleich ich alles Mögliche versuchte, man wollte mich eben als Bläser ausplündern – das war’s – Hurra hurra.“ Sein zweites Konzert wäre etwas besser, doch der Neudruck sei voller Fehler. Benjamin hätte von ihm „Dreck“ herausgebracht, den er mit 18 zu 20 Jahren geschrieben hätte, im Jahre 1900-01. „Daß die Lumpen sich nicht schämen, diesen Mist auf den Markt zu bringen???“

Auch in diesem zweiten Brief widmet Alschausky weite Passagen seiner gewünschten Veröffentlichung durch Rudolph Kraut. Sie solle einem Fundus dienen, einem „Grundfonds zum Studienverlag für mittellose Bläser“.

Auf eine Anfrage Hansens zu seinem Carneval in Venedig äußert er sich sehr ausführlich. In Europa hätte er ihn viel aufgeführt, doch in drei verschiedenen Versionen. Eine große naturelle Improvisation mit 14 Variationen trug er vor, wenn das Orchester keine Zeit zu Proben hatte.

„Denn die Begleitung dazu ist sehr einfach, doch das Solo sehr effektiv und nicht leicht. Vielfach habe ich diese Improvisationen auch als Zugabe gegeben. Dann habe ich für Konzerte, wo ich gute Proben abhalten konnte, einen großen Carneval, mehr modernisiert in der Begleitung, mit 21 Variationen in allen Nationalfarben – dieser Carneval ist sehr, sehr kompliziert, doch kolossal erfolgreich. Außerdem habe ich noch einen großen Modulations-Carneval, der mehr als immerndes Studienobjekt zu betrachten ist. Diesen Carneval habe ich immer studiert, um mein flottes leichtes Spiel zu erhalten, auch um zu den anderen leichteren Variationen mit Leichtigkeit hinein gelangen zu können. Dieser Carneval moduliert in den Variationen mit der Modulation in der modernen Harmonie-Unterlage. Also nicht mehr Tonika, Dominante und Subdominante, sondern ganz moderne komplizierte Wendungen. Habe diese Variationen, auf Wunsch, öfters in Berlin, in Sinfoniekonzerten vortragen müssen, wo Strauss, Fried, Dr. Volbach, Hausegger, Dr. P. Oertel und Dr. Grimm etc. zugehen waren und die Variationen wieder hören wollten. Also kein Bierkellermist, auch keine Experimente, sondern nur reine Töne in herrlicher Modulation. Natürlich muß dieser Carneval eingehend – immer und immer studiert werden, und der Bläser muß, um ihn gut und klar ausführen zu können – sehr solide und sexual frei leben – und so wenig wie möglich vor dem Spiel sprechen und sich abgeschlossen ruhig verhalten. Überhaupt ist es nicht gut für die Lippenkraft und Tonreingabe, viel zu sprechen, denn jede innere Erregung stört die reine gleichmäßige Tonwelle, und das Sprechen macht die Lippe spröde und ungeschmeidig-unzuverlässig. Probieren Sie das mal aus

an dem Adagio amoroso im ersten B-dur-Konzert von mir. Blasen Sie es mal, indem sie vorher eifrig konversierten. Sie werden merken, daß die ruhige sanfte Tongabe in schwingender Schönheit zu wünschen übrig läßt. Nun blasen Sie es mal früh am Morgen, oder zur Nachtdämmerung, indem Sie lange vorher sehr schweigsam waren. Ist Ihr inneres Empfinden gut und gleichmäßig, und die Lippe in Ordnung, dann wird im Pianissimo ein herrlicher Tiefeffekt entstehen, der den Ton wunderbar veredelt. Natürlich immer darauf achten, daß die Vortragsweise nur meno gesteigert wird und erst hinten zur Fülle gelangt – und immer nur Halbluft (etwas durch die Nase, und etwas mehr durch den Mund kurz vor dem Einsatz) einschöpfen – denn sobald die Lunge, respective der Brustkasten und das Zwerchfell zu überladen ist, platzt der Ton zu sehr nach Blech und geht in Roheit über und greift die Lippe an. Diese Instruktion ist aus meinem geschützten Lehrband, in Händen von Kraut. Alle solche importenden Punkte, die kein Professor und Kammerdenunziant versteht und in vierzigfaulen Dienstjahren nicht herausgebracht hat, habe ich schon vor 36 Jahren niedergelegt in Deutschland – und nach diesem Prinzip immer mehr und mehr aufgebaut.- und hätte ich mir nicht eine gesunde durchdachte Schule selbst auferlegt, dann wäre ich schon längst erledigt, so aber blase ich noch heute mit JEDEM um die Wette – trotzdem ich mir aus solchen Wetten und Preisrennen gar nichts mache. Mein Ziel war gewesen, aus meinem Ich etwas Gutes heraus zu holen, um meiner Kunst mit froher Liebe dienen zu können. (...) Die Schönheit, die nur von Innen heraus kommt, ist maßgebend – neben einem gesunden Fundament.“

14.3 Arthur Pryor (22.9.1870–18.6.1942)

Als Alschausky 1923 mit 44 Jahren in den USA Fuß fasste, kam er um zwei Jahrzehnte zu spät, um Arthur Pryor noch in der Höchstform seiner Solisten-Karriere zu erleben. Andererseits wird, als Pryor mit der Sousa-Band auf deren Europa-Tournee im Jahr 1900 in Leipzig war, er hier eines seiner schwierigsten Soli ohne Fehler spielte und von 25 000 Zuhörern umjubelt wurde, dieses besondere Ereignis kaum bis zu Alschausky, der damals noch in Köln studierte, vorgedrungen sein. So sind sich die beiden größten und berühmtesten Vertreter ihres Faches und ihrer Zeit, obwohl fast gleichaltrig, nie begegnet. Die Leipziger Posaunisten ließen sich dieses Konzert



indes nicht entgehen. „Während der Pause kamen einige Mitglieder des Gewandhausorchesters (zu jener Zeit dirigiert von Arthur Nikisch) auf die Bühne und begutachteten Pryors Posaune, nahmen den Zug ab, schauten durch die Rohre und untersuchten das Mundstück, alles nur, um herauszufinden, daß da keine zusätzlichen Hilfsmittel eingebaut waren. Aber Posaune und Mundstück waren so gebaut wie alle anderen auch, und Pryor konnte seine Kunststücke auf jeder anderen Posaune auch vorführen. Die Musiker waren sprachlos und konnten es nicht glauben, daß dies alles möglich wäre. Solche Begebenheiten verdeutlichen, warum Pryor auf der ganzen Welt derart bekannt war“ (Dr. Herbert L. Clarke).²¹⁹

Seltsamerweise wurde unter deutschen Posaunisten der Name Pryor erst ein Begriff, als seine Zugnummer *Blue Bells of Scotland* in den letzten Jahren bekannt wurde. Trotz aller Virtuosität passt dieses Stück allerdings kaum mehr in unsere musikalische Zeit. Diese Art von Musik hatte aber in Amerika in den Jahrzehnten vor und nach der Jahrhundertwende um 1900 ihre große Bedeutung und Berechtigung und gehörte zum täglichen Repertoire der vielen Bands, die ihre Noten selber komponierten und arrangierten. So blies auch Pryor nur seine eigenen Kompositionen, die er sich selber auf den Leib schrieb und die kaum ein anderer blasen konnte.

²¹⁹ Steve Wolfenbarger: Die solistische Musik des Komponisten und Posaunisten Arthur Pryor, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), 1/1999, Nr. 28, 10. Jg., S. 39–46.

Pryor wuchs in einer sehr musikalischen Familie auf. Der Vater war Leiter der Stadtkapelle und gründete später seine eigene „Pryor-Band“, in der auch Arthurs Brüder mitspielten. Mit 11 Jahren trat er erstmals in Chicago auf und wurde bekannt als der „Wunderknabe aus Missouri“. Mit 18 Jahren erhielt er sein erstes professionelles Engagement in der Band des Italieners Alessandro Liberati zu einer Sommertournee durch den Westen der USA, wo er als Solist auftrat. 1892 kam er in die von John Philipp Sousa neu formierte Band. Hier spielte er auf der World Columbian Exposition in Chicago sein erstes Solo, den eigenen Titel *Thoughts of Love*. Zwei Jahre später wurde er stellvertretender Dirigent der Band. Von 1895 bis 1903 leitete er 75 % der Aufnahmen. Bei drei Europatourneen der Sousa-Band besuchte er 16 Länder, spielte sogar für den König von England und den Zaren aller Reußen. Das Konzert in Leipzig haben wir schon vorweg genommen. 1903 gründete er seine eigene „The American Band“. Mit ihr spielte er 20 Jahre lang die Sommer-Konzerte in Asbury Park, New Jersey, neun Winterspielzeiten im Royal Palm Park in Miami, Florida, zehn Frühjahrsspielzeiten in Willow Grove Park nahe Philadelphia und fünf Sommer im Luna Park auf Coney Island, New York. Dazu kamen noch zahlreiche andere Engagements bei Ausstellungen und Messen, so bei der Weltausstellung in St. Louis (1904) und auf der Messe in Pittsburgh (1906). Im November 1903 wurde er zum Music Director der Victor Phonograph Company ernannt. Das Orchester der Plattenfirma bestand bis 1910 mehrheitlich aus Musikern der „Pryor-Band“. Es wurden in dieser Zeit 5.000 Takes aufgenommen mit 2.000 Titeln. Als Posaunist zog sich Pryor 1910 zurück, und spielte vor allem dann nicht mehr seine heiklen Solostücke. Diese waren mit der Sousa-Band und nach 1903 bei Victor aufgenommen worden, z.B. *Message of Violets*, *The Patriot Polka*, *Thoughts Waltz*, *Sycamore Tree* und *Polka Caprice-Simonis*. Wie sehr Pryor als Solist gefragt war, ergibt sich aus der Tatsache, dass er allein mit der Sousa-Band auf mehr als 10.000 Solo-Auftritte gekommen ist. Sousa bekannte später: „Ich glaube kaum, dass es einen ihm ebenbürtigen Mann gab, als er bei mir in der Band war.“ Herbert L. Clarke berichtet, dass Pryor alle seine Soli selbst komponierte und arrangierte, denn sie waren „hinsichtlich Technik und Intervallsprüngen in allen Registern, die er immer makellos spielte, höchst bemerkenswert. Ich glaube kaum, dass er jemals auch nur einen Ton im Konzert verpatzte, kein Ausrutscher in irgendeiner Hinsicht, er spielte mit größter Leichtigkeit. Seine Kompositionen waren derart anspruchsvoll, dass es nicht einen Klarinettenisten gab, der die technischen Schwierigkeiten auf der Klarinette meistern konnte – dabei hatten wir die besten der Welt in unserer Band! Pryor konnte wirklich unglaubliche Passagen auf der Posaune spielen!“²²⁰ Neben seiner vollendeten Technik rühmte man seinen wundervollen Ton und seine große Musikalität, ferner auch die häufig in seinen Stücken vorkommenden und sehr

²²⁰ Steve Wolfinbarger, S. 42.

schön klingenden Pedaltöne, zumal auf seiner engmensurierten Posaune mit einer Stützenweite von gerade mal 16 cm.

Zu Pryors Kompositionen äußert sich Steve Wolfenbarger so: „Diese Stücke wurden zu einer Zeit geschrieben, als es für das Instrument noch so gut wie keine Literatur gab. Seither bildeten diese Stücke den Grundstock im Solorepertoire Tausender Posaunisten. Auch wenn Pryors Werke, verglichen mit den Standards zeitgenössischer Kompositionen, musikalische Substanz vermissen lassen, so leisteten sie aber gute Dienste bei der Entwicklung der technischen und musikalischen Fähigkeiten zahlloser Posaunisten, insbesondere in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Sie werden immer noch vielfach gespielt und auch von professionellen Posaunisten und Lehrern als ein wichtiger historischer Abschnitt des Repertoires für Posaune angesehen.“²²¹

Diese Einschätzung lässt sich mit Einschränkungen auch auf die deutschen Verhältnisse der vergleichbaren Zeit übertragen. Träger der Unterhaltungsmusik außerhalb der großen Konzertsäle waren die zahlreichen Militärkapellen, die privaten Stadtorchester und Blaskapellen sowie die Kurorchester. Hier konnten sich die Posaunisten solistisch profilieren und auch ihre eigenen Kompositionen einem neugierigen und musikhungrigen Publikum vorstellen. Weschke und Alschausky machten davon reichlich Gebrauch. An sie reichten die zahlreichen anderen durchaus tüchtigen Kollegen nicht heran. Die Stücke, die ihnen zu Gebote standen, entsprachen keineswegs dem gehobenen Niveau der zeitgenössischen Komponistensprache, sondern bedienten lediglich ein modisches Unterhaltungsbedürfnis. Lieder und Transskriptionen bekannter Ohrwürmer, die für alle passenden Gelegenheiten arrangiert wurden, nahmen einen großen Raum ein. Ein Unterschied zu Amerika ist besonders gravierend, nämlich dass Deutschland hinsichtlich der Schallplatten-Produktion weit und auf Jahre hinaus zurücklag. Es sollte noch bis nach dem II. Weltkrieg dauern, bis die ersten Schallplatten mit deutschen Posaunensolisten herauskamen.

²²¹ Steve Wolfenbarger, S. 46.

14.4 Weitere Solisten

Ernst Gaetke

(*19.8.1886), studierte von 1904–1907 am Leipziger Konservatorium. War dann tätig als Soloposaunist im Kurorchester Travemünde, Philharmonischen Orchester Dortmund, Herzoglichen Kurorchester Bad Harzburg, ab 1908 im Orchester des Opernhauses Frankfurt/M. (Museumskonzerte), ab 1912 im Kgl. Hoftheater in München und hier als 1. und Soloposaunist mit Verpflichtung als Basstrompeter bei den Münchener Festspielen. 1920 erhielt er den Titel Kammervirtuose. 1921 erfolgte die Berufung als Lehrer für Posaune zunächst an der Akademie der Tonkunst in München, dann an das Staatskonservatorium der Musik in Würzburg, wo ihm 1939 der Titel „Professor“ verliehen wurde. Seine Unterrichtsfächer waren Posaune, Tuba, Basstrompete, Violine und Schlagzeug. Gleichzeitig war er Leiter der Orchestervorschule und der Gesamtbläserklasse. Als



Posaunensolist trat er oft in Erscheinung. Zahlreiche Kritiken heben seine vornehme Vortragskunst, die zauberhafte Zartheit seines Tones sowie seine glänzende Virtuosität hervor. Diese Urteile wurden von bedeutenden Dirigenten wie Dr. Karl Muck, Bruno Walter, H. W. von Waltershausen und Hans Knappertsbusch bestätigt, die ihn als Bläser seltener Qualität, als Meister seines Faches mit technisch, tonlich und musikalisch hohen Leistungen lobten. Solostücke hat er nicht komponiert, sondern Studienwerke. Bekannt sind seine 32 täglichen Zungen- und Lippenübungen, ferner die Tonleiter- und Arpeggien-Studien und eine Etüdenschule.

Alfred Max Günther

(*4.12.1891 in Beerberg, Kreis Lauban/Niederschlesien) absolvierte seine Studienzeit in den Stadtkapellen von Spandau und Berlin, ferner in Beeskow/Spree, Grünberg/Schlesien. Nach einer kurzen Militärzeit in der kaiserlichen Schiffsjungen-Division kam er 1910 als 18-Jähriger an die Stadtkapelle Rotenburg/Fulda. 1910 bis 1914 studierte er bei Karl Bamberg (Nachfolger von Robert Müller) am Leipziger Konservatorium. Während des I. Weltkrieges diente er in einer Regimentskapelle. Januar bis Oktober 1919 war er 1. und Soloposaunist in der Dresdner Philharmonie, die während der Kursaison in Bad Elster spielte. Ab 1. Oktober 1919 wurde er zunächst Wechsel-, dann Soloposaunist im Landestheater Darmstadt unter den Dirigenten Michael Balling, Joseph Rosenstock, Karl Böhm, Hans Schmidt-Isserstedt u. a. Von 1920 bis 1933

unternahm er zahlreiche Gastspielreisen als Posaunen-Virtuose durch Deutschland, Schweiz und Österreich und trat u. a. in Berlin, Breslau, Dresden, München und Zürich auf. Sein Tonumfang, öffentlich in eigenen Kadenzen vorgetragen, reichte vom Kontra-C bis c⁴. Außerdem blies er mehrstimmige Akkorde durch gleichzeitiges Blasen und Singen in das Instrument.



Heinrich Habermehl

(*15.12.1897 in Lauterbach/Hessen) lernte zwischen 1912 und 1915 beim Stadtkapellmeister Stumpf in Lauterbach und der Musikschule in Gerbstedt/Sa. Danach hielt er sein erstes Engagement im Kurorchester Bad Salzschlief. Im I. Weltkrieg verpflichtete er sich zur 12-jährigen Militärdienstzeit, deren letzte Jahre er zum Studium beim 1. Posaunisten der Frankfurter Oper Fritz Stähr nutzte. In der Sommersaison 1927 spielte er im Staatlichen Kurorchester Norderney, bevor er am 1. Oktober zum Frankfurter Symphonie-Orchester ging. Ein Jahr später fand er Anstellung im Städtischen Sinfonie- und Kurorchester Wiesbaden unter der Leitung von Karl Schuricht. Bei zahlreichen solistischen Auftritten hat er fast alle bekannten



Posaunen-Soli geblasen. Ganz besonders zahlreich trat er als Solist im Kurorchester Wiesbaden auf, im ganzen 65 Mal. Er hob am 19.6.1935 die „Ballade und Polonaise“ von Fritz Grube, sowie am 4.8.1937 das ihm zugeeignete „Concertino in Es-Dur“ des gleichen Komponisten aus der Taufe. Das Bild trägt eine Widmung an Arno Hansen.

Arno Hansen

(20.9.1894 in Flensburg–7.4.1950 in Essen). Schon als Kind erhielt er Violin- und Klavierunterricht. Mit 14 Jahren kam er auf die Musikschule Kappeln an der Schlei, Kreis Schleswig. Hier bekam er auch in den folgenden vier Jahren Posaunenunterricht beim 1. Posaunisten des Stadttheaters Kiel (Orchester des Vereins der Musikfreunde), Ernst Bernhard, Lehrer am Konservatorium. Von 1914–1918 diente er im Musikkorps des II. Seebataillons Wilhelmshaven. Nach der Kriegsentlassung wurde er 1918 Nachfolger seines Lehrers als Soloposaunist. Im Sommer 1919 wirkte er bei den Dresdner Philharmonikern in Bad Elster mit und lernte hierbei Alfred Max Günther kennen. Am 1.9.1919 wurde er wieder Nachfolger seines Lehrers E. Bern-



hard, diesmal als Bass- und Soloposaunist. Es folgte ein Jahr später ein Engagement im Städtischen Orchester Bochum als 1. und Soloposaunist, bevor er ab 1.3.1924 bleibend 1. und Soloposaunist im Städtischen Orchester Essen wurde. In all den Jahren gab es zahlreiche solistische Auftritte und von Essen aus Gastspiele als Solist und mit dem Essener Bläser-Quartett. Mit der Gründung der Folkwangschule 1927 wurde er Lehrer für Posaune und Leiter der Kammermusikklasse

für Metallblasinstrumente. Ab 1940 war er Mitarbeiter des Musikverlages Simrock-Rather-Sikorski, Leipzig. Hier gab er viele Anregungen und initiierte die Kammermusikbewegung für Blechblasinstrumenten-Bläser in fester Besetzung: 2 Trompeten in B, Tenor- und Bassposaune. Ferner für Posaunen-Kammermusik in bekannter Besetzung, wie Trio und Quartett. Er schrieb auch selbst 50 Duette für Tenor- und Bassposaune, 65 Trios für 3 Posaunen, 150 Quartette für Posaunen, gab vier Solobücher heraus, bearbeitete 6 Divertimenti von Joseph Haydn und 5 Divertimenti von W. A. Mozart für Posaunen-Trio. Viele Werke der Sololiteratur und etliche Kammermusikwerke wurden ihm zugeeignet. Sein umfangreicher Noten-Nachlass befindet sich heute in der Sondersammlung Posaune (Hansen-Stiftung) in der Musikhochschule München. Bei einem Verkehrsunfall kam er auf tragische Weise als Fußgänger ums Leben. So blieben einige Vorhaben seines Forschens unvollendet. „Die Posaune und ihre Geschichte“ ist nur als unvollendetes Manuskript erhalten.

Hansen war ein glühender Anwalt für alles, was der Posaune zur Ehre gereichte. Er sammelte dafür alles und regte Komponisten an, für die Posaune zu schreiben. Er korrespondierte mit allen namhaften Posaunisten bis hin nach Italien, Frankreich und England und sammelte deren Lebensdaten. Wahrlich, ein emsiger Arbeiter, dem die Posaune seine ganze Passion war. Sein Sohn Udo (1.6.1925–16.1.1987) wurde auch Posaunist, lernte natürlich bei seinem Vater, erhielt 1964 im Essener Orchester eine Anstellung, bevor er als 2. Posaunist und Basstrompeter an das Gürzenich-Orchester Köln kam. In Bayreuth blies er über 10 Jahre lang die Basstrompete. Im Krieg geriet er in englische Gefangenschaft und traf dort mit dem Londoner Posaunisten George Maxted zusammen.

Ch. Reibestein,

Posaunist in Meiningen. Guter Solist und Liederbläser. Verschiedene Kompositionen wurden ihm gewidmet. Errang in Bad Kissingen als Solist Triumphe. Man lachte, wenn er als Solist vor dem Publikum ungeniert auf seinen Zug spuckte. In Würzburg blies er gelegentlich der Aufführung der 9. Sinfonie von Beethoven mit den Meininger eine silberne Altposaune, die ihm Verehrer (Schüler) in Paris geschenkt hatten.

Friedrich Sertl

(16.6.1907 in Tutzing–1983). Nach seinem Studium an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München war er von 1925 bis 1926 am Württembergischen Staatstheater in Stuttgart und am Preußischen Staatstheater in Wiesbaden, danach an der Bayerischen Staatsoper in München tätig. Er führte 1921 in einem eigenen Konzert erstmalig in München die Posaune als konzertantes Soloinstrument ein. Am 29.9.1941 spielte er die Uraufführung von Cesar Bresgens Konzert für Posaune und Streichorchester mit dem Bayerischen Staatsorchester und am 5.3.1944 die Uraufführung des Posaunen-Konzertes von Ernst Schiffmann im Akademiekonzert des Bayerischen Staatsorchesters unter der Leitung von Eugen Jochum. Seit Bestehen der Akademiekonzerte (gegründet 1811) war es das erste Mal, dass die Posaune sich als konzertantes Soloinstrument hier Gehör verschaffen durfte. Sertl trat bei zahlreichen Gastspielen in München, Bad Tölz, Garmisch-Partenkirchen, Weimar, Berlin usw. als Solist auf.

Otto Silvester Rosin

(30.12.1902–12.3.1993), erhielt seit dem 10. Lebensjahr Violinunterricht. Vom 9.5.1919 bis Oktober 1922 besuchte er die Musikschule Fritz Blohm in Nauenhof bei Leipzig. Während dieser Zeit nahm er Privatunterricht bei Josef Alschausky und bei Franz Seyffarth, Posaunist beim Gewandhausorchester. Im Oktober 1922 erhielt er seine erste Anstellung als 1. Posaunist im Stadttheater Kecskemét (Ungarn), um gleich am 1. Mai 1923 nach erfolgreichem Probespiel an das Karlsbader Sinfonie- und Kurorchester zu gehen. Vom 1.10.1924 bis 30.3.1926 leistet er seinen aktiven



Militärdienst bei der Regimentsmusik Nr. 35 in Pilsen. Nach dem II. Weltkrieg gehörte er den neu gegründeten Bamberger Symphonikern als Soloposaunist an, in dem sich viele Musiker aus Karlsbad wiederfanden.

Neben reicher solistischer Tätigkeit beim Karlsbader Orchester trat er ferner noch in an-

deren Städten sowie auch beim Rundfunk als Posaunensolist auf. Sein meist geblasenes Solostück war Gräfes Posaunenkonzert, das er im Mai 1944 zum 34. Male aufgeführt hatte. Einige Werke wurden ihm zugeeignet, so Franz Neumanns Konzert für Posaune op. 33 und die *Romanze*, ferner ein *Ave Maria* von Franz Oehm und die *Schelmerei* von Walter Fürst.

Als Autor möchte ich berichten, dass ich Rosin das erste Mal anlässlich eines Konzertes der Bamberger Symphoniker in Berlin begegnet bin. Ich war damals noch Student und suchte ihn nach dem Konzert in der Garderobe auf. Er holte seine schon eingepackte Posaune aus dem Etui und blies darauf auf Anhieb das Superas, danach auch noch das c. Ich staunte gewaltig und ließ mir sein Mundstück zeigen, wie man das in solchen Fällen tut. Es war in der Tat etwas kleiner und flacher als mein Mundstück. Nach dieser Begegnung experimentierte ich auch mit kleineren Mundstücken und verdarb mir damit fast alles. Reumütig kehrte ich noch rechtzeitig vor dem Examen und den anstehenden Probespielen zu meinem altbackenen Mundstück zurück. Mein Lehrer, Karl Stefaniszin, Soloposaunist an der Staatsoper und selbst Schüler von Franz Dreyer (mithin bin ich ein Enkelschüler von Dreyer) verbot mir ausdrücklich, mich in die hohen Lagen zu versteigen. Umgekehrt wünschte ein anderer Lehrer, der Komponist Gustav Bumcke, von mir das double top „b“ zu hören. Denn er hatte noch Weschke erlebt und schwärmte von dessen Spitzentönen. Mit Rosin blieb ich durch Korrespondenz in Verbindung. Wir tauschten Noten aus, wobei seine handgeschriebenen Stücke eine auffallend schöne und akkurate Schrift verrieten. Später konnte ich ihn von Bayreuth aus während der Festspielzeit mehrmals in seinem Haus besuchen. Dieses lag wunderschön an einem Talgrund, und es war sein ganzer Stolz. Leider bin ich dort seinem Sohn Armin nicht begegnet. Er war damals schon fest bei den Bambergern engagiert. Erst auf dem Posaunensymposium in Stuttgart 2009 lernten wir uns kennen.

Alfred Jacobs (24.9.1890–6.4.1984)

Er war Schüler und Nachfolger von Paul Weschke und der Vorgänger von Willy Domroese als Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin. Mit 13 Jahren erhielt er seinen ersten Posaunenunterricht und war mit 14 Jahren Posaunist und Schlagzeuger in der Stadtkapelle Köthen. Nach 1920 studierte er bei Professor Weschke und erhielt zwei Jahre später ein Engagement im Blüthner-Orchester, übrigens zusammen mit Alschausky.

1924 wurde er 1. Posaunist in der Kroll-Oper, die 1931 von der Linden-Oper übernommen wurde, so dass die Staatskapelle damals 11 Posaunisten hatte: Paul Weschke, Richard Gottschalk, Ludwig Plass, Bernhard Raue, Willy Schrade, Paul Burghard (Doppelzug-Kontrabassposaune), Alfred Jacobs, Karl Stefaniszin, Emil Franetzki, Willi Ungewitter, Max Körner. Seit 1928 war Jacobs sechs Jahre lang Dozent für Posaune am Stern'schen Konservatorium bis zu seiner Berufung als Nachfolger Weschkes, der 1934 seine Professur niederlegte. Während dieser sechs Jahre bereitete er sich zielstrebig auf die Professur vor und studierte nebenbei Tonsatz, Instrumentation und Dirigieren bei Professor Gmeindl, Kontrapunkt bei Professor Nöthel, Gesang (Bariton) bei Professor Scheiwein. Ergebnis dieser Bemühungen waren seine Studienwerke für Posaune in 6 Bänden, erschienen im Selbstverlag (der 2. Band ist nicht erschienen).

1943 wurde Jacobs Titularprofessor, 1948 ordentlicher Professor (gleichzeitig Aufgabe seiner Position als Posaunist in der Staatskapelle) und alle 2 Jahre neu gewählter Senator der Hochschule, d.h. Abteilungsleiter für Blasinstrumente, Harfe, Schlagzeug und sonstige Instrumente. Dieses Amt hatte er 18 Jahre lang bis zu seiner 1967 erfolgten Pensionierung inne.

1933 holte ihn Generalintendant Heinz Tietgen nach Bayreuth. Das war der Beginn einer 35 Jahre währenden treuen Verbundenheit zu den Wagner-Festspielen, an denen er 27 mal als Posaunist und Basstrompeter teilnahm, ein seltener Rekord, der später nur durch Paul Schreckenberger überboten wurde.

Seine namhaftesten Schüler waren: Karl-Heinz Duse-Utesch, 1. Posaunist im Berliner Philharmonischen Orchester; Willy Domroese, 1. Posaunist in der Städtischen, später Deutschen Oper Berlin; Willi Walther als Privatschüler neben seiner Tätigkeit als 1. Posaunist im Berliner Philharmonischen Orchester; Fritz Voigt als Privatschüler aus Magdeburg, später 2. Posaunist und Basstrompeter in der Staatsoper unter den Linden.



Abb.: Alfred Jacobs stellt Paul Schreckenberger in Bayreuth dem Parsifal-Dirigenten Hans Knappertsbusch vor.

15. Das Medienzeitalter

Paul Weschke war es nicht vergönnt, seinen Karneval auf eine Schallplatte zu bannen. Bei der heutigen Schneidetechnik wäre das kein Problem gewesen. So mussten wir in Deutschland bis weit nach Ende des II. Weltkriegs warten, bevor die ersten Plattenaufnahmen mit Posaunen-Soli auf den Markt kamen.

Armin Rosin

(*21.2.1939 in Karlsbad), bespielte 1973 seine erste Langspielplatte mit Posaunenmusik. Es war dies wohl die allererste LP in Deutschland oder sogar weltweit. Frank Martin dirigierte selbst seine *Ballade pour trombone et orchestre* mit dem Orchestre de Chambre de Lausanne. In den Folgejahren erschienen weitere 14 Schallplatten mit Solo- und Ensemblestücken, angefangen von den romantischen Posaunenkonzerten mit Orchester von Ferdinand David, Friedebald Gräfe, Eugen Reiche und Ernst Sachse, Kompositionen von Joseph Alschausky (*Mein Ideal* und *Walzerarie Nr. 6*) von Carl Maria von Weber, C. Saint-Saens, Alexandre Guilmant und Sigmunt Stojowski. Aber auch moderne Werke von Darius Milhaud, Lars-Erik Larsson und Jan Koetsier gehören dazu. Daneben spielte er zahlreiche Werke für Posaune und Orgel ein, vom Barock bis zur Moderne. Mit dem Wiener Kammerorchester nahm er Werke von Haydn, Mozart und Gouinguene auf. Ferner machte er Aufnahmen mit der von ihm gegründeten und geleiteten Brass Philharmonie Stuttgart, und zwar mit Werken von Gabrieli, Bramieri, Lappi, Speer und miteigens von Jan Koetsier für das Ensemble geschriebenen Werken. Aufnahmen gibt es auch von seinem Posaunen-Terzett und von seinem Egerländer Alphorn-Terzett. Er trat weltweit als Solist mit ca. 35 verschiedenen Orchestern auf. Sein Wirkungsradius erstreckte sich von Israel über Korea, China, Taiwan, Afrika und Amerika. Er gründete das Blechbläser-Ensemble „Brass-Akademie-Stuttgart“, das sich aus seinen Studenten zusammensetzte und mit dem er in einigen Konzerten auftrat. Schließlich pflegte er eine besondere Art von Kammermusik mit seinem „Trio Armin Rosin“.

Er wurde ausgezeichnet mit dem „Großen Kulturpreis“ der Sudetendeutschen Landsmannschaft und erhielt die Ehrenbürgerschaft der Stadt Jeju, Korea! Am 25. Mai 2008 wurde ihm der Nordgaupreis 2008 überreicht. Das alles zusammengenommen, ist mehr, als was ein deutscher Posaunist jemals erreicht hat.

Armin Rosin studierte an der Münchner Musikhochschule, wo er 1962 sein Staatsexamen ablegte. Anschließend widmete er sich am Nürnberger Konservatorium dem Gesang, während er seit 1960 schon bei den Bamberger Symphonikern als Soloposaunist tätig war. In dieser Zeit studierte er nebenbei in Salzburg Dirigieren und betrieb 10 Semester lang Musikwissenschaftsstudien in Erlangen. 1966 ging er von Bamberg an das Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart und wurde schließlich hier Professor für Posaune an der Musikhochschule.²²²

²²² Homepage von Armin Rosin: <http://www.armin-rosin.com>.

Paul Schreckenberger

(20.5.1930–6.8.2009) war unter den führenden Posaunisten seiner Generation schon früh bei Schallplatten-, Rundfunkeinspielungen oder in Live-Konzerten zu hören. Es gibt Aufnahmen mit seinem Posaunenensemble unter dem Titel *Virtuose Posaunenmusik aus fünf Jahrhunderten*, ferner von der Hindemith-Sonate, von dem Konzert für Horn, Trompete und Posaune von H. Vogel, vom Wagenseil-Konzert und Aufnahmen mit dem Südwestfunk-Orchester mit Titeln wie *Mami Blue*, *I'm getting sentimental over you*, *Kleiner Konzert-Walzer* von R. Zettler und *Dein Lächeln sagt mir*, desweiteren Schallplattentitel: *Böhmerländer Posaunenwalzer* von H. Wolf und *Am Waldsee* von Otto Heinel (Original Böhmerländer Musikanten), *Blumenpeter-Walzer* (Die Kurpfälzjäger) In einem Mannheimer Akademie-Konzert trat er mit dem Konzert für Posaune von Gilvan unter der Leitung von Hans Wallat vor die Öffentlichkeit und ein weiteres Mal mit dem Konzert von Werner Thärichen, dem Solopauker der Berliner Philharmoniker.

Schreckenberger besuchte das Konservatorium seiner Heimatstadt Heidelberg und fand dort im Städtischen Orchester 1946 (also als 16-Jähriger) seine erste Anstellung als 2. Posaunist. In den Zeiten der Nachkriegsnot spielte er für ein Sandwich, aber auch aus Lust, Jazz bei den „Amis“ und erhielt darob nach einem Probespiel ein Angebot von Kurt Edelhagen, das er aber ausschlug. Stattdessen folgten Engagements beim Sinfonie-Orchester der Stadt Speyer, beim Kurorchester Bad Dürkheim und beim Pfalzorchester. Nach 1953 war er schließlich Soloposaunist im Nationaltheater Mannheim als Nachfolger des Weschke-Schülers August Sander, dem er nach eigener Aussage viel verdankte. Nebenher hatte er einen Lehrauftrag für Posaune an der dortigen Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim, die ihn nach 25 Jahren zum hauptamtlichen Professor machte. Der Praxis als passionierter Orchestermusiker wurde er dadurch nicht entfremdet. Er war weiterhin ein gefragter Posaunist, nicht nur im eigenen Orchester, sondern auch bei vielen anderen Veranstaltungen, u. a. regelmäßig bei Helmuth Rilling. Legendär ist allerdings seine 40-jährige Mitwirkung im Bayreuther Festspielorchester zwischen 1958 und 1998. Das ist auf dem Grünen Hügel ein einsamer Rekord. Wer ihn hier erlebt hat – der Autor genoss diesen Vorzug 27 Spielzeiten lang – kann bezeugen, dass er als Orchesterposaunist schier unübertrefflich war, stets bestens vorbereitet und eingeblasen, absolut unfehlbar in allen Lagen und mit nicht nachlassender Konzentration bis zur letzten Note des dritten Aktes, unnachahmlich auch in der musikalischen Auffassung und Darstellung durch vollendete Klangkultur und Tonschönheit. Darüber hinaus war er ein besessener Satzführer, der von seiner Gruppe vor jeder Aufführung ausgiebige Satzproben verlangte und damit für die Posaunisten in Bayreuth Maßstäbe setzte, die Nachahmung fanden. Doch niemand war darin so überzeugend und brillant wie er und konnte mit solch unerschöpflichem Humor immer wieder verblüffen. Als 28-Jähriger lernte er Hans Knappertsbusch kennen, der Wieland Wagners *Ring* dirigierte. Seitdem

hat er sieben *Ring*-Inszenierungen erlebt und unter Dirigenten wie Karl Böhm, Lorin Maazel, Horst Stein, Eugen Jochum, Pierre Boulez, Giuseppe Sinopoli, Peter Schneider, Daniel Barenboim und James Levine gespielt.

Auch nach seiner offiziellen Pensionierung als Professor unterrichtete er noch Jahre weiter, teilweise neben seinem Nachfolger, seinem Schüler Erhard Wetz. Außerdem spielte er bei vielen Gelegenheiten weiter Posaune und wurde über viele Jahre vom Baden-Badener Sinfonieorchester als ständige Aushilfe durch einen Zeitvertrag verpflichtet, und das mit 79 Jahren! Umso unfassbarer war die Nachricht von seinem plötzlichen Tod am 6. August 2009. Innerhalb weniger Tage raffte ihn eine innere Blutvergiftung dahin.

Nach diesen beiden hier vorgestellten Pionieren für Tonträger-Einspielungen mit Posaunen-Musik hat es andere ehrgeizige und würdige Nacheiferer gegeben, die ihre Schallplatten und CDs auf den Markt brachten. Aus deren großer Zahl ragen vor allem **Branimir Slokar** und der wohl einmalig zu nennende

Christian Lindberg

(* 15. Februar 1958 in Stockholm) hervor, der heute zurecht den Titel „Jahrhundertposaunist“ trägt. Dieser Ausnahme-Posaunist ist die letzte Steigerung der schon überragenden Altvorderen Alschausky und Pryor und der erste hauptberufliche, professionelle Posaunen-Virtuose der Musikgeschichte. In seiner umfangreichen Homepage sind 100 Werke angeführt, darunter auch eigene Kompositionen, die er nicht nur einmal, sondern teilweise bis zu hunderte Male aufgeführt hat. Das David-Konzert spielte er 375 Mal! Noch häufiger trat er mit Jan Sandstroms *A Motorbike Odyssey* auf, nämlich allein 653 Mal bis zum Juli 2007! Das ist schier unglaublich und sicher auch in hundert Jahren noch unnachahmlich. Inzwischen gibt es von ihm über 70 CDs mit allem, was die Posaunenliteratur an Altem und Neuem zu bieten hat. Darunter befinden sich neben eigenen Kompositionen auch viele speziell für ihn geschriebene und von ihm uraufgeführte Werke. Neben seiner solistischen Tätigkeit hat er sich auch eine Karriere als Dirigent aufgebaut. Die Homepage von Christian Lindberg ist ein überzeugendes Beispiel für die weit fortgeschrittene Globalisierung in der Musikwelt.²²³

Über das Internet sind überhaupt die Posaunisten weltweit verbandelt und jederzeit erreichbar. Einen großen und ständig wachsenden Beitrag dazu liefert auch die ITA, die International Trombone Association, der seit ihrer Gründung 1971 mehr als 65 Länder beigetreten sind, so auch Deutschland mit der 1988 in Köln gegründeten Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV, Affiliate Society of ITA). Das Vereins-Journal war lange Jahre „Das Schallstück“, das abgelöst wurde durch das IPV-Printjournal.

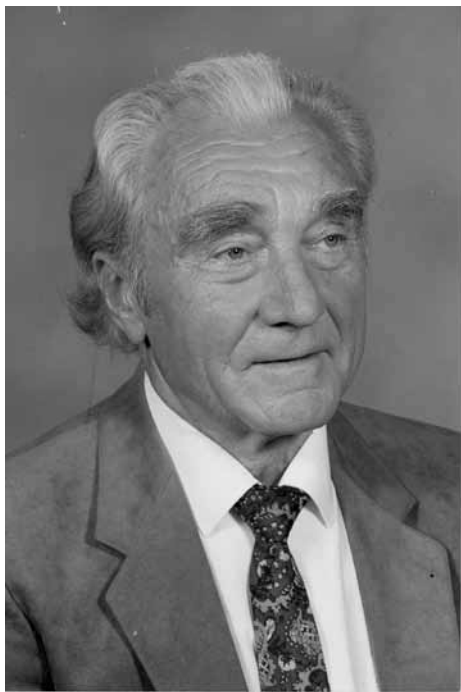
²²³ Homepage von Christian Lindberg: <http://www.tarodi.se>.

15.1 Zentralarchiv Posaune

Schon weit vor Gründung der IPV regte der ehemalige Soloposaunist der Deutschen Oper in Berlin und Professor an der Berliner Musikhochschule,

Willy Domroese (11.4.1916–14.3.2004)²²⁴,

gegenüber dem Autor an, „folgende Idee auf ihre Realisierbarkeit zu überdenken: Nämlich, ob es nicht wichtig und sinnvoll wäre, unter der Dachorganisation unseres Verbandes, der DOV (Deutsche Orchestervereinigung), ein *Zentralarchiv für Posaune* zu schaffen, in dem alles, was in der Praxis und Theorie mit Posaune zu tun hat bzw. hatte, zunächst einmal gesammelt und in der Folge (ein)geordnet werden könnte.“ Am Ende des an den Autor gerichteten Briefes lässt er den Gedanken an eine Posaunenvereinigung nach amerikanischem Vorbild anklingen und schließt mit der Überzeugung, „dass mein vorstehender Denkanstoß bei Ihnen auf fruchtbaren Boden fällt. Nehmen sie sich Zeit; bei mir hat es 45 Jahre gedauert, bis mir dieser Gedanke kam.“²²⁵



Dass Domroese (Bild) ausgerechnet mich dazu auserkoren hatte, diese seine Idee ins Werk zu setzen, gehört zu den seltsamen Zufälligkeiten des Lebens vor allem vor dem Hintergrund, dass wir uns persönlich nie begegnet sind. Er kannte mich lediglich von einigen Artikeln her, die ich für die Orchesterzeitung geschrieben hatte. Das genügte ihm, mir blind vertrauend seinen posaunistischen Nachlass zu überantworten. Ich sah mich dadurch in die Pflicht genommen und versuchte, daraus das Beste für die Posaungilde zu machen. Glücklicherweise zeigten sich die von mir angesprochenen namhaften Kollegen sehr aufgeschlossen und folgten bereitwillig dem Vorbild Domroeses. So entstand mit den Jahren eine stattliche Sammlung, in die auch meine umfangreiche Bibliothek einfluss, und die schließlich ein Volumen von fast einem

²²⁴ Karlheinz Weber: Wilhelm Domroese, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), Herbst/Winter 1992/93, Nr. 8, S. 13 ff.

²²⁵ Karlheinz Weber: Aufruf zur Gründung eines Zentralarchivs für Posaune, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), Nr. 2 Sommer 1990; ders.: *Wilhelm Domroese – Das Portrait*, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), Nr. 8, Herbst/Winter 1992/93, S. 13; ders.: *Nachrichten über das Zentralarchiv*, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), 2. Quartal 1994, Nr. 13, 5. Jg., S. 7; ders.: *Nachrichten über das Zentralarchiv Posaune*, in: Printjournal der IPV (Mai 2006), auch in engl. Fassung für das ITA-Journal.

Kubikmeter angenommen hatte. Nach jahrelangen Bemühungen, dafür eine geeignete wissenschaftliche Bibliothek zu finden, konnte schließlich im Jahre 2006 die Bibliothek der Münchner Musikhochschule gewonnen werden. Das war vor allem der tatkräftigen Mithilfe des dortigen Posaunen-Professors, Wolfram Arndt, zu danken. In diesem Archiv befinden sich die Stiftungen von Willy Domroese, Johannes Doms, Alfred Grünler, Arno Hansen, Alfred Jacobs, Werner Kühn, Walter Pieper, Horst Raasch und Karlheinz Weber.

Der Katalog der "Sondersammlung Posaune" in der Bibliothek der Münchner Musikhochschule ist über das Internet einsehbar.

15.2 Die Gründung der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV)

Die 1972 in den USA gegründete International Trombone Association (ITA) regte Heinz Fadle (Professor in Detmold) und Jiggs Whigham (Professor in Köln) zu einer Nachahmung für eine deutsche Sektion an. Nachdem die Statuten ausgearbeitet worden waren, fand in der Kölner Musikhochschule die Gründungsversammlung statt, in der laut Protokoll vom 16.12.1988 von 13 anwesenden Posaunisten die Gründung der Internationalen Posaunen-Vereinigung e. V. beschlossen wurde. Der Vorstand setzte sich zusammen aus Heinz Fadle (Präsident), Joachim Mittelacher (Vizepräsident), Ulrich Launhardt (Finanzen), Bjoern Strangmann (PR und Studenten-Koordinator), Karlheinz Weber (Bibliothek) und Jiggs Whigham (Allgemeine Beratung). Das Motto lautete in Anlehnung an die ITA: „Verpflichtet zur künstlerischen Förderung von Unterricht, Aufführung und Literatur für Posaune“. Das vierteljährlich erscheinende Vereinsjournal nannte sich „Das Schallstück“, das ab Februar 2006 durch das IPV-Printjournal abgelöst wurde. Es war vor allem der Rührigkeit von Heinz Fadle zu danken, dass die IPV (Affiliate Chapter of ITA) sich als ein überlebensfähiger Verein entwickelte. Er nutzte geschickt seine guten Beziehungen zu der ITA und deren führenden Köpfen, die erstmals einem Deutschen die ehrenvolle Aufgabe antrugen, ihr Präsident zu werden (1996–1998). Wie sehr sich die IPV gefestigt hat, beweist sie unter anderem durch die jährliche Veranstaltung des IPV-Symposiums an wechselnden Orten in Deutschland (meistens Musikhochschulen), wobei fachlicher Austausch, künstlerische Auseinandersetzung und Begegnungen unter Posaunisten auch auf internationaler Ebene ihr erstrebtes Ziel ist. Mehr über die IPV findet man zeitnah aktuell gehalten und auch mit Archiv im Internet auf deren Website.



15.3 Die Posaune im Jazz

Die „klassischen“ Posaunisten oder die „Zickendröhre“, wie sie von den „Jazzern“ kumpelhaft genannt werden, hegen eine heimliche Bewunderung für die Kollegen der Jazz-Szene. Deren Stilistik und die aus dem Jazz entwickelte Artikulation, Phrasierung und verblüffende Technik, verbunden mit der kreativen Kunst der Improvisation nötigen Respekt ab. Sie ist nicht so leicht zu imitieren und ist daher eine fast unüberbrückbare Hürde für Grenzüberschreitungen von und nach beiden Seiten. In der sogenannten ernsten Musik kommen Jazz-Elemente nur selten vor. George Gershwin und Leonard Bernstein sind schöne und vielleicht zu seltene Ausnahmen. Bernstein hat in seiner „Westside Story“ den Swing-Rhythmus in einer für Sinfoniker lesbaren Notation geschrieben, also weitgehend im Zwölfachtel-Takt, was umgekehrt für Jazzler schwer vom Blatt zu spielen ist.

Fast jeder klassische Posaunist hat in seinem Plattenschränk die LPs und CDs mit Glenn Miller (1904–1944), Jack Teagarden (1905–1964), Tommy Dorsey (1905–1956), Kai Winding (1922–1983), J. J. Johnson (1924–2001), Urbie Green (1926), Bill Watrous (1939), Albert Mangelsdorff (1928–2005) und Jiggs Whigham (1943). Aber der Wunsch, selbst einmal in einer Jazz- oder Bigband mitwirken zu können, ist meist unerfüllbar. Diese musikalisch unterschiedlichen Welten finden in der Praxis nicht zusammen.

Im folgenden versagen wir es uns, tiefer in das Wesen der Jazzmusik einzudringen. Das sollten wir den dafür Berufenen überlassen, die sich in der geschichtlichen Entwicklung - zumal auf dem amerikanischen Kontinent -, in den gewachsenen Stilen und traditionellen Strömungen des Jazz besonders gut auskennen. Dazu gehört beispielsweise Joachim Ernst Berendt, der in seinem Standardwerk über den Jazz²²⁶ das Thema umfassend behandelt hat.

In Deutschland sind wir erst spät mit dem Jazz in Berührung gekommen. Eigentlich erst nach 1945 hauptsächlich durch die Begegnung mit den amerikanischen Besatzungssoldaten, denn vorher während der Nazizeit war die „Negermusik“ verboten. Dabei war dieses revolutionäre Genre der neuesten Musikgeschichte bereits um 1890 in New Orleans entstanden, nachdem ihm die pianistische Musik des Ragtime mit seinem führenden Komponisten Scott Joplin voran gegangen war. Aus der gespannten Begegnung zwischen „schwarz“ und „weiß“, dem Zueinander der schwarzen und der weißen Rasse vor dem Hintergrund von Rassendiskriminierungen, was nirgends spürbarer war als in den Südstaaten der USA, entwickelte sich die besondere Musizierform des Jazz, in dem der urtümliche Gesang der schwarzen Sänger im Zusammenwirken mit europäischen Instrumenten stilbildend zu einer neuartigen Musizierform wurde. Indem die schwarzen Musiker ihr pentatonisches Tonsystem in die europäische Tonleiter einbrachten, ergab es sich, dass die bei ihnen fehlende

²²⁶ Joachim Ernst Berendt: Das Jazzbuch, überarbeitet von Günther Huesmann, Frankfurt am Main 1991.

dritte und siebente Stufe unsicher zwischen kleiner und großer Terz bzw. Septime schwankte. Diese „blue notes“ gaben den Blues-Melodien eine eigentümliche Charakteristik, jenes nebulöse „Blues-feeling“. Der Bebop fügte später noch die „flatted fifth“ - die verminderte Quinte - als „blue note“ hinzu. Übrigens hat dieser zu jener Zeit beliebteste Intervallsprung abwärts dem neuen Jazzstil onomatopoeisch den Namen „Be-bop“ gegeben.

Europäisch war auch das harmonische Gerüst, das lediglich aus den drei Hauptakkorden bestand, Tonika, Subdominante, Dominante. Diese bestimmten die 12-taktige Bauform der Blues-Strophe in ihrer dreiteiligen Form (Frage, eindringliche Frage, Antwort). Nimmt man den einfachen Marschrhythmus mit der Betonung auf 1 und 3 hinzu, weshalb man auch vom Two Beat Jazz spricht, stellt der Blues ein einfaches Gerüst dar, das auch von Laienmusikern variationsreich musikalisch mit Leben erfüllt werden konnte und zum Improvisieren einlud. Das mag der Grund dafür sein, dass der Jazz eine schnelle Verbreitung fand. Die Entwicklung ging von New Orleans über Chicago und Kansas City, wo der Swing, der Four Beat Jazz, entstand, nach New York. Benny Goodman war hier der King of Swing. In dieser Zeit gewann der Jazz seine größten kommerziellen Erfolge.

Gegen Ende der dreißiger Jahre wurde dem Swing etwas Neues entgegen gesetzt. In Kansas City, vor allem in Harlem, entstand der neue Stil, den man Bebop oder abgekürzt Bob nannte. Damit fand der Stilwandel im Jazz allerdings noch kein Ende, sondern setzte sich fort in Cool-, West Coast-, Hard Bop-, East Coast-, Free-, Fusion-, Rock-Jazz usw.

Neben dem New Orleans-Jazz der schwarzen Musiker bildete sich eine weiße Spielart heraus, die man mit Dixieland bezeichnete. Er wird häufig als der erste wirkliche Jazz-Stil gesehen. Es war auch die erste Musik, die unter dem Begriff Jazz zitiert wurde. Die Posaune hatte in diesen frühen Jazz-Bands lediglich die Rolle eines Rhythmus- und Harmonie-Instruments inne. Über diesen Bass-Untergrund bewegten sich die Melodieinstrumente Trompete und Klarinette. Bei den „marching bands“, die auf den „Band-Waggons“ durch die Straßen von New Orleans zogen, stand die Posaune notgedrungen am weitesten hinten, am „tailgate“, um Platz für die Zugbewegungen zu haben und die effektvollen, glissandoartig geblasenen Kadenzen zu ermöglichen, die zwischen die Melodiephrasen der anderen Bläser gesetzt waren. Daraus entstand der Tailgate-Stil, dessen bekanntester Vertreter Kid Ory (1886–1973) war. Weitere Posaunisten der New-Orleans Tradition waren Honoré Dutrey (1894–1935), Charlie Green (1900–1936), George Brunies (1902–1974) und Jimmy Archey (1902–1967).

In der Epoche des Chicago-Stils tritt die Posaune nunmehr auch solistisch auf den Plan. Jimmy Harrison (1900–1931) gilt als der erste Jazzmusiker, der musikalisch ausdrucksstarke und melodienreiche Soli auf der Posaune spielte. Er wird sogar als

der bedeutendste Posaunist der älteren Jazzmusik bezeichnet. Er war einer der führenden Solisten bei Duke Ellington und im Fletcher Henderson-Orchester. Sein „weißes“ Gegenstück war Miff Mole (1898–1961), der in der Band von Paul Whiteman und 1943 in der von Benny Goodman spielte.

Die Geschichte der Bigband beginnt hauptsächlich mit Fletcher Henderson, der für viele andere Big-Band-Leader zum Vorbild wurde: Count Basie, Woody Herman, Stan Kenton, Les Brown, Pete Rugolo, Quincy Jones und Dizzy Gillespie. Duke Ellington repräsentierte über drei Jahrzehnte den Bigband-Stil. In all diesen Bigbands saßen hervorragende Posaunisten, die sich in Soli und Chorussen hervortaten. Tommy Dorsey (1905–1956) war nicht nur ein vorzüglicher Posaunist, sondern als Leiter seiner Bigband der „sentimental gentleman“. Glenn Miller (1904–1944) war Posaunist bei Red Nichols und Benny Goodman, dann Bandleader, Komponist und Arrangeur. Jack Teagarden (1905–1964) wurde der Lieblingsposaunist von Louis Armstrong. Unter Duke Ellington spielten „Tricky Sam“ Nanton (1904–1946), der sich durch seinen Growl-Stil einen Namen machte, der Ventilposaunist Juan Tizol (1900–1984) und Lawrence Brown (1907–1988).

Die großen Posaunisten des Swing-Stils sind Benny Morton (1907–1985), Vic Dickenson (1906–1984), Dicky Wells (1907–1985) - alle drei in der Count Basie-Band -, J. C. Higginbotham (1906–1973), dessen Spiel man mit „gutbucket“-Posaune beschreibt, und Trummy Young (1912–1984), der wichtige Solist des Jimmie Lunceford-Orchesters und in Armstrongs „All Stars“.

Im Orchester Woody Herman finden wir Bill Harris (1916–1973), den Meister einer glanzvollen Virtuosität. Sein Posaunen-Solo über „Bijou“ war in den 40er Jahren das meistbewunderte Posaunen-Solo der Jazzmusik. Er übte nächst Jay Jay Johnson (1924–2001) den stärksten Einfluss auf alle modernen Posaunisten aus. Das „weiße“ Pendant zu Johnson war Kai Winding (1922–1983), der große Solist bei Benny Goodman und Stan Kenton. Beide Posaunisten fanden sich 1954 zu einer Zwei-Posaunen-Combo zusammen und bildeten auch ein Trombone Quartet und das Trombone Octet. Hier finden wir die besten Posaunisten vereinigt, z.B. Jimmy Cleveland (1926–2008), Carl Fontana (*1928–2003), Urbie Green (*1926), Bill Waltrous (*1939) und Tony Studd.

Jimmy Cleveland (1926–2008) war seit 1950 Posaunist in der Bigband von Lionel Hampton, danach spielte er als gesuchter Freelance-Musiker in unzähligen Bands. Er gilt als ein „Super-Jay Jay Johnson“.

Weitere Bop-Posaunisten sind Benny Green (1922–1983) und Earl Swope (1929–1968), Curtis Fuller (*1934) und Jimmy Knepper (*1927–2003), Frank Rosolino (1926–1978) und Phil Wilson (*1937), der die multiphonische Posaune beherrschte, also das gleichzeitige Blasen und Singen, wie wir es von Albert Mangelsdorff kennen.

Die Liste namhafter Posaunisten ließe sich noch beliebig fortsetzen. Aber es scheint, dass die Posaune als Solo- und Jazz-Instrument alles an Stilistik, Phrasierung, Technik und Tonumfang ausgereizt hat. Was ein Bill Watrous auf seinem Instrument hervorzaubert, ist atemberaubend. Die Jazz-Szene ist mehr als unübersichtlich geworden sowohl durch die unzähligen Bands, die kommen und gehen, die sich zusammen finden und wieder auflösen, als auch durch die speziell für Studios arrangierten Titel, bei denen Freelance Musiker mitwirken. Die meisten Posaunisten finden wir ständig wechselnd als „Sidemen“ in zahlreichen Bands, Combos und Bigbands als gesuchte Solisten in unterschiedlichen Jazz-Stilen. Die Diskographie ufernt in pure Unübersichtlichkeit aus, ist aber heute im Internet durchaus leicht zugänglich.

Werfen wir zum Schluss einen Blick auf Deutschland. Hier war Albert Mangelsdorff (1928–2005) der unangefochtene King of Jazz. Er spielte zunächst Gitarre und nahm seit 1947 Posaunenunterricht bei Fritz Stähr, Soloposaunist der Frankfurter Oper, der ihn auch zum multiphonen Spiel anregte, das er später wie kein anderer beherrschte. Er widmete sich zunächst dem Cool-Jazz und gelangte schließlich zum Free-Jazz. Er spielte in vielen Formationen, bevor er 1972 erstmals öffentlich ein ganzes Konzert hindurch als unbegleiteter Solist auftrat und anschließend seine erste Soloplatte „Trombirds“ aufnahm. Während seiner Karriere bespielte er mehr als 100 Schallplatten und CDs ein. Mangelsdorff war einer der ersten deutschen Jazzmusiker, die ausschließlich vom Jazz leben konnten. 1993 wurde er zum Honorarprofessor für Jazz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt ernannt. Ihm zu Ehren vergibt die Union Deutscher Jazzmusiker und die GEMA-Stiftung seit 1994 den Deutschen Jazzpreis, der den Titel Albert-Mangelsdorff-Preis trägt.

Jiggs Whigham (*1943) begann seine Laufbahn bei Glenn Miller und Stan Kenton. 1965 kam er nach Deutschland als Solist zum Jazz-Orchester Kurt Edelhagen beim WDR Köln, spielte auch bei Peter Herbolzheimer. 1979 wurde er Professor und Leiter der Jazz-Abteilung der Hochschule für Musik in Köln. 1982 arbeitete er mit der WDR-Bigband. Von 1995 bis Herbst 2006 war er Professor und Leiter der Abteilung für Populärmusik an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin und deren Ausgründung Jazz-Institut Berlin und leitete von 1995 bis 2000 die RIAS Bigband in Berlin und nach 2006 die BBC-Bigband in London.

Nachfolger von Jiggs Whigham als Professor für Jazzposaune am Jazz-Institut Berlin wurde sein Schüler Ludwig Nuss (*1961), der gleichzeitig seinen festen Platz als Leadposaunist in der WDR-Bigband Köln hat.

Nils Wogram (* 1972), auch ein Schüler von Jiggs Whigham, ist die Grenzüberschreitung von der klassischen Posaune zum Jazz gelungen. 1990 wechselte er zum Bundesjugend-Jazzorchester unter Peter Herbolzheimer. Von 1992 bis 1994 studierte er in New York Posaune und Komposition. Seit 2004 unterrichtet er an der Jazz-Schule Luzern in der Schweiz.

Den anfangs geäußerten Gedanken der Grenzüberschreitung zwischen den „Zickendrähnen“ und „Jazzern“ dürfen wir wenigstens in einem Punkt relativieren: In unseren Posaunenvereinigungen, in der amerikanischen ITA (International Trombone Association) und der deutschen Sektion IPV (Internationale Posaunen-Vereinigung) arbeiten Posaunisten aus allen Musiksparten einträchtig und kollegial zusammen und fühlen sich als eine große Familie.

15.4 Ausblick ins 21. Jahrhundert

Die Posaunenwelt steht beim Übergang vom 20. in das 21. Jahrhundert besser denn je da. In Deutschland haben alle Musikhochschulen ordentliche Professuren für Posaune eingerichtet. Die Schülerzahlen sind überall gewachsen. Die in allen Städten existierenden Jugendmusikschulen sorgen für stetigen Nachwuchs. Die Berufschancen sind gut, da es in Deutschland mehr festbesoldete kommunale Klangkörper und Rundfunkorchester gibt als in anderen Ländern. Wer hier bei Probespielen nicht zum Zuge kommt, findet oft noch eine Lehrerstelle an einer Jugendmusikschule oder eine Tätigkeit in einem Ensemble für Alte Musik, in der Jazz- oder Tanzmusik. An Noten für Posaune, wie Etüden, Schulwerken und Sololiteratur, oder an Schallplatten und CDs gibt es keinen Mangel. Alles ist leicht zu bekommen, weltweit und auch im Internet. Und dann gibt es da den unvergleichlichen Schrittmacher, Christian Lindberg, der die Maßstäbe setzt, was auf der Posaune bei Talent, Fleiß und Stetigkeit erreicht werden kann. Er hat die Posaune als Soloinstrument neu erfunden. Da kann der Autor zum Schluss nur seufzen: „Man müsste noch mal 20 sein!“

II. BAU, FUNKTIONSWEISE, SPIELTECHNIK

Es ist aber sonderlich dieses Instrumentum Musicum, (Posaun) vor andern blasenden Instrumenten überall/in allerley Consorten und Concerten wol zugebrauchen. (Michael Praetorius)

1. Instrumentenkunde

1.1 Blechblasinstrumente

Blasinstrumente (Aerophone) unterscheiden wir nach Holz- und Blechblasinstrumenten, und diese wiederum nach den überwiegend konischen Horn- oder den mehr zylindrisch geformten Trompeteninstrumenten. Zu den Horninstrumenten zählen wir die Waldhörner und Wagnertuben, die Bügelhornfamilie mit Flügelhorn, Alt-, Tenorhorn, Bariton und Tuba sowie auch die Grifflochinstrumente der Zinkenfamilie (gerader, krummer, stiller Zink, Tenorzink, Serpent), das Alphorn und die geschichtlichen Urinstrumente aus Naturstoffen wie Holz, Elfenbein, Knochen, Muschel, Horn usw., eigentlich auch bei den Hebräern das Schofar, bei den Römern das Cornu und bei den Germanen die Luren.

Zu den Trompeteninstrumenten rechnen wir Instrumente, die im Verhältnis zu ihrer Länge eine enge und weitestgehend zylindrische Mensur aufweisen, also Trompeten und Posaunen und mit gewissen Einschränkungen deren geschichtliche Vorformen bei den Hebräern (Chazozra), Griechen (Salpinx), Römern (Tuba, Bucina, Lituus) und Kelten (Karnyx).

Der landläufige Sammelbegriff „Blechblasinstrument“ ist nicht ganz stichhaltig, da diese Instrumente nicht ausschließlich aus Blech hergestellt sein müssen. Auch andere Materialien wurden dafür verwendet, z. B. Holz, Horn, Knochen, Elfenbein usw. Denn nicht das Material, die Wandstärke und deren Ausformung des Instrumentes, noch die Art und das Material des Mundstückes (Trichter oder Kessel; Knochen, Holz oder Metall), sondern allein die allen diesen Instrumenten gemeinsame Anblasweise wäre der korrekte übergreifende Terminus. Man spricht daher von „Polsterpfeifeninstrumenten“ oder im Englischen von „lip-vibrated instruments“.

In der Tat sind die Bläserlippen das schwingende Element. Sie sind zum Unterschied von Saite und Rohrblatt nicht Bestandteil des Instruments. Sie müssen erst an das Instrument „angesetzt“ werden, wobei ein geeignetes Mundstück den „Ansatz“, das „An-Setzen“, schonen und unterstützen soll.

Da die Lippenschwingung bei Bläsern analog der Stimmbandfunktion bei Sängern in vereinfachter Weise nach dem von dem berühmten Akustiker Helmholtz entwickelten Polsterpfeifenmodell erklärt wird, sprechen wir also wissenschaftlich richtiger von „Polsterpfeifeninstrumenten“, was uns nicht hindern soll, auch weiterhin den uns geläufigen Begriff „Blechblasinstrument“ zu benutzen, da heute die gängigsten

Instrumente fast ausnahmslos aus leicht zu verarbeitendem, dünnen Messingblech hergestellt werden.

1.2 Die Posaune als Instrumentengattung

Wenn wir von der Posaune sprechen, denken wir in erster Linie an die Zugposaune unter Weglassung der ersten Silbe, die nur zur Unterscheidung von der Ventilposaune vorübergehend Sinn machte. Diese hatte ungefähr seit den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts zunächst in tschechischen und österreichischen Militärkapellen und in Italien Verbreitung gefunden, wovon die Posaunenpartien einiger Opern von Rossini, Verdi und Puccini zeugen. Heute fristet sie nur noch ein stiefmütterliches Dasein. Wir finden sie gelegentlich noch in der Blas-, Jazz- und Laienmusik.

„Barockposaunen“ nennt man pauschal jene engmensurierten Posaunen, wie sie bis Anfang und vielleicht noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts im Gebrauch waren und neuerdings für die „Alte Musik“ nach historischen Modellen nachgebaut werden.

Auf die Tatsache, dass es vor der Erfindung des Posaunen-Zuges schon Jahrhunderte lang die „zuglose“ Posaune gab, wurde weiter oben ausdrücklich hingewiesen.

1.3 Konstruktion der Posaune

Wenn wir von dem Zugmechanismus absehen, fällt die Posaune durch ihren einfachen und überschaubaren Rohrverlauf ins Auge. In der einfachen S-Windung ist die ursprüngliche Form der alten *busune* noch deutlich zu erkennen. Gestreckt hat die Tenor-Posaune in B_1 eine ungefähre Länge von 275 cm. Dies kann in Abhängigkeit von der Grundstimmung und der Größe der Stürze variieren. Je weiter das Schallstück, desto kürzer kann die Gesamtlänge sein. Die Durchmesser der zylindrischen Rohrteile bei heutigen Tenor- und Bassposaunen liegen zwischen 12,9 bis über 14 mm. Die Erweiterung am Ende des Blasrohres, „Schallbecher“ oder „Stürze“ genannt, ist wichtig für eine bessere Schallabstrahlung und für die Stimmung. Ihre Durchmesser betragen durchschnittlich 22 cm. Bedeutsam ist, dass sich die Stürze im Laufe der Jahrhunderte allmählich von dem ursprünglich einfachen Trichter zu einer Exponentialform, dem heute eleganten und der Stimmung dienlicheren hyperbolisch geschweiften Stürzenprofil entwickelt hat.

Die Barockposaunen waren wesentlich schlanker. Tenor- und Altposaune hatten nur einen Rohrdurchmesser von ca. 10 mm und eine Stürze von 100 – 105 mm; die Bassposaune entsprechend von 12 mm und 127 – 140 mm.

Der enge, weitgehend zylindrische und nur schwach konisch sich erweiternde Rohrverlauf im Verhältnis zur Gesamtlänge und zur Ausformung des Schallbeckers bedingen den typischen, sonoren, strahlenden, voluminösen und majestätischen

Posaunenklang. Das Verhältnis von Rohrdurchmesser zur Gesamtlänge, auch als Mensur bezeichnet, beträgt ungefähr 1,3 cm zu 275 cm, also 1:212.

Die Rohrerweiterung vom Mundrohr bis zur Stürze, die Steigung, hat ein Verhältnis von 1,3:22 bzw. 1:17.

1.4 Die Posaunenfamilie

Michael Praetorius berichtet uns in seinem Syntagma musicum II von 1619 schon von einer kompletten Posaunenfamilie:

„Posaun (Latinis, Tuba ductilis, oblonga; Italis, Trombone, Trombetta) deren seynd viererley Arten oder Sorten.

1. Alt oder Discant Posaun: Trombino, Trombetta piccola, mit welcher auch Discant gar wol und natürlich geblasen werden kann: Wiewol die Harmony in solchem kleinen Corpore nicht so gut/ als wenn auff der rechten gemein Posaun/ durch guten Ansatz und Übung/ ein solche höhe kan erreicht werden.

2. Gemeine rechte Posaun: Tuba minor, Trombetta, oder Trombone piccolo, darauff man natürlich oben bis ins f unten ins E kommen; ... Wiewohl etliche/ (als unter andern der berühmte Meister zu München/ Phileno) durch vielfeltige Übung auff diesem Instrument so weit kommen sind/ daß sie unten das D, und oben im Discant das c^2 d^2 e^2 ohne sonderbare beschwerung und Commotion anstimmen. Sonsten hab ich noch einen zu Dreßden/ den Erhardum Borussum, welcher sonsten in Polen sich noch anjetzo auffhalten sol/ gehöret; Derselbe hat diß Instrument also gezwungen/ daß er darauff fast die höhe eines Zincken/ Als nemlich/ das oberste g^2 sol re ut; Auch die tieffe einer Quart-Posaun/ als das A_1 mit so geschwinden Coloraturen und saltibus, gleich auff der Viol de Bastarda, oder auff eim Cornet/ zu wege bringen/ erreichen und praestiren können. Wie solches etlichermassen am Ende im IV. Canzon, dieses 3. Theils/ zuersehen.

3. Quart-Posaun: Tuba major, Trombon grande, Trombone majore, deren etliche ein Quart, etliche aber eine Quinte tieffer seynd/ als die gemeine oder rechte Posaun/ und gleich eine Octav unter der Alt-Posaun. Und kan einer/ welcher der vorigen rechten Posaun mechtig und leuffig/ auff dieser auch leicht fortkommen; Nur daß er sich alle dasjenige/ so er blasen sol/ gleich ob es eine Quinta höher/ und wo das Signum [Baßschlüssel] vorgezeichnet/ als wan es das [Tenorschlüssel] were/ imaginire und einbilde. Daher es dann billicher eine Quint-Posaun genennet werden möchte. Doch ist hierbey zu mercken/ weil die Quartposaunen unterschieden seyn/ eine grösser als die ander/ daß dahero auch die Züge alßdann ungleich fallen.

Octav-Posaune: Tuba maxima, Trombone doppio, oder la Trombone all Ottava basso, ist vor der Zeit gar selten gefunden worden. Es seynd aber deren/ so ich gesehen/ zweyerley Art; die eine ist gleich noch eins so lang/ als die gemeine rechte Posaun/ ohne Bügel; Daher sie dann auch wegen der Züge und sonsten mit derselben ganz übereinkomet/ Allein

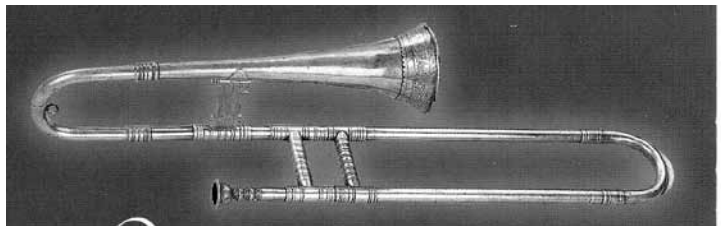
daß sie ihren Thon ein Octav tieffer bringen und natürlich das E_1 ; im falset aber auch/ doch mit gutem Ansatz das D_1 unnd C_1 erreichen kan. Und ist dieselbe Art von einem Kunst-Pfeiffer/ Hans Schreiber genand/ vor vier Jahren gefertiget worden. Deren Abriß in Sciagraph. Col. VI.VII. Die ander ist noch nicht eins so lang/ hat aber etwas dickere Röhren/ und darneben Krum-Bügel/ dadurch die tieffe zuwege gebracht wird; Und diese seynd in etlichen Capellen/ vor Jahren albereit im gebrauch gewesen.“

Zusammenfassend schreibt Praetorius:

„Es ist aber sonderlich dieses Instrumentum Musicum, (Posaun) vor andern blasenden Instrumenten überall/ in allerley Consorten und Concerten wol zugebrauchen/ Sintemal es nach allerley Tönen, umb etwas höher und niedriger/ nicht allein durch auffsteckung und abnehmung der Krum-Bügel/ (Cromette) und andern auffsteckelß Stücken/ (Polette genand) sondern auch mit dem Mund unnd Winde/ ohne auffsteckung der Krum-Bogen/ allein durch den Ansatz und Mundstück/ von einem geübten und erfahrenen Künstler/ nach seinem gefallen/ per tonos & semitonia gezwungen und gebraucht werden kan: Welches sich auff andern Instrumenten, deren Löcher mit den Fingern geregiret werden müssen/ nicht thun lesset.“²²⁷

Um 1600 war also bereits die Posaunenfamilie komplett vom Diskant bis in den Kontrabass hinab. Bei der Diskant- und Altposaune macht Praetorius allerdings Einschränkungen, die auch später noch Gültigkeit haben. Auf der Altposaune gibt es für den nicht geübten Bläser größere Stimmungsschwierigkeiten als auf der Tenorposaune. Die Diskantposaune in hoch B, also eine Oktave höher als die Tenorposaune, scheint zu der Zeit noch nicht gebaut worden zu sein. Ob sie später überhaupt je eine Rolle gespielt hat, ist schwer zu sagen. Nur wenige Exemplare aus dem 18. Jahrhundert sind erhalten geblieben. (Im Leipziger Grassi-Museum Diskant-Posaunen von Schwabe, Leipzig 1796; von J. G. Eschenbach, Markneukirchen 1796 und eine vogtländische Arbeit von 1850/60).²²⁸ Im Nürnberger Germanischen National-Museum²²⁹ finden wir zwei Diskantposaunen unbekannter Herkunft von 1820 und 1850.

Jüngst ist allerdings das Musikinstrumenten-Museum Schloss Kremsegg in den Besitz einer gut erhaltenen Diskantposaune gelangt, die auf dem Stürzkranz signiert ist mit: Christiann Kofahl, 1677. Es würde sich demnach um den ältesten Beleg für eine Dis-



²²⁷ Michael Praetorius: Syntagma musicum II, S. 31, 32.

²²⁸ Herbert Heyde, S. 160 ff.

²²⁹ John Henry van der Meer, S. 96.

kantposaune handeln. Noch wartet dieser Fund im Tresor darauf, nach Abschluss weiterer Untersuchungen in der Sammlung ausgestellt zu werden.²³⁰

Der Diskant im 4-stimmigen Posaunensatz wurde meist anstelle einer Diskant- oder Altposaune von einem Zink übernommen. Diese Praxis reicht von Pezels 5-stimmigen „Turmmusiken“ und Gottfried Reiches „Quatricinien“ bis zu Gluck und Mozart. In der großen C-Moll-Messe von Mozart wird zum letzten Mal die Diskantposaune (Cornett, Zink) als Chorstütze im 4-stimmigen Posaunensatz vorgeschrieben. Danach wird der Zink durch Oboen und Klarinetten verdrängt. Übrig bleibt der Dreiersatz aus Alt-, Tenor- und Bassposaune als Standardbesetzung im Sinfonieorchester, in der Oper und vor allem in der Messekomposition. Die Stimmen dafür wurden traditionsgemäß im Alt-, Tenor- und Bassschlüssel geschrieben.

Um die Jahrhundertwende wird auch die Altposaune immer mehr durch die Tenorposaune ersetzt. Wagner ist der erste namhafte Komponist, der in seinen späteren Opern für die 1. Posaune ausdrücklich die Tenorposaune, für die 2. Stimme sogar die Tenor-Bassposaune vorschreibt. Er ist es auch, der die Kontrabassposaune für seinen *Ring der Nibelungen* zum ersten Mal in das Orchester einführt. Darin folgen ihm Richard Strauss, Schönberg, Alban Berg u. a. Diese Kontrabassposaune war zunächst eine Doppelzugposaune (siehe unten) in tief B. Sie wurde erst 1924 in Bayreuth durch die noch heute übliche F-Posaune mit zwei Ventilen ersetzt.

Praetorius bezeichnet unsere Tenorposaune als die „gemeine, rechte Posaun“, also als die damalige Standard-Posaune. Sie ist es bis heute geblieben.

1.5 Der Zug

Besonderes Merkmal der Posaune ist ihr teleskopartig zu betätigender „Zug“, der es dem Bläser gestattet, das Instrument durch eine kontinuierliche Rohrverlängerung um bis zu 7 Halbtonschritten zu vertiefen. Diese einfache wie geniale Vorrichtung ermöglicht es, die Lücken zwischen den Naturtönen zu überbrücken. Zum ersten Mal wurde somit ein Blechblasinstrument diatonisch und chromatisch spielbar. Eine Spezialität ist das „Posaunenglissando“, das in der Konzertmusik allerdings erst durch Schönberg zum ersten Mal in Deutschland vorgeschrieben wurde (*Peleas und Melisande*).

Der bewegliche, äußere Zug in Form eines langschenkigen U-Bogens, auch „Außenzug“ oder „Zugscheide“ genannt, läuft auf zwei parallelen Innenrohren („Zugstangen“ oder „Innenzug“), die meist am unteren Ende durch einen „Stiefel“ aufgeweitet sind.

²³⁰ Musikinstrumenten-Museum Schloss Kremsegg, Musica Kremsmünster (Sammlung Franz Xaver Streitwieser), A-4550 Kremsmünster, Kremseggerstraße 59.

Diese 10–12 cm langen Stiefel sind die eigentlichen Auflageflächen, auf denen der Zug gleiten soll. Der Außenzug ist am oberen Ende durch einen Quersteg stabilisiert, der auch teleskopartig in sich beweglich sein kann, um ein „Spiel“ zuzulassen. Manche Instrumentenbauer haben versucht, in diesem (technisch bedingt) zylindrischen Zug-Teil noch etwas an konischen Komponenten einzubringen. So kann man ein konisches Mundrohr als Verlängerung des Mundstückhalses in die erste Zugstange einbringen, um die Stimmung und die Ansprache zu verbessern. Dem soll auch der sogenannte pseudokonische Zug dienen, bei dem die zweite Zugstange um 0,5 cm weiter als die erste ist. Das erlaubt dann auch, dem unteren U-Kniestück ebenfalls eine leicht konische Ausformung zu geben. Der Zug hat eine „magische“, weil optimale Länge von einem Tritonus. Diese 7 Halbtonschritte sind unbedingt notwendig, um die zweitgrößte Lücke in der Naturtonskala (zwischen 2. und 3. Naturton) zu überbrücken und gerade noch „kurz“ genug, um vom ausgestreckten Arm eines Erwachsenen bis zur 7. Lage ausgezogen zu werden. Ein um einen Halbton längerer Zug wäre für den Arm schon zu „lang“ und daher reine Verschwendung. Aber auch so ist es für den durchschnittlichen Posaunistenarm nicht immer einfach, den 7. „Zug“ tief genug zu ziehen, vor allem in schnellem Tempo. Hinzu kommt, dass einige Instrumentenmacher den Zug nicht ökonomisch durchgestalten und viele Zentimeter so unnötig „verschenken“. Dies war vor allem bei der alten „deutschen“ Posaune der Fall. Der „amerikanische“ Zug hat hier neue Maßstäbe gesetzt, wenn auch noch nicht mit der letzten Konsequenz. Einige Zentimeter wären durchaus noch rauszuholen. Es käme darauf an, die Distanz zwischen Mundstückfläche und dem unteren Zugsteg so kurz wie möglich zu halten. Oft geht das Mundstück nicht tief genug rein, und oft ist der Steg am Außenzug zu weit unten aufgesetzt.

Von Vorteil wäre auf jeden Fall ein auf seine notwendige Länge beschränkter „kurzer“ Zug, der dadurch auch der Forderung nach Leichtgewichtigkeit besser entsprechen würde. Die „Leichtgängigkeit“ kann nur durch technische Präzisionsarbeit erreicht werden. Verchromte Innenzüge gehören heute zum Standard. Neusilber-Außenzüge sind meist leichter, da Neusilber sich dünner ausziehen lässt ohne zu reißen.

Bei der F-Bassposaune der Barockzeit konnte der entsprechend längere Zug für die auch gegenüber der Tenorposaune längeren Halbtonschritte vom ausgestreckten Arm nur bis zur 5. Lage ausgezogen werden. Um den Arm zu verlängern, wurde am unteren Steg ein „Schwengel“ oder „Anstoß“ beweglich befestigt. Bei der Kontrabassposaune hatte dieser „Anstoß“ eine Länge von einem Meter. Es ist einleuchtend, dass schnelle Passagen mit einem so langen und nur indirekt zu bewegenden Zug nicht möglich waren. Bemerkenswert ist eine im Leipziger Grassi-Museum befindliche normale Tenorposaune mit einem kurzen Schwengel!

2. Technische Verbesserungen

2.1 Der Doppelzug

Der durch den Mainzer Musikforscher Gottfried Weber 1816 erfundene Doppelzug²³¹, der auf vier Zugstangen läuft, war ein Versuch, die in Vergessenheit geratene Kontrabass- oder Oktavposaune wiederzubeleben und auch die unhandliche F-Bassposaune den im 19. Jahrhundert gestiegenen Anforderungen an Beweglichkeit anzupassen. Die Idee ist bestechend. Durch die doppelte Windung wird der Zug halbiert und hat dann nur noch die Länge des Zuges einer Tenorposaune und auch deren Zug-Applikation. Doch wird diese Zugtechnik erheblich beeinträchtigt durch das mehr als doppelt so große Gewicht des Zuges und durch den prinzipiellen Nachteil von Doppelzügen, der darin besteht, dass die kürzere Auszugslänge durch eine um 60 % größere Reibungskraft²³² erkaufte wird. Das mögen die Gründe dafür sein, warum sich



der Doppelzug nicht durchsetzen konnte, zumal auch wenig später das Quartventil erfunden wurde. Möglicherweise könnten bei der heutigen Fertigungstechnik diese Nachteile minimiert werden. Die Abbildung zeigt den Londoner Posaunisten Arthur Falkner mit einer Doppelzug-Kontrabassposaune von Boosey, London.

Erstmals gebaut wurde diese „Doppelposaune in F“ 1830 von Halary in Paris. Richard Wagner, der seine Kontrabassposaune in B um 1869 von der Berliner Firma Carl Albert Moritz erstellen ließ, setzte sie als erster Opernkomponist in seinem *Ring der Nibelungen* ein. In unseren Posaunenchoren ist sie heute noch als „Jerichoposaune“ bekannt und sogar in wenigen Exemplaren vorhanden.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass auch die F- oder Es-Bassposaunen in einigen Fällen mit dem Doppelzug gebaut wurden. Dieser Zug hat dann nur noch die Länge einer Altposaune! Im Leipziger Grassi-Museum befindet sich eine vogtländische Es-Posaune von 1838/39.

²³¹ Gottfried Weber (1779-1839): Beschreibung und Tonleiter der Gottfried Weberschen Doppelposaune, Mainz 1817 bei Schott. Vgl. auch Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ), XVIII, 749; Kunitz: Die Instrumentation, Teil 8, Die Posaune, Leipzig 1959, S. 751.

²³² Herbert Heyde, S. 192.

2.2 Das Quartventil. Die Tenor-Bassposaune

Eine weitere Neuerung im Posaunenbau war die Erfindung des schon oben erwähnten „Quartventils“, mit dem es möglich wurde, die alte, unhandliche Bassposaune in F oder Es abzulösen, deren langer Zug nur mit Hilfe eines „Schwengels“ bis zum 6. Zug zu traktieren war. Der 7. Zug wurde bautechnisch meist unterschlagen. Interessanterweise finden wir dieses Manko auch bei den meisten Altposaunen, sogar neueren Datums vor.

Um in unserer Naturtonreihe die erste Lücke zwischen dem Pedalton und dem eine Oktave darüberliegenden 2. Naturton zu überbrücken, müsste der Zug so lang sein wie das ganze Instrument, d. h. das ganze Instrument bestände nur noch aus dem Zug ohne Stürze. Das ist natürlich unmöglich. Mit unserem „magischen“ Zug können wir diese Oktavlücke nur bis zum E₁ schließen. Es fehlen bis zum B₁ noch 5 Halbtonschritte, nämlich Es, D, Des, C und H₁. Diese Töne sind nur durch das Dazuschalten eines Quartventils zu erreichen; d. h. das H₁ ist auch in diesem Fall noch nicht tief genug. Besser wäre daher ein „Tritonusventil“. Die meisten Bassposaunisten benutzen allerdings heute doppelventilige Posaunen, bei denen zum Quartventil noch ein Ganzton- oder Terzventil zugeschaltet werden kann, wie wir es schon bei der F-Kontrabassposaune gesehen haben. Beide Ventile können separat oder kombiniert betätigt werden.

Der Leipziger Instrumentenbauer Carl Friedrich Sattler baute 1839 zum ersten Mal eine „Tenorbass-Posaune“. Sein Ventil war allerdings nur ein Stellventil ohne Daumenmechanik. Erst später konnte es mit Hilfe einer Daumenschlaufe und einer Feder auch während des Blasens betätigt werden. Heute gibt es dafür eine feste Hebelvorrichtung. Seit einigen Jahren wird ein neues Ventil aus Amerika angeboten, dessen Besonderheit darin besteht, dass der Luftstrom in dem Quartbogen wie in einer Schleife verläuft ohne die engen Bögen an den bisherigen Ventilen. Dieses „Thayer Axial-Flow Valve“ von Orla Ed Thayer wurde im Jahre 1984 patentiert. Der Schweizer Instrumentenbauer Renè Hagmann, beschritt als Antwort auf die beim Thayer-Ventil erkennbaren Mängel 1991 mit seinen „Free-Flow“-Ventilen andere Wege und fand in Antoine Courtois und Boosey & Hawkes 1997 zwei Konzerne, die sein Ventilsystem serienmäßig in ihren Posaunen verbauen. Heute hat es sich auf dem Markt zu einem ranggleichen Ventilsystem mit dem traditionellen Drehventil und dem „Axial-Flow“-Ventil entwickelt. Christian Lindberg hat neuerdings eine weitere Variante entwickeln lassen, die als „Rotor System“ patentiert wurde und exklusiv mit der „CONN88H Lindberg“ angeboten wird.

Für die Posaunenchor wurden im vorigen Jahrhundert auch Bassposaunen gebaut, die nur mit einem Ganzton-Ventil versehen waren, um das in der Posaunenchor-Literatur oft vorkommende tiefe „Es“ noch erreichen zu können. Tiefere Töne wurden nicht gebraucht. Solche Instrumente kann man noch auf alten Bildern von Posaunenchor erkennen (1885 Posaunenchor Blankenloch; 1891 Posaunenchor

Vlotho; 1893 Posaunenchor und Jünglingsverein Wüsten; 1895 Posaunenchöre Wallenbrück und Spenge-Lenzinghausen)²³³. Die Posaunenchöre dachten offenbar sehr ökonomisch und gaben für ihre Instrumente nicht mehr als unbedingt notwendig aus.

2.3 Die „romantische“ Posaune

Seit der Erfindung des Zuges hat sich an der prinzipiellen Konstruktion der Posaune nichts Wesentliches verändert. Sie gilt daher, wie oft hervorgehoben wird, als dasjenige Orchesterinstrument, das früher als alle anderen seine heutige ausgereifte Form und Funktionstüchtigkeit angenommen hat.

Gleichwohl hat es Verbesserungen gegeben. Die musikalisch bedeutendste war die erst schleichende und dann vorsätzliche Erweiterung der Mensur und der Stürze in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie war Ausdruck des romantischen Musikempfindens, das einherging mit der Vergrößerung des Sinfonieorchesters durch neue Instrumente, die im Barock- und klassischem Orchester noch fehlten (Klarinette, Tuba, Harfe). Auch die damaligen Blaskapellen erfuhren durch die Wieprechtschen Reformen der preußischen Militärmusik einen Zuwachs an weitmensurierten Ventilinstrumenten (Flügelhorn, Tenorhorn, Bariton und Tuba). So wird verständlich, dass die damaligen schlanken Posaunen (die wir heute als „Barockposaunen“ für Aufführungen von „Alter Musik“ wiederbelebt haben) in ihrem Klangvolumen als ungenügend empfunden wurden. Die Anregung zur durchgehenden Mensurerweiterung, von der Firma Czerveny in Königgrätz um 1853 aufgegriffen, soll von dem Münchner Akustiker und Geologen Emil Schafhäütl ausgegangen sein.²³⁴ Möglicherweise ist eine Tendenz zur Weitmensurierung schon in den 1790er Jahren zu erkennen, so bei Krause in Berlin und Schwabe in Leipzig.²³⁵ Sie setzt sich in den folgenden Jahrzehnten bei Sattler in Leipzig deutlich fort.

Die erweiterte Mensur dieser „romantischen“ Posaune fand zunächst in Deutschland und Österreich Verbreitung. In Frankreich und England²³⁶ setzte sie sich erst nach dem II. Weltkrieg durch. Der erst in nachfolgender Zeit in Deutschland aufkommende Begriff „deutsche“ Posaune²³⁷ bezog sich aber nicht auf diesen Umstand, sondern wurde prägend erst zur (auch teilweise polemischen) Unterscheidung von den „amerikanischen“ Posaunen, die nach 1945 in Westdeutschland erstmals zugänglich waren und zunächst als eng und dünn klingende „Jazzposaunen“ verspottet wurden, obwohl die Konzertmodelle von Bach, Conn und King durchaus dem Typ der weitmensurierten „romantischen“, also „modernen“ Posaune entsprachen.

²³³ Mitteilung von Pastor Horst Dietrich Schlemm.

²³⁴ Hans Kunitz, S. 592, Fußnote 1); Julius Schubert: Musikalisches Conversations-Lexikon, 10. Auflage, Leipzig 1877, S. 354: „1853 verbesserte Czerveny die Tenor-B- und Baß-F-Posaunen nach Schafhäütl's Angabe derart, daß er ihre Mensur durchgehend erweiterte und eine leichtere und kräftigere Ansprache erzielte.“ V. F. Czerveny in Königgrätz (1819–1896).

²³⁵ Heyde, Herbert, S. 174.

²³⁶ George Maxted: Talking about the Trombone, London 1970.

²³⁷ Karlheinz Weber: Die „deutsche“ Posaune, in: Das Orchester, 7/8 1978.

3. Akustische Funktionsweise der Posaune

3.1 Die Lippenschwingung

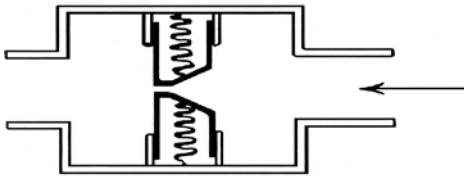
Das Zusammenwirken von Atmung (Generator), Lippen (Vibrator, schwingendes Element), Mundstück (stauendes Widerlager), Instrument (Resonator), Außenluft, das Gehör des Bläfers und die geistige Auswertung des Höreindrucks mit dem Rückkopplungseffekt auf die Lippen, dazu das externe Korrektiv durch den Lehrer bilden einen geschlossenen Regelkreis. Die Schwingungen des durch die Lippen gepressten Luftstromes bilden mit dem Luftpolster des Mundstückes und der Luftsäule im Instrumentenrohr ein gekoppeltes Schwingungssystem, das wir näher betrachten wollen.

Die Lippenschwingung entsteht durch das periodische Öffnen und Schließen des durch den Mundstückrand begrenzten Lippenspaltes, wobei die zwischen Ober- und Unterlippe austretenden Luftpulse eine Schallwelle erzeugen, die durch das Instrument (Resonator) verstärkt wird. Durch kontinuierliche Variation der Lippenspannung bei gleichzeitigem Hindurch„prusten“ der Atemluft kann der Bläser die konkrete Tonhöhe willkürlich und entsprechend seinen vorgegebenen oder antrainierten Fähigkeiten verändern. Dies ist übrigens auch ohne Mundstück und Instrument möglich und wird nicht selten von Berufsbläsern zum „Einblasen“ praktiziert.

Für die Lippenschwingung wird analog zur menschlichen Stimme als leicht verständliches akustisches Modell für die Tonerzeugung die von Helmholtz aufgestellte Polsterpfeifentheorie (vgl. Ewald²³⁸) herangezogen, wonach die Lippen in der Art einer Gegenschlag- oder Polsterzunge („ausschlagende Zunge“, da sie sich mit der Atemluft gegen das Mundstück bewegen) schwingen und periodische Luftstöße erzeugen, die die angekoppelte Röhre zum Mitschwingen anregen. Auch wenn dieses Modell nur eine einzige Tonhöhe erklärt und nicht die Fähigkeit der menschlichen Lippen, durch kontinuierliche Variation der Lippenspannung eine glissandoartige Tonhöhenkala über mehrere Oktaven zu erzeugen (hier träfe eher das Saitenmodell zu), so hilft es doch, diesen komplizierten Vorgang in etwa zu erhellen. Das Anblas-Schema für eine Polsterpfeife besteht aus einem Windkanal, in dem zwei bewegliche, durch Druckfedern senkrecht aufeinandergepresste Holzschieber (oder „Lippen“) so eingebaut sind, dass sie durch einen kontinuierlichen Luftstrom in Schwingungen versetzt werden können.

²³⁸ Julius Richard Ewald: Zur Konstruktion von Polsterpfeifen, Pflügers Archiv Bd. 152, Nr. 4–6, Juni 1913.

In der Zeitlupe erkennen wir drei Phasen: Lippenschluss, Öffnung und Schließphase:



1. Ausgangsposition: Atemdruck und Lippenschließkraft halten sich die Waage. In der Mundhöhle wird ein Blasdruck aufgebaut und so erhöht, bis er die Schließkraft der Lippen übersteigt, die schräg nach vorn auseinandergedrückt werden.

2. Öffnungsphase: Die in das Mundstück entweichende Luft bewirkt einen von vorn nach hinten sich fortpflanzenden Druckabfall in der Mundhöhle, während im Mundstück der Druck umso schneller steigt, je größer die Stauwirkung des Mundstücks ist, d. h. je länger sich der Abfluss der Luft durch den engen „Hals“ verzögert. Bei gleichbleibender Schließkraft der Lippen nimmt die Öffnungskraft ab, bis die Schließkraft diese überwiegt. Die Lippen schließen sich wieder, noch begünstigt durch die Sogwirkung zwischen den Lippenrändern (Bernoullisches Gesetz).

3. Schließphase: Mit dem Entweichen der Luft durch die Stengelbohrung in das Instrument verringert sich der Luftdruck im Kessel, während im Mundraum durch permanent nachströmende Atemluft der Druck wieder ansteigt, wobei der Stoßhebereffekt (Pneumatischer Widder) den Vorgang unterstützt.²³⁹ Der Druckausgleich erreicht die Balance zwischen Luftdruck und Lippenschließkraft. Der Ausgangspunkt für die nächste Schwingungsperiode ist gegeben.

Dieser in Zeitdehnung beschriebene Vorgang ist in Wirklichkeit sehr rasant. Je nach Lippenspannung und Atemdruck kommen bei der Posaune ca. 40–960 solcher Schwingperioden oder Luftpulse in der Sekunde vor. Es eignet sich dieses Modell nur zur Erklärung der Schwingungserzeugung ohne das frequenzbestimmende Moment. Bei der Polsterpfeife können wir nicht kontinuierlich den Federdruck oder die Größe und Stärke der Holzlabialen verändern. Zusätzlich müssen wir daher den Schwingvorgang durch das „Saitenmodell“ zu erhellen suchen, auch wenn zwischen dem Spannen der Lippen und dem Spannen der Saite unübersehbare Unterschiede bestehen. Die Lippen werden durch Muskelkraft gespannt und senkrecht aufeinandergepresst. Die Durchlassöffnung der Lippen wird bei steigender Tonhöhe immer mehr „verkürzt“ und zentriert verengt. Bei den tiefsten Tönen hingegen nimmt die schwingende Länge der Lippenöffnung den ganzen Mundstückdurchmesser ein. Wie man bei Streichinstrumenten für die tiefen Lagen Saiten mit mehr „Masse“ benutzt, z. B. durch Umwickeln der Saite mit einem feinen Silberdraht, so vermag vielleicht der Bläser durch Lockerlassen der Lippen mehr schwingende Lippen“masse“ durch mehr Breite (Länge ist durch den Kesseldurchmesser begrenzt) einzubringen. Zur

²³⁹ Jürgen Jaeger: Grundlagen des Blechbläseransatzes am Beispiel der Posaune, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 1, S. 56–73, Halle 1971, S. 59.

Höhe hin müsste diese Masse kontinuierlich durch Muskelanspannung „abgespeckt“ oder arretiert werden, bis nur noch die äußersten Lippenränder schwingen. Natürlich spielt auch der Mundstückdurchmesser eine selektierende Rolle. Nur ist dies eine vorgegebene Größe, die während des Blasvorgangs nicht geändert werden kann. Aber hier wird die Analogie zur Saite deutlich, wenn man die unterschiedlichen Mundstückdurchmesser für tiefe und hohe Instrumente mit den unterschiedlichen Stimmbandlängen des männlichen und weiblichen Kehlkopfs vergleicht. Doch zum Unterschied zur Saite sind Lippen und Stimmbänder nicht nur an den Angelpunkten, sondern auch seitlich befestigt.

Polsterpfeifen- und Saitentheorie haben für uns Bläser nur Modellcharakter. In Wirklichkeit ist die Lippenfunktion noch viel komplizierter, da die Lippen bei unterschiedlichen Tonhöhen nicht gleichgespannt sind oder in der Art eines Doppelrohrblattes gegeneinander schwingen. Mit steigender Frequenz überwiegt der Schwingungsanteil der Oberlippe immer mehr, während in den tiefen Lagen die Schwingungsbewegungen beider Lippen noch annähernd gleich groß sind²⁴⁰. Ja, in den hohen Lagen schwingt die Oberlippe fast allein. Gleichzeitig verschiebt sich die Unterlippe mehr und mehr unter die Oberlippe. Vereinfacht gesagt: Die Hauptschwingungen gehen von der Oberlippe aus, dagegen erfolgt die frequenzregelnde Änderung der Schwingungsbewegung durch die Spannung der Unterlippe. Mehr oder weniger festes Anpressen der Unterlippe an die Oberlippe verändert deren Steifheit und damit die Frequenz.

Dies sind theoretische Erklärungsversuche für die Wirkungsweise unserer Lippen unter dem Gesichtspunkt des rechten „Ansatzes“, dessen Anforderungen der Bläser mit einer einzigen, als Komplex eingeübten Muskelinnervation genügt.²⁴¹ Der Bläser merkt von den gesetzmäßig ablaufenden Vorgängen nichts und kann darauf auch keinen Einfluss nehmen.

3.2 Das Mundstück

Dem Bindeglied zwischen Lippen und Instrument, dem Mundstück, kommt eine nicht unwesentliche Bedeutung zu. Ein lippenschonendes Ansetzen wird durch einen angemessen abgerundeten Rand gefördert. Die Kesseldurchmesser sind auf die jeweiligen Instrumente abgestimmt: enge für Diskant-, weite für Bass-Instrumente. Hier folgen die meisten Bläser einer jahrhundertealten empirischen Praxis. Das bezieht sich auch auf die Kesselform, die, ob trichter- oder kesselförmig, ob mit abgerundeter oder scharfer „Verbrechung“ am Übergang vom Kessel zur Bohrung, die Klangfarbe beeinflusst. Kesseltiefe und -volumen und der Durchmesser der Stengelbohrung bestimmen die Stauwirkung und haben dadurch einen nicht unerheblichen Einfluss

²⁴⁰ nach den Amerikanern Martin und Henderson, zit. bei W. Stauder, Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 6, Sp. 724.

²⁴¹ Jürgen Jaeger, S. 61.

auf die Stimmung des Instrumentes. Enge und flache Kessel mit zusätzlich scharfer Verbrechung verschärfen den Ton und nehmen ihm Klangvolumen. Zu tiefe Kessel machen den Klang stumpf und intonieren zu tief, weil hier die höheren Komponenten des Klangspektrums zugunsten der tieferen benachteiligt werden. Der Unterschied wird deutlich, wenn man eine Posaune mit einem Trompetenmundstück oder umgekehrt mit einem Bassposaunenmundstück anbläst. Zwischen den Extremen gibt es eine fast unbegrenzte Variationsbreite von Möglichkeiten, aus denen sich jeder Bläser sein individuelles Mundstück aussuchen muss. Die Wahl kann zur Qual und im äußersten Fall zu einer „Mundstückkrankheit“ führen, wenn ein Bläser sich nicht eindeutig auf ein Mundstück festlegen kann und nicht aufhört, nach jenem utopischen Mundstück zu suchen, das von „allein“ geht, ohne zu üben. Darunter leidet sein Ansatz bis hin zur Ansatzneurose. Im Zweifelsfall ist es geboten, sich einen guten Bläser oder seinen Lehrer zum Vorbild zu nehmen, dessen Mundstück zu kopieren und dann immer dabei zu bleiben.

Eine wichtige akustische Funktion, die Stauwirkung, haben wir schon erwähnt. Sie soll noch etwas näher untersucht werden, auch wenn es für uns akustische Laien schwer ist, die wissenschaftlichen Darstellungen darüber zu entziffern.

Aus Erfahrung wissen wir, dass tiefe Töne mehr Luft verbrauchen als hohe. Das liegt daran, dass bei tiefen Frequenzen der Lippenspalt größer ist und umgekehrt. Wir haben gesehen, dass die Lippenschwingung eine periodische Folge von Luftpulsen ist. Mit jedem Luftpuls gelangt ein Luftquantum in den Mundstückkessel. Dieses Luftquantum ist bei tiefen Tönen groß und kann bei der Posaune 6 ml, d. h. das ganze Kesselvolumen, oder in der Mittellage nur $\frac{1}{4}$ dessen ausmachen. Durch Teilung des Luftverbrauchs durch die Frequenz erhält man die Größe des Luftquantums, das je Lippenöffnung (Ganzschwingung) in das Mundstück strömt. In der Höhe ist wegen der geringen Stauwirkung der Druckanstieg zu langsam, die Maximalöffnung der Lippen und der nachfolgende Rückschwung werden später erreicht. In diesem Falle wäre ein Mundstück mit einem kleineren Kesselvolumen günstiger. In der Tiefe ist es genau umgekehrt. Bassposaunisten bevorzugen daher größere Kessel und Bohrungen, um das „Prasseln“ der tiefen Töne zu mildern. Daraus ergibt sich, dass jedes Mundstück nur in seiner Mittellage ein ideal stauendes Widerlager für die Luftpulse ist. In den Grenzbereichen muss der Bläser gegen die Auswirkung dieser „Eigenfrequenz“ ankämpfen (vgl. Jaeger²⁴²). Der Bläser hat in diesen Bereichen größere Schwierigkeiten, laut genug blasen zu können. Ideal wäre ein Mundstück, das sich den frequenzabhängigen Druckschwankungen automatisch anpassen würde. Versuche dazu hat es schon gegeben. Es wurde ein Mundstück konstruiert, dessen Kessel sich abflacht, sobald der Bläser in der Höhe das Mundstück automatisch mehr an die Lippen drückt. Dieses Patent scheint sich nicht bewährt zu haben. Wir müssen also beim Mundstück von einer vorgegebenen Größe ausge-

²⁴² Jürgen Jaeger, S. 59.

hen, die wir beim Blasen nicht ändern können. Dagegen stellt die Mundhöhle eine Druckkammer dar, deren Größe der Bläser je nach Tonhöhe durch unterschiedliche Zungenstellungen verändern kann. Bei jeder Aufwärtsbindung benutzen wir beispielsweise die Silbenfolge da-hi. D. h. bei hohen Tönen wölbt sich automatisch die Zunge nach oben und verkleinert so die Mundhöhle. Der Bläser unterstützt damit unterbewusst den Druckausgleich zwischen beiden Druckkammern in der Weise, dass der Druckanstieg im Mundstück mit dem Druckabfall in der Mundhöhle synchron und phasenverschoben, d. h. möglichst im gleichen Tempo verläuft.

Die Wahl des „richtigen“ Mundstückes unterstützt die Spezialisierung auf Höhe oder Tiefe. Die Stimmung des Instrumentes kann beeinflusst und in einem gewissen Maße korrigiert werden durch die Abstimmung des Verhältnisses von Kesselvolumen und Bohrung. Darüber liegen Untersuchungen der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig durch Dr. Klaus Wogram vor:

„Aus akustischer Sicht besteht das Mundstück [...] aus Mundstückkessel und Mundstückhals, aus deren Zusammenspiel die Wirkung auf die Stimmung und den Klang resultiert. Beim Mundstückkessel interessiert hier nur das effektive Kesselvolumen, das sich zwischen den Bläserlippen und dem Einsatz der Bohrung befindet. Die Form des Kessels ist im Hinblick auf die Resonanzwirkung von untergeordneter Bedeutung, sie entscheidet vielmehr über die Klangfarbe und die Ansprache in den verschiedenen Dynamikstufen. Die im Kessel befindliche Luft wirkt akustisch wie eine Feder, deren Steifigkeit zunimmt, wenn das Volumen verringert wird. Bei dem Mundstückhals sind die Eigenschaften der Bohrung, der Hinterbohrung und des anschließenden Konus zusammengefasst, da sich diese Größen akustisch wie eine mitschwingende Masse verhalten. Je kleiner die Bohrung und je länger der Konus, umso schwerer kann diese Masse zu Schwingungen angeregt werden und umso größer wird der Wert der mitschwingenden Masse ausfallen. Nun wirkt sich eine Feder aber immer entgegengesetzt zu einer Masse aus, d. h. wird die Federsteifigkeit größer, so ist die Wirkung genauso wie bei einer Verringerung der mitschwingenden Masse.“

Die Wechselwirkungen zwischen dem Mundstückkessel und dem Hals ergeben als Feder-Masse-System ein schwingungsfähiges Gebilde mit diskreten Resonanzfrequenzen. Beidembegrenzten Naturtonumfang von Blechblasinstrumenten interessiert lediglich die tiefste Resonanzfrequenz, die auf einfache Weise ermittelt werden kann. Schlägt man mit dem flachen Handteller auf den Rand des freien Mundstückes, so entsteht ein Impulsgeräusch, dem man eine definierte Tonhöhe zuordnen kann. Die Frequenz dieses Tones ist die Resonanzfrequenz des Mundstückes und als solche außerordentlich wichtig für die Stimmungsbeeinflussung des Instrumentes. Aus diesem Grunde ist es unumgänglich, das Mundstück als einen Teil des Instrumentes zu betrachten und nicht, wie leider oft proklamiert wird, als ein wichtiges Attribut des Bläasers.²⁴³

²⁴³ Klaus Wogram: Stimmungskorrektur an Blechblasinstrumenten, Mitteilung der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt Braunschweig 1974, S. 28 ff.

Besonders die hohen Naturtöne eines Instrumentes können durch eine geeignete Resonanzfrequenz des Mundstückes korrigiert werden. Es gibt Instrumente, deren Naturtonskala so verläuft, dass im oberen Naturtonbereich mit steigendem Naturton auch dessen Frequenz immer höher wird oder umgekehrt. Wir sagen vereinfacht, ein Instrument tendiert nach oben zu hoch oder zu tief.

Die Resonanzfrequenz des Mundstückes kann in mehrfacher Weise verändert werden: die Vergrößerung des effektiven Kesselvolumens bei gleichbleibendem Halsdurchmesser senkt die Resonanzfrequenz; die Verkleinerung erhöht sie.

Die Vergrößerung des Halses erhöht, die Verkleinerung senkt die Resonanzfrequenz bei gleichbleibendem Kesselvolumen.

Wie wirkt sich das auf die Stimmungskorrektur aus?

Ist ein Instrument oben zu hoch, müssen wir die Resonanzfrequenz unseres Mundstückes erniedrigen. Das geschieht am besten durch Vergrößerung, also Ausbohren des Kessels, da es schwieriger ist, die Stengelbohrung enger zu machen. Ist unser Instrument oben zu tief, hilft das Aufbohren des Halses oder die Wahl eines flacheren Kessels bei gleicher Bohrung. Eine um 30 % erweiterte Bohrung kann die hohen Naturtöne bis zu 20 Cent anheben. Man sieht, dass die Korrekturmöglichkeit ihre Grenzen hat, doch wenn man diese Zusammenhänge nicht kennt, kann es vorkommen, dass durch ein „falsches“ Mundstück die schlechte Stimmung eines Instrumentes noch „verschlimmbessert“ wird.

Wogram empfiehlt, wenn man einmal ein passendes Mundstück mit geeigneter Resonanzfrequenz gefunden hat, „tunlichst an der Größenordnung dieser Frequenz festzuhalten. Das schließt nicht aus, dass das Angebot eine große Anzahl von verschiedenen Mundstücken umfasst.“ Will man z. B. später doch zu einem größeren Mundstück wechseln, muss man darauf achten, dass dann auch die Bohrung größer ist. Ein um 10 % größeres Kesselvolumen erfordert eine Bohrung, deren Querschnitt ebenfalls um 10 % erweitert werden muss, was einem Durchmesserzuwachs von ca. 5,1 % entspricht.

Wenn Wogram zeigt, dass das Mundstück Teil des Instrumentes ist, nämlich abgestimmt auf seine Stimmung, wären die Instrumentenbauer gehalten, für jedes Modell eine geeignete Auswahl an Mundstücken mit der gleichen Resonanzfrequenz, aber mit unterschiedlichen Kesselgrößen, -formen und Rändern parat zu halten, damit der Bläser das ihm genehme Mundstück auch finden kann.

3.3 Das Instrument als Resonator

Als drittes Glied unseres gekoppelten Schwingungssystems müssen wir nun die Wirkungsweise des Instrumentes selber untersuchen, das in unserem Regelkreis die Funktion des Verstärkers (Resonators) ausübt. Bei Blechblasinstrumenten handelt es sich um „Luftklinger“, d. h. es schwingt die im Instrument umschlossene Luft, nicht das Metall.

Die Lippenschwingung befördert einen durch den Lippenspalt austretenden pulsierenden Luftstrom, der durch das Mundstück in das Instrument gelangt und die im gemischt konisch-zylindrischen Rohr begrenzte Luftsäule zum Mitschwingen anregt.

Es entsteht eine stehende Welle, deren Frequenz und Klangspektrum durch Form und Länge der Posaune bestimmt ist. Die Schallwelle verhält sich bildlich gesprochen wie ein Pendel, das vom Mundstück angestoßen wird und vom Stürzenrand zum Mundstück wieder zurückschwingt, um dort von neuem angestoßen zu werden. Ein Aufschaukeln gelingt nur, wenn das Pendel immer im richtigen Augenblick angestoßen wird, d. h. wenn das Pendel den größten Ausschlag erreicht hat, also nicht zu früh, dann wird der Schwung gebremst, nicht zu spät, dann geht der Anstoß ohne Verstärkung ins Leere. Diesen einzig richtigen Zeitpunkt, an dem ein Anstoß zum weitesten Ausschlag führt, nennt man auf die Akustik übertragen „Resonanz“, die Schwingungszahl des Pendels pro Sekunde die „Resonanzfrequenz“. In Wirklichkeit ist dieser Vorgang natürlich viel komplizierter und sehr rasant. Das „Pendel“ schwingt in Abhängigkeit von der Schallgeschwindigkeit in der Luft mit 343 m/s vom Mundstück zur Stürze und zurück. Bei einer 343 m langen Posaune brauchte die Schwingung zwei Sekunden. Da aber die Tenorposaune nur eine geometrische Länge von 2,75 m hat, errechnet sich die Laufzeit aus $2 \times 2,75 / 343 = 16$ Tausendstel Sekunde.²⁴⁴

Das Pendelmodell erklärt nur die Funktion der Verstärkung schlechthin. Das Instrument schafft aber noch viel mehr. So werden auf wunderbare Weise die von den Lippen ausgehenden Schwingungen, die stark geräuschüberlagert sind, sortiert und stabilisiert. Mundstückkessel und Luftsäule des Instrumentes wirken selektiv, sie entnehmen also den jeweils ankommenden Lippenfrequenzen die in Frage kommenden Teiltöne zur entsprechenden Tonbildung.²⁴⁵ Den Unterschied merken wir sofort, wenn wir ohne Instrument und Mundstück nur mit den Lippen einen Ton „summen“ und dann diesen pulsierenden Luftstrom durch allmähliches Annähern an das Mundstück in das Instrument leiten. Das in der Tonhöhe definierbare „Geräusch“ der Lippen wird plötzlich zu einem runden Posaunenton. Wir spüren auch an den

²⁴⁴ Klaus Wogram: Stimmungskorrektur an Blechblasinstrumenten, S. 4.

²⁴⁵ Bahnert/Herzberg/Schramm: Metallblasinstrumente, Leipzig 1958, S. 59.

Lippen eine wohltuend stabilisierende Wirkung. Auffallend ist der stark verminderte Kraftaufwand für die Lippen, die sich auf dem Mundstückrand „stützen“ können, und die Leichtigkeit, mit der sich der Ton gleichmäßig und ohne Schwankung in der Tonhöhe halten lässt. Das kann man so erklären, dass das Instrument nur diejenigen Frequenzen verstärkt, die in der Nähe der Resonanzfrequenz des Instrumentes liegen, während die geräuschvollen Komponenten unterdrückt werden.

Die stehende Welle im Instrument trifft am Schallstückende auf die Außenluft und erzeugt eine Schallwelle, die wir wahrnehmen. Bevor also die stehende Welle von der Stürze und der Außenluft reflektiert wird, gibt sie Energie nach außen ab, wird aber auch verstärkt zurückgeworfen. Der zurückschwingende Schallwellenteil trifft im Mundstück auf einen gerade neu erzeugten Luftpuls, beide addieren sich zu einem größeren Wert (den wir als Verstärkung wahrnehmen) und überlagern die nicht verstärkten Komponenten. Die Lippen erzeugen keine sinusförmigen, sondern verzerrte Schwingungen, die im Instrumentenrohr auch einige „Harmonische“ anregen, aus der die posaunentypische Klangfarbe resultiert. Zusammenfassend lässt sich sagen: „Entsprechend der verbesserten Schallabstrahlung steigt auch die Ansprache der betreffenden Töne, so dass das Blechblasinstrument die vom Musiker erzeugten Schallsignale in ihrer Frequenzlage oder Tonhöhe sortiert und diejenigen Töne bevorzugt abstrahlt, die durch seine Bauform vorgegeben sind.“²⁴⁶

3.4 Die Naturtöne

Eine stehende Welle ist eine Luftteilchenbewegung periodisch gleichmäßig wechselnder Druckknoten und -bäuche. Je kürzer die Abstände zwischen diesen beiden Druckmaxima und -minima sind, umso höher die Frequenz. Wenn wir den tiefsten Naturton auf der Posaune anblasen, den Pedalton, dann haben wir eine Schallverteilung mit dem Druckbauch am Mundstück und dem Druckknoten am Stürzende. Es erklingt der Ton B_1 wegen der vorgegebenen Länge der Tenorposaune von ca. 270 cm. Die darüberliegenden Naturtöne erreichen wir durch das vertraute „Überblasen“. Unsere Lippen erzeugen durch erhöhte Spannung eine höhere Frequenz. Entspricht diese einer Resonanzfrequenz im Instrument, also einem ganzzahligen Vielfachen der Grundfrequenz, dann haben wir einen neuen Naturton getroffen. Diese ganzzahligen Vielfachen oder „Harmonischen“ sind nichts anderes als die Töne unserer Naturtonskala, die wir als Posaunisten vom 1. bis zum 12. Naturton bei entsprechender Fähigkeit erreichen können. Da diese Töne harmonisch zum Grundton stehen, sind sie absolut rein, weichen aber gegenüber der temperierten Skala mehr oder weniger ab. Am gravierendsten machen sich diese Abweichungen beim 7. (-32 Cent), 11. (+51 Cent), 13. (-59 Cent) und 14. (-31 Cent) Naturton bemerkbar.

In der Naturtonreihe erkennen wir ein gesetzmäßiges Konstruktionsprinzip, wonach sich in jeder darüberliegenden Oktave die Intervalle der unteren nochmals halbieren und damit die Zahl der Naturtöne verdoppelt. Beträgt der Abstand zwischen dem 1. und 2. Naturton eine Oktave, so verengen sich die Intervalle über dem 8. bis zum 16. Naturton bereits zu einer diatonischen Skala, in der darüberliegenden Oktave vom 16. zum 32. Naturton sogar zur Chromatik. Die Naturtöne stehen daher entsprechend ihrer Ordnungszahl in einem bestimmten Intervallverhältnis zu einander. Das Verhältnis der Schwingungszahlen zweier Töne wird Intervall genannt:

1:2 = Oktave, 2:3 = Quinte, 3:4 = Quarte, 4:5 = große Terz, 5:6 = kleine Terz, 6:7 = zu tiefe kleine Terz, 7:8 = zu hoher Ganzton, 8:9 = Ganzton, 9:10 = Ganzton, 10:11 = zu großer Halbton, 11:12 = zu tiefer Halbton.

Die Ordnungszahlen verraten uns auch die Anzahl der Druckbäuche und -knoten für jeden Naturton, wobei für sie dasselbe gilt, was wir vorher für den 1. Naturton festgestellt haben, dass nämlich am Mundstück immer ein Druckbauch, an der Stürze ein Druckknoten liegt. Beim 2. Naturton wird die Luftsäule geteilt durch einen zusätzlichen Druckbauch ungefähr in der Mitte des Instrumentes und einen Druckknoten dazwischen. Beim 3. Naturton haben wir dann jeweils 3 Druckbäuche und -knoten. So kann man die Reihe fortsetzen bis zum 12. Naturton und darüber.

3.5 Stimmungskorrektur an Blechblasinstrumenten

Das Wissen um die genaue Lage aller Druckbäuche und -knoten ist wichtig für die Stimmungskorrektur von Blechblasinstrumenten. Umfangreiche wissenschaftliche Arbeiten hierüber wurden in der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt (PTB) in Braunschweig geleistet und haben zu einer Methode geführt, die es ermöglicht, die Stimmung von Blechblasinstrumenten sowohl im Planungszustand als auch später in der Praxis zu verbessern. Dr. Klaus Wogram, der selbst Posaune bläst, schrieb darüber seine Dissertation²⁴⁷ und entwickelte auch ein künstliches Anblasgerät zur akustischen Vermessung von Blechblasinstrumenten. Die vereinfachte Quintessenz dieser Methode besteht darin, dass sich durch Mensurveränderungen an bestimmten Stellen, wo Druckbäuche oder Druckknoten liegen, die Stimmung einzelner oder mehrerer Naturtöne gleichzeitig korrigiert werden kann.

Dabei gilt die Regel: Querschnittserweiterung im Bereich eines Druckbauches wirkt frequenzerniedrigend, dagegen die Verengung erhöhend. Genau umgekehrt wirken die Mensurveränderungen im Bereich eines Druckknotens: Querschnittserweiterung führt hier zur einer Erhöhung, die Verengung zur Vertiefung.

Das Problem liegt allerdings darin, dass die Lage der Druckbäuche und -knoten bei allen Naturtönen anders ist, so dass es fast unvermeidlich ist, dass an der Stelle eines Knotens deseinen Naturtones der Baucheinesanderenliegt. Die Querschnittsänderung an dieser Stelle hätte den Effekt, dass der eine Naturton vertieft, der andere dagegen gleichzeitig erhöht wird oder umgekehrt. Die wissenschaftliche Kunst solcher Stimmungskorrekturen besteht darin, für bestimmte zu korrigierende Naturtöne geeignete Stellen auf der Gesamtlänge des Rohres zu finden und zu errechnen, wo Mensuränderungen möglichst keinen anderen Naturton in negativer Weise verändern. Solche Stellen finden sich eher im Bereich der Stürze. Feinabstimmungen sind, wie oben dargelegt, durch das Mundstück zu erzielen.

Das künstliche Anblasgerät ermöglicht eine objektive (nicht durch das subjektive Urteil des Bläasers fehlerhaft beeinflusste) Ermittlung des Stimmungsverlaufs der Naturtonskala und der Abweichungen jeden einzelnen Naturtons von der temperierten Stimmung. Das Prinzip dieser Maschine ist einfach. Eine ausgeklügelte Lochsirene mit einem angeschlossenen Luftdruckaggregat erzeugt stufenlos frequenzregulierend Schwingungen analog den Bläserlippen. An einem Adapter kann jedes Blechblasinstrument mit seinem Mundstück so angeschlossen werden, dass die Luftsäule im Instrument zum Schwingen angeregt wird. Nun lassen sich mit komplizierten elektronischen Geräten die im schalltoten Raum gemessenen Resonanzfrequenzen ermitteln, aufzeichnen und grafisch darstellen. Für jedes Instrument lässt sich so ein Stimmungstestat durch ein Diagramm aller Naturtöne aufstellen.

²⁴⁷ Klaus Wogram: Ein Beitrag zur Ermittlung der Stimmung von Blechblasinstrumenten, Dissertation TU Braunschweig 1972.

3.6 Einfluss der Temperatur auf die Stimmung

Der Einfluss der Temperatur auf die Stimmung der Posaune ist uns Bläsern sehr wohl vertraut. Ein kaltes Instrument ist deutlich zu tief. Aber das liegt weniger an der Temperatur des Instrumentes selbst als an der kalten Außenluft und der kalten Luft in der Instrumentenröhre. Erst wenn wir eine längere Passage blasen, erhöht sich allmählich die Stimmung, da unsere wesentlich wärmere Atemluft die Luft in der Röhre erwärmt. Der Grund liegt darin, dass wegen der Änderung der Luftdichte die Schallgeschwindigkeit mit steigender Temperatur größer wird. Ein Temperaturanstieg von 1° C erhöht einen Ton um 1,8 Cents (100 Cents = 1 Halbton). Bei einer Außentemperatur von 16° C bedeutet dies gegenüber der Atemluft des Bläfers von ca. 36 ° C eine Differenz von 20 ° C, also eine Abweichung von 36 Cents oder fast einem Achtelton. Zu beachten ist, dass auch während des Blasens sich die Atemluft an der kalten Metallröhre abkühlt, und zwar zunehmend zum Ende der Stürze hin. Gerade die Posaunenchorler kennen dieses Problem, mit dem sie oft in kalten Kirchen oder Kirchtürmen zu kämpfen haben, ganz zu schweigen vom Silvesterblasen auf dem Kirchturm bei Minusgraden. Hier hilft nur, das Instrument schon vorher durch Reinhauchen vorzuwärmen und auch während der Pausentakte warmzuhalten. Beim Zusammenspielen mit der Orgel muss man einkalkulieren, dass die Posaune schon nach den ersten Takten in der Stimmung steigt, dass man also von vornherein etwas tiefer einstimmt.

3.7 Einfluss von Material und Wandstärken auf die Stimmung

Die wissenschaftliche Literatur ist sich darin einig, dass es keinen Einfluss durch Material und Wandstärken auf die Stimmung gibt. Dahingehende Untersuchungen auch an der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt Braunschweig haben dies ebenfalls bestätigt.²⁴⁸ Diese Untersuchungen verdienen schon deswegen Anspruch auf Stichhaltigkeit, weil hier durch objektive Messverfahren bis hin zur künstlichen Anblasvorrichtung alle sonst möglichen subjektiven und persönlichen Verfälschungen, denen Bläser naturgemäß erlegen sein können, ausgeschlossen werden konnten. Wir erinnern uns, dass das schwingende Element der Blechblasinstrumente die Bläserlippen sind, die nicht zum Instrument, sondern zum Musiker gehören. Von daher litten frühere Untersuchungen und Testreihen unter einer allzu subjektiven Beeinflussung durch die Bläser. Wir kennen das ja: Schon das Wissen, dass wir es mit einem besonders guten und teuren Instrument, vielleicht sogar aus Goldmessaging, zu tun haben, lässt uns besonders „schön“ blasen! Oft verlassen wir uns auf das, was wir sehen und sehen wollen, und weniger auf das, was wir hören. Das Vorurteil dominiert. Die Instrumentenhersteller gehen (teilweise sogar wider ihr besseres Wissen!) nur zu gern auf das ein, was die Bläser in ihrem Vorurteil bestätigen. Es muss aber nicht unbedingt Goldmessaging oder gar Silber sein. Auch besonders dünne

²⁴⁸ Klaus Wogram: Einfluss von Material und Oberflächen auf den Klang von Blechblasinstrumenten, Zeitschrift Instrumentenbau 5/1976.

Wandstärken haben keinen besonderen klanglichen und stimmungsmäßigen Vorteil außer jenem, eventuell Gewicht zu reduzieren.

4. Die bläserische Atmung

Im Allgemeinen gilt die sängerische Atmung auch für den Blechbläser. Es gibt aber den Unterschied, dass der Bläser zwei zusätzliche Möglichkeiten zur Verfügung hat, den Atemdruck vor dem schwingenden Element, Lippe, zu drosseln und zu dosieren: a) die Stimmritze, die der Sänger selbst als schwingendes Element braucht, und b) die Zunge, die der Bläser an verschiedenen Artikulationsstellen als Drosselklappe einsetzen kann.

Atmung ist der periodische Wechsel von Ein- und Ausatmung, wobei nur die Einatmung eine aktive Muskeltätigkeit ist. Für die natürliche Atmung, die vom ersten Atemzug nach der Geburt bis zum Tod unterbewusst und unwillkürlich geschieht, also auch im Schlaf, und die der Versorgung des Blutes mit Sauerstoff dient, reicht dieses einfache Schema, dieses Wechselspiel von Muskelanspannung und -abschlaffung vollkommen aus. Das Zwerchfell ist dabei der dafür bestens ausgestattete Hauptatmungsmuskel(verband). In entspanntem Ruhezustand wölbt sich seine häutige, spiegelblanke Mitte kuppelförmig in den Brustraum hinein. Durch Anspannung des Muskelkranzes wird diese Kuppel bis zu 4 cm abgeflacht, wodurch sich der Lungenraum vergrößert. Dadurch werden die Eingeweide nach unten verschoben und die entspannte Bauchdecke nach außen gewölbt. Durch Muskelentspannung gehen das Zwerchfell und passiv auch die Bauchdecke in die Ruhelage zurück.

Das Zwerchfell ist ein Ausnahmemuskel, der nur zum Zwecke der Atmung aktiviert werden kann. Er wird per „direkten Draht“ nervlich speziell vom Atmungszentrum des Gehirns gesteuert, und zwar durch ein kompliziertes Reflexschema unterbewusst und unwillkürlich. Zu anderen als zu Atmungszwecken lässt sich dieser Muskel willkürlich nicht bewegen, ganz zum Unterschied zu den Bauch- und Brustmuskeln. Da das Zwerchfell, wie jeder Muskel, nur in einer Richtung aktiv wirken kann, nämlich durch aktive Kontraktion (aktive Streckung ist nicht möglich), kann dieser Muskel nur die Einatmung, nicht aber die Ausatmung aktiv beschleunigen. Die natürliche Ausatmung geschieht passiv durch Nachlassen der Spannung und durch die gewachsene elastische Kraft des gedehnten Gewebes der Lunge und der Bauchdecke.

Diese Zusammenziehungskraft ist vergleichbar mit der elastischen Energie einer Gummiblase, die mit Luft gefüllt und gedehnt worden ist. Genauso ist die Retraktion der Lunge und der Bauchdecke keine Muskelarbeit sondern geschieht durch die mechanische Energie der Elastizität. Sie kann auch nicht willkürlich in Gang gesetzt werden. Sie ist nur durch die Gegenkraft beeinflussbar, nämlich durch den Gegenzug der Einatmungsmuskulatur. Diese „automatische Schrumpfung“ der Lunge und Rückstellungskraft des Bauchgewebes kann nach einer Vollatmung beträchtlich sein, nämlich auf weniger als zwei Drittel des luftgefüllten Umfangs.

Diese passive Ausatmung beginnt stark, wird dann schwächer und hört ganz auf. Vor der nächsten Inspiration entsteht eine kleine Pause, so dass wir von einem Dreier-Rhythmus sprechen können. Während dieser Ruhepause am Ende der Ausatmung ist das Gleichgewicht zwischen diesen elastischen Rückstellkräften erreicht, Zwerchfell und Bauchdecke befinden sich in der Ruhelage.

Wie weise und ökonomisch die Natur die Atmung eingerichtet hat, erkennt man an der unterbewussten Automatik während des Schlafens. Hier leistet nur das durch ein raffiniertes Reflexschema gesteuerte Zwerchfell aktive Muskelarbeit bei der Einatmung. Die Ausatmung dagegen ist ein vollkommen passiver Vorgang durch Entspannung und verbraucht kaum Energie. Zum Sprechen, Singen und Blasen ist diese automatische Atmung allerdings unzureichend. Der Bläser braucht eine Ausatemtechnik, die sich willkürlich parallel zur musikalischen Phrasierung regulieren und dosieren lässt.

An die bläserische Atmung werden daher zwei zusätzliche Anforderungen gestellt:

1. die Ausatmung bewusst zu forcieren (Atemdruck);
2. den Atem zurückzuhalten (Atemzügel).

Erst das stufenlos zu regulierende Wechselspiel zwischen „Gaspedal“ und „Bremse“ ermöglicht eine differenzierte musikalische „Sprache“.

1.) Die Bauchdecke ist, vereinfacht gesagt, unser aktives Ausatemorgan. Das Zwerchfell kommt dafür, wie oben dargelegt, nicht in Frage. Zwerchfell und Bauchdecke arbeiten als konvex gespannte elastische Muskelfelle wie ein Blasebalg gegeneinander. Die Eingeweide liegen als elastisch verschiebbares Polster dazwischen, bilden jenes „Scharnier“, das notwendig ist, da ja die Bauchdecke senkrecht zu dem horizontal wirkenden Zwerchfell steht (zwerch = quer). Wir sprechen auch von der „Bauchatmung“, meinen damit aber die kombinierte Zwerchfell- und Bauchatmung. Nur äußerlich wölbt sich der Bauch vor, weil das angespannte Zwerchfell die Eingeweide nach unten drückt, und zwar um so mehr, je tiefer eingeatmet und je weniger die Bauchmuskulatur angespannt ist. Der Anfänger sollte aber die „Bauchatmung“ nicht dahingehend missverstehen, dass er glaubt, er könnte durch Anspannen der Bauchmuskulatur besonders tief einatmen. Das Gegenteil wäre der Fall. Das Zwerchfell kann nur dann die vollste Leistung bei der Einatmung erbringen, wenn die Bauchdecke ganz entspannt und passiv nachgibt. Das muss noch einmal besonders betont werden, da wir die Bauchmuskulatur zum Unterschied vom Zwerchfell auch willkürlich anspannen können, also auch unabhängig von der Atmung, ganz gleich ob bei der Ein- oder Ausatmung. Diese etwas unglücklich so bezeichnete „Bauchatmung“ ist aber auf jeden Fall der „Brustatmung“ vorzuziehen, da es ökonomischer ist, die Weichteile (also die Baucheingeweide) zu verlagern, als den knöchernen Brustkorb zu bewegen und zu dehnen oder die Schultern hochzuziehen. Daher achten wir bei Anfängern besonders darauf, dass dies nicht zur Gewohnheit wird.

Bei der Einatmung wird die Bauchdecke passiv nach außen gedehnt und erhält dadurch eine elastische Spannung. Diese Spannung, die nicht zu verwechseln ist mit

der Muskelanspannung, vermittelt dem Bläser und dem Sänger jenes Gefühl der Stütze. Hingegen täuscht uns die durch Muskelkontraktion gespannte Bauchdecke ein fälschliches Gefühl der „Stütze“ vor.

Die Rückstellkraft der Bauchdecke summiert sich mit den Rückstellkräften der Lunge (elastisch) und des Zwerchfells (Abspannungsbewegung). Es leuchtet ein, dass diese Rückstellkraft umso größer ist, je tiefer eingeatmet wurde. Bei einem geübten Bläser reicht diese Kraft aus, um dem Blasdruck in der Mundhöhle für einen beträchtlichen Bereich des Tonumfangs, vor allem in der Tiefe und in den unteren Dynamikstufen, zu genügen. Wir brauchen unser „Gaspedal“, sprich Bauchpresse, nicht ständig zu bedienen, sondern nur bei forcierter Blasweise oder bei langen Phrasen in der Höhe und in den höheren Lautstärkegraden. Beim Sforzato stößt unsere Bauchpresse wie mit Paukenschlägen von unten her gegen die gespannte Zwerchfeldecke und verstärkt stoßweise die Abspannungsbewegung des Zwerchfells und die Rückstellkraft der Lunge (wie beim Husten, Niesen, Schnauben). Die Bauchpresse wird auch dann angewendet, wenn es darum geht, etwas aus dem Unterleib herauszutreiben (wie bei der Geburt eines Kindes). Diese Presse ist bei tiefster Einatmung und besonders tiefer Stellung des Zwerchfells am wirkungsvollsten.

2.) Genauso wichtig wie die aktivierte Ausatmung durch Bauchpresse ist das Zurückhalten des Atems bei leisen Tönen oder die Druckverminderung beim freien Einsatz und Treffen der Töne am Anfang einer Phrase. Wir Bläser verfügen über vier Varianten der Druckverminderung:

- a) Atemzügel durch die Einatemsmuskulatur; die „sängerische Stütze“;
- b) Stimmritze zum „Absperren“, zum Dosieren (außer beim Blasen und gleichzeitigem Reinsingen) und als Stoßventil (Räuspern);
- c) Zungen-Gaumenventil als Stoßventil (Doppel-, Triolenzunge auf „k“ oder frz. „r“, Artikulationsstelle Hintergaumen, oder auf „g“, etwas weiter vorn), als Einengung für Bindungen oder zur Reduzierung der Lautstärke. Schließlich als Verschluss bei der permanenten Atmung.
- d) weniger Luftholen.
- e)
- f) Da die Rückstellkräfte nach einer tiefen Atmung sehr erheblich sein können, müssen wir in vielen Fällen unserem Atem „Zügel“ anlegen, besonders bei tiefen, leisen Tönen. Denn nicht immer ist es möglich, einen geringeren Blasdruck durch weniger Luftholen zu erzielen. Das geht bei kurzen, aber nicht bei lang auszuhaltenden Tönen oder Melodiebögen. Am schwierigsten ist es nach einer sehr tiefen Atmung, einen sehr leisen Ton anzusetzen und lange auszuhalten, ohne dass der Anstoß zu hart wird, oder aber der Ton schwankt oder „wackelt“. Hierfür steht uns nur das Zwerchfell als „Bremse“ zur Verfügung. Man bezeichnet diesen Atemzügel mit Hilfe der Einatemsmuskulatur auch als die „sängerische Stütze“, da dies die für den Sänger einzige Möglichkeit ist, den Luftdruck vor den Stimmlippen, vor dem kontrollierten Toneinsatz zurückzuhalten und zu dosieren. Hier ist die „sängerische Stütze“ in ihrer

perfektesten Beherrschung gefordert. Das ist das gedrosselte Ausatmen mit Hilfe der Einatemsmuskulatur. Bei leisem „Töneaushalten“ kann man die richtige Atmung am besten beobachten, kontrollieren und trainieren.

Neben dieser sängerischen Stütze stehen uns Bläsern noch zwei weitere Luftdruckverminderungsventile zur Verfügung, die jedoch eher unbewusst und intuitiv funktionieren, und die wir daher kaum beachten. Das eine ist das Stimmritzenventil, das andere das Zungen-Gaumenventil.

1.) Nach einer tiefen Einatmung können wir durch Kehlkopfverschluss die Luft zurückhalten und für diesen Zeitraum auch die Einatemsmuskulatur entspannen. Öffnen wir das Ventil, ohne gleichzeitig die Einatemsmuskulatur zu aktivieren, können Stöhngeräusche entstehen, die sich auch beim Blasen störend bemerkbar machen können. Beim Sänger entsteht dann beim freien Vokaleinsatz der verpönte Glottisschlag. Dass wir bei Bindungen die Stimmritze verengen, merken wir meist erst dann, wenn sich Stöhngeräusche einschleichen oder ein Kehlkopfstoß wahrzunehmen ist. Bewusst setzen wir hingegen die Stimmbänder ein, wenn wir beim Blasen gleichzeitig einen Ton hineinsingen. Mit diesem Kunstgriff können sogar ganze Akkorde zum Klingen gebracht werden.

2.) Das Zungen-Gaumenventil dient ebenfalls der Luftdruckregulierung, z. B. für Bindungen, für ein Decrescendo oder (weiter verdichtet) für den Gaumenstoß, für Doppel- und Triolenzunge (Wechselstoß ti-ke, di-ge, ti-ti-ke, di-di-ge) und für die Flatterzunge. Die Artikulationsstelle ist das frz. „r“, das „k“ und das „g“. Mit der Zungenspitze am Vordergaumen wird die „Zungenbindung“ auf „la“ gebildet. Dieser Seitenlaut, bei dem der Luftstrom nicht ganz unterbrochen ist, kann je nach Weichheit der Bindung weiter hinten (das rheinische „l“) oder weiter vorn gebildet werden. Die Verdichtung führt zum Portatostöß. Im Jazz begegnet uns der Wechsel von „l“ und „d“ als eine Art leichter, weicher Doppelzunge (di-del, du-del).

Die Luftdruckverminderung durch weniger Luftholen ist nicht immer möglich. Die Beobachtung lehrt, dass der geübte Bläser im Allgemeinen unbewusst nur soviel ein- atmet, wie er gerade braucht. Nur bei langen Phrasen ist das bewusst tiefe Luftholen wichtig. Manchmal reicht es auch nur zu einem schnellen, tiefen Schnappatem.

Die Luftdruckverminderung durch das Ablassen der Luft durch die Nase während des Blasens ist nicht empfehlenswert.

Es gibt aber eine Grenzsituation, wo der Bläser mit einem Luftstau bei gleichzeitiger Atemnot zu kämpfen hat. Das kann auftreten bei sehr leisen und langen Passagen, wo der Bläser die verbrauchte Luft nicht los geworden ist, bevor er frische Luft tanken muss. In diesem Ausnahmefall könnte er sich bei einer gewissen Übung und Ansatzbeherrschung dadurch helfen, dass er den Überdruck während des Blasens „leise“ durch die Nase vermindert, bevor er wieder Luft schnappen

muss. Sonst müsste er vor dem nächsten Luftholen erst noch bewusst ausatmen, was natürlich das „Luftloch“ vergrößert. Besser wäre es, die überschüssige Luft durch einen Mundwinkel entweichen zu lassen. Aber auch das erfordert Übung, um einen leise gehaltenen Ton nicht zu beeinträchtigen. Das Ausatmen durch die Nase während des Blasens kann leicht zu einer fehlerhaften unbewussten Gewohnheit werden und das gefürchtete „Kiksen“ begünstigen.

Man könnte sich vorstellen, dass für die Luftdruckregulierung auch variierbare Kombinationen der beschriebenen Möglichkeiten mit synchronem Verlauf vorkommen. Genaue Untersuchungen liegen darüber noch nicht vor, weil diese Vorgänge während des Blasens nur sehr schwer zu beobachten sind. Bei Druckmessungen im Munde, die Schneider²⁴⁹ durchgeführt hat (zit. bei Jaeger), stellte man fest, dass der Blasdruck im Munde bei einem geübten Bläser erst kurz vor dem Einsatz ansteigt, dass offenbar die Luft vorher durch die Stimmritze oder das Zwerchfell zurückgehalten wird, damit Zunge und Lippen ohne Beeinträchtigungen, also locker ihre Positionen einnehmen können.²⁵⁰

Hierbei käme es auf eine möglichst genaue Synchronisation zwischen Öffnung der Kehle und des Zungenstoßes an. Eine verspätete Öffnung führt zu einem weichen Nachdrücken, eine zu frühe Öffnung zu einem harten Einsatz. Das Verkiksen von Tönen kann neben dem nicht genauen Treffen der Lippenfrequenz auch die Ursache darin haben, dass unser Durchlassventil Stimmritze nicht den gebotenen Luftdruck zur Verfügung stellt. Das kann durchaus seelische Gründe haben, nämlich die Angst vor heiklen Einsätzen, das Lampenfieber, das einem buchstäblich die Kehle zuschnürt. So gesehen kann eine bewusste Atmung das Lampenfieber bekämpfen helfen, wenn auch nicht ganz beseitigen.

Wenn wir einem Anfänger die Wichtigkeit der Atmung für den Bläser vermitteln wollen, dürfen wir eine Diskrepanz nicht übersehen. Auf der einen Seite soll der Schüler das bewusste, tiefe Einatmen lernen, auf der anderen Seite kann ein zu gewaltiges Einatmen zu Verkrampfungen, zu Schulterhochziehen und zu einem zu lauten und druckstarken Blasen verleiten. Man muss also hier eher behutsamer vorgehen.

Das Wachstum der Lunge kann durch Laufen und Schwimmen gefördert werden. Durch jede Überanstrengung wird eine leichte Überdehnung der Lunge verursacht, eine leichte Lungenerweiterung, die sich allerdings nach angemessener Ruhezeit wieder zurückbildet. Werden aber vor jeder Zurückbildung immer neue Überdehnungen erzeugt, so bildet sich in den so erweiterten Lungenbläschen neues Lungengewebe. Die innere Atemfläche wird vergrößert und dem vergrößerten Atembedarf durch echtes Wachstum angepasst. Ein zweckmäßiges Übungsmittel ist der Schnell-Lauf.²⁵¹

²⁴⁹ G. Schneider: Zur Physiologie des Blasinstrumentenspiels, Die Blechbläser, Med. Dissertation Leipzig 1953.

²⁵⁰ Jürgen Jaeger, S. 63.

²⁵¹ Aribert Stampa: Atem, Sprache und Gesang, Kassel 1973, S. 23 ff.

5. Der bläserische Ansatz

Nachdem wir alle akustisch-physikalischen Funktionen der Posaune erörtert haben, können wir abschließend den für uns Bläser so wichtigen Begriff „Ansatz“ enträtseln und eine Definition versuchen. Im engeren und im Wortsinn bedeutet der Terminus das „Ansetzen“ des Mundstückes an die Bläserlippen. In diesem Sinne finden wir den Begriff schon bei Michael Praetorius (1619), Daniel Speer (1687) und Johann Gottfried Walther (1732): „Ansatz wird von Einrichtung des Mundes auf blasenden Instrumenten gesagt.“²⁵² Praetorius spricht von „gutem Ansatz und Übung“ oder an anderer Stelle, dass „allein durch den Ansatz und Mundstück“ die Posaune ohne Aufsteckung der Krümmbögen usw. „gezwungen und gebraucht werden kan“.²⁵³ Bei Speer heißt es schon ausführlicher:

„Daß einem daß Trompeten blasen desto leichter ankommen möge/ soll er sich gleich Anfangs angewöhnen/ das Mundstück an der obern Lefftze/ auf das allergenaueste/ und nicht biß zur Nase hinein/ oder halben obern Lefftze anzusetzen: dann/ weil durch diesen scharffen Ansatz/ das Lefftzen- Fleisch pflegt außzulauffen/ so wird deß Mundstucks Kessel/ wann der Ansatz so weit drinnen/ damit aussgefüllet/ und hat die Zunge keinen Raum mehr/ ja es verhindert/ daß der Athem nicht hinein kan; und ob zwar die Leibes- Kräfte noch vorhanden/ werden doch solche endlichen müde gemacht/ weil der Außgang deß Athems verstopffet/ und seinen Fortgang nicht haben kan/ ist also das fürnehmste Stuck bey dem Trompeten blasen der rechte Ansatz.

Fürs ander/ soll auch ein Incipient sich angewöhnen die Backen einzuziehen/ und nicht aufzublasen/ dann solches stehet nicht allein ungeformt/ sondern hindert auch/ daß der Athem seinen rechten Fortgang nicht gewinnen kann/ verursacht dem Menschen auch Schmerzen bey den Schläffen/ dannhero die getreue Trompeter ihren Lehrlingen solches/ auch wol mit Ohrfeigen abzugewöhnen pflegen.“²⁵⁴

Mithin geht der Begriff „Ansatz“ schon über den engeren Sinn des „Ansetzens“ hinaus, vor allem wenn er angeborene und erworbene Fähigkeiten des Bläfers mit einbezieht:

„1. Gesunde Leibes-Kräfte. 2. Starker / lang haltender Athem. 3. Eine geschwind regende oder läufige Zunge. Ein unverdrossener Fleiß in stäter Übung / wodurch der Ansatz überkommen und erhalten wird / weil an diesem / wie gedacht worden / daß allermeiste gelegen.“²⁵⁵

²⁵² Johann Gottfried Walther: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek 1732, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953, S. 38.

²⁵³ Michael Praetorius: Syntagma musicum II, S. 32.

²⁵⁴ Daniel Speer: Grundrichtiger/Kurtz- Leicht und Nöthiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst, Ulm 1687, S. 101 ff.
²⁵⁵ Ebd., S. 102.

Auch bei Johann Ernst Altenburg, der selber ein geübter Bläser war, gewinnt der Begriff Ansatz, den er übrigens als bekannt voraussetzt, schon die heutige beziehungsreichere Bedeutung, vor allem wenn er über das Clarinblasen schreibt:

„Der rechte Ansatz zur Formation dieses Klanges ist ungemein schwer zu erlangen, und läßt sich nicht wohl durch gewisse Regeln bestimmen. Die Übung muß hierbey das beste tun; obgleich auch viel auf die Beschaffenheit der Lippen & ankömmt. ein stärkerer Luftstoß und engers Zusammenziehen der Zähne und Lippen sind wohl hierbey die wichtigsten Vorteile.“²⁵⁶

Um die erforderliche Ausdauer im Clarinblasen zu haben, „gehören vorzüglich abgehärtete Lippen, die man zwar durch öftere Uebung, wenigstens in einem gewissen Grade, bekömmt; indeß hängt allerdings viel von der Beschaffenheit des Mundes ab.“²⁵⁷

Als Ansetzposition an die Lippen gibt Altenburg an: „Das Mundstück muß an beyden Lippen mehr unter- als oberhalb derselben liegen.“²⁵⁸ Das Backenaufblasen ist auch bei Altenburg verpönt, weil dadurch der Ton hohl und schwach würde, und weil es gegen den guten Anstand sei.

Halten wir also fest: Ansatz bedeutet im engeren Sinn das „Ansetzen“ der Lippen an das Mundstück, um das „schwingende Element Lippe“ optimal an das Instrument anzupassen. Im weiteren Sinn geht es aber auch um die bestmögliche Anpassung der vorgegebenen anatomischen oder der trainierbaren physiologischen Körperfunktionen, die beim Blasen beteiligt sind. Wir suchen die bläserischen Prädispositionen, die spezielle bläserische Eignung durch eine entsprechende physiologische und anatomische Konstitution, das Talent und physische Veranlagung, die musikalische Begabung, das stabile Nervenkostüm, die psychischen und psycho-physiologischen Bedingungen: Gehörsveranlagung, manuelle Geschicklichkeit, Gedächtnisstärke, Konzentrationsfähigkeit, Übungsintensität, musikalische Empfindungsgabe usw. Wir wissen aber auch, dass Übung die bläserische Leistungsfähigkeit steigern kann. Übung macht den Meister. „Fähigkeiten werden vorausgesetzt, sie sollen zu Fertigkeiten werden“, sagt Goethe in den „Wahlverwandtschaften“.

Im weitesten Sinne wird in der Blätersprache „Ansatz“ zu einem auf das hörbare Ergebnis bezogenen Wertbegriff, z.B. „guter Ansatz“ als Urteil über eine gute Tagesform, als Qualitätsaussage über einen guten Bläser schlechthin oder als Urteil über eine grundsätzliche bläserische Eignung, dementsprechend variiert durch auf bestimmte Situationen bezogene Attribute wie „schlechter Ansatz“, ferner druck-

²⁵⁶ J. E. Altenburg, S. 95.

²⁵⁷ Ebd., S. 96.

²⁵⁸ Ebd., S. 121.

schwacher, hoher, tiefer, müder, abgeblasener, verkrampfter, lockerer, ausgeruhter, weicher, kräftiger Ansatz usw.

Die Vervollkommnung des „Ansatzes“ ist das Ziel eines jeden Bläusers, ganz gleich auf welcher Leitersprosse der Ausbildung er sich gerade befindet. Trainiert werden müssen vorrangig die Lippen- und Atemmuskeln, natürlich auch die Artikulation durch die Zunge. Übersehen wir dabei nicht, wie wichtig die richtige Körperhaltung, das richtige Halten des Instrumentes und eine lockere Zugtechnik sind, um den Ansatz nicht unnötig zu belasten.

Zu den körperlichen Voraussetzungen gehören primär: Mundmuskulatur, Lippen, Zähne, Kieferbau, Zahnstellung, Atemorgane; sekundär: Zunge, Gaumen, Gaumensegel und Kehlkopf. Vor allem kommt es bei dem Bläser auf gesunde und gutgestellte Zähne an. Die Zahnpflege steht oben an. Zahnprobleme können den Ansatz sehr beeinträchtigen. Durch zahnprothetische Maßnahmen kann eine vorgegebene schlechte Gebiss-Stellung bläsergerecht verbessert werden.

Die wichtigste wissenschaftliche Untersuchung in unserer Zeit über die anatomischen und physiologischen Einflüsse auf den Blechbläseransatz stammt von Heinrich Hofmann.²⁵⁹ Auf ihn geht die Unterscheidung zwischen „druckschwachem“ und „druckstarkem“ Ansatz zurück, zu deren Erklärung er eine vereinfachte Gaumensegel-Theorie entwickelt. Dieser Theorie widerspricht überzeugend Jürgen Jaeger²⁶⁰, langjähriger Posaunist in Halle/Saale.

Der weiche Gaumen oder das Gaumensegel hat die Funktion, wie eine Drosselklappe den Nasen- vom Mundraum luftdicht abzutrennen, wodurch der Mundraum zur einzigen Luftpassage wird. Nur so können beim Sprechen wichtige Explosivlaute – „k“, „g“, „t“ – und Vokale ausgeführt werden, während bei den Nasallauten das Gaumensegel geöffnet ist und stattdessen der Mundraum durch die Zunge verschlossen wird. Die Trennung der beiden Rachenabschnitte steht auch im Dienst der Schluck- sowie der Hörfunktion (Lüften der Ohrtrumpete) und ist wichtig beim Tauchen. Bei der permanenten Atmung wird das Gaumensegel beim Luftholen durch die Nase geöffnet und dann gleich wieder geschlossen. Ein Schüler bemerkt seine Gaumensegelfunktion gar nicht, weil beim Sprechen, Singen oder Blasen das Gaumensegel motorisch-automatisch verstellt wird. Erst wenn beim Blasen häufiger ein undichter Gaumensegelschluss auffällt, sollte man darauf achten und gegebenenfalls bewusst dagegen ankämpfen. Einfacher Test: Nase zuhalten.

Dass aber diese Gaumensegel-Abdichtung des Nasenganges während des Blasens das Geheimnis des „druckschwachen“ Ansatzes und auch das sogenannte „Clarín-

²⁵⁹ Heinrich Hofmann: Über den Ansatz der Blechbläser, Kassel 1956.

²⁶⁰ Jürgen Jaeger, S. 57.

„geheimnis“ erklärt, ist eine unbewiesene und in der Praxis unbrauchbare Theorie. Gleichwohl ist es für den Bläser entscheidend, dass während des Blasens keine „wilde“ Luft durch die Nase entweicht. Im Allgemeinen ist die Muskelkraft des Gaumensegels stark genug, um auch dem größten künstlich gesteigerten Druck standzuhalten. Die Gefahr des bei Blechbläsern gefürchteten „Kiksens“ wird erhöht, wenn der Bläser der Gewohnheit erliegt, besonders bei hohen Tönen, wo der Atemdruck sehr hoch ist, das Gaumensegel zu lockern und Luft durch die Nase mitentweichen zu lassen. Dies führt zu einem plötzlichen Druckverlust, den die Atmung nicht so schnell ausgleichen kann. Der Ton bricht dann ab oder springt auf einen tieferen Naturton. Deswegen haben wir weiter oben auf die Bedenklichkeit hingewiesen, beim gefürchteten Luftstau die Luft durch die Nase entweichen zu lassen, damit sich ein Ungeübter nicht einen Fehler angewöhnt.

Jaeger fragt zu Recht, „warum bei undichtem Gaumensegel, also vermindertem Mundhöhlendruck, das Mundstück stärker angepresst werden soll. Dem geringeren Innendruck vermögen die Lippenmuskeln doch viel leichter zu widerstehen!“²⁶¹ Bei Blechbläsern besteht wohl auch die einhellige Meinung, dass unter „druckschwach“ nicht eine Luftdruckverminderung, sondern eine Abschwächung des Mundstückdruckes gegen die Lippen zu verstehen ist. Dieser Mundstück“schub“, der sich vor allem dadurch ergibt, um Lippen und Mundstück luftdicht zu verbinden, ist in der Höhe und im Fortissimo höher als in der Tiefe. Doch wie wir gesehen haben, werden die hohen Töne nur durch erhöhte Lippenspannung erzeugt und nicht durch das stärkere Anpressen des Mundstücks. Vor allem der Anfänger, der im Lippenspannen noch gänzlich ungeübt ist, lässt sich schnell dazu verleiten, die hohen Töne „herauszupressen“. Auf Dauer führt eine solche Blasweise zu Verkrampfungen, zu schnellen Ermüdungen, zu unvollkommener Tonbildung und Schwierigkeiten in der Höhe, also kurz zu einem „druckstarken“ Ansatz. Ein Anfänger kann nicht früh genug dazu angehalten werden, die hohen Töne besonders leise, locker, hauptsächlich durch Lippenspannung und ohne „Anpressen“ zu üben. Dies kann auch ohne Mundstück (durch Prusten durch die gespannten Lippen) oder nur mit dem Mundstück ohne Instrument trainiert werden, wie das auch die Profis zuweilen tun. Am besten ist es, die Höhe nur mit ausgeruhtem Ansatz anzugehen.

5.1 Übung macht den Meister

Der Regelkreis in der Funktionsweise unseres Instrumentes wird erst geschlossen, wenn die Rückkopplung durch den Höreindruck des Bläfers und seine geistige Umsetzung zur Verbesserung seiner bläserischen Leistung erfolgt. Es scheint in der Natur des Menschen zu liegen, nämlich das Könnenwollen, jener Impetus, etwas immer besser vollbringen zu können.

Der Anfänger gibt sich mit seinen „ersten“ Tönen nicht zufrieden. Er entwickelt durch das Üben und Experimentieren eine Urteilsfähigkeit für gut und schlecht. Das Vorbild durch fortgeschrittene Bläser oder durch den Lehrer hilft dabei sehr. Zu den ästhetischen Forderungen gehört neben einem schönen, volltönenden Posaunenton gleichermaßen auch die Artikulation (Bindung, Stoß) und die sichere Technik.

5.2 Der gute Ton

Nachdem der Anfänger gelernt hat, einige Naturtöne herauszubringen, muss er es lernen, diese Töne auf Anhieb zu „treffen“. Dabei wird er allmählich feststellen, dass man die tiefen Naturtöne auf der Posaune leicht „fallenlassen“ kann, teilweise bis zu einer Quarte. Wenn man in dieser Lage zu leise bläst, kann es geschehen, dass man diese Töne immer zu tief intoniert. Wie man auf einem Radio den Sender scharf einstellen kann, so kann auch der Bläser seinen Naturton durch „Treiben“ oder „Fallenlassen“ auf die bestmögliche Tonhöhe „einblasen“. Sie wird dort sein, wo der Ton am besten verstärkt wird. Ein zu tief oder zu hoch angeblasener oder „getroffener“ Ton klingt leise und mulmig und kann nie eine strahlende Lautstärke erreichen. So schön und erstrebenswert es ist, auf einem Blechblasinstrument auch leise blasen zu können, so unerlässlich ist es, zur „Scharfeinstellung“ des Ansatzes eine „gesunde“ Lautstärke zu produzieren.

Die höheren Naturtöne kann man nicht so leicht fallenlassen. Und noch schwieriger ist es, sie zu „treiben“, weil sie leicht in den darüberliegenden Naturton „kicksend“ überspringen. Und doch kann es auf einigen Instrumenten Töne mit einem größeren „Ziehbereich“ geben. Diese Töne muss der Bläser herausfinden und besonders gewissenhaft anblasen, um die richtige Stimmung zu finden. Das Gehör muss dafür geschärft und geschult werden. Die Schwierigkeiten für den Posaunisten liegen nicht so sehr, wie immer allgemein unterstellt wird, darin, die richtige Zugstellung zu finden, sondern in erster Linie in der „Scharfeinstellung“ durch den rechten „Ansatz“ wie bei allen Blechbläsern.

6. Die Artikulation

Zungenstoß und Bindung sind die wichtigsten Artikulationsmittel auf der Posaune, um musikalische Phrasen wiederzugeben. Das Posaunenglissando ist ein zusätzliches Ausdrucksmittel. Ausgefallene Artikulationstechniken sind gleichzeitiges Blasen und Hineinsingen (mehrstimmiges Blasen), das Anblasen durch Einatmung (Mundharmonika-Effekt), Flatterzunge, Lippentriller.

Die Zunge ist unser wichtigstes Artikulationsorgan. Ohne Zunge können wir nur wie der Sänger vom Zwerchfell heraus einen Ton „anhauchen“ (Konsonant „h“) oder durch einen Kehlkopfstoß (Stöhngeräusch) anstoßen oder nur mit den Lippen allein „anfauen“ (Konsonant „f“, „p“). Zwischen Kehlkopf und Lippen liegen die Artikulationsstellen der Zunge, wie wir sie auch für die Aussprache unserer Konsonanten kennen (ch, g, k, d, t, s, z). Bei den Konsonanten ch, g, k gibt es einen Mundhöhlenverschluss durch den hinteren Zungenrücken gegen das Gaumensegel und den hinteren Gaumen. Die Konsonanten d, t, s und z werden durch unterschiedliche Stellungen der Zungenspitze am vorderen Gaumen, an den Schneidezähnen gebildet. Dazwischen liegt die Silbe „la“. Sie ist ein Seitenlaut, weil hier durch die Zunge kein Luftabschluss erfolgt, sondern die Luft an den Seiten der Zunge vorbeistreicht. Diese l-Artikulationsstelle benutzen wir für die Zungenbindung.

Hauptsächlich gebrauchen wir den weichen d- oder den härteren t-Stoß. Die Doppelzunge ist ein schneller Wechsel zwischen d- oder t- und g- oder k-Stoß (ti-ke, ti-ke; di-ge, di-ge). Im Jazz wurde von einigen Posaunisten auch der schnelle „Dudel“-Stoß entwickelt (Wechsel von „d“ und „l“). Die Flatterzunge wird durch das französische oder deutsche „r“ artikuliert.

Das „mehrstimmige Blasen“ entsteht durch das gleichzeitige Schwingen von Stimmbändern und Bläserlippen bei aufeinander abgestimmter Tonhöhe. Am leichtesten gelingt es, den tieferen Ton zu blasen und darüber eine Quinte, Sexte, Oktave, Dezime oder Duodezime zu singen (fisteln). Die weiteren Intervalle klingen besser. Zu dem geblasenen und gesungenen Intervall bilden sich zusätzliche Interferenztöne, die einen vierstimmigen Akkord bilden. Den unteren Ton zu singen, ist auch möglich, aber etwas schwerer. Der Jazz-Posaunist Albert Mangelsdorff galt als der größte Spezialist für das mehrstimmige Blasen. Bekannt ist diese Technik aber schon seit dem vorigen Jahrhundert. Hector Berlioz berichtete darüber, nachdem er auf seiner Deutschlandreise 1842 den Stuttgarter Hof-Posaunisten Schrader gehört hatte, der öffentlich in seiner Fantasie auf einer Fermate einen Dominantseptakkord gespielt habe. Er vergleicht ihn mit dem Pariser Hornisten Vivier, der gleichfalls dieses Kunststück beherrschte.

Zusätzliche Artikulationsmöglichkeiten können durch spezielle Dämpfer erschlossen werden. Im Jazz spielt der Plunger und der Wow-Wow-Dämpfer eine große Rolle. Auf der Posaune ist es besonders wichtig, die Blas- mit der Zugtechnik zu koordinieren. Da die Posaune ziemlich sperrig ist, kommt es auf eine sichere, ökonomische Haltung des Instrumentes und auf eine lockere und behände Zugführung an, durch die vermieden wird, dass durch eine unnötige „Erschütterung“ des ganzen Instrumentes die Bläserlippen übermäßig strapaziert werden.

Bindungen auf der Posaune sind, bedingt durch die teilweise langen Zugbewegungen, schwieriger als auf Ventilinstrumenten. Auch das Vermeiden des „Schmierens“ und „Glissandierens“ erfordert eine akkurate Zugtechnik und sichere Artikulation. Andererseits kann eine Bindung auf der Posaune auch sehr delikate sein und das Portamento eines Sängers nachahmen.

Ein schöner Posaunenton, geschmackvolle Artikulation, eine geläufige und lockere Zugtechnik machen einen guten Posaunisten aus. Sie sind Ergebnis steter und konzentrierter Übung, die durch nichts zu ersetzen ist. Auch das Üben muss gelernt sein. Erst durch das Üben kann man jene Konzentration erzwingen, die für jede Übung unerlässlich ist. Konzentration stellt sich erst ein, wenn man sich dazu überwunden hat, mit dem Üben zu beginnen. Das Anfangen ist das Entscheidende. Die beste Einstellung dazu hat man, wenn man sich dafür auch Zeit nimmt. Nichts ist dem Üben abträglicher als Zeitnot, Hetze, Ungeduld und ein Übungsraum, in dem man sich nicht ungestört fühlen kann. Jedes Üben braucht eine gewisse Anlaufzeit, man spricht vom „psychologischen Aufwärmeeffekt“. Aber auch die Lippen- und Atemmuskulatur muss warm gemacht werden. Dazu dienen am besten gewisse Einblasübungen, die man sich selber, je nach Fortschritt, ausdenken und immer wieder variieren kann.

7. Der Lehrer

Wer die Posaune zu seiner Profession machen will, kommt kaum ohne einen Lehrer aus. Dieser nimmt in dem oben beschriebenen Regelkreis eine von außen wirkende und sehr effiziente Funktion des verstärkenden Feedbacks und objektiven Korrektivs gegenüber dem subjektiven Empfinden des Bläusers ein. Er hat eine Vorbildfunktion, indem er dem Anfänger allein durch das Vorführen seines tonlichen und technischen Könnens als Muster seiner künstlerischen Meisterschaft zur Nachahmung und Motivation verhilft. Das erspart Lehrer und Schüler allzu umständliche Erklärungen.²⁶² Seine künstlerische Überlegenheit begünstigt ein unerlässliches Vertrauensverhältnis des Schülers zu seinem Lehrer. Er verlässt sich auf die Richtigkeit und Nützlichkeit von Lob, Tadel und Kritik, zeigt sich offen den

²⁶² Lang ist der Weg durch Lehren, kurz und erfolgreich durch Beispiele. (Seneca, Epistolae 6).

Korrekturvorschlägen, den Verbesserungsempfehlungen, der Aufgabenstellung und der sukzessiven Leistungserwartung, um in angemessener Zeit einen Lernfortschritt zu gewahren. Der Lehrer hingegen darf darauf vertrauen, dass sein Schüler ihn akzeptiert und in allem willig folgt. Wenn so die „Chemie“ stimmt, wird kein Student mit dem Gedanken spielen, sich von einem anderen Lehrer einen schnelleren Fortschritt zu erhoffen. Wer das tut, ist meist nicht gefeit vor Enttäuschungen.

Gleichwohl kann es nicht schaden, wenn ein Schüler auch außerhalb des Unterrichts seinen Horizont stetig erweitert. Andere gute Posaunisten zu hören und evtl. mit ihnen zu fachsimpeln, ist genauso nützlich, wie sich mit den Aussagen zu befassen, die Posaunisten in ihren Schulen und Studienwerken preisgegeben haben. Man kann sich so von überall her das Beste und Richtigste aussuchen. Heute gibt es auch reichlich weiterführende Literatur von namhaften Posaunisten oder Blechblas-Spezialisten, die ein angehender oder fertiger Posaunist durchaus kennen sollte.

Eine Auswahl solch wichtiger Schriften (siehe Literaturverzeichnis) dürfen in diesem Zusammenhang empfohlen werden:

Alschausky, Joseph: Der künstlerisch perfekte Bläser.

Fadle, Heinz: Auf der Suche nach einer gewissen Leichtigkeit.

Farkas, Philip: Die Kunst der Blechbläser.

Hofmann, Heinrich: Über den Ansatz der Blechbläser.

Jacobs, Arnold: Song and Wind.

Jaeger, Jürgen: Grundlagen des Blechbläseransatzes am Beispiel der Posaune.

Kleinhammer, Edward: The Art of Trombone Playing.

Maxted, George: Talking about the Trombone.

Vernon, Charles G.: Ein gesanglicher Weg zur Posaune und anderen Blechblasinstrumenten.

Wick, Denis: Trombone Technique.

Ein guter Lehrer wird sich auch darin auszeichnen, dass er seinem Schüler empfiehlt, sich namhafte Solisten auf anderen Instrumenten oder die besten Gesangssolisten anzuhören, nachzuahmen und als Vorbild zu erkiesen. Unsere so ausgereifte elektronische Medienwelt bringt uns jeden nur denkbaren Interpreten und Titel jederzeit ans Ohr. Aber auch ein häufiger Opern- und Konzertbesuch kann nicht schaden, ja ist oft ein nachhaltigeres Erlebnis. Darüber hinaus ist ein Schüler gut beraten, seinen musikalisch-künstlerischen und allgemeinbildenden Horizont stetig zu erweitern, um der Gefahr vorzubeugen, ein Fachidiot oder ein Nur-Musiker zu bleiben, sondern zu einer umfassend gebildeten Künstler-Persönlichkeit heran zu reifen.

III. ANHÄNGE

1. ANHANG

1.1 Posaunisten als Stadtpfeifer oder „Zinkenisten“²⁶³

Aahl, Georg, Zinkenist und Kunstpfeifer aus Bischofswerda. Vor 1676 in Meißen tätig. Stand am 29.12.1676 in Diensten des Herzogs Ferdinand Albrecht zu Braunschweig und Lüneburg auf Schloss Bevern.

Seine Bestallungsurkunde von 1676 lautet:

„Von Gottes Gnade Wir Ferdinand Allbrecht Hertzog zu Braunschweig und lunaeburg, etc, der hohen Stifts Kirchen zu Strassburg Evangelischen Thumb Capitals Senior etc.

Urkunden gegen Jedermänniglich, dass wir vnsern lieben getreuen Meister Georg Aahl von Bischofswerden aus Meissen vor Einen Kunstpfeiffer vnd Hof Musicanten in Gnaden angenommen, bestellen, ihn auch dafür in Krafft diesses dergestalt, dass Er [...] allemahl zwey gute kunst Erfahrne Gesellen neben sich halten, vnd da Einer wegzuziehen begehret, bey Zeiten Einen anderen qualificirt wider in die stelle schaffen, damit die Zahl der 2 Gesellen neben Ihm allemahl voll sey. Im Sommer soll Er vor Lichtmess (2. Febr.) biss Michaelis (29. Sept.) umb halb 7 Uhr des Morgens abblasen werden, ein Morgen lied die erste 4 Verss aus demselben als die erste 2 nach dem Schloss Platz werts, vnd die andern 2 nach dem Gartenwarts mit Zincken vnd Posaunen blassen, darauf ein geistlich buss: der kreutzlied (Buß- und Kreuzlied); vnd zwar all diese Lieder nach der Ordnung, wie sie Morgens in den betstunden gesungen werden, ebenfalls 2 Vers an obengenannte beyde Seiten. Im Winther aber soll von Michaelis bis Lichtmess (29. Sept. –2. Febr.) Morgens umb 8 Uhr gleichergestalt also wie im Sommer von Lichtmess bis Michaelis vom Schlossthurm abblasen werden, ausgenommen des Freytags, Sonnabends, Fest: Sonn: vnd andern H. Tügen vnd beth: Tügen, da umb 7 Uhr soll abblasen werden, vnd zwar alle Sonnabend Fest: vnd H. Abend.

1.) Wie schön leuchtet der Morgenstern.

2.) Allein zu dir Herr Jesu Christ.

Dess Freytags Morgens: Wies Gott gefällt so gefällt mirs auch. Abends: Jesu meine Freude.

Dess Abends soll Er neben seinen zwey Gesellen Winther vnd Sommer allezeit vmb halb 9 Uhr 4 Verss aus einem Abendlied vnd ein lied nach dem Essen mit Zinckhen vnd Posaunen Blassen, auff jeder Seite dess Thurms zweymahl, vndt sol alle Sonnabend an statt dess Abendlied: Nun last unss Gott den Herren gantz aus geblasen werden vnd so abgetheilt, dass Eine Helffte bey Einer Seite, die andere bey der andern Seiten abgeblasen werden, ausbenommen dess Sonnabends, H. Abends und bethtags Abends, da Sommer v. Winther solle dess Abends vmb 8 geblasen werden Festlieder, dess Sonntags morgens soll der Psalm, (an den Fest Tagen aber Festlieder) Allein Gott in der Höhe sey

²⁶³ Aus der Aufstellung bei Friend Robert Overton, Der Zink, Mainz 1981.

Ehr, halb nach dem Schloss Platz warts, und Halb nach dem Gartenwarts abgeblasen werden: Den Ostern, Pfingsten, Trinitatis vnd Wynachten Tag des Morgens ein Festags lied gantz abgeblasen werden. Dess Sonntags Fast: vnd feyertags Abends aber soll an statt dess Abends- allemahl das Lied gantz ausgeblasen werden, welches Vormittag vor Ablesung des Evangelij aus der Harmonie in der Kirchen ist gesungen worden. Dess Morgens aber vmb 10 Uhr und Abends von Lichtmess (2. Febr.) vmb 4 Uhr soll Einer allein vor das Gesinde zu Tisch blasen, dess Mittags vmb 11 Uhr vnd Abends umb 6 Uhr soll allemahl auf der Seithe nach dem Schloss Platz (ausgenommen dess Sontag vnd Festags) mit Trompetten zu Tisch geblasen werden, wie gebräuchlich mit dem Chor angefangen, hernach einer alleine, und mit Einem lustigen stückgen beschlossen, auf der andern Seiten aber soll Er nur mit dem Chor blasen, dess Son- vnd Festags, wann der Trompeter zu Tischen geblasen, soll Er mit Zincken vnd Posaunen ein Concert 2mahl auf beiden seiten Abblasen, dess Mitwochens, wann kein bettag ist oder Festag an demselben einfält, alssdenn bleibt es verschoben biss vf den folgenden Donnerstag soll allemahl Mittage (vnd Freytags) von 2 biss 4 Vhr ein Collegium Musicum in der Kirchen gehalten werden, dazu Er sich mit seiner zwey Gesellen einzustellen. Dess Tags unterweilen [zuweilen] dess Nachts aber so wohl Winthers alss Sommers soll Er alle Zeit einen auf dem Thurm die Wacht halten lassen, der überall herumb sehe, wass vor Kutschen oder Reuther ans Thor herein kommen, dieselb durch herunter Ruffung an Pfortner, wieviel dersselben sein vnd woher sie kommen anmelden, dess Nachts ein gewiss Horn haben, darein Er dreymahl nach dem Gartenwart zustossen, wenn der Zeiger der stunde schlägt, vmb anzudeuten dass Er wachssam sey, so bald (da Gott vor behüte) eine Feuersbrunst tage oder Nachte soll entstehe, soll derjenige, so die Wacht hat, solches durch starckes Hornblasen in Schloss Platzwarts, sechsmahl Anschlagung der Klocken, auch Aussteckung eines Feuerfühlein, vnd zwar bey Tage die rothe, dess Nachst aber die weisse Fahn, auch nach diessem durch herunter ruffung dem Pfortner alssobald anzudeuten, wo diss Feuer ist, bey vermeidung willbühriger Leibs Strafe vermög vnssrer Feurordnung artic 6.

Über dem soll Er allmahl mit seinen zwey Gesellen bereit sein in der Kirchen vnd bey der Taffel an Sonn- vnd Festage, oder wenn wir es sonst befehlen werden, mit Ihren Instrumenten aufzuwarten, wann das andermahl geläutet wird gleich in der Kirchen mit seinen Gesellen sich einfinden, allezeit der Erste sein in der Kirchen, sich des burgfriedens vnd anderer vnssrer loblich Ordnung, alss feur; Hofordnung gemäs zu halten, vnd sonst alles thun, wass Einem treu fleissigen Kunstpfeiffer gebühret; Alle quatermber Abend [Vorabend zum Jahreszeitenwechsel]²⁶⁴ vmb 6 Vhr soll er vor vnss alleine mit der Trompeten (vors Gesinde wirt aber nicht geblasen) auff beiden Seiten zu Tisch blasen, vnd vmb 8 mit seine Gesellen den Bus Psalm: Aus tieffer Noth mit Zincken vnd Posaunen. Den quatermber Morgens: Erbarm dich mein o Herre Gott, oder O Herr Gott begnade mich. Den Abend aber: Wo soll ich fliehen hin, oder Ach Gott vnd Herr mit Zincken vnd Posaunen. Mit den Soldathen vnd Wolffenbüttelischen bey Leib gantz keine Gemeinschaft haben, noch das geringste vom Schloss schwatzen oder zu vnsserm Nachtheil ausbringen, vnsserm

²⁶⁴ Quatermber, katholischer Fastentag, jeweils Mittwoch, Freitag, und Samstag zu Beginn der vier Jahreszeiten (nach dem 3. Advent, dem 1. Fastensonntag, nach Pfingsten und Kreuzerhöhung [14. September]).

neu publicirten Edicht vnd mandat sich gemäs bezeigen, inmassen Er vnss darauf gehörigen Eid vnd Pflicht geleistet. Und dargegen vergönnen Wir, Ihme und seine 2 Gesellen die freye Stube vnd Kammer im Thurm nebst dem gehörigen Licht vnd Bette, auch seine Kost auf Ihn vnd die 2 Gesellen. Auch sind Wir wohl zufrieden dass Er mit seinen Gesellen auff Hochzeiten, Kindtauffen oder anderen Ehrlichen Gesellschaften alhir zu Bevern, Holtzmünden, Forst vnd Lobach, wann Er von Jemand dazu erfordert wirt, aufwarten möge, jedoch mit vnsserm Gdsten consens [Gnädigsten Zustimmung] vnd ohne Versaumniss vnssrer Dinsten, so Er vnss zuleisten schuldig. Dagegen versprechen Wir Ihme für solche mühe zu seinem gantz Jährigen Vnterhalt 100 rthlr., sagen hundert rthlr., halb auff Petri Pauli [29. Juni] vnd halb auf Weinacht, weilen diese bestallung den 29. Xbris [Dez.] 1676 seinen Anfang gewinnet. Zu Vhrkint haben Wir diesses bestallung mit eigenen Händen vnterschrieben. So geschehen vf vnsserm Residentz Schloss Bevern den 29. Xbris 1676.“²⁶⁵

Baldaß, Balthasar, Zinkenist und Türmer. 1606 als Zinkenist in Schloss Weikersheim unter Kapellmeister Erasmus Widmann. Eine Probe für den Gottesdienst hatte er üblicherweise „Sambstags“ von „12–1“ („Mit Zinckhen und Posaunen Psalmen auff den Sontag zue probieren“). Der Zinkenist blies die Melodie, aber „für Alt komme Zink oder Posaune in Frage“. Graf Wolfgang von Hohenlohe zu Weikersheim bemerkt zu „Bartholomäi“ [24.8.] 1607, dass Baldaß seinen Zinken „nit gar so hell, sondern gedempfft, deß gleichen auch die andere mitt ihren posaunen, in gutter moderation darein blasen, damit das gemin Volckh nicht überstimpt werde.“²⁶⁶

Blaicher, Anton Egydius, Zinkenist, Posaunist und Stadtpfeifer. Sohn des Zinkenisten Johann Ezechiel Blaicher. 1681 kam er von seiner Wanderschaft nach Schwäbisch Hall zurück und wurde als Stadtpfeifer eingestellt. 1708 wurde sein Sohn Johann Ezechiel Blaicher jun. in Schwäbisch Hall eingestellt. 1711 verließ Anton E. den Dienst der Stadt und zog weg.²⁶⁷

Blaicher (Bleicher), Johann Ezechiel, Vater des vorigen. Zinkenist, Posaunist, Türmer und Stadtpfeifer. Vor 1674 Türmer und ab 1674 Stadtpfeifer in Schwäbisch Hall. 1695 nahm der Posaunist **Jakob Ulrich Wörner** bei ihm Unterricht. 1700 ließ er sich bei der Pfeifergilde zu Marktbreit einschreiben, blieb aber weiterhin Stadtpfeifer in Schwäbisch Hall.

Blinzing, Johannes (Hannes) (1576–1647), Zinkenist, Posaunist, Trompeter, Organist und Stadtpfeifer. Geboren in Schwäbisch Hall. 1601 als Stadtpfeifer hier angestellt. 1605 eine Jahresbesoldung von 30 Gulden. 1611 40 Gulden. Hat in Schwäbisch Hall ein Neujahrsmusizieren auf dem Rathaus begründet, das dort zur Tradition wurde. 1616 lernt bei ihm sein Sohn Hans Caspar und wird 1617 geprüft, ob eine weitere

²⁶⁵ Bestallungsurkunde im Stadtarchiv zu Braunschweig, Sack'sche Sammlung, Bd. Musik, S. 21.

²⁶⁶ Georg Reichert: Erasmus Widmann (1572–1634), Stuttgart 1951, S. 32–35.

²⁶⁷ Max Dieter Märklin: Die Musikpflege im 17. Jh. in der Freien Reichsstadt Schwäbisch-Hall, Ms, Schwäbisch Hall 1972, S. 49, 57, 61.

Lehre nötig sei, aber erst nach bestandener Probe. 1618 als Zinkenist in Schwäbisch Hall eingestellt. 1617 erhält der Vater eine neue Posaune zum Preis von 8 Gulden. 1628 wird er unter den Stadtmusici als Posaunist aufgeführt. 1642 wird er vierteljährlich mit einem Eimer Wein beschenkt. Im Totenbuch von Schwäbisch Hall steht geschrieben:

„Anno Anunc: Pacis, 1647, Julius, Montags, d. 5. July. Herr Johannes Blintzig, Besteller und berühmter Musikant allhier, ist Anno 1576 von Chri: ehrlichen Eltern ehrlich geboren, Durch H. Tauff widergeborn, folgendt Christgebührlich erzoge, und Zur Kirche und Schulen, sowohl Latein als Teutsch fleißig angehalten. Anno 1592 hat er sich in die Frembde, ettelich mehrers, sonderlich in der Musica, zulernen, begeben, und zu Spyer bey den Musikanten bey 4 Jahr, mit guten progreß, sich uffgehalten. Anno 1605 ist er von allhießig (gepriesen) Obrigkeit, Zu einem Musicant gg. bestellt worden, deren stel er in die 40 Jahr gern und willig uffgewartt, als der in Geig, Zincken posauen, Flöten, (Lauten), Instrumenten wol posiert. Anno 1596 hat er sich erstmals ehrlich eingelassen, friedschiedliche Ehe beseßen in die 38. Jahr, mit erzilung 6 Söhne, 3 Töchter aller Gott ergeben. Nach dreyvierteljährigem Wittwerstand hat er sich Anno 1635 (imernoch) mit hinterlassener, betrübter Wittib ehelich verlobt, und bey 12. Jahr, doch ohne leibserben christlich gelebt. In seinem Christenthumb ist er fleißig, im H. Ehestand verträglich, in seinem beruff vortrefflich, im auffwartten willig, gegen die Kinder sorgfältig, dem nächsten fried: und dienstlich, insgemeine ehrbar, redlich und bescheiden gewest. Bey 2. Jahr hat er sich unpäßlich befunden, dabey doch nach möglichkeit umgangen, und seinen beruff, sonderlich in gestrengen underweisung seiner discipules, sorgfältig abgewartt. Vor 6 Wochen ist er gar lägerhafft worden, da er vordañ, wie auch gewöhnlich, mit würdigem dankbaren gebrauch des H. Abendmals mit Gott sich versöhnt, und, wie er bey gesunden tagen ettliche blätter der schön Stückhe gebotten, häufig schönes Zusammen geschrieben, sich in kreutz Krankheit und Todt damit zu trösten, also hatt er seines Hülff: und Sterbstündlins, bey erlittener großer Schmerzen, in wahrem Glauben, Gedult und Hoffnung, mit inständigem Gebet und Seuffzen, gehorsam und beständig erwartt, und dasselbe Samstag nachmittags bald auf 12 Uhr, durch ein sanftseeligen Todt glücklich erhalten.“²⁶⁸

Bronner, Heinrich, Zinkenist, Serpentspieler und Stadtpfeifer. Vor 1634 als Stadtpfeifer in Öttingen tätig. 1635 als Stadtpfeifer in Rothenburg o. d. T. mit 30 fl. Jahresgehalt angestellt. Am 6. Juni 1651 schrieb der „gräfl. Öttingsche Rat“ an Bronner, um zu fragen, ob er 1634 bei der Kroatenplünderung einen Zinken, einen Serpent, eine „altgeig“, eine Quartposaune und ein Fagott habe mitgehen lassen. 1666 erhielt Bronner einen Brief von Johann Heinrich Hotsch Dälte, „Musicus Instr. zu Nördlingen“, in dem Dälte die Bräuche der Geldverteilung in Nördlingen beschreibt, und sagt, dass dies in Ulm, Nürnberg und anderen Städten genauso sei. Am 8. August 1667 haben er und die anderen Stadtmusikanten die neuen „Leges“ der „Musici Instrumentalis“ „Aygenhändig unterschrieben“. Sie sollten „wechselweiß mit gaignen, oder anderen blasenden Instrumenten, obs Zincken, Posaunen, fagot-

ten, flöten, Schreipfeiffen, Schalmeyen undt Krumhörnern etc.“ spielen können, und „nicht gleich müde werden“.

Dillinger (Dillzer), Hans Georg (?–1682), Zinkenist und Stadtpfeifer. 1641 übernimmt er die Stelle seines Vaters als Stadtpfeifer in Rothenburg o. d. T., wird aber erst 1652 mit einem Jahresgehalt von 30 fl. fest angestellt. Am 20.1.1652 (Montag, Sebastianstag) wurde in der Johanniter-Kirche vor und nach der Predigt „figuraliter“ mit Positiv, Posaunen und Zinken musiziert. 1667 unterschrieb er als führender Stadtpfeifer die neuen „Leges“ der Stadtmusikanten in Rothenburg vom 8.8.1667. Bei der neuen „Ein- und Außtheilung“ der Instrumente vom Jahre 1667 erhielt er: eine „Tenorposaun“, eine „Alt Flöte“, ein „Tenor I Krummhorn“, ein „Tenor Bomert“ und ein „Violin I“.

Dillinger, Hans Leonhard, Zinkenist und Stadtpfeifer. Sohn des vorigen. 1666 erhält er nur ein Wartegeld von 5 fl. auf die 4. Musikanten-Stelle in Rothenburg o. d. T. Am 8.8.1667 unterschreibt er die neuen „Leges“ und erhält folgende Instrumente zugeteilt: eine „Altposaun“, ein „Tenor Fagott“, eine „Baß Schreypfeiffen“, eine „Tenor Flöte“, ein „Tenor I Krummhorn“, ein „I. Tenor Bomert“ und ein „Alt Braccio“. 1683 verlässt er den Stadtdienst in Rothenburg.

Eckhardt, Hanns, Zinkenist, Trompeter, Pfeifer und Instrumentalist aus Waldenburg (Waldenbuch). Am 19.12.1589 wurde er Lehrjunge des Hoftrompeters Georg (Jörg) Strahl (Straal) und hatte Unterricht auf der „kleinen Geige, der Zinkflöte [Zinken], Zwerchpfeife, Violen, Posaune, Krummhorn, Sackpfeife und Trompete“. Den Unterricht bezahlte Graf Wolfgang von Hohenlohe zu Weikersheim. 1591 wird er in der Stuttgarter Hofkapelle des Herzogs Christoph von Württemberg angestellt.²⁶⁹

Guami, Francesco (ca. 1544–nach 1590), Zinkenist, Posaunist und Komponist aus Lucca. 1568–1580 am Münchner Hof, 1580 Kapellmeister am Hof des Markgrafen Philipp II. von Baden-Baden. Nach dessen Tode ging er 1588 nach Italien, wo er nach 1590 in den Kirchen Venedigs und Luccas tätig war.²⁷⁰

Holland, Lucas, „Zinkenbläser und Bassuner“. 1512 in Schweriner Hofkapelle.²⁷¹

Hooven (Hoeven), Jakob van der, Zinkenist und Stadtpfeifer. 1574 in Nürnberg angestellt, „dieweil er aufm Zinken plasen vnd andern Instrumenten so gelobt

²⁶⁹ Gustav Bossert: Die Hofkantorei unter Herzog Christoph von Württemberg, Monatshefte für Musik-Geschichte, XXXIII. Jg., Nr. 2, Leipzig 1901, S. 24; Joseph Sittard: Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung von 1721 sowie einige Urkunden bezüglich der Anstellung der alten Instrumentalisten in Stuttgart, Monatshefte für Musikgeschichte, Jg. XVIII, Leipzig 1886; Georg Reichert: Erasmus Widmann, 1572–1634, Stuttgart 1951, S. 25–26.

²⁷⁰ Karlsruhe, Generallandesarchiv, Haus- und Staatsarchiv. I., Personalien Baden-Baden, Philipp II. 4. Hofökonomie, 1582, Aug. 21, fasc. 43 und Eitner: Quellenlexikon, Bd. IV, S. 399.

²⁷¹ Clemens Meyer: Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle, Schwerin 1913, S. 11.

vnd fürtrefflich“; 1580 wurde er zusammen mit dem Posaunisten **Johannes Hipschman**, einer der fünf Stadtpfeifer.²⁷²

Jelinger, Hans, Zinkenist und Musikant. Am 17.1.1654 schickten er und die anderen Musikanten des „Collegium Cathedrale Musicum“ der Stuttgarter Stiftskirche Herzog Eberhard III. ein Schreiben, in dem an die herzogliche Bestallungsverordnung vom Jahre 1652 (also die Bestallung Jelingers) erinnert wird, dass der „Zinckenist“ und seine Gesellen an den Sonn- und Feiertagen morgens und abends mit ihren „Zincken und Posaunen ... uff dem Chor zue dem Choralgesang sich gebrauchen zue lassen vnd musiciren sollen, damit das Choralgesang desto besser stabulirt werde vnd die Knaben nit mehr, wie zuvor mehremahlen geschehen, in den Psalmen abfallen möchten“; auch dass sie Hochzeiten und Festlichkeiten „vergnügt und zufrieden“ gespielt hätten, aber dass „fremdländische Spielleut, so Musicanten sein sollen“ großen Schaden zugefügt haben, „indem sie die Personen so Hochzeit ... gewalthätiger weiss bezwingen“. Die Unterschriften des „Collegium“ lauten „Hanß Jelinger vnd Hanß Ulmer, Burger zu Stuttgarten, Jerg Mangoldt, Veltin Klein vnd Jerg Beurlin von Canstatt, Jerg Schaiblin, auch Hanß Feind, Harphenisten zu Kürchheimb vnder Teckh vnd Consorten Spilleuth“.²⁷³

Kätl, Bartolomä (?–ca. 1669), Zinkenist, Trompeter, Posauner und Pauker aus Habach in Bayern. Vor 1638 Pfarrmusikus an St. Jakob in Innsbruck, 1643–69 Innsbrucker Stadttürmer.²⁷⁴

Kern, Heinrich, Zinkenist, Türmer und Stadtpfeifer. 1615 als Rathaustürmer der Stadt Rothenburg o. d. T. erwähnt. Als „senior Kern“ im Verzeichnis „Musikalische Instrumenten so zur St. Jakobs-Kirch gehörig“ vom „10. Augusti A° 1659“, der eine „Quart-Posaune“ pflegen und spielen sollte.²⁷⁵

Kern, Leonhard (vermutlich nach 1640–1678), Zinkenist und Stadtpfeifer. Laut Verzeichnis „Musikalische Instrumenten so zur St. Jakobs-Kirch gehörig“ vom „10. Augusti A° 1659“ sollte er, als „Simon Kerns Sohn“, eine „Alt-Posaune“ zur Pflege und zum Spielen haben. Am 8.8.1667 unterschrieb er die neuen „Leges“ der Stadtmusikanten von Rothenburg mit dem Namen „Leonhardtus Kern“.²⁷⁶

Kern, Simon (?–1674), Zinkenist und Stadtpfeifer. 2. Sohn des Heinrich Kern (s. o.). 1641 Hilfsmusiker, 1652 Stadtpfeifer in Rothenburg. Laut Verzeichnis „Musikalische Instrumenten so zur St. Jakobs-Kirch gehörig“ vom „10. Augusti A° 1679“ wurden

²⁷² Adolf Sandberger: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Leipzig 1900, V/1, S. XXVIII, LXXXVI.

²⁷³ Joseph Sittart: Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung, S. 296.

²⁷⁴ Walter Senn: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Österreichische Verlagsanstalt, Innsbruck 1954.

²⁷⁵ Rothenburger Stadt Archiv, A1319, fol. 342, 347, 372;

Friedrich Eisenmann: Die Stadtpfeiffer in Rothenburg o. d. T. (1405–1829), Rothenburg (Ms) 1967.

²⁷⁶ Rothenburger Stadt-Archiv, AA 135/3, fol. 6; ff; Eisenmann, S. 75, 77–78.

ihm eine „Quart-Posaune“ und eine „Discant Flete“ zur Pflege und zum Spielen überlassen. 1667 hatte er folgende Instrumente aus dem Besitz der Stadt zu spielen und zu pflegen: eine „Baßposaun“, eine Discant Flöte“, ein „Tenor 2. Krummhorn“, ein „2. Tenor Bomert“ und eine „Violin 2.“.

Krauß, Hanns Georg, Zinkenist, Posaunist und Violist. 1634 Mitglied der Hofkapelle Herzog Eberhards III. v. Württemberg als „Posaunist und Violist“. 1645 Instrumentalist in der Stiftskirche in Stuttgart. Er beklagte sich, „daß er nun seit einem Jahr den Gesang gutwillig mit Zinken und Posaunen unterstütze, ohne eine Recompensation erhalten zu haben“.²⁷⁷

Krauß, Melchior (genannt „Kräußlin“), Zinkenist aus Stuttgart. Beim Regierungsantritt Herzog Johann Friedrichs (1608–1628) am 12. April 1608 war er schon längere Zeit Mitglied der Hofkapelle. Während der Hochzeit Herzog Friedrichs mit Barbara Sophia von Brandenburg am 6. Nov. 1609 wird er als „maitre de ballet“ erwähnt. 1616 (8.3.) hat er beim Festessen anlässlich der Taufe des jungen Herzogs Friedrich gespielt. Die Musikanten bei Tisch benutzten eine kleine Orgel, einen Zinken (Krauß), eine Posaune, ein Fagott, eine Laute, ein „Violen“, eine „Viola Bastarda“ und eine kleine Flöte. Gespielt wurde u. a. „wiederumb das herrliche Stück Gregorij Aichingers: Laudate Dominum, Sexti Toni, von 8 Stimmen, mit zweyen Zincken, vier Posaunen vnd zweyen Vagoten sampt den auserlesenen Vocalisten gehalten vnd trefflich geendet worden.“ Zum Schluss der feierlichen Handlung sang man das Te Deum laudamus „von dem Auctore Tobia Salomon Der erst, mit einer Positif, vier Geigen, zwo Lauten, einer Zwerchpfeiffen vnd grossen Subbassgeigen nebst vier Cantanten; der ander mit einem Regal, einem Zincken, zwo Posaunen, einer Fagot neben vier Vocalisten; der dritt auch mit einem Regal, drey Posaunen einer Serpentin, neben vier Musicanten. Vnd so offt die drey Chori zusammen gefallen: mit der grossen Orgel, einem Corneten vnd grossen Pommerten Vagoten.“²⁷⁸

Mayer, Matthias, Zinkenist und Posaunist. Vor 1570 am Württembergischen Hof tätig.²⁷⁹

Moser, Gabriel, Zinkenist, Posaunist und Stadtpfeifer. In Schwäbisch Hall: 1612 Lehrjunge bei dem Posaunisten und Stadtpfeifer Johannes Blinzing, 1618 Stadtpfeifer. 1628 wurde er bei einem Konzert unter die Posaunisten eingeordnet.²⁸⁰

²⁷⁷ Joseph Sittard: Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung, S. 49, 299.

²⁷⁸ Georg Reichert: Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590, Archiv für Musikwissenschaft, X. Jg. 1953, S. 191–192.

²⁷⁹ Gustav Bossert: Die Hofkapelle unter Eberhard II., Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, Stuttgart 1912, XXI, S. 277; oder ders.: Die Hofkantorei unter Herzog Christoph von Württemberg, Monatshefte für Musikgeschichte, XXXI. Jg., Nr. 1, 1899.

²⁸⁰ Max Dieter Märklin, S. 48 ff.

Mössnang, Burckhardt, Turmbläser und Zinkenist. Neffe des Bürgermeisters Johann Burckhardt Mössnang aus Schwäbisch Gmünd, der ihn musikalisch ausbilden ließ und ihm „instrumenten khaufft und bezahlt, al volget: 1 Quart-Busaun, 10 fl 3 kr; 1 Bass mit 5 Saitten, 10 fl, 1 Dissgantgeygen, 3 fl; 2 Zinckhen, 3 fl 30 kr“. Nach altem Brauch hat er auch dem Lehrmeister seines Neffen nach erfolgreichem Abschluss der Ausbildung ein Instrument geschenkt: „1 Dissgant seindt wegen dem Princen [Meister] bezahlt und verehrt: 4 fl.“ Am 2.4.1693 wurde er „zue Thurmbläser und Wächter auf dem Schwindelstein“ (dem Turm der Johanneskirche) in Schwäbisch Gmünd bestellt.²⁸¹

Nagel, Stadtzinkenist der Stadt Stuttgart. 1685 hat Daniel Speer sein „Neugebachene Taffel-Schnitz“ fünf Stadtzinkenisten gewidmet (Nagel von Stuttgart, Roth von Brackenheim, Klotz von Nürtingen, Enßlin von Besigheim und Herdtlin von Bietigheim), weil sie ihn „jederzeit gunstwillig aufgenommen, an ihrem Tisch getränkt und gespeist“ hatten.²⁸²

Ott, Wolfgang, Zinkenist und Stadtpfeifer. „Bürger zu Nürnberg“. 1540 haben er, Hans **Thalmair** und Simon **Probmaier** sich um Stadtpfeiferstellen in Rothenburg o. d. T. beworben: „daß [...] wir von Jugend uff gehalten gelertt, dabey erzogen und geübt, als Nemblich uff allen Instrumenten kains ausgeschlossen. Es seien pusaunen, zinkken, zwerchpfeuffen, Schreyppfeuffen, trumell und pfeuffen, krumbhörner, pommart, flotten [...] und der kunte uns alle solche Instrumenten zu pfeiffen, selbst mit eigner Hand zumachen.“

Rastpichler, Andreas (19.11.1660–8.9.1716), Zinkenist, Posaunist, Geiger und Bassgeiger. Vor 1689 Türmergeselle in Innsbruck. 1691 und 1694 spielt er vorübergehend am Innsbrucker Hof. Seine Aufnahme in die Hofkapelle scheitert, weil die dritte Posaune und der Violon schon „besetzt“ seien. Erst am 6.6.1704 tritt er als Nachfolger Franz Kätls als Posaunist in die Innsbrucker Hofkapelle ein. Bleibt da bis zu seinem Tod.²⁸³

Schubinger, Ulrich, Zinkenist, Posaunist und Geiger aus Augsburg. War 1500 Mitglied der Vereinigung der Augsburger Stadtpfeifer und trat später in den Dienst des Innsbrucker Hofes. Nach dem Tode Maximilians I. (1519) gab Ulrich seine Stelle auf und wurde 1520 Posaunist am Salzburger Hof. Er konnte „Ribebeu-Geygen, pusaunen, pfeifen [Zinken], lawten [Lauten] und andern Instrumenten in der Musiken“ spielen. Sein Bruder **Augustin Schubinger** (ca. 1470–1532) war der bekannteste Zinkenist in der kaiserlichen Hofkapelle und ist in Burgkmairs Triumphzug

²⁸¹ Eberhard Stiefel: Musik-Geschichte der ehemaligen Reichsstadt Schwäbisch Gmünd, Tübingen (Ms) 1949.

²⁸² Felix Burkhardt: Der Dichter und Musiker Daniel Speer, Alt-Württemberg Zeitung, 10. Jg., Nr. 10 und 11, Stuttgart 1/64, S. 1; Joseph Sittard: Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung, S. 296, 312.

²⁸³ Walter Senn, S. 303.

Maximilians abgebildet. Er wird erstmals 1488 als „Augustin, Kayser Būsaner“ am Hofe Kaiser Friedrichs III. erwähnt, 1493 dann am Hofe Kaiser Maximilians I. tätig. Augenscheinlich ging Schubinger im Dienste Philipps des Schönen, eines Sohnes Maximilians, mit der burgundischen Hofkapelle nach Spanien, wo er 1502 in Toledo bei einer königlichen Messe als „Cornet Maistre Augustin“ erwähnt wird.

Schwartzkopf, Michael, Zinkenist und Posaunist. Am 16.1.1699 wird in dem „Ohn Vorschrieblich Einfältige (n) Gutachten“ des Stuttgarter Hofkapellmeisters Theodor Schwartzkopff berichtet: „9) Michael Schwartzkopff zwey Knaben belanget, hat der älteste alls sein Sohn, in unterschiedene Instrumenten wie auch den Cornet vnd Trombon, zu plaßen einen guten anfang gemacht, und möchte sein Vatter solchen gern mit Hfrstl. gndstr. [hochfürstlich gnädigste] erlaubnus allhießigem Statt-Zinkenisten dem Dambach, mit Vorbehalt der Capell Knaben Stelle auff dengen [dingen], damit Er neben denen Capell Musicen bey denen privat auf wartungen zu Sich täglich Exerciren, umb dar durch Ehender zur perfection zu gelangen, Gelegenheit haben möchte; dem andern aber allhiesigen Hof Musici Fischer Sohn betreffend, obwohlen solcher in unterschiedenen Instrumenten auch einen guten anfang gemacht, so führt solcher Sich nicht gar zu wohl auff und greiffit gern zu wo er findt, dahero wehre besser wann solcher seinem Vatter wider übergeben wurde.“²⁸⁴

Strahl, Georg, „der Aeltere“, Zinkenist und „Hoftrompeter am Hofe Herzog Ludwigs in Stuttgart“. In dem Lehrvertrag vom 19. Dez. 1589 mit Graf Wolfgang von Hohenlohe zu Weikersheim sollte Strahl dem jungen Hanns Eckhart aus Waldenburg (s. o.) in Schloss Weikersheim folgende Instrumente „nach der italianischen Artt mit ihrer Moderation, Lieblich und Geschwindigkeit“ beibringen: „Trompete, Claret, Klein-Geige, Zinken (mit zuegehörigen Coloraturen), Fletten, Zwerchpfeiffen, Bass uff der Violen und Posaunen, Krummhörner und kleine Sackpfeiffen“. Er sollte neben Bekleidungs- und Lebenskosten 130 Gulden Lehrgeld erhalten, bei gutem Erfolg 150 Gulden. Er sollte u. a. die Instrumente benutzen, die der Graf in Nürnberg ca. 1588 bestellt hatte: „erstlich ain Posaunen, so man zur Musica bederff, Item ain veldt Trumetten, Mehr zwo klein Pläsent Trumetten jede samt zweien zügen und klaret stückh dabei mitt sampt der quint stanngen. Item ain Schloss Pomert welche sich zur Posaunen schicket, Mer ein langen Bommert on ain Schloss. Ein Kromb Posaunen Zincken. Auch ain Fuetter, dass gross mitt acht zwerch Pfeiffen, zwei felt trumetten. Alle obberrürte Stück Ime Fuetter gemacht dass sie woll verwartt und nicht schaden nemen.“ Diese Instrumente wurden in „g“ eingestimmt, was aus dem Brief an den Instrumentenmacher Hans Vogelmacher d. Jüngeren vom 11.1.1589 hervorgeht: „Auch besonder lieber, hastu hiemit ein hölzern Pfeiffen nach wellicher unser Instrument, so du gemacht sampt dem Positiv gestimbt unnd das g‘, wöllest demnach die Posaunen sampt den anderen genannten Pfeiffen darnach dirigirn unnd die hölzene

²⁸⁴ Joseph Sittard: Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung, S. 68–70.

Pfeiffen unns unversehrt wieder zuekhommen lassen, doch solltestu sehen, dass oberürte Posaun, Zinckh unnd Schlosspommer als verfertigt, dass zy zue allerhandt Instrument gebraucht werden möchte.“²⁸⁵

Sumer, Marte, Zinkenist, Stadtpfeifer und „Aufsitzer“. An Walburgis (25. Februar) 1540 unterschrieb er seinen Stadtpfeifervertrag mit der Stadt Rothenburg o. d. T.: „Ich Marte Sumer, bekenn ofentlich und thue kunth meniglich mit diesem brief, daß ich die Weisen, fürsichtige, Erbarnd und Weyßen Herrn Burgermeister und Rathe der Statt Rotenburg uff der Tauber mein günstig Herr erbetten, daß sie mich zu diener nemblich zu ein Stattpfeuffer, und dann darzu zu ain aufsitzer rayßigen Knecht angenommen und begünstigt haben Darumb hab ich inen zugeben, gerett und versprochen thue auch solches hiemit in crafft dieses briefs, alß das ich Inen als ain Stattpfeuffer, mitt der klaydung/Nümblich genauer Statt farb Roth und Weyß wie vor allter herkomen/ mit daran gehenkt schilt, auch mit mein sayttenspielen, zwerchflayfen, und zinken, itzt der zeit gebräuchlichen pfeuffen/ auch mit schalmeyen, pusaunen, krumphörnern geschickt und gefaßt zu sein Inen und iren burgern und verwanthen zu gebürlichen Hochzeit, Reyantage und anderen zeytten um das bestimpt gletlin gleich den armen als den reichen gewertig zu sein, sie über den bestimpten gebür und lon, nit zu übernehmen/ [...] Darumb und für sie meine Herrn nur jerlich Nemblich für den Stattpfeuffer dienst 16 fl. und für den Aufsitzer dienst 20 fl. macht zusammen 36 fl. zu besoldung zugeben bewilligt.“ 1542–1544 Militärdienst, danach Bitte um Wiedereinstellung als Stadtpfeifer.²⁸⁶

Trymle, Zinkenist, Trompeter und Posaunist. In einem Brief vom 3. Okt. 1566 aus Leipzig heißt es „so will ich auch meinen dinst mit der hilff Gottes versehen mitt Posaunen Zincken vnd allenn andern musikalischen Instrumenten, wie es einem Instrumentisten vnd Trometer gebüret.“²⁸⁷

Winckler, Martin, Zinkenist und Stadtmusikant. 1701 in der St. Michaelis-Kirche in Zeitz auf Probe angestellt für Zink, Violine und „Trombone“.²⁸⁸

Zahn, Georg Friedrich, Zinkenist und Stadtmusikant. Am 16. Januar 1801 bewarb er sich um die durch den Tod des Georg Michael Schöners freigewordene Stadtmusikantenstelle in Rothenburg o. d. T. Der Rat verlangte ein Probespiel, das am 7. Februar 1801 durch den Organisten Franz Vollrath Buttstett abgenommen wurde, der darüber am 8. Februar berichtet:

²⁸⁵ Georg Reichert, S. 24–25; Joseph Sittard, S. 40.

²⁸⁶ Rothenburger Stadt-Archiv, A1319, fol. 220–221, 225, 242; Eisenmann, S. 74, 84.

²⁸⁷ Adolf Aber: Die Pflege der Musik unter Wettinern, Bückeburg und Leipzig, Leipzig 1929, S. 109; vgl. auch Detlef Altenburg, I. Bd., S. 78.

²⁸⁸ Arno Werner: Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Bückeburg, Leipzig, Leipzig 1922, S. 44–45.

„Unterthänigste Anzeige über die Musikprobe des Jungen Zahns. Nachdem Ihre Hochadelige Magnificenz der Herr Amts-Bürgermeister, mir genädigst auftragen lassen, mit dem jungen Zahn eine Musikprobe zu unternehmen, welchen Auftrag ich dann sogleich befolget, und erstatte hiedurch einen unterthänigsten Bericht davon ab, wie folget: Gestern, als den 7ten dieses nach der Vesper, habs ich ihn durch Vorgebung einer sogenannten Figural-Vesper, welche Stimmen er, nemlich den Zinken, Alt-Tenor und baß-Posaune mit jedesmaligem ganze Concert blaßen mußte, worinnen er mir hinlänglich Genugtuung gab. Auf der Trompete-Horn- und Clarinetto habe ich ihn nachhero zu hauße in die Prüfung genommen und gefunden, daß er auf der Trompete eine gute Zunge- Höhe- und Tiefe hat: das Waldhorn bläset er schon lange brav, worauf er sich schon einigemal hören ließ: mit dem Clarinetto sagte ich zu ihm, könnte er sich morgen auf dem Thurme öffentlich hören lassen, welches denn nun heute auch geschehen ist, und hat auch ganz artig geblasen. Heute hat er in der Kirche seine Probe auf der Violino abgelegt, indem er die erste Violino ganz allein spielen mußte, auch diese gieng ohne Fehler ab. Dieses sind nun kürzlich die Bemerkungen über diese Musikprobe.“

Zahn wurde trotzdem nicht eingestellt, weil er zu jung war.²⁸⁹

1.2 Stadtfeifer- und Zinkenistenordnungen

1211 „Staats vnd Ordnung des Stüffts alhie zue Stuetgarten Musicanten“

von 1618 (nach mehr als einem Jahr der Bittschriften wurde der Stadt Stuttgart die Einstellung von einem Zinkenisten und 5 Gesellen genehmigt):²⁹⁰

„Erstlich, werden Sie geloben vnd schweren einen Aidt zu Gott den Allmächtigen, jedem regierenden Hertzogen zu Württember, alfs Ihrem Landts Fürsten getrew, hold, vnd gehorsamb zu sein, deroselben vnd gemeiner Statt Nutzen zu schaffen, Schaden zu warnen vnd zu wenden; vff die verordnete Inspectores diser Music ihr fleissiges vffsehend zu haben, inen gehorsamb zu leisten, auch hiernach vermeldter Ordnung in allen Puncten fleissig vnd getrewlich nach zusetzen, ohn geferde.

2) Zum andern so sollen zu diser angestellten Stüffts Music jederzeit Sechs Personen, wel che alle Vnserer wahren Religion der vngeenderten Augspurgischen vnd in Formula Concordiae widerholter vnd erklärter christlicher Confession beygethan, darzu eines erbaren, redlichen vnd ohnärgerlichen lebens vnd Wandels sein, bestellt, auch keiner angenommen werden, er habe dann seine gute Abschiedt vnd testimonia vffzulegen, vnd dass er in der Vocal vnd Instrumental Music perfect vnd genugsamb vor seiner annemung von den verordneten Inspectoribus vnd wen dieselbige zur Prob vnd Examine jedesmahls zu sich ziehen, für taugenlich erkhent vnd geachtet werde.

²⁸⁹ Röttenburger Stadt-Archiv: AA135, fol. 54, 55; Friedrich Eisenmann, S. 91.

²⁹⁰ Sittard, Josef: Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung, S. 35.

3) Und solle für das dritt zu diser Music jedesmahlen mehr nicht, den allein ain verheurater Maister, welcher über die andern fünff ohnverheuraten Musicanten zu commandiren, alles zu vertreten, zu versprechen, vnd die Music wie sich gebührt anzustellen haben, auch die bemelte ledige Personen in seiner Cost vnd Vnterhalt bey sich haben, die auch vf ihm achtung zu geben vnd seines bescheidts gehorsamblich zu geleben schuldig sein. Es were dann dass hiesige verburgerte darzu qualificirt vnd gebraucht werden köndten, welche doch ebenmässig vff die verordnete Inspectore vnd den Maister ihr vffsehen haben. Er der Maister zuch von seiner bestimpten Besoldung mit solchen dess Vnderhalts haben sich vergleichen sollen.

4) Es solle auch zum Vierten erwelter Maister mit seiner Compagni alle Sonn- vnd Feyertag zur Morgen vnd Abendt Predig, vor vnd nach derselben in der Kürchen bey dem Gottesdienst mitt der Musica aufwartten, vnd sich gueter Moteten befleissigen, dessgleichen wechentlichs zu gewissen Stunden im paedagogio alhie zu erscheinen, vnd mit der Vocal Musica sich zu exerciren verbunden sein.

5) Wie sie auch nich weniger zum Fünfften schuldig sein sollen an Sonn- vnd Feyertagen nach der Mittag vff dem Stüffts Thurm zu musiciren, zum gleichen den jenigen, welche zu dieser Musica etwas Gestüfftet, vnd contribuirt vff ihr oder derselben Erben die solche Stiftung vertreten vnd raichen, erfordern vnd begehren, forderist zu erscheinen vnd vff zu warten.

6) Wan aber zum Sechsten ihrer bey Hochzeiten sich gebrauchen zu lassen von jemanden begert wurde, so sollen sie nach dess hochzeiters begehren mit zwo, drey, oder mehr Personen ime zu willen werden, aber des tages mehr nicht, dan einen halben gulden vff eine Person erfordern, vnd jenen beneben sich des gewonlichen vffstellens gegen den eingeladenen hochzeit Gästen zu gebrauchen ohnbenommen sein. Doch sollen sie nit einem jeden vnd sonderlich bei schlechten gemeinen hochzeiten zu dem Kürchgang Zinckhen vnd Posaunen, sondern allein Geigen vnd anderen saitenspihl gebrauchen, vihl weniger mit denselben bey nacht gehen, insonderheit aber des nächtlichen vffspihlens vnd Vagierens vff den gassen (vsserhalb bey hochzeiten, in welchem Fall sie doch still vnd beschaidenlich sich zu verhalten) sich allerdings mässigen vnnd enthalten, oder ernstlicher Straff vnnd einsehens gewärtig sein.“

Keiner durfte aus dem Dienst scheiden, ohne eine 6-monatige Kündigungsfrist einzuhalten und seine Schulden bezahlt zu haben, und dann auch nur, wenn eine Ersatzperson gefunden wurde. Der Stadtpfeifer und seine Gesellen erhielten eine Jahresbesoldung von 30 fl. (aus der Stiftsverwaltung), 110 fl. (aus der Stiftung), 40 fl. (von der Stadt und der Armenkasse) (insgesamt 180 fl.), 3 Scheffel Roggen, 45 Scheffel „Dinkel“ (Gerste), 6 Scheffel Hafer und 9 Eimer Wein. (Ein württembergischer Scheffel zu 8 Simri = 177,2264 l; bis 1884 allgemein 50 l).

1.2.2 Rothenburger Zinkenistenordnung von 1641

(Zeit der Einquartierung von Kriegsopfern während des 30-jährigen Krieges, darunter vieler „eingeflehnter Dorf Pfeiffer und Geiger“.)

„Ordnung und Vergleich zwischen den 4 Statt-Musicanten bey der Statt Rothenburg“:

„1) Demnach seithero bey dem Kriegswesen und beschwerlichen Einquartierungen große Unordnungen eingerissen, daß viel eingeflehte Dorf Pfeiffer und Geiger, wie nicht wenigens auch anderer Stimpler von thürmern und anderen Personen bey den Officiern und Soldaten für sich selbst sich angeben aufgewartet, und, nebenst den verursachten großen Unwesen, so ein mancher ehrlicher bürgermann wol sonsten nichte hete aufwenden dürfen, auch den Stattmusicanten ihren Verdienst, (so ohne das bey dieser bekümmertlichen Zeit sehr gering ist). Vor dem Maul gleichsam abgeschnitten: Als soll fürters und hinfüro keinen solchen ausländischen Dorff und Kirchweihgeiger Stümpler in der Statt nicht mehr gestattet werden, einzigen Officier und Soldaten mehr auffzuwarten, Es were denn daß die Statt - Musicanten vorhin alle verstellt und keine andre mehr zu bekommen weren; oder daß sie Dorffpfeiffer und geiger Sampt den Stümplern zuvorhin von den Statt Musicanten bewilligung erlangt. Oder aber bey diesen betrübten Zeiten (da man bey den einquartierungen mehr ursach zu trauern als zu jubiliere) gar bey den Richtern eine erlaubnis ausgebracht heten: bey straff:

2) Darmit aber vors andere uf solche eraigende einquartierungsungelegenheiten (welche doch Gott der almächtigt dermaleinsten gnädig abwenden und den langewünschten Frieden hingegen bescheren wolle) auch keine Clagen so wol von den Soldaten alß Bürgern (ob wolte man Ursach zu aller Üppigkeit und größerem Aufgang mit Aufwartungen der Saitenspiel an die Hand geben) eingewendet mögten: So soll von den Stattmusicanten keiner uf eins oder des andern Officirs und Soldaten beruffen erscheinen, Wann nicht derjenige Burger, bei welchem sie in Quartier sein, sie selbst durch die seinigen abholen laßet, Es were dann Sach, daß sie die Soldaten in öffentlichen Gaßthöfen und wirts- häusern umb ihr geldt zehrten, und der Spielleut beehrten: Sonsten aber bey dem auffwarten in den quartieren bey den burgern, einjeder Schuldig und verpflichtet sein, mehr dahin zu trachten, wie aller Muthwill und große Umcost vielmehr abgestellt, eingezogen und verhüete; alß ursach und anlaß darzu gegeben werden.

3)

4) Und weil vors dritte unter den mehrgedachten Vier Stattmusicanten, Lorenz Falck als ein alter erlebter Mann wegen seines hohen Alters die Cräfte nicht mehr hat bey hochzeiten, gastereyen und anderen zusammenkünfften, solange Zeit aufzuwarten und auszutauren; Ihme hingegen aber vor allen anderen auch seine Wolfahrt und nahrung nicht abzuschneiden ist: Alß soll unterdessen an seine stell, so oft die ordnung ihme betreffen würdt, substituirt und verordnet sein Simon Kern, umb folgenden Ursachen willen, weil er die Kirchenmusik und ander exercitiis Musicis außer habender Bestallung bey zuwohnen verpflichtet sein soll, doch dergestalt, daß so oft er für Ihne Lorenz Falcken, wann ihne die Ordnung bey den hochzeiten betrifft aufwarten und seine stell vertreten würdt, Er allwegen den hal-

ben theil an dem ganzen Verdienst, so wol des gemachten Taxes, alß auch der fallenden erungen ohne allen abgang einlieffern und überantworten solle.

5) Viertens soll es auch dahin verglichen sein. Im Fall man außer den hochzeiten, einen allein beschicken und begehren sollte; daß er sich ohne einredt der anderen zu praesentieren gar wohl möcht haben: Solte man ihrer zwen begehren, solle derselbe, an welchen es begehrt worden, schuldig seinen gesellen, der immer mit ihm spielen würdt zu sich nehmen, würden aber drey begehrt, solle auch einer von der anderen compaignie darzu gebraucht werden: darbey aber außrücklich bedingt und abgeredt sein, Im fall sich einer oder der andere selbst an bieten und den übrigen auf solchen fall schaden zufügen sollte: Derjenige so solches extracticirt und auf ihne erwiesen werden kann, schuldig sein solle, alles dasjenige was er verdient, der gesellschaft zum besten zu geben.

6) Gleich wie nun die bestellung der Statt Musicanten bey hiesiger Statt zufoerdest GOtt dem Allmächtigen zu ehren die Kirchenmusik zu verrichten angesehen und von unverdäncklichen Jahren hero angeordnet worden: Alß solle auch ein jeder unter den 4 Statt musicanten, undt, nebenst ihnen, der hinoben benambste Simon Kern, sampt dem Melchior Falcken jetzigen Underkauffer (alß welcher einig und allein, Umb daß er der Kirchen Music beywohnen sollte zu solchem seinem Dienst befördert worden auch zu underweilen, wann die drey Musicanten sampt deme an seines Vatters stell substituirt Kern verstellt weren, mit aufzuwarten nicht außgeschlossen sein soll, sofern er an seinem Dienst nichts verabsäumen würdt) schuldig und verbunden sein, alle sonn- und Feyertage bey der früe kirchen und vesper zeit mit ihren Instrumenten in der Kirchen zu erscheinen, und die Music verrichten zu helfen, und deßwegen keiner bey straff 12 creutzer außenbleiben IHN Ihrer dann Leibesnoth, aufwarten, oder anderer erhüblicher geschefften, derentwegen dann auff solchen fall sich jeder entschuldigen zulaßen wißen würdt.

7) Entlichen und fürs sechste, soll hiermit einem jeglichen auferlegt sein, diejenigen instrumenta, so einer oder der andere bey handten und gemeiner statt gehörig sein, nicht allein hir unter verzeichnen zu laßen, und wol in acht zu nehmen, daß kein schadt daran beschehe: Sondern auch auf eines oder des anderen begehren sich darauff zu exerciren, ohnaufheitlich verfolgen zu laßen, undt in summa sich gegeneinander freundlich, schiedtlich und verträglich, wie einer ehrliebenden gesellschaft ansteht, zu verhalten, zuförderst aber aller leichtfertigkeit sich zu entäußern und E. E. Raths edicten und gebotten gemäß, was jedesmals des Saitenspiels und aufwartens halben verordnet werden Mag, zu erzeugen. Deßen allen nun zu Vergewißerung ob solcher dieser Ordnung und Vergleich fest zuhalten, haben nicht nur allein die hirinn vielmals gemeldten Statt Musicanten sampt dem Underkauffer Melchior Falcken und Simon Kern in Beysein der mit Mund und Handt einander versprochen sondern auch zu desto mehrer becräftigung eigenhändig unterschrieben. So geschehen Anno 1641."²⁹¹

1.2.3 „Leges“ oder Regelordnung der „Musici Instrumentalis“ zu Rothenburg o. d. T., vom Stadtrat am 8.8.1667 veröffentlicht:

„Leges, so die Musici Instrumentalis allhier zu Rothenburg hinfüro zu observieren haben:

Weiln sowohl die Instrumental- alß Vocal Music zu Gottes Ehre gerichtet, undt von Jedermänniglich belobet undt beliebt wird, alß sollen sich die musicanten sambt und sonders Jederweilen beedes zu Hauß, in der Schuhl undt Kirchen, oder Wann sonsten Sie zusammen kommen, noch stetiges, undt je mehr undt mehr in solcher Musicalischen Kunst, undt auff allerhandt Instrumentis fleißig exerciren, darmit Sie hierdurch ferner gutes Lob und ehr erlangen mögen;

1. Nachdem aber dieselbe, vermög geleisteten Pflichten vorderist dahin verobligirtet, die Kirchenmusik verrichten zu helfen/: Welches vor unbedenklichen Jahren also wohlhöbl. ist zugeordnet worden:/ sollen alle und jede noch dieses ferner auch mit größerem fleiß, als biß dato geschehen, zu Continuiren schuldig- undt verbunden seyn, dergestallten, daß sie alle Sonn- undt Feyertage, oder wann sonsten absonderliche Kirchenmusiken angestellt würden gewißlich darbey erscheynen, undt keiener bey straff 4 krz. darvon außenbleiben, es wäre denn Leibesnoth, unpäßlichkeit, wichtige Auffwartung, oder andere erhebliche Geschäften obhanden, derenthalben sich jeder auff solchen Falle entschuldigen zu lassen wissen wirdt.

2. Undt weiln neben dießen auch die Wochentliche Ordinariuszusammenkünften angestellet, sollen sie alle undt Jede auff des Herrn Cantoris ansagen undt begehren mit den ihnen anbefohlenen Instrumentis zu verordneten Tagen beydes auff der Schul und auff der Trinckstuben oder was sonsten vor ein Orth undt Zeit ihnen möchte denominiert undt angezeigt werden, willig erscheinen, undt keiner ohne erhebliche ursachen, wie zuweiln beschehen, außenbleiben bey straff 3 krz. Welches gleichselbigen Tagen dem jederzeit bestellten Fiscal erlegt werden, oder so einer die es innerhalb 8 Tagen nicht abstattet, noch einmahl so viel darvor zu bezahlen schuldig seyn solle.

3. Zum dritten hat alsdann ein Jeder darbey wohl zu bedencken, daß man nicht kurtzweil undt üppiger Lustigkeit halber, sondern vielmehr etwas zu proficieren, undt die kunst noch beßer zu ergreifen undt auf zu eyffern zusammen kommen, darmit vornehmlich Gott nach dem 150. Psalm mit allerley Instrumentis geehret, die Kirchen-Harmoni noch besser gezieret, undt die Edle Music bey allhiesig gemeiner Statt/: Welche unter anderen eine Zeithero deß-entwegen guten ruhm gehabt:/ in stetigem Flore verbleiben, so dann auch die Music - Liebhabende Compagnien dardurch erfrewet, undt zu mehrem favor [Beifall] gegen dieselbe angereizet und animiert werden mögen.

4. Sollen weder bey Mahlzeiten, noch bey wehrenden Wochentlichen Exercitio undt andern Conventibus einigerley unfügliche oder anstrichige vexationes [Beschwerden], narrentheidungen grobe Zotten undt andere unverantwortliche poßen getrieben werden; auch soll sich keines weeges jemandt zu schwehren, fluchen, hadern, oder zu zancken gelusten lassen, noch einigen von den Cameraden, wo etwan einer fehlen oder je in einem Instrumento Musicali noch nicht gar perfect wäre, zu laden, undt geringrer als

sich selbst halten, noch solche undt dergleichen unvollkommenheiten mit ungestümen hartten Worten vorrücken; wenigens werden auch die Jüngerer, ob sie gleich ihre Dienst mit auffwarten noch besser, als die älteren zu versehen getrawen oder sie bedüncket in der Kunst besser undt gründlicher erfahren zu seyn, als Jene, keine presumption [Hoffnung] eines vorzuges zu schöpfen, noch trotzig zu erzeigen, sich unterstehen, sondern allezeit den älteren in billigen dingen mit Ehrerbietung zuvorkommen, sintemahlen das liebe Alter, wann die unvernünftigkeit, ohne dem gar leichtlich in Verachtung kommt, Welches doch keines Weeges seyn, noch gedultet werden solle, saßen nun billig die alterlebten Personen wegen deren vorig gehabten langwürligen, undt in denen vergangenen schwehren kriegszeiten viel ausgestandener großer mühe undt dienst/: aller anderer gefährlichkeiten zu geschweigen/: billig solle in obacht nehmen, in betrachtung was man dem Alter vor guth- undt wohlthaten erweißt, Gott der Allerhöchste einstens wieder vergelten undt belohnen lassen werde; Ingleichen, so irgend ein mehr verständiger ichtwas an einem Musico Instrumentali guter meynung corrigiren, undt in application vel meliori tractatione Instrumenti cuiusvis [an Zuwendung und bessere Beschäftigung mit seinem Instrument] erinnern würde, hatt keiner solches übel aufzunehmen, oder den Jenigen so solche correction bestermaßen thut, anzufeinden, noch wie es bisweilen zu geschehen pflegt, vor einen naßweißen undt geschäftigen auszuschreyen; dann in dem auch der Allerhöchste Gott seine Gnad undt Gaben Wunderlich pflegt außzuthailen undt einem baldt viel, baldt wenig gibt undt verleiht; alß solle darumb niemandt den anderen ob er gleich auch wohl ein bessere arth undt mehrere wissenschaft ja auff verschiedenen undt allen Musicalischen Instrumenten sich zu gebrauchen hätte, verachten noch sich dessen überheben, undt ruhmredig seyn, sondern sich der Christlichen Lieb undt sanftmuth befleißigen, undt mit seiner kunst also umbgehen, daß jeder selbst von männiglich seines Ehrbarn wandelß halber ein gutes gerücht haben undt behalten möge.

5. Auff daß nun solches desto besser observiert und eine gleichheit hirinnen könne gehalten werden, sollen die Jenige, denen man die Instrumenta auffs neue Widerumb anvertrawet, Wann Sie darinnen perfect seyn, sich bey den angestellten Compagnien öffters undt willig darmit hörenlassen, undt dieselbe wexelweiß gebrauchen.

6. Wofern aber einer darunter, denen dieße Instrumenta noch nicht allerdings bekandt, undt sie in solchen nicht würden perfect undt wohlgeübet seyn, haben dieselbige hohe ursach, undt werden hiermit allen ernstes erinnert, sich zu hauß auch täglichen undt sehr fleißig darauff zu üben, darmit sie bey den Congressibus undt ordentlichen exercitiis, gleichwie andere, recht darmit fortkommen, niemand durch sie verhindert, noch sonst undt vermittelst ihres unfleißes mehr spott als Ehre eingelegt werden mögte; Anderer gestallten, undt wo man bey einem oder anderen deßwegen sonderbaren großen unfleiß undt muthwillige negligenz verspürte, müßte man denselben entweder deßenthalben vor denen Herren Inspectorum Clagend angeben, oder so lange Zeit, so wohl von einträglichen als anderen exercitiis excludiren, biß er seinen fleiß mit mehrerm würde verspürn lassen; Inmittelst aber und neben deme solle ihme auch ein Jedweder einen guthen Vorrath/: jedoch wo möglich/: sowohl von getruckt - alß geschriebenen Musicalischen stücken verschaffen, sich auch die

Zeit nicht tawern lassen, zu weiln die schwehrte undt beste stückh mit aygener handt abzuschreiben, selbige zu transponieren undt außzusetzen, dardurch man dann nicht wenig profitieren undt erlernen, sich auch mehrmahlen besser, als bißhero beschehen, perfectionieren würde.

7. Weiln der Kunst nicht wenig schimpff angetan würdt, wann bey Hochzeit auffwartungen, oder sonsten, ein oder der ander gast mit übelanstehenden injurien undt schältwortten die Instrumental - Musicos angreifen undt er darnach für einen bossen oder schertz außlegen will, oder wenn auch in der Compagnia selbsten einer den anderen umb einer nichts werthen ursachen willen mit schmäh süchtigen vexationibus [Beschwerden] undt schädtwortten anzäpffet, oder mit lotterübischen narrentheidungen an- undt aufziehet, undt dardurch nur ein gelächter anzurichten vermeynet; Alß hatt ein Jeder solcher wegen wohl achtzugeben, beedes frembde als seine Cameraden zu erinnern, damit man sie nicht an statt der Kunstgeiger undt Musicanten vor ein Nichtswerthig - undt Lumpenmännisches Pfeiffer gesindlein, bierfiedler undt Kirchweihpfeiffer halten mögte; undt sollen auch deßwegen die Musicanten sich nicht mit allerhand spitzbuben, Bratesgaigern, bierfiedlern, Tyriackskrämern, Zahn brechern, Leyrern, Kirchweyhpeiffern undt anderen Himplern undt stümplern allzu gemain machen, mit denenselben ohne unterschied undt ohne noth, auch wo es nicht ohngefehr geschehen mögte, umbgehen undt auffwarten, damit Sie nicht selbsten möchten ursach geben, daß hierdurch die Kunst verachtet, undt sie in gleichem despectierlich gehalten würden; auch soll keiner umb die blosen Accidentien, gleichwie sothane liederliche gesellen thun, zuweilen auffwarten, noch sich selbst hierzu offerieren, oder denen Würthen undt anderen Leuthen nachschicken, trinckgelder spendieren, daß man sie aber die Ihrige allein undt vor anderen bestellen solle, sondern es hatt sich jeder vor dergleichen ihme undt der Kunst verkleinerlichen Handlungen äußerist zu hüten. Undt würdt hinfürters undt allezeit E. Wolge. Magistrat allhier unterthänig zu ersuchen seyn/: Welches von denselben auch vorhin etlich mahlen decretiert undt bschlossen worden:/ keinen außländischen oder ingesessenen dorff- undt Kirchweyhgaigern oder Pfeiffern oder den anderen letzt angeregten stimplern mehr zu gestatten, entweder in Würts- oder privathäußern auffzuwarten es wäre dann sach, daß die statt Musicanten vorhin alle versetzt undt keiner mehr zu bekommen wäre;

8. Undt weiln dießer übelstand bey etlichen sehr hartt ist ingerißen, daß einer den anderen bey Ehrlichen Leuthen fast übel hat nachgeredet, undt zuweilen weit mehr als die wahrheit gewesen, von seinen Kunstgenossen außgesagt, welches doch nimmermehr können erwiesen werden, dardurch dann die gemüther verbittert, undt schandliche schältwortt gegeneinander gebraucht worden; derohalben wird solches hiemit undt in das künftige alles ernstes verboten; wofern der wider verhoffen sich etwan einige Zwisstigkeit oder unwillen bey einem undt anderen wider seinen Cameraden oder Zunfftgenossen erheben undt zutragen sollte, daß er sich in dießem oder jenem stückh, so viel die Kunst anbetrüfft undt daher ohngefehr ursach zu disputieren gewonnen wirdt, so solle der Jenige, so sich beschwert befindet, seines habendes gravamen [Beschwer] seinem Gegentheil gleich sobalden ohne allen Hader undt Zanckh in guter meynung offenhertig vorhalten, oder so solcher streit von dem Herrn Cantore undt gantzen Kunstgenossenschaft nicht könte erörtert werden,

vor- undt gegen den vorgesetzten Inspector in Beyseyn seines gegentheils clagen undt hierüber eines redlichen Bescheydes erwarten.

9. Bey ordentlich- undt wochentlichen Zusammenkünften oder anderen auffwartungen solle keiner allzu zeitlich wider davongehen, noch ohne abschied außtreten, sondern biß zu endt verbleiben, es geschehe denn mit habenden genugsamen ursachen, welche er billig anzuzeigen, undt wird sich ein jeder dergestallten zu bezeigen wissen, daß er weder mit vielem geschwätz, großem gelächter, noch andern unzimlichen dingen dem gantzen Collegio mögte beschwerlich seyn; Im übrigen aber undt gleichwie Sie recht collegialiter, harmonice undt einmüthig miteinander leben, undt keine privataffecten gegen sich selbstem verspüren lassen sollen; also haben sie auch guthe achtung zu geben undt großen fleiß anzuwenden, daß ihre Instrumenta allezeit rein undt wollautend accordieren undt zusammen stimmen, undt sollen sie dieselben im musiciren fein lieblich undt frisch, undt nicht allzu schläfferig tractiren, noch zu lang feyern lassen, undt wann Sie entweder wechselweiß mit gaigen, oder anderen blasenden Instrumenten, obs Zincken, Posaunen, fagotten, flöten, Schreibpfeiffen, Schalmeyen undt Krumhörnern etc. oder sonsten auch bey gemeinen auffwartungen, auffspielen, nicht gleich müde werden, sondern mit allerhandt schönen undt newen Cantzonen, Allemanden, Balleten, Couranten, Sarabanden, Cavotten etc. die gemüther der zuhörer dergestalten erfrischen, daß auch wechselweiß immerdar etwas newes gebracht werde, welches gleichsam eine Veränderung in den ohren verursache, darmit die Auditores je länger je mehr lust gewinnen, ihme ferner gehör zu geben.

10. Endlichen undt zum beschluß solle Jedweder Musicant die Jenige Instrumenta so einer oder der ander zu handten bekommet, welche gemeiner statt gehörig, fleißig undt wohl in acht nehmen, daß hieran kein schad beschehe, undt selbige auch allzeit in guther besserung undt zum stetigen gebrauch parat halten, auch so fern ein oder der ander von seinen Cameraden sich hierauff zu exerciren begehret, soweit undt ohne auffenthalt folgen lassen, daß jedoch selbiger ihme solche wiederumb ohne allen schaden restituire: Im übrigen werden Sie sich Wie mehrmals angeführet undt erinnert worden, sambt undt sonders beedes unter sich selbstem, als gegen andern, so wohl in - alß auß der Compagnien dergestallt friedlich, freundlich undt verträglich, wie einer ehrliebenden Gesellschaft wohl anstehet, zuverhalten, sich äußerst angelegen sein lassen.

11. Deßen zu mehrerer vergewißerung haben Sie dießes alles würcklich zu praestiren mit mundt undt handt versprochen, undt denen ietzigen vorgesetzten Herrn Inspector alß denen Wohledlen, Vesten, Edlen, E. F. Hochgelährten, Hoch- undt Wohlweißen Herrn Johann Friedericus Bezolden, alten Bürgermeister undt verordneten Obersteuer, Herrn Johann Ludwig Völckern, deß Innern Raths, undt Mittlern Steuerern, Herrn Dr. Johann Georg Albrechten, Rathes Consulenten undt Herrn Johann Georg Nuschen, deß Außern Raths undt Steuerern hierüber angelobt, Wie Sie sich dann zu solchem endte auch selbstem neben ehrvermeldten Herrn Inspectoribus undt anderen anwesenden Herrn

undt Musicis als gezeugen, aygenhändig undterschrieben. So geschehen den 8 ten Augusti A. 1667

Johann Friedrich Bezoldt,
 J. Ludwig Völcker,
 J. Georg Albrecht Dr.,
 J. Georg Nusch,
 Georg Falck, Cantor undt Organist.
 Hanns Georg Dillger,
 Heinrich Brunner,
 Michel Bernhardt,
 Simon Kern,
 Melchior Falck,
 Hans Leonhard Dillger,
 Leonhardtus Kern,
 Johann Ludwig Geuder.²⁹²

1.2.4 Zinkenisten-Ordnung von 1721 in Stuttgart

„Von Gottes Gnaden, Wir Eberhard Ludwig, Hertzog zu Württemberg und Teck etc. thun hiemit jedermänniglich zu wissen, wie dass Uns gesambte in Unserem Hertzogthum und Landen befindliche Zinckenisten unterthänigst gebetten, die unter ihnen insgesammt verglichene, und uns zugestellte Puncten, wie es hinfüro mit denen Zinckenisten-Gesellen, Lehr-Jungen, und sonsten in andere Wege bey ihrer privilegirten Kunst gehalten werden solle, gnädigst zu confirmiren. Und wir dann in gnädigste Betrachtung gezogen, dass an guter Ordnung hoch- und viel gelegen, hingegen an Mangel derselben allerley Unwesen erfolge; Als haben wir obenangeregte Puncten mit Fleiss erwegen, und darauf eine Ordnung, welchergestalten es hinfüro bey der Zinckenisten-Kunst gehalten werden solle, begreifen und einrichten lassen, wie unterschiedlich hernach folget.

1) Wer hinkünfftig von der Musicalischen Kunst will profession machen, und dabey als ein Jung in die Lehr auf und angenommen werden, der muss zuzorderist von ehrlichen Eltern gebohren seyn, und sich desswegen mit einem glaubhafften Attestat legitimiren, welches dann der Lehr-Herr, biss auf Ledigsprechung des Jungen, in seiner Verwahrung zu behalten, und mit dem Lehr-Brieff zuruck zu geben hat.

2) Soll solcher Jung bey einem ordentlich-angenenen, und der Profession verständigen Zinckenisten in die Lehr gehen, bey demselben sich in seiner Lehr-Zeit, fromm, ehrlich und still aufführen, und seinem Lehr-Herren dessfals gehorsame Folge leisten.

3) Soll auch solcher Jung mit seinen Eltern, oder Vormündern, nebst seinem Lehr-Herrn, bey der Musicalischen Cassa sich um das Einschreiben durch Brieffe anmelden, und zwar ohne Unterschied, ob derselbe eines Zinckenisten, oder eines andern Mannes Sohn seyn mag, sodann auf fünff Jahr zu lernen,

gegen Erlegung 30 kr. Aufding-Gelts in die Musicalische Cassam eingeschrieben, und solches in ein besonders Buch, wie und welchergestalten wegen des Lehr-Gelts contrahiret worden, und welchen Tag und Jahr die Sache geschen, verzeichnet, auch darüber ein ordentlicher Aufdings-Brieff zweyfach gefertigt, und das eine Exemplar davon dem Lehr Herrn, das andere aber des Lehr-Jungen Eltern, oder Vormündern zugestellt werden.

4) Sofern aber ein Lehr-Jung arm wäre, mag er auf Sechs Jahr ohne Lehr-Geld zu lernen, angenommen werden.

5) Wann ein Jung ohne genugsam erhebliche Ursache, aus der Lehr laufen, nach der Hand aber zu seinem Lehr-Herrn wieder kommen würde, der solle das erstere mahl Ein Viertel: geschehe es aber zum Zweytenmahl, Ein Halbjahr nachlernen, das Drittemahl aber gar nicht mehr angenommen werden.

6) Würde aber der Lehr-Jung zu seinem Lehr-Herrn nicht mehr kommen, so solle nicht allein das bereits bezahlte Lehr-Geld verfallen sein, sondern er noch dazu, nach Erkandnuss der Obrigkeit abgestrafft werden, herentgegen solle auch ein Lehr-Herr dahin verbunden seyn, einen Jungen solchergestalten zu halten, damit er nicht Ursach habe, aus dem Dienst zu gehen, widrigen falls er ebenmäßig vor der Obrigkeit nach Befinden solle abgestrafft werden.

7) Und damit wegen des Lehr-Gelds dem Lehr-Herrn sowohl alß dem Jungen prospicirt [vorgebeugt] werden möge, so solle die Helffte des Lehr-Gelds gleich beym Eintritt des Jungen in die Lehr-Zeit, die andere Helffte aber, wann er halb ausgelernt, bezahlet werden.

8) Würde nun der Lehr-Herr, nach Verfliessung eines Jahrs versterben, so soll die bezahlte Helffte Lehr-Geld verfallen, und ein anderer Zinckenist, gegen Bezahlung der übrigen letzten Helffte ihn anzunehmen gehalten seyn.

9) Wann ein Jung in etlich Monaten, nach dem Eintritt seiner Lehr-Zeit, da die erste Helffte Lehr-Geld bereits bezahlt worden, ersterben, und seine Eltern oder Vormünder von besagtem Lehr-Geld wiederum was zuruck fordern, und beyde Theile sich dessen in der Güte nicht vergleichen würden, so soll solches vor jeden Orths Obrigkeit ausgemachet werden.

10) Nach Verfließung der Lehr-Jahren, wann der Jung lossgesprochen, (wesswegen er 30 Kreuzer in die Musikalische Cassam zu erlegen hat) und vor einen Gesellen erkandt, auch ihme diese Ordnung zu seinem Verhalt eröffnet worden, ist der Lehr-Herr schuldig, demselben einen ordentlichen Lehr-Brieff auf des Lehr-Jungen Costen ertheilen zu lassen, worauf der ledig gesprochene Drey Jahr in der Frembde bey andern Zinckenisten als ein Gesell zu serviren, verbunden und gehalten seyn solle. Würde aber derselbe vor Verfließung dieser Zeit zu einem Dienst gelangen können, so soll bey Uns er, wegen der nicht völlig erstandenen Zeit um Dispensation nachsuchen, auch nach Erlangung solcher, mit der Musicalischen Cassen sich abfinden.

11) Wann ein Lehr-Herr 3 oder 4 Gesellen hält, soll er neben ihnen 3 Jungen haben, wofern er aber zwey oder einen Gesellen hält, mag ihm alsdann

2 Jungen passirt werden, doch dergestalten, dass letzten Falls der eine Jung die Helffte seiner Lehr-Zeit allbereits erstanden haben solle.

12) Es sollen aber die Gesellen ihrer Herrn Dienste, mit aller Treu, Sorgfalt, und Fleiss versehen, auch wo sie müssige Stunde haben, die Lehr-Jungen in der Profession unterrichten helffen.

13) Zugleichen soll auch der ältere Gesell, wann der Stadtzinckenist abwesend, die vorfallende Hochzeiten und andere Aufwartungen ohnklagbar zu versehen, und die ubrige Mitgesellen, ihm in seiner erlaubten Anweisung ebenermassen, als wann der Herr zugegen wäre, gebührend zu folgen, verbunden seyn.

14) Wann ein Gesell von seinem Herrn in anderwärtige Conditionen zu gehen lust hätte, so soll er demselben ein Viertel Jahr vorhero aufkünden, oder einen andern tüchtigen Gesellen an seinen Platz stellen, widrigen falls aber, und auf Erklagen, von der Musikalischen Cassa abgestrafft werden.

15) Gleichergestalten, solle ein Herr seinen Gesellen ohne vorgedachter Aufkündigung fortzuschicken nicht befugt, oder im widrigen einer Straff gewärtig seyn, wären aber erhebliche Ursachen vorhanden, so bleibt dem Herrn ohnbenommen seinen Gesellen so fort, und ohne Aufkündigung den Abschied zu geben.

16) Und damit ein Gesell, Schulden oder eines Verbrechens halber heimlicher Weise hinweg zu gehen abgehalten werden möchte, so solle ein jeder ankommender Gesell, ehe er in die Condition aufgenommen wird, von den Beamten des Orts, dissfalls zur Gelübdung genommen, auch demselben seyn Abschied ehender nicht, biss vorhero seine gemachte Schuld bezahlt, gegeben, und dafern er deme zuwieder handeln würde, durch Obrigkeitliche Hülffe aufgesuchet und belanget werden.

17) Auf den Fall ein Gesell erkrankten und auch gar sterben würde, so sollen die Artzney- und Begräbnuss-Kosten, wann er arm wäre, aus der Musicalischen Cassa bezahlet, daß aber seine Eltern oder Befreundte bei Mitteln seyn möchten, solche Unkosten alsdann aus gedachter Cassa nur vorgeschossen, und an jene die Wiedererstattung gesucht werden.

18) Wann einer so die Zinckenisten-Profession erlernt, sich zu einer andern begeben, und selbige erlernen würde, so soll er die letztere zu treiben schuldig, zu der ersten aber sich widerum zu wenden ihme bey Vermeidung einer Herrschaffts-Straff verboten seyn.

19) Wann nun einer seine Lehr-und Wander-Jahr vorbeschriebener massen erstanden haben wird, und zu einem Stadt-Zinckenisten angenommen werden solle, so hat derselbe seine Probe in Beyseyn einiger Deputirten des Magistrats, auch eines benachbarten Zinckenisten, und eines Gesellens abzulegen, und zwey gulden in die Musikalische Cassam zu erlegen. So dann

20)

21) Fleissige Achtung zu haben, dass seine Gesellen und Jungen, sowohl bey Hochzeiten als andern aufwartungen sich aller Ehrbarkeit befleissigen,

und des Fluchens oder schwehrens, wie auch des übermässigen Trinckens sich enthalten mögen, der Uebertreter aber soll von der Musicalischen Cassa mit 45 kr. gestrafft werden.

22) Soll keinervondieserProfession,erseygleichHerr,Gesell,oderJung sich unterstehen, beiAufwartungen, Sackpfeiffen, Pohlnische Böck, leyren, Triangel unddergleichennichtMusicalischeInstrumentenzugebrauchen, imwidrigenFall undaufbetrettenvonderMusicalischenCassaumzweyguldengestrafsetwerden.

23) Solle nach unser den 17. Juni 1719 ergangenen Verordnung, das Auffspihlen bei Hochzeiten und andern erlaubten Tänzten, denen ordentlich angenommenen Zinckenisten allein erlaubt, hingegen die Pfeiffer und andere Spihl-Leutte als Stimplere sich dessen zu enthalten schuldig, oder auf betreten einer willkührlichen Straffe gewärtig sein.

24) Soll ein Zinckenist dem anderen die Hochzeiten, und andere Aufwartungen, welche in Statt und Ambt, allwo er ordentlich angenommen ist, vorfallen, zu entziehen, sich gänzlich, und bey Vermeidung einer kleinen Frevel-Straf, welche uns zu verrechnen, enthalten.

25) Würde ein Zinckenist nicht alle Hochzeiten bestreiten können, so solle er befugt seyn, andere im Land gesessene benachbarte Zinckenisten, oder ihre Gesellen darzu zu bestellen.

26) Es sollen aber die Zinckenisten diejenige Leute, welche arm, nicht mit vielen, sondern nur mit etwa zwey Gesellen bedienen, und

27) Damit niemand wegen des Lohns beschwehret werden möge, so ist unsere gnädigste Verordnung hiermit, dass die Zinckenisten von denen Honoratioribus in Stätten und Dörffern, wann mit allerhand Instrumentis aufgespihlet wird, vor die Persohn ohne Unterschied, ob es Herr, Gesell oder Jung 1 fl., wann aber Geigen allein gebraucht werden, nur 40 kr., hingegen von denen gemeinen Leuten auf dem Land 30 kr. zu fordern haben sollen.

28) Soll bey Straff und Exclusion von der Kunst, kein Zinckenisten-Gesell, oder Jung sich unterfangen, er seye auch wer er wolle, weder die Zincken noch Posaunen blasen zu lernen [lehren], es wäre dann Sache, das in geringen Stättlen, ein- oder der andere ehrliche Handwercksmann, sich befindete, welcher zu der Ehre Gottes in der Kirchen sich gebrauchen lassen, und solche Instrumenten lernen wolte, alsdann soll ein Posaun, aber kein Zincken zu lernen erlaubt seyn.

29) Wo etwa auch in geringen Stättlen, ein oder anderer ehrlicher Burger sich findete, welcher von der Music einige Wissenschaft hätte, und sich sowohl beym Gottesdienst als auch, wann im Fall der Noth, oder sonsten einige extra Aufwartungen vorfielen, gebrauchenlassen wolte, undder Zinckenistinlocomit keinem gesellen versehen wäre, so solle alsdann dieses zugelassen, auch noch einen andern ehrlichen Burger zu sich zu ziehen erlaubt seyn, doch wann ein solcher Zinckenist, Zeit und Platz hätte, seinen benachbarten Musicis es wissend zu machen, unterliesse aber solches, und nehme einen solchen Burger darzu, derje-

nige soll beyder Musalischen Cassaum 2 fl. gestrafft, hingegenabervorangeregter massen kein spihlmann oder Stimpler dabey durchaus nicht passirt werden.

30) So ein Zinckenist einen von seinen Benachbarten, zu einer Hochzeit, oder anderer Aufwartung beschreibe, selbiger verspreche auch auf solche Zeit zu kommen, unterliesse aber solches, der soll von dem Beambten des Orts (wann er anderst keine erhebliche Ursachen zu seiner entschuldigung vorzubringen hat) gebührend abgestrafft werden.

31) So etwa auch ein Zinckenist Alters oder Unpässlichkeit halber, necessirt [genötigt] würde, einen Adjunctum [Aushilfe] sich setzen zu lassen, demselben solle keineswegs erlaubt, oder zugelassen seyn, einen Jungen zu lernen [lehren], auffzudingen, oder frey zu sprechen, sondern dieses solle dem alten Zinckenisten allein zukommen, ausser er überliesse dem Adjuncto freywillig den Dienst über, oder gienge mit Tod ab, welchenfalls es seinen gewiesten Weg hatte.

32) Es soll jeder Zinckenist seinen Gesellen, auch denjenigen Benachbarten von der Profession so er zu Hochzeiten oder andern Aufwartungen berufen, ihren Verdienst richtig und ohne Vortheil, oder Schmäherung abstatten, und bezahlen; solte aber einer auf gemeldte Art betreten, und angebracht werden, derselbe solle nicht nur allein bei der Musicalischen Cassa um 2 fl. gestrafft, sondern auch ad interim biss und dann die Straff würcklich erleget ist, kein Gesell bey ihme zu bleiben, sondern gleich aus der Condition zu gehen befugt seyn.

33) Sollte es auch geschehen, dass unter denen Zinckenisten im Land einige Streit oder Zwistigkeit entstünden, oder ein und anderer wider die Kunst etwas nachtheiliges begienge, und es käme bey der Musicalischen Cassa vor, so solle solches, wann er wider diese Ordnung lauffet, daselbsten, das übrige aber von der ordentlichen Obrigkeit untersucht, erörtert, und respective gestrafft werden.

34) Es soll aber in unserer Stadt Stuttgardt, die Musicalische Cassa aufgerichtet, und solche dem Stadt-Musico daselbsten in seine Verwahr- und Verechnung überlassen werden, in welche jährlich, jeder Zinckenist 1 fl., ein Gesell aber 30 kr. als ein Leg-Geld zu bezahlen schuldig ist.

35) Und weilen auch zu Aufrechterhaltung einer Profession die vergriffen, geredet werden möge, nicht wenig beyträgt, als solle die Profession alle 2 Jahr auf die Fasten-Zeit eine General-Zusammenkunfft zu Stuttgardt, mit Vorwissen, und in beyseyn eines von dem Magistrat gesetzten Obherrns halten, und die Ordnung verlesen, und darauf einen Durchgang gehalten, und die Klagten alsbald bescheiden, die Ausstände eingetrieben, und die Rechnung von dem hiesigen Stadt-Musico abgenommen, und justificiret werden, fielen aber auch extraordinäre eingenöthigte Sachen vor, dass die Profefßion zusammen kommen müsste, so kan solches auch unter der Zeit geschehen.

36) Bey solchen Zusammenkünfften, sollen sowohlen die Herrn als Gesellen, jederzeit mit aller Bescheidenheit und Ehrbarkeit sich auffüh-

ren, mit Zancken, oder andern ohngebührlichen Reden sich nicht vergehen, im Fall aber darwieder gehandelt würde, so soll ein Herr um 1 fl. die Gesellen hingegen jeder um 45 kr. gestrafft werden, wüste auch ein oder der andere etwas Straffwürdiges, und verschwiege solches bey der General-Zusammenkunfft, der solle gleicher Straff gewärtig seyn. Es solle aber von denen sämtlich fallenden Straffen, das eine Drittel unserer Rent-Cammer, das andere dem armen Casten, und das dritte Drittheil der Profeßion zukommen.

Wann wir nun vorstehende Ordnung in allen ihren Punkten genau beobachtet wissen wollen, als hat sich männiglich darnach zu richten, auch unsere Beampte alles Ernstes darob zu halten, und das darwieder in keine Weise noch Wege gehandelt werde, fleissiges Aufsehen zu haben. Doch behalten Wir Uns bevor diese Ordnung zu ändern, zu mindern, oder zu vermehren, auch gar, oder zum Theil abzuthun, wie es die Nothdurfft erfordern wird.

Und dieses zu wahrem Urkund, haben Wir nebst Unserer fürstl. Hand-Unterzeichnung Unser Fürstl. Cantzley Insiegel hieran hangen lassen: So geschehen Ludwigsburg, den 18. August, Anno 1721.

Eberhard Ludwig, H. z. W.²⁹³

1.2.5 Weitere Posaunisten

Die qualifizierten Stadtpfeifer, Musikanten, Zinkenisten, Kunstpfeifer, Hausmänner, oder wie sie auch genannt wurden, mussten auf vielen unterschiedlichen Instrumenten zu Hause sein. Die Posaune gehörte fast immer dazu. Sie war ein obligates, wenn nicht sogar bevorzugtes Stadtpfeifer-Instrument, einschließlich der Alt-, Tenor-, Bass- und sogar Kontrabassposaune. Aber auch an den Höfen mussten Posaunisten oder die

„musikalischen“ Trompeter mehrere Instrumente beherrschen. Bei ihnen waren die beliebtesten Zweitinstrumente während des 16. Jahrhunderts – in der Reihenfolge der Häufigkeit – Zink, Posaune, Pauke und Orgel; im 18. Jh. traten die Violine, Viola, Cello, Kontrabass, Laute, Oboe, Querflöte und Fagott in den Vordergrund.²⁹⁴ Detlef Altenburg ist bei seinen Untersuchungen der Hoftrompeter an vielen Residenzen auf zahlreiche Beispiele gestoßen.²⁹⁵

Wenn allerdings in Lucca im Jahr 1310 zwei Trompeter und vier Posauner erwähnt werden, dann handelt es sich noch nicht um Zugposaunisten.²⁹⁶

Anders sieht es aus in Venedig. Im Jahre 1685 hat die Kapelle zwei Trompeter und drei Posauner und 1708 zwei Trompeter und einen Posauner.²⁹⁷

²⁹³ Joseph Sittard: Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung, S. 27-33.

²⁹⁴ Detlef Altenburg, Bd. I, S. 80.

²⁹⁵ Ebd..

²⁹⁶ Hans Joachim Moser: Die Musikergenosenschaften im deutschen Mittelalter, Dissertation Rostock 1910, S. 56.

²⁹⁷ Musik in Geschichte und Gegenwart X (1962), „Orchester“ Tab. XII.

Am Königsberger Hof waren im 16. Jahrhundert jahrzehntelang keine anderen Instrumentisten als die Trompeter angestellt, die gleichzeitig auf Zink, Posaune, Krummhorn, Pfeife oder Geige ausgebildet waren.²⁹⁸

Der Stuttgarter Hoftrompeter, Christoph Frei, wurde 1605 als „Trommeter, Heerpauckher und Instrumentist“, 1625 und 1634 als Fagottist, Posaunist und Violinist in den Hofkapell-Listen geführt.²⁹⁹

Der Stralsunder Kunstpfeifer, Jonas Depensee, suchte für seinen Sohn um die freigewordene Stadtpfeiferstelle in Stettin schriftlich nach:

„Was nun mein sohn anlanget und seine Kunst die er mit allem fleiß gestudiret und gelernt hat, auff allerley musikalischen instrumenten, erstlich ist er ein guter trompeter, zum anderen ein guter zinckenbläser, zum dritten geiget er einen guten discant, pfeiffet eine gut querpfeiffe, auff dulcian, auff der quart posaune tenor und alt posaune, in summa auff allerley instumenten gar perfect.“³⁰⁰

In Zeitz bewirbt sich 1704 Christian Dilesius, um die freigewordene Stadtpfeiferstelle. In der Prüfung musste er sich auf fünf Instrumenten (Tromba, Cornetto, Violino, Trombono, Hautbois) hören lassen.³⁰¹ Wie ein solches Probespiel aussah, wird im folgenden dargestellt:

1743 beauftragte der Rat der Stadt Zeitz Johann Gottlieb Görner (1687–1778) aus Leipzig für den Bewerber um die erledigte Stadtpfeiferstelle eine Probestück zu schreiben. Vom 25. 2. bis 21. 3. 1743 stellte er die gewünschten Kompositionen fertig und übersandte sie mit einem Brief an den Zeitzer Rat:

„Die ganze Einrichtung dieses neu componirten Stückes, bestehend aus 6 gebräuchlichen Stadtpfeiffer Instrumenten, die übrigen, sonderlich Baß Instrument verstehen sich von selbst oder auch Flut. Trav., so einer auch darinnen waß gethan, ist es zu loben, doch muß er hauptsächlich auf diesen 6 verschiedenen Instrumenten geübet seyn, woraus das Stück bestehet, alß

- 1.) ein Satz vor die Trompete,
- 2.) ein Satz vor die Alt Posaune,
- 3.) ein Satz vorden Zinck oder Cornetto, (dabey ist eine Stimme doppelt Coder D.)
- 4.) zwei Sätze vor die Violine, (Concert: Multo Adagio und Presto)
- 5.) zwei Sätze vor die Hautb. oblig. (ein Andante und ein Vivace)
- 6.) ein Satz vor das Waldhorn auß F.³⁰²

²⁹⁸ Martin Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jh., Berlin 1963, S. 281.

²⁹⁹ Joseph Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Stg. 1890/91, Bd. 2, S. 33, 46, 49.

³⁰⁰ Detlef Altenburg, S. 169 f., zitiert nach Hans Engel: Spielleute und Hofmusiker im alten Stettin, in: Musik in Pommern I (1932), S. 8.

³⁰¹ Arno Werner, S. 103 ff.

³⁰² Ebd. S. 47 f.

Am Hof des Marchese Francesco Gonzaga zu Mantua hatte offenbar schon sehr früh die Zugposaune ihren bevorzugten Platz gefunden. Man bedenke, dass Hans Neuschel der Jüngere erst 1498 „ausnehmende Vorteile im Posaunenmachen“ gefunden hatte! Aufschlussreich ist daher der von Divari („La musica Mantova“) mitgeteilte Brief des **Posaunisten Giovanni Aloixe** an den Marchese aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts:

„In den eben vergangenen Tagen haben wir eine Reihe von Motetten zum Spielen eingerichtet, von denen ich zwei an Eure Exzellenz sende. Eine davon stammt von Hobert [= Jacob Obrecht, um 1430 bis 1505] und ist vierstimmig, zwei Oberstimmen, ein Tenor und ein Contralto. Weil wir nun aber sechs sind, habe ich zwei Baßstimmen für Posaunen beigefügt. Das sind nun sechs Stimmen und es hört sich gut an. Wenn es einer aber mit fünf Stimmen spielen wollte, habe ich für diesen Fall auch eine andere Contrabaß-Stimme gemacht“.

In einem weiteren Brief (27.7.1505) bietet er weitere „schöne Stücke“ an: „Und ich habe sie alle ausprobiert, mit 4 Posaunen, und 2 Cornetten, nachher aber mit 4 Posaunen und 4 Piffari [= Schalmeyn]. Und da sende ich noch etwas für 5 Posaunen.“³⁰³

In Daniel Speers (1636–1707) Sammlung „Neugebachene Taffel-Schnitz“ mit u. a. Aufzügen für 6 Trompeten ist beachtenswert der im Index des Generalbassheftes gegebene Hinweis auf die Besetzungsmöglichkeiten: „Stuck mit 6. Trompeten/ oder Zincken Posaunen“.³⁰⁴

³⁰³ Päumgartner, S. 66.

³⁰⁴ Daniel Speer: REcens FABricatus LABor/ Oder/ Neugebachene/ Taffel-Schnitz ... 1685 (Frankfurt/Main). Abdruck der Bläserstücke bei Schulz, Deutsche Bläsermusik, RD Bd. 14, Kassel 1961, S. 21–31; Detlef Altenburg, S. 184.

2. ANHANG

Abkürzungen:

A	Alt	MAB	Musica Antiqua Bohemia
Apom	Altpommer	MCh	Männerchor
Apos	Altposaune	Mchn	München
Aviole	Altviole	MGG	Musik in Geschichte und Gegenwart
B	Bass	MR	Musica Rara
Bblfl	Bassblockflöte	MS	Manuskript
Bc	Basso continuo	Nbg.	Nürnberg
Bdulzian	Bassdulzian	Ob	Oboe
Bgambe	Bassgambe	Org	Orgel
Bgl.	Begleitung	Pk	Pauke
Blfl	Blockflöte	Pos	Posaune
Bpom	Basspommer	Quartpos	Quartposaune, F-Bassposaune
Bpos	Bassposaune	Querfl	Querflöte
Bviole	Bassviole	Rip.	Ripieno (=voll), tutti
BVK	Bärenreiter Verlag Kassel	RRMBE	Recent Researches in the Music of Baroque Era
c. f.	cantus firmus	S	Sopran
Cemb.	Cembalo	Spom	Sopranpommer
Ch	Chor	St	Stimme
D	Diskant	Str	Streicher
Dbfl	Diskantblockflöte	Sviole	Sopranviole
DTÖ	Denkmäler der Tonkunst in Österreich	T	Tenor
EdM	Erbe deutscher Musik	Tblfl	Tenorbblockflöte
Fg	Fagott	Tgambe	Tenorgambe
Fl	Flöte	Tgeige	Tenorgeige
GNM	Germanisches National-Museum Nürnberg	Trp	Trompete
Hbg.	Hamburg	UB	Universitäts- Bibliothek
Hdschr.	Handschrift	V	Violine
Hr	Horn	Va	Viola
Kb	Kontrabass	Vc	Violoncello
Kpm.	Kapellmeister	Vdbr/	Viola da braccia
Krhr	Krummhorn	Vdg	Viola da gamba
Kzm.	Konzertmeister	Z	Zink
Lte	Laute		

2.1 Die Posaune in der Kammermusik des 17./18. Jahrhunderts - Komponisten chronologisch

<p>Viadana, Lodovico (um 1560–1627), Mantua, Padua, Cremona</p>	<p>In: Cento Concerti ecclesiastici op. 12; Vincenti 1602: O bone Jesu, T/2 Pos/Bc. Repleatus cor meum laude tua, A/T/2 Pos. Benedicam Domino in omni tempora, 2 T/2 Pos, Emmeleus 1626. Canzon francese, Z/2 Pos/V/Bc. Canzon à 4 a sisposta, Z/2 Pos/V/Bc.</p>
<p>Cima, Gian Paolo (um 1600), Org. in Mailand</p>	<p>Concerti ecclesiastici ... & sei sonate, per instrumenti a due, tre, e quatro; Mailand 1610: Sonata, Z/Pos/Bc. Sonata, Z/Pos/V/Violone/Bc.</p>
<p>Valentini, Giovanni (um 1583–1649), Schüler v. G. Gabrieli, kaiserl. Hoforg. u. Kpm. in Wien</p>	<p>Sonata à 4 (um 1610), Fg/Z/Pos/V/Org; Ms; Bibl. Kassel. Sonata à 4, Fg/Z/Pos/V/Org (1610); Bibl. Kassel; MGG. Sonata à 5, 2 Z/Pos/2 V/Bc; MS.</p>
<p>Riccio, Giovanni Battista (17. Jh.)</p>	<p>Canzoni da sonare à 1–4 voci; Venedig 1612 u. 1620 (Magni); Edition Moeck (Hrsg. Rudolf Ewerhart): 5. Canzon La Finetta, Pos/V/Bc. 6. Canzon La Savoldi, Pos/V/Bc. 7. Canzon La Pichi, in Ecco con il Tremolo, Pos/V/ Bc. 8. Canzon La Rubina, Pos/2 V oder 2 Z/Bc. 9. Canzon La Moceniga, in Ecco à 4: 2 Pos/2 V/Bc. 10. Canzon La Zaneta, 2 Pos/2 V/Bc. 11. Canzon La Rosignola, in Ecco, 2 Z/2 Pos/Bc. 12. Sonata, 2 Z/2 Pos/Bc.</p>
<p>Belli, Giulio (* um 1560), u. a. in Venedig</p>	<p>Canzona, Pos/2 V/Bc; Magni 1613.</p>
<p>Franzoni, Amante (um 1575– nach 1620)</p>	<p>Concerto a cinque (Sancta Maria), S/4 Pos/Bc; Amadino 1613.</p>
<p>Porta, Ercole (1585–1630), tätig in Modena</p>	<p>Canzon in risposta: La Luchina, Z/2 Pos/V/Bc. Vaga Ghirlanda op 3, Z/2 Pos/V/Bc; Bologna 1613.</p>

Marini , Biagio (1597–1665 in Venedig)	Affetti musicale, Symfonie, Canzoni, Sonate, Balletti, Arie, Brandi, Gagliardi & Correnti à 1, 2, 3 op. 1; Venedig 1617 , daraus: Sinfonia La Orlandino, Z oder V/Pos/Bass.
Banchieri , Adriano (1568–1634), Schüler v. Guami	Sonata sopra l'aria del Gran Duca op. 42; Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1620 3 Sonaten op. 43, Suonarino, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1622.
Bernardi , Steffano (um 1580–1637); Rom, Verona, Breslau, Domkpm. in Salzburg	Sonata à 3 op. 12, Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1621 .
Castello , Dario (16./17. Jh.), um 1629 Kzm. an S. Marco Venedig	12 „Sonate concertate in Stilo Moderno a 2 e 3 voci“; Venedig 1621 f. 1–2 Zinken (Viol.) u. Posaune (Fagott oder Violetta). Quinta Sonata aus Buch I (1621), Pos/2 V/Bc. 3 Sonate, S/Pos/Bc. 2 Sonate, S/Pos/Bc. 2 Sonate, 2 S/Pos/Bc. 2 Sonate, 2 S/2 Pos/Bc; Magni 1629. Sonata 5 für Sopraninstrument und Posaune
Cesare , Giovanni Martino (um 1600)	Aus Musicali Melodie (1621); in Form des geistlichen Konzerts: La Hieronyma, Posaune oder Viola da Gamba (wohl das erste ausdrücklich für Posaune geschriebene Solostück); Verlag Max Hieber, München 1977. La Augustana, Z/Pos. La Costanza, 2 Z/Pos. La Famosa, 2 Z/Pos. La Gioia, 2 Z oder V/Pos. La Bavara, 4 Pos. La Monachina (München), 3 Z/1 Pos. La Fenice, 2 Z/2 Pos. Beata es Virgo Maria, T/3 Pos. La Vittoria, 3 Z/3 Pos.
Jelich , Vinzenc (Vinco) (1596–um 1636)	Parnassia militia concertuum (24 Motetten à 1–4 St/Bc; und

	4 Ricercari, Z/Pos; Straßburg 1622 ; BÄ (hrsg. W. Ehmann).
Mariani , P. A. (17. Jh.)	La Guaralda, Pos/V/Bc; A. Vincenti, 1622 .
Milanuzzi , Carlo (um 1590–um 1647)	Canzone à 2 alla bastarda, aus op. 6, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1622 .
Posch , Isaac (? um 1622/23)	Dum complerentur dies Pentecostes, 2 St/Pos; Halbmeyer 1623 . Haec est dies quam fecit Dominus, 2 St/Pos; Halbmeyer 1623.
Picchi , Giovanni (16./17. Jh.), 1624 bewirbt er sich um die Stelle des 2. Org. an St. Marco in Venedig.	Canzoni da sonar con ogni sorte d'istromenti; A. Vincenti 1625 . Canzon terza, Pos/V/Bc. Canzon settima e ottava, Pos/2 V/Bc. Canzon decima, 2 Fl/2 Pos/Bc. Canzon duodecima, 2 Pos/2 V/Bc. Sonata decima sesta, 2 Fl/Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1625.
Coperario , G. (um 1575–1626)	Fantasien, Pos/V/Org; MS.
Rovetta , Giovanni (um 1596–1668)	Salmi (Psalmen) concertati op 1: 2. Canzon à 3: Pos/2 V/Bc; Venedig 1626 ; Magni 1626.
Grandi , O. M. (17. Jh.)	Sonate per ogni sorte di stromenti: Sonata decima nona à 5: 4 Pos/V/Org; Magni 1628 . Sonata vigesima à 6: 3 Pos/3 V/Bc; Magni 1628. O beata benedi, S/T/Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1629.
Montalbano , Bartolomeo (Anfang 17. Jh.–1651 in Venedig), in Palermo u. Bologna	(13) Sinfonie ad uno e doi Violini, a doi, e Trombone, con il Partimento per l'Organo, op. 1; Palermo 1629] Castelletti, Pos/2 V/Bc. Fiumicello, Pos/2 V/Bc; Maringo 1629.
Schütz , Heinrich (1585–1672 in Dresden)	Fili mi, Absalom, B/4 Pos/Bc; aus Symphoniae sacrae I op 6; Venedig 1629] Attendite, popule meus, legam meam, B/4 Pos/Bc. Meine Seele erhebet den Herrn, S/2 Pos/Bc. In te, Domine, speravi, A/Pos/V/Bc. Veni, dilecti mi in hortum meum, 2 S/T/3 Pos/Bc.

	<p>Dominae, labia mea aperies, S/T/Z/Fg/Pos/Bc. Psalm 150, 3 Z/Pos oder Fg. Psalm 7, Z/3 Pos/2 V/Va. Concerto 11 aus Symphoniae Sacrae op 6 (Venedig 1629), S/T/Z/Pos/Fg. Concerto 12 aus op 6, S/T/Solo-Zink/Z/Pos/Fg.</p>
Moritz von Hessen (Landgraf) (1572–1632)	<p>Aus Pavanen, Galliarden ... f. allerlei Instr.: Pavane à 5: 5 Posaunen; in Alte Spielmusik für Bläser II, hrsg. v. W. Ehmann, Kassel 1972.</p>
Ganassi , G. (17. Jh.)	<p>3 Canzone, Pos/V/Bc aus Vespertina psalmodia; A. Vincenti 1637.</p>
Ferro , Marco Antonio († 1662 in Wien), Lautenist in Wien	<p>Sonata quinta à 3: Z/Pos/Theorbe/Bc; Venedig 1639. Sonata ottava à 4: 2 Z/Pos/Fg/Bc. 11. Sonate à 4: 2 Z/Pos/Fg/Bc; Venedig 1649.</p>
Bertali , Antonio (1605–1669), Hofkpm. in Wien	<p>Sonata à 3 Nr. 1 d-Moll, Pos/2V/Bc; MR. Sonata à 3 Nr. 2 D-Dur, Pos/2 V/Bc; MR. Sonata à 3 Nr. 3 a-Moll: Pos/V/Bc; MR. Sonata a nove, Fg/2 Z/3 Pos/2 V/Viola da Gamba. Sonata „Scti Leopoldi“, 3 Z/2 Trp/4 Pos/2 V/3 Violon/Bc; MR. Sonata „Scti Placidi“, 2 Z/1 Trp/3 Pos/2 V/4 Violon/Bc; MR. Sonata, 2 Z/4 Trp/3 Pos/2 V/2 Violon/Bc; MR.</p>
Chilese , B. (frühes 17. Jh.)	<p>Canzone, 2 Z/3 Pos; MR.</p>
Ucellini , Marco (ca. 1620–1680)	<p>Sonata I, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1639. Sonata seconda detta la bucefolasca, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1642.</p>
Tolar , Jan Krtitel (17. Jh.)	<p>Balletti e Sonate à 10: Trp/3 Pos/2 V/4 Va/Kb/Org; MAB, Bd. 40. Sonata, 2 Z/2 Trp/4 Pos/2 V/2 Va/Violone/Fg/Bc (MR); Hrsg. v. J. Pohanka in Musica Antiqua Bohemica Bd. 40, Prag 1959.</p>
Kindermann , Johann Erasmus (1616–1655), Venedig, Nürnberg	<p>Sonate & Symphoniae, 2 Z/Pos/Bc; Nürnberg 1643; DTB. Ballett G-Dur, Z/Pos/V/Bc; Nürnberg 1643. Ritornello in G, Z/Pos/V/Bc; DTB. Intrada à 5 in C, 2 Z/3 Pos/Bc, Nürnberg 1643; DTB</p>

	<p>XXI, XXIV. Deliciae Studiosorum. Von allerhand Symphonien, Arien, Sonaten, Intradan, Balleten, Sonetten u. Ritornellen auff allerhand blasenden Instr., als: Cornetten, Posaunen, Flöten, Fagotten, wie auch auf unterschiedlichen Violen mit 3 und 5 Stimmen; Nürnberg 1643.</p>
<p>Kempis, Nicolaus (Org. im 17. Jh.)</p>	<p>Symphonia 1 u. 2, Z/Pos/V/Bc in Symphoniae op 2; Phalse 1647. Symphonia 1, Pos/2 V/Bc, aus Symphoniae op 3; Phalse 1649.</p>
<p>Capricornus, Samuel Friedrich (1628–1665), 1657 Hofkpm. in Stuttgart</p>	<p>3 Sonaten, Pos/2 V/Bc; Nürnberg 1660. Sonaten und Canzonen mit 3 Instrumenten, V/Pos; Nürnberg 1660.</p>
<p>Selle, Thomas (1599–1663 in Hamburg)</p>	<p>Domine exaudi, B/4 Pos; aus „Opera omnia“ I, 4; Hänssler. Erstanden ist der Herre Christ, T/2 Pos/V/Bc; Hänssler.</p>
<p>Vejvanowsky, Paul Josef (vor 1640–1693), Trp. des Olmützer Bischofs Karl Lichtenstein-Castelcorn in Kremsier seit 1664; 1670 Nachf. v. H. Biber als Kpm., weilte auch mehrmals in Wien</p>	<p>Sonata tribus quadrantibus (1667), Trp solo/Apos solo/V solo/Bc; (auf CD MD+GL 3369 „Balletti, Sonaten und Serenaden am Hof zu Kremsier“; Trompeten-Consort Friedemann Immer, Salzburger Barockensemble). Sonata, Trp solo/ Pos solo/V solo/2 V/Bc auf CD, s. o. Sonata à 5 (1666), 2 Trp/Pos/2 V. Sonata la posta (1667), 3 Pos/3 V. Sonata à 5: Trp/Apos/V/2 Va/Bc. Sonata (1666), 2 Trp/3 Pos/2 V/2 „Violettae“/Kb. Sonata (1666), 2 Trp/3 Pos/2 V/3 Va/Kb. Sonata vespertina à 8 (1665), 2 Trp/2 Pos/2 V/Kb. Sonata SS. Petri et Pauli, Trp. solo con 3 Pos/V solo con 3 Va. Sonata à 10, Fg/2 Trp/2 Pos/2 V/2 Va/Bc. Sonata à 10 C-Dur, 2 Trp/2 Pos/2 V/2 Va/Vc/ Violone/Bc (auf CD MD+GL 3369 „Balletti, Sonaten und Serenaden am Hof zu Kremsier“; Trompeten-Consort Friedemann Immer, Salzburger Barockensemble).</p>

	<p>Serenade C-Dur, 4 Trp/Pos/Pk/2 V/Va/Vc/Bc; CD MD+GL 3369.</p> <p>Balletti per il Carnevale, 3 „Schalmiae o piffarae“/ Fg/2 Pos/V/2 Va/Kb/Cemb. (1688); MAB, Bd. 47, 48, 49 (1960/61).</p>
<p>Pezel, Johann Christoph (1639–1694 in Bautzen)</p>	<p>Hora decima musicorum Lipsiensium, oder Musicalische Arbeit zum Abblasen, 40 Sonaten, 2 Z/3 Pos (1670, Widmung an den Leipziger Rat). Fünff-stimmige blasende Music, 76 Stücke, 2 Z/3 Pos (1685).</p> <p>Intraden, 1 Z/3 Pos; angekündigt im Vorwort zu Musica vespertina und weiter mehrfach. Offenbar nicht erschienen.</p> <p>Decas Sonatorum, 2 Z/4 Pos, 1669; Veröffentl. nicht nachgewiesen.</p> <p>Sanctus, 5 St/2 Pos/5 Instr.; MGG.</p>
<p>Weckmann, Matthias (1621–1674 in Hamburg), Schüler v. Schütz</p>	<p>10 Sonaten à 3 u. 4, darin: 8 Sonaten, Z/V/Pos/Fg oder Pommer/Bc; und 1 Sonate, Z oder V/Vdg oder Pos/Bc; (EdM, 2. Reihe, Bd. 4).</p>
<p>Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644–1704), bis 1670 in Olmütz, ab 1673 in Salzburg; Violinvirtuose</p>	<p>Sonata à 3, Pos/2 V/Bc; (MR).</p>
<p>Speer, Daniel (1636–1707)</p>	<p>Sonate, 3 Pos/Bc; (MR). Aus Neugebackene Tafelschnitz (1685): Sonate à 4: 4 Pos/Bc. Sonata à 4: 1 Z (Trp)/3 Pos/Bc. Sonata à 5: 2 Z/3 Pos/Bc: in Alte Spielmusik, Bläser II, hrsg. v. W. Ehmman, BÄ 1972.</p>
<p>Pohle, David (1624–1695), Schüler v. Schütz</p>	<p>Sonata à 4: Fg/2 Z/Pos/Bc; Bibl. Kassel; MS.</p>
<p>Reiche, Gottfried (1667–1734)</p>	<p>Vierundzwanzig neue Quatricinia, 2 Z/2 Pos; Leipzig 1696.</p>

Rosier , Carolus (1640–1725 in Köln); Domkpm. in Köln	Quatorze Sonate à 5: 2 Trp/3 Pos/Bc, 1700 ; auch für Oboe und Streicher.
Joseph I. (v. Habsburg) (1678–1711)	Alme ingrata, Aria zu einem Sepolchro (1705), S/Pos/Org.; Bibl. Marciana Venedig (MGG).
Fux , Johann Joseph (1660–1741), seine Schüler: Muffat, Zelenka, Tuma, Wagenseil	Sonata à Quattro, Fg/Z/Pos/V/Org (1718); DTÖ, IX. Missa Purificationis, Chor/2 Pos/2 V/Org; (MGG). Antiphon „Alma Redemptoris“ (1728), S/Pos/2 V/Bc; Die Pos.-Partie ist solistisch-virtuos. „Eine der längsten und kunstvollsten Soli im frühen 18. Jh.“ Solist vermutlich Leopold Christian.
Störl , Johann Georg Christian (1675–1719 in Stuttgart)	6 Sonaten im Anhang zu Reiches 24 Quatricinia, Z/3 Pos; EdM, 1. Reihe, Bd. 14.
Theile , Johann (1646–1724)	Sonata à 4: Fg/Pos/2 V; UB Uppsala; (MGG).
Tuma , Franz Ignaz Anton (1704– 1774), Schüler von Fux, 1741– 1750 Kpm. der Kapelle der Kaiserwitwe Elisabeth Christina (5 Sänger, 12 Instr., Wagenseil Org).	Sonata à/2 Violini/2 Tromboni/in Conc. e-Moll (2 Pos/2 V/Bc); 1742 ; MAB, Bd. 67.
Wagenseil , Georg Christoph (1715– 1777)	Concerto per Trombone mit Orchester (2 Fl/2 Hr/2 Fg/Streicher/Bc/Cemb.). Erstes Konzert für Solo-Posaune überhaupt . Entstanden vor 1763 .
Albrechtsberger , Johann Georg (1736–1809)	Concerto per Trombone Alto ed Archi (1769).

2.2 Komponisten alphabetisch (1460–1850)³⁰⁵

Komponist	Werke
Adlgasser, Anton Cajetan (1729– 1777)	Grablied; Stift Seitenstetten. Litania de Venerabili Sacramento; Domarchiv Salzburg. Motetto de Cruce Domini „Dicite in gentibus“; DTÖ.
Adson, John († ca. 1620)	Two Ayres for Cornetts and Sagbuts aus Courtly Masking Ayres, 2 Z/2 Pos; London 1611; Robert King, Pub.
Agricola, Martin (1486–1556), „ein selbstwachsen Musicus“	Instrumentische Gesenge, 1542; „kostbarstes Originaldokument frühester Instrumentalistenkunst“.
Aichinger, Gregor (1564–1628 in Augsburg)	Laudate dominum, Sexti Toni, à 8, Sängchor/2 Z/4 Pos/2 Fg, aufgeführt zur Taufe des jungen Herzogs Friedrich am 8. März 1616 durch die Stuttgarter Hofkapelle; Overton, Der Zink, S. 165.
Albrechtsberger, Johann Georg (1736–1809)	Concerto per Trombone Alto ed Archi (1769). Alma Redemptoris; Nation. Széchyni Bibl. Budapest. Aria de Passione Domini; Maria Taferl. Ave Regina in B; Maria Taferl.
Anonym	Sonate aus Bänkelsängerlieder (ca. 1684), Z/Clarin/3 Pos.
Anonym aus Manuskript 10002 (ca. 1633–ca. 1680), Biblioteki Jogielłonskieje, Krakau; Hrsg. Kazimierz Piwkowski	Taniec, 2 Z/2 Pos/Sopraninoblfl/Trommel. Czlowiek, 2 Z/2 Pos/Sopraninoblfl/Trommel. Lilio nadobna, 2 Z/2 Pos/Sopraninoblfl/Trommel. Niemiec (Deutscher Tanz), Z/Krhr/Sopraninoblfl/2 Pos. Ballet, Viellenfamilie, Blockflötenfamilie, 2 Z/2 Pos. Curant, dito. Tance, dito. Taniec, dito.
Anonymus	Laudate Dominum, 4 Z/4 Pos; (MS) Kopenhagen 1541; ein in der Kgl. Bibl. Kopenhagen aufbe- wahrtes MS (Gl. Kgl. Sml. 1872-4°) enthält das

³⁰⁵ Einige Komponisten in: Hanlon, Kenneth M.: The Eighteenth-Century Trombone. A Study of its Changing Role as a Solo and Ensemble Instrument; Dissertation Baltimore, Maryland 1989.

Banchieri, Adriano (1568–1634), Schüler von Guami.	Sonata sopra líaria del Gran Duca op. 42; Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1620. 3 Sonaten op. 43, Suonarino, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1622.
Bartolini, Oriondo (* Mitte 16. Jh.)	Canzona, 4 Z/4 Pos; MR.
Beethoven, Ludwig van (1770–1827)	Drei Equale, 4 Posaunen (2.10.1812), komponiert für Franz Xaver Glöggl, letzter Turmmeister in Linz, aus Gefälligkeit zum Abblasen am Tage Allerseelen (Vgl. Platten-Cover zu „Turmmusik“, Eterna 826282, Kommentar v. Dr. Hans Grüß, 1972). Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängnis in Wien, die von Ignaz Ritter v. Seyfried für Männer- Chor und 3 Posaunen arr. Equali Nr. 1 und 3.
Belli, Giulio (* um 1560), u. a. in Venedig.	Canzona, Pos/2 V/Bc; Magni 1613.
Benevoli, Orazio (1605–1672 in Rom)	Festmesse zur Einweihung des Salzburger Doms (24.9.1628) für 12 Chöre zu 53 Stimmen, darun- ter drei 5-stimmige Blechbläserchöre (Zinken u. Posaunen). Missa Bruxellensis; Salzburg, Verlag Anton Pustet, 1971.
Bernardi, Steffano (um 1580–1637); Rom, Verona, Breslau, Domkpm. in Salzburg.	Sonata à 3 op. 12, Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1621.
Bernhard, Christoph (1627–1692)	Tribularer si nescirem à 10 o pui a 2 cori con 5 stro- menti, Zinken/Violen/Bc; DTD, 1. Folge, Bd. 5.
Bertali, Antonio (1605–1669), Hofkpm. in Wien.	Sonata à 3 Nr. 1 d-Moll; MR. Sonata à 3 Nr. 2 d-Moll, Pos/2 V/Bc; MR. Sonata à 3 Nr. 3 a-Moll: Pos/V/Bc; MR. Suonata a nove, Fg/2 Z/3 Pos/2 V/Viola da Gamba. Sonata „Scti Leopoldi“, 3 Z/2 Trp/4 Pos/2 V/3 Violen/ Bc; MR. Sonata „Scti Placidi“, 2 Z/1 Trp/3 Pos/2 V/4 Violen/ Bc; MR. Sonata, 2 Z/4 Trp/3 Pos/2 V/2 Violen/Bc; MR.

Banchieri, Adriano (1568–1634), Schüler von Guami.	Sonata sopra líaria del Gran Duca op. 42; Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1620. 3 Sonaten op. 43, Suonarino, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1622.
Bartolini, Oriondo (* Mitte 16. Jh.)	Canzona, 4 Z/4 Pos; MR.
Beethoven, Ludwig van (1770–1827)	Drei Equale, 4 Posaunen (2.10.1812), komponiert für Franz Xaver Glöggl, letzter Turmmeister in Linz, aus Gefälligkeit zum Abblasen am Tage Allerseelen (Vgl. Platten-Cover zu „Turmmusik“, Eterna 826282, Kommentar v. Dr. Hans Grüß, 1972). Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängnis in Wien, die von Ignaz Ritter v. Seyfried für Männer- Chor und 3 Posaunen arr. Equali Nr. 1 und 3.
Belli, Giulio (* um 1560), u. a. in Venedig.	Canzona, Pos/2 V/Bc; Magni 1613.
Benevoli, Orazio (1605–1672 in Rom)	Festmesse zur Einweihung des Salzburger Doms (24.9.1628) für 12 Chöre zu 53 Stimmen, darun- ter drei 5-stimmige Blechbläserchöre (Zinken u. Posaunen). Missa Bruxellensis; Salzburg, Verl. Anton Pustet, 1971.
Bernardi, Steffano (um 1580–1637); Rom, Verona, Breslau, Domkpm. in Salzburg.	Sonata à 3 op. 12, Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1621.
Bernhard, Christoph (1627–1692)	Tribularer si nescirem à 10 o pui a 2 cori con 5 stro- menti, Zinken/Violenen/Bc; DTD, 1. Folge, Bd. 5.
Bertali, Antonio (1605–1669), Hofkpm. in Wien.	Sonata à 3 Nr. 1 d-Moll; MR. Sonata à 3 Nr. 2 d-Moll, Pos/2 V/Bc; MR. Sonata à 3 Nr. 3 a-Moll: Pos/V/Bc; MR. Suonata a nove, Fg/2 Z/3 Pos/2 V/Viola da Gamba. Sonata „Scti Leopoldi“, 3 Z/2 Trp/4 Pos/2 V/3 Violen/ Bc; MR. Sonata „Scti Placidi“, 2 Z/1 Trp/3 Pos/2 V/4 Violen/ Bc; MR. Sonata, 2 Z/4 Trp/3 Pos/2 V/2 Violen/Bc; MR.

Biber, Carl Heinrich (1681–1749)	Missa brevis sanctorum septem dolorum B. V. M. (1731); DTÖ.
Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644–1704), bis 1670 in Olmütz, ab 1673 in Salzburg; Violinvirtuose.	Sonata à 3, Pos/2 V/Bc; MR. Festmesse für den Salzburger Dom (1682). Missa Sancti Henrici (1701); DTÖ. Requiem; DTÖ.
Biechteler, Matthias Sigismund (1668–1743)	Motetto B. M. V. „Ad cantus, ad choros“; DTÖ.
Bonelli, Aurelio (1569–c. 1620)	Toccata aus Il primo de Ricercari et Canzoni, 4 Z/4 Pos; Venedig 1602.
Brandt, Jobst (1517–1570)	„Geistliche Psalmen und teutsche Kyrchengeseng“, mit 4–9 St. „auf Instrumenten/Posaunen und menschliche Stimme zu gebrauchen“; Eger 1573; MGG: Böhmen.
Bruckner, Anton (1824–1896)	2 Aequale, 3 Posaunen (1847 in St. Florian); Carus- Verlag, Stuttgart 114. Psalm, Ch/3 Pos (1852/53). Libera me, Domine (1854), Ch/3 Pos/Org. Christus factus est (1879), Ch/3 Pos. Offertorium (1861), Ch/3 Pos/Org. Ecce sacerdos (1885), Ch/3 Pos/Org. Weihnachtsmotette, Ch/3 Pos/Org. Laßt uns rühmen Gottes Namen (Psalm 45), Ch/3 Pos. Inveni David, Offertorium (1868), MCh/4 Pos; Peters. Vor Arnaths Grab (1854), MCh/3 Pos.
Buonamente, Giovanni Battist (c. 1595–1642)	Zwei Sonaten à 7, 4 Pos/2 V oder Z/Bc; A. Vincenti 1636; MR. Er bringt den neuen Instr.-Stil nach Österreich. Seine venezianische Satzweise und die mit ihr verbundene Form der Kanzonensonate findet sich später bei vielen Vienno-Venezianern: Bertali, Cesti, Draghi, Ziani, Schmeltzer u. Fux. (Überführung der Oper von Mantua nach Wien).
Buxtehude, Dietrich (1637–1707)	In dulci jubilo, u. a. 3 Trp/3 Pos. Aria «Auf! Stimmet die Saiten» für Gesang, 2 Trp mit Dämpfer/2 Pos mit Dämpfer/Fg/Bc; Berliner Staatsbibliothek.

Caldara, Antonio (um 1670–1736 in Wien)	Messe, Ch/3 Pos/Org. Messe in C-Dur (Missa Venerationis); 1721. Missa in B Sancti Josephi. Stabat Mater; DTÖ. Te Deum, zwei 4-st. Chöre u. Instrumente (2 Apos).
Campion, Thomas (1567–1620 in London), Hofkomponist in London	Masques (1607), 3 getrennte Chöre; im 1. Chor: Lte, Bandora, „double Sack-bott“, Harpsichord, 2 treble violins, Bass; Overton, Der Zink, S. 29.
Capricornus, Samuel Friedrich (1628–1665), 1657 Hofkpm. in Stuttgart	3 Sonaten, Pos/2 V/Bc; Nürnberg 1660. Sonaten und Canzonen mit 3 Instrumenten, V/Pos; Nürnberg 1660.
Castello, Dario (1590–1644), um 1629 Kzm. an S. Marco Venedig	12 „Sonate concertate in Stilo Moderno a 2 e 3 voci“; Venedig 1621 f. 1–2 Zinken (Viol.) u. Posaunen (Fagott oder Violetta). Quinta Sonata aus Buch I (1621), Pos/2 V/Bc. 3 Sonate, S/Pos/Bc. 2 Sonate, S/Pos/Bc. 2 Sonate, 2 S/Pos/Bc. 2 Sonate, 2 S/2 Pos/Bc; Magni 1629. Sonata 11 für 2 Sopraninstr. u. Pos.
Cazzati, Maurizio (um 1620–1677 in Mantua)	Sonata della Vecchia, Pos/3 V/Va/Violone/Bc, aus: Il secondo libro di Sonate a 1,2,3 e 4, op. 8; A. Vincenti 1648.
Cesare, Giovanni Martino (1590– 1667)	Aus: Musicali Melodie (1621); in Form des geistli- chen Konzerts: La Hieronyma, Posaune oder Viola da Gamba (wohl das erste ausdrücklich für Posaune geschriebene Solostück); Verlag Max Hieber, München 1977. La Augustana, Z/Pos. La Costanza, 2 Z/Pos. La Famosa, 2 Z/Pos. La Gioia, 2 Z oder V/Pos. La Bavara, 4 Pos. La Monachina (München), 3 Z/1 Pos. La Fenice, 2 Z/2 Pos. Beata es Virgo Maria, T/3 Pos. La Vittoria, 3 Z/3 Pos.

Cesti, Marc Antonio (1618–1669)	Arie des Caronti aus der Oper Il Pomo d'Oro mit Bgl. v. 2 Z/3 Pos/Fg, 1666/67 (zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarita v. Spanien); DTÖ.
Chilese, B. (frühes 17. Jh.)	Canzone, 2 Z/3 Pos; MR.
Cima, Gian Paolo (ca. 1570–ca. 1620), Org. in Mailand	Concerti ecclesiastici ... & sei sonate, per instrumenti a due, tre, e quatro; Mailand 1610: Sonata, Z/Pos/Bc. Sonata, Z/Pos/V/Violone/Bc.
Coperario, G. (um 1575–1626)	Fantasien, Pos/V/Org; MS.
Cotumacci, Carlo (1709–1785) Schüler v. Scarlatti	Totenmesse, 5 und 8 St./Ob/Pos/Str./Org; Neapel Bibl. des Cons. Messa funebre, 5 St./Ob/Pos/V/Bc; Mailand Bibl. des Cons. Sequentia zum Pfingstsonntag, S/A/T/B/Ob/Pos/V; Neapel. Te Deum in C, S/A/T/B/Ob/Pos/V (Oboe statt Zink!); Neapel.
Croce, Giovanni (ca. 1557–1609), wirkte in Venedig	Benedictus es, Domine, 2 Chöre/4 Z/4 Pos; Möselers Verlag.
Crudeli, Matthias (1713–1770), 1749 bis 1770 Stiftsorganist in Vornbach	Missa ex A; Maria Taferl. Requiem in g-Moll. Requiem in D-Dur.
Draghi, Antonio (1634–1700)	Missa assumptionus, 1694; DTÖ.
Deichel, Joseph Christoph (1695–1753)	Vesperae Solemnes, 1753; Domarchiv Salzburg
Eberlin, Johann Ernst (1702–1762 in Salzburg)	Litania in D, Chor/Posaunen. Oratorium „Der blutschwitzende Jesus“ (1755); in drei Arien ist die Alt-Posaune Soloinstr. In der 1. Arie: S/2 Ob/Pos/Str/Bc; in der 3. Arie: T/Pos/2 Va/Bassviol. Möglicher Solist: Thomas Gschlatt von Stockerau; vgl. auch Mozart: „Die

	<p>Schuldigkeit des ersten Gebots“. Agnus Dei aus der Messe Es-Dur. Missa brevis in a [Musikdruck]: per soli (SATB), coro (SATB), 2 violini, basso continuo, 3 tromboni colla parte voci ad lib. Terra tremuit [Musikdruck]: Offertorium zum Ostersonntag; per soli (SATB), coro (SATB), 2 clarini, timpani, 3 tromboni ad lib., 2 violini e basso continuo. Vagit infans [Musikdruck]: Offertorium für Weihnachten; per soli (SATB), coro (SATB), 2 violini, viola, 3 tromboni e basso continuo.</p>
Eybler, Joseph (1765–1846)	Offertorium in C; Maria Taferl.
Ferro, Marco Antonio († 1662 in Wien), Lautenist in Wien	Sonata quinta à 3: Z/Pos/Theorbe/Bc; Venedig 1639. Sonata ottava à 4: 2 Z/Pos/Fg/Bc. 11. Sonate à 4: 2 Z/Pos/Fg/Bc; Venedig 1649.
Fischietti, Domenico (1725–1810 in Salzburg); 1772 Hofkpm. in Salzburg	„In virtute tua“ in C, 4 St. a concert./4 St. rip./2 Ob/2 Hr/3 Pos für Tutti nach Salzburger Brauch/2 V/2 Va/Org/ Bassi soliti. „Justitiae Domine“, dito mit 3 Posaunen. „Dixit Dominus“, dito mit 3 Posaunen. Missa solemnis, dito mit 3 Posaunen; Dom-Musikalien-Archiv Salzburg.
Franzoni, Amante (um 1575– nach 1620)	Concerto a cinque (Sancta Maria), S/4 Pos/Bc; Amadino 1613.
Frescobaldi, Girolamo (1583–1644)	Bei Musica Rara erschienen: Canzonen 18–23 (1628), Z/Pos/Bc. Canzonen 27–29 (1628), 2 Z/Pos/Bc. Canzonen 30–34 (1628), 2 Z/2 Pos/Bc. Canzonen 35–37 (1628), 2 Z/3 Pos/Bc. Canzonen 1 u. 5 (1634), 2 Z/1 Pos/Bc. Canzona 3 (1634), 2 Z/2 Pos/Bc. Canzonen 1–6 (1634), Z/Apos/Tpos/Bpos/Bc.
Fuchs, Georg-Friedrich (1752–1821 in Paris); Schüler von Cannabich u. Joseph Haydn	Fanfars, 2 oder 4 Trp/2 Hr/Pos/Pk.; um 1800.

seit 1784 in Paris als Militärmusiker (Klar., Hr. u. Fg.), 1793 in der Garde Nationale u. 1795 Prof. am Cons.	
Fux, Johann Joseph (1660–1741), seine Schüler: Muffat, Zelenka, Tuma, Wagenseil	<p>Sonata à Quattro, Fg/Z/Pos/V/Org (1718); DTÖ, IX. Sonata à 3; Österr. Nationalbibliothek. Missa Purificationis, Chor/2 Pos/2 V/Org; MGG; DTÖ. Antiphon „Alma Redemptoris“ (1728), S/Pos/2 V/Bc; Die Pos.-Partie ist solistisch-virtuos. „Eine der längsten und kunstvollsten Soli im frühen 18. Jh.“ Solist vermutlich Leopold Christian. Ave pia stella Maria; Bärenreiter 1961. Introitus pro feria VI. Quat. Temp. Pentecostes; DTÖ. Missa Brevis Solennitatis; Bärenreiter, 1974. Missa Corporis Christi; Bärenreiter, 1959. Missa Lachrymantis Virginis; Bärenreiter, 1974. Missa S. S. Trinitatis; DTÖ. Plaudite Deo Nostro; Bärenreiter, 1961. Te Deum; Bärenreiter, 1962.</p>
Gabrieli, Andrea (1510–1586)	Ricerca del 12° Tono aus: Madrigali et Ricercare di Andrea Gabrieli, Z/3 Pos; 1589.
Gabrieli, Giovanni (1557–1612)	<p>In ecclesiis für 2 Chöre/3 Z/2 Pos/Va/Org. Surrexit Christus für St./2 Z/4 Pos/2 Va. Canzone e Sonate für Zinken und Posaunen; Venedig 1615. Aus Sacrae Symphoniae; Venedig 1597: Sonata pian e forte, Z/3 Pos + Va/3 Pos. Canzon quatri toni à 15, 2 Z/12 Pos/Va. Canzon septimi toni Nr. 1, Zinken u. Posaunen. Canzon duodecimi, 8 Z/2 Pos; MR. Canzon in Echo duodecimo toni, 8 Z/6 Pos; MR.</p>
Ganassi, G. (17. Jh.)	3 Canzone, Pos/V/Bc aus Vespertina psalmodia; A. Vincenti 1637.
Gebel, Georg d. Ä. (1685–1750 in Breslau)	<p>„Wir gingen alle in der Irre wie die Schafe“, Ch/3 Pos; MGG. Derselbe Text, 2 Ob/4 Pos/2 V/Va/Vc/Bc. (Oboen statt Zinken!).</p>

Gervaise, Claude (um 1510–n. 1558)	Danseries (1550–1555): Basse Danse la volunte. Pavane d'Angleterre. Allemande, Z/3 Pos; Maître Musiciens de la renaissance française XXIII, 4, 18, 48.
Gleissner, Franz (1759–1818 in Mchn.)	Christus factus est, 4 St/3 Pos; MGG.
Glogauer Liederbuch (ca. 1480)	Der neue Bauerschwanz, Z/2 Pos; EdM, Bd. 4, 8.
Gluck, Christoph Willibald (1714– 1787 in Wien)	Sinfonia aus L'Orfeo (1742), Zinken, Posaunen, Streichorch. Orfeo ed Euridice (1762); Zwei Eingangschöre mit Zink/3 Pos. Iphigenie auf Tauris (1779) Furienchor im II. Akt, 3 Posaunen im Orch. Alceste (1776) Arie der Alceste im I. Akt „Ihr Götter ewiger Nacht“. Don Juan; Bärenreiter, 1966. Echo et Narcisse; Bärenreiter, 1953.
Göroldt, Johann Heinrich (1773–1834 Quedlinburg)	Cantata am 6. Sonntag post Trinitatis, Nr. 13 „Gerechtigkeit wohne im Lande“, 8 St/Posaunen/ Org; MGG.
Gossec, François Joseph (1734–1829)	Messe des Morts.
Gräzer, Michael	Salve, mit solo alto trombone; Stift Seitenstetten.
Grandi, O. M. (17. Jh.)	Sonate per ogni sorte di stromenti: Sonata decima nona à 5: 4 Pos/V/Org; Magni 1628. Sonata vigesima à 6, 3 Pos/3 V/Bc; Magni 1628. O beata benedi, S/T/Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1629.
Grillo, Giovanni Battist († um 1622 in Venedig), Organist an S. Marco	Aus Sacri concentus ac symphoniae; Venedig 1618, dem bayr. Hrzg. Ferdinand, Erzbischof von Köln, gewidmet: Canzon pian e forte, 2 Chöre mit 2 Z/2 Pos u. 1 Z/3 Pos. Canzon in Eco, Doppelchor, 2 Z/2 Pos u. 1 Z/3 Pos; Peters. 3 Canzoni, 2 Z/2 Pos; MR.

Gsür, Tobia	Litania Lauretanae; Stift Kremsmünster.
Guami, Giuseppe (c. 1540–1611)	2 Canzoni, 2 Z/2 Pos um 1600; MR. Canzone, 2 Z/3 Pos; MR. Canzone, 4 Z/4 Pos; MR.
Hammerschmidt, Andreas (1611– 1675)	Dialoghi oder Gespräche einer gläubigen Seele mit Gott, S/A/T/B/Pos/Bc; Dresden 1645. Aus „Kirchen- und Tafelmusik“; Zittau 1662: Sonata super Gelobet seist du, Jesu Christ, A/2 Trp/4 Pos/Bc; Bärenreiter (Hrsg. W. Ehmman). Sonata super Nun lob mein Seel den Herren, S/2 Trp/4 Pos/Bc; Zittau 1662. Sonata super „Herr, hadre“, 1 St/2 Trp/4Pos/Bc. Jauchzet, ihr Himmel, Ch/2 Trp/3 Pos/Bc; BVK. Triumph, Triumph, Victoria, Ch/2 Trp/3 Pos/Bc; BVK.
Händel, Georg Friedrich (1685–1759 in London)	Israel in Ägypten, 3 Posaunen im Orch.; 1739. Saul, Trauermarsch: 3 Posaunen; 1739. Judas Makkabäus, 3 Posaunen; 1747. Der Messias (orchestriert von W. A. Mozart).
Haußmann, Valentin (c. 1560–c. 1614)	I Passamezza mit 6 Variationen aus Neue Intradan mit 6 und 5 Stimmen, für Zinken und Posaunen; Nürnberg 1604. Paduanen und Galliarde, Zinken und Posaunen; Hamburg 1607.
Haydn, Joseph (1772– 1809 in Wien)	Die Schöpfung (1798), 3 Posaunen im Orchester. Die Jahreszeiten (1801), 3 Posaunen im Orchester. Orfeo (Oper, 1805), 2 Altposaunen im Orchester.
Haydn, Michael (1737–1806 in Salzburg), der jüngere Bruder von Joseph Haydn. War Lehrer von C. M. v. Weber.	Divertimento in D, 2 Fl/2 Ob/Klar/2 Fg/2 Hr/2 Trp/ Pos/Str. Die Posaune (solistisch) nur in den letzten Sätzen 7, 8 und 9. Erster Solist vermutlich Thomas Gschlatt von Stockerau. Larghetto à Trombone Conc. aus der Sinfonia Nr. 4 (um 1763), hrsg. als Larghetto per il Trombone concertato F-Dur mit Streicher und Cembalo; Doblinger Wien. Adagio et Allegro molto in D-Dur, Horn und Posaune mit Orch. aus einer 10-sätzigen Serenade für die „Musikalische Abendgesellschaft“ Salzburgs; Billaudot 1976 (Hrsg. Kurt Janetzky)

	<p>Litania in C; Maria Taferl. Missa in C; Bayerische Staatsbibliothek München. Missa de Defunctis; Mainz Universal Edition, 1969. Missa Sancti Hieronymi; Mainz Universal Ed., 1970. Offertorium; Österr. Nationalbibl. Wien. Offertorium in C; Maria Taferl. Serenata; Stift Kremsmünster.</p>
Hengstberger	Litaniae Lauretanae; Stift Seitenstetten
Hentschel, J. (17. Jh.)	Canzon mit 8 Pos. oder Vdg/Bc; Thorn 1649; Eitner.
Herbst (Autumnus), Johann Andreas (1588 Nürnberg–1666 Frankfurt/M)	<p>„Danck- u. Lobgesang. auß dem 107. Psalm. 12 St., uff 3 Chor zu Musiciren, der 1. Chorus mit 3 Viol. u. Cornet, Basseto u. Trombon, der 2. Chorus de Favoriti m. 4 St. zu singen, der 3. Chorus m. 4 Pos. u. einem A. zu singen, Cum B.C. sambt der Heerpauken u. Trombetten“, Ffm, 1649. Neujahrswidmung an den Frankfurter Rat; DStB Mus. ms. autogr.</p>
Hiller, Johann Adam (1728–1804 Leipzig) Gewandhaus-Kpm.	„Herr Gott! dich loben wir“, 4 St/Pos/Trp/Pk; Leipzig 1790.
Hingeston, John (ca. 1610–1683)	<p>Fantasia (ca. 1680), „Cornetto, Sackbutt & Organ Continuo“; MR. Fantasia (ca. 1680), „2 Cornetti, Sackbutt & Organ Continuo“; MR.</p>
Hochreiter, Joseph Balthasar (c. 1668–1731 Salzburg)	4 „Regina coeli“, 4 St/2 Pos/3 V/Org; Hdschr. in Bibliothek Lambach.
Hofer, Andreas (1629–1684 in Salzburg), Domkpm. in Salzburg	Magnificat à 17, „2 Cornetti (o Oboi/Clarineti), 3 Tromboni, Coro misto I u. II, Viole (Violino) I, Viole (Violino) II, Viole III, Viole (Violoncello) IV, Organo con Contrabasso, Fagotto“; UE.
Hofmann, Leopold (1738–1793)	<p>Litaniae; Maria Taferl. Litaniae de Beata in b; Maria Taferl. Requiem ex Dis; Stift Seitenstetten.</p>
Holborne, Anthony (1545–1602)	Dances, 1599, à 5 „for viols, Violins or other musical wind instruments“, 2 Z/3 Pos; Robert King, Pub..

Ignoto	Litaniae Lauretanae; Stift Kremsmünster.
Isaac, Heinrich (ca. 1450–1517)	Canzona, Z/3 Pos; DTOe, XIV, 1, 119.
Ivanshitz, Amando	Litaniae Lauretanae; Stift Kremsmünster.
Jacob, Gunther Wenzel (1685–1734)	Missa „Lata sub Cruce sive Paschalis“, S/A/T/B/2 Trp/3 Pos/2 V/Org; Hdschr. aus Stift Braunau.
Jarzewski, Adam (1590– 1649)	Concerti à 3 (Nr. 11, 15, 21, 27, 32, 39, 51, 57, 59), 2 Z/Pos/Continuo; Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Editions de Musique Polonaise Ancienne. Concerto Quarto per Fagotto e Trombone (Alt- und Tenorposaune/Posaune, Fagott u. Orgel)
Jelich, Vinzenc (Vincò) (1596–um 1636)	Parnassia militia concertuum (24 Motetten à 1–4 St/ Bc; und 4 Ricercari, Z/Pos; Straßburg 1622; BÄ (hrsg. W. Ehmann).
Joseph I. (v. Habsburg) (1678–1711)	„Alme ingrate“, Aria zu einem Sepolchro (1705), S/ Pos/Org.; Bibl. Marciana Venedig; MGG.
Kempis, Nicolaus (um 1600–1676)	Symphonia 1 u. 2, Z/Pos/V/Bc, aus: Symphoniae op. 2; Phalse 1647. Symphonia 1, Pos/2 V/Bc, aus: Symphoniae op. 3; Phalse 1649.
Kerll, Johann Caspar (1627–1693)	Missa à tre cori; DTÖ. Missacujus toni; DTÖ. Missa superba; RRMBE.
Kindermann, Johann Erasmus (1616– 1655), Venedig, Nürnberg	Sonate & Symphoniae, 2 Z/Pos/Bc; Nürnberg 1643; DTB. Ballett G-Dur, Z/Pos/V/Bc; Nbg. 1643. Ritornello in G, Z/Pos/V/Bc; DTB. Intrada à 5 in C, 2 Z/3 Pos/Bc; Nürnberg 1643; DTB XXI, XXIV. Deliciae Studiosorum. Von allerhand Symphonien, Arien, Sonaten, Intradan, Balleten, Sonetten u. Ritornellen auff allerhand blasenden Instr., als: Cornetten, Posaunen, Flöten, Fagotten, wie auch auf unterschiedlichen Violen mit 3 u. 5 Stimmen; Nürnberg 1643.

Kunerth, J. Leopold	Offertorium, für SATB-Chor, Solo-Bassist, Orgel, 2 Hörner, 2 Posaunen u. Streicher; Stift Melk.
Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius (1761–1817)	Das Halleluja der Schöpfung; Library of Congress.
Lappi, Pietro (c. 1775–c. 1630 Brescia)	2 Canzoni, 2 Z/2 Pos; MR.
Lasso, Orlando di (um 1532 Mons–1594)	<p>Missa super domine secundum actum meum à 5 & 6 (Kyrie, Gloria, Agnus Dei), Z/1 Apos/2 Tpos/Bdulzian./V/Vdbr/Tgeige/T- und Bgambe; Lassos Antrittsmusik am Münchner Hof 1557.</p> <p>Laudate pueri dominum, à 7: 1. Chor: 2 Fl/2 Z oder 2 V/Altst.; 2. Chor: A/3 Pos (vgl. Praetorius, Syntagma mus. II, S. 153).</p> <p>In convertendo à 8: 1. Chor: Fl/Z/Pos oder Fg; 2. Chor: Blfl/Fg oder Quartpos (vgl. Praetorius, Bd. III, S. 153/54).</p> <p>Quo properae à 10; Praetorius empfiehlt 7 Variationen, u. a. für 1. Chor: Z/3 Pos; 2. Chor: 3 Pos/1 Bpos/Sängerst.</p> <p>Bußpsalmen (1565) für Spinett/Sviole/Aviole/Bviole/Lte/Ablfl/ Bblfl/Querfl/Pos/Krummer Zink/Sopraninozink/stiller Zink.</p> <p>Motette à 6 für 5 Z/2 Pos; Münchner Hochzeit 1568.</p> <p>Patrocinium Musices (1573) für 2 Knabenst./3 Männerst./2 stille Z/Sviole/Bviole/Lte/Querfl/2 Pos.</p> <p>Edite Caesaro Bojorum à 8, Capella/Ablfl/V/ Va/Z/Apos/T- und Bgambe/2 Tpos/Bdulzian; Huldigungsmusik auf Herzog Albrecht V. von Bayern.</p> <p>Bicinium aus Moteti e ricercare a Due, 2 Z/1 Pos.</p> <p>Da pacem à 5 (Motette) für Z/1 Apos/2 Tpos/Apom.</p> <p>Gratia sola Dei à 4, 5 & 6 Capella/Z/Apos/2 Tpos/Bdulzian/Spom/A-, Tblfl/V/T-, Bgambe/Vdbr; Festmusik zur Hochzeit von Kronprinz Wilhelm mit Prinzessin Renata von Lothringen, aufgef. zur Hochzeitstafel am 28.2.1568.</p> <p>Unde revertimi à 8 1. Chor: Capella/Dbfl/V/Vdbr/Tgeige/T- u. Bgambe; 2. Chor: Capella/Z/Spom/</p>

	Apos/2 Tpos/Bdulzian; Huldigungsmotette auf Herzog Albrecht V. Si quid vota valent à 5, Capella/2 Z/Apos/2 Tpos. In me transierunt à 5, 2 Z/Apos/2 Tpos/Bdulzian. Al gran` Guglielmo nostro à 5 (1579), Capella/2 Z/2 Pos/Bdulzian. Huldigungsmadrigal auf Herzog Wilhelm V.
Lilius, Franzciszek († 1657 in Krakau)	Jubilate Deo omnes terra, Ch/Fg/2 Pos/2 V/Va/Bc; PWM.
Liszt, Franz (1811–1886)	An den hl. Franziskus von Paula, MCh/3 Pos/Org/Pk. Hosannah f. Bpos. u. Org. 1862; Schott 1983.
Locke, Matthew (1630–1677)	Music for King Charles II. (1660), „Cornetti and Sagbutts“; Robert King Pub.
Luzzaschi, Luzzasco (1545–1607)	Canzone, 2 Z/2 Pos; MR.
Mältzel, Georg (1624–1693 in Prag)	Missa St. Godefridi (1666), 6 St/4 Pos/3 Violetti. Missa diversi toni à 16 (1666), 6 St/4 Pos/Str. Missa Variabilis à 15 (1668), Ch/5 Pos/Str. Missa Quid speramus, Ch/3Pos/4 St ad lib/Str. Missa (1671), 6 St/2 Trp/5 Pos/Org. Requiem (1678), 8 St/4 Pos/4 Va/Violone. Te Deum (1671), Ch/2 Trp/4 Pos/Org. Vesper, 8 St/Trp/3 Pos/Str.
Mariani, P. A. (17. Jh.)	La Guaralda, Pos/V/Bc; A. Vincenti, 1622.
Marini, Biagio (1597–1665 in Venedig)	Affetti musicale, Symfonie, Canzoni, Sonate, Balletti, Arie, Brandi, Gagliardi & Correnti à 1, 2, 3 op. 1; Venedig 1617, daraus: Sinfonia La Orlandino, Z oder V/Pos/Bass.
Maschera, Florentio (1540–1584)	Canzona aus Canzoni di Florentio Maschera...Libro primo, 1590; Z/3 Pos; HAM I, Nr. 175.
Masek, Vincenc (1755–1831 in Prag)	Il Marcia per il giorno della Festa dei tre Re, 3 Trp/ Trombone/Pk; MGG.
Massaini, Tiburtio (Massaino) (vor 1550–nach 1609)	Canzoni per sonare (Venedig 1608), darin: Canzone trigesimaterza perotto tromboni; DTÖ. Canzone für 16 Posaunen. RiemannLex.; MGG.

	Canzone für 4 Zinken und 4 Posaunen; MR. Gabriel Angelus Locutus est, 2 Singchöre, 4 Z/4 Pos; Möseler Verlag.
Mayer, Martin (17. Jh.), wirkte in Breslau.	Jubilate-Musik, 6-st. Chor (Pos/Violen/Fl), 1675. „Charfreitagsandacht“, 8 Posaunen in 2 Chören (1677). In der Domkapelle von Breslau gab es 1721 zwei Posaunen; MGG.
Mayr, Johann Simon (1763–1845)	I misteri eleusini, Oper 1802; Library of Congress.
Merula, Tarquinio (1590–1665)	Il primo libro delle Canzoni a 4 voci; Venedig 1615. Canzoni ovvero Sonate concertate per chiesa et camera 2–3 voci, für Z u. Pos gedacht; Venedig 1637.
Mielczewski, Marcin (c. 1600–1651), Warschau	Canzon Nr. 2 à 3, Pos/2 V/Bc. Triumphalis dies, 8-st. Ch/Fg/3 Pos/4 V/Org. Missa Cerviensiana, 6-st. Ch/4 Pos/2 V/Org. Missa Triumphalis, 8-st. Ch/4 Pos/2 V/Org. Missa Sancta Anna, 12 St/Fg/3 Pos/2 V/Org. Benedictio et claritas, 6 St/4 Pos/2 V/Bc.
Milanuzzi, Carlo (um 1590–n. 1647)	Canzone à 2 alla bastarda, aus op. 6, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1622.
Monn, Mathias Georg (1717–1750)	Missa ex C; Stift Kremsmünster.
Montalbano, Bartolomeo (c. 1595–1651 in Venedig), in Palermo und Bologna	(13) Sinfonie ad uno e doi Violini, a doi, e Trombone, con il Partimento per l'Organo, op. 1; Palermo 1629. Castelletti, Pos/2 V/Bc. Fiunicello, Pos/2 V/Bc; Maringo 1629.
Monteverdi, Claudio (1567–1643 in Venedig) Studienjahre in Cremona, 1599 in Flandern, Mantua (L'orfeo), 1613 Kpm. in Venedig. Seine Kapelle: 30 Sänger, 20 Instr.	Vespro della Beata Virgine (Marienvesper), 1610. Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis, S/2 Z/3 Pos/2 V/Vc. Capella-Messe „In illo tempore“: das Credo hat 3 konzertierende Einlagen nach Belieben; ein „Crucifixus“ à 4 concertato auch mit 4 Posaunen oder Violen + Posaunen; ein „Et resurrexit“ à 2(V); ein „Et iterum“ à 3 concertato (3 Pos). Laetatus sum (1650), Ch/Fg/2 Pos/2 V. Beatus vir (1640), Ch/3 Pos/2 V. Dixit Dominus (1640), Ch/4 Pos/2 V.

	<p>Dixit Dominus, Domino meo (1640), Ch/4 Pos/2 V. Et iterum venturus est, Ch/4 Pos. Gloria in exelsis Deo (1631), Ch/4 Pos/2 V. Laudate Dominum, omnes gentes, Ch/4 Pos/2 V. Magnificat, Ch/4 Pos/2 V. Crucifixus, Ch/4 Pos.</p>
<p>Moritz von Hessen (Landgraf) (1572–1632)</p>	<p>Aus Pavanen, Galliarden...f. allerlei Instr.: Pavane à 5: 5 Posaunen; in: Alte Spielmusik für Bläser II, hrsg. v. W. Ehmman, Kassel 1972.</p>
<p>Mozart, Leopold (1719–1787)</p>	<p>Concerto per Trombone, der 6., 7. u. 8. Satz aus „Serenata à 2 Violini/2 Hautb/2 Corni/2 Clarini/ Timpani/Trombone/Viola e Basso: Del Segre: Leopoldo Mozart./ in Salisburgo.“ (um 1762); Edition Eulenburg 1977. III. Lytaniae Lauretanae; Domarchiv Salzburg. Messe in Es; Domarchiv Salzburg. Serenata; Stift Seitenstetten.</p>
<p>Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791)</p>	<p>Litaniae d. B.M.V. (1771), KV 109, Ch/3 Pos/Str/Org. „Jener Donnerworte Kraft“, 6. Arie aus Oratorium „Die Schuldigkeit des Ersten Gebots“, KV 35 mit obligatem Solo für Altposaune; komponiert für Salzburg; möglicher Solist: Thomas Gschlatt von Stockerau. Neudruck: Virgo Music Publ. (Hrsg. Ken Shifrin) 1986. Requiem, KV 626; im „Tuba mirum“ Solo für Tenorposaune. Zauberflöte, KV 620, Don Giovanni, KV 527 und Idomeneo, KV 366: Alt-, Tenor-, Bassposaune im Orchester. Messen u. a: c-Moll, Krönungsmesse, Davidde penitente, Große Credo-Messe, Missa in c (Waisenhausmesse mit großem Altposaunen-Solo, KV 139). Vesperae de Dominica, KV 321. Vesperae solennes de confessore (1780), KV 339. Kyrie in D, KV 341. König Thamos Lobgesang, KV 345. Litaniae de venerabili altaris Sacramento, KV 125 u. 243. Litaniae Lauretanae B. M. V., KV 109 u. 195.</p>

	Alma Dei creatoris, KV 277. Dixit et Magnificat, KV 193. Missa brevis in D, KV 194. Missa brevis in d, KV 65. Missa brevis in F, KV 192. Missa longa in C, KV 262.
Nagenzaun, Rev. D. M.	Libera, für SATB Chor u. 3 oblig. Posaunen; Stift Reichersberg.
Nicolai, J. M. (1629–1685)	2 Sonaten à 2, Pos/V/Bc; MGG.
Obrecht, Jacob (1430–1505)	Tsaat een meskin; Z/2 Krummhorn/Dulzian oder Z/3 Pos; HAM I, Nr. 78.
Perti, Giacomo Antonio (1661–1756 in Bologna)	Messe in g-Moll, 8 St/2 Pos/Str/Org (1717). Messe G-Dur, 4 St/Pos/Str/2 Org; MGG.
Pezel, Johann Christoph (1639–1694 in Bautzen)	Hora decima musicorum Lipsiensium, oder Musicalische Arbeit zum Abblasen, 40 Sonaten, 2 Z/3 Pos (1670, Widmung an den Leipziger Rat). Fünff-stimmigte blasende Music, 76 Stücke, 2 Z/3 Pos (1685). Intraden, 1 Z/3 Pos; angekündigt im Vorwort zu Musica vespertina und weiter mehrfach. Offenbar nicht erschienen. Decas Sonatorum, 2 Z/4 Pos, 1669; Veröffentl. nicht nachgewiesen. Sanctus, 5 St/2 Pos/5 Instr.; MGG.
Pfeiffer	Salve Regina in Es; Stift Kremsmünster.
Phengius, Johann (um 1630 in Breslau)	Concert „Frisch auf, jetzt ist des Singens Zeit“, 5 Chöre (1. Chor Geigen; 2. Chor vokaliter, 3. Chor Concertst., im 4. Chor tiefe Vokalst., im 5. Chor Posaunen).
Picchi, Giovanni (1571–1643), 1624 bewirbt er sich um die Stelle des 2. Org. an St. Marco in Venedig.	Canzoni da sonar con ogni sorte d'istromenti, A. Vincenti 1625. Canzon terza, Pos/V/Bc. Canzon settima e ottava, Pos/2 V/Bc. Canzon decima, 2 Fl/2 Pos/Bc. Canzon duodecima, 2 Pos/2 V/Bc. Sonata decima sesta, 2 Fl/Pos/2 V/Bc; A. Vincenti 1625.

Pohle, David (1624–1695), Schüler von Schütz	Sonata à 4, Fg/2 Z/Pos/Bc; Bibl. Kassel; MS.
Porta, Ercole (1585–1630), tätig in Modena	Aus Canzon in risposta: La Luchina, Z/2 Pos/V/Bc. Vaga Ghirlanda op. 3, Z/2 Pos/V/Bc; Bologna 1613.
Posch, Isaac (1565–1622)	Dum complerentur dies Pentecostes, 2 St/Pos; Halbmeyer 1623. Haec est dies quam fecit Dominus, 2 St/Pos; Halbmeyer 1623.
Praetorius, Michael (1571–1621)	Aus Polyhymniae ecclesiasticae: Canzon, „sex Cornettis & duobus Trombonis; Ecce Maria genuit“; in Syntagma Musicum III, S. 214. Musae Sioniae I–IV, Choralbearbeitungen, 2 und mehr Chöre (1605–1607). Musarum Sioniarum Motectae et Psalmi latini für 4–16 Stimmen und mehrere Chöre (1607). Besetzungsvorschläge für die Posaune durch Praetorius in seinem Syntagma musicum III.
Reiche, Gottfried (1667–1734)	Vierundzwanzig neue Quatricinia, 2 Z/2 Pos; Leipzig 1696.
Resinarius Balthasar (um 1485–1544)	Verleih uns Frieden, polyphoner c. f.-Satz, Gamben, Posaunen; Singstimmen und Bläser unisono, um 1543; Schallplatte: Cantate 640 203; Ltg: W. Ehmann.
Reutter, Georg (1656–1738)	Litaniae; Maria Taferl.
Reutter, Johann Adam Karl Georg d. J. (1708–1772)	Requiem; die erste bekannte Komposition, in der das „Tuba mirum“ durch Posaunen ausgeführt wird. Besetzung für das „Tuba mirum“, S/A/T/B/ 2 „tromboni Solo“/Bc. Alt- und Tenorposaune sehr solistisch und virtuos, desgl. im „Domine“. Missa S. Caroli; DTÖ. Requiem c-Moll; DTÖ.
Riccio, Giovanni Battist (1570–1630)	Aus Canzoni da sonare à 1–4 voci; Venedig 1612 u. 1620 (Magni); Edition Moeck (Hrsg. R. Ewerhart): 5. Canzon La Finetta, Pos/V/Bc. 6. Canzon La Savoldi, Pos/V/Bc.

	<p>7. Canzon La Pichi, in Ecco con il Tremolo, Pos/V/Bc.</p> <p>8. Canzon La Rubina, Pos/2 V oder 2 Z/Bc.</p> <p>9. Canzon La Moceniga, in Ecco à 4, 2 Pos/2 V/Bc.</p> <p>10. Canzon La Zaneta, 2 Pos/2 V/Bc.</p> <p>11. Canzon La Rosignola, in Ecco, 2 Z/2 Pos/Bc.</p> <p>12. Sonata, 2 Z/2 Pos/Bc.</p>
Ritter, Peter (1763–1846)	Oratorium; Library of Congress.
Rosier, Carolus (1640–1725 in Köln); Domkpm. in Köln	Quatorze Sonate à 5, 2 Trp/3 Pos/Bc, 1700; auch für Oboe und Streicher.
Rovetta, Giovanni (um 1596–1668), wird 1644 Nachf. seines Lehrers Monteverdi an S. Marco als Kpm.	2. Canzon à 3, Pos/2 V/Bc; Venedig 1626; aus: Salmi (Psalmen) concertati op. 1; Magni 1626.
Scheibl, Johann Adam (1710–1773)	Alma; Benediktinerstift Seitenstetten.
Scheidt, Samuel (1587–1654)	Motette Duo Seraphim clamabant (1618), Chor/ Posaunen/Orgel.
Schelle, Johann (1648– 1701 in Leipzig), Thomaskantor	<p>Ehre sei Gott in der Höhe, 5 St/Fg/2 Trp/2 Pos/Pk/Bc.</p> <p>Eructavit cor meum, 10 St/Fg/2 Z/3 Pos/2 V/2 Va/Bc.</p> <p>Actus musicus auf Weyh-Nachten, 6 St/Fl/Fg/Z/Pos/ Str/Bc.</p> <p>Gott segne dies vertraute Paar, 5 St/Fg/3 Trp/3 Pos/ Org.</p> <p>Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben, 5 St/2 Z/3 Pos/2 V/Bc.</p> <p>Lobe den Herrn meine Seele, 2 x 5 St/Fg/2 Z/4 Trp/3 Pos/Pk/2 V/2 Violetta/Org.</p> <p>Uns ist ein Kind geboren, 5 St/2 Trp/2 Pos/2 V/Org.</p> <p>Vom Himmel kam der Engel Schar, 5 St/2 Z/2 Trp/2 Pos/Pk/2 V/2 Violetta/Org.</p> <p>Wohl dem, der den Herrn fürchtet, 2 x 5 St/2 Trp/3 Pos/2 V/Bc.</p>
Schenk, Ägidius (1719–1780)	Lytanei in C; Maria Taferl, Nierderösterreich.

Schicht, Johann Gottfried (1753–1823)	Das Ende der Gerechten; Library of Congress.
Schmelzer, Johann Heinrich (um 1623–1680), 1649 in Wien Hofinstrumentist, dann Kzm. u. 1679 Hofkpm.	Sonata II à otto-due cori (1662), Z/3 Pos/V/3 Va/Kb/Org; DTÖ 111/12. Sonata XII à sette (1662), 2 Z/2 Trp/3 Pos/Kb/Org; aus: Sacroprofanus concertus musicus fidium aliorumque instr., Nürnberg 1662; DTÖ, CXI. 2 Sonaten, „Cornetto I, II, Trombone I, II, III, Basso Continuo“, 1667; EdM, 1. Reihe. Sonata a 7: 2 Z/1 Trp/3 Pos/Bc; MR. Sonata secunda a 8: Z/3 Pos/2 V/Va/Vc/Bc; MR. Sonata „La Carioletta“, Fg/Z/Pos/V/Bc; MR. Sonata II a due cori, Z/3 Pos/2 V/Va/Vc/Bc; MR. Sonata XII, 2 Z/2 Trp/3 Pos/Bc; MR. „Balletto zu dem gebürts dag ihro Maj. der Regierentin Keißein“ (1670), 2 Clarini/3 Pos/Fg/2 V/2 Violen/Bc; MS; Kremsier. Missa nuptialis; DTÖ.
Schmidt, Ferdinand (um 1694–1756)	Litaniae Lauretanae in F; Maria Taferl. Litaniae solemnes ex C; Maria Taferl. Alma redemptoris; Stift Seitenstetten. Salve und Salve regina; Stift Seitenstetten.
Schmidt, Vincenzo	Litaniae Lauretanae „Rosa misterioso“ mit Solo-Posaune; Stift Kremsmünster.
Schütz, Heinrich (1585–1672 in Dresden)	Fili mi, Absalom, B/4 Pos/Bc; aus Symphoniae sacrae I op. 6; Venedig 1629. Attendite, popule meus, legam meam, B/4 Pos/Bc. Magnificat, Ch/3 Pos/2 V/Bc. Kanzone „Nun lob, mein Seel“, 2 Ch/3 Trp/2 Pos/3 V/Va/Vc/Bc. Gesang der drei Männer im feurigen Ofen, 3 Ch/2 Trp/2 Pos/Str/Bc. Meine Seele erhebet den Herrn, S/2 Pos/Bc. In te, Domine, speravi, A/Pos/V/Bc. Veni, dilecti mi in hortum meum, 2 S/T/3 Pos/Bc. Dominae, labia mea aperies, S/T/Z/Fg/Pos/Bc. Du Schalksknecht, T/Pos/5 Vc (Geistliche Chormusik, 1648).

	<p>Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburt Jesu Christi, 1664, darin u.a.:</p> <p>Intermedium 5, Die Hohepriester 4 B/2 Pos.</p> <p>Beckerscher Psalter „Ich heb mein Augen sehnlich auf“ (SWV226), Posaune als Continuo-Instrument; auf Schallplatte: Cantate 643 292.</p> <p>Psalm 150, 3 Z/Pos oder Fg.</p> <p>Psalm 7, Z/3 Pos/2 V/Va.</p> <p>Concerto 11 aus Symphoniae Sacrae op. 6 (Venedig 1629), S/T/Z/Pos/Fg.</p> <p>Concerto 12 aus op. 6, S/T/Solo-Zink/Z/Pos/Fg.</p>
Selle, Thomas (1599–1663 in Hamburg)	<p>Domine exaudi, B/4 Pos; aus „Opera omnia“ I, 4; Hänssler.</p> <p>Erstanden ist der Herre Christ, T/2 Pos/V/Bc; Hänssler.</p>
Sonnleithner, Christoph (1734–1786)	Missa in F; Stift Kremsmünster.
Speer, Daniel (1636–1707)	<p>Sonate, 3 Pos/Bc; MR.</p> <p>Aus Neugebackene Tafelschnitz (1685):</p> <p>Sonate à 4, 4 Pos/Bc.</p> <p>Sonata à 4, 1 Trp/3 Pos/Bc.</p> <p>Sonata à 5, 2 Z/3 Pos/Bc; in: Alte Spielmusik, Bläser II, hrsg. v. W. Ehmann, BÄ Kassel 1972.</p>
Stoltzer, Thomas (um 1480–1526)	Melodia à 5 für 5 Posaunen; in: Alte Spielmusik für Bläser, hrsg. v. W. Ehmann, BÄ Kassel 1972, aus: Octo Tonorum Melodiae, 1554.
Störl, Johann Georg Christian (1675–1719 in Stuttgart)	6 Sonaten im Anhang zu Reiches 24 Quatricinia, Z/3 Pos., nach 1696; EdM, 1. Reihe, Bd. 14.
Süßmayr, Franz Xaver (1766–1803)	Missa solemnis in D; Library of Congress.
Theile, Johann (1646–1724)	Sonata à 4, Fg/Pos/2 V; UB Uppsala; MGG.
Tolar, Jan Krtitel (c. 1620–1673)	<p>Balletti e Sonate à 10, Trp/3 Pos/2 V/4 Va/Kb/Org; MAB, Bd. 40.</p> <p>Sonata, 2 Z/2 Trp/4 Pos/2 V/2 Va/Violone/Fg/Bc; MR; MAB Bd. 40, Prag 1959, hrsg. v. J. Pohanka.</p>

Torre, Francisco de la (ca. 1460– ca. 1504)	Alta danza „La spagnia“ (saltarello); aus: Cancionero de Palacio, Madrid; 3-stimmiges Instrumentalstück für die Alta Capella (Schalmei, Pommer, Posaune).
Tuma, Franz Ignaz Anton (1704– 1774)	Sonata à 2 Violini/2 Tromboni/in Conc. e-Moll (2 Pos/2 V/Bc); 1742; MAB, Bd. 67. Stabat Mater; Stift Seitenstetten.
Ucellini, Marco (ca. 1620–1680)	Sonata I, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1639. Sonata seconda detta la bucefolasca, Pos/V/Bc; A. Vincenti 1642.
Valentini, Giovanni (um 1583–1649), Schüler von G. Gabrieli, kaiserl. Hoforg. u. Kpm. in Wien.	Sonata à 4 (um 1610), Fg/Z/Pos/V/Org; Ms; Bibl. Kassel. Sonata à 4, Fg/Z/Pos/V/Org (1610); Bibl. Kassel; MGG. Sonata à 5, 2 Z/Pos/2 V/Bc; MS.
Vecchi, Orazio (1550–1603)	Surgite pupuli; 2 Singchöre/4 Z/4 Pos; Mösel-Verlag.
Vejvanowsky, Paul Josef (vor 1640–1693), Trp. des Olmützer Bischofs Karl Lichtenstein-Castelcorn in Kremsier seit 1664; 1670 Nachf. v. H. Biber als Kpm., weilte auch mehrmals in Wien.	Sonata tribus quadrantibus (1667), Trp solo/Apos solo/V solo/Bc; auf CD MD+GL 3369: „Balletti, Sonaten und Serenaden am Hof zu Kremsier“; Trompeten-Consort Friedemann Immer, Salzburger Barockensemble. Sonata, Trp solo/Pos solo/V solo/2 V/Bc; auf CD, s. o. Sonata à 5 (1666), 2 Trp/Pos/2 V. Sonata la posta (1667), 3 Pos/3 V. Sonata à 5, Trp/Apos/V/2 Va/Bc. Sonata (1666), 2 Trp/3 Pos/2 V/2 „Violettae“/Kb. Sonata (1666), 2 Trp/3 Pos/2 V/3 Va/Kb. Sonata vespertina à 8 (1665), 2 Trp/2 Pos/2 V/Kb. Sonata SS. Petri et Pauli, Trp solo con 3 Pos/V solo con 3 Va. Sonata à 10, Fg/2 Trp/2 Pos/2 V/2 Va/Bc. Sonata à 10 C-Dur, 2 Trp/2 Pos/2 V/2 Va/Vc/ Violone/Bc; auf CD MD+GL 3369. Serenade C-Dur, 4 Trp/Pos/Pk/2 V/Va/Vc/Bc; auf CD MD+GL 3369. Balletti per il Carnevale, 3 „Schalmiae o piffarae“/ Fg/2 Pos/V/2 Va/Kb/Cemb. (1688). Missa brevis (1664), Chor/2 Trp/3 Pos/2 V/Kb. Missa Visitationis B.M.V. (1665), dito.

	<p>Missa Bonae spei (1679), Ch/2 Trp/3 Pos a capella/2 V/2 Va/Kb/Org. Missa Bonae valetudinis (1681), dito. Missa Florida, 5 St/2 Trp/3 Pos/2 V/3 Va (alle concertato)/5 St. in capella/Kb/Org. Missa Salvatoris, u. a. 3 Pos. Missa Refugii (1682), 5 St/2 Trp/3 Pos/2 V/2 Va/Kb/Org. Missa Martialis (1682), 5 St/2 Trp/3 Pos/2 V/2 Va. Missa Fidelitatis, Ch/2 Trp/3 Pos/2 V/2 Va/Kb/Org. Vidi Dominus (1677), Ch/3 Pos/2 V/3 Va/Kb/Org. Medicamen contra pestem (1679), Ch/3 Pos/2 V/2 Va/Kb/Org. Usquequo exaltabuntur (1683), dito. Congregati sunt inimici nostri (1684), dito. Officium de Confessore, dito. Motettum de tempore, dito. Motettum de S. Caecilia, Ch/2 Trp/3 Pos/2 V/3 Va/Kb/Org. Vespers: Confitebor tibi Domine (1660), 6 St/3 Pos/2 V. Vesperae de confessore, Ch/3 Pos/2 V/3 Va/Kb/Org; MGG; MAB, Bd. 47, 48, 49 (1960/61).</p>
<p>Viadana, Lodovico (um 1560–1627), Mantua, Padua, Cremona</p>	<p>In: Cento Concerti ecclesiastici op. 12; Vincenti 1602: O bone Jesu, T/2 Pos/Bc. Repleatus cor meum laude tua, A/T/2 Pos. Benedicam Domino in omni tempora, 2 T/2 Pos; Emmeleus 1626. Canzon francese, Z/2 Pos/V/Bc. Canzon à 4 a sisposta, Z/2 Pos/V/Bc.</p>
<p>Vierdanck, Johann (um 1605–1646), in Dresden. Kapellknabe (mit Weckmann) und Cornettist, später in Kopenhagen (J. Schop), Stralsund.</p>	<p>Sonata, Z/3 Pos/Bc; Rostock 1641. Geistliches Concert „Der Herr hat seinen Engeln befohlen“, für 2 S/T/B/3 Pos/2 V/Bc; Uppsala. „Ich freue mich im Herrn“, S/3 Pos/2 V/Bc; Kassel LB. „ Stehe auf, meine Freundin“, geistliches Konzert, 2 S/3 Pos/2 V/Bc; Kassel LB; MGG.</p>
<p>Vogl, Stephan</p>	<p>Ave regina; Stift Seitenstetten.</p>

Wagenseil, Georg Christoph (1715–1777)	Concerto per Trombone mit Orchester (2 Fl/2 Hr/2 Fg/Str/Bc/Cemb.). Erstes Konzert für Solo-Posaune überhaupt. Entstanden vor 1763.
Walter, Johann (1496–1570 in Torgau)	„26 Fugen auff die acht Tonos nach eines jeden art dreymal gesetzt, unter welchen die ersten XVII dreystimmig seindt auff allen gleichstimmigen Instrumenten und sonderlich auff tzincken“ 1542.
Wannenmacher (lat. Vannius), Johannes (um 1485–1551 in Bern)	Deutsche Bicinien; Bern 1553; „Den ehrengachteten vnd Kunstliebenden Michel Coppen Feldtrummeter, Wendlen Schärer Feldpffffer“ gewidmet „mit den herrlichen Instrumenten den Pasonen ond Zincken“.
Weckmann, Matthias (1621–1674 in Hamburg), Schüler v. Schütz	10 Sonaten à 3 u. 4, darin: 8 Sonaten, Z/V/Pos/Fg oder Pommer/Bc. 1 Sonate, Z oder V/Vdg oder Pos/Bc; EdM, 2. Reihe, Bd. 4.
Wentzely, Nikolas Franz Xaver (um 1643–1722), tätig in Prag	Flores verni seu Missae V. cum Missa da Requiem et Salve Regina à 4 St/3 Pos/2 V concerto/2 Va; Prag 1699; MGG.
Werndle, Anton Ignaz (um 1700–1754 Wien)	Missa in D-Dur, 4 St/2 Pos conc./2 V/Violone/Org; Handschriftensammlung Nat.-Bib. Wien; MGG.
Willaert, Adrian (ca. 1485–1562)	Ricercar decimo, aus Fantasie, Ricercari, contrapuncti, 1559; Z/Krhr/Pos oder Dulzian; HAM I, Nr. 115.
Zächer, Johann Michael (1651–1712 in Wien)	Introitus a 4tro Voci Pro Dominica Pentecostes „Spiritus Domini replevit“, Z/2 Pos/2 Va/Violetta/Violone/Org. Introitus a 4tro Pleno Choro „In Festo Assumptionis (et Annuntiationis) B.M.V.“ „Gaudeamus omnes“, Z/Fg/2 Pos/4 Va/Violetta/Vc/Violone/Org (1712).
Zachow, Friedrich Wilhelm (1663–1712 in Halle) „Stadtpfeifer“	„Helft mir Gottes Güte preisen“, S/A/T/B/4 St. in rip./Z/Trp/3 Pos/2 V/2 Va/Bc. „Triumph, Victoria“, S/A/T/3 B/3 St. rip./Fg/2 Trp/Pk/2 Pos/2 V/Bc. (1700); MGG.

Zeutschner, Tobias
(1621–1675 Breslau)

„Musicalische Kirchen- und Haus-Freude mit 4, 5 u. 6 Vocal-St., und 2 Violinen, denen beygefügt 3 Trombonen und in etzlichen 2 Clarin., so aber in Ermangelung deroselben können ausgelassen werden“; Leipzig 1661.

„Demnach vernehmen Musicis ohne meine als des wenigsten Erinnerung, (denen auch hier zum praejuditz. de quo solennissime protestor. nichts vorgeschrieben wird) vorhin genugsam wissend ist ein oder das andere Stück füglich zu bestellen: Als seynd nur diejenigen / so diesen hohen Zweck noch nicht erreicht / diß wenige wolmeynende zu erinnern: Alldieweiln in gegenwertigem Wercklein nebst den Violinen meistentheils Trombonen, auch in etzlichen 2 Clarin beygesetzt, solche Instrumenta man aber nicht aller Orten haben kan/ als können

- 1.) in dem 2., 4. u. 6. auch 8. Stück die Trombonen gar aussen gelassen werden.
- 2.) in dem 5., 7. u. 9. ebener massen / doch daß in diesen die vorhergesetzten Symphonien müsten ausbleiben.
- 3.) in dem Te Deum laudamus aber müssen sie nothwendig darbey seyn / jedennoch aber könnten statt derer ein paar Viol. di brac. oder Tenor-Geigen nebst einem Violon gebraucht werden.
- 4.) Können die Clarin gänzlich zurück bleiben.
- 5.) Kan man aber die Instrumenta alle besetzen/ wird es einen desto bessern effect geben.“

„Dem himmlisch-gesinnten Herrn George Schöbeln. I.U.C. der Breßlauischen Bibliothecen... Inspectori... ‚Unser Wandel ist im Himmel‘, music. Glückwunsch“, 2 D/A/T/B/2 V/ 2 Pos oder Va/Bpos oder Violone/Bc, Breslau 1669 (verschollen).
Historie von der Geburt Jesu Christi à 18 v-
cum/2 Fl/2 Z/2 Trp/3 Pos/2 V/2 Gamben/Bc.

Ziani, Marc' Antonio
(um 1653–1715 in
Wien), um 1700
Vizekpm. in Wien

Requiem, Ch/2 Pos/2 Va/Violone/Org; MGG.
Solo-Motette „Alma Redemptoris Mater“ (1705), 2 A/
Fg/2 Pos/Bc; solistisch-virtuose Posaunenpartie.

Zieleński, Mikolaj (um 1560–um 1620), evtl. Schüler Gabrielis	2-bändige Sammlung Offertoria totius anni und Communiones totius anni zu 1–12 St., zum Teil mit Violinen und Posaunen; Venedig 1611.
Zinsmayr, Andreas	Alma et Ave Regina; Stift Kremsmünster. Alma redemptoris mit obligater Solo-Posaune; Stift Kremsmünster.

2.3 Posaunisten und Basstrompeter im Festspielorchester Bayreuth

Jahr	1. Posaune	2. Posaune	3. Posaune	Kbposaune	Btrompete
1872	Grundsteinlegung des Festspielhauses am 22. Mai: 9. Sinfonie von Beethoven im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth				
	Haupt Friedrich ¹ /Weimar	Haushalter Robert ¹ /Weimar	Grosse Eduard/ Weimar		Senz L ¹ / Berlin
1876	Thomas Ferd./Meiningen	Schunk Konrad ¹ / Meiningen	Justus Georg/ Hannover; Steinmann Christian/Hannover	Grosse ² / Weimar	
1882	Von 1882–1884 spielt das Münchener Hofopernorchester „Parsifal“ :				
1883 1884	Horneber Ferdinand ³	Bruner Johann ³	Disant Josef ³ ; Kotschenreuther Georg ³		
1886	Thomas; Grunert Franz/Hannover	Steinmann; Justus ²	Wöbbeking Franz/ Hannover		
1888	Thomas; Grunert	Koschel Paul/Hann.	Steinmann ³	Wöbbeking ²	
1889	Thomas; Grunert; Sempf Richard/Karlsruhe	Reick Franz/ Karlsruhe	Höwig Wilhelm/ Karlsruhe		
1891	Thomas; Sempf	Reick	Höwig		
1892	Thomas ⁶ ; Sempf	Reick; Thomas	Höwig; Thomas		
1894	Sempf	Reick	Höwig; Thiele Horst ¹ /Weimar		
1896	Sempf; Grunert	Reick; Schmidt Paul/ Dessau	Höwig; Schmidt	Wöbbeking Achim ¹ / Hannover; Grunert	Richter Berthold/Brg (Trompeter auf C-Trp)
1897	Sempf; Grunert	Reick; Schmidt	Höwig; Schmidt	Dworak Jos. F./Wien	Richter
1899	Sempf; Grunert	Reick; Schmidt	Höwig; Schmidt	Dworak ²	Richter
1901	Sempf; Grunert ⁷	Reick; Schmidt	Höwig; Schmidt	Burkhardt Paul/Berlin	Richter
1902	Sempf; Weschke Paul ¹ /Berlin	Reick; Schmidt	Höwig; Schmidt	Burkhardt	Richter
1904	Sempf; Skott Alfred/Schwerin	Reick; Schmidt	Höwig; Schmidt; Burkhardt	Burkhardt	Richter
1906	Sempf; Skott	Reick; Schmidt	Höwig ¹¹ ; Schmidt	Burkhardt	Richter
1908	Sempf; Skott	Reick ¹² ; Schmidt; Grenz Paul/ Hamburg	Schmidt; Burkhardt; Spies Gustav/ Hannover	Burkhardt	Richter
1909	Skott; Kogge Arnim ¹ / Braunschweig	Schmidt; Koschel	Schmidt; Spies; Burkhardt	Burkhardt	Richter
1911	Skott; Dreyer Franz/Wien	Schmidt; Koschel; Grenz	Schmidt; Spies; Burkhardt	Burkhardt ⁷	Richter ¹⁰

1912	Skott; Schmidt; Dreyer ² ; Roscher; Wüstenberg W ¹ /Darmstadt	Schmidt; Koschel; Grenz	Schmidt; Spies; Roscher	Roscher Gustav ¹ / Berlin	Arnold Rich/ Dresden (Posaunist auf Es-Trp)
1914	Sempff ¹³ ; Skott ⁷	Koschel ⁵ ; Grenz	Schmidt ¹³ ; Spies ⁵	Spies	Arnold ¹ / !
1924	Arnold I Rich ³ /Dresden; Sander August ¹ /Mannh.; Schröder Bernhard/ Hamburg	Lowie Johann/ Dessau; König Karl ¹ / Hannover	Seyffarth Franz/ Leipzig	Dehmel Ernst/Berlin	(Posaunist auf C- Trp)
1925	Lowie; Arnold; Schröder	Arnold; Lowie; Handke Richard/ Darmstadt	Seyffarth ² ; Lowie; Handke	Dehmel ²	Mater
1927	Lowie; Schröder; Tritt (Prof.) ¹ /Wien	Lowie; Bolms Heinrich/ Karlsruhe	Handke; Otto Franz/ Hamburg	Ferchland Ewald/Berlin	Taege Fritz ¹ /Berlin (C-Trp)
1928	Lowie; Schröder	Lowie; Bolms	Handke; Otto	Grenz	Gunkel Hans/Dresd (Es-Trp)
1930	Lowie; Schröder	Lowie; Bolms; Schröder	Handke; Otto ⁴	Grenz	Gunkel
1931	Mater Friedrich/Stuttgart; Lowie	Lowie; Bolms; Schröder ⁶	Handke ⁵ ; Otto	Grenz ⁷	Gunkel
1933	Jacobs Alfred (Prof.)/ Berlin; Lowie; Mater; Bolms	Lowie; Bolms; Mater	Schrade Wilhelm ¹ / Berlin; Jacobs	Ferchland ²	Gunkel
1934	Lowie; Bolms; Mater ⁵ ; Jacobs	Lowie; Mater; Jacobs	Schaper Albert/ Mannheim; Jacobs	Ungewitter Wilhelm/Berlin	Lahn Karl ¹ / Karlsruhe (Es-Trp)
1936	Ramin Fritz/Berlin; Jacobs	Jacobs; Bolms; Ramin; Franetzki	Franetzki Emil/ Berlin; Schaper	Ungewitter	Rau Bernhard / Berlin
1937	Jacobs; Ramin	Bolms; Ramin; Franetzki	Schaper; Franetzki	Ungewitter	Rau
1938	Jacobs; Ramin	Bolms ⁹ ; Ramin; Franetzki	Schaper; Franetzki	Ungewitter	Rau ³
1939	Klinge Horst/Hannover; Ramin	Lowie; Klinge; Franetzki	Schaper; Franetzki	Ungewitter	Jacobs (Es-Trp)
1940	Lowie; Ramin; Klinge	Ramin; Klinge; Franetzki	Schaper; Franetzki	Mohneke Arthur/Berlin; Ungewitter	Jacobs
1941	Ramin; Klinge	Lowie ¹¹ ; Franetzki	Schaper; Franetzki	Ungewitter; Mohneke	Jacobs
1942	Turnau Willy ¹ /Magdeb.; Ramin; Klinge	Klinge; Turnau	Schaper; Franetzki	Ungewitter; Mohneke ³	Jacobs
1943	Jacobs; Ramin; Klinge	Ramin; Klinge; Schaper	Schaper; Franetzki		
1944	Jacobs; Ramin; Klinge	Jacobs; Ramin; Klinge; Schaper ¹⁰ ; Franetzki	Schaper; Franetzki		

1951	Raasch Horst ¹ /Hamburg; Walther Willy/Berlin	Orpky Alfons/ Dresden; Weiß Wilhelm ¹ /Leipzig	Schlenk Michael ¹ /Stuttgart; Franetzki	Ungewitter	Jacobs
1952	Walther; Klinge	Hartmann Otto/ Hamburg; Orpky	Neumeister Kurt/ Hannover; Franetzki	Ungewitter	Jacobs
1953	Jacobs; Walther; Klinge	Orpky; Klinge	Franetzki; Neumeister	Ungewitter	Hartmann Otto, Hamb
1954	Klinge ^g ; Walther	Orpky; Klinge; Eder Franz ¹ /Karlsru	Franetzki ¹³ ; Neumeister	Ungewitter	Hartmann
1955	Jacobs; Walther; Duse-Utesch Karl-Heinz/ Berlin	Orpky; Jacobs; Duse-Utesch	Weder Paul ¹ / Hamburg	Ungewitter	Hartmann
1956	Jacobs; Walther; Duse-Utesch	Orpky; Jacobs; Duse-Utesch	Zinke Lothar/Köln; Neumeister	Ungewitter	Hartmann
1957	Walther; Duse-Utesch ³	Jacobs; Orpky	Neumeister; Zinke	Ungewitter	Hartmann
1958	Schreckenberger Paul/ Mannheim; Walther	Jacobs; Orpky	Tietz Gustl ¹ / Hannover; Zinke	Ungewitter ¹⁶	Hartmann
1959	Schreckenberger; Walther	Jacobs; Orpky	Rohde Friedrich/ Hamburg; Hartmann ⁸ ; Zinke		
1960	Schreckenberger; Walther	Jacobs; Orpky ¹⁰	Hartmann; Zinke	Neumeister	Voigt Friedrich/ Berlin
1961	Schreckenberger; Walther	Melber Josef/ Bremen; Jacobs	Timm Walter ¹ /Bln.; Pydde Alfred/Berlin	Neumeister	Voigt
1962	Schreckenberger; Walther	Hübner Werner ¹ / Wiesbaden; Jacobs	Zinke; Rohde	Neumeister	Melber
1963	Schreckenberger; Walther	Hansen Udo/Essen; Jacobs	Zinke; Rohde	Neumeister	Melber
1964	Schreckenberger; Walther	Jacobs; Hansen	Zinke; Rohde	Neumeister	Melber ⁴
1965	Schreckenberger; Walther	Jacobs; Hansen (Köln)	Zinke; Rohde	Neumeister ¹¹	Voigt
1966	Schreckenberger; Walther	Jacobs; Hansen	Rohde; Pydde ²	Zinke	Voigt ⁴
1967	Schreckenberger; Walther	Fadle Heinz/Dortm.; Jacobs ²⁷	Lorek Joachim ¹ / Saarbrücken; Rohde	Zinke	Hansen
1968	Schreckenberger; Walther	Weber Karlheinz/ Köln; Fadle	Erdmann Gerd/ Kassel; Rohde	Federowitz Kurt/Köln	Hansen
1969	Schreckenberger; Walther	Fadle (Hamburg); Weber	Rohde; Erdmann	Zinke	Göss Martin/Ffm
1970	Schreckenberger; Walther	Fadle; Weber	Zinke; Rohde	Federowitz ²	Hansen
1971	Schreckenberger; Walther	Fadle; Weber	Cieslik Siegfried/ Berlin; Erdmann	Rohde	Stern Michael/ München
1972	Schreckenberger; Walther	Fadle ⁶ ; Weber	Rohde; Erdmann	Zinke	Stern
1973	Schreckenberger; Walther; Stern Michael/München	Weber; Stern	Erdmann; Cieslik	Rohde ¹³	Hansen

1974	Schreckenberger; Stern	Walther; Weber	Erdmann; Cieslik	Zinke	Hansen
1975	Schreckenberger; Pulec Sdenek/Prag	Walther 25 ; Weber	Giehl Ernst/Berlin; Erdmann	Zinke 16	Hansen
1976	Schreckenberger; Stern	Weber; Pulec 2	Erdmann; Giehl	Cieslik	Hansen
1977	Weber; Stern 6	Merz Eberhard/ Darmstadt; Göss Martin/Ffm	Erdmann; Giehl	Mittelacher Joachim/ Hamburg	Hansen
1978	Schreckenberger (Prof.); Mauckner Axel/Berlin	Weber; Göss	Erdmann; Giehl	Cieslik	Hagen Wolfgang 1 / Berlin
1979	Schreckenberger; Mauckner 2	Weber; Göss	Erdmann; Cieslik	Mittelacher	Hansen
1980	Schreckenberger; Wetz Ehrhard/Stuttgart	Weber; Göss	Erdmann; Giehl	Mittelacher	Hansen 14
1981	Schreckenberger; Wetz	Weber; Göss	Erdmann; Cieslik		
1982	Schreckenberger; Wetz	Weber; Göss	Erdmann; Giehl		
1983	Schreckenberger; Wetz; Weber	Weber; Göss; Giehl	Erdmann; Cieslik; Giehl	Mittelacher	Rak Georg/ Berlin
1984	Schreckenberger; Wetz; Weber	Weber; Göss	Erdmann; Giehl	Mittelacher	Rak
1985	Schreckenberger; Wetz; Weber	Weber; Göss; Giehl	Erdmann; Cieslik; Giehl	Mittelacher	Rak
1986	Schreckenberger; Wetz; Weber	Weber; Göss; Giehl	Erdmann; Cieslik; Giehl	Mittelacher	Rak 4
1987	Schreckenberger; Wetz 8 ; Weber	Weber; Göss; Giehl	Erdmann; Giehl; Mittelacher		
1988	Schreckenberger; Weber; Merz	Beyer Herbert/ Baden-Baden; Giehl; Merz 2	Erdmann; Cieslik; Giehl	Mittelacher	Hilgers Robert/ Düsseldorf
1989	Schreckenberger; Weber; Göss 13	Göss; Beyer; Giehl	Erdmann 21 (32); Cieslik; Giehl	Mittelacher	Hilgers 2
1990	Arndt Wolfram/ Düsseldorf; Kraft Andreas/Stuttgart; Weber	Weber; Beyer; Giehl	Schwarz Christoph/Köln; Cieslik; Giehl	Mittelacher 11	Schrietter Werner/ Ludwigsh.
1991	Schreckenberger; Arndt; Weber	Weber; Beyer; Giehl	Cieslik; Schwarz; Giehl	Poppe Stephan/ Hamburg	Schmidt Dankwart 1 / München
1992	Schreckenberger; Arndt; Weber	Weber; Beyer; Giehl	Cieslik; Schwarz; Giehl	Poppe	Schrietter
1993	Schreckenberger; Arndt; Weber	Weber; Beyer; Giehl	Cieslik; Schwarz; Giehl		
1994	Schreckenberger; Arndt; Weber 27	Weber; Beyer 7 ; Giehl	Cieslik; Schwarz; Giehl	Poppe	Schrietter
1995	Schreckenberger; Arndt 6 ; Riedel Reinhard 1 / Stuttgart	Gromer Mathias/ Mannheim; Riedel; Giehl	Cieslik 18 ; Füssel Uwe/Ffm; Giehl	Schwarz 6	Schrietter

1996	Schreckenberger; Elser Joachim/Berlin; Flad Ulrich/Köln	Flad; Gromer; Giehl	Füssel; Giehl; Schulz Stefan/ Berlin	Poppe	Schrietter
1997	Schreckenberger; Arndt; Flad	Gromer ³ ; Flad; Giehl	Giehl; Füssel ³ ; Schulz	Poppe	Schrietter
1998	Schreckenberger ³⁹ ; Elser ² ; Flad	Flad; Hofmeyer Martin/ Ddf.	Giehl; Schulz; Kluftinger Stefan/ Saarbrücken	Poppe ⁶	Schrietter ⁷
1999	Arndt ⁸ ; Flad; Schade Olaf/Kassel	Giehl; Schade; Szathmáry- Filipitsch Frank/ Mannheim	Kluftinger; Giehl; Leonbacher Uwe/ Mannheim		
2000	Flad; Strunkheit Sven/ Frankfurt/M.; Schade ²	Giehl; Schade; Szathmáry-Filipitsch	Giehl; Kluftinger; Leonbacher	Schulz	Schmidt
2001	Flad; Strunkheit; Klein , Andreas/Berlin	Giehl ²⁵ ; Szathmáry- Filipitsch;	Kluftinger; Vogt Rainer/Berlin	Leonbacher	Voithofer Johann/Köln
2002	Flad; Kraft; Gromer	Gromer; Szathmáry- Filipitsch; Schulz	Kluftinger; Schulz ⁵ ; Schmitt Lothar/ Frankfurt/M.	Leonbacher	Voithofer
2003	Flad; Kraft; Gromer	Gromer; Szathmáry- Filipitsch; Vogt	Kluftinger; Schmitt; Vogt	Leonbacher	Voithofer
2004	Kraft; Strunkheit; Szathmáry-Filipitsch	Szathmáry- Filipitsch; Vogt; Metzger Florian/ Stuttgart	Dangelmaier Matthias/Stuttgart; Schmitt; Vogt	Leonbacher	Voithofer
2005	Flad; Strunkheit	Szathmáry- Filipitsch; Gromer	Schmitt; Dangelmaier		
2006	Flad; Kraft; Szathmáry-Filipitsch	Szathmáry- Filipitsch; Metzger; Vogt	Schmitt, Kluftinger; Vogt	Leonbacher	Voithofer
2007	Kraft; Strunkheit; Gromer	Szathmáry- Filipitsch; Vogt	Metzger; Vogt	Leonbacher	Voithofer
2008	Flad; Gromer; Szathmáry- Filipitsch	Vogt; Schmitz Stefan/Köln	Schmitz	Schmitt	Voithofer

Unterstrichene Namen = erstmalige Mitwirkung in Bayreuth;

Tiefgestellte Zahlen = Mitwirkungsjahre.

Quellen: Eintragungen in den Stimmbüchern;

Aufzeichnungen im Nationalarchiv der Richard Wagner-Stiftung Bayreuth;
Hans-Joachim Nösselt: „Das Festspielorchester Bayreuth“.

3. ANHANG

3.1 Posaunen in Instrumentenmuseen

Technische Begriffe:

Kranzverzierungen: Palmettenfries, nach innen gezackter Rand, Signatur in Versalien, Ornamentenfries, Schriftband, Inschriftband zwischen Rillen, Doppelrillen, breiter Fries, Pflanzenornamente, Bogenmuster mit Quasten, Palmetten fast muschelähnlich, Palmetten mit Grundstrich, „Leipziger Kronen“, Palmetten mit Seitenblättern, oder Seeblättern, Sterne, Blütensterne, Sonnenräder.

Kämme und Stoßborten: Kleinkämme, Drahtborten, bei Penzel später Schlangenform, gegossene Kämme mit Schlangenköpfen und Kugel (in Frankreich bei Gautrot schon 1860 üblich), Draht auf Stoßblech.

Zwingen: Zierringe für Wendelzwingen, gegossenes Ornamentblech, Ringelungen, gravierte und ziselierte Zwingen, gewendelte Zwingen, vollständig gerillte Zwingen, reich gefeilte Renaissance- und Barock-Zwingen.

Stützen und Stege: Blatt, Blattscharnier, Schloss-Scharnier bei Zügen, Rundstege, Rohrstützen mit Sockel, Lappen, Gabel, Laschen für Ösen.

Oberstück (Hauptstück): Einsteckmuffe für den Zugzapfen, Steckmuffe, Schaft, Schraubbefestigung durch Kluppe, Zugkluppe oder Überwurfmutter; Blattverbindungen, Rohrstege, Scharnierverbindung mit Stecker an Hülse und Lasche, starre Verbindung seit Schmied 1789.

Bug oder Oberbügel oder Oberbogen, Stimmbogen: ehemals zylindrisch, später auch konisch.

Sturzformen: Kegel, Konisch, Exponential, Trompetenart.

Stürzenränder: Nürnberger Rand (Kranz mit aufgesetzter Borte), Sächsischer Rand (Kranz über Drahtborte), Dresdner Rand (Kranz und Stürze durch einen Saum eingefasst), Böhmischer Rand (Hohlrand im Kranz), Italienischer Rand, Mainzer Rand (halbrunder aufgesetzter Draht), Französischer Rand (eingebördelter Draht), Englischer Rand (halbrunder eingebördelter Draht).

Der Sächsische Rand mit der Breite von $\frac{1}{4}$ des Stürzdurchmessers hat zwei Varianten: Olympiarand etwas schmaler, etwa 2 cm, beim Heckelrand wesentlich breiter, etwa $\frac{3}{8}$, $\frac{1}{3}$ – $\frac{1}{2}$ Durchmesser der Stürze. Bei der Heckel-Bassposaune des Autors rund 8 cm wie bei der Kruspe (Weschke-Modell).

Unterstück (Zugteil): Schloss-Scharniere, Rohrstege (teils mit Spiel), Federkapseln, Manschetten, sogenannte Anschuhe, steigende Spindelmensur, Schlangenkamm bei Penzel.

Innenzug (Spindel, Stangen mit oder ohne Schuh) Mundrohr, Mundrohrrändel, Zapfen.

Außenzug (Zugscheide) mit oder ohne Wasserklappe, Bowdenzugwasserklappe, Siphon; U-Bogen, Knie, Bug; Kamm, Schlangenkamm, Stoßborte, Stoßkamm, Stoßplatte.

Zugspiel: teleskopartiger Steg, Zug seitenelastisch durch Steckrohr.

Zugführung: Der Außenzug kann durch aufgeschraubte Ringe nicht ganz ausgezogen werden, weil die Ringe nicht über den Schuh (Manschette) gehen. Oft bei Altposaunen angewendet. Aber auch bei der Piering Tenorposaune.

Doppelzug: vier Zugstangen bei halbem Zugweg. Zur Problematik der Gängigkeit eines Doppelzuges (auf 4 Spindeln) schreibt Heyde: Es müsse zwischen Haft- und Gleitreibung unterschieden werden. „Nach dem Coulombischen Reibungsgesetz ist die Reibungskraft $F = \mu \times N$ von der empirisch ermittelten Reibungszahl μ und von der Normalkraft N abhängig, mit der die reibenden Körper (Spindeln und Züge) gegeneinanderdrücken. F ist nahezu unabhängig von der Reibungsfläche. Nach den maßgebenden technischen Tabellen beträgt bei Messing- und Stahlkörpern die Haftreibungszahl $\mu_0 = 0,15$, die Gleitreibungszahl bei Schmierung $\mu_g = 0,01$. So ist bei gleicher Normalkraft bei einer Auszugslänge von 10 cm die Reibungskraft bei der Doppelzugposaune um 60 % größer als bei einem Auszug von 20 cm bei einer einfachen Posaune. Je länger die Auszugslänge ist, umso kleiner wird die Reibungskraft der Doppelzugposaune gegenüber der einfachen, da sich Haft- und Gleitreibung jeweils addieren. Für die einfache Posaune mit der Auszugslänge n gilt: $2\mu_0 + 2\mu_g \times n$, und für die Doppelzugposaune mit der halben Auszugslänge: $4\mu_0 + 4\mu_g \times \frac{1}{2} n$. Wenn man die Vertiefung um eine kleine Terz auf der einfachen F-Posaune mit 28 cm annimmt, so ist die Reibung beim Doppelzug nur noch 34,5% größer.

Sogenannter konischer Zug: Die Bohrung des zweiten Innenzugrohres ist weiter.

Anstoß: Schwengel bei Bassposaunen. (In Leipzig auch bei einer Tenorposaune v. Johann Leonhard II Ehe von 1668).

Stimmbogen: Stimmzug.

Quartventil: Daumenschlaufe, Hebel, Stellventil (Quintventil), Axialventil („Thayer Axial-Flow Valve“ oder Thayer-Ventil), „Free-Flow“-Ventil, „Rotor System“ von Christian Lindberg (exklusiv mit der „CONN 88H Lindberg“ angeboten), auswechselbares Ventil, Tritonusventil, Doppelventil.

Feststellschraube: zur festen Verbindung von Hauptstück und Zug. Kluppenverschraubung, Überwurfmutter.

3.2 Sammlungen, Ausstellungen, Museen

Basel	Schola cantorum Basiliensis, MIS Otto Lobeck
Berlin	Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Bis 1936 in der Staatlichen Hochschule für Musik. Nach dem Katalog der Blechblasinstrumente (Polsterzungeninstrumente) von Dieter Krickeberg und Wolfgang Rauch, Berlin 1976.
Bern	Schloss Burgdorf, Kanton Bern/Schweiz.
Bernoulli (Pfarrer)	Schloss Greifensee, Uster, Schweiz. Inzwischen nach Basel gekommen.
Bremen	Focke-Museum.
Breslau	Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer (durch den Krieg erledigt).
Brüssel	MIS des Kgl. Konservatoriums. C. Mahillon, Bd. I, 1880 (2. Edition 1893); Bd. II 1909; III, 1900; IV 1912.
Budapest	Ungarisches National-Museum. Musik-Akademie.
Burri, Karl	Bern, Morrillonstr. II (cp. Zimmerwald Collection).
Carse, Adam d. Ä.	Collection, ausgestellt ab 1951 im Horniman Museum London.
Den Haag	Gemeente Museum.
Eisenach	Bachhaus.
Florenz	Civico Museo.
Frankfurt	Historisches Museum der Stadt Frankfurt.
Galpin, Brian	Sunningdale.
Hamburg	Museum für Hamburgische Geschichte.
Kopenhagen	Musikhistorisches Museum. Thorvaldsen's Museum.
Kremsmünster	Schloss Kremsegg, Franz Xaver Streitwieser-Sammlung
Leipzig	Grassi-Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Katalog von Herbert Heyde (aus älteren Katalogen von Heyer, Kraus und de Wit).
Lititz	Pennsylvania U.S.A., Brethrens' House.
London	Adam Carse Collection of old Musical Wind Instruments im Horniman Museum.

München	Deutsches Museum (DM = Mchn1) (Römische Nachbauten: Cornu in H ₂ , Tuba in H, Lituus in a). Bayerisches National-Museum (BNM = Mchn2). Bayerisches Armeemuseum (BA = Mchn3). Städtische Instrumenten-Sammlung (SIS).
Nürnberg	Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (GNM).
Oxford	Bate Collection, Universität Oxford, darin aufgegangen die Collection von A. C. Baines.
Paris	Instrumentenmuseum, MUSÉE DE LA MUSIQUE in LA CITÉ DE LA MUSIQUE. Jetzt im neuen Konservatorium.
Salzburg	Museum Carolino-Augusteum.
Stockholm	Musikhistoriska Museet.
Thein	Angaben von Heinrich Thein, Max & Heinrich Thein GbR, Bremen.
Verona	Museo Civico. Accademia Filarmonica.
Wien	Wien1 = Kunsthistorisches Museum (Julius Schlosser: Führer durch die Sammlung im Kunsthistorischen Museum Wien). Wien 2 = Musikinstrumenten-Sammlung (MIS) der Gesellschaft der Musikfreunde.
Zimmerwald	Blasinstrumenten-Sammlung Zimmerwald von Karl Burri (Instrumentenmacher in Bern).

3.3 Kataloge von Musikinstrumenten-Sammlungen

Bayerisches National-Museum München	„Ausstellung Alte Musikinstrumente, Noten und Dokumente aus drei Jh.“ Nov.–Dez. 1951, München 1951.
Brown, M. E. und W. A.	Music Instruments and their Homes. A complete Catalogue of the Collection of Musik Instr. Now in the Possession of Mrs. J. Crosby Brown of New York, N.-York 1888, Dodd, Nead & Company; The Metropolitan Museum of Art. Hand Book Nr. 13. Catalogue of the Crosby Brown Collection of Music Instruments of All Nations. I Europe, 1904.

Galpin, Francis William (1858–1945)	Old English Instruments of Music, their History and Character, 3. durchgesehene Auflage, London 1932.
Galpin, Francis William	The Sackbut, its Evolution and History, Proceedings of the Musical Association XXXIII, 1906–1907 (Nov. 1906).
Hammerich, Angul	Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen: beschreibender Katalog, Kopenhagen 1911.
Kinsky, Georg	Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente, Köln 1913.
Kinsky, Georg	Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln, 2 Bde., Köln 1910/12.
Mahillon, Victor Charles	Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumenta de Conservatoire Royal du Musique du Bruxelles, 5 Bd., 2. Aufl., Gent 1893–1922.
Mandryczewski, Eusebius	Inventar des Museums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, im Zusatzband zur Geschichte der K. K. Gesellschaft der Musifreunde in Wien, 1919.
Musica Kremsmünster	Chronologische Präsentation der Blasinstrumente aus der Streitwieser-Sammlung in Schloss Kremsegg
Rubarth, Paul	Führer durch das Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1964.
Sachs, Curt	Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik Berlin, beschreibender Katalog, Berlin 1913.
Schlosser, Julius Ritter von	Die Sammlung alter Musikinstrumente, Kunsthistorisches Museum in Wien, Wien 1920.
Stanley, Albert A.	Catalogue of the Stearns Collection of Musical Instruments, New York 1916, neue Auflage 1928.
Verein für Mitteldeutsche Posaunenge- schichte e. V.	Katalog zur Sonderausstellung „Die deutsche Posaune“ im Grassi-Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Leipzig 2010.
Wit, Paul de	Katalog des Musikhistorischen Museums von Paul de Wit Leipzig, Leipzig 1903.

3.4 Quellen und Literatur zu Musikinstrumenten

- | | |
|-----------------------------|--|
| Altenburg,
Wilhelm | Der Serpent und seine Umbildung in das chromatische Basshorn und die Ophikleide, in: Zeitschrift für Instrumentenbau 31, 1910/11, 668–671. |
| Altenburg,
Wilhelm | Zur Kenntnis des Serpents, in: Deutsche Militär-Musiker-Zeitung 31, 1909, 577 f., 590. |
| Berner, Alfred | Die Musikinstrumente zur Zeit Heinrich Schützens, in Sagittarius I, Kassel, 1966, S. 30–42. |
| Brücker, Fritz | Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur, Gießen, 1926, Romanisches Seminar (Gießener Beiträge zur romanistischen Philologie 19). |
| Buhle, Edward | Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, Leipzig 1903. |
| Carse, Adam | Musical Wind Instruments, London 1939, Macmillan & Co Ltd, New York 3/1965, Da capo Press. |
| Eichborn,
Hermann Ludwig | Gerade Zinken und Jägertrompeten im Musikhistorischen Museum von Paul de Wit in Leipzig, in: Zeitschrift für Instrumentenbau. 15, 1894/95, 813/15, 839/42, 867/69. |
| Euting, Ernst | Zur Geschichte der Blasinstrumente im 10. u. 11. Jh., Dissertation Berlin 1899. |
| Fleischer, Oskar | Die Musikinstrumente des Altertums und Mittelalters in Germanischen Ländern, in: H. Paul, Grundriss der germanischen Philologie, Straßburg 1900. |
| Karstädt, Georg | Zur Geschichte des Zinkens und seiner Verwendung in der Musik des 16–18. Jh., in: Archiv für Musikforschung, 2. Jg. Heft 4, 1937. |
| Klar, Marlies | Musikinstrumente der Römerzeit in Bonn, in: Bonner Jahrbücher 171, S. 301. |
| Levy, Joseph | Die Signalinstrumente in den altfranzösischen Texten, Inaug.-Dissertation, Halle 1910. |
| Mantuani, Joseph | Musik in Wien, in: Geschichte der Stadt Wien, III, 372. |
| Mattheson, Johann | Critica Musica, Hamburg 1722. |
| Scheibe, Johann
Adolf | Critischer Musicus 1737–1740. |
| Waldner, Franz | Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck, I. Unter Kaiser Maximilian I. von 1490–1519, in: Beilage zu Monatshefte für Musikgeschichte, Leipzig 1897, S. 61. |

3.5 Museums-Posaunen geordnet nach den Standorten (7. Spalte)

Spalte 4=Stimmelage; Spalte 5=Grundstimmung; Spalte 7=Standort

Abkürzungen: Bln. = Berlin, Ffm. = Frankfurt/Main, Hbg. = Hamburg, Lpz. = Leipzig, Mchn. = München, Nbg. = Nürnberg

Jahr	Inst.-Macher	Ort	ex		Beschreibung	in
1639	Oller, Georg Nicolaus, 1638–1640	Stock- holm	B	F	Bassposaune	
1820	Riedl, Joseph Felix, † 1840	Wien	B	B	Quartbassposaune mit Doppelzug um 1820. Sie wurde als eine jener Posaunen beschrieben, „welche den Vorteil haben, dass sie durch vier Züge und bey der halben Länge eben die tiefen Töne hervorbringen, wie vorher bey ganzer Länge.“ Siehe Helga Haupt: Wiener Instrumenten-Bauer v. 1791–1815, S. 168, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 24. Bd. Diese Posaune existiert nicht mehr.	
1727	Kodisch, Johann Carl	Nürn- berg	T	H	Tenorposaune in H. (Schola cantorum Basiliensis/MIS Otto Lobeck)	Basel
1697	Kodisch, Johann Carl	Nbg.	T	B	Zwei gleiche Tenorposaunen. Mitteilung v. Bernoulli (Schloss Burgdorf).	Bern
1700	Kodisch, Johann Carl	Nbg.	T	B	Tenorposaune (Historisches Museum).	Bern
1785	Schmied, Johann Simon, 1785–1803	Pfaffen- dorf	T	B	Tenorposaune, siehe Langwill, S. 159.	Ber- noulli
1785	Schmied, Johann Simon	Pfaffen- dorf	B	F	Mensur 12,4, Stürze 160 mm.	Ber- noulli

um 1850	Müller, Carl August, 1804–1870, Firmengründung 1824	Mainz	T	B	Tenorposaune um 1850. Gravur auf dem Stürzkranz: „C. A. Müller Grossh. Hess. Hof-Instrumentenm ^r in Mainz“. Stimmbogen im Außenzug. Spindelmensur 13 mm, Stürze 215 mm. Das Instr. wurde erworben vom Blechinstrumentenmacher Fritz Eschenbach, Bln. 1964.	Bln.
um 1700	Ehe, Friedrich	Nbg.	A	D	Unvollständig, von Meinl & Lauber 1974 ergänzt.	Bln.
17. Jh.	Ehe, Friedrich	Nbg.	T	B	Unvollständig, von Meinl & Lauber 1974 ergänzt.	Bln.
1799	Eschenbach, Christian Gottlob, 1767–1858	Neukirchen	A	Es	Nur Schallstück.	Bln.
1900	Fischer, Adolf, c. 1900	Hbg.	B	F	Quartbassposaune mit Schwengel. War im Besitz des Bassposaunisten Schröder in Hbg. Die Quartschleife ließ er durch eine gerade Bauart ersetzen. Spindelmensur 14 mm, Stürze 246 mm.	Bln.
1900	Frankreich	Frankr.	T	C	Tenorposaune in C in Neusilber mit Ganztonventil für den Daumen. Frankreich um 1900. Stimmzug, Bowdenzugwasserklappe, Zuführung. Unleserliche gravierte Signierung in der Stürze. u. a. „(S)era(fin) (A)...sky/ An.../ (L. K)... (j)ng/. ..L(L)D/ (No) 88“. Posaunen in C mit schneller Umschaltung nach B sind in Frankreich anzutreffen (Bate 1966, S. 61). Pseudokonischer Innenzug 10,9 mm	Bln.

					bzw. 11,5 mm. Stürze 194 mm.	
nach 1700	Haas, Wolf Wilhelm, 1681–1760	Nbg.	B	Es	Quintbass-Zugposaune mit einem Stimmbogen, der mittels einer langen Stange das Instr. nach D ₁ herabstim-	Bln.
					Stürzkranz „IOHANN WILHELM/ HAAS / IN NURNBERG“. W. W. Haas wurde (nach Wörthmüller) 1721 Meister und starb 1760. Nach der Merkzeichentafel der Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher wurde er schon 1706 Meister. Spindelmensur 11 mm, Stürze 150 mm.	
1684	Hainlein, Paul, 1626–1686	Nbg.	A		Altposaune, nur Teile des Oberteils erhalten.	Bln.
1684	Hainlein, Paul, 1626–1686	Nbg.	T	B	Unvollständig erhalten, von Meinel & Lauber 1974 ergänzt.	Bln.
1684	Hainlein, Paul, 1626–1686	Nbg.	B		Unvollständig. Nur vom Stürzteil die beiden letzten Rohrteile mit den beiden Zwingen erhalten. Stürze 122 mm.	Bln.
1900	Heckel, Friedrich Alwin, 1845–1927	Dresden	T	B	Tenorposaune in Goldmes- sing um 1900. Auf dem Zierkranz der Stürze Gra- vur: „F. A. Heckel Instru- mentenmacher/ Dresden“. Spindelmensur 13,3 mm, Stürze 225 mm.	Bln.
1900	Heckel, Friedrich Alwin, 1845–1927	Dresden	B	B	Quartventilposaune in Neu- silber um 1900. Drehventil mit Daumenschlaufe. In- nenzugschuhe. Firmengra- vur auf dem Stürzkranz. Doppelschlange auf jedem	Bln.

					Bogen. Pseudokonische Spindelmensur 13 bzw. 14,2 mm. Stürze 242 mm. Vom Berliner Philharmonischen Orchester 1960 erworben.	
1900	Mitsching, Leopold, * 1865	Elberfeld	B	B	Quartventilposaune um 1900. Drehventil als Stellventil. Französ. Rand. Firmen-Gravur auf Stürze. Innenzug 12,5 mm, Stürze 238 mm. Die Firma wurde 1894 gegründet.	Bln.
1783	Schmied, Johann Joseph	Pfaffendorf	T	C	Unvollständig. Gebaut für die Schwertaische Kirche in der Lausitz.	Bln.
1799	Schmied, Johann Simon	Pfaffendorf	B	F	Unvollständig.	Bln.
19. Jh.	Schöngarth, Johann Gottlieb	Breslau	D	B	Diskantposaune aus der 1. Hälfte des 19. Jh. mit gravierter Signierung auf dem Stürzkranz. Schöngarth erwarb 1813 das Breslauer Bürgerrecht. Spindelmensur 10,5 mm, Stürze 109 mm.	Bln.
17. Jh.	Steinmetz, Georg Friedrich, 1668–1740, 1694 Meister	Nbg.	A	Es	Unvollständig, von Meinl & Lauber 1974 ergänzt. Inschrift: „Macht Georg Friedrich Steinmetz in Nurnb“ nebst Buchstaben „G F S“.	Bln.
19. Jh.	Sternner, J. H., frühes 19. Jh.	Nbg.	D	A	In der MIS Berlin Nr. 33. Jetzt nur noch das Zugstück erhalten (Wörthmüller, S. 471).	Bln.
1900	Ullmann, Oskar, 1875–1938	Lpz.	A	Es	Altposaune. Gravur auf der Stürze in Schreibschrift „Oskar Ullmann/ Instrumentenmacher/ Leipzig“. Spindelmensur 11,6 mm, Stürze 178 mm.	Bln.

1650	Veit, Rudolf, um 1650	Naumburg	T	B	Nur Zug vorhanden. Inschrift: „Got. allein. die. Ehre. Rvdolf Veit. Ma.“ Aus der St. Wenzelskirche zu Naumburg. Spindelmensur 10,4 mm.	Bln.
1723	Eichentopf, Johann Heinrich, 1678–1769	Lpz.	B	F	Quartbassposaune. Bremer Fockemuseum. Mensur 12,6–12,8 mm; Stürze 156 mm.	Bremen
1733	Eichentopf, Johann Heinrich, 1678–1769	Lpz.	D		Diskantposaune. Breslauer Sammlung Nr. 69. Archivarisch belegtes Exemplar für das Jahr 1769 als reguläres Instrument der Leipziger Stadtpfeifer.	Breslau
1654	Hainlein, Sebastian d. J., 1594–1655	Nbg.	B	F	Verbleib unbekannt. Angegeben v. Wörthmüller S. 393 als Nr. 91.	Breslau
18. Jh.	Ehe, Wolf Magnus I, 1690–1722, oder II, † 1794	Nbg.	A	D	Altposaune aus MIS V. und J. Mahillon.	Brüssel
1668	Hainlein, Hans, 1596–1671	Nbg.	T	H	Tenorposaune in hoher Stimmung.	Brüssel
1702	Geyer, Hanns	Wien	A	Es	Altposaune (Länge 86,5 cm). Im Ungarischen National-Museum Nr. 1951.10. (Lit. Sachs-Kat., S. 227 f., Langwill-Index).	Budapest
1702	Geyer, Hanns	Wien	T	B	Tenorposaune (L 95,5 cm). Ungar. National-Museum Nr. 1951.9 (Lit. Sachs-Kat., S. 227 f./ Langwill-Index).	Budapest
	unbekannt				„Jerichoposaune“ (Kopie).	Burri
1700					Barockposaune.	Burri
1800		Schweiz			Drachenkopfposaune, Hirsbrunner Sumiswald, ca 1800.	Burri
20. Jh.			T	B	Tenorposaune, Anfang 20. Jh.	Burri

20. Jh.			B		Bassposaune, Anfang 20. Jh.	Burri
20. Jh.			T		Ventilposaune, Anfang 20. Jh.	Burri Burri Burri Burri
20. Jh.					Helikon-Posaune, Anfang 20. Jh.	
20. Jh.			Kb		Kontrabassposaune, Anfang 20. Jh.	
20. Jh.		USA	T		Ventilposaune USA (over the shoulder), Anfang 20. Jh.	
20. Jh.	Courtois, Antoine, 1878	Paris	T		Zugposaune, Anfang 20. Jh.	Burri
20. Jh.	Paulus, G.?, ehem. Lemcke		A	Es	Altposaune, Anfang 20. Jh. Vgl. Edmund Paulus, Berlin und Markneukirchen 1878– 1898. Vormals J. Lemcke. 1903 war August Sprinz Besitzer.	Burri
1557	Neuschel, Georg (Jörg), genannt Stengel, † 1557	Nbg.	B	F	Ehemals bei René Clemencic, dann durch Sotheby versteigert an die Musikinstrumenten- Sammlung (MIS) der Ge- sellschaft der Musikfreunde in Wien. Offenbar nur die Stürze original (Durchmesser 104). Der Zug von einer Bassposaune mit Anstoß, aber nachträglich verkürzt. Durch einen bei Clemencic befindlichen Quartbogen erweist sich dies Instrument als Bassposaune in F. Von Thein fälschlich als Tenor- posaune kopiert. Auch die Mensur der Zugrohre (11,7 –11,9 mm) lassen auf eine Bassposaune schließen.	Cle- men- cic, ex Baines, ex Gal- pin
	Ehe, Johann Leonhard I, 1638–1707 (Kriegsverlust)	Nbg.	T	B	Tenorposaune. Im Krieg ver- loren gegangen. Bachhaus Eisenach.	Eisenach

1631	Hainlein, Sebastian d. J.	Nbg.	T	B	Tenorposaune (bei Wörthmüller S. 393).	Ffm.
1593	Colbert, Pierre, um. 1593	Reims	B		Bassposaune. Gravur auf Schallkranz: „Pierre Colbert m’a fait à Reims, 1593“. (Aus dem Rijksmuseum, Amsterdam, NM 13134)	Haag
	Drewelwecz, Anton	Nbg.			Nur Zug	Hbg.
1587	Linssner, Conrad, † 1608	Nbg.	T	A	Tenorposaune in A	Hbg.
	Lurenfunde	Kopen- hagen			ca 30 Lurenfunde in Dänemark, Norwegen, Schweden u. Deutschland. In Kopenhagen: Nr. 1–3 Brudevölte (Nordsjælland), 4. Maltback (Sonderjütland), 5. Boeslunde (Vestsjælland), 6. Folrisdam (Ostjütland), 7. Lommelev (Falster), 8. Rørlykke (Langeland)	Ko- penh.
1700	Schmidt, Jacob, 1642–1720	Nbg.	T	B	Tenorposaune, Nbg. um 1700	Ko- penh.
1783	Schmied, Johann Joseph, ...1748–1784...	Pfaffen- dorf	A	Es	Altposaune, siehe Langwill, S. 159.	Ko- penh.
1676	Geyer, Hans, 1676–1698	Wien	T	B	Zwei Tenorposaunen, siehe Langwill, S 59.	Linz
1774	Schmied, Johann Joseph	Pfaffen- dorf		Es	Alt- oder Bassposaune, siehe Langwill, S. 159	Lititz
1803	Schmied, Johann Simon	Pfaffen- dorf	T	B	Tenorposaune, siehe Langwill, S. 159.	Lititz
1803	Schmied, Johann Simon	Pfaffen- dorf	B	G	Terzbassposaune, siehe Langwill, S. 159.	Lititz
	Kodisch, Johann Carl	Nbg.	A		Altposaune zu einer F-Trompete verarbeitet (Adam Carse Collection).	London
1663	Nagel, Michael	Nbg.	A	Es	Altposaune (Adam Carse Collection)	London

1650	Birckholtz, Wolf, † 1701	Nbg.	B	G	Terz-Bassposaune. Schlossscharniere mit Drachenhaken. Scharnierblatt-Verbindung an 8-kantiger Hülse. Gegossener Knauf, gesägt, gefeilt unterhalb des Stürzsteges. Sehr gute Arbeit. Spindelmensur 11,2–11,4 mm. Stürze 129,5 mm.	Lpz.
1668	Ehe, Johann Leonhard I, 1638–1707	Nbg.	T	B	Tenorzugposaune. „Macht Hanns Leonhard Ehe Nvrn. 1668“. Bemerkenswert ist der kleine Schwengel am Zugsteg. Am Hauptstück statt Blatt-Rohrsteg ein Scharnier mit Lasche. Gebrochenes Schallstück.	Lpz.
1720	Ehe, Johann Leonhard II, 1664–1724	Nbg.	A	Es	Altzugposaune. „Macht Johann Leonhard/ Ehe in Nvrnberg“. Zugspiel. Scharnierblattverbindung im Hauptstück. Unter- und Oberbügel schmale Stoßstreifen. Stürze unterhalb der Blattverbindung abgeknickt.	Lpz.
1720	Ehe, Johann Leonhard II	Nbg.	T	B	Tenorzugposaune. „Macht Iohann Leonhard/ Ehe in Nvrnberg,“ Um 1720, vor 1724. Zugspiel. Scharnierblattverbindung, Stoßborte an den Bügeln. Geknicktes Schallstück.	Lpz.
1796	Eschenbach, Johann Georg, 1740–1797	Neukirchen	D	b	Diskant-Zugposaune. „I. G. E.“, kein Werkstattzeichen. Starre Blattverbindung am Oberstück (de Wit 593).	Lpz.
1796	Eschenbach, Johann Georg, 1740–1797	Neukirchen	A		Altzugposaune (Kriegsverlust) Inschrift: „Georg Eschenbach, Neukirchen“ (de Wit 596).	Lpz.

1796	Eschenbach, Johann Georg, 1740–1797	Neukir- chen	T	B	Tenor-Zugposaune. „I Ge- org Eschenbach/ in Neukir- chen 1796“. Mundstück. Zugspiel. Scharnierblatt an runder Hülse u. Lasche in Herzform. Schon weitere Mensur als bei Posaunen der 1. Hälfte des 18. Jh. Fast 11 mm. „Die Posaune folgt der hauptsächlich in Deutschland wirkenden Zeittendenz nach Weitmensurierung.“ Siehe 1790 Schwabe Nr. 1879 u. Krause Nr. 1829 (de Wit 606).	Lpz.
1796	Eschenbach, Johann Georg, 1740–1797	Neukir- chen	B	F	(Kriegsverlust) Bass-Zug- posaune, de Wit u. Kinsky schreiben 1795 (de Wit 613).	Lpz.
1797	Flemming, Carl Benjamin, * 1764	Breslau	A	F	Altzugposaune. „Gemacht C. B. Flemming in Breslau 1797“. Unterstück wahr- scheinlich sächsische Arbeit. Ursprünglich mit länge- rem Unterstück, also Es- Stimmung. Feste Zugstege. Scharnierblatt an 7-eckiger Hülse und Lasche.	Lpz.
1925	Französische Arbeit	Frank- reich	T	B	Tenor-Zugposaune um 1925 mit Stimmzug. Zugschuhe, Federkapseln, Zugspiel, französischer Rand, Wasserklappe. Spindelmen- sur 11,2 mm, Stürze 172 mm. Französische Orches- terposaune, von dem Mu- sikartisten Kaiser-Reka (Brandenburg) verwendet. Enge Mensur entsprechend der englischen „Peashooter“.	Lpz.

1635	Goltbeck, Petrus, ...1635...	Cottbus	B	F	Bass-Zugposaune. Schließblätter an Spindeln und Zug. Spindelmensur 11,6 mm, Stürze 122 mm (de Wit 612).	Lpz.
1631	Hainlein, Hans, 1596–1671	Nbg.	B	Es	<p>Quint-Bass-Posaune. Der Bass-Bogen (Zwischenstück mit Stimmbogen) kann herausgenommen werden, so dass dann eine Sekundposaune (in As) entsteht.</p> <p>Schloss-Scharniere mit Drachenhaken. Schwengel später ergänzt. Gegossener Knauf und Blattscharnier im Oberstück. Spindelmensur 11,3, Stürze 122 mm. Das frühest erhaltene Instrument von Hans Heinlein. Zum Instrument gehörten wahrscheinlich noch andere Zwischenstücke („Cromette“) für F- (Quart), G- (Terz) und C- (Kontrabass) Stimmung (de Witt 617).</p>	Lpz.
19. Jh.	Italien (Kriegsverlust)	Italien	T	B	Schallstück nach rückwärts geführt (Bell-over-shoulder-Modell, Kraus 274).	Lpz.
1820	Kersten, Johann Gottfried, 1786–1861	Dresden	A		(Kriegsverlust) Altzugposaune „Verfertigt I. G. Kersten in Dresden“ (de Wit 602).	Lpz.
19. Jh.			A	Es	Kriegsverlust. Aus der Abteikirche zu Weingarten (de Wit 599).	Lpz.
19. Jh.			A		Kriegsverlust. Altzugposaune. Vermutlich 2. Hälfte 19. Jh. Nr. 1893.	Lpz.

19. Jh.			A		Kriegsverlust. Altzugposaune. Vermutlich 2. Hälfte 19. Jh. Nr. 1894.	Lpz.
1920	Markneukirchen	Markneukir.	T	B	Tenor-Zugposaune, vermutlich Markneukirchener Arbeit um 1920. Kluppenzug am Zapfen/Oberstück. Zugspiel. Französischer Rand. Schlangenkamm. Mensur: 12,8 mm. Stürze 227 mm. Im Wesentlichen eine Penzelposaune mit konischem Bug.	Lpz.
19. Jh.	Michelini, ...1859–1903...	Pistoja Wien	T T	B B	(Teposaune, Mitte 19. Jh. Tenorzugposaune. Oberstück von Miler. Gravierte Inschrift: „Hans Miler/1630“.	Lpz.
1630	Müller (Miler), Hans				Unterstück Nürnberger Arbeit um 1700/1720, evtl. v. Joh. Leonh. II Ehe. Miler ging als Nürnberger Meister nach Wien. Blattverbindung an 9-kantiger Hülse (lose) und Lasche. Stürze mit Zwickel. Rand mit Gravuren und Borte. Zugspiel. Gebrochenes Schallstück (de Wit 607).	
1840	Nordböhmisch, Schönbacher Arbeit	Schönbach	T	B	Tenor-Zugposaune. Unterstück vogtländische Arbeit (de Wit 608).	Lpz.
1855	Penzel, Johann Christoph, 1817–1879	Lpz.	T	C	Tenor-Zugposaune um 1855. „J. C. Penzel/ sonst/ C. F. Sattler/ in Leipzig“. Zug mit Manschetten, Federglocken, Zugspiel. Breiter Sächsischer Rand. Mensur 12,8, Stürze 230 mm. Instrument stark beschädigt. Penzel heiratet Christian Friedrich Sattlers	Lpz.

					Tochter und führt ab 1842 seine Werkstatt bis 1880 weiter. Oskar Ullmann gibt sich später als Nachfolger aus. (Kriegsverlust) Altzugposaune (de Wit 603).	
1820	Sattler, Christian Friedrich, 1778–1842	Lpz.	A			Lpz.
1841	Sattler, Christian Friedrich, 1778–1842	Lpz.	A	Es	Die Altposaune gehört zu einem abgestimmten Chor von drei Posaunen für die Thomas- und Nikolaikirche („ein neues Chor Posaunen“). Der Chor ist ein Prototyp der sächsischen weitmensurierten Posaunen, von Sattler bis um 1835 geschaffen. Federkapseln, an den Innenzügen Schuhe (Manschetten). Zugspiel. Heckelrand. Mensur: 10–11 mm. Stürze 125 mm.	Lpz.
1841	Sattler, Christian Friedrich 1778–1842	Lpz.	T	B	Die Tenorposaune gehört zum abgestimmten Chor für die Thomas- u. Nikolaikirche. Zug: Federkapseln, Gleitschuhe (Manschetten). Mensur ca. 12 mm, Stürze 195 mm.	Lpz.
1841	Sattler, Christian Friedrich, 1778–1842	Lpz.	B	B	„Tenorbass“-Zugposaune, aber ohne Quartventil, zu dem abgestimmten Chor von drei Posaunen für die Thomas- u. Nikolaikirche. Ältere Bezeichnung „Tenorbass“ für eine ventillose Tenorposaune in weiterer Mensur für die Basslage. Später auch B-Baritonzugposaune zur Unterscheidung von der Tenorbass-Posaune	Lpz.

					mit Quartventil. Mensur: 13,6 mm, Stürze 230 mm.	
1840	Saurle, Michael, ...1796–† 1861?	Mchn.	T	B	Tenor-Zugposaune. Bis auf Zugscheide Kriegsverlust.	Lpz.
1789	Schmied, Johann Simon	Pfaffen- dorf	A	Es	Altzugposaune. „Zvr Crevtzkirche Christi gehoerig in Lauban“. Wurde offenbar 1789 von Adelheid Fleischhauer der Kreuzkirche Lauban (jetzt Luban) in Schlesien zusammen mit einem vierchörigen Posau-nensatz verehrt. Die in glei-cher Weise gebaute Dis-kantposaune im Schlossmu-seum Gotha trägt die In-schrift: „Verehrt Adelheid Fleischhauerin 1789“. Feste Stege. Stürze abgeknickt. Zweifach gebrochenes Schallstück. Feste Zugstege (de Wit 598).	Lpz
1612	Schnitzer, Jobst, 1576–um 1616	Nbg.	B	F	Nur Schallstück von Schnitzer, Zugteil (Doppel-zug! aus dem 19. Jh.) vogtländische Arbeit um 1830/40. Der Irrtum, dass es bei den Nürnberger Meistern schon den Doppelzug ge-geben habe, ist aufgeklärt, wie auch Heyde berichtet. Auf der schön gravierten Stürze mit vergoldetem Rand steht: „Jobst Schnitzer Nurn MDCXII“. Stürze 125 mm (Paul de Wit 615).	Lpz.
1855	Schöngarth, Johann Gottlieb, 1813 Bürgerrecht in Breslau,	Breslau	B	F	Bass-Zugposaune um 1855. Stimmzug im Unterbügel an einer Schiene mit Fest-stellschraube. Zugspiel. Messingschwengel mit	Lpz

	1893 „Schöngart & Hannig“				Holzgriff. Spindelmensur 13,5 mm, Stürze 215 mm. Keine Schuhe („Anschuhe“, Manschetten) am Innenzug.	
1796	Schwabe, Johann Friedr. II, um 1767–1796	Lpz.	D	b	Diskant-Zugposaune. Zugspiel. Blattverbindung an runder und 10-kantiger Zwinge. Stoßkämme auf Laschen. Langwill gibt zwei Diskantposaunen an. Schwabe führt v. 1786–1805 das väterliche Geschäft von Johann Friedrich I fort (de Wit 592).	Lpz.
1690	Starck, Hieronimus	Nbg.	A	F	Altzugposaune. „MACHT HIRONIMVS STARCK NVRNBERG 1690“. Vielleicht auch als Es-Größe in Chorstimme. Von den beiden erhaltenen Altposaunen ist die ältere in Nbg. MI 173. Zugspiel (de Wit 597).	Lpz.
1830	Vogtland	Vogtl.	B	F	Bass-Zugposaune in vogtländischer Arbeit um 1830/40. Zugspiel. Eisenschwengel mit Holzgriff. Heckelrand. Spindelmensur 13,5 mm, Stürze 175 mm.	Lpz.
1838	Vogtland, unsigniert	Vogtl.	B	Es	Quintbass-Doppelzugposaune, durch U-Stimmzug bis gis \approx 452 Hz herabstimmbar. Hergestellt für die Kirchenmusik der Abtei Weingarten im Etatjahr 1838/39. Gearbeitet nach dem Modell der Doppelzugposaune von Gottfried Weber (1816). Andere Richtung als die von J. G. Roth, der wenigstens seit	Lpz.

					1822 in Adorf Doppelzugposaunen mit Schlaufe im Oberstück herstellte. Spindelmensur 13 mm, Stürze 152 mm (de Wit 609).	
1850	Vogtländische Arbeit	Vogtl.	D	b	Diskant-Zugposaune. Um 1850/60. Rohrstege nach Münchner Art bandagiert.	Lpz.
1838	Vogtländische Arbeit	Vogtl.	A	F	Altzugposaune. Wahrscheinlich Markneukirchner oder Adorfer Arbeit um 1838/39. Unterstück vermutlich süddeutsche Arbeit, angeschafft für die Kirchenmusik der Abtei Weingarten. Spindel lose durch Steckrohr verbunden, Zugstarr (de Wit 599).	Lpz.
1827	vogtländische Arbeit	Vogtl.	A	Es	Altzugposaune. Oberstück vogtländische Arbeit um 1827/28 oder 1832/33. Unterstück Nürnberger Arbeit um 1650/70. Das Instrument wurde an das Stift Weingarten verkauft vom Instrumenten- und Musikalienhändler Theodor Hermann in Weingarten, daher die Eingravierung: „T. H. in W.“ Scharnierblattverbindung an 16-kantiger Hülse u. Lasche. Feste Zugstege. Im Oberbügel Öse an Lasche. Zugspiel. Zwingen am Zugteil mit graviertem Schuppenmuster (de Wit 600).	Lpz.

1785	Wittmann, Christian, † n. 1807	Nbg.	T	B	Tenorzugposaune. Oberstück von Wittmann, Unterstück Nürnberger Arbeit um 1740. „C. W. Nürnberg“. Zugspiel. Scharnier-Blattverbindung an runder Hülse (de Wit 605).	Lpz.
1638	Doll, Hans, um 1582–vor 1662	Nbg.	T	H	Tenorposaune. Konische Stürze.	Mchn1
1725?	Ehe, Johann Leonhard III, 1700–1771	Nbg.	T	C	I. Hälfte des 18. Jh., geschwungene Stürze.	Mchn1
1880?	Kruspe, Johann Eduard, 1831–1919	Erfurt	T/ B	B	Quartventilposaune, Ende 19. Jh. Quartventil parallel zum Zug. Kruspe Filiale Leipzig, Mozartstraße.	Mchn1
1880?	Kruspe, Eduard	Erfurt	B	F	F-Bassposaune Ende 19. Jh.; ohne Ventil.	Mchn1
1860?	Lang, Georg, um 1860	Mchn.	T	C	Ventilposaune mit 4 Ventilen; sehr weite Stürze. G. Lang wirkte um 1860 in München.	Mchn1
1850	Schmidt, Friedrich, 1807–1870...	Lpz.	A	Es	Altposaune, Leipzig um 1850; weitere Mensur.	Mchn1
1833	Zielsdorf, Carl, ca. 1833–1864	Erfurt	D	b	Diskantposaune	Mchn1
1616	Ehe, Isaak, 1586–1632	Nbg.	T	A	Tenorposaune	Mchn2
1750?	Ehe, Johann Leonhard III, 1700–1771	Nbg.	A	F	Altposaune	Mchn2
1670	Hainlein, Hans, 1596–1671	Nbg.	A	D	Altposaune	Mchn2
1627	Hainlein, Sebastian d. Ä., † 1631	Nbg.	T	B	Tenorposaune	Mchn2
1683	Kodisch, Johann Carl, 1654–1721	Nbg.	T	C	Tenorposaune	Mchn2
1656	Nagel, Michael, 1621–1664	Nbg.	A	Des	Altposaune in Des	Mchn2

1598	Schnitzer, Anton d. J., * 1564	Nbg.	T	B	Tenorposaune, stark be- schädigt. Zeitweilig im BNM.	Mchn3
1595	Drewelwecz, Anton, † 1603	Nbg.	T	B↓	Tenorposaune. Siehe Sondertabelle Kapitel 5.7. Kopie von Meinel & Lauber, aber nach speziellen Angaben von Karlheinz Weber gebaut.	Nbg.
1720	Ehe, Friedrich, 1669–1743	Nbg.	A	Es↑	Altposaune. Siehe Sondertabelle Kapitel 5.7	Nbg.
1612	Ehe, Isaak, 1586–1632	Nbg.	B	Es↑	Quintbassposaune	Nbg.
1671	Geier, Hanns, ...1671–1698...	Wien	B	E	nur Stürze „Hanns Geier in Wien, 1671“ (ehemals Sammlung Rück).	Nbg.
1700	Haas, Johann Wilhelm, 1649–1723	Nbg.	A	F↓	Altposaune in tief F, siehe Sondertabelle Kapitel 5.7 mit Maßen. Spindelmensur 9,4– 10,4 mm; Stürze 105,5 mm. Zugspiel.	Nbg.
1677	Hainlein, Paul, 1626–1686	Nbg.	T	C↑	Zug spätere Zutat (fester Steg, ungewöhnliche Stim- mung). 1. Spindel etwas län- ger. Bei Wörthmüller als Altpos., von den Stürzpro- portionen her aber Tenor- pos. Vermutlich wurde der Zug einer Altposaune mit der Tenor-Stürze kombiniert, sie- he Sondertabelle Kapitel 5.7.	Nbg.
1642	Hainlein, Sebastian d. J., 1594–1655	Nbg.	T	C↓	Tenorposaune in tief C. Schloss-Scharnier-Stege. Spindelmensur 10/10,7 mm; Stürze 104,5 mm. Siehe Sondertabelle Kapitel 5.7.	Nbg.
1607	Reichard, Simon, geb. 1580. Becher v. Geyer	Nbg.	B	F↓	Nur Bassposaunenzug mit Scharniersteg und Anstoß. Spindelmensur 12/11,7 mm. Die zugeordnete Stürze ist v. Hanns Geyer, Wien. Siehe Sondertabelle Kapitel 5.7.	Nbg.

1779	Schmied, Johann Joseph, ...1748–1784...	Pfaffen- dorf	A	Es↑	Altposaune in hoch Es. Sehr geschwungene Stürzform. Der Becher schon merklich zurückgenommen! Stürzsteg zum 1. Mal auf der unteren Hülse! Zug ohne „Spiel“. Mensur 9,7/9,8 mm; Stürze 120 mm. Siehe Sondertabelle Kapitel 5.7.	Nbg.
1551	Schnitzer, Erasmus, † 1566	Nbg.	T	B	Tenorposaune. Die älteste erhaltene Posaune. Zugspiel. Riss im Becher. Spindelmensur: 9,8/10 mm; Stürze 93,5 mm. Siehe Sondertabelle Kapitel 5.7.	Nbg.
1670	Starck, Hieronymus, 1640–1693	Nbg.	A	Es↑	Altposaune in hoch Es mit Zugspiel. Stürzkranz mit einfacher Drahtborte und Signatur: „MACHT HIRONIMVS STARCK NVRNB 1670“. Spindelschuhe. Mensur 10 mm; Stürze 97 mm. Siehe Sondertabelle Kapitel 5.7.	Nbg.
1814	Deutschland, kompletter Satz	Dtschl.	A	Es	Altposaune von einem der wenigen noch erhaltenen Posaunensätze.	Oxford
1814	Deutschland, kompletter Satz	Dtschl.	T	B	Tenorposaune von einem noch erhaltenen Posaunensatz.	Oxford
1814	Deutschland, kompletter Satz	Dtschl.	B	F	Bassposaune von einem Posaunensatz	Oxford
?	?	Kopenh.	B		Ventil-Bassposaune in Tubiform mit 4 Ventilen	Paris
1840	Courtois, Antoine, um 1840	Paris			Zugtrompete, Trompette à coulisse. 1846 à Jules Cerchier 1823–1897 pour son 1 ^{er} prix de trompette ce musicien fut professeur an Conservatoire a 1869–1894.	Paris
1953	Courtois, Antoine	Paris	T	B	Tenorposaune. Enge Bauart.	Paris

1851	Courtois, Antoine	Paris	T		„Cet instrument a été offert en 1851 à Eugen Cerchier 1829–1899 pour son 1 ^{er} prix de trombone.	Paris
1834	Courtois, frères, 1803 gegr.	Paris	B	F	Trombone basse. Eigentümlicher Quartbogen.	Paris
1619	Ehe, Georg, 1595–1668	Nbg.	T	B	ursprünglich im Le Musée du Conservatoire National de Musique mit der Nr. 660. „Dulci sonum reficit tristia corda melos, 1598“ (Süßer Klang erfrischt betrubte Seelen)	Paris
19. Jh.	Gabler, Joseph Caspar	Bln.	B	F	Schwengel-Bassposaune. Weiter Abstand der Zug-schenkel.	Paris
?	Gras oder Grass	Paris	T/ B		Tenor-Bassposaune, Druckquartventil.	Paris
19. Jh.	Laurent & Goodison, 1806–1857	Paris			Zug- und Inventionstrompete. Anfang 19. Jh. Claude Laurent, Paris, 1806–1857. James Goodison, London, 1830–1850.	Paris
1684	Starck, Hieronimus	Nbg.	T	B	Tenorposaune. Langwill, S. 169.	Prag
1622	Hainlein, Sebastian d. J.	Nbg.	B	D	Quintbassposaune mit dem Wappen des Erzbischofs Paris Graf v. Lodron.	Salzb.
1687	Kodisch, Johann Carl	Nbg.	B	F	Quartbassposaune	Salzb.
1694	Hainlein, Michael, 1659–1725	Nbg.	T	B	Tenorposaune in B. (Musikhistoriska Museet).	Stockh.
1727	Kodisch, Johann Carl	Nbg.	T	B	Mensur 10 mm; Becher 125.	Thein
1800	Riedloker, François, 1753–1831	Paris	T	B	Siehe Langwill, S. 147.	Thein
1785	Schmied, Johann Simon, ...1785–1803...	Pfaffen- dorf	A	Es	Mensur 10,3; Stürze 117,5 mm.	Thein

1578	Schnitzer, Anton d. J., * 1564	Nbg.	B	F	Quartbassposaune. Museo Civico Verona, beschrieben im Katalog Italien der Internationalen Musik- und Theaterausstellung Wien 1892, S. 1 (Abb. Tafel II, b), siehe Wörthmüller, S. 465. Inschrift in Relief am Schallbecher: „Macht Antoni Schniczer in Nurnberg MDLXXVIII“. Schloss-Scharnier. Die Scheide hat keinen Steg (wohl verloren gegangen). Schallbecher am Rand und die schön gravierten Verbindungsstücke vergoldet. Hohlknauf am Schallstück. Im Oberteil drei ovale, untereinander liegende Windungen. Vgl. auch Anton Schnitzer der Ältere, † 1608. Es ist nicht zu klären, welchen der beiden Antons die Instrumente zuzuordnen sind.	Verona
um 1910	Heckel, Friedrich Alwin, * 1845	Dresden	B	B/F	Quartventilbassposaune in weiter Mensur. Neusilber-Heckelkranz mit Firmengravur. Zugspiel. Schlangenkämme an beiden Bögen. Drehventil mit Dauerschlaufe. Federglocken. Stimmzug im oberen Bogen und im Ventil.	Weber
19. Jh.	Sax, Adolphe, 1814–1894	Paris	T	B	Sehr enge (fast barocke) Posaune, versilbert. Korpus mit drei dünnen Stegen, Stimmbogen, Stürze mit Französischem Rand, Durchmesser 15 cm. Firmen-Bezeichnung und	Weber

					<p>Beschriftung mit Schlagbuchstaben: Firmen-Monogramm usw.</p> <p>AS Medaille D'or 1900 Adolphe Sax Pour De l'Academie N^{le} De Musique 84. RUE MYRHA PARIS MADE IN FRANCE</p> <p>Die Einsteckhülse und die Hülsen sind am unteren Steg reich graviert, desgleichen die Stützenplatte an der Stürzenseite. Zug mit kurzen Spritzglocken. Siphon. Hülsen am unteren Bogen graviert.</p>	
19. Jh.	Grey, John & Sons, um 1879	London	T	B	<p>„Made at the French Factory“ ist auf der Stürze eingraviert. Die Posaune ist in der Bauform fast identisch mit der Sax-Posaune. Die Stürze hat allerdings einen Durchmesser von 167 mm. Im Korpus drei Rohrstützen. Die Hülsen sind schlichter. Stimmbogen ohne Bekrönung. Auch der Zugteil ist der Sax-Posaune ähnlich mit kurzen Spritzglocken, aber mit Wasserklappe.</p>	Weber
18. Jh.	unbekannt	Frankreich	T	C	<p>Dracheposaune. Farbbemalung ergänzt.</p>	Weber
19. Jh.	Ullmann, Georg, 1875-1938, gegründet 1763	Lpz.	A	Es	<p>Auf dem Neusilber-Becherkranz eingraviert: „Gegründet 1763, Nr. 9600, G. Ullmann, Leipzig“. Sehr weite Mensur.</p>	Weber

20. Jh.	Kruspe, Eduard, 1831–1919, gegründet 1834	Erfurt	T	B	Model zwischen Weschke und Virtuosa. Stürze mit schmalem Kranz. Kein Stimmbogen. Alfred Grünler blies sie bis zu seiner Pensionierung.	Weber
1955	Kruspe, Eduard, 1831–1919, gegründet 1834	Erfurt	T	B	Weschke-Modell. Sonderanfertigung mit auswechselbarem Quartventil u. Bowdenzug-Wasserklappe. Nachträglich versilbert.	Weber
um 1900	Piering, Robert, 1857–1942, gegr. 1882	Adorf	B	B	Quartventilposaune. Ventil mit Daumenschlaufe u. Stimmzug, Zugführung! Schmalen Neusilber-Becherkranz. Kein Stimmbogen.	Weber
19. Jh.	Dehmel, Anton	Wien	A		Altposaune, 2. Hälfte 19. Jh.	Wien 1
1671	Geier, Hanns	Wien	T	B	Tenorposaune. Mensur 9,6 mm; Stürze 105 mm (nach Thein).	Wien 1
1732	Leichamschneider, Michael, ...1704–1741...	Wien	T	B	Tenorzugposaune aus St. Michael in Wien. J.-Schlossers-Katalog Nr. 265.	Wien 1
1738	Leichamschneider, Michael, ...1704–1741...	Wien	T	B	Tenorzugposaune aus St. Michael in Wien. Julius-Schlossers-Kat. Nr. 264.	Wien 1
19. Jh.	Tabard, F., ca. 1820–1848	Lyon			Buccin (Drachenkopfposaune). Leihgabe Rothschilds.	Wien 1
1732	Ehe, Johann Leonhard III	Nbg.	B	Es	Quintbassposaune	Wien 2
1653	Hainlein, Sebastian d. J.	Nbg.	T	B	Tenorposaune	Wien 2
19. Jh.	Kleps, Anton	Wien	T	B	Ventilposaune Mitte 19. Jh.	Wien 2
1739	Leichamschneider, Michael, ...1704–1741...	Wien	T	B	Tenorposaune in B.	Wien 2
Um 1675	Schmidt, Jacob, 1642–1720	Nbg.	A	E	Altposaune	Wien 2
19. Jh.	Uhlmann, Leopold, 1834–1895	Wien	T	B	Tenorposaune. Mitte des 19. Jh. Julius Schlossers-Kat. Nr. 360. Langwill, S. 180.	Wien 2

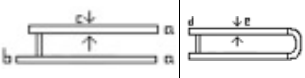
3.6 Werkstätten nach Orten vor 1939

Adorf	Piering, Robert, gegr. 1882	1857–1942
Augsburg	Scherzer, Kurt, von Bernd Dorfner übernommen	1895–1962
Berngrund	Fiebig, Johann Christoph, Stürze einer Bpos. v. 1771, Berlin 3053 (Langwill, S. 51)	1769–1771
Berlin	Schreiber, Hans	ca. 1695
	Gabler, Joseph Caspar	1812–1823
	Krause, August Friedrich	1757–1806
	Moritz, Johann Gottfried	1777–1840
	Moritz, Carl Wilhelm	1811–1855
	Moritz, Johann Carl Albert	1839–1897
	Moritz, Wilhelm	1837–1897
	Schmidt, Carl Friedrich	1899 in Weimar
Bremen	Lätzsich, Herbert	1918–
Breslau	Flemming, Carl Benjamin	* 1764
	Schöngarth, Johann Gottlieb, 1813 Bürgerrecht in Breslau, 1893 „Schöngart & Hannig“	um 1813–1893
Cottbus	Goltbeck, Petrus	...1635...
Dresden	Koch, Hans Michael, „Churf. Sächs. Posaunenmacher“	...1674...
	Koch, Johann Siegfried	17. Jh.
	Riedl, Carl Friedrich	um 1703–1784
	Kersten, Johann Gottfried	1786–1861
	Heckel, Johann Adam	1809–1866
	Schuster, Louis Theodor	1826–1892
	Heckel, Friedrich Alwin	1845–1927?
	Wagner, Gustav Adolf	1865–1941
	Wagner, Richard	1891–1965
	Wagner, Kurt	1898–
	Grüber, H. & Söhne (Langwill, S. 67)	
	Windisch, Arno	1954–
	Erfurt	Reichart, Andreas
Kruspe, Johann Eduard		1831–1919
Kruspe, Fritz		1862–1909
Zielsdorf, Carl		ca. 1833–1864
Hamburg	Fischer, Adolf	ca. 1900
	Kohlert, Johann August	1868–1929
Köln	Schmidt, Friedrich Adolf	ca. 1846–1899
	Melich, Ignatz	1903
	Monke, Wilhelm	* 1914
	Monke, Joseph	seit 1922

Leipzig	Pfeifer, Heinrich. Türmer auf St. Thomas, Musicus 1652–1719 Instrumentalis u. Posaunenmacher		
	Eichentopf, Johann Heinrich	1678–1769	
	Schwabe, Johann Friedrich II	um 1767–1796	
	Sattler, Christian Friedrich. Sein Vater Carl Wilhelm Sattler	1778–1842	
	Schmidt, J. G.	ca. 1830	
	Schmidt, Friedrich	1807–1870	
	Klemm, C. A.	ca. 1810	
	Penzel, Johann Christoph	1817–1879	
	Schopper, Hermann Robert. Aus der Firma ging Herbert Lätzsch hervor.		
	Zimmermann, Julius Heinrich	1851–	
	Ullmann, Oskar	1875–1938	
	Pollter, O. & Co. (Tenorposaune, Bernoulli, 527)		
	Lyon	Tabard, F.	ca. 1820–1848
	Mainz	Müller, Carl August, Firmengründung 1824	1804–1870
Enders, Max		1903–1935	
München	Steuerer, Clemens	1796–1802...	
	Saurle, Michael, Sohn Ludwig Saurle	1796–† 1861?	
	Saurle, Georg	1799–1860	
	Saurle, Georg	1843–	
	Saurle, Joseph	† 1863	
	Lang, Georg	ca. 1860	
Naumburg	Veit, Rudolf	um 1650	
Nürnberg	Birckholtz, Wolf	† 1701	
	Doll, Hans	um 1582–v. 1662	
	Hainlein, Sebastian d. J.	1594–1655	
	Kodisch, Johann Carl	1654–1721	
	Linssner, Conrad	† 1608	
	Nagel, Michael	1621–1664	
	Neuschel, Georg (Jörg), genannt Stengel	† 1557	
	Reichard, Simon	* 1580	
	Schmidt, Jacob	1642–1720	
	Schnitzer, Anton d. A.	† 1608	
	Schnitzer, Anton d. J.	* 1564	
	Schnitzer, Erasmus	† 1566	
	Schnitzer, Jobst	1576–1616	
	Starck, Hieronymus	1640–1693	
Steinmetz, Georg Friedrich, 1694 Meister	1668–1740		
Sterner, J. H.	frühes 19. Jh.		

	Wittmann, Christian	† n. 1807
Neukirchen	Eschenbach, Christian Gottlob	1767–1858
	Eschenbach, Johann Georg	1740–1797
	Eschenbach, Carl Gottlob	1790–1868
	Glier, August Clemens	1878
Paris	Courtois, Antoine	ca. 1840
	Courtois, Antoine	1878
	Courtois frères	1803 gegründet
	Gras oder Grass	
	Guichard, A. G.	1827–1845
	Laurent & Goodison	1806–1857
	Riedloker, François	* 1753–1831
	Sax, Charles Joseph	1793–1865
	Sax, Adolphe	1814–1894
	Antoine-Joseph, genannt Adolphe (war Klarinettist)	
Pfaffendorf	Schmied, Georg	ca. 1697
	Schmied, Johann Joseph	1748–1784...
	Schmied, Johann Simon	...1785–1803...
Pistoja	Michelini	1859–1903...
Reims	Colbert, Pierre	ca. 1593
Stockholm	Oller, Georg Nicolaus	1638–1640...
Wien	Kirsch, Adam	um 1592
	Dehmel, Anton	...1671–
	Geier, Hanns	1698...
	Kleps, Anton	
	Kerner, Anton sen.	1726–1806
	Kerner, Anton junior	
	Purggraff, Franz Anton	ca. 1728
	Leichamschneider, Michael	1704–1741...
	Leichamschneider, Johannes	...1710–1725
	Müller, (Miller) Hans	
	Huschauer, Joseph	1748–1806
	Kerner, Ignaz	1768–1813
	Kerner, Anton & Ignaz	1805–1813
	Riedl, Joseph Felix	† 1840
	Uhlmann, Johann Tobias	1776–1838
	Uhlmann, Leopold	1834–1895
	Stowasser, Ignaz	gegr. 1838
Wuppertal	Mitsching, Leopold	* 1865
Elberfeld	Kuhn, Franz	–1955

3.7 Die Posaunen Nürnberger Meister im GNM Nürnberg

Messdaten ermittelt von Karlheinz Weber 1968 kurz nach der Eröffnung der Musikabteilung des GNM. Ermöglicht durch die freundliche Unterstützung des damaligen Direktors John van der Meer.					Zugteil							Stürzteil, Hauptstück																				
									Innenzug Ø mm			Außenzug Ø				Stürze Ø in mm										Steigung	Längen in cm					
					innen		außen		innen		außen		Toleranz		Zugsteg		Eingang Ø		a	b	c	d	e	f	g		f,g	Konus	Hülse	Stürze	total	
					Jahr	Nr.	Name	ex	a	b	c	d	e	Toleranz	Zugsteg	Eingang Ø	a	b	c	d	e	f	g	f,g	Konus	Hülse	Stürze	total	Stürzform			
Tenorposaunen	1551	MI 170	Erasmus Schnitzer	B	9,8 10		10,9		12,4		Spiel		12,5	15,5	16	24,5	44,5	58,5	93,5	1,59	12,5	2,6	48	63	kegel							
	1595	MI 167	Anton Drewelwecz	B↓	10,5 10	10,1	11,2	11,7	12,3 12,6	0,5	Spiel	12,5	13	15	15,5	24	43,5	61,5	103	1,67	10	3	49,7	62,7	kegel							
	1642	MI 169	S. Hainlein d. J. 1594-1655	C↓	10	10,7	11,5 11,7	12,2 12,7	12,7 13,2	0,5	Schloss	12	13	15	15	27,5	40	66	104,5	1,58	9,25	2,8	49,7	61,8	kegel							
	1677	MI 360	P. Hainlein 1626-86	C↑	10,3	10,5	11,5	12,6	13	1,1	fest	12,5	13	15	15,5	26	37	53	104	1,96	9	2,8	48,7	61,5	erweit.							
Altposaunen	1670	MI 173	Hier. Starck 1640-93	Es↑	Schuh 10	10	10,9 11,5	11,5 12,2	12,2 12,5	0,6 0,7	Spiel	11,5	12	14	15,5	21	31,5	42	97	2,31	5,3	3,2	36,7	45,2	erw.							
	1700	MI 177	J. W. Haas 1649-1723	F↓	9,5 9,7	10,4	11,3	11,4	12,5	0,1?	Spiel	11,5	12,5	12,5	14	19	39	40	105,5	2,63												
	1720	MI 171	Friedr. Ehe 1669-1743 o. Martin F. Ehe	Es↑	10 10,4	10,8	11,2	11,7	13,1	0,8	Spiel	13	13	14,5	14	19	29,5	43	108	2,51	6,7	3,2	36,5	46,4	ausl.							
	1779	MIR 141	Joh. J. Schmied Pfaffendorf	Es↑	9,7 10	9,8	11,2	12	12,9	0,8	fest		12	13	14	18	27	39	120	3,07	9,5		32,3		41,8	sehr ausl.						
				6,7	5,6	29,5																										
Bassposaunen	1607	MIR 140	S. Reichard Becher v. Geyer	F↓	12	11,7	13 13,2	13,6 13,9	13,8 14,8	0,6 0,7	Schloss/ Anstoß	14	15,5	18,5	18,5	31,5																
	1671	MIR 140	H. Geyer, Wien nur Stürze													48	68,5	140	2,04	10	4,3	49,5	63,8	erw.								
	1612	MI 168	J. Isaak Ehe 1586-1632	Es↑	12,3	13,1	13,1	13,8	14,7	0,7	Schloss/ Anstoß		16,5	18,5	18,5	38	57,5	80	127,5	1,59	7,2	3,8	53,5	64,5	kegel							

Fortsetzung nächste Seite

		Mundstück		Anmerkungen		
		Kaum original zugehörig		Reihenfolge Tenor-, Alt-, Bassposaune wegen besserer chronol. Übersicht. Über 200 Jahre gleiche „Bohrung“ von rund 10 mm (Alt- u. Tenorpos.) u. 12 mm (Basspos.) u. gleiches Bauschema der Stürzlängen (kein Zurücknehmen der vorderlastigen Stürze. Zug-Toleranzen (d minus c) 0,1 ? bis 1,1 mm. Zugstege: „Schloss“ oder“ Spiel“ (doch siehe MI 360 und MIR 141). Chronologisch zu verfolgende Erweiterung des Bechers mit paralleler „Einschnürung“ bei e und f, aber noch keine Exponentialform. Steigung (f : g) auf den letzten 5 cm zeigt Grad der Aufweitung des Bechers.		
		in mm:				
		Rand Ø		Kessel Ø		
		außen	innen	Tiefe	Seele	Wörthmüller, a.a.O.
						Seite
Tenorposaunen	37,4	24,4	16,8	6,15	Riss im Becher, nicht luftdicht, oben zu tief. Mdst. wohl nicht passend	463
	35,4	23,2	19,6	5,55	Nur Öse am Zugknie. Mdst. wohl nicht passend.	404
	36	25,7	26	5,3	Oben zu hoch. Mdst. wohl nicht passend	445
	30,5	21,3	25	5,15	Zug spätere Zutat (fester Steg!, ungewöhnliche Stimmung). 1. Innenzug etwas länger. Bei Wörthmüller als Altpos., von den Stürzproportionen her aber Tenorpos. Vermutlich wurde der Zug einer Altpos. mit der Tenor-Stürze kombiniert. Der Zug aus einer späteren Zeit.	449
Altposaunen					Jahreszahl bei Wörthmüller 1677! „Schuhe“ am Innenzug! Hohe Es-Stimmung	468
	zu klein				Stürze schon ziemlich ausladend. Oben nicht zu tief.	433
	zu klein				Bei Wörthmüller die Nr. 171 u. ohne Jahresangabe. Das Jahr 1768 könnte nur auf Martin Friedrich Ehe (1714-1779) passen.	416
	kein Mundstück				Kein Nürnberger Meister (b. Wörthmüller nicht angef.) Sehr geschwungene Stürzform. Der Becher schon merklich zurückgenommen! Stürzsteg zum 1. Mal auf der unteren Hülse! Zug ohne „Spiel“.	
Bassposaunen	43,2	28	24	9,3 !!	Nur der Zug ist von Reichard. Sehr großes Mdst., ungewöhnlich große „Seele“!	458
					Stürze eine spätere Reparatur v. Geyer (Wien) mit einer aufgesetzten Manschette. 2. Stimmzug im Korpus.	
					Im Korpus fehlt eine ursprünglich vorhanden gewesene Verzierung. 2. Stimmzug im Quartbogen mit Stange. Reichste Verzierung.	407

3.8 Literaturverzeichnis

- Aber, Adolf: Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662, Bückeburg/Leipzig 1921.
- Ders.: Die Pflege der Musik unter Wettinern, Bückeburg und Leipzig, Leipzig 1929.
- Agricola, Martin: *Musica instrumentalis deudsch*, erste und vierte Ausgabe, Wittenberg 1528 und 1545.
- Alschausky, Joseph (Serafin): *Der künstlerisch perfekte Bläser*, Dresden 1936.
- Altenburg, Detlef: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. LXXV, Regensburg 1973.
- Altenburg, Johann Ernst: *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795.
- Altmann, Wilhelm: Vorwort zur Taschenpartitur der V. Sinfonie von L. v. Beethoven, Edition Peters Nr. 505, S. VI.
- Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ) von 1846, S. 45: Nekrolog auf Carl Traugott Queißer.
- Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ), XVII von 1815, S. 324: Konzertbericht über F. Belcke.
- Augustinus, Psalm 97, 6, CCSL 39, 1374 f.
- Bahnert/Herzberg/Schramm: *Metallblasinstrumente*, Leipzig 1958.
- Barclay, Robert: *The Art of the Trumpet-Maker: the Materials, Tools and Techniques of the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Nuremberg*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- Beheim, Michael: *Buch von den Wienern*, hrsg. Th. G. von Karajan, Wien 1843.
- Behn, Friedrich: *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954.
- Ders.: *Memoiren*, Rogner u. Bernhard-Verlag München.
- Bessler, Heinrich: Die Entstehung der Posaune, *Acta musicologica* 22, 1950, S. 8-35.
- Bossert, Gustav: Die Hofkantorei unter Herzog Christoph von Württemberg, *Monatshefte für Musik-Geschichte*, XXXIII. Jg., Nr. 2, Leipzig 1901.
- Ders.: Die Hofkantorei unter Herzog Christoph von Württemberg, *Monatshefte für Musikgeschichte*, XXXI. Jg., Nr. 1, 1899.
- Ders.: Die Hofkapelle unter Eberhard II., *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte* XXI, Stuttgart 1912.
- Braunschweiger Reimchronik, *Mon. Germ., deutsche Chronik* II, 502, v. 3333.
- Buhle, Edward: *Die Blasinstrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*, Leipzig 1903.

- Burkhardt, Felix: Der Dichter und Musiker Daniel Speer, Alt-Württemberg Zeitung, 10. Jg., Nr. 10 und 11, Stuttgart 1/64.
- Busse, Burkhard: Eine Ordnung für die Spielleute aus dem Jahre 1343 in Wismar, Beiträge zur Musikwissenschaft III, 1963, 67 ff.
- Büttner, Manfred: Die Trompete im Altertum und Mittelalter, in: Abhandlungen zur Geschichte der Geowissenschaften und Religion/Umwelt und Forschung, Bd. 6, Teil 2, Bochum 1991.
- Clari, Robert de: La conquete de Constantinople, hrsg. v. Philippe Lauer, Paris 1924.
- Daniel Speer: REcens FABricatus LABor/ Oder/ Neugebachene/ Taffel-Schnitz ... 1685 (Frankfurt/Main). Abdruck der Bläserstücke bei Schulz, Deutsche Bläsermusik, RD Bd. 14, Kassel 1961.
- Das Waltharilied, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert v. Prof. Dr. Hermann Althof, Leipzig 1900.
- Der Triumphzug Kaiser Maximilians I., 1516–1518, 147 Holzschnitte von Albrecht Altdorfer, Hans Burgkmair, Albrecht Dürer u. a. Mit dem von Kaiser Maximilian diktierten Programm und einem Nachwort von Horst Appuhn, hrsg. von Harenberg Kommunikation, Dortmund 1979.
- Deutsche Militär-Musiker-Zeitung, Sonderdruck über Paul Weschke in der Nr. 47, Berlin.
- Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jh., Bd. XIII, Leipzig 1876.
- Die Heilige Schrift nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Evangelische Hauptbibel-Gesellschaft Berlin, 1963.
- Wilhelm Ehmann: Das Bläuserspiel, Kassel 1961.
- Ders.: Der Bläserchor, Kassel 1969.
- Ders.: Johann Walter. Der erste Kantor der protestantischen Kirche, in: Voce et Tuba, Kassel 1976, S. 50 ff.
- Ders.: Tibilustrium, Kassel 1950.
- Ders.: Voce et Tuba, Kassel 1976.
- Eisenmann, Friedrich: Die Stadtpfeiffer in Rothenburg o. d. T. (1405–1829), Rothenburg (Ms) 1967.
- Engel, Hans: Spielleute und Hofmusiker im alten Stettin zu Anfang des 17. Jahrhunderts, in: Musik in Pommern I (1932), S. 5 ff.
- Erler, Hermann: Robert Schumanns Leben aus seinen Briefen geschildert, Berlin 1886.
- Euting, Ernst: Zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. u. 17. Jh., Berlin 1899.
- Ewald, Julius Richard: Zur Konstruktion von Polsterpfeifen, Pflügers Archiv Bd. 152, Nr. 4–6, Juni 1913.
- Fadle, Heinz: „Auf der Suche nach einer gewissen Leichtigkeit“, Edition Piccolo, Detmold 1996.

- Farkas, Philip: The art of brass playing: A treatise on the formation and use of the brass (Die Kunst der Blechbläser, München).
- Fink, Gottfried Wilhelm (Hrsg.) in Allgemeine musikalische Zeitung 41, 1839: Beschreibung der Quartventil Posaune von Sattler.
- Fleischhauer, Günter: Musikgeschichte in Bildern, II/5, Etrurien u. Rom, Leipzig.
- Gade, Per: Anton Hansen (1877–1947) - Der skandinavische Vater der Posaune, in: Brass Bulletin Nr. 27, 28 u. 29.
- Galpin, Francis W.: Old Instruments of Music, London 1910.
- Goethes Werke (hrsg. v. Heinrich Kurz), Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien, Bd. 9, 1. Teil, 1. Buch.
- Gondolatsch, Max: Die ältesten urkundlichen Nachrichten über das musikalische Leben in Görlitz, Zeitschrift für Musikwissenschaft 2, Leipzig 1910/20, 449 ff.
- Haas, Robert: Aufführungspraxis, in: Handbuch der Musikwissenschaft, Potsdam 1934.
- Hammerstein, Reinhold: Tuba intonet salutaris, Acta musicologica 31, Freiburg 1959.
- Hanlon, Kenneth M.: The Eighteenth-Century Trombone. A Study of its Changing Role as a Solo and Ensemble Instrument; Dissertation Baltimore, Maryland 1989.
- Hansen, Arno: Unveröffentlichte Aufzeichnungen, in: Sondersammlung Posaune, Münchner Musikhochschule.
- Heyde, Herbert: Trompeten, Posaunen, Tuben; Katalog Bd. 3 des Leipziger Instrumentenmuseums, Leipzig 1980.
- Ders.: Trompete und Trompetebblasen im europäischen Mittelalter, Dissertation Leipzig 1965.
- Hickmann, Hans: Die kultische Verwendung der altägyptischen Trompete, in: Die Welt des Orients V, 1950.
- Ders.: La trompette dans l’Egypte ancienne, Kairo 1946.
- Ders.: Musikgeschichte in Bildern, II/1, Leipzig 1961.
- Ders.: Unbekannte ägyptische Klangwerkzeuge (Aerophone), in: Die Musikforschung VIII, 3 und 4, 1955.
- Hofmann, Heinrich: Über den Ansatz der Blechbläser, Kassel 1956.
- Jaeger, Jürgen: Grundlagen des Blechbläseransatzes am Beispiel der Posaune, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 1, S. 56–73, Halle 1971.
- Jahn, Fritz: Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert, Beiträge zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaues, Dissertation, Leipzig 1925.
- Kalkbrunner, A.: Wilhelm Wieprechts Leben und Wirken, Berlin 1882; Aufzeichnungen bei Arno Hansen: Sondersammlung Posaune in der Musikhochschule München.

- Kämper, Dietrich: Richard Strauss und Franz Wüllner im Briefwechsel, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Band 51, Köln 1963.
- Karlsruhe, Generallandesarchiv (GLA), Haus- und Staatsarchiv I., Personalien Baden-Baden, Philipp II. 4. Hofökonomie, 1582, Aug. 21, fasc. 43.
- Kleinhammer, Edward: The Art of Trombone Playing, 1963.
- Kipper, Hermann: Das Kölner Gürzenich-Orchester, in: Die Musik, 1. Jg., Nov. 1901.
- Kölnische Zeitung vom 22.12.1841.
- Krickeberg, Dieter/Wolfgang Rauch: Katalog der Blechblasinstrumente, Berlin 1976.
- Kunitz, Hans: Die Instrumentation, Teil 8, Posaune, Leipzig 1959.
- Langwill, Lyndesay G.: An Index of Musical Wind Instrument Makers, Selbstverlag, 1960, 1962, 1974, 1977, 1980.
- Lindberg, Christian: Homepage <http://www.tarrodi.se>.
- Lochner, Georg Wolfgang Karl (Hrsg.): Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, in: Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, hrsg. von R. Eitelberger v. Edelberg, Wien 1875, S. 163.
- Märklin, Max Dieter: Die Musikpflege im 17. Jh. in der Freien Reichsstadt Schwäbisch-Hall, Ms, Schwäbisch Hall 1972.
- Maxted, George: Talking about the Trombone. London 1970: John Baker. ISBN 0-212-98360-1.
- Meer, John Henry van der: Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Bd. I, Hörner und Trompeten, Membranophone, Idiophone (Quellen-Katalog zur Musikgeschichte, hrsg. v. Richard Schaal, Nr. 16; Instrumentenkataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Bd. I.), Wilhelmshaven 1979.
- Meier, Adolf/Fritz Reuter: Worms, in: Musik in Geschichte und Gegenwart.
- Meyer, Clemens: Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle, Schwerin 1913.
- Musik in Geschichte und Gegenwart, Supplement: Instrumentalmusik, Spalte 794.
- Musik in Geschichte und Gegenwart: Artikel Bologna.
- Moser, Hans Joachim: Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter, Dissertation, Rostock 1910.
- Ders.: Tönende Volkstertümer, Berlin 1935.
- Munrow, David: Instruments of the Middle Ages and Renaissance, Oxford University Press 1976.
- Murr, Christoph Gottlieb: Beschreibung der vornehmsten Sehenswürdigkeiten in der freien Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1778.

- Nedden, Otto zur: Quellen und Studien zur Oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert; Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen, Kassel 1931.
- Neue Zeitschrift für Musik, hrg. von Robert Schumann, 13: Bericht über Belcke.
- Nösselt, Hans-Joachim: Ein ältest Orchester 1530–1980, 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester, München 1980.
- Ders.: Das Gewandhausorchester, Leipzig 1942.
- Ders.: Das Festspielorchester Bayreuth. Aufzeichnungen im Nationalarchiv der Richard Wagner-Stiftung Bayreuth.
- Overton, Friend Robert: Der Zink, Mainz 1981.
- Panoff, Peter: Militärmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1938.
- Paumgartner, Bernhard: Das instrumentale Ensemble, Zürich, 1966.
- Praetorius, Michael: Syntagma musicum II, De Organographia, Wolfenbüttel 1619. Faksimile-Nachdruck, hrg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958.
- Ders.: Syntagma musicum III, Termini musici, Wolfenbüttel 1619. Faksimile-Nachdruck, hrg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel 1958.
- Radzibor, Hildegard von: Untersuchungen zur Musikgeschichte der Stadt Düren, in: Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 79, Köln 1969.
- Raum, J. Richard: Thomas Gschlatt - Historisches Portrait eines Posaunisten aus dem 18. Jahrhundert, 3-teilig, in: Brass Bulletin 87/88.
- Reichert, Georg: Erasmus Widmann (1572–1634), Stuttgart 1951.
- Ders.: Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590, Archiv für Musikwissenschaft, X. Jg. 1953.
- Reifsnnyder, Robert: Die romantische Posaune und ihr Platz in der deutschen Solo-Tradition, Teil 1, in: „Das Schallstück“, IPV-Journal, Nr. 6, S. 7 ff.
- Rosin, Armin: Homepage <http://www.armin-rosin.com>.
- Rothenburger Stadt Archiv, A1319, fol. 342, 347, 372; Friedrich Eisenmann: Die Stadtpfeiffer in Rothenburg o. d. T. (1405–1829), Rothenburg 1967(Ms).
- Ruhnke, Martin: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jh., Berlin 1963.
- Sachs, Curt: Handbuch der Musikinstrumente, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1976; Die Chroniken der deutschen Städte. Leipzig 1864, II, 24 und I, 449.
- Sandberger, Adolf: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, V/1, S. XXVIII, LXXXVI.
- Scharberth, Ingrid: Gürzenich-Orchester Köln, Köln 1988.
- Schatz-Laurenz, Ute: „Ut Erz un Furcht, Füer un Zuversicht“, in: Weserkurier v. 20. 11.1979.
- Schlegel, Klaus: Köln und seine preußischen Soldaten. Die Geschichte der Garnison und Festung Köln von 1814 bis 1914, Köln 1979.

- Schlemm, Horst Dietrich (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte evangelischer Posaunenarbeit, Lieferung 2, Gütersloh 1991.
- Schneider, G.: Zur Physiologie des Blasinstrumentenspiels, Die Blechbläser, Med. Dissertation Leipzig 1953.
- Schreiber, Ottmar: Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850, 1/1938, Dissertation Berlin, 2/1978.
- Schuberth, Julius: Musikalisches Conversations-Lexikon, 10. Auflage, Leipzig 1877.
- Schuler, Manfred: Die Musik in Konstanz während des Konzils 1414–1418, in: Acta Musicologica 38, 1966, S. 150–168.
- Schumann, Robert: Gesammelte Schriften, hrg. v. Martin Kreisig, Leipzig 1914.
- Ders.: Gesammelte Schriften, II, 39.
- Senn, Walter: Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Innsbruck 1954.
- Sittard, Josef: Hochfürstlich-Württembergische neue Zinkenisten-Ordnung von 1721 sowie einige Urkunden bezüglich der Anstellung der alten Instrumentalisten in Stuttgart, Monatshefte für Musikgeschichte, Jg. XVIII, Leipzig 1886, S. 35.
- Ders.: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, Stuttgart 1890/91, Bd. 2.
- Speer, Daniel: Grundrichtiger/Kurtz- Leicht und Nöthiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst, Ulm 1687.
- Stadtarchiv zu Braunschweig, Sack'sche Sammlung, Bd.: Musik; Bestallungsurkunde S. 21.
- Stein, Walter: Akten zur Geschichte der Verfassung und Verwaltung der Stadt Köln im 14. und 15. Jahrhundert, 2 Bände, 1893–1895 (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde Teil 10).
- Stiefel, Eberhard: Musik-Geschichte der ehemaligen Reichsstadt Schwäbisch Gmünd, Tübingen (Ms) 1949.
- Stollberg, Oskar: Die kirchliche Blasmusik im 15. und 16. Jh., ihre Pflege und ihre klangliche Entwicklung. Dissertation Erlangen 1941.
- Stork, Karl: Weschke zu seinem 65. Geburtstag.
- Tarr, Edward: Das letzte Wort. Zur Kontroverse über die „Barocktrompete“, in: Das Orchester, 5/1997, S. 24.
- Ders.: Die Trompete, Bern 1977.
- Toeche-Mittler, Joachim: Mit Pauken und Trompeten durch die Stadt. Über die Militärmusik und deren Musikmeister in Königsberg (Pr), in: Das Ostpreußenblatt vom 24.3.1984, S. 12.
- Vegetius, Flavius: Epitoma rei militaris - Abriss des Militärwesens. Lateinisch und deutsch. Erste Auflage 1997, hrsg. v. Friedhelm L. Müller. Stuttgart 1997.

- Verein für Mitteldeutsche Posaunengeschichte e. V.: Katalog zur Sonderausstellung „Die deutsche Posaune“ im Grassi-Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Leipzig 2010.
- Vernon, Charles G.: Ein gesanglicher Weg zur Posaune und anderen Blechblasinstrumenten (deutsche Übersetzung durch Prof. Heinz Fadle)
- Vogeleis, Martin: Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass, 1500–1800, Straßburg 1911.
- Walther, Johann Gottfried: Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek 1732, Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Richard Schaal, Kassel 1953.
- Weber, Gottfried (1779–1839): Beschreibung und Tonleiter der Gottfried Weberschen Doppelposaune, Mainz 1817. Vgl. auch Allgemeine musikalische Zeitung (AmZ), XVIII, 749.
- Weber, Karlheinz: Aufruf zur Gründung eines Zentralarchivs für Posaune, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), Nr. 2, Sommer 1990.
- Ders.: Die „deutsche“ Posaune, in: Das Orchester, Mainz 1953-, 7/8 1978.
- Ders.: Die ältesten Zugposaunen im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, in: Das Orchester, Mainz 1953-, 29. Jg., Heft 5/1981.
- Ders.: Die Barocktrompete – Eine Begriffserweiterung, in: Das Orchester, Mainz 1953-, 5/1997, S. 25 ff.
- Ders.: Die Posaunisten im Festspielorchester Bayreuth, in: Das Orchester, Mainz 1953-, 7/8/1980.
- Ders.: Die zweitälteste Posaune (von 1557), in: Das Orchester, Mainz 1953-, 5/1987.
- Ders.: Joseph Serafin Alschausky, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), Quartal 1/1998, Nr. 25, 9. Jg.
- Ders.: Nachrichten über das Zentralarchiv Posaune, in: Printjournal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), (Mai 2006), und ITA-Journal.
- Ders.: Nachrichten über das Zentralarchiv, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV) 2. Quartal 1994, Nr. 13, 5. Jg., S. 7.
- Ders.: Posaunisten und Basstrompeter im Festspielorchester Bayreuth, Tabelle im Stimmzimmer der Posaunisten im Festspielhaus Bayreuth.
- Ders.: Vom Spielmann zum städtischen Kammermusiker – Zur Geschichte des Gürzenich-Orchesters, Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 169, 2 Bände, Kassel 2009.
- Ders.: Wilhelm Domroese, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), 1992/93, Nr. 8, S. 13 ff.
- Weigel, Christoph: Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände, Regensburg 1698.

- Weinmann, Karl: Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae“, Tutzing 1960.
- Welker, Lorenz: „Alta capella“. Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert, in: Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis Bd. VII (1983), S. 119–165.
- Werner, Arno: Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz, Bückeberg, Leipzig, Leipzig 1922.
- Wick, Denis: Trombone Technique, Oxford, New York 1971/1984/1989.
- Wigness, C. Robert; The Soloistic Use of the Trombone in Eighteenth-Century Vienna, Brass Research Series: No. 2; The Brass Press, Nashville 1978.
- Wille, Günther: Rom, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 11.
Ders.: Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Amsterdam 1967.
- Winogradow, Boris: Tribute to Eugen Reiche (1878–1946), in: ITA-Journal Volume 28, Number 2, Page 18/19.
- Wogram, Klaus: Ein Beitrag zur Ermittlung der Stimmung von Blechblasinstrumenten. Dissertation TU Braunschweig 1972.
- Ders.: Einfluss von Material und Oberflächen auf den Klang von Blechblasinstrumenten, Zeitschrift Instrumentenbau 5/1976.
- Ders.: Stimmungskorrektur an Blechblasinstrumenten, Mitteilung der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt Braunschweig 1974, S. 28 ff.
- Wolfenbarger, Steve: Die solistische Musik des Komponisten und Posaunisten Arthur Pryor, in: Das Schallstück, Journal der Internationalen Posaunen-Vereinigung (IPV), 1/1999, Nr. 28, 10. Jg., S. 39–46.
- Wörthmüller, Willi: Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaus, Sonderdruck aus den Mitteilungen der Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 45, Nürnberg 1954.
- Žak, Sabine: Musik als „Ehr und Zier“, Neuss 1979.

INDEX

- A**
- Ägypten *1, 2, 225*
 Akklamation *6, 15*
 Alphorn *13, 139, 149*
 Alta-Capella *33, 35, 36, 51*
 Ansatz *42, 69, 120, 149, 151, 152, 161, 174, 175, 176, 177, 178, 282*
 Artikulation *144, 176, 178, 179, 180*
 Atmung *158, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 177*
 Augmentationsuffix *28*
- Autoren:
- Altenburg, Johann Ernst *12, 14, 41, 44, 62, 78, 175*
 Behrendt, Joachim Ernst *144*
 Berlioz *87, 89, 90, 179*
 Ehmann, Wilhelm *II, 12, 14, 24, 26, 31, 46, 54, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 77, 97, 98, 281*
 Goethe *35, 53, 175, 280*
 Heyde, Herbert *16, 27, 40, 42, 152, 155, 249, 288*
 Kuhnau, Johann *54, 62*
 Luther *24, 29, 31, 63*
 Maxted *50, 76, 135, 283*
 Murr *48, 284*
 Sachs *25, 27, 30, 38, 251, 257, 284*
 Schafhäütl *75, 157*
 Skrozky *114, 115*
 Tarr *II, 11, 28, 63, 78, 102, 285*
 Tinctoris *33*
 Ulrich von Richental *25*
 Vegetius *11, 15, 286*
 Gottfried Weber *42, 100, 155, 266*
 Wörthmüller *42, 47, 52, 255, 256, 257, 259, 269, 272, 279, 287*
- B**
- Bekanntmachungs-Ban *7*
 Besetzungspraxis *53, 54, 56*
 Bläser-Alta *12, 18, 33, 34, 35, 36, 42, 44*
 Blechblasinstrument *11, 16, 23, 30, 31, 38, 43, 149, 153, 165, 167, 178*
 buccin *13*
 bucina *1, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 34*
 Burgkmair *38, 39, 45, 281*
- C**
- carynx *13*
 Chanson Roland *17*
 chazozra *3, 24, 30*
 Chorstütze *42, 71, 153, 217*
 Clarinblasen *27, 175*
 Clarintechnik *24*
 classicum *11, 33*
 cornu *11, 12, 16*
- D**
- Drommeten *3, 6, 7*
- E**
- Exultet *10*
- F**
- Festspielorchester Bayreuth *100, 101, 242, 243, 244, 245, 246, 284, 286*
- G**
- Gewandhauskonzert *85, 86*
 Gewandhaus-Konzerte *83*
 Gürzenich-Orchester *II, IX, 86, 104, 105, 119, 135, 283, 284*
- H**
- Hallischen Pfeifferordnung *61*
- I**
- Instrumentenmuseen *247, 248*
 IPV *II, IV, VIII, IX, 141, 142, 143, 148, 284*
 Israel *3, 5, 6, 139, 225*
- J**
- Jazz *73, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 172, 179, 180*
 Albert Mangelsdorff *144, 146, 147, 179*
 Bebop *145*
 Benny Goodman *145, 146*
 Bigband *144, 146, 147*
 Bill Watrous *144, 147*
 Blues *145*
 Count Basie *146*
 Dixieland *145*
 Dizzy Gillespie *146*
 Duke Ellington *146*
 Fletcher Henderson *146*

Glenn Miller *144, 146, 147*
 Jack Teagarden *144, 146*
 Jiggs Whigham *143, 144, 147*
 J. J. Johnson *144*
 Kai Winding *144, 146*
 Ludwig Nuss *147*
 multiphonen Spiel *147*
 Nils Wogram *147*
 Paul Whiteman *146*
 Ragtime *144*
 Stan Kenton *146, 147*
 Swing *144, 145, 146*
 tailgate *145*
 Tommy Dorsey *144, 146*
 Urbie Green *144, 146*
 Woody Herman *146*

Jericho *4*

K

Kammersonate *67, 71*
 Klavierschreibweise *97*

Komponisten:

Agricola, Martin *54, 61*
 Albrechtsberger, Johann Georg *68, 70*
 Beethoven *28, 69, 72, 75, 79, 81, 84, 100, 122, 135, 218, 242, 280*
 Benevoli, Orazio *65, 71*
 Berg *73, 101, 102, 153*
 Bernardi *67, 71, 210, 218*
 Bertali *67, 68, 69, 212, 218, 219*
 Biber *69, 71, 213, 214, 219, 237*
 Brahms *73, 76, 100, 102*
 Bruckner *73, 100, 102, 219*
 Caldara *69, 220*
 Castello *67, 69, 210, 220*
 Cesare, Giovanni Martino *67*
 David, Ferdinand *81, 83, 86, 87, 93, 96, 139*
 Eberlin *71, 72, 221*
 Fischietti *71, 222*
 Fux *67, 68, 69, 70, 215, 219, 223*
 Gabrieli, Giovanni *47, 63, 64*
 Haydn, Michael *68, 71, 72*
 Hochreiter *71, 226*
 Hofer *71, 226*
 Joseph I. *70, 215, 227*
 Lasso, Orlando di *47, 52, 63, 64*
 Mahler *73, 100, 101, 102, 103, 104, 105*
 Mendelssohn *73, 87, 96, 100*

Monteverdi *64, 65, 67, 230, 234*
 Mozart *32, 71, 72, 82, 90, 121, 134, 139, 153, 221, 225, 231*
 Mozart, Leopold *71, 72*
 Obrecht *55, 207, 232*
 Padovano *58*
 Pezel *62, 99, 214, 232*
 Pfitzner *73*
 Praetorius *12, 29, 30, 31, 47, 56, 60, 62, 63, 65, 66, 77, 99, 149, 151, 152, 153, 174, 228, 233, 284*
 Puccini *101, 150*
 Ravel *73*
 Reiche, Gottfried *41, 62*
 Reutter *70, 233*
 Schmeltzer *67, 68, 69, 219*
 Schönberg *73, 101, 102, 153*
 Schumann *62, 75, 76, 81, 84, 100, 284, 285*
 Schütz *6, 32, 43, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 77, 211, 214, 233, 235, 239*
 Störl *62, 215, 236*
 Strauss *73, 90, 101, 102, 103, 104, 106, 127, 153, 283*
 Strawinsky *73, 106*
 Tuma *70, 215, 223, 237*
 Vejvanowsky *69, 213, 237*
 Verdi *101, 121, 150*
 Wagenseil *68, 70, 140, 215, 223, 239*
 Wagner *14, 73, 75, 100, 101, 104, 122, 137, 153, 155, 246, 275, 284*
 Webern *73, 101*
 Werndle *69, 239*
 Zächer *69, 239*
 Ziani *67, 68, 70, 219, 240*

Konstruktion der Posaune *150, 157*

Doppelzug *42, 100, 137, 155, 248, 253, 265, 267*
 Quartventil *84, 109, 155, 156, 248, 264, 265, 268, 274*
 Schloss-Schammiere *51*
 Zug *1, 2, 16, 23, 24, 26, 29, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 100, 120, 129, 135, 153, 154, 155, 156, 248, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 271, 273, 279*

Konzil zu Konstanz *25, 26*

L

Lippenschwingung 30, 149, 158, 159, 161, 164
lituus 10, 13
Luren 3, 4, 10, 149

M

Mensurerweiterung 75, 157

Militärmusik 4, 79, 88, 89, 91, 92, 112, 157,
284, 285

Militärmusiker:

Fellenberg 92
Granzow 90
Petrowsky 91
Wieprecht 88, 89, 90, 95, 97, 99

Militärschreibweise 97

moderne Posaune 77

Mundstück 1, 2, 3, 13, 27, 38, 44, 102, 129,
136, 149, 154, 158, 159, 160, 161, 162,
163, 164, 165, 166, 167, 174, 175, 177,
261, 279

Museen 249

Museums-Posaunen 63, 253, 254, 255, 256,
257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272,
273, 274

Musikanten:

Bierfiedler 54, 55, 62
Hausmann 60, 99
Kunstgeigern 34, 55
Kunstpfeifer 41, 182, 205, 206
Kunstpfeifern 55
Pfeifer 9, 12, 33, 34, 35, 36, 38, 45, 48, 54,
60, 186, 276
Stadtpfeifer 12, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 59, 60,
61, 62, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188,
189, 190, 191, 192, 193, 205, 239, 257
Türmer 29, 43, 44, 60, 184, 187, 276
Zinkenist 47, 60, 182, 184, 185, 186, 187,
188, 189, 190, 191

Musikinstrumenten-Sammlungen 250

N

Naturtöne 18, 36, 37, 163, 166, 167, 178
Neuen Testament 8, 9
Nürnberg 26, 29, 35, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
51, 52, 54, 55, 58, 60, 71, 77, 185, 186,

189, 190, 208, 212, 213, 220, 225, 226,
227, 235, 250, 253, 268, 276, 278, 279,
283, 284, 286, 287

P

Plattenaufnahmen 139

Polsterpfeife 30, 158, 159

Polsterpfeifeninstrumenten 30, 149

Pommer 12, 33, 35, 60, 68, 214, 237, 239

Posaune:

Altposaune 24, 50, 70, 72, 77, 86, 97, 100,
102, 110, 119, 135, 150, 152, 153, 155,
208, 231, 255, 256, 257, 258, 259, 264,
268, 269, 270, 274

Bariton 89, 103, 121, 137, 149

Barockposaune 42, 50, 71, 77, 257

Bassposaune 42, 49, 50, 51, 69, 77, 78, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 100, 101, 102, 134,
150, 153, 154, 155, 156, 208, 231, 247,
253, 258, 259, 260, 268, 270, 271, 279

basune 1, 16, 23

buisine 1, 16, 17, 27

busine 1, 16, 17, 18, 23, 27, 28

busune 1, 10, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 49,
150

busüne 1, 16, 17, 18, 23

cimbasso 101

„deutsche“ Posaune 76, 157, 286

Diskantposaune 51, 68, 152, 153, 256, 257,
265, 268

Doppelposaune 58, 155, 286

Drachenposaune 13, 273

Fanfarenposaune 43

Halljahresposaunen 4, 5

Kontrabassposaune 73, 75, 77, 100, 101, 102,
137, 153, 154, 155, 156, 205, 258

„moderne“ Posaune 77–293

Naturposaune 24, 26, 33

Octav-Posaune 30, 151

Peashooters 76

posaune 1, 16, 23, 24, 28, 29, 45, 186, 206

prosone 1, 16

prusune 1, 16

prusuner 25, 26, 39

Quart-Posaun 30, 151

Quintbassposaune 50, 269, 271, 274

Quintposaune 42

„romantische“ Posaune 75, 157, 157–293

Tenorhorn 80, 89, 102, 103, 149

- Ventilposaunen 101
 Zugposaune 28, 33, 36, 38, 39, 41, 43, 44,
 45, 46, 52, 120, 150, 207, 255, 258, 260,
 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267
- Posaunenchöre 6, 12, 62, 64, 97, 99, 156, 157
 Adolf Müller 62, 99
 Kuhlo 97, 98, 99
- Posaunenfamilie 151, 152
- Posaunenmacher:
 Ehe, Isaac 50
 Geyger 52
 Kofahl 152
 Leichamschneider 52, 274, 277
 Meinel 51, 77, 254, 255, 256, 269
 Neuschel 29, 38, 45, 46, 47, 48, 49, 207, 258,
 276
 Sattler 84, 156, 263, 264, 276
 Schnitzer 29, 42, 47, 49, 77, 265, 269, 270,
 272, 276, 278
 Sprinz 100, 258
 Thein 49, 78, 250, 258, 271, 274
- Posaunisten:
 Allard 110, 111
 Alshausky VIII, 92, 95, 113, 114, 115, 116,
 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124,
 125, 126, 127, 128, 129, 131, 135, 137,
 139, 141, 181, 280, 286
 Arndt 143, 245, 246
 Bamberg 35, 110, 133, 139
 Belcke 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 92, 93, 108
 Belke 79, 80
 Bruns VIII, 85, 86, 92, 93
 Cornazzani 47
 Couillaud 111
 Dehmel 100, 126, 243, 274, 277
 Domroese 137, 142, 143, 287
 Dreyer 105, 136, 242
 Duse-Utesch 137, 244
 Fadle 143, 181, 244, 281, 286
 Ferchland 100, 243
 Fileno 60
 Gaetke 85, 92, 132
 Gottschalk 119, 137
 Grosse 100, 242
 Günther, Alfred Max 133, 134
 Habermehl 133
 Hansen, Anton 109, 110, 282
 Hansen, Arno VIII, 84, 85, 87, 89, 92, 93, 118,
 125, 134, 143, 282
 Jacobs 100, 101, 102, 109, 119, 137, 138, 143,
 181, 243, 244
 König, Karl 106
 Korber 102
 Kühn 94, 143
 Lindberg VIII, 87, 141, 148, 156, 248, 283
 Müller, Robert VIII, 85, 86, 92, 93, 96, 106,
 110, 133
 Nabich 85, 86
 Pieper 143
 Pryor 129, 130, 131, 141, 287
 Queisser 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88
 Reibestein 135
 Reiche, Eugen 108, 112, 139, 287
 Rex 85, 92, 94
 Rosin, Armin 87, 114, 115, 139
 Rosin, Otto Silvester 114, 135, 136
 Schmidt, M. 84
 Schrader 87, 179
 Schreckenberger 137, 138, 140, 244, 245, 246
 Sertl 96, 135
 Slokar 141
 Stefaniszin 136, 137
 Stork, Karl 106, 109
 Träger, Otto 107
 Voigt, Alfred 96
 Voigt, Fritz 137
 Warms 117, 118
 Weschke VIII, 92, 96, 100, 102, 108, 109,
 110, 112, 119, 126, 131, 136, 137, 139,
 140, 242, 247, 274, 281, 285
- R**
- Renaissance II, 16, 24, 38, 48, 49, 50, 52, 53,
 54, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 71, 75,
 247, 283
 Resonator 158, 164, 165
 Rohrbiegens 23
 Rolandlied 16, 32
 Romantik 101, 104
 Römer 3, 10, 11, 12, 16
- S**
- salpinx 10, 30
- Sammlungen:
 Bernoulli 77, 249, 253, 276

- Heyerschen Sammlung 77
Rück 77, 269
- Schalmei 11, 12, 20, 33, 34, 35, 60, 237
scheneb 1, 2, 3
schofar 3, 24, 29, 30
Sondersammlung Posaune II, 85, 87, 89, 93,
114, 134, 143, 282
- Städte:
- Augsburg 26, 46, 52, 58, 189, 216, 275
Bayreuth 86, 100, 101, 102, 104, 135, 136,
137, 138, 140, 153, 242, 243, 244, 245,
246, 284, 286
Cincinnati 117, 118
Dresden II, 52, 54, 64, 66, 68, 71, 79, 83, 85,
86, 88, 99, 112, 118, 133, 211, 225, 235,
238, 243, 244, 255, 262, 272, 275, 280
Ferrara 57, 59
Florenz 57, 249
Köln II, IX, 25, 44, 46, 52, 63, 74, 77, 79, 85,
90, 91, 92, 96, 103, 104, 105, 108, 113,
114, 119, 123, 129, 135, 141, 143, 147,
215, 224, 234, 244, 245, 246, 251, 275,
283, 284, 285
Königsberg 52, 90, 91, 285
Kopenhagen 53, 84, 110, 216, 249, 251, 259
Kremsier 68, 69, 71, 213, 235, 237
Leipzig VIII, 10, 11, 15, 16, 25, 27, 35, 36, 38,
47, 55, 57, 61, 62, 71, 74, 75, 77, 79, 80,
81, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 94, 96, 108,
110, 114, 116, 117, 120, 122, 126, 129,
130, 134, 135, 152, 155, 157, 164, 173,
186, 187, 191, 206, 214, 226, 233, 234,
240, 243, 244, 248, 249, 251, 252, 253,
256, 263, 268, 273, 276, 280, 281, 282,
283, 284, 285, 287
London 22, 49, 50, 60, 76, 147, 155, 157,
216, 220, 225, 249, 251, 252, 259, 271,
273, 282, 283
Mantua 55, 57, 65, 207, 209, 219, 220, 230,
238
Mühlhausen 61
München 25, 35, 47, 52, 58, 63, 64, 68, 71,
85, 87, 89, 93, 96, 104, 121, 132, 133,
134, 135, 151, 208, 210, 220, 226, 244,
245, 250, 253, 268, 276, 280, 282, 284
Nürnberg 26, 29, 35, 42, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 54, 55, 58, 60, 71, 77, 185,
186, 189, 190, 208, 212, 213, 220, 225,
226, 227, 235, 250, 253, 268, 276, 278,
279, 283, 284, 286, 287
Petersburg 37, 84, 96, 107, 108, 112
Rom 11, 12, 16, 38, 48, 65, 71, 210, 218, 282,
287
Rothenburg 185, 186, 187, 189, 191, 194,
195, 196, 281, 284
Salzburg VIII, 52, 68, 69, 71, 72, 73, 104,
139, 210, 214, 216, 218, 219, 221, 222,
225, 226, 231, 250
Stuttgart 13, 46, 71, 87, 135, 136, 139, 184,
186, 188, 189, 190, 192, 200, 213, 215,
219, 220, 236, 243, 244, 245, 246, 280,
281, 284, 285, 286
Torgau 56, 239
Venedig 63, 64, 65, 67, 68, 96, 121, 122, 126,
127, 205, 209, 210, 211, 212, 215, 218,
219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 229,
230, 232, 233, 234, 235, 236, 241
Wolfenbüttel 30, 56, 66, 284
Würzburg 96, 107, 112, 132, 135
- Stimmung 42, 78, 89, 97, 100, 150, 154, 161,
162, 163, 167, 168, 178, 257, 261, 262,
269, 279, 287
Stimmungskorrektur 162, 163, 164, 165, 167,
287
Stölzel 80, 89
- T**
- Tedeum 6, 35, 69
tibia 11, 12, 13, 34
- Trombone:
- Trombino 30, 151
Trombone doppio 30, 151
Trompes 28
- Trompete:
- Basstrompete 75, 101, 132, 135
Langtrompeten 24
Naturtrompete 24
tromba 23, 27, 28, 41
trombetta 23, 27, 28, 43
trumba 1, 23, 28
tubecta 23
Zirkulartrompeten 30
Zugtrompete VIII, 40, 41, 270
trompette saicqueboute 28, 39
tuba 6, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 23, 29, 30, 31,

288

Tuba minor 30, 151

Tuba mirum 32, 70, 72, 82, 231, 233

tubilustrum 12

Turmmusik 62, 218

V

Verkleinerungsendung 28

Vulgata 31

W

Widderhorn 3, 30

Z

Zentralarchiv Posaune II, IX, 142, 286

Zink 27, 44, 51, 53, 54, 57, 58, 60, 61, 64, 66,
67, 68, 69, 70, 149, 153, 182, 184, 191,
205, 206, 208, 212, 216, 217, 220, 221,
224, 228, 236, 284Zinkenisten 34, 59, 61, 64, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 200,
205, 285

Zinkenistenordnungen 192, 193

Zinkenisten

Aahl 182

Baldaß 184

Blaicher 184

Blinzing 184, 188

Bronner 185

Dillinger 186

Eckhardt 186

Guami 47, 67, 186, 210, 218, 225

Holland 186

Hooven 186

Jelinger 187

Kätl 187

Kern 187, 194, 195, 200

Krauß 188

Mayer 188, 230

Moser 14, 188, 205, 283

Mössnang 60, 189

Nagel 189, 259, 268, 276

Ott 55, 189

Rastpichler 60, 189

Schubinger 189, 190

Schwartzkopf 190

Strahl 186, 190

Sumer 191

Trymle 61, 191

Winckler 191

Zahn 191, 192, 198