



*Der Zink zwischen Knaben-Sopran, Diskant und Altus bei Aufnahmen von „Josquin“-Motetten in der Schloßkirche des Fuggerschlosses zu Kirchheim/Schwaben.
Foto: Daniela Brandt*

Der Zink: Ein Sonnenstrahl im Schatten

Detlef Hagge

Benvenuto Cellini schreibt 1558 in der ersten Autobiographie der Renaissance : „In Bologna gab ich mich zu einem in die Lehre, der Meister Herkules, der Pfeifer, hieß . . . ich nahm täglich meine Lektionen in der Musik, und in kurzer Zeit brachte ich es weit genug in dem verfluchten Blasen. Nach sechs Monaten kehrte ich nach Florenz zurück, worüber der ehemalige Schüler meines Vaters, Peter der Pfeifer, sehr verdrießlich war; aber ich ging doch meinem Vater zur Liebe in sein Haus und blies mit seinem Bruder Hieronymus auf der Flöte und dem Hörnchen.“ Wir hören hier von einem Lieblingsinstrument der Renaissance und des Barock, das offenbar Goethe schon nicht mehr kannte. Er schreibt in seiner oben zitierten Cellini-Übersetzung für den italienischen Namen Cornetto: Hörnchen.

Von natürlichen und kunstvoll gebauten Instrumenten

Der Cornetto muß im deutschsprachigen Raum sehr verbreitet gewesen sein, denn hier erhielt er einen eigenen Namen. Er heißt Zink, ist aus Holz und zählt zu den Blechblasinstrumenten, weil er mit einem Kessel- oder Hornmundstück angeblasen wird.



Abb. 1: Ein zum Blasinstrument umgebautes isländisches Trinkhorn (Lübeck). Bis zum Grifflochhorn, dem Urahn aller Cornetti, nur ein kleiner Schritt

Die frühen Instrumentenformen entwickelten sich aus Jagd- und Trinkhörnern und Olifanten, wie dem sogen. Rolandshorn, einem reich verzierten Stoßzahn, der jetzt zum Domschatz der St. Veits-Kathedrale in Prag gehört.¹ Die „weißen“ Zinken aus Elfenbein waren dann auch fürstliche Instrumente. Die Gebrauchsinstrumente wurden wohl zunächst aus Trinkhörnern entwickelt, wie das isländische Horn aus dem St. Annen-Museum in Lübeck zeigt (s. Abb. 1).

Die späteren Grifflochhörner entstanden durch den Wunsch nach differenzierten Signalen. Es ist anzunehmen, daß man bald darauf kam, durch einen selbstgeschnitzten engen Konus mit einem gesonderten Kesselmundstück einen größeren Tonumfang zu erzeugen. Im Laufe des 17. Jahrhunderts entwickelte sich, wie bei anderen Instrumenten, eine ganze Zinkenfamilie. Die Instrumente wurden in zwei Hälften aus „Ahornim, buxbömin, pflumbömin, nussbömin“ geschnitzt. Die gebogene Form wurde wegen des leichteren Greifens beibehalten und aus dem selben Grund achtkantig zugerichtet. Beide Hälften wurden miteinander verleimt, oft mit Schnur gegen das Arbeiten des Holzes bei Feuchtigkeit gesichert und außerdem mit dünnem Ziegenleder überzogen. Die Verzierungen und Prägungen des Leders waren mitunter so kunstvoll wie die Bucheinbände der Zeit.

Wir kennen Zinken in verschiedener Stimmlage. Michael Praetorius gibt 1619 darüber eine ausführliche Beschreibung²: „1. Cornetto diritto, ist ein gerader Zinck, darauff ein absonderlich Mundstück gesteckt werden muß. 2. Cornetto muto aber, do das Mundstück zugleich mit an den Zincken gedrehet ist; und diese seind am Resonantz gar sanfft, still und lieblich zu hören darumb sie dann auch stille Zincken genennet werden. 3. Cornetto curvi, daß seind die schwarzen krumbe Zincken. Es gehen aber alle Zincken ohn Unterscheid 15. Thon natürlich, vom a biß ins a“: Wiewohl etzliche noch das e''' gar

Abb. 2: Eine Zinkenfamilie mit Cornettino, Cornetto, Corno torto, Cornon und Serpent. Der „Hamburger Bläserkreis für Alte Musik“ mit Detlef Hagge, Ulrich Brandhoff, Hans v. Busch, Eberhard Fiedler und Hubert Gumz, ca. 1970 (von links nach rechts).



wohl, und bißweilen auch das g'''' oben erreichen unten aber das g und f im falset zu wege bringen können. 4. Corno vel Cornetto torto, sonst Cornon genand, ist ein großer Zinck, bald wie ein S formirt, und ist ein Quint tieffer, alß ein rechter gemeiner Zinck; und wie wol etzliche meinen, dieser gebe nicht mehr als 11. Natürlicher Thon oder Stimmen, und kein falsett drüber; so befindet sich doch anders, denn er gleicher Gestald, als die gemeine Zincken 15. Thon von sich gibet. 5. Noch seynd sehr kleine Zincken, Cornettino, welche ein Quint höher, als die rechte gemeine Cornetten und Zincken und nicht unlieblich zu hören seyn.“ (s. Abb.2)

Der Serpent, ein mehrfach gewundener Baßzink in weiter Mensur, ist Michael Praetorius noch nicht bekannt. Er vertrat dann bis zum frühen Wagner-Orchester (Rienzi) unsere heutigen Tuben und war somit der letzte Vertreter dieser großen Familie der Zinken.

Von Ratsmusikern und Kunstpfeifern

Cellini schreibt, daß er bei einem Pfeifer Meister Herkules Musikunterricht nahm, nachdem er bei seinem Vater, der auch „piffero“ der Medici war, das Blasen erlernt hatte. Was war das für ein Amt, das diese Musiker hatten, die auch mitunter „Kunstpfeifer“ hießen? Aus Hamburg gibt es eine Nachricht aus dem Jahre 1353 von einer innungsmäßigen Organisation der Pfeifer. Danach unterstanden die Stadtpfeifer dem „Ratskuchenbäcker“. Er war vermutlich der erste, der von Feiern des Rates der Stadt erfuhr und somit auch die musikalischen Aufgaben verteilen konnte.



*Abb. 3: Ein mit Seitenansatz geblasener Cornetto curvo zwischen zwei Trompetern, was erst durch gelockerte Zunftgesetze im Hochbarock möglich wurde, da die Fürsten sich das Recht, Trompeter zu halten, abkaufen ließen.
(Aus einem Holzschnitt von 1684 eines unbekanntenen Meisters)*

Die Wohnung des ältesten Hamburger Ratsmeisters, des „Weddeherrn“, der die Musikantenstellen vergab, hieß schon 1374 das „Pipertor“ (das Pfeiferhaus). Seit 1522 werden die Stadtpfeifer in Hamburg zu den „ehrlichen Leuten“ als Dienerschaft des Rates gezählt. Ziemlich konstant waren dies 8 Mitglieder, die in der Hauptsache Zink oder Posaune bliesen und außerdem Laute oder Violen spielten. Sie mußten bei den „Ratsmahlzeiten“ aufwarten, beim Stadttanz (unter der Aufsicht der Obrigkeit) spielen und dem festlichen Umzug nach einer Ratswahl voranziehen.

Die Brautleute in Hamburg mußten sich beim Ratskuchenbäcker einschreiben lassen, und er wachte darüber, daß die Besoldung für alle 8 Musiker gleichmäßig erfolgte. Um 1650 waren das 2 Reichstaler (6 Mark) je Musiker, unabhängig von der Größe der Festlichkeit. Neben diesen Einnahmen erhielten die ersten 6 Stadtpfeifer 56 Mark jährlich. Im Vergleich dazu war die Anschaffung von Zinken nicht ganz billig. Aus dem Archiv der Hamburger Jacobi-Kirche wissen wir, daß „Christianus dem Spelman“ ein Diskant- und Altzink, der „to behuff düsser Orgel und Chorales na demsülvigen Thono to Lüptungh“ angefertigt worden war. Sie kosteten 7 Mark 14 Schilling.

Wurde der Zink staccato geblasen und der Ton mit Festigkeit geformt, war er ein willkommener Ersatz für die barocke Trompete. Deren Spiel durften sich nur Fürsten und einige privilegierte Städte leisten. Die Musiker der Trompeter- und Paukerzunft durften mit Stadtpfeifern nicht zusammen auftreten. Daß diese strengen Zunftgesetze immer wieder durchbrochen wurden, zeigt ein interessanter Stich aus dem Jahre 1685 (s. Abb. 3). Auch in der Hansestadt Hamburg schien man nicht so engherzig gewesen zu sein. Einen eigenen Ratstrompeter, der verpflichtet war, sich ein Pferd und eine „Liverie“ zu halten, gab es noch 1796. Er scheint identisch gewesen zu sein mit dem Türmer auf dem Dom.

Abb. 4 : „Drey Pfeiffer“:

*Mit gar lieblicher Melodey“ /
so pfeiffen wir hie alle drey /
mit Schwegel, Zinken und
Zwerchpfeiffen / darmit wir gar
gründtlich ergreiffen /
die Thon der Lieder componirt /
und der Lieb darmit wirt hofiert /
der zarten Frauwen roter Mund /
Pan der Gott die Pfeiffen erfund.*

*(Aus dem Ständebuch des Jost
Ammann und Hans Sachs, 16. Jahrh.)*



„Trumpetter“ waren auch die Türmer der Hauptkirche St. Katharinen. So war es verständlich, daß Trompeter bei besonderen Anlässen auch für die Kirchenmusik hinzugezogen wurden wie z. B. bei einer „Dankmusik“ in der Hamburger Katharinenkirche für den Sieg über die Türken 1686.

Als sich die Monodie auch in der Instrumentalmusik durchsetzte, finden wir immer wieder eine Gleichstellung des Zinken mit der Solovioline. Die „Sinfonien“ des vermutlichen Monteverdi-Schülers Biagio Marini „La Orlandina“ und „La Gardana“ gelten als erste selbständige Solostücke für Geige. Übersehen wird dabei oft, daß die Titel die Bezeichnung tragen „Violino o Cornetto“. Das läßt immerhin die Vermutung zu, daß das „Kunstpfeifen“ mindestens genau so verbreitet war wie das „Kunstgeigen“. Der Tonumfang beider Instrumente, technische Möglichkeiten und dynamischer Ausdruck waren vergleichbar. Bei der Trompete, deren Ventile erst um 1820 entwickelt wurden, traf das nicht zu. Sie konnte auch keine chromatische Skala hervorbringen. Wenn man sich daraufhin die Diminutionen von Dalla Casa ansieht, wenn man die Sonaten von Fux oder Weckmann kennt, wird man kaum mehr vom Zink als einem „Trompetenersatz“ sprechen (s. Abb. 4).

Benvenuto Cellini war nicht der einzige berühmte Zinkenist seiner Zeit. Girolamo Dalla Casa aus Udene war „Capo di concerti delle stromenti di fiato“, d. h. Leiter der Stadtpfeifer in Venedig. In seinem „Il vero modo di diminuir“ von 1634 zeigt er die Verzierungskunst damaliger Zinkenisten. Der Kunstpfeifer und Violist Hans Hake war nach 1663 zusammen mit Diedrich Becker, einem „Soloviolisten“, „alternierender Director“ der Hamburger Dommusik. Das war zur Zeit des weit über die Grenzen Hamburgs berühmten „Collegium Musicum“ unter der Leitung seines Gründers Matthias Weckmann. In diesem „Collegium“ trafen sich die Ratsmusikanten donnerstags im Remter des Domes,



Abb. 4: Der Beginn des Cantus „Canzon delli Ucelli“ (Gesang der Vögel)
von Jannequin, diminuiert von Girolamo Dalla Casa

um „internationale“ Musik zu spielen. Sicher spielte Hans Hake hier die für diese Zwecke komponierten Sonaten für Cornettino, Violino, Trombone, Fagotto und B.c. von Weckmann. Sie gehören zum Schwersten, was für den „Quartzinken“ geschrieben wurde und stellen einen ersten Höhepunkt der mehrstimmigen Sonate dar. Daß Gottfried Reiche, der „Leibtrompeter“ Bachs, um 1707 in Leipzig als Stadtpfeifer begonnen hatte und aus seiner Arbeit 122 „Abblasestückgen“ für Zinken und Posaunen hinterlassen hatte, wird oft vergessen. Erhalten sind leider nur noch seine „24 Quatricinien“ für ein Cornett und drei Posaunen.

Dieses Instrument mit männlichem Artikel wird heute auch von weiblichen Bläsern mit Anmut geblasen. In der italienischen Renaissance war das keine Besonderheit (Abb. 7). Der Komponist Merulo berichtet von einem Konzert der Augustinerinnen in Ferrara, durch das der anwesende Papst Clemens VIII. und die spanische Königin Margarete zu Tränen gerührt wurden. Zwei Töchter des Grafen Cesis werden namentlich gerühmt: Sulpizia als Lautenistin und ihre Schwester Faustina Borghi, weil sie komponierte, Orgel spielte und Zink blies.

Als sich mit der Französischen Revolution ein neues bürgerliches Bewußtsein mit neuen Hörgewohnheiten in großen Konzertsälen entwickelte, kamen die neuen, schmetternden, mit Ventilen versehenen Blechblasinstrumente Hörern und Musikern in vieler Hinsicht entgegen. Das klassische Orchester verlor aber auch einen Klang, der durch kein anderes Instrument ersetzt werden kann.

Vom Klang, Ansatz und Mundstück des Zinken

Die eingedrehte Mundstückform hat man nur bei dem geraden, stillen Zinken, dem Cornetto muto, beibehalten. Seinen herrlichen sanften Ton erhielt man durch ein trichterförmiges Mundstück, das aber nur auf Kosten eines größeren Tonumfangs. Es läßt sich noch heute nachprüfen, da ja die originalen

Mundstücke fest mit dem Instrument verbunden sind. Die musikhistorischen Sammlungen in Brüssel und Wien haben u. a. je ein sehr schönes Exemplar. Etwas anderes ist es mit den „absonderlichen“ Mundstücken. Sie ließen sich zwar besser drehen und je nach Aufgabe auswechseln, dafür sind aber nur drei Originale in der Welt bekannt: Ein Mundstück in der Sammlung der Wiener Hofburg (aus dem Besitz von Nikolaus Harnoncourt), ein anderes im Metropolitan Museum of Art in New York (aus der Sammlung von Crosby Brown) und ein drittes im Museum für Hamburgische Geschichte (aus Braunschweig), das im Gegensatz zu den beiden ersten einen trichterförmigen Kessel hat.

Die Form des Kessels und des Mundstück-Randes lassen vermuten, ob ein Bläser mit Vorder- oder Seitenansatz geblasen hat. Beides läßt sich durch Abbildungen nachweisen (s. Abb. 3 u. 4). Das seitliche Anblasen bringt in Verbindung mit einem scharfen Rand und flachen Kessel Vorteile beim Blasen von Passagen. Der Vorderansatz hat Vorzüge bei Intonation und gesangsmäßigem Blasen, erfordert aber einen etwas tieferen Kessel. Aber auch Mersenne betont die Bedeutung, die der Zahnstellung des Bläfers für die Art des Ansetzens zukommt.

Die im Verhältnis zur Trompete kurze, konische Röhre des Zinken ermöglicht das Verändern des Umfangs nach unten „im Falsett“ um einige Töne und in der Intonation bis zu einem Ganzton. Man spricht hier vom Ziehbereich des Instruments. Er war nicht unbedingt ein Nachteil; es gibt kaum ein anderes Instrument, dessen Ton sich so wie die menschliche Stimme differenzieren läßt. Deshalb finden wir in alten Quellen immer wieder den Hinweis, das Instrument colla parte mit den Diskantisten einzusetzen (Abb. 6). Durch Mersenne erfahren wir aus seiner „Harmonie universelle“ 1636: „Samblable a l’esclat d’un rayon de soleil qui paroît dans l’ombre ou dans les tenebres, lors qu’on l’entend parmi les voix dans les Eglises Cathédrales ou dans les Chapelles“ (Was seine Eigenschaft angeht, so ist er, wenn man ihn zwischen Singstimmen in Kirchen oder Kapellen hört, dem Glanz eines Sonnenstrahls zu vergleichen, der im Schatten oder in der Dunkelheit aufleuchtet).



Abb. 6: Stadtpfeifer

Weil der Bläser mit seinem Ansatz den Ton sehr verändern kann, ist es wichtig, mit der richtigen Tonvorstellung zu blasen, die sich am Klang eines Knabensoprans oder eines Diskantisten orientieren kann. Roger North (1653 - 1734) schreibt darüber in seinen Memoiren: „Nothing comes so near or rather imitates so much an excellent voice as a cornett pipe, but the labour of the lips is too great and it is seldom well sounded“. Durch den Nachsatz ist zu verstehen, was Benvenuto Cellini meinte, wenn er beim Erlernen des Cornetto vom „verfluchten Blasen“ spricht. Allen Anfängern des Zinkenblasens sei aber auch vom selben Cellini berichtet, der durch seine bläserischen Leistungen beim Papst eine Anstellung als Musiker und Goldschmied erhielt: „Acht Tage vorher probierten wir täglich zwei Stunden und gingen sodann am Festtage ins Belvedere und bliesen bei Tafel die geübten Motetten, so daß der Papst (Clemens VII.) sagte, er habe keine angenehmere Musik gehört. Er rief Jakob von Cesena (seinen

bediensteten Musiker) zu sich und fragte ihn, wie er es angefangen habe, einen so guten Sopran zu finden . . . Als er meinen Namen erfuhr, sagte er: Den will ich in meine Dienste haben! Jakob versetzte: Er wird schwer zu bereden sein, denn er ist ein Goldschmied . . . Desto besser, versetzte der Papst, daß er noch ein anderes Talent hat . . . darin will ich ihm auch schon zu arbeiten geben“.

Literatur über den Zinken und seine Geschichte, die diesem Bericht zugrunde lag:



Abb. 7: Nicht nur Allegorie der „Frau Musica“, sondern auch Wirklichkeit in der Renaissance: Die Zinkenistin mit einem nach links gewundenen Instrument.

- 1.) Altenburg, Joh. Ernst: Versuch einer Anleitung, Halle 1795 (Faksimile)
- 2.) Baines, Anthony: Woodwind Instruments and their History (London 1943)
- 3.) Blom, Eric: Grove's Dictionary of Music and Musicians (London 1966)
- 4.) Buchner, Alexander: Musikinstrumente im Wandel der Zeiten (Artia, Prag 1960; Dausien, Hanau/M,)
- 5.) Clemencic, Rene: Alte Musikinstrumente (Ariel, Frankfurt/M, o.J.)
- 6.) Goethe, Joh. Wolfg.: Benvenuto Cellini (in Übertragungen aus der Gesamtausgabe, Bd. 15, Artemis 1953).
- 7.) Graf, Max: Die Musik im Zeitalter der Renaissance (in „Die Musik“ Sammlg. illustrierter Einzeldarstellg., Bard, Marquardt, Berlin 1905).
- 8.) Karstädt, Georg: Zur Geschichte des Zinken (in: Arch. f. Musikforschung 11,1937)
- 9.) ders.: Alte Musikinstrumente (Lübecker Museumshefte,2)

- 10.) Krüger, L.: Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrh.
(Sammlg. Mw. Abh. Bd. XII, Straßburg 1933)
- 11.) Mersenne, Marin: Harmonie universelle, Paris 1636 (neu bei Minkhoff)
- 12.) Moeck, Hermann u. Mönkemeyer, Helmut: Zur Geschichte des Zinken (Celle 1973)
- 13.) Sachs, Curt: Real- Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913 (neu bei Olms).
- 14.) Sittard, J.: Geschichte der Musik und des Concertwesens in Hamburg (Altona/Leipzig 1890).
- 15.) Wörner, Karl H.: Geschichte der Musik, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1961

Literatur für den Zinken

die aus Raumgründen auf zehn Beispiele beschränkt wurde
und im Schwierigkeitsgrad annähernd progressiv geordnet ist.

1. Für den Beginn ist zu empfehlen: jegliche Art Choral „in die Orgel“ zu blasen, wie es zu den Pflichten der Stadtpfeifer gehörte.
2. Paduanen und Galliarden von Valentin Hausmann. Er schreibt in einem Vorwort: „Diese Paduanen und Galliarden habe ich meistens vor dieser Zeit zu Hamburg den Instrumentisten daselbstgesetzt (1607).“
3. Sinfonien und Galliarden von Salomon Rossi „per due cornetti un chitarone“ 1607 (F.J. Giesbert) als Beispiel für den „Stadttanz“.
4. Paduanen und Galliarden à 3, 4, 5 und 6 von Joh. Schop (Hamburg 1633), herausgeg. von D. Hagge
5. Fantasia für „Cornetto, Sackbutt & Organ“ von John Hingeston (ca. 1680) Musica Rara.
6. Intrada für 4 Zinken von Landgraf Moritz v. Hessen (Denkmäler).
7. Intradan von G. Reiche, Pezel (Merseburger), Speer und Störl (Erbe dt. Musik) als Beispiel für Turmsonaten, den sog. „Abblasestückgen“.
8. Sonaten von Frescobaldi (Doblinger), Baldassare (Musica Rara) und Cima (Sikorski) als Beispiel für den monodischen Stil.
9. Sonata a Quattro (Viol., Cornetto, Tromb., Fag, Orgel) von Joh. Jos. Fux (Dm. TK Öst. IX) Der Zink konzertiert mit der Violine.
10. „Wachet auf ruft uns die Stimme“ für zwei konzertierende Zinken, Chor und Instr. von Mich. Praetorius (Gesamtausgabe) als Beisp. für das kunstvolle Umspielen von Chorälen.
11. Zehn Sonaten für Cornettino, Tromb., Fag, und B.c. von Matth. Weckmann (Denken, Gesamtausg.) als Beispiel für die Musik des ersten „Collegium Musicum“.

Anhang:

Ambrosius Bach, der Vater Johann Sebastians, war ein Stadtpfeifer

In einem Vertrag aus dem Jahre 1671 mit dem Rath der Stadt Eisenach wurde festgelegt, „daß der Stadt-Pfeiffer Johann Ambrosius Bach von Erfurt als Stadthaußmann (d. h. Türmer) und Musicus bestellt“ werde. Als Haußmann habe Bach „ . . . jeden Tag zweimal auf dem Rathhaus - sowohl des Mittags umb zehn Uhr wie auch des Abends umb fünf Uhr - abzublasen und dieses als gewöhnliche Observanz (als ständige Verpflichtung) zu erachten“.

Die niederen Dienste des Haußmannes wurden dem von Erfurt aus zuziehenden Schwiegersohn eines Ratsmitgliedes erlassen. Johann Ambrosius brauchte also nicht, wie ein entfernter Verwandter in Gotha, auf dem Turm zu wohnen. Brauchte nicht die Stunden einzeln zu blasen. Brauchte nicht, wenn Feuer ausbrach oder mehr als zwei Reiter herangaloppierten, von oben herab ins Horn zu stoßen, damit die Flammen rechtzeitig gelöscht, die Tore frühzeitig geschlossen würden.

Als Stadt-Musicus habe, fuhr die Bestallungs-Urkunde fort, „Herr Johann Ambrosius Bach alle Festtage und Sonntage sowohl vor wie nach der Predigt, vormittags wie nachmittags beym Gottesdienst auf Anordnung des Herrn cantoris mit zweckwürdiger Music aufzuwarten“. Bei sämtlichen Dienstleistungen solle der neue Stadt-Musicus sich willig erweisen, auch ständig bemüht bleiben, in seiner Kunst sich zu vervollkommen“.

Vom Morgen bis zum Abend, am Alltag und am Feiertag, des Winters wie des Sommers ertönte im Hause des Stadt-Pfeifers Johann Ambrosius Bach Musik. Er musste, um die contractliche Verpflichtung seiner ständigen künstlerischen Vervollkommnung zu erfüllen, üben. Die Gesellen mussten, wenn sie bei dem Erreichten nicht stehen bleiben wollten, üben. Die Lehrknaben mußten, damit sie nach der Unterrichtszeit von fünf Jahren freigesprochen werden konnten, üben. Die Buben mussten - falls sie keine “Bierfiedler“ und “Bönhasen“ sondern richtige Musikanten zu werden gedachten, üben. Versteht sich, auf “ehrlichen“ Instrumenten wie Geigen, Bratschen und Gamben, Trompeten, Zinken und Posaunen, Oboen und Fagotten, Pfeifen und Trommeln, Schnabelflöten und Querflöten, Bomhartens und Pauken. Trompeten und Pauken wurden aber erst möglich, nachdem einige wohlhabende Städte sich von den Fürsten das Recht erkaufte hatten, diese zu benutzen. Zu den sogenannten “unehrlichen“ Instrumenten gehörten damals: Dudelsäcke und Triangeln, Sackpfeifen und Drehleiern.

(Aus Hans Franck “Cantate“, Stuttgart, 1960)

¹ Der Sage nach blies Roland so stark in seinen Olifanten, daß Karl der Große den Hilferuf seines Neffen aus einer Entfernung von vielen Meilen vernahm.

² in: SYNTAGMA MUSICUM 11 (De Organographia), IX. Kap.