

MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

DIPLOMARBEIT

Schalmey, Bombardino, Piffaro

Die hohen Doppelrohrblattinstrumente
des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts
im deutschsprachigen Raum

von
Katharina Andres

Betreuender Dozent: Martin Kirnbauer
Hauptfach: Barockoboe, Blockflöte
Hauptfachdozenten: Katharina Arfken, Conrad Steinmann

Datum der Diplomkonzerte: 11./12. 5. 2005, 29./30. 6. 2006
Abgabedatum der Diplomarbeit: 17. Juni 2010

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	5
I. Die Deutsche Schalmei	
I. 1 Zur Nomenklatur	6
I. 2 Zur Spieltechnik	8
I. 3 Die Instrumente	14
II. Terminologie der Doppelrohrblattinstrumente in Bezug auf die Deutsche Schalmei	16
III. Der Einsatz von Oboen und Schalmeien in der Militärmusik	23
IV. Die Entwicklung der Deutschen Schalmei und des Diskantpommers	26
V. Hohe Doppelrohrblattinstrumente in der Kunstmusik	
V. 1 Der thüringisch-sächsische Raum	29
V. 2 Der österreichisch-süddeutsche Raum	41
VI. Edition	
VI. 1 Sebastian Knüpfer: Dies est laetitiae – Ein Vergleich	45
VI. 2 Christian Lieben: Komm heyliger Geist – Edition	51
VII. Schlusswort	65
VIII. Bibliographie	
VIII. 1 Primärquellen	66
VIII. 2 Sekundärliteratur	67



*Deutsche Schalmeien von Richard Haka (1646-1705)
Den Haag, Gemeentemuseum*

EINLEITUNG

Die Entwicklung der Barockoboe wird stets mit Frankreich, insbesondere mit Lully und der Familie Hotteterre in Verbindung gebracht. Zwischen der Beschreibung der Renaissanceschalmey bei Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, Paris 1636) und der frühesten erhaltenen französischen Oboe von Dupuis (ca. 1690) klafft jedoch eine riesige Lücke: ein Zeitraum von mehr als 50 Jahren, aus dem lediglich einige Abbildungen kurioser Oboeninstrumente und ein sehr überschaubares Repertoire für «hautbois» und «cromornes» erhalten sind.

Ein Ziel dieser Arbeit ist es, die Entwicklung der Oboeninstrumente im deutschsprachigen Raum aufzuzeigen. Im Gegensatz zu Frankreich lässt sich der Einsatz der hohen Doppelrohrblattinstrumente von Praetorius' Beschreibung der Pommern und Schalmeyen (*Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel 1619) bis zum Auftauchen der französischen Hautbois in den 1680er Jahren gut nachvollziehen.

Zwischen 1680 und 1720, also nachdem die Barockoboe bereits weit verbreitet war, wurde in Deutschland, Österreich und den Niederlanden zudem ein eigenständiger Instrumententyp gebaut, der weder den Renaissancepommern noch den Barockoboen klar zuzuordnen ist. Die heute sogenannte «Deutsche Schalmey» gibt vor allem durch die Diskrepanz zwischen der grossen Anzahl erhaltener Instrumente und deren völlig ungeklärter musikalischer Verwendung ein Rätsel auf.

Stand am Anfang meiner Recherchen die Suche nach den Deutschen Schalmeyen und ihrem Repertoire im Vordergrund, so hat sich der Schwerpunkt meiner Arbeit letztendlich auf die Analyse des nord- und mitteldeutschen Repertoires für hohe Doppelrohrblattinstrumente verlagert und auf die Frage, welche Instrumente dort mit den Begriffen Schalmey, Bombardo bzw. Piffaro gemeint waren.

Mein besonderer Dank gilt Bernhard Stilz, Elsa Frank und Jérémie Papasergio, Cosimo Stawiarski, Martin Kirnbauer, Thomas Drescher und Rainer Weber, die durch ihre Unterstützung und Hilfe bei der Beschaffung von Informationen und Quellenmaterial wesentlich zur Verwirklichung dieser Arbeit beigetragen haben, sowie Géry Dumoulin, Birgit Heise, Björn Kempf und Oliver Morr von den Musikinstrumentenmuseen in Brüssel, Leipzig, Berlin und Frankfurt.

I. DIE DEUTSCHE SCHALMEI

I. I. ZUR NOMENKLATUR

Der Begriff «Deutsche Schalmei» wird 1954 zum ersten Mal von A. C. Baines verwendet, um den engmensurierten Pommerntypus des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts von den Renaissanceinstrumenten zu unterscheiden.

«Other designs built from time to time include one which is very often found in continental museums to-day. This is an elegant slender design of treble and tenor shawm made in Germany and the Netherlands from the latter part of the 17th century till after 1710. In Germany it was known as *deutsche Schalmei*, being used for a time in the Saxon army (two trebles and a tenor, with a *Dulzian* for the bass).»¹

Baines ist damit der erste Musikwissenschaftler, der auf diesen Instrumententypus hingewiesen hat. In Museumskatalogen und Musiklexika² werden diese Instrumente seither als «Deutsche Schalmeien» bezeichnet. In jüngerer Zeit haben Jan Bouterse³ und Susan E. Thompson⁴ wichtige Artikel zu diesem Thema publiziert.

«Deutsche Schalmei» ist allerdings kein historischer Instrumentenname, wie im Kapitel II noch ausführlich diskutiert wird. Er ist heute jedoch so gebräuchlich, dass es kaum möglich wäre, einen anderen Terminus einzuführen. Bruce Haynes schlägt den Namen «Baroque Schalmey» vor.⁵

Die Deutsche Schalmei existiert in zwei Grössen: Diskant und Alt/Tenor. Die Mehrzahl der noch heute erhaltenen Exemplare sind Diskantinstrumente. Äusserlich gleichen die Instrumente stark denen der Pommernfamilie, haben allerdings eine sehr enge Bohrung (engste Stelle der Bohrung bei Schalmeien von Haka: 4 bis 4,6 mm⁶, im Vergleich dazu beträgt der Mittelwert bei Barockoboen 5,95 mm⁷) und sehr kleine Grifflöcher. Die auf den ersten Blick auffälligsten Unterschiede zum Renaissancepommer sind die sehr schlanke Bauweise und das Fehlen einer Klappe (beim Diskantinstrument).

1 Baines, Anthony: Artikel «Shawm» in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th edition, New York 1954, Band 7, S. 747

2 Eine chronologische Liste der Benutzung des Begriffes «Deutsche Schalmei» findet sich in: Thompson, Susan E.: «Deutsche Schalmei: A Question of Terminology», in: *JAMIS* 25, 1999, S. 57-60

3 Bouterse, Jan: «The Deutsche Schalmeien of Richard Haka», in: *JAMIS* 25, 1999, S. 61-94

4 Thompson, Susan E.: «Deutsche Schalmei: A Question of Terminology», S. 31-60

und «Smaller than Hautbois: A Fresh Look at James Talbot's Schalmey», in: *JAMIS* 28, 2002, S. 246-260

5 Haynes, Bruce: *The Eloquent Oboe, A History of the Hautboy from 1640 to 1760*, Oxford 2001, S. 173

6 Angabe nach Bouterse, Jan: «The Deutsche Schalmeien of Richard Haka», S. 77

7 Haynes, Bruce: *The Eloquent Oboe*, S. 173

Kurt Birsak vergleicht die Deutsche Schalmei mit dem Renaissancepommer:⁸

Pommer:

aus einem Stück
weit gebohrt
7 Grifflöcher bzw.
6 Grifflöcher und eine offene Klappe
Fontanelle als Klappenschutz

Deutsche Schalmei:

zweiteilig
eng gebohrt – schlanke Form
6 Grifflöcher, zusätzlich nur
Ausstimmlöcher
Fontanelle als Attrappe

Bruce Haynes gibt eine Übersicht der wesentlichen Merkmale der Deutschen Schalmei im Vergleich zur Barockoboe:⁹

- it was sometimes (although not always) still played with a pirouette;
- the treble member was without a key (like Praetorius's *Schallmey*);
- both sizes had a fontanelle;
- the bell was long, flared widely, and was without an internal lip;
- there were usually three resonance-holes on the bell;
- all fingerholes were single.

In dieser Arbeit bezeichne ich alle Instrumente als «Deutsche Schalmei», die folgende Merkmale aufweisen:

- schlanke Bauweise und enge Bohrung
- birnenförmige Fontanelle
- Metallbeschläge (meist am oberen Ende des Instrumentes, an der Fontanelle und am Schallbecher)
- 6 einfache Grifflöcher, 7. Loch unter der Fontanelle
- Diskant ohne Klappe, Alt meistens mit Klappe
- ausladender Schallbecher ohne inneren Rand (häufig mit Metallring)

In der in Kapitel I. 3 wiedergegebenen Tabelle sind alle mir bekannten Instrumente aufgelistet, die diesen Kriterien entsprechen.

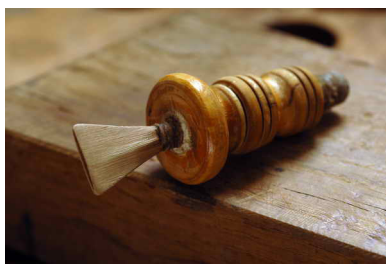
8 Birsak, Kurt: *Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, Salzburg 1973

9 Haynes, Bruce: *The Eloquent Oboe*, S. 173f

Pirouette, Wirbel und Windkapsel

Die bautechnischen Besonderheiten der Deutschen Schalmei werfen einige Fragen zur Spieltechnik auf, die ich hier kurz ansprechen und erläutern möchte.

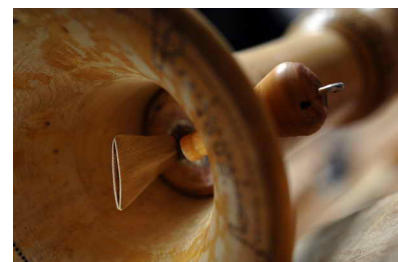
Die meisten erhaltenen Schalmeien besitzen keine oder später hinzugefügte Pirouetten. Es finden sich aber einige Indizien, die darauf hinweisen, dass die Deutsche Schalmei mit Pirouette gespielt wurde: Zum einen gibt es Instrumente, wie zum Beispiel die Schalmeien MIR 364 und 366 aus dem Germanischen Museum in Nürnberg, die originale Pirouetten besitzen.¹⁰ Zum anderen belegen die beiden wichtigsten Schriftquellen zur Deutschen Schalmei, James Talbots Manuskript¹¹ und Johann Christoph Weigels *Musicalisches Theatrum*¹², die Benutzung der Pirouette. Allerdings weisen die von Talbot angegebenen Masse darauf hin, dass das Rohr trotzdem mit voller Lippenkontrolle gespielt wurde. Auch der Schalmeispieler von Weigel scheint die Pirouette nicht mit den Lippen zu berühren.



*Pirouette und Rohrblatt einer
istrianischen Volksschalmei*

Ein ähnliches Rätsel stellt der sogenannte «bell peg»¹³ dar. Dabei handelt es sich um einen Holzstift, ähnlich einem Geigenwirbel, der an der Seite des Schallbechers in einem Loch fixiert ist. Die Vermutung, es handele sich um einen Stimmstift¹⁴, halte ich für unwahrscheinlich. Das Schliessen eines Resonanzloches mit dem Wirbel hätte nur geringe Auswirkung auf die Intonation. Die

plausibelste Erklärung ist die einer Pirouettensicherung oder -halterung. Dabei wird die Pirouette mit dem Rohr nach unten in den Schallbecher gesteckt und mit dem Wirbel fixiert (siehe Abb. unten rechts). In Istrien wird dieses System noch heute bei den «Sopile» und «Rozenice» verwendet. Diese Schalmeien kamen im 17. Jahrhundert vermutlich aus Venedig oder durch die Habsburger nach Istrien und werden heute in der Volksmusik in zwei Grössen (Sopran und Alt) verwendet. Vor allem die «Rozenice» gleichen der Deutschen Schalmei äusserlich sehr. Das Rohr befindet sich



*Pirouette und Rohrblatt
mit Wirbel im Schallbecher befestigt*

10 Kirnbauer, Martin: *Flöten und Rohrblattinstrumente bis 1750* (Verzeichnis der europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Band 2), Wilhelmshaven 1994, S. 120 und 123, Abbildung S. 121

11 Talbot, James: *Christ Church Library Oxford Music Ms. 1187* (entstanden nach 1685 und vor 1701)

12 Weigel, Johann Christoph: *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg ca. 1715–1725

13 Bouterse, Jan: «The Deutsche Schalmeien of Richard Haka», S. 61-94

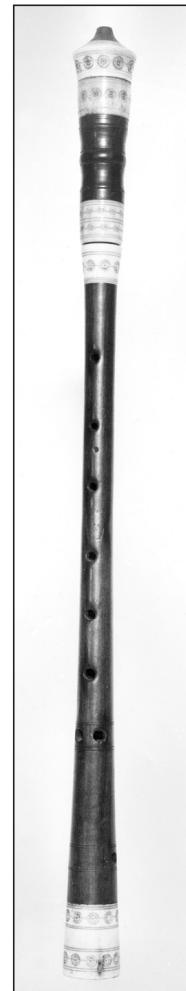
14 Kirnbauer, Martin: *Flöten und Rohrblattinstrumente bis 1750*, S. 123



komplett ausserhalb der Pirouette, deren einziger Zweck anscheinend das Verstauen des Rohres im Schallbecher ist. Bei dem Basler Instrument HM 1879.98.a von Christian Schlegel kann der Stift nicht entfernt und auch nicht genügend weit bewegt werden, um damit eine Pirouette im Innern zu befestigen.¹⁵ Der an den Pirouetten der Nürnberger Instrumente MIR 364 und 366 mit einer Schnur befestigte Holzstift könnte zum Aufstecken eines zweiten Rohres gedacht sein,¹⁶ wie es auf dem rechten Innenflügel «Die Hölle» des Triptychons «Der Garten der Lüste» von Hieronymus Bosch zu sehen ist (siehe Abb. links).¹⁷

Nur zwei der mir bekannten Deutschen Schalmeien besitzen eine Windkapsel: Die Altschalmei MIR 367 aus Nürnberg und die Diskantschalmei 1423 aus Leipzig. Dieses System einer Pirouette mit Windkapselaufsatz findet sich auch auf einer Abbildung bei Praetorius¹⁸ und an den Schalmeien des Freiburger Doms.¹⁹ Die bei Instrument MIR 367 zu findende Windkapsel ist laut Museumsbericht allerdings später hinzugefügt.²⁰ Bei dem Leipziger Instrument passt die Windkapsel zu der Verzierung am oberen Ende des Instrumentes. Beide sind aus Knochen mit eingeritzten schwarzen Rillen und Kreisen.

In diesem Zusammenhang möchte ich darauf hinweisen, dass die zwei im Leipziger Musikinstrumentenmuseum aufbewahrten sogenannten Windkapselschalmeien (die Abbildung rechts zeigt das Instrument mit der Inventarnummer 1418) und das oben erwähnte Instrument 1423 die gleichen Knochenverzierungen aufweisen wie die mit PP signierten Deutschen Schalmeien MIR 364 und 366 aus Nürnberg. Windkapselschalmeien und Deutsche Schalmeien sind in ihrer Konzeption jedoch völlig unterschiedliche Instrumente. Die Windkapsel wird bei der Windkapselschalmei direkt auf das Instrument aufgesteckt, während die Pirouetten und Windkapseln bei der Deutschen Schalmei an der Hülse befestigt werden.



15 Rainer Weber berichtet: «Aber als ich das Instrument einmal ausgiebiger und kräftiger geblasen habe, fing dieses Stiftchen an zu tanzen und zu schnurren. Es war schon recht reizvoll, wie man es etwas ähnlich bei chinesischen Querflöten mit der Membran erleben kann.»

16 persönliche Mitteilung von Jérémie Papasergio

17 Madrid, Museo del Prado

18 Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II: De organographia*, Wolfenbüttel 1619, Tafel XI

19 Fontana, Eszter: *Wenn Engel musizieren*, Dössel 2004

20 Kirnbauer, Martin: *Flöten und Rohrblattinstrumente bis 1750*, S. 124

Im Bayerischen Nationalmuseum²¹ und im Basler Musikinstrumentenmuseum²² existieren mehrere unvollständige Instrumente (München: Mu.105, anonym; Basel: HM 1956.328, signiert HB, 1956.330 und 1956.331, beide signiert PP), vielleicht Spielfeifen, die zu einer Windkapselschalmei oder zu einem Dudelsack gehören könnten. Sie besitzen die gleichen oder ähnliche Knochenverzierungen wie die oben erwähnten Instrumente aus Nürnberg und Leipzig.

Zusammenfassend: Bei den Instrumenten mit Wirbel können wir mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass eine Pirouette verwendet wurde. Bei denen ohne Pirouette und ohne Wirbel lässt sich die Verwendung nicht nachweisen. Vielleicht gab es Spieler, die eine Pirouette benutzten, und andere, die ohne sie spielten. Das Benutzen einer Windkapsel erscheint anachronistisch und nur in extremen Situationen wie im Krieg oder zu Pferd sinnvoll, wo sie sowohl das Rohr als auch den Spieler schützen würde. Vielleicht kommt daher auch die Idee, die Windkapsel abnehmbar an der Pirouette zu befestigen, so dass das Instrument auf beide Arten gespielt werden kann.

Talbots Griffabelle

Das oben schon erwähnte Manuskript von James Talbot²³ ist von besonderer Bedeutung, da es als einzige Quelle die drei zu dieser Zeit koexistierenden Oboentypen beschreibt und die dazugehörigen Griffabellen aufführt. Den Renaissancepommer nennt Talbot «English Hautbois», die Barockoboe «French Hautbois» und die Deutsche Schalmei «Schalmeye». Neben Talbots Aufzeichnungen mit genauen Angaben zu den Massen der «Schalmeye», ihres Rohres und ihrer Pirouette («fliew») gibt uns vor allem der Vergleich der Griffabellen wichtige Informationen zur Spieltechnik der Deutschen Schalmei. (siehe hierzu die Griffabelle der «Schalmeye» auf Seite 12)

Leider sind die Angaben zur «Schalmeye», hier als «Chalmeye Treble/Shawm» bezeichnet, nicht immer ganz eindeutig, worauf ich im Folgenden genauer eingehen werde:

- Das c' wird mit sechs geschlossenen Grifflöchern erzeugt. Dieses System erscheint jedoch sehr ungewöhnlich, impliziert es doch, dass das Instrument eigentlich in b stünde.²⁴ Es könnte sich

21 Wackernagel, Bettina: *Musikinstrumente des 16. und 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum*, München 1999, S. 110-112

22 persönliche Mitteilung von Martin Kirnbauer

23 Talbot, James: *Christ Church Library Oxford Music Ms. 1187*

24 Baines gibt zur Griffabelle der «Schalmeye» folgende Erklärung: «[...] the low b [flat?] is penned in dots, thus agreeing with the above remark about the 7th hole [would add a note if stopd]. Thence it runs from c' (six fingers) to c''' diatonically [...]

Baines, Anthony: «James Talbot's Manuscript (Christ Church Library Music MS 1187)», in: *GSJ* i (1948), S. 13

hierbei allerdings um einen Irrtum handeln, der durch das Fehlen der Klappe beim siebten unter der Fontanelle liegenden Loch entstanden ist. Die Tabelle zum «English Hautbois Treble/(Chalmie) Waits», die direkt unter der für die «Schalmey» abgebildet ist, beginnt nämlich mit dem tiefsten Ton c' bei sieben geschlossenen Grifflöchern. Talbot könnte einfach den tiefsten Ton des «English Hautbois» übernommen haben, ohne darauf zu achten, dass bei der Schalmey die Klappe fehlt und er folglich mit dem zweitiefsten Ton d' hätte beginnen müssen.

Nehmen wir Talbots Angabe aber als richtig an, könnte dies bedeuten, dass die «Schalmey» einen Ton tiefer klingt als der «English Hautbois» (sechs geschlossene Grifflöcher = c' bei der Schalmey, = d' beim English Hautbois), wenn man den gleichen Stimmtton voraussetzt. Gegen die Vermutung, dass Talbot die Tonhöhen der beiden Instrumententypen vergleichen wollte, sprechen aber verschiedene Spielversuche auf erhaltenen Deutschen Schalmeyen²⁵, die auf einen Stimmtton von ca. 415 Hz bei sechs geschlossenen Grifflöcher = d' hinweisen. Die Renaissanceschalmey spielt bei sechs geschlossenen Löchern aber ein d' in ca. 520 Hz²⁶, also 2 Ganztöne höher als die «Schalmey».

- Von c' bis a' sind die Griffe konsequent einen Ton höher als beim «English Hautbois» oder beim «French Hautbois».

- b' wird jedoch mit dem gleichen Griff wie beim «English/French Hautbois» angegeben. Folglich würde b' einen halben Ton tiefer klingen als das davor angegebene a'. Hier scheint Talbot wieder ein Fehler unterlaufen zu sein.

- h' ist gleich dem c''-Griff des «English/French Hautbois». Nach dem System, das Talbot zwischen c' und a' benutzt, wäre es ein klingendes b'.

- Beim c'' läuft die Tabelle wieder weiter wie zuvor, mit den gleichen Griffen wie in der ersten Oktave. Ab d'' hat der oberste Punkt der Griffabelle jeweils einen Querstrich, der die Halböffnung dieses Griffloches anzeigt.

- Auch bei b'' und h'' sind die gleichen inkonsequenten Griffe wie in der ersten Oktave angegeben.

- c''' ist mit sechs Kreisen angezeigt, die im Gegensatz zu den davor benutzten Punkten offene Grifflöcher darstellen. Dieser Griff entspricht dem c''' der Tabelle «by Mr La Riche» zum «French Hautbois». An dieser Stelle wäre durch die Verschiebung der zwei Griffsysteme um einen Ton allerdings eher der Griff für d''' zu erwarten, der aber auch beim «French Hautbois» nicht angegeben wird.

25 siehe hierzu S. 12

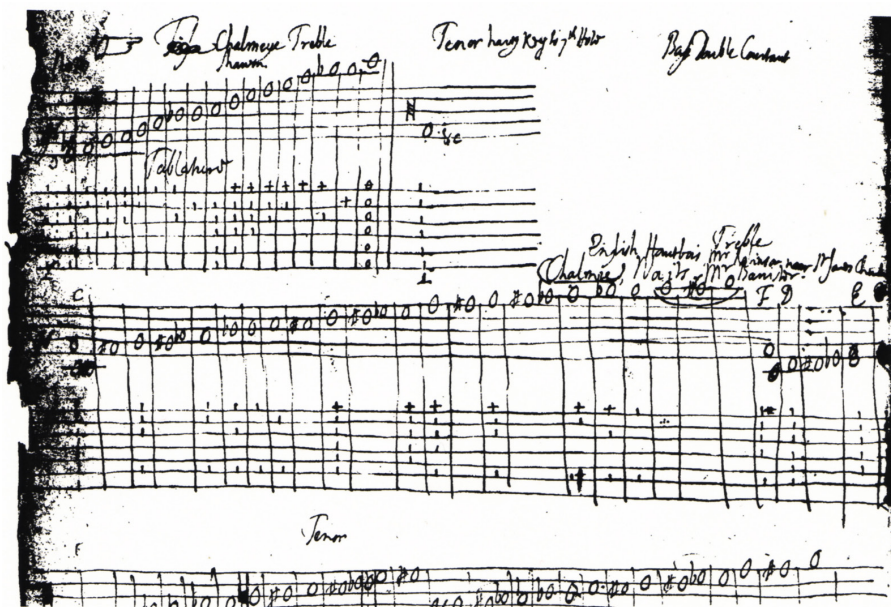
26 Den tiefsten Ton der Renaissanceschalmey mit sieben geschlossenen Grifflöchern gibt Talbot im Gegensatz zu Praetorius als c' an. Praetorius bezeichnet den tiefsten Ton als d' im Chorton (a' = ca. 465 Hz). Wenn man nun davon ausgeht, dass es sich um das gleiche Instrument handelt, ergibt das für Talbots Schalmey ein c' in 520 Hz.

Auf der gleichen Seite des Manuskripts, neben der Griffabelle des Diskantinstrumentes, finden sich folgende Angaben:

«Tenor having Key to 7th Hole» und «Baß Double Courtaut»

In Übereinstimmung mit einigen erhaltenen Deutschen Schalmeyen in Altlage weist Talbots «tenor» eine Klappe auf. Es ist nur der erste Ton im C 3-Schlüssel²⁷ angegeben: «g» (g als Notenkopf, sieben geschlossene Löcher) «&c» (= et cetera). Bei sechs geschlossenen Grifflöchern spielt das Altinstrument dementsprechend ein a. Das würde bedeuten, dass es nur eine kleine Terz tiefer klingt als das Diskantinstrument. Dies ist ein weiteres Argument dafür, dass die «Schalmey» bei sechs geschlossenen Grifflöchern nicht ein c' sondern ein d' spielen sollte. Dadurch würde ein für die Instrumentenfamilien dieser Zeit typischer Quartabstand entstehen.

Spielversuche auf der Deutschen Schalmey in Altlage von Richard Haka haben zum gleichen Ergebnis geführt: Der 6-Finger-Griff ergibt ein a in 415 Hz, mit geschlossener Klappe klingt ein g.²⁸ Zum «Baß Double Courtaut» gibt es keine Griffabelle. Unklar bleibt auch, ob Talbot durch die Erwähnung des Instrumentes vielleicht andeuten wollte, dass es mit den Deutschen Schalmeyen zusammen gespielt wurde.



27 Die Schlüssel bezeichnen die Linie des Notensystems (von unten gezählt) auf der g², c' oder f platziert sind, z. B. C 3 = Altschlüssel/Bratschenschlüssel

28 Bouterse, Jan: «The Deutsche Schalmeyn of Richard Haka», S. 83

Bezüglich der Griffweise möchte ich an dieser Stelle noch eine Beobachtung von Rainer Weber festhalten, der dank seiner Arbeit als Restaurator die Möglichkeit hatte, einige Deutsche Schalmeien zu spielen. Weber schlägt vor, die erhaltenen Instrumente in zwei Gruppen zu teilen: Die ersten spielen bei vier geschlossenen Grifföchern eine kleine, die zweiten eine grosse Terz über dem 6-Finger-Griff. Demzufolge gäbe es Instrumente mit einer Moll- und andere mit einer Dur-Skala.²⁹ Eine weitere Erklärung wäre, dass beide Schalmeienarten in C-Dur konzipiert sind. Die ersten mit dem fehlenden Grundton = c' in ca. 415 Hz (4-Finger-Griff = f'), die zweiten mit dem tiefsten Ton (sechs geschlossene Grifföcher) = c' in ca. 465 Hz (4-Finger-Griff = e').

Stimmtonhöhe

Als die verlässlichsten Angaben zur Stimmtonhöhe der Deutschen Schalmeien müssen die Spielversuche gelten, die mit den erhaltenen Instrumenten durchgeführt wurden. Hier ist natürlich wie bei allen Doppelrohrblattinstrumenten je nach Rohrmaterial und Spieler mit Abweichungen zu rechnen. Den Versuchen von Bruce Haynes, Piet Dhont und Jan Bouterse zufolge spielen die Deutschen Schalmeien von Haka ebenso wie seine Oboen in 415 Hz oder ein bisschen tiefer, wobei der tiefste klingende Ton als d' angenommen wird.³⁰ Auch die anonyme Schalmei aus dem Bonner Beethovenhaus spielt laut Rainer Weber in ca. 415 Hz, bzw. wie in seinem Restaurierungsbericht angegeben in c' bei a' = ca. 465 Hz.³¹

Weitere Angaben zum Stimmton, die sich in den Katalogen der verschiedenen Instrumentensammlungen finden, konnte ich nicht sinnvoll auswerten, da meist wichtige Informationen fehlen. Insbesondere zur vorausgesetzten Stimmtonhöhe und auch dazu, welcher Ton als Grundton definiert wurde (tiefster klingender Ton bei sechs geschlossenen Grifföchern oder imaginärer Grundton). Die in der folgenden Tabelle angegebenen Längenmasse sollen nur als ungefähre Anhaltspunkt dazu dienen, die Schalmeien in Diskant- bzw. Altinstrumente einzuteilen.

29 persönliche Mitteilung von Rainer Weber

30 Bouterse, Jan: «The Deutsche Schalmein of Richard Haka», S. 86

31 Weber, Rainer: *Zur Restaurierung von Holzblasinstrumenten aus der Sammlung von Dr. Josef Zimmermann im Bonner Beethoven-Haus*, Celle 1993, S. 78

I. 3. DIE INSTRUMENTE

Signatur/ Erbauer	Standort	Sammlung	Inventarnummer	Bemerkungen	erwähnt in (Autor, Jahr, Seite)	Länge (in mm)
D.	Berlin	Musikinstrumentenmuseum, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz	65	Zeichen der Wildruf- und Hornreher aus Nürnberg, HGK auf dem Schallbecher	Kirnbauer 1992:19 Sachs 1922:271	605
FH	Basel	Historisches Museum	1956.623		Boutser 1999:90	723,5
Haka	Berlin	Musikinstrumentenmuseum	2929	ex-Snoek, in Restle 1993 nicht erwähnt	Boutser 1999:65	619
(Haka)	verschollen	(Berlin)	(2930)	ex-Snoeck Nr. 930, Kriegsverlust	Sachs 1922:271	615
(Haka)	teilweise verschollen	(Berlin)	(2936)	nur Schallbecher erhalten (B. Kempf, pers. Mitteilung)		
Haka	Den Haag	Haags Gemeentemuseum	Ea 18-x-1952	ex-Boers	Boutser 1999:65	619,3
Haka	Den Haag	Haags Gemeentemuseum	Ea 21-x-1952	ex-Boers	Boutser 1999:65	619,5
Haka	Den Haag	Haags Gemeentemuseum	Ea 19-x-1952	ex-Boers	Boutser 1999:65	854
Haka	Hamamatsu City, Japan	Municipal Museum	A.0268 R	ex-Rosenbaum, Ex-van Tricht	Boutser 1999:65	626
Haka	Kopenhagen	Musikhistorisk Museum	E 27		Boutser 1999:65	621
Haka	New Haven, Conn., USA	Yale University Collection of Musical Instruments	3410.68	ex-Galpin	Boutser 1999:65	620,9
Haka	Stockholm	Musik Museet	145		Boutser 1999:65	622
Haka	St. Petersburg	Museum of Musical Instruments, Theatre, and Cinematography	1492		Boutser 1999:65	623
Haka	Vermillion, S.D., USA	America's Shrine to Music Museum	4545	ex-de Vries, Ex-Mengelberg	Boutser 1999:65	624
H.F.K.	Meiningen	Schloss Elisabethenburg		Kynsecker unwahrscheinlich (M. Kirnbauer, pers. Mitt.)	Heyde 1986:80	607,7
HS	Leipzig	Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig	1302	ex-Heyer	Kinsky, 1913:153f/ Heyde 1986:178	610
PP	Nürnberg	Germanisches Museum	MIR 364	Pirouette	Kirnbauer 1994:12	588,5
PP	Nürnberg	Germanisches Museum	MIR 366	Pirouette	Kirnbauer 1994:123	715
PP	unbekannt			ex-Zimmerwald/Burri (M. Kirnbauer, pers. Mitteilung)		
Schlegel	Basel	Historisches Museum	HIM 1879.98.a	"Schmarrstift", signiert "Christian / S"	Boutser 1999:90	613,5
Schlegel	Zürich	Schweizerisches Landesmuseum	(HM 1879.98.b)	ex-Burger, ex-Hist. Museum Basel, signiert "Christian / S"	Küng 1987:74	615
Walch	Berlin	Musikinstrumentenmuseum	2931	in Restle 1993 nicht erwähnt	Sachs 1922:271	567
Walch	Salzburg	Museum Carolino Augusteum	12/1	Fontanelle nur durch Schwellung angedeutet	Birsak 1973:33	508

Signatur/ Erbauer	Standort	Sammlung	Inventarnummer	Bemerkungen	erwähnt in (Autor, Jahr, Seite)	Länge (in mm)
(Walch)	Salzburg	Museum Carolino Augusteum	12/3	unsigniert, Walch zugeschrieben	Birsak 1973:33	570
(Walch)	Salzburg	Museum Carolino Augusteum	12/4	unsigniert, Walch zugeschrieben	Birsak 1973:33	680/677
Walch	Salzburg	Museum Carolino Augusteum	12/5		Birsak 1973:33	680/677
Anonym	Basel	Historisches Museum	HM 1878.2		Bouterse 1999:90	604
Anonym	Berlin	Musikinstrumentenmuseum	2932	in Snoecks Katalog (Nr. 932) als Instrument von Haka, auffallende Ähnlichkeit zu 2929 (Bouterse 1990:63)	Restle 1993:78 Sachs 1922:271	616
Anonym	Berlin	Musikinstrumentenmuseum	67	Kleindiskant, Elfenbeinverzierung	Restle 1993:77	467
Anonym	Bonn	Beethovenhaus	92	Sammlung Zimmermann, Pirouette	Weber 1993:78	619,5
Anonym	Brüssel	Musée des instruments de musique	ID. 960.	„Alt-Schalmei“, museumsintern als Kopie verzeichnet	Mahillon 247	870
unbekannt	Darmstadt	Hessisches Landesmuseum	Kg 67: 127	mit Klappe, unbekannte Signatur	Museum 1980	833
Anonym	Hamburg	Museum für Hamburgische Geschichte	1924, 207	Alt ohne Klappe	Schröder 1930:68	830
(?)	verschollen	(Leipzig)	(1303)	ex-Heyer, Kriegsverlust. Abbildung in Kinsky Tafel 26	Kinsky 1913:153f	
Anonym	Leipzig	Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig	1304	ex-Heyer	Kinsky 1913:153f	678
Anonym	Leipzig	Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig	1305	ex-Heyer, Abbildung in Kinsky Tafel 26	Kinsky 1913:154	811
Anonym	Leipzig	Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig	1423	ex-Heyer, besitzt eine Windkapsel	Kinsky 1913:164	597
Anonym	Linz	Oberösterreichisches Landesmuseum	Mu 182	Pirouette, gekürzt, aus Stift Kremsmünster	Young 1997:106	(620,7)
Anonym	Linz	Oberösterreichisches Landesmuseum	Mu 225		Young 1997:108	630
Anonym	München	Bayrisches Nationalmuseum	mu.102	Pirouette, zwei Löcher unter der Fontanelle (R. Weber, pers. Mitteilung)	Wackernagel: 1999:110ff.	625
Anonym	München	Deutsches Museum	DM 17241	Pirouette	Seifers 1976:52	700
unlesbar	Nürnberg	Germanisches Nationalmuseum	MIR 146	unlesbare Signatur	Kirnbauer 1994:119	663
Anonym	Nürnberg	Germanisches Nationalmuseum	MIR 365	Ex-Neuner	Kirnbauer 1994:122	672,5
Anonym	Nürnberg	Germanisches Nationalmuseum	MIR 367	Ex-Engel, Windkapsel	Kirnbauer 1994:124	749,5
Anonym	Salzburg	Museum Carolino Augusteum	12/2		Birsak 1973:33	570
Anonym	Salzburg	Museum Carolino Augusteum	12/6		Birsak 1973:34	710
(Wise?)	verschollen			Talbot Manuskript	Bouterse 1999:90	612,8

II. TERMINOLOGIE DER DOPPELROHRBLATTINSTRUMENTE IN BEZUG AUF DIE DEUTSCHE SCHALMEI

Eines der umfangreichsten und detailliertesten Werke zur Instrumentenkunde des 16. und 17. Jahrhunderts ist das *Syntagma Musicum* von Michael Praetorius.¹ Noch über hundert Jahre später beruft sich Quantz darauf, wenn er die Entwicklung der Blasinstrumente seiner Zeit aufzeigt.² Praetorius unterscheidet bei seiner Beschreibung der Doppelrohrblattinstrumente zwischen dem Diskantinstrument, der Schalmei, und den tieferen Stimmlagen, den Pommern. Die Schalmei hat sieben Grifflöcher, die etwa bis zur Hälfte des Instrumentes reichen. Der Schallbecher ist extrem lang und hat viele Resonanzlöcher. Die Pommern hingegen haben alle eine Klappe anstelle des siebten Grifflochs. Der Schallbecher nimmt etwa ein Drittel der Instrumentenlänge ein, ist also wesentlich kürzer als bei der Schalmei. Obwohl beide Instrumente zur gleichen Familie gehören, kann man im Instrumentenbau doch von zwei verschiedenen Instrumententypen sprechen. In seinem Kapitel «Wie die Instrumenta in Italiänischer Sprach am bequemsten zu nennen und außzusprechen seyn»³ findet sich folgende Tabelle:

Schallmeyen	Piffaro. Tibia gingria Bombyx.
AltPommer	Bombardino. Bombardo picciolo.
ChorBaß Pombard	Bombardo.
Groß Pommer	Bombardone.

In den Quellen des ausgehenden 17. und bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts finden wir die von Praetorius verwendeten Bezeichnungen wieder. Meist ist nicht eindeutig festzustellen, welches Instrument damit gemeint ist. Die Begriffe «Piffaro» und «Bombardo» (mit seinen verschiedenen Endungen) finden sich vor allem als Instrumentenbezeichnungen in den Musikquellen. Welche Instrumente damit gemeint sein könnten, wird weiter unten diskutiert.

1 Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II*

2 siehe Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen*, Breslau 1789
Das I. Hauptstück, § 3, S. 24: «Michael Prätorius nennet diese Flöte, in seinem *Theatro Instrumentorum*, welches 1620, zu einer Zeit, wo noch keine von den itzo daran befindlichen Klappen üblich war, in Wolfenbüttel gedrucket worden: die Querflöte.» und Des XVII. Hauptstücks VII. Abschnitt, § 6, S. 241 «Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmen tiefern Tone, die deutsche Querpfeife in die Flöte traversiere, die Schallmey in den Hoboe, und den Bombart in den Basson verwandelt hatten; ...»

3 Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum III: Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, S. 122 (im Original fehlerhaft als S. 142 bezeichnet) (Der Tenorpommer fehlt in der Tabelle tatsächlich.)

Die Begriffe «Schalmey» und «Bombart» (damit ist der Basspommer gemeint) waren in der Umgangssprache gebräuchlich und finden sich in folgenden Textquellen:

Schalmey

In dem in der Christ Church Library Oxford überlieferten Traktat Music Ms. 1187 von James Talbot findet sich bezüglich der «Schalmeye» folgende Beschreibung:

«Schalmeye. Saxon used Much in German Army [music]. smaller than Hautbois. Several sizes & pitches.»⁴

Im *Musicalischen Theatrum*⁵ von Johann Christoph Weigel wird die «Schalmey» im Vergleich zum «Hautbois» als unedles, aus der Mode gekommenes Instrument beschrieben.

«Schalmeyen. So prangt ihr Erbars G'sind, ich blas auf beyden backen. kommt nur fein bald zum G'fräß, da will ich lustig seÿn: und käuen weil ich kan, biß alle zahn drob knaken springt ihr hernach gleichwohl die quer und länge drein! man kan nicht alletag so fröhlich Hochzeit machen, es folgt ohn dem gar off ein Flan Maul auf diß lachen.»⁶

«Hautboist. Weg Bäurische Schallmeÿ! mein Klang muß dich vertreiben[,] ich dien auf beede recht in Krieg und Friedens Zeit, Der Kirche und bey Hof, da du must ferne bleiben, mir wird der Reben Safft, dir Hefen Bier bereit, du bleibest auf dem Dorff[,] ich wohn im Schloß und Städten[,] dich ziert ein Pfening-Band und mich die Guldne Ketten.»⁷



Talbot und Weigel sind die einzigen erhaltenen Quellen, die eindeutig das von uns heute als Deutsche Schalmey bezeichnete Instrument beschreiben. «Schalmeye/Chalmeye» (Talbot) und «Schalmey/Schallmeÿ» (Weigel) werden hier jedoch ausschliesslich ohne den Zusatz «deutsch» benutzt.

Weigels Stich zeigt ein relativ kleines Instrument (siehe Abbildung oben), das den erhaltenen Deutschen Schalmeyen entspricht. Talbot führt in seinem Traktat neben dem von ihm als «Schalmeye» bezeichneten Instrument auch den «English Hautbois [or] Waits» (Renaissanceschalmey) und den

4 zitiert nach Thompsen, Susan E.: «Smaller than Hautbois», S. 246

5 Weigel, Johann Christoph: *Musicalisches Theatrum*

6 Weigel, Blatt 28

7 Weigel, Blatt 8

«French Hautbois» (Barockoboe) an. Es wird sich folglich bei der «Schalmey» weder um das eine, noch das andere Instrument handeln. Diese Tatsache in Verbindung mit den von Talbot angegebenen Massen lassen vielmehr darauf schliessen, dass er ein Instrument beschreibt, welches in unserer heutigen Terminologie mit dem Begriff «Deutsche Schalmey» bezeichnet würde.

Vermutlich wegen Talbots Äusserung über den Gebrauch in der Armee werden folgende Paragraphen aus Hannß Friedrich Flemings *Der vollkommene Soldat* und Johann Heinrich Zedlers *Grossem vollständigen Universal Lexicon* häufig im Zusammenhang mit der Deutschen Schalmey zitiert:

«§1 Die Regiments-Pfeiffer wurden vor Zeiten auch Schallmey-Pfeiffer geheissen, indem damahls solche Instrumenta, als die einem [sic] hellen Laut von sich geben, vor dem Regiment hergeblasen wurden, um die gemeinen Soldaten hiedurch destomehr aufzumuntern. Nachdem sie aber schwer zu blasen, und in der Nähe auf eine gar unangenehme Art die Ohren füllen, so sind an statt der teutschen Schalmeyen nachgehends die Frantzösischen Hautbois aufgekommen, die nunmehr fast allenthalben im Gebrauch sind.

§2 Die Anzahl dieser Regiments-Pfeiffer ist unterschieden. Da die Schalmeyen noch Mode waren, hatte man nur vier Mann, als zwey Discantisten, einen Alt, und einem [sic] Dulcian. Nachdem aber die Hautbois an deren Stelle gekommen, so hat man jetzund sechs Hautboisten, weil die Hautbois nicht so stark, sondern viel doucer klingen, als die Schallmeyen. Um die Harmonie desto angenehmer zu completiren, hat man jetzund zwey Discante, zwey la Taillen, und zwey Bassons.»⁸

«Regimentspfeiffer, Regimentshautbois. Die Regimentspfeiffer wurden vorzeiten auch Schallmeypfeiffer geheissen, indem damals solche Instrumente, als die einen hellen Laut von sich geben, vor dem Regimente her geblasen wurden, um die gemeinen Soldaten hierdurch desto mehr aufzumuntern. Nachdem sie aber schwer zu blasen, und in der Nähe auf eine gar unangenehme Art die Ohren füllen, so sind an statt der Deutschen Schallmeyen, nachgehends die Französischen Hautbois aufgekommen, die nunmehr fast allenthalben im Gebrauche sind. Die Anzahl dieser Regimentspfeiffer ist unterschieden. Da die Schallmeyen noch Mode waren, hatte man nur vier Mann, als zwey Discantisten, einen Alt, und einen Dulcian. Nachdem aber die Hautbois an deren Stelle gekommen, so hat man ietzo sechs Hautboisten, weil die Hautbois nicht so starck, sondern viel sachter klingen, als die Schallmeyen. Um die Harmonie desto angenehmer zu machen, hat man jetzund zwey Discante, zwey la Taillen, und zwey Bassons. Es machen die Hautboisten alle Morgen vor des Obristen Quartier ein Morgenliedgen, einen ihm gefälligen Marsch, eine Entree, und ein paar Menuetten, davon der Obriste ein Liebhaber ist; Und eben dieses wird auch des Abends wiederholet, oder wenn der Obriste Gastebothe oder Assembleen anstellt, so lassen sie sich auf Violinen und Violons, wie auch Fleutdoucen und andern Instrumenten hören [...]»⁹

8 Fleming, Hannß Friedrich von: *Der vollkommene teutsche Soldat*, Leipzig 1726, S. 181 (§ 35 «Von Regiments Hautbois und Tambours»)

9 Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 30, Leipzig 1741, Sp. 1844f

Auch wenn Zedler in seinem Text ausdrücklich den Begriff «Deutsche Schallmeyen» benutzt, entspricht diese Terminologie nicht der heute gebräuchlichen, sondern wird lediglich als deutliche Abgrenzung zum «französischen Hautbois» eingesetzt. Die Wortfolge «Deutsche Schallmeyen» ist eine Adjektiv-Substantiv-Kombination. Sie steht immer im Vergleich mit «Französische Hautbois», kann also nicht als eigenständiger Instrumentenname verstanden werden.

Bei den Instrumenten, die Zedler mit «Deutsche Schallmeyen» bezeichnet, handelt es sich mutmasslich um die alten Renaissanceinstrumente. Die Deutschen Schalmeyen unserer heutigen Terminologie klingen aufgrund ihrer geringen Wandstärke, der engen Bohrung und der kleinen Grifflöcher weniger direkt und haben einen weicheren Ton.¹⁰ Auf Renaissanceschalmeyen trifft Zedlers Schilderung von sehr lauten Instrumenten hingegen sehr wohl zu.

In den folgenden Zitaten wird der Gebrauch des Wortes «Schalmey» als Überbegriff für Oboeninstrumente belegt. Diese Beispiele zeigen einmal mehr, dass «deutsch» in den vorhergehenden Quellen wie hier «französisch» als Adjektiv gemeint ist.

«HAUTBOIS. Französische Schallmey-Pfeiffe.»

«Schallmey, ist eine Pfeiffe so von den Hautbois fast ausgedrenget worden.»¹¹

«Wann aber unter deinen Musicanten einige die frantzösische Hautbois/ oder Schallmey lieblich blasen»¹²

«Hautbois: eine Französische Schallmey; auch ein Register in Orgel-Wercken adimitationem»¹³

Das Adjektiv «deutsch» wird nicht nur bei den Schalmeyen sondern auch bei Fagotten und Traversflöten hinzugefügt, um sie von dem moderneren französischen Instrument zu unterscheiden. Bemerkenswert ist bei Johann Philipp Eisels *Musicus autodidaktos*¹⁴ zudem die Gleichsetzung von Fagotten und Bombardi, die sich vermutlich auf den sich überschneidenden Gebrauch der beiden Instrumente bezieht.

«Von dem Hautbois. 1. Was ist das Hautbois vor ein Instrument? Das Hautbois, Italiänisch Oboe, ist ein blasendes Instrument, welches von den Frantzosen zu uns Teutschen kommen, und an statt der teutschen Schalmeyen getreten: Es ist dieses gleichsam redende Instrument, wenn es wohl tractiret wird, eines der angenehmsten unter allen, und das der menschlichen Stimme wohl am nächsten tritt...»

10 «Players who have tried Schalmeyen by Richard Haka find that they are indeed soft and sweet in tone.» Haynes, Bruce: «Sweeter than Hautbois: Towards a Conception of the Schalmey of the Baroque Period», in: *JAMIS* 26, 2000, S. 61

11 Stößel, Joh. Christoph und Joh. David (Hrsg.), *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, Chemnitz 1749, S. 333

12 Muffat, Georg: *Auserlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music*, Passau 1701, Ausgabe: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt Graz, Graz 1959, S. 9

13 Niedt, Friedrich Erhard: *Musicalischer Handleitung: Anderer Theil*, Hamburg [1721], S. 111

14 Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos*, Erfurt 1738

«Wie stehets um den Teutschen Basson? Die Teutschen Bassons, Fagotte, oder Bombardi [...] sind nicht mehr im Gebrauch.»¹⁵

In den Inventaren aus Ossegg (1706) und Naumburg (1720) nimmt das Adjektiv «deutsch» sogar die Konnotation von «alt» (antiqua) und «unbrauchbar» an.

«Chorus tibiaram ex C vulgo Teutsche Schallmey
Flauta antiqua vulgo Teutsche Flötten duo»¹⁶

«1. Chor teutsche Flöden 10 Stck.

1. Chor teutsche Fagotten, à 8. Stck.

5. teutsche Schallmeyen.

3. Pommerte, 2. Tenor 1. Baß»¹⁷

Die zuletzt angeführte Instrumentenliste stammt aus dem 1720 aufgestellten Inventar der Naumburger St. Wenzelskirche. Schon in einem früheren Verzeichnis von 1685 werden einige dieser Instrumente erwähnt, dort allerdings noch ohne den Zusatz «deutsch». 1728 heisst es: «5 teutsche Schalmeyen, unbrauchbar.»

Ein weiteres Indiz dafür, dass mit «deutsche Schalmeyen» in der Terminologie der damaligen Zeit das Renaissanceinstrument gemeint sein könnte, bringt Quantz:

«Der unangenehme Chorton hat einige Jahrhunderte in Deutschland geherrschet, welches die alten Orgeln sattsam beweisen. Man hat auch die übrigen Instrumente, als: Violinen, Baßgeigen, Posaunen, Flöten a bec, Schallmeyen, Bombarte, Trompeten, Clarinetten, u.s.w. darnach eingerichtet. Nachdem aber die Franzosen, nach ihrem angenehmen tiefern Tone, die deutsche Querpfeife in die Flöte traversiere, die Schallmey in den Hoboe, und den Bombart in den Basson verwandelt hatten; hat man in Deutschland auch angefangen, den Chorton mit dem Kammertone zu verwechseln: wie auch nunmehr einige der berühmtesten neuen Orgeln beweisen.»

«Denn obgleich der römische Ton tief, und für den Hoboe vortheilhaft war: so spieleten doch damals die Hoboisten auf solchen Instrumenten, die einen ganzen Ton höher stunden, und mußten folglich transponiren. Allein diese hohen Instrumente thaten, gegen die übrigen tiefgestimmten, eine solch Wirkung, als wenn sie deutsche Schallmeyen wären.»¹⁸

15 Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos*, S. 96f und S. 104

16 Inventar aus Ossegg (Böhmen, 1706), zitiert nach Nettel, Paul: «Weltliche Musik des Stiftes Ossegg (Böhmen) im 17. Jahrhundert», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921-22), S. 357

17 Krickeberg, Dieter: «Die alte Musikinstrumentensammlung der Naumburger St. Wenzelskirche im Spiegel ihrer Verzeichnisse», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1977, S. 10

18 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Des XVII. Hauptstücks VII. Abschnitt, § 6, S. 241 und § 7, S. 243

Dass sich Quantz bei seinen Aussagen über die früher in Deutschland gebräuchlichen Instrumente auf Praetorius bezieht, wurde bereits weiter oben angesprochen. Er erwähnt jedoch nur die alten «Schallmeyen» und die neuen «Hoboen», kennt also anscheinend keine dritte Form von hohen Doppelrohrblattinstrumenten. Die «Schallmeyen» sind, wie alle anderen «deutschen» Instrumente nach dem Chorton «ingerichtet». Praetorius spricht hingegen davon, dass die Schalmeyen sogar «umb einen Thon höher»¹⁹ spielen als die anderen Renaissanceinstrumente. Vermutlich spricht Quantz hier also von einer Schalmey in c', wie sie Praetorius in einer Randbemerkung zu seinen Umfangstabellen erwähnt («In diesem Thon were ein sehr hoch vonnöten.»²⁰).

Zusammenfassend: «Schalmey» (oder «Schallmey») ist in den deutschen Textquellen der am häufigsten gebrauchte Terminus. Er kann alle Arten von hohen Doppelrohrblattinstrumenten bezeichnen. Oft wird die «deutsche Schalmey» mit dem «französischen Hautbois» verglichen. «Deutsch» und «französisch» sind hier eindeutig als Adjektive benutzt, man kann in keiner Quelle den Begriff «deutsche Schalmey» isolieren, ohne diese vergleichende Eigenschaft zu ignorieren. Deshalb ist der von Bruce Haynes vorgeschlagene Name «Baroque Schalmey» meines Erachtens viel treffender. «Deutsch» und «französisch» im Sinne von «alt» und «neu» werden auch im Zusammenhang mit anderen Blasinstrumenten verwendet: deutsches Fagott, deutsche Flöten.

Die meisten der in der neueren Literatur zum Thema «Deutsche Schalmey» zitierten Quellen beschreiben also höchstwahrscheinlich die Renaissanceinstrumente. Die Existenz eines Übergangsinstrumentes scheint diesen Autoren nicht bekannt gewesen zu sein.

Gelegentlich taucht der Begriff «Schalmey» sogar in Kombination mit dem Adjektiv «französisch» auf. In diesem Fall steht «Schalmey» als Überbegriff für «Oboeninstrument».

Velt-Schalmey

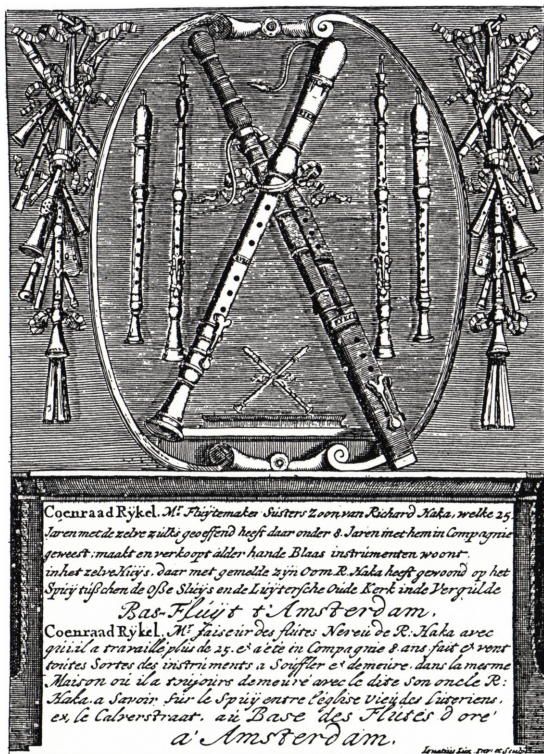
Der niederländische Instrumentenbauer Richard Haka wirbt im Jahre 1691 im *Amsterdamse Courant* für seine «Fluyten, Houbois, Bassons, en Velt-Schalmeyen».²¹ Der von Haka benutzte Name «Velt-Schalmey» stellt offenbar keine allgemein übliche Bezeichnung der damaligen Zeit dar. Glücklicherweise haben sich von ihm jedoch zehn Instrumente erhalten,²² die in ihrer baulichen Disposition der heute sogenannten Deutschen Schalmey entsprechen. Es legt sich also die

19 Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II*, S. 37

20 Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II*, S. 22

21 S. A. C. Dudok van Heel und Marieke Teutscher, *Historische Blaasinstrumenten*, «Amsterdam als centrum van fluytenmakers» in de 17e en 18e eeuw», Den Haag 1974, S. 53

22 siehe Kapitel I. 3



Tradecard von Coenraad Rykel
(Amsterdam um 1705)

Vermutung nahe, dass es sich bei diesen Instrumenten um die «Velt-Schalmeyen» handelt.

Der ungewöhnliche Name «Velt-Schalmey», der in anderen Quellen sonst nicht nachgewiesen werden kann, lässt – wie auch schon das eingangs erwähnte Zitat von Talbot – auf eine vorwiegende Verwendung im militärischen Bereich schliessen und grenzt das Instrument somit deutlich von der Kunstmusik ab.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Tatsache, dass Haka in seiner Anzeige sowohl den französischen «Hautbois» als auch die «Velt-Schalmey» zum Verkauf anbietet. Diese Koexistenz ist insofern von besonderem Interesse, da sie die allgemeine Annahme, die Deutsche Schalmey sei der Oboe vorausgegangen, deutlich widerlegt. In diesem Zusammenhang

sei ein ikonographisches Zeugnis hervorgehoben, welches das gleichzeitige Nebeneinander dieser beiden Instrumente nochmals untermauert. Es handelt sich um die Tradecard von Coenraad Rykel (Amsterdam um 1705), einem Neffen und Schüler Hakas, der später seine Werkstatt übernahm. Auf dieser Karte (siehe Abbildung oben links) sind unter anderem drei Oboentypen abgebildet:

- eine französische Oboe mit Doppellöchern, einer C-Klappe und zwei Es-Klappen (im Inneren des ovalen Rahmens)
- eine niederländische Oboe mit rechteckigem Klappenschutz und einer C-Klappe (vertikal im Instrumentenbündel)²³
- eine «Velt-Schalmey» mit Fontanelle aber ohne Klappe (schräg im Instrumentenbündel)

²³ siehe hierzu auch S. 40

III. DER EINSATZ VON OBOEN UND SCHALMEIEN IN DER MILITÄRMUSIK

Die Verwendung der Schalmei in der Militärmusik¹ wird erstmals 1646 durch vier «Schallmeyer» belegt, die im brandenburgisch-preussischen Heer dienten². Diese Besetzung wird noch 1726 von Fleming beschrieben:

«Da die Schallmeyen noch Mode waren, hatte man nur vier Mann als zwey Discantisten, einen Alt, und einen Dulcian.»³

Ab 1680 kamen französische Musiker vermutlich mit den neuen französischen Instrumenten nach Deutschland und schlossen sich den bestehenden Gruppen an. So spielten z. B. 1681 im Infanterieregiment «Anhalt-Dessau» vier «teutsche Schallmeyer» und ein «französischer Hautboist»⁴ zusammen. Unter dem immer grösser werdenden Einfluss der französischen Instrumente bildet sich eine Standardgruppe von sechs Hautboisten heraus, die mit «zwey Discanten, zwey la Tailen, und zwey Bassons»⁵ musizierten. Auch in den Heeren Preussens, Bayerns und Österreichs werden pro Infanterieregiment je sechs Hautboisten erwähnt⁶.

Fleming beschreibt die Aufgaben der Regimentshautboisten folgendermassen:

«Es machen die Hoboisten alle Morgen vor des Obristen Quartier ein Morgenliedgen, einen ihm gefälligen Marsch, ein Entree, und ein paar Menuetten, davon der Obriste ein Liebhaber ist. Und eben dieses wird auch des Abends wiederholet, oder wenn der Obriste Gastgebothe oder Assembleen anstellt, so lassen sie sich auf Violinen oder Violons, wie auf Fleutedoucen und anderen Instrumenten hören.»

«Die Trompeten, Pauken, Trommeln, Querpfeifen und Hautbois animiren die Soldaten in Bataillen und Stürmen, sie reguliren die Märsche, Evolutionen und Retraites.»

«Vor der Leiche gehen die Hautboisten mit gedämpften Hautbois und blasen ein Sterbelied.»⁷

1 Der erste Abschnitt dieses Kapitels basiert auf folgender Arbeit: Hildebrand, Renate: *Das Oboenensemble in Deutschland von den Anfängen bis ca. 1720*, Diplomarbeit an der Schola Cantorum Basiliensis, 1975

2 Reschke, Johannes: *Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preussischen Heeresmusik*, Diss. Berlin 1936, S. 11

3 Fleming, Hannß Friedrich von: *Der vollkommene Soldat*, S. 181

4 Reschke, Johannes: «Zur Geschichte der Deutschen Militärmusik des 17. und 18. Jhs.», in: *DMK* 2, 1937, S. 11

5 Fleming, Hannß Friedrich von: *Der vollkommene Soldat*, S. 181

6 Hildebrand, Renate: *Das Oboenensemble*, S. 10

7 Fleming, Hannß Friedrich von: *Der vollkommene Soldat*, S. 181, 147 und 376

Die Hautboisten spielten hauptsächlich zur persönlichen Aufwartung des Regimentskommandeurs und wurden teilweise von ihm aus eigener Tasche bezahlt. Sie wurden meist durch die Stadtpfeifer auf mehreren Instrumenten ausgebildet und gelegentlich auch bei Hoffesten und in der Hofkapelle eingesetzt.⁸ Anfang des 18. Jahrhunderts beschäftigten auch viele Höfe eine solche Hautboistenbande.⁹ Ihre Aufgabe war es, bei Tische, zum Tanz, bei der Jagd, in der Schlosskirche und vor und in den fürstlichen Gemächern aufzuspielen.

Ist die Deutsche Schalmey ein Militärintstrument?

Wo in diesem Kontext die Deutsche Schalmey zum Einsatz kam, bleibt leider unklar. Flemings Beschreibungen der «teutschen Schalmeyen» als Instrumente, die «in der Nähe auf eine gar unangenehme Art die Ohren füllen», lassen vermuten, dass er damit die Renaissanceinstrumente meint. Allerdings gibt es andere Hinweise darauf, dass auch die Deutsche Schalmey im Militär gespielt wurde: Haka nennt seine Instrumente «Velt-Schalmeyen» und es ist sehr wahrscheinlich, dass er damit die vielen von ihm erhaltenen Deutschen Schalmeyen meint. Bouterse beschreibt grobe Gebrauchsspuren an diesen Instrumenten und vermutet, dass sie dem Sonnenlicht ausgesetzt waren.¹⁰ Talbot spricht ganz eindeutig von ihrem Gebrauch in der Militärmusik.

Sind die Metallbeschläge als Stossschutz für den Einsatz im Freien gedacht? Ist die Klappe zu empfindlich und ist deshalb gleich weggelassen worden? Falls die Instrumente das gleiche Repertoire wie die Trompeter und Querpfeifer spielten, würde diese Klappe sowieso nicht genutzt werden. Die Querpfeifen hatten ebenfalls nur sechs Grifflöcher und die Trompeten können in dieser Lage keinen Leitton zum Grundton spielen. Ob diese Grundskala ab dem 6-Finger-Griff nun als C- oder D-Dur bezeichnet werden sollte, kann nicht klar beantwortet werden. Die Trompeten wurden im 17. Jahrhundert als C-Instrumente im Chorton definiert, wurden aber später als D-Instrumente meist transponierend im Kammerton eingesetzt.¹¹

Eine persönliche Mitteilung von Jan Bouterse an Bruce Haynes, veröffentlicht von letzterem,¹² erwähnt eine Rechnung von Haka aus dem Jahre 1685. Unter der Rubrik «Teutsche schalmeyen» steht: «13 Stucks palmenhout discant Schalmeyen *kların trompettentoon*» (13 Diskantschalmeyen

8 Hildebrand, Renate: *Das Oboenensemble*, S. 19f

9 Hildebrand, Renate: *Das Oboenensemble*, S. 32

10 Bouterse, Jan: «The Deutsche Schalmeyen of Richard Haka», S. 71

11 persönliche Mitteilung von Jean-François Madeuf

12 Haynes, Bruce: «Sweeter than Hautbois», S. 82

aus Buchsbaum im Clarintrompeten-Stimmton). Bruce Haynes behauptet mit diesem Zitat, dass Haka unter «Teutsche schalmeÿen» ein anderes Instrument als seine «Velt-Schalmeyen» gemeint haben müsse, da diese einen tieferen Stimmton haben als die Trompeten. Wenn man nun aber annimmt, dass es sich (wie im Kapitel I. 2 bereits diskutiert) beim tiefsten Ton der Deutschen Schalmeyen nicht um ein d' in ca. 415 Hz handeln muss, sondern auch um ein c' in ca. 465 Hz handeln könnte, erlangt dieses Zitat eine ganz andere Bedeutung. Es könnte sogar geradezu belegen, dass Hakas «Velt-Schalmeyen» im Stimmton der Trompeten konzipiert wurden.

IV. DIE ENTWICKLUNG DER DEUTSCHEN SCHALMEI UND DES DISKANTPOMMERS

Die Entwicklung der Deutschen Schalmei könnte seit dem ersten Einsatz der Doppelrohrblattinstrumente in Militärkreisen stattgefunden haben, um diese, wie im vorherigen Kapitel beschrieben, an andere Militärintstrumente anzupassen. Unbeantwortet bleibt bei dieser Theorie, dass alle datierbaren erhaltenen Instrumente erst gebaut wurden, nachdem die französischen Hautboisten nach Deutschland gekommen und mit ihren neuartigen Oboen auch im militärischen Umfeld auf Anklang gestossen waren.

Eine zweite Theorie wäre, dass gerade diese Hautboisten das Instrument nach Deutschland brachten, nachdem es in Frankreich ausser Gebrauch gekommen war. Diese Vermutung stützt sich allein auf die Tatsache, dass auf den Gobelins des am französischen Hof angestellten Künstlers Charles Le Brun bereits im Jahre 1664 Instrumente abgebildet sind, die den Deutschen Schalmeien sehr ähnlich sehen.¹ Ein leider nicht nachgewiesenes Zitat deutet auch in diese Richtung: «Das hinderte jedoch nicht, daß am 31. 5. 1698 bei Anwesenheit des Zaren Peter Alerowitsch die «Scheinertsche Kompagnie» bei der Mittagstafel der Herrschaften mit Violinen, Hoboen, Waldhörnern, Trompeten, Kesselpauken und französischen Schalmeien aufwartete.»²

Als dritte Möglichkeit käme eine Provenienz aus Norditalien/Österreich in Frage. Die oben schon erwähnten Volksschalmeien aus Istrien, die stark den Deutschen Schalmeien ähneln, könnten ein Überbleibsel dieser Tradition sein. Für dieses Argument spräche auch das umfangreiche Repertoire mit Verwendung von Doppelrohrblattinstrumenten von Biber, Draghi, Kaiser Leopold 1., Vejvanovsky und Schmelzer (siehe Kapitel V. 2).

Dass die Deutsche Schalmei in Sachsen entwickelt worden ist,³ kommt mir unwahrscheinlich vor. Sie hätte sich nicht mit den bereits vorhandenen Instrumenten kombinieren lassen. Für die Naumburger St. Wenzelkirche wurden noch nach 1663 neue Instrumente in Renaissancebauweise angeschafft.⁴ Im Auftrag der Leipziger Kirchen wurden Renaissanceinstrumente repariert und neu erworben:

«1664 je 1 fl. 18 gr. Christian Trebsen für Reparatur eines Tenor=Dulcians und zerbrochenen Bommerts.

1671 je 14 fl. 6 gr. Joh. Pohlmann wegen 2 von hiesigen Kirchen gefertigten Octav Bombart.»⁵

1 Abbildung in Haynes, Bruce: *The eloquent oboe*, S. 26

2 Schering, Arnold: «Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775», in: *Archiv für Musikwissenschaft III*, 1921, S. 47

3 Koch, Hans Oskar: *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Universität Heidelberg 1980, S. 90

4 Krickeberg, D.: «Die alte Musikinstrumentensammlung der Naumburger St. Wenzelskirche», S. 15

5 Schering, A.: «Leipziger Ratsmusik», S. 35 (Einträge aus Kirchenrechnungen der beiden Leipziger Hauptkirchen)

Die Renaissancepommern waren also wahrscheinlich noch funktionstüchtig, als die französische Oboe in diese Gegend kam. Der Gebrauch eines «Schallmeyen-Baß» ist in der Marienkirche in Halle bis ca. 1750 bezeugt.⁶

Die eben erwähnten Oktavpommern, von Praetorius bereits 1619 empfohlen, scheinen im Leipziger Raum erst in den 1670er Jahren populär geworden zu sein (siehe hierzu Kapitel V. 1). Allerdings gibt es auch schon frühere Zeugnisse von Diskantinstrumenten, die sich erheblich von der damals gebräuchlichen Renaissanceschalmey unterscheiden. Die folgende Tabelle ermöglicht einen Überblick über die erhaltenen Diskantpommern.

Standort	Sammlung	Inventar- nummer	Beschreibung	erwähnt in	Gesamtlänge in mm
Berlin	Musikinstrumentenmuseum Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz	647	Diskantpommer mit Klappe aus der St. Wenzelkirche in Naumburg	Restle 1993:78 Sachs 1922:271	552
Freiberg	Begräbniskapelle der albertinischen Wettiner im Freiberger Dom	13/17/19	3 Schalmeien mit Windkapsel (davon eine Original), Sachsen vor 1594, doppeltes C-Loch auf einem Holztönnchen	Heyde 1986:178 Weber	527/522/518 bzw. 531/522/519
Leipzig	Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig	1301	Diskantpommer mit Klappe	Heyde 1986:178	551
Wien	Kunsthistorisches Museum Wien	C.189	Diskantpommer, italienisch, 16. Jhd., aus Catajo, signiert, doppeltes C-Loch, darunter eine angedeu- tete Fontanelle mit blinden Löchern	Schlosser 1920:81	475

Das früheste Beispiel ist ein kleiner italienischer Diskantpommer des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Catajo, der sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Er ist kleiner als die übliche Renaissanceschalmey dieser Zeit und besitzt unter dem tiefsten der 7 Grifflöcher – das letzte davon ist wie bei den Renaissanceinstrumenten üblich beidseitig – eine angedeutete Fontanelle. In seiner Form ist dieses Instrument einzigartig. Es konnte aber eine Ähnlichkeit zu einer kleinen niederländischen Schalmey gefunden werden, die auf dem Gemälde «De dansles»⁷ von Jan Havicksz Steen von einer jungen auf einem Tisch sitzenden Frau gespielt wird.⁸



Jan Havicksz. Steen (1626-1679):
De dansles

6 Masel, Andreas: Artikel «Doppelrohrblattinstrumente», in: *MGG2*, Sachteil Band 2, 1995, Sp. 1357

7 Amsterdam, Rijksmuseum

8 Haynes, Bruce: «Lully and the rise of the oboe as seen in works of art», in: *Early Music*, August 1988, S. 326

Ebenfalls eine Besonderheit stellen die drei Schalmeyen aus dem Freiburger Dom dar. Von vergoldeten Engeln getragen, schmückten sie – zusammen mit vielen anderen Instrumenten – die Decke der Begräbniskapelle der albertinischen Wettiner. Sie wurden dort anlässlich der Neugestaltung im Jahre 1594 angebracht, sind also vorzudatieren. Alle drei Instrumente tragen Windkapseln (nur eine davon scheint original zu sein), die aber nach Praetorius' bereits erwähntem System (siehe S. 9) auch abgenommen werden können. Unterhalb der sechs vorderseitigen Tonlöcher befindet sich eine durch eine Holzverdickung angedeutete Fontanelle mit einem doppelten, rechts- und linksseitig angebrachten 7. Griffloch. Dieses «Tönnchen» ist für das ausgehende 16. Jahrhundert sehr aussergewöhnlich. Ebenso der Stimmton dieser Instrumente: laut Rainer Weber ist der tiefste Ton c' in a' = ca. 410-415 Hz.

Die Instrumente, die sich auf einigen Gemälden aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts finden,⁹ ähneln in ihrer massiven Bauweise den Renaissancepommern tieferer Register. Die Längenverhältnisse lassen jedoch eher auf Instrumente in Diskantlage schliessen. Die Fontanelle befindet sich etwa in der Hälfte der Gesamtlänge. Die Griffstange ist also viel kürzer als bei einem Alt- oder Tenorpommer.



*Georges de la Tour (1593-1652):
Rixe des musiciens*

9 Georges de la Tour (1593-1652):

Rixe des musiciens, 1625-1635, Los Angeles, J. Paul Getty Museum

Frans II Francken (Francken le jeune) (Werkstatt) (1581-1642):

Ulysse reconnaissant Achille (déguisé en femme) parmi les filles de Lycomède,

Ende der 1620er Jahre, Paris, Musée du Louvre

David Teniers d.J. II (1610-1690):

Katzenkonzert, um 1635, Staatsgalerie Neuburg an der Donau

V. HOHE DOPPELROHRBLATTINSTRUMENTE IN DER KUNSTMUSIK

Da es aus dem Bereich der Militärmusik kein erhaltenes Repertoire für Doppelrohrblattinstrumente gibt, habe ich mich auf die Suche nach Musik gemacht, die aus der Zeit stammt, in der die Deutschen Schalmeien gebaut wurden. Ausgehend von Hans Oskar Kochs Arbeit «Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts»¹ habe ich die dort aufgelisteten Werke daraufhin untersucht, ob sie auf Deutschen Schalmeien ausgeführt werden können. Darüberhinaus konnte ich im Zuge meiner Recherchen die von Koch wiedergegebene Liste um einige Kompositionen ergänzen.

V. I. DER THÜRINGISCH-SÄCHSISCHE RAUM

Auffallend viel Musik für hohe Doppelrohrblattinstrumente gibt es aus dem mitteldeutschen Raum. Die handschriftlich überlieferten Kompositionen stammen aus den damals wichtigsten Musikaliensammlungen: Slg. Georg Österreich-Gottorf (die nach ihrem späteren Besitzer benannte Sammlung Bokemeyer), Slg. Gustaf Düben-Stockholm, Slg. Samuel Jacobi-Grimma, Slg. Strassburg-St.Thomas.² Bemerkenswert ist, dass in diesen Sammlungen vorwiegend die mitteldeutschen Komponisten Doppelrohrblattinstrumente in ihr Schaffen einbeziehen. Der Einsatz der Instrumente als Bläserchor in den früheren Werken deutet darauf hin, dass diese von Praetorius in seinem *Syntagma Musicum* beschriebene Tradition dort weitergeführt wurde. In späteren Werken wird mehr und mehr nach einem Paar von zwei Diskantinstrumenten verlangt. Der Gebrauch von Doppelrohrblattinstrumenten hängt thematisch meist mit Weihnachten oder Pfingsten zusammen. Die folgende Auflistung der Werke ist gleichzeitig ein Versuch, die Entwicklung der Instrumentierungen und der Instrumente daran aufzuzeigen und einzuordnen.

1 Koch, Hans Oskar: *Sonderformen der Blasinstrumente*

2 Krummacher, Friedhelm: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965

In der ersten Gruppe von Werken werden «Bombardi» verwendet, die vermutlich denen gleichen, die Praetorius beschreibt. Die Umfänge der Stimmen lassen auf Alt-, Tenor- und Bassinstrumente schliessen.

Knüpfer, Sebastian (1633-1676)

Dies est laetitiae. [/] à 22. [/] 2 Violini. [/] 3 Viole. (5. à Rip. [später hinzugefügt]) [/] Fagotto. [/] 5 Clarini. (2 Clar. 3.Tromp. [später hinzugefügt]) [/] Timpani. [/] 4 Bombardi. (ò 3 Piffari e Fag. [später hinzugefügt]) [/] 2 Canti. [/] Alto. [/] 2 Tenori. [/] Basso. (4 Voci nel rip. [später hinzugefügt]) [/] e Continuo (à doppio. è partita vid. Ach mein herzliebes Jesulein [später hinzugefügt]) [/] del Sigr Knüpffer [/] Feria. Nat. Chri 1682./83/87/92/95/96/99/1719

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_1825_E_503

Bezeichnung	Bombardo 1.	Bombardo 2.	Bomb. 3.	Bombard: 4.
Schlüssel	C 3	C 4	C 4	F 4
Umfang	h-a'	c-f'	c-d'	C-a

In der Partitur bleibt die Zeile für den Bombardo 4 leer. Die Fagottstimme ist ein leeres Blatt.

Zum Vergleich der beiden Fassungen siehe S. 36 und Kapitel VI. 1.

Erstanden ist der heilige Christ a 18 et 23 (V:1, V:2, Vla.1.2.3.4., Fag:, bomb:, Clar:1, Clar:2, Trom.1, Tr:2, Tamb:, C:1, C:2, A, T:, B, BC)

Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 11780, existiert auch in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden, dort als bombardo piccolo bezeichnet³

Bezeichnung	Bomb:
Schlüssel	C 4 und C 3 für wenige Takte
Umfang	c-a'

O Benignissime Jesu etc. à 6. ò 10. [/] 2 Violini, overo Cornettini. [/] 1 Viola di gamba ò Bombard. [/] Alto. [/] Tenore. [/] Basso. [/] con Continuo à doppio. del Sigr Knüpffer. [/] Dominica 3. post Epiph. 1700./06.

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_1825_E_513

Bezeichnung	Viola di gamba ò Bombard, in Stimme: Trombone ò vero Viola di gamba.
Schlüssel	C 4 und C 3
Umfang	c-b'

3 Krummacher, Friedhelm: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, S. 524

Vom Himmel hoch da komm ich her à 18. 24. ò 28.

Chorus Angelorum: 3 Violini [/] 3 Canti [/] 3 Violini in rip. [/] 3 Canti in rip.

Choro dei pastori: 3 Bombardi [/] 1 Alto [/] 1 Tenore [/] 1 Basso

Choro pieno: 2 Clarini [/] Timpani [/] Canto [/] Tenore [/] Alto [/] Basso

e Continuo (3plo Harpa. [später hinzugefügt]) [/] del Sigr Knüpfers.

[/] Fer. 1. Nat. 1682, 1684, 1698: duobus Orgg., 1722 [später hinzugefügt]

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_1825_E_520

Es existiert eine Edition von C. Theis.

Bezeichnung	Bombardo 1o:	Bombardo 2o:	Bombardo 3o:
Schlüssel	C 3	C 4	F 4
Umfang	g-h'	d-f'	C-c'

Wohl dem, der in der Gottesfurcht steht (Violin.1.2., Viola.1.2.3., Fag., Cornett.1.2., Trombon.1.2.3., Bombardo., Cant.1., Cant.2., Alt., T., Bass., Cont.)

Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 11780

Bezeichnung	Bombardo.
Schlüssel	C 4
Umfang	c-g'

Lemle, Sebastian

Veni Sancte Spiritus, reple ... Kom heiliger Geist Herre Gott. 21 v. in 4 choris.

21 St. in fol. - Ch.I: C., Vl.1.2. Vla. Vlo. - Ch.II: Crn., C. A. T., B. (voce et Fag.). - Ch.III: Crn., C., A. (Voce, Bombardo piccolo o Trb. piccolo), T., B. (Voce et Bombardo). - Ch.IV: C., A. Trb., T.1. (Voce), T.2.3. B. (Trb.). - B.c. - B.c. pro Thiorba. - 2 B.c. pro Thiorba ad ch.I. - Part. pro Directore Chori. (2 Systeme im Bass-Schlüssel.) - Part. in Tab. - 2 Tab. 3v. - 2 Tab. 2v. - 1632. 27. April.

Systema über ch.I-IV.

Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, ehemals Stadtbibliothek Breslau, Manuskript 166. 35., Angaben nach Bohn⁴

⁴ Bohn, Emil: *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, S. 152

Schein, Johann Hermann (1586-1630)

Hosianna dem Sohne David

aus: OPELLA NOVA, Ander Theil [/] Geistlicher Concerten [...] M.DC.XXVI.

Canto I voce, Canto II voce, Tenore I Bombardon, Tenore II Bombardon, Basso I Voce, Basso II Bombardon, Basso Continuo

Edition: Bärenreiter-Verlag, Kassel 1986

Bezeichnung	Bombardon I	Bombardon II	Bombardon III
Schlüssel	C 4	C 4	F 4
Umfang	d-e'	d-e'	D-a

Valentini, Giovanni (1582c-1649)

Cantate gentes in conspectu regis, 1663

Cantate gentes à 7 voc: con [/] 7 Instrum: & Basso continuo. [/] Signor Giovan Valent:

Besetzung: Canto 1mo, Canto 2do in Conc.; Alto, Tenore 1mo, Tenore 2do, Basso 1mo, Basso 2do, Violetta, Cornetto 1mo, Cornetto 2do, Piffaro ô Cornetto 3tio, Alto. Trombone ô Violetta 1mo, Viola ô Trombone 2do, Basso Trombone, Organo

Quelle: Uppsala University Library, Vmhs (Vocal Music in Manuscript) 066:015

Bezeichnung	Piffaro
Schlüssel	C 3
Umfang	g-a'

In Übereinstimmung mit Praetorius' oben erwähnter Tabelle (siehe S. 16), werden die Alt-, Tenor- und Basspommern als Bombardo piccolo, Bombardo oder Bombardon bezeichnet. Die einzige Ausnahme stellt der Piffaro bei Valentini dar, der aufgrund des Stimmumfangs einem Altpommer gleichzusetzen ist. Bei der folgenden Handschrift aus der Stadtbibliothek Breslau – heute als Teil der Sammlung Bohn in der Staatsbibliothek Berlin – findet sich die Bezeichnung «Piffaro» wie bei Praetorius für Diskantinstrumente.⁵

5 Bei dem Werk «Anima mea liquefacta est» für 2 T., 2 Piffari o Cornettini., B.c. (Bohn, S. 90) ist entgegen Bohns Angaben auf mehreren Manuskriptseiten deutlich «Fiffari» (und nie «Piffari») vermerkt. Die Schlüsselung C 1 und der Umfang a-es'' wären für Piffari untypisch.

Schein, Johann Hermann

Der Herr ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln.

Ch.I.: Soprano 1 Piffaro ò Cornetto e Voce, Soprano 2 Piffaro ò Cornetto e Voce, Bassetto Bombardon e Voce - Ch.II.: Canto Violino e Voce, Alto Viola e Voce, Tenore Viola e Voce, Basso Violone e Voce (Vl. e Voci). - Ch.III.: Canto Bombardino e Voce, Alto Bombardon e Voce, Tenore Bombardon e Voce, Basso Bombardon e Voce - B.c.

Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Ms. mus. 200b/2, Slg. Bohn

Literatur: Bohn⁶, Wiermann⁷

Bezeichnung	Piffaro (2mal)	Bombardino	Bombardon (4mal)
Schlüssel	G 2/C 1	C 3	C 4 (3mal)/ F 4
Umfang	a'-a''/(a)d'-f''	(g)d'-a'*	c-d'(f')*/d-f'/d-e'/C-a

*: Die mit * gekennzeichneten Stimmen laufen nur in der Sinfonia eigenständig, danach ist immer Voce oder Capella angemerkt.

() : Diese Töne werden nur verlangt, wenn auch «Voce» oder «Capella» angemerkt ist.

Die genaue Tonlage der Piffari sowie des Bombardinos bei «Der Herr ist mein Hirt» lässt sich aufgrund der Umfänge leider nicht eindeutig feststellen, da die Extremtöne nur an Stellen vorkommen, wo auch die Möglichkeit bestünde, dass die Piffaro- bzw. Bombardino-Stimme entweder ganz von einer Gesangsstimme übernommen oder zumindest von einer solchen verdoppelt wird. An diesen Stellen finden sich die Anmerkungen «Voce» oder «Capella». Die Schlüsselung C 3 lässt jedoch vermuten, dass es sich bei dem Bombardino um einen Altpommer handelt, der an den Tutti-Stellen die Singstimme verdoppeln könnte. Bombardon meint bei Schein sowohl Tenor- als auch Basspommer.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts lässt sich nun allgemein eine Entwicklung des «Bombardo» zum Diskantinstrument erkennen. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass an die Stelle der Schalmei – bisher als Piffaro bezeichnet – ein neues Instrument tritt: der Diskantpommer – Bombardo oder Bombardino genannt. Ein interessantes Beispiel dafür ist Sebastian Knüpfers «Machet die Thore weit». Hier findet sich die Bezeichnung «Cornetto (o Bombardo)». Mit Bombardo ist also, im Gegensatz zu den zuvor erwähnten Werken Knüpfers, eindeutig ein Diskantinstrument gemeint.

6 Bohn, Emil: *Die musikalischen Handschriften [...] zu Breslau*, S. 171

7 Wiermann, Barbara: *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005

Der Umfang der Bombardo-Stimmen in «Machet die Thore weit» (d'-h'') lässt den Gebrauch einer Renaissanceschalmei in d' nicht ausschliessen. Dass es sich bei diesem Bombardo allerdings doch um einen neu in Mode gekommenen Diskantpommer in c' handeln könnte, lässt das vermehrte Auftreten von Stücken für Bombardini und Schalmeyen in den Jahren 1675 und 1676 im Leipziger Raum vermuten. Diese verlangen teilweise einen sehr grossen Umfang (c'-c'''), der wiederum die technischen Möglichkeiten der Renaissanceschalmei übersteigt. Die Leipziger Kirchen lassen zudem 1671 zwei neue Oktavpommern anfertigen.⁸ Knüpfer könnte also für diese zwei Diskantpommern noch bis ins Jahr 1676 komponiert haben. Die Stimmung dieses Instrumentes liegt vermutlich eine Oktave über dem von Knüpfer üblicherweise als Bombardo bezeichneten Tenorpommer mit dem Umfang c-a'.

Buttstett, Johann Heinrich (1666-1727)

Gottes Güte lasst uns preisen

Bei der Bass-Arie «Gott du hast uns bisher ernähret» steht in der Orgeltabulatur «Bombardino vel Flauto» Die beiden Oberstimmen laufen konsequent in Sechsten. Umfänge: a'-a'', fis'-f''

Quelle: Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar, Thüringisches Landesmusikarchiv: GF 120/Bu 04

Horn, Johann Caspar (c1630-c1685)

Parergon Musicum ... bestehend in allerhand lustigen Intradan, Gagliarden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Chiquen, &c ... mit zwey Chören auff Violen, Cornetten, Schalmeyen, Flöten &c. nach Belieben in 5.7.10.11 und 12. Stimmen ... aufgesetzt und... in diesem sechsten Theil zusammen getragen (Leipzig 1676)

Literatur: RISM, Einzeldrucke vor 1800, Bd. 4, S. 425-426

Knüpfer, Sebastian

Machet die Thore weit à 16 ò 21, «Dom. 2. Adv. 1692», komponiert vor 1676

Cornetto I (o Bombardo), Cornetto II (o Bombardo), Trombone I. II. III., Violino I.II., Viola I.II. III.IV., Canto I.II., Alto., Tenore., Basso., Organo.

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden

Edition: *DDT* I, Bd. 58/59⁹

⁸ siehe hierzu Kapitel IV, S. 26

⁹ Schering, Arnold: Ausgewählte Kirchenkantaten, in: *DDT* I, Bd. 58/59, Leipzig 1918 und 1927

Bezeichnung	Bombardo I	Bombardo II
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	d'-h''	d'-h''

Krieger, Johann (1652-1735)

Ihr Hirten, verlasset die finstere Weide.

- Aria auf Weihnachten. a4. C. 2 Hautb. Fag.

Chorbibliothek der Michaelisschule in Lüneburg, Inv. 1099¹⁰

- Weyhnacht=Andacht./Sopr. 2. Schalmey è Fagotto.

Neue Musikalische Ergetzlichkeit, Zittau 1684¹¹

Die verschiedenen Angaben, die ich zu dieser Weihnachtskantate finden konnte, lassen sich vielleicht auf einen späteren Aufführungstermin in Weissenfels zurückführen, bei dem die im Originaldruck ausdrücklich erwähnten Schalmeyen durch Oboen ersetzt wurden. Johann Philipp Krieger stand am Weissenfelder Hof ab 1695 eine Hautboistenbande zur Verfügung.¹²

Bezeichnung	Schallmey 1.	Schalmey 2.
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	fis'-a''	d'-f''

Wohl dem Volk, das jauchzen kann. a 20. 4 voc. Conc. 4 voc. Rip. Tromb. Schalmei. Cornet. Fag. 8 Instr. (Weihn. 88) (verschollen)¹³

Pezel, Johann Cristoph (1639-1694)

Bicinia Variorum Instrumentorum ut à. 2. Violinis, Cornet. Flautinis. Clarinis. Clarino. et Fagotto. accessit Appendix à. 2. Bombardinis vulgo Schalmeyen et Fagotto. (Leipzig 1675)

Bezeichnung	Bombardino primo.	Bombardino secundo.
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	c'-c''	c'-a''

Literatur: RISM, Einzeldrucke vor 1800, Band 6, S. 461

10 Seiffert, Max: *Johann Krieger, Verzeichnis seiner von seinem Bruder Philipp in Weissenfels 1684-1725 aufgeführten, sowie sonst in Bibliotheken erhaltenen kirchlichen und weltlichen Vokalwerke*, Leipzig 1919, S. 12

11 Kopie eines Originaldrucks

12 Seiffert, Max: «Johann Philipp Krieger: 21 ausgewählte Kirchenkompositionen», in: *DDT I*, Bd. 53/54, Leipzig 1916, S. 14

13 Seiffert, Max: *Johann Krieger, Verzeichnis seiner [...] Vokalwerke*, S. 22

In Knüpfers oben schon angeführtem Werk «Dies est laetitiae» findet sich auf dem Deckblatt neben der ursprünglichen Besetzung «4 Bombardi.» der später hinzugefügte Vermerk «ò 3 Piffari e Fag.». Dies ist seit Scheins «Der Herr ist mein Hirt» der erste Beleg für die Benutzung von Piffari im mitteldeutschen Raum. Ob es sich dabei um einen anderen Instrumententyp handelt als bei den Bombardi in «Machet die Thore weit», lässt sich leider nicht eindeutig beantworten. Koch vermutet, dass sich der Übergang vom Bombardo zum Piffaro (er spricht an dieser Stelle von der Deutschen Schalmey) um etwa 1680 vollzogen hat.¹⁴

Vermutlich die gleichen Instrumente wie in Knüpfers «Dies est laetitiae» verlangen die Kompositionen von Christian Lieben (oder Liebe), Christian Andreas Schulze und Friedrich Wilhelm Zachow.¹⁵ Besonders interessant ist, dass alle drei Komponisten in verschiedenen Werken sowohl Piffari als auch Hautbois einsetzen. Die Piffari sind jeweils in der gleichen Tonhöhe wie alle anderen Instrumente notiert, die Hautbois hingegen eine kleine Terz höher.

Knüpfer, Sebastian

Dies est laetitiae (für die genaue Bezeichnung siehe S. 30)

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_1825_E_503

Bezeichnung	Piff. 1.	Piffar. 2.	Piffar. 3zo	Fagotto
Schlüssel	G 2	G 2	G 2	leeres Blatt
Umfang	h'-a''	g'-b''	c'-d''	

Die Piffaro-Stimmen stehen eine Oktave höher als die Bombardo-Stimmen.

Zum Vergleich der beiden Fassungen siehe Kapitel VI. 1.

Lieben, Christian (1654-1708)

Komm heyliger Geist

Piffaro 1, Piffaro 2, [Tenore], [Basso], [Basso continuo]

Quelle: Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. 30222

Bezeichnung	Piffaro 1.	Piffaro 2.
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	c'-c'''	c'-c'''

siehe Edition im Kapitel VI. 2

¹⁴ Koch, Hans Oskar: *Sonderformen der Blasinstrumente*, S. 90

¹⁵ Seiffert, Max: «Gesammelte Werke von Friedrich Wilhelm Zachow», in: *DDTI*, Bd. 21/22, Leipzig 1905

Seÿ nun wieder zufrieden [/] à 13. [/] C.C.A.T.B. [/] 2 Violinis. 2 Piffar. 2 Cornett. [in den Stimmen Cornettino] 1 fagott. 1 Violon. [/] et [/] Basso continuo. [/] Aut. Christian Liebe.

Quelle: Collegium Wilhelmitanum, Strasbourg, 17mms112

Bezeichnung	Piffaro 1.	Piffaro. 2
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	g'-c''	g'-h''

Schulze, Christian Andreas (c1660-1699)

Durchgeistert ist der Sinn uns Hirten

für 2 S, A, T, B, 5 à rip., 5 Va., Fg., 4 Schalmeyen, Pk. und Bc.

verschollen, 1683 bei den Erbhuldigungsfeiern in Meissen von Schulze als «Nacht-Music» aufgeführt und wohl auch selbst komponiert

Literatur: Peter Wollny¹⁶

HISTORIA [/] RESURRECTIONIS [/] Domini nostri [/] JESU CHRISTI [/] Secundum Quatuor Evangelistas [/] à 14./8. Voci. (?) [/] e Continuo [/] Composita [/] à [/] Christiano Andrea Schulze [/] Cantore Misnensi [/] Ao1686. [/] Descripta còdem anno [/] à [/] JS [ineinander verschlungene Initialen] [/] Fer 1. Pasch. 1691. dimid. Rer. rep. [/] Fer. 1 Pasch. 1699. Chr. Aug. [=Chr.A.Jacobi] partes egit Evangelista. [/] Fer. 3 Resid. Chorij oppid. ex Schulzii Compos.

Evangelista, Canto 1o., Canto 2o., Alto., Tenore., Basso., Canto 1o Cap., Canto 2o Cap., Alto Cap., Tenore Cap., Basso Cap., Violino 1o., Violino 2o., Viola ò Trombone 1o., Viola ò Trombone 2o., Fagotto. [über Violone hinzugefügt] Violone ò Trombone grosso., Organo., Piffaro 1o., Piffaro 2o.

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_1696_E_511

Bezeichnung	Piffaro 1o	Piffaro 2o
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	c'-c''	c'-a''

Laetatus sum (Psalmus CXXII.) [/] à 12, 17 ò 19. [/] 2 Piffari. [/] 3 Tromboni. [/] 2 Violini. [/] 3 Viole. [/] 2 Canti. [/] Alto. [/] Tenore. [/] Basso 5 à Rip. [/] e [/] Continuo à doppio. [/] di [/] CAS [/] Dominica 1. post Epiph. 1700.

Auf dem zweiten Deckblatt: Natal. Scholae d. 14. Sept. 1688. in templo. [/] item, 1691.

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_1696_E_507

16 Wollny, Peter: Artikel «Schulze» in: *MGG2*, Personenteil Band 15, 2006, Sp. 251-252

Bezeichnung	Piffaro 1o	Piffaro 2o
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	g'-c''	g'-c''

Nach etwa einem Drittel des Stückes steht «Cornetto» unter beiden Stimmen. Ab dort kommen auch chromatische Töne wie dis'', gis'' und b'' vor.

Veni Sancte Spiritus [/] à 20. vel 14. [/] C.C.A.T.T.B. et tot in Ripieno.[/] 2 Violinis. 2 Violis. 2 Piffaris. 1 Tambour. 1 fagott. [/] et [/] Basso Continuo. [/] aut. Christiano. Andrea Schultzen.

Quelle: Collegium Wilhelmitanum, Strasbourg, 17mms41

Bezeichnung	Piffaro 1.	Piffaro 2.
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	g'-a''	g'-g''

Seyd böse ihr Völcker [/] à 21. ò 24. [/] 2 Violini [/] 2 Viole [/] Fagotto. [/] 2 Piffari [/] Tamburi. [/] 3 Tromboni. [/] Coro 1o.: 2 Canti [/] Alto [/] Tenore [/] Basso. [/] Coro 2o.: C.C.A.T.T.B. [/] A.T.B. Rip. [/] con [/] Continuo à doppio [/] di [/] CAS [/] Fer.3. Nativit. 1686. [/] Dom. p. [unleserlich] 1691 [/] Die 3. Regg. 1702. [/] Fer.1. Nat. 1721 [/] Fer.3. Nat. 1724 [unleserlich]

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_1696_E_502

Bezeichnung	Piffaro 1o	Piffaro 2o
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	g'-a''	g'-a''

Die Bezeichnungen «Piffari» und «Con Fiauti» wechseln mehrmals ab. Bei «Con Fiauti» geht die erste Stimme auch bis h''.

Zachow, Friedrich Wilhelm (1663-1712)

Ad festa Annunti [/] ationis et Visitat.[ionis Mariae] [/] Stehe auff meine Freundin [/] à 13. ò 19. [/] 2 Piffari. [/] 2 Violini. [/] 2 Viole. [/] Fagotto. [/] 2 Canti. [/] 2 Alti. [/] Tenore. [/] Basso. 6 in Rip. [/] con [/] Continuo a doppio. [/] di [/] Z [/] Festo Visit. Mar. 1698, 1703, 1705, 1720, Festo Annunc. 1734

Quelle: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_2_E_570

Bezeichnung	Piffaro 1o	Piffaro 2do.
Schlüssel	G 2	G 2
Umfang	c''-a''	g'-g''

Zusammenfassend: Ob die Deutsche Schalmei – wie Koch behauptet¹⁷ – tatsächlich das Instrument ist, das erstmals in Sebastian Knüpfers «Dies est Laetitia» als Piffaro bezeichnet wird, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Dass es sich bei den Piffari um Doppelrohrblattinstrumente und nicht um Querflöten handelt, legt die Tatsache nahe, dass sie als Ersatz für die einst vorgesehenen Bombardi stehen und von einem Fagott als Bassinstrument begleitet werden. Die Art der Musik und der Umfang der Stimmen eignet sich aber nicht für die Renaissanceschalmei, wie sie Praetorius beschreibt. Dass es sich um französische Oboen handelt, ist auszuschliessen, da in den Werken Liebens, Schulzes und Zachows sowohl Piffari als auch Hautbois zu finden sind, die drei Komponisten also klar zwischen diesen beiden Instrumenten unterscheiden. Diese Werke sind also weder für die Renaissanceschalmei noch für die Barockoboe geschrieben.

Unter den oft grossbesetzten Werken, bei denen die Piffari mitwirken, springt eines durch seine fast solistische Besetzung ins Auge: Christian Liebens «Komm heyliger Geist» (siehe Edition im Kapitel VI. 2). Durch den grossen Umfang der Piffaro-Stimmen gibt es uns einen Eindruck davon, was die technischen Möglichkeiten dieser Instrumente sind, und schränkt auch die Wahrscheinlichkeit einer Transposition weitgehend ein. Dadurch erhalten wir wichtige Informationen zur möglichen Stimmtonhöhe der sogenannten Piffari.

Die Deutsche Schalmei könnte die technischen Schwierigkeiten meistern, die in den mit «Piffaro» bezeichneten Stimmen aus dem thüringisch-sächsischen Raum gefordert werden, und sich auch klanglich ins Ensemble einfügen. Allerdings müsste sie in diesen Stücken transponierend gespielt werden (d. h. bei notiertem C-Dur wird D-Dur gegriffen), da viele Partien ein c' verlangen. Dass diese Transposition im militärischen Umfeld durchaus gerechtfertigt werden kann, wurde bereits im Kapitel I. 2 diskutiert. In der mitteldeutschen Musik findet sich diese Transposition allerdings in keinem anderen Zusammenhang als mit den Piffari.

Eine zweite Möglichkeit wäre der Einsatz eines Diskantpommers, wie er heute nur in zwei Exemplaren in den Museen in Berlin und Leipzig erhalten ist und der eventuell den oben erwähnten Leipziger Oktavpommern von 1671 entsprechen könnte. Leider konnte ich nur Kopien dieser Instrumente ausprobieren. Diese spielen bei sechs geschlossenen Grifflöchern und geschlossener Klappe für das siebte Loch ein c' bei einem Stimmton von a' = ca. 465 Hz. Sie weisen eine der Deutschen Schalmei ähnliche, enge Bohrung auf und klingen deutlich leiser als eine Renaissanceschalmei. Sie spielen relativ mühelos bis zum c''', wie es manche Piffaro-Stimme verlangt.

17 Koch, Hans Oskar: *Sonderformen der Blasinstrumente*

Eine Weiterentwicklung dieses Diskantpommers – und damit ein dritter Lösungsvorschlag – stellt in meinen Augen die heute in Frankfurt aufbewahrte «Oboe» von Denner dar.¹⁸ Das Instrument ist zweiteilig mit einem weit ausladenden Schallbecher ohne Innenrand. Es besitzt keine Doppellöcher und nur eine zweiflügelige Klappe für c'. Die engste Stelle der Bohrung (6,5 mm), die Wandstärke, die Grösse der Grifflöcher und das Spielgefühl sind einer Barockoboe viel ähnlicher als einer Schalmey. Mit meinen Barockoboenrohren spielt sie hervorragend in ca. 465 Hz. Ein solches Instrument wurde höchstwahrscheinlich zum Gebrauch mit anderen hochgestimmten Instrumenten des Frankfurter Pfeifergerichtes gebaut.¹⁹

Vielleicht haben Lieben, Schulze und Zachow mit der Bezeichnung «Hautbois» also ein Instrument im französischen Kammerton gemeint, während «Piffaro» ein deutsches Instrument im Chorton ist, das sich in Klang, Spiel- und Bauweise vielleicht kaum noch von der französischen Oboe unterscheidet.

Sollte die Schalmey, die laut Talbot ausdrücklich in der sächsischen Armee gespielt wurde, also nie in der Kirchenmusik Verwendung gefunden haben?

Einen Hinweis darauf, dass im 17. Jahrhundert zwischen Militär- und Kunstinstrumenten unterschieden wurde, ergibt ein Vergleich mit den Niederlanden. Dort gibt es neben den «Velt-Schalmeyen» einen weiteren Instrumententypus, der vermutlich in der Kirchenmusik eingesetzt wurde. Von dieser Art Oboe mit kurzem Schallbecher und rechteckigem Klappenschutz ist nur ein einziges Instrument von Haka erhalten. Allerdings finden sich Abbildungen davon auf der Orgel der Westerkerk in Amsterdam²⁰, auf einem Notendruck von Henrico Anders²¹ und auf einer Tradecard von Rykel (siehe Abbildung auf S. 22). Der Gebrauch eines Militärintuments in der Kirche ist allerdings nicht auszuschliessen, hielt doch zu dieser Zeit auch die Trompete Einzug in die kirchliche Figuralmusik. Und umgekehrt fand auch die für die Kunstmusik entwickelte französische Oboe Verwendung im militärischen Bereich (Hautboistenbanden).

18 Epstein, Peter: *Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1927, S. 27

19 Epstein, Peter: *Katalog der Musikinstrumente*, S. 27

20 Abbildung in Haynes, Bruce: «Sweeter than Hautbois», in: *JAMIS* 26, 2000, S. 68

21 Anders, Henrico (1657-1714): *Trioos, Allemande, Courante, Sarbande, Gighe &c.* – Abbildung der Titelseite in Haynes, Bruce: *The eloquent oboe*, S. 154

V. 2. DER ÖSTERREICHISCH-SÜDDEUTSCHE RAUM

Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644-1704)

Requiem à 15

Piffaro 1: C 1 cis'-a''

Piffaro 2: C 1 cis'-fis''

in den Einzelstimmen als «Hautbois» bezeichnet

Literatur/Edition: Werner Jaksch²²

Draghi, Antonio (c1635-1700)

«La chioma die Berenice», Wien 1695

Ritornell für Laute, 3 Piffari und Basso Continuo

Schlüssel: G 2, G 2, C 3

Literatur: Max Neuhaus²³

Kaiser Leopold I (1640-1705)

«Der thoreichte Schäffer», Wien 1683

Besetzungsangabe «Schalmey»²⁴

Rittler, Philipp Jacob (c1637-1690)

Per i Piffari / Aria Villanesca à 9 / 1Violino / 3 Viole / 1 Fagotto / 3 Piffari / 1 Cembalo ô Violone

Quelle: Umelecko-historicke muzeum Kromeriz (Cz) A 843²⁵

Piffaro 1mo: G 2 a'-b''

Piffaro 2do: C 1 f'-d''

Piffaro 3tio: C 3 a-b'

22 Jaksch, Werner: «H.J.F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse», in: *Beiträge zur Musikforschung*, Band 5, München-Salzburg 1977

23 Neuhaus, Max: «Antonio Draghi», in: *Studien zur Musikwissenschaft* (=Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich), Heft 1, Wien 1913, S. 132 ff.

24 Koch, Hans Oskar: *Sonderformen der Blasinstrumente*, S. 87

25 Koch, Hans Oskar: *Sonderformen der Blasinstrumente*, S. 231

Schmelzer, Johann Heinrich (1623-1680)

Aria di salvatici e ninfe

ch.1: Piffaro 1.2.3., Fagotto., ch.2: Violino 1.2., Viola 1.2., Violone con Organo.

Aria di tutti

ch.1: Piffaro 1.2.3., Fagotto., ch.2: Cornetto muto 1.2., Trombone 1.2.3., ch.3: Violino 1.2., Viola 1.2., Violone con Organo.

aus: Baletto de centauri, ninfe et salvatici per la festa a Schönbrunn.

Edition: *DTÖ*, Jg. 28/2, Band 56²⁶

Sonata Natalitia a 3 chori

Choro primo: 5 Viol radoppiati

Choro secondo: 3 Piffari et 1 Fagotto

Choro tertio: 2 Flauti et 3 Tromboni

Organo

Quelle: Österreichische Nationalbibliothek Wien²⁷

Steffani, Agostino (1654-1728)

6 Scherzi dell' Abbate Steffani

Spezza Amor: Canto solo, 1 Piffero, 1 Fagotto.

Hai finito: Canto solo con 2 Pifferi.

Quelle: Modena, Biblioteca Estense, Ms. F. 1102

Literatur: 6 Scherzi *DTB*, Jg. 6, Bd. 2, S. 15 und 16²⁸

Edition: Colin Timms²⁹

Alarico il Baltha, München 1687

Piffero 1: G 2 c''-a''

Piffero 2: G 2 g'-f''

Edition: *DTB*, Jg. 11, Bd. 2³⁰

26 Nettel, Paul: «Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts», in: *DTÖ*, Jg. 28/2, Bd. 56, Graz 1960

27 Koch, Hans Oskar: *Sonderformen der Blasinstrumente*, S. 87

28 Einstein, A. und Sandberger A.: «Thematisches Verzeichnis der Kammerduette und Scherzi des Agostino Steffani», in: *DTB*, Jg. 6, Bd. 2

29 Timms, Colin: *The Italian Cantata in the Seventeenth Century*, New York & London 1985

30 Riemann, Hugo: «Agostino Steffani: Ausgewählte Werke, 2. Teil», in: *DTB*, Jg. 11, Bd. 2, Leipzig 1911

Niobe, München 1688

Piffero 1: G 2 g'-b''

Piffero 2: G 2 g'-g''

Edition: *DTB*, Jg. 12, Bd. 2³¹

In den Münchner Opern benutzt Steffani fast ausschliesslich Pifferi. Die einzige Ausnahme hierzu ist eine Arie in *Alarico*, die in der Schweriner Abschrift mit Hautbois, in der Wiener Abschrift jedoch mit Flauti überschrieben ist.³² In seinen späteren, in Hannover (1689-1696), Hamburg (1695), Lübeck (1699) und Düsseldorf (1707 und 1709) aufgeführten Opern kommen hingegen nur Hautbois, keine Pifferi vor.³³

Vejvanovsky, Pavel Josef (1633-1693)

Balletti : per il carnuale / violino: / 2 Violae / 2 Trombae / 3: Schalamiae ô Piffarae / Fagotto / Violone / Cimbalo. / Componimento dal Paulo Weivanovski / Trombetta da Sua Exell[en]za Vescovo / da Olmütz nel 1688.

Quelle: Zamecky archiv v Kromerizi, XVI 165

Intrada con altre Ariae. / 4. Viol: redopiate / 3: Piffari / 2 Clarini: / Con Violone et Organo: / a Paulo Wejwanowsky Tubicine / Campestri A 1679. in Febuario / Viscoviae Compositum.

Literatur: Craig A. Otto³⁴

Es existieren ausserdem etliche Werke für Violino piffaro (auch piffero), Violino piffarato (pifferato) oder Violino di piffaro, die ich nicht in mein Verzeichnis aufgenommen habe.³⁵ Laut Markus Spielmanns Artikel « *Violino Pifferato* » und *Viola di Fagotto* »³⁶ tauchen die oben genannten Begriffe und ihre lateinischen Gegenstücke *Fidicula hubaistica* oder *Fidicula Schalamaru[m]* zwischen 1670

31 Riemann, Hugo: «Agostino Steffani: Ausgewählte Werke, 3. Teil», in: *DTB*, Jg. 12, Bd. 2, Leipzig 1912

32 siehe dazu den Revisionsbericht zu *DTB*, Jg. 11, Bd. 2 auf Seite XVII

33 Hier konnten nur die Opern in Betracht gezogen werden, die in «Steffani, Agostino: Ausgewählte Partien aus seinen Opern», (*DTB*, Jg. 12, Bd. 2) veröffentlicht sind bzw. erwähnt werden in:
Haynes, Bruce: *Music for Oboe, 1650-1800: A Bibliography*, Berkeley (California) 1992

34 Otto, Craig A.: *Seventeenth-century music from Kromeriz, Czechoslovakia : a catalog of the Liechtenstein Music Collection on microfilm at Syracuse University*, Syracuse N. Y. 1977

35 Diese Werke lassen sich in *DTÖ* Jg. 28/2, Bd. 56 und im Katalog von Craig Otto (siehe vorherige Fussnote) nachschlagen.

36 Spielmann, Markus: « *Violino Pifferato* » und *Viola di Fagotto* », in: *Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft* 7 (1994), S. 50-57

und 1750 in verschiedenen Inventarlisten im süddeutsch-österreichischen Raum auf. Für Instrumente tieferer Register findet sich u. a. die Bezeichnung «Viola di Fagotto». Spielmann zitiert aus Daniel Speers *Vierfachem Musicalischen Kleeblatt*:

«Es werden auch theils Brazen=Saiten mit silber- oder küpffernem zarten Draht von den Knoepffmachern uebersponnen / welche Saiten hernach im Streichen gleichsam schnurren / und werden solche Violen / um dieser schnurrenden Saiten halben / Violae di Fagotto titulirt.»³⁷

Daraus folgert Spielmann, dass es sich beim «Violino Pifferato» um eine Geige mit metallumspunnenen Saiten handelt.

Zusammenfassend: Im Gegensatz zu den im mitteldeutschen Raum als Piffari bezeichneten Instrumenten, können die Piffari aus dem österreichisch-süddeutschen Raum eher mit den erhaltenen Deutschen Schalmeien in Verbindung gebracht werden, wie z. B. mit den Instrumenten von Walch aus Berchtesgaden oder der anonymen Schalmei aus Stift Kremsmünster (derzeit im Oberösterreichischen Landesmuseum Linz)³⁸. Im Gegensatz zu Nord- und Mitteldeutschland, wo es sehr früh die ersten Zeugnisse französischer Oboen gibt, behielten diese Instrumente hier eventuell länger ihren Platz in der Musik.

Die Unterscheidung von Pifferi und Hautbois in Agostino Steffanis Opern bestätigt diese Vermutung. Die in München aufgeführten Opern sind mit Pifferi besetzt, während in Opern aus Hannover, Hamburg, Lübeck und Düsseldorf Hautbois vorgeschrieben sind. Ob es sich hier tatsächlich um verschiedene Instrumententypen oder nur um unterschiedliche Sprachgepflogenheiten handelt, bedürfte einer umfassenderen Untersuchung.

37 Speer, Daniel: *Grundrichtiger, Kurtz-, Leicht- und Nothiger Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, Ulm, 1697

38 Young, Philip T.: *Die Holzblasinstrumente im Oberösterreichischen Landesmuseum*, Linz 1997

VI. EDITION

VI. I. SEBASTIAN KNÜPFER: DIES ES LAETITIAE – VERGLEICH DER BEIDEN FASSUNGEN

Unter den Werken aus dem thüringisch-sächsischen Raum (Kapitel V. 1) verdient Sebastian Knüpfers «Dies est laetitia» (Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus_1825_E_503) eine genauere Betrachtung. Das Werk liegt uns in zwei Fassungen vor und ist dadurch ein wichtiges Zeugnis von der Entwicklung der Doppelrohrblattinstrumente im 17. Jahrhundert.

Das Titelblatt dieser Handschrift der Sammlung Jacobi aus Grimma gibt uns zwei verschiedene Angaben zur Besetzung:

Dies est laetitia. [/] à 22. [/] 2 Violini. [/] 3 Viole. (5. à Rip. [später hinzugefügt]) [/] Fagotto. [/] 5 Clarini. (2 Clar. 3.Tromp. [später hinzugefügt]) [/] Timpani. [/] 4 Bombardi. (ò 3 Piffari e Fag. [später hinzugefügt]) [/] 2 Canti. [/] Alto. [/] 2 Tenori. [/] Basso. (4 Voci nel rip. [später hinzugefügt]) [/] e Continuo (à doppio. è partita vid. Ach mein herzliebes Jesulein [später hinzugefügt]) [/] del Sigr Knüpffer [/] Feria. Nat. Chri 1682./83/87/92/95/96/99/1719

Die ältere Bezeichnung, die vielleicht der ursprünglichen Angabe Knüpfers entspricht, lautet «4 Bombardi.». In einer anderen Schrift wurde später hinzugefügt «ò Piffari e Fag.». Bei welcher der zahlreichen Aufführungen der Zusatz angebracht wurde, ist leider nicht mehr zu rekonstruieren. Es liegt uns eine Partitur des Werkes vor, auf der vier Zeilen für die Bombardi vorgesehen sind (die vierte Zeile bleibt leer). Ausserdem existieren 8 Einzelstimmen für die Doppelrohrblattinstrumente. Die genauen Bezeichnungen, Schlüssel und Umfänge dieser Einzelstimmen sind hier zum Vergleich in einer Tabelle festgehalten.

Bezeichnung	Bombardo 1.	Bombardo 2.	Bomb. 3.	Bombard: 4.
Schlüssel	C 3	C 4	C 4	F 4
Umfang	h–a'	c–f'	c–d'	C–a
Bezeichnung	Piff. 1.	Piffar. 2.	Piffar. 3zo	Fagotto
Schlüssel	G 2	G 2	G 2	leeres Blatt
Umfang	h'-a''	g'-b''	c'-d''	

Die Umfänge der Bombardi in der ursprünglichen Fassung entsprechen denen der Piffari in der späteren Fassung, ausser dass die Piffaro-Stimmen um eine Oktave nach oben transponiert wurden. Im folgenden Notenbeispiel wird nur ein kurzer Abschnitt des Werkes wiedergegeben, in dem die Bombardi bzw. Piffari mitwirken. Die drei Bombardo-Stimmen und die drei Piffaro-Stimmen sind im gleichen Notensystem übereinander gesetzt, um sie besser vergleichen zu können. Es ist sofort zu erkennen, dass sich die Stimmen der Bombardi und der Piffari bis auf die Oktavtransposition nicht voneinander unterscheiden.

Die Stimme des «Bombardo 4» wurde in der Übertragung weggelassen, weil sie für den Vergleich der drei Oberstimmen irrelevant ist. Die Stimme setzt immer zusammen mit den anderen Bombardi ein, sie ist eine diminuierte Version der Organostimme und könnte auch als Fagottstimme übernommen werden.

Die Wiedergabe der Quelle erfolgt nach den in Kapitel VI. 2 ausführlich erklärten Editionsrichtlinien.

Piff. 1.

Piffar. 2.

Piffar. 3zo.

Bombardo 1.

Bombardo 2.

Bombard: 3.

Alto.

Tenore 1.

Tenore 2.

Organo.

An - ge - lus pas - to - ri - bus jux - ta su - um gre - gem no - cte vi - gi - lan - - - - -

An - ge - lus pas - to - ri - bus jux - ta su - um gre - gem jux - ta su - um gre - gem no - - - cte vi - gi -

An - ge - lus pas - to - ri - bus jux - ta su - um gre - gem no - cte vi - gi -

5

- - ti - bus

- lan - ti - bus

- lan - ti - bus

na-tum coe-lis Re - - - gem nun-ti-at cum gau - - - - - di-

na-tum coe-li re - gem nun-ti-at cum gau - - - - - di -

na-tum coe-li Re - gem nun - ti - at cum gau - - - - - di - o cum gau - di -

- o ja-cen - tem in præ - se - pi-o,

- o ja - cen - tem in præ - se - - pi - o in -

- o ja - cen - tem in præ - se - pi - o

et præ-na-tis ho-mi-num for-mâ spe-ci-o - - -
 - fan-tem pan-no - sum
 An - ge-lo - rum Do - mi - num

- - sum et præ-na-tis ho - mi-num for - - - mâ spe - ci o - - - - - - - - sum.
 et præ-na-tis ho - mi-num for - - - mâ spe - ci o - - - - - - - - sum.
 et præ - na - tis ho - - - mi-num for - - - - - mâ spe-ci-o - - - - sum.

VI. 2 EDITION

Christian Lieben
(1654-1708)

Komm heyliger Geist

KRITISCHER BERICHT

I. DIE QUELLE

Die der Edition zugrunde liegende Quelle befindet sich in der Staatsbibliothek Berlin - Preussischer Kulturbesitz. Sie ist Teil des Handschriftenkonvuluts Mus. ms. 30222 (Nr. 12), welches zum Bestand der sogenannten Sammlung Bokemeyer gehört. Bei dem Manuskript mit der Gottorfer Signatur 739 handelt es sich Kümmerling zufolge um eine Partiturniederschrift, die vermutlich aus einem Stimmensatz angefertigt wurde, der bereits im Jahre 1692 zum Musikalienbestand der Gottorfer Hofkapelle gehörte.¹ Die Anfertigung der Quelle selbst wird von Friedhelm Krummacher auf 1695 datiert.² Die Autorenzuschreibung ist einzig durch den Vermerk «Christ: Lieben» gegeben, der sich auf der ersten Partiturseite über dem ersten Notensystem befindet. Gottorfer Signatur, Autorname und die Besetzungsangaben Piffaro 1 und Piffaro 2 stammen von der Hand Georg Österreichs. Die Handschrift des Notentextes dieses sechsseitigen Manuskripts wird einem nicht näher bezeichneten Schreiber mit den Initialen JDF zugewiesen.

II. ALLGEMEINES

Als Grundlage für sein Choralkonzert wählte Christian Lieben das Pfingstlied «Komm heyliger Geist Herre Gott», dessen erste Strophe auf dem lateinischen Hymnus «Veni sancte spiritus» basiert. Die vorliegende Melodie erscheint erstmals 1524 in Wittenberg in Johann Walters «Geystliche[m] gesangk Buchleyn» zusammen mit zwei neuen auf Martin Luther zurückgehenden Strophen. In der figurativen Verarbeitung der Choralmelodie nimmt sich Lieben grosse Freiheiten, so dass diese nur noch an einigen wenigen Stellen in ihrer Originalform auftaucht.

Die Gottorfer Signatur lässt darauf schliessen, dass die Abschrift für die Figuralmusik in der Gottorfer Schlosskirche angefertigt wurde. Bis zum Weggang der Herzöge von Schleswig-Holstein-Gottorf im Jahre 1719 wurde dort mit der im Jahre 1567 fertiggestellten Orgel Jan van Groningens

1 Kümmerling, Harald: *Katalog der Sammlung Bokemeyer (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, XVIII)*, Kassel 1970, S. 12

2 Krummacher, Friedhelm: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Berlin 1965

II

R Oñ heyliger geyst herre Gott/erfüll mit deiner gnaden güt
 deiner glaubigen herz mit vñ sñ/ dein barmhertzig lieb ergründ in ihn/ O Herr
 durch deines liechtes glast/zu dem glauben versamlet hast/das volck auß als
 ler welt zun gen/das sei dir Herr zu lob gesungen/ Alle lusia/Alleluisa.

*Johann Walter: Das «Geystliche gesangk Buchleyn»,
 Wittenberg, 1524
 Choralmelodie aus dem Cantus-Stimmbuch*

im Chorton musiziert³. Da die Piffari in der gleichen Tonart wie die restlichen Stimmen spielen, ist der Gebrauch französischer Oboen auszuschliessen. Die Partituren wurden in der Regel in der Tonart der Orgel notiert, die Bläserstimmen ggf. transponiert wiedergegeben, was hier aber nicht der Fall ist. Somit muss es sich bei den Piffari um Instrumente im Chorton handeln. Trotzdem ist es nicht möglich, eindeutig festzulegen, welcher Instrumententyp hier gemeint ist. Es könnte sich um Oboen im Chorton handeln, aber auch um Diskantpommern in c' oder um Deutsche Schalmeien. Dass der tiefste Ton der Deutschen Schalmei bei sechs geschlossenen Grifflöchern als c' im Chorton interpretiert werden kann, wurde bereits oben diskutiert. Die vorliegende Stimme müsste somit in den Augen heutiger Oboisten transponierend gelesen werden. Es ergäbe sich grifftechnisch ein Umfang von d' bis d'''. Das d''' wird in den frühesten Griff Tabellen nicht erwähnt. Wie gut es zudem ohne die Klappe spielbar ist, müsste einmal mit einem entsprechenden Instrument getestet werden.

³ Kjersgaard, Mads: «Die Orgel der Gottorfer Schlosskapelle», in: *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf*, Neue Folge, Band VI, 1996–1998. Neumünster 1999, S. 97–120

III. DIE WIEDERGABE DER QUELLE

Der Notentext der vorliegenden Ausgabe orientiert sich so nah wie möglich an der Vorlage. Notenwerte, Schlüssel, Pausenzeichen, Taktartangaben sowie die Orthographie und Interpunktion der Texte folgen der Quelle. Durch Idem-Zeichen im Original angezeigte Textwiederholungen, sowie Texthinzufügungen erscheinen im Kursivdruck.

Die Azidentien werden nach heutiger Gewohnheit gesetzt und gelten für den ganzen Takt, Zusatzakzidentien sind im Kleinstich wiedergegeben. Sonstige notwendige Abweichungen der Ausgabe von der Vorlage sind in den Einzelanmerkungen des kritischen Berichtes zusammengefasst.

IV. EINZELANMERKUNGEN

<u>Takt</u>	<u>Stimme</u>	<u>Bemerkung</u>
7	Basso	idem-Zeichen unter 2. Note fehlt
10	Tenore	idem-Zeichen unter 4. Note fehlt
32	Continuo	Bezifferung 76 bereits unter der 3. Note
57	Piffaro 2	3. Note a'
63	Basso	8. Note im Original Achtel
66	Piffaro 1	1. Sechzehntel von anderer Hand später hinzugefügt
67	Piffaro 2	1. Sechzehntel von anderer Hand später hinzugefügt
72	Tenore	5. Note e'
122	Tenore	im Original d'

Komm heyliger Geist Herre Gott

Sonata

Christian Lieben (1654–1708)

Piffaro 1

Piffaro 2

Tenore

Basso

Basso continuo

4 3 6 7 6 6 6 7 6

4

Komm *komm komm* komm heÿ - - - - -
Komm *komm komm komm* heÿ - - -

4 3 6

8

- - li - ger - - geist komm *komm komm komm* heÿ - - - - -
- - li - ger - - Geist komm komm komm komm heÿ -

6 4 3 4 3 6 6

12

li-ger Geist Her-re Gott

li-ger Geist Her-re Gott

6 6 6 6 6 6

16

er-füll mit dei-ner gna-den guth er-fül mit

er-füll mit dei-ner gna-den guth er-fül mit

4 2 6 6 6 5

20

den guth dei-ner gläu-bi

den guth dei-ner gläu-bi

6 7 #6 6 6 4 # 6 5

24

- gen hertz muth und Sinn Hertz muth und Sinn

- gen hertz muth und Sinn Hertz muth und Sinn

7 #6 6 6 6 5

28

Dei - ne brün - sti - ge lieb ent - zünd in ihm

Dei - ne Brün - sti - ge lieb ent -

6 5 # # 5 6

32

ent - zünd in ihm

- zünd in ihm en - zünd ihn ihm,

6 7 6 4 3 4 3

36

Musical score for measures 36-39. The score includes a piano accompaniment with treble and bass staves, and a guitar part with a single bass staff. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The guitar part consists of a single bass line with chords indicated by numbers 6, 7, 6, 6, 6, 4, and 3.

40

Musical score for measures 40-45. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two parts: a soprano part and a bass part. The piano accompaniment has a treble and bass staff. The lyrics are: "Komm komm komm Komm komm hei - li - ger Geist komm hej - li - ger Geist Her - re".

46

Musical score for measures 46-49. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two parts: a soprano part and a bass part. The piano accompaniment has a treble and bass staff. The lyrics are: "Gott komm hei - - - - - Gott komm komm komm hei - - - - -".

51

- - li - ger Geist Her - re Gott Her - re Gott,
 - - li - ger Geist Her - re Gott Her - re Gott

6 5 6 7 6 # 6 #6

57

O Herr
 O Herr

4 3 4 3 #

61

O Herr
 O Herr durch dei - - - - - nes

6

65

65

O Herr durch dei - nes - lich - tes glantz

6 4 3 6 6 6 7

69

69

nes lich - tes glantz zu den glau - ben ver -
zu den glau - ben ver -

6 7 6 6 6

73

73

- sam - - - - - let gantz

- sam - - - - - let gantz

6 6 4 # 6 6 6 7 #6 6

77

zu den glau-ben ver-sam-let

4 # 6 6 6 5 6 5 7 6

81

Das Volck aus al-ler welt zun-gen das sey dir gantz. Daß Volck aus al-ler welt zun-gen,

6 6 6

87

Herr das sey dir Herr dir Herr zu lob-ge-sun-gen,

das sey dir Herr dir Herr dir Herr zu Lob-ge-sun-gen,

6 6 6 6 6 6 7 #6

das volck aus al - - - ler Welt zun - gen.

Das Volck aus al - ler Welt

6 b5 6 4/3 6/3

zun - gen Das Volck aus al - ler welt zun - gen aus al - ler Welt zun - gen

Das Volck aus al - ler welt zun - gen aus al - ler welt zun - gen

6 7 6 6 6 6 6

das seÿ dir Herr dir Herr zu lob ge - sun - - - gen.

das seÿ dir Herr dir Herr zu lob ge - sun - - - gen.

6 6 6 4 3

111

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja Al - le - lu - ja al - le - lu -

Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu -

114

- ja al - le - lu - ja Al - le - lu - ja Al - le - lu - ja

- ja al - le - lu - ja Al - le - lu - ja al - le - lu -

6 6 6 6 6

117

al - le - lu - ja al - le - lu - ja Al - le - lu - ja

- ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja Al - le - lu - ja

6 6 6 6 4 3 5 4 3

VII. SCHLUSSWORT

Im Rahmen dieser Arbeit konnten die bisherigen Forschungsergebnisse zur Deutschen Schalmey zusammengetragen, verglichen und ergänzt werden. Zum ersten Mal wird hier eine Auflistung der erhaltenen Deutschen Schalmeyen veröffentlicht.

Im Folgenden möchte ich die wichtigsten Aspekte zur Deutschen Schalmey zusammenfassen:

«Deutsche Schalmey» ist ein moderner Terminus. Nur zwei historische Quellen – Johann Christoph Weigels *Musicalisches Theatrum* und das Manuskript von James Talbot – erwähnen diesen Instrumententypus, bezeichnen ihn aber lediglich als «Schalmey» oder «Schalmey». Allen anderen Textquellen zufolge scheint der Übergang von der Renaissanceschalmey zur Barockoboe ohne Zwischenstufe stattgefunden zu haben. Die wenigen datierbaren Instrumente bestätigen, dass die Deutsche Schalmey gleichzeitig mit der Barockoboe existiert hat. Ihren Einsatzbereich fand sie laut Talbot in der Militärmusik, während Weigel sie in der Volksmusik beheimatet sah.

Die Zahl der erhaltenen Instrumente ist mit mindestens 42 Stück (hinzu kommen drei verschollene Instrumente und ein Schallbecher) viel grösser als am Anfang meiner Recherchen angenommen.

Ausserdem habe ich Untersuchungen zur Entwicklung der Oboeninstrumente in der protestantischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts durchgeführt. Bei der Pommernfamilie kann man – im Gegensatz zu dem scheinbar plötzlichen Auftauchen der französischen Barockoboe – von einer Entwicklung sprechen. Zu Anfang werden die tieferen Stimmlagen bevorzugt. Vor allem Bass- und Tenorpommer werden auch zusammen mit Streichinstrumenten eingesetzt, höhere Instrumente nur im Kontext eines Pommernchores. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist mehr und mehr ein Paar von zwei Diskantinstrumenten gefragt.

Die Edition von Christian Liebens «Komm heyliger Geist» soll dem Leser einen Eindruck vermitteln, wie ein solches Werk für zwei Piffari aussehen kann. Die Tonart und die Melodik sind sehr typisch für diese Instrumente. Eine Besonderheit stellen bei diesem Werk die sehr kleine Besetzung und der grosse Umfang der Piffaro-Stimmen dar. Letzterer wirft die im ersten Teil der Arbeit gestellten Fragen zum Grundton und der Stimmtonhöhe der Deutschen Schalmey wieder auf.

Dass diese Stimmen auf Deutschen Schalmeyen auszuführen sind, ist nicht auszuschliessen und wird im kritischen Bericht der Edition diskutiert. Die Entwicklung eines Diskantpommers im Sinne einer Erweiterung der Instrumentenfamilie erscheint mir in diesem Kontext allerdings einleuchtender.

VIII. BIBLIOGRAPHIE

VIII. I. PRIMÄRQUELLEN

- Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos*, Johann Michael Funcken, Erfurt 1738; Faksimile: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, Leipzig 1976
- Fleming, Hannß Friedrich von: *Der vollkommene teutsche Soldat*, Johann Christian Martini, Leipzig 1726, Faksimile in: *Bibliotheca rerum militarium*, Bd. 1, Biblio-Verlag, Osnabrück 1967
- Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar: *Museum musicum*, Georg Michael Majer, Schwäbisch Hall 1732; Faksimile: Heinz Becker, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1954
- Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636; Faksimile: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris 1965
- Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Benjamin Schillers Wittwe, Hamburg 1713; Faksimile: Georg Olms Verlag, Hildesheim 1993
- Muffat, Georg: *Auserlesener mit Ernst- und Lust-gemengter Instrumental-Music*, Durch die Wittib Maria Margaretha Höllerin., Passau 1701; Edition: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Dr. Erwin Luntz, Graz 1959
- Niedt, Friedrich Erhard: *Musicalischer Handleitung: Anderer Theil*, Benjamin Schillers Wittwe und Joh. Christoph Pißner, Hamburg [1721]; Faksimile: Frits Knuf, Buren 1976
- Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II: De organographia*, Wolfenbüttel 1619
Syntagma Musicum III: Termini musici, Wolfenbüttel 1619
Faksimile in: *Documenta Musicologica*, Wilibald Gurlitt, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1958
- Quantz, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, J. F. Voss, Berlin 1752; Faksimile in: *Documenta Musicologica*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1983

Speer, Daniel: *Grundrichtiger, Kurtz-, Leicht- und Nothiger Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*, Ulm, 1697; Faksimile: Peters, Leipzig 1974

Stößel, J.Chr. und J.D. (Hrsg.): *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, Chemnitz 1749; Faksimile: Zentralantiquariat der DDR, Leipzig 1975

Talbot, James: *Music MS 1187*, England after 1685-before 1701; Christ Church Library, Oxford

Walter, Johann: *Das geistliche Gesangbüchlein* («Chorgesangbuch»), Wittenberg 1524
Faksimile des Zweitdrucks (Worms 1525) in: *Documenta Musicologica*, Walter Blankenburg, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1979

Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Wolfgang Deer, Leipzig 1732; Faksimile: Bärenreiter-Verlag, Kassel 1953

Weigel, Johann Christoph: *Musicalisches Theatrum*, Nürnberg ca. 1715-25; Faksimile: Bärenreiter-Verlag, Kassel 1961

Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Johann Heinrich Zedler, Halle und Leipzig 1732-54; Faksimile: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1993-99

VIII. 2. SEKUNDÄRLITERATUR

Acht, Rob van/Bouterse, Jan/Dhont, Piet: *Dutch Double Reed Instruments of the 17th and 18th Centuries*, Den Haag 1997

Baines, Anthony: *Woodwindinstruments and their history*, 2nd edition, Faber & Faber, London 1962
- «James Talbot's Manuscript (Christ Church Library Music MS 1187)», in: *GSJ* i (1948), S. 9-26
- Artikel «Shawm» in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th edition, Bd. 7, New York 1954
- Baines, Anthony und Kirnbauer, Martin: Artikel «Shawm», in: *NewGrove2*, Bd. 23, 2001, S. 228-237

- Bergunder, Karl-Ernst: Artikel «Christian Liebe», in: *NewGrove2*, Bd. 14, 2001, S. 659
- Birsak, Kurt: *Die Holzblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum*, Salzburg 1973
- Bohn, Emil: *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Georg Olms Verlag, Hildesheim und New York 1970 (reprografischer Nachdruck der Ausgabe Breslau 1890) oder Commissions-Verlag von Julius Hainauer, Breslau 1890
- Bouterse, Jan: «The Deutsche Schalmeyen of Richard Haka», in: *JAMIS* 25, 1999, S. 61-94
- Buelow, George J.: Artikel «Sebastian Knüpfer», in: *NewGrove2*, Bd. 13, 2001, S. 699-701
- Droysen-Reber, Dagmar und Restle, Konstantin: *Berliner Musikinstrumenten-Museum BESTANDS-KATALOG der europäischen Musikinstrumente 1888-1993*, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Berlin
- Dudok van Heel, S. A. C. und Teutscher, Marieke: «Amsterdam als centrum van «fluytenmakers» in de 17e en 18e eeuw», in: *Historische Blaasinstrumenten*, Den Haag 1974
- Einstein, A. und Sandberger A.: «Thematisches Verzeichnis der Kammerduette und Scherzi des Agostino Steffani», in: *DTB*, Jg. 6, Bd. 2
- Epstein, Peter: *Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1927
- Fontana, Eszter / Heller, Veit / Lieberwirth, Steffen: *Wenn Engel musizieren - Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Verlag Janos Stekovics, Dössel 2004
- Frank, Elsa / Les Corsaires du Roy: *Die Deutsche Schalmey ou La naissance du hautbois baroque* (CD), Ricercar, RIC 233, 2003
- Hailperin, Paul: *Some technical remarks on the shawm and the baroque oboe*, Diplomarbeit SCB, 1970

Haynes, Bruce: *The Eloquent Oboe, A History of the Hautboy from 1640 to 1760*, Oxford University Press, Oxford 2001

- *Music for Oboe, 1650-1800: A Bibliography*, Second Ed., Fallen Leaf Press, Berkeley (California) 1992

- «Lully and the rise of the oboe as seen in works of art», in: *Early Music*, August 1988, S. 324-338

- « «Sweeter than Hautbois»: Towards a Conception of the Schalmey of the Baroque Period», in: *JAMIS* 26, 2000, S. 57-82

- Artikel «Oboe I. Der Hautboy», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 7, 1997, Sp. 509-524

- Artikel «Oboe II.2. History to 1800.», in: *NewGrove2*, Bd. 18, 2001, S. 260-268

Hessisches Landesmuseum: *Alte Musikinstrumente aus dem Hessischen Landesmuseum: 16.-19. Jahrhundert*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 1980

Heyde, Herbert: *Musikinstrumentenbau 15.-19. Jahrhundert: Kunst, Handwerk, Entwurf*, Leipzig 1986

Heyde, Herbert und Liersch, Peter: «Studien zum sächsischen Musikinstrumentenbau des 16./17. Jahrhunderts», in: *Jahrbuch Peters*, 1979, S. 233-251

Hildebrand, Renate: *Das Oboenensemble in Deutschland von den Anfängen bis ca. 1720*, Diplomarbeit SCB, 1975

- «Das Oboenensemble in der deutschen Regimentsmusik und in den Stadtpfeifereien bis 1720», in: *Tibia* 3/1 (1978), S. 7-12

Jaksch, Werner: «H.J.F. Biber, Requiem à 15. Untersuchungen zur höfischen, liturgischen und musikalischen Topik einer barocken Totenmesse» (Im Anhang Edition des Werkes), in: *Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 5, herausgegeben von Reinhold Hammerstein und Wilhelm Seidel, München-Salzburg 1977

Kellner, Altmann: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1956

Kinsky, Georg: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln: Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente*, hrsg. von Wilhelm Heyer, Cöln 1913 (Kommisionsverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig)

Kirnbauer, Martin: «Überlegungen zu den Meisterzeichen Nürnberger «Holzblasinstrumentenmacher» im 17. und 18. Jahrhundert», in: *Tibia* 1/92, S. 9-20

- *Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Band II: Flöten- und Rohrblattinstrumente bis 1750*, Wilhelmshaven 1994

- «Die Rohrblattinstrumente in der Musikinstrumenten-Sammlung des Historischen Museums Basel», in: *Jahresbericht* 1994, Historisches Museum Basel, S. 62-75

Kjersgaard, Mads: «Die Orgel der Gottorfer Schlosskapelle», in: *Jahrbuch des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums Schloss Gottorf*, Neue Folge, Band VI, 1996–1998. Neumünster 1999, S. 97–120

Koch, Hans Oskar: *Sonderformen der Blasinstrumente in der deutschen Musik vom späten 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*, Universität Heidelberg 1980

Kümmerling, Harald: *Katalog der Sammlung Bokemeyer (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft XVIII)*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1970

Küng, Andreas: «‹SCHLEGEL A BALE› » Die erhaltenen Instrumente und ihre Erbauer», in: *Basler Jahrbuch*, Winterthur 1987, S. 63-74

Krause, Peter: Artikel «Christian Andreas Schulze», in: *NewGrove2*, Bd. 22, 2001, S. 749-750

Krickeberg, Dieter: «Die alte Musikinstrumentensammlung der Naumburger St. Wenzelkirche im Spiegel ihrer Verzeichnisse», in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1977, S. 7-30

Krummacher, Friedhelm: *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate*, Verlag Merseburger, Berlin 1965

Langwill, Lyndesay Graham: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*, Langwill, Edinburgh 1960

Masel, Andreas: Artikel «Doppelrohrblattinstrumente, A. Europäische Instrumente», in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, 1995, Sp. 1349-1404

- Nettl, Paul: «Weltliche Musik des Stiftes Ossegg (Böhmen) im 17. Jahrhundert», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921-22)
- «Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts», in: *DTÖ* Jg. 28/2, Bd. 56, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1960
- Neuhaus, Max: «Antonio Draghi», in: *Studien zur Musikwissenschaft* (=Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich), Heft 1, Wien 1913, S. 132 ff
- Otto, Craig A.: *Seventeenth-century music from Kromeriz, Czechoslovakia : a catalog of the Liechtenstein Music Collection on microfilm at Syracuse University*, Syracuse University Libraries, Syracuse N. Y. 1977
- Reschke, Johannes: *Studie zur Geschichte der brandenburgisch-preussischen Heeresmusik*, Dissertation, Berlin 1936
- «Zur Geschichte der Deutschen Militärmusik des 17. und 18. Jhs.», in: *DMK* 2, 1937
- Riemann, Hugo: «Agostino Steffani: Ausgewählte Werke, 2. und 3. Teil», in: *DTB*, Jg. 11 und 12, Bd. 2, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911 und 1912
- RISM, Einzeldrucke vor 1800, Band 4 und 6, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1974 und 1976
- Sachs, Curt: *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin: Beschreibender Katalog*, Berlin 1922
- Schering, Arnold: «Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775», in: *Archiv für Musikwissenschaft* iii, 1921, Hildesheim 1964
- «Ausgewählte Kirchenkantaten», in: *DDTI*, Bd. 58/59, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1918 und 1927
- Schlosser, Julius von: *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 1974, Nachdruck der Ausgabe Wien 1920
- Schröder, Hans: *Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente*, Museum für Hamburgische Geschichte, Alster-Verlag, Hamburg 1930

- Seifers, Heinrich: *Die Blasinstrumente im Deutschen Museum : beschreibender Katalog*, VDI-Verlag, München 1976.
- Seiffert, Max: *Johann Krieger, Verzeichnis seiner von seinem Bruder Philipp in Weissenfels 1684-1725 aufgeführten, sowie sonst in Bibliotheken erhaltenen kirchlichen und weltlichen Vokalwerke*, Leipzig 1919
 - «Johann Philipp Krieger: 21 ausgewählte Kirchenkompositionen», in: *DDTI*, Bd. 53/54, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1916
 - «Gesammelte Werke von Friedrich Wilhelm Zachow», in: *DDTI*, Bd. 21/22, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1905
- Snoeck, César: *Catalogue de la collection d'instruments de musique anciens ou curieux formée par C. C. Snoeck*, Gent 1894
- Spielmann, Markus: «*Violino Pifferato* und *Viola di Fagotto* », in: *Die Viola. Jahrbuch der Internationalen Viola-Gesellschaft* 7 (1994), Wolfgang Sawodny, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1994, S. 50-57
- Thomas, Günter: Artikel «Friedrich Wilhelm Zachow», in: *NewGrove2*, Bd. 27, 2001, S. 712-713
- Thompson, Susan E.: «Deutsche Schalmey: A Question of Terminology», in: *JAMIS* 25, 1999, S. 31-60
 - «Smaller than Hautbois: A Fresh Look at James Talbot's Schalmey», in: *JAMIS* 28, 2002, S. 246-260
- Timms, Colin: Artikel «Agostino Steffani» in: *NewGrove2*, Bd. 24, 2001, S. 315-321
 - *The Italian Cantata in the Seventeenth Century*, University of Birmingham, Garland Publishing, New York & London 1985
- Wackernagel, Bettina: *Musikinstrumente des 16. und 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum*, Bayerisches Nationalmuseum, München 1999
- Waterhouse, William: *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, Tony Bingham, London 1993
- Weber, Rainer: *Zur Restaurierung von Holzblasinstrumenten aus der Sammlung von Dr. Josef Zimmermann im Bonner Beethoven-Haus*, Moeck-Verlag, Celle 1993

Wiermann, Barbara: *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 2005

Wollny, Peter: Artikel «Schulze», in: *MGG2*, Personenteil Bd. 15, 2006, Sp. 251-252

Young, Philip T.: *Die Holzblasinstrumente im Oberösterreichischen Landesmuseum*, Linz 1997
- *4900 Historical Woodwind Instruments*, London 1993