Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 5 (1981)

Rubrik: [Zink und Posaune : Studien zu Überlieferung, Instrumentenbau und Repertoire]

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 22.02.2026

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

EIN KATALOG ERHALTENER ZINKEN

Von Edward H. Tarr,
mit einem Exkurs von Graham Nicholson

Obwohl es immer wieder vorkommt, daß Zinkenisten und Zinkenbauer Museen bereisen, in denen Zinken aufbewahrt sind, und obwohl manche von ihnen ihre dort gewonnenen Informationen untereinander austauschen, gibt es bislang noch kein allgemein zugängliches Inventar erhaltener Instrumente. Der hier vorliegende Katalog möchte diesen Mangel beheben. Bei der Zusammenstellung habe ich mich zwar bemüht, alle weltweit vorhandenen Originalinstrumente zu erfassen; es ist mir aber klar, daß dieser Anspruch utopisch ist. So will dieser Katalog ein erster Versuch sein, die mir bekanntgewordenen Instrumente zusammenzustellen und zu beschreiben. Freilich sind auch der Vollständigkeit der Beschreibungen und der Maßangaben Grenzen gesetzt. Beschränkungen ergaben sich zum einen auf Grund meiner Reisemöglichkeiten, zum anderen durch die Begrenztheit der in den Instrumentenkatalogen enthaltenen Angaben, schließlich hier und da auch durch Einschränkungen, die mir Sammlungsleiter auferlegten.

Dabei soll an dieser Stelle jedoch der Hilfsbereitschaft und Freundlichkeit gedacht werden, die mir vom Personal aller Sammlungen entgegengebracht wurde, sowie der Menschen, die mir sonst geholfen haben. Es sind zu viele, als daß ich sie hier einzeln nennen könnte. Doch will ich Graham Nicholson besonders danken. Er hat nicht nur mehrere Reisen auf eigene Faust unternommen, um Instrumente in mir unzugänglichen Sammlungen zu untersuchen, sondern auch Zeichnungen von den wichtigsten Originalmundstücken angefertigt, wodurch dieser Katalog eine wesentliche Bereicherung erfährt. Seine Beobachtungen zu Pergament und Leder als Zinkenverkleidung sind in diesem Vorwort weiter unten abgedruckt. Besonderer Dank gilt auch zwei Zinkenbauern, John McCann und Rainer Weber. McCann hat mir nicht nur seine Untersuchungsresultate und Messungen, sondern auch einen noch unveröffentlichten Artikel über historische Zinken aus der Sicht des Instrumentenmachers zur Verfügung gestellt. Weber hat mir in großherziger Weise seine Zeichnungen und Maßtabellen zu den Instrumenten der *Accademia Filarmonica,* Verona, und zu anderen von ihm restaurierten bzw. untersuchten Instrumenten gegeben. Daneben gilt mein Dank auch den anderen Helfern, die mir für dies Inventar ihre Messungen überlassen haben: Stephen Bacon, der eigens nach Brüssel gereist ist, um die Instrumente, die ich während meines dortigen Aufenthaltes nicht mehr erfassen konnte, auszumessen; Herbert Heyde, der mir in einem langen Brief die wichtigsten Maße und Eigenschaften der Leipziger Zinken mitteilte; und Leo Kappel, der eine Reise nach Graz unternommen und die dortigen Instrumente ausgemessen hat. Ferner bin ich Berthold Marohl vom Schott-Verlag für die Überlassung eines Kapitels aus Friend Overtons Dissertation über den Zinken dankbar. Zuletzt danke ich Don Smithers für die Überlassung seiner Beschreibung der Spieleigenschaften der Zinken in der Brüsseler und der Wiener Sammlung, sowie Ralph Bryant, der zu Anfang an diesem Projekt mitgearbeitet hat.

Meinen Maßen habe ich, soweit es möglich war, die von anderen vorgenommenen Messungen beigefügt. Aus diesen Gegenüberstellungen ergibt sich, daß jeder ein wenig anders mißt, ja, es ist sogar zu vermuten, daß die Maße von ein und derselben Person an zwei verschiedenen Tagen wahrscheinlich unterschiedlich ausfielen.[1] Eine absolute Meßgenauigkeit kann wohl nur mit elektronischen Meßgeräten verbürgt werden. Solche Geräte werden erst jetzt entwickelt und eingesetzt (z. B. in Nürnberg). Dennoch habe ich versucht, mit kleinsten Toleranzen – bis zu 0.01 cm – zu messen. Hierbei sind die geringen Abweichungen meiner Meßergebnisse gegenüber denen McCanns und Webers einerseits, und die vergleichsweise stärkeren Differenzen zu den Ergebnissen Overtons andererseits auffallend.

Ein sehr schwieriges Problem war die Bestimmung der Tonhöhe. Wie jedermann weiß, kann die Tonhöhe eines Instruments je nach Bläser und Mundstück sehr stark variieren. Was das Mundstück betrifft, so habe ich während meines Besuches in Wien zunächst eine Reihe von Instrumenten sowohl mit meinem Elfenbeinmundstück (20. Jahrhundert, von Rainer Egger und Armin Simmen) als auch mit dem zu Nr. 230 der Wiener Sammlung geblasen, wobei sich nach Maßgabe eines Korg-Stimmgerätes nicht der geringste Tonhöhenunterschied feststellen ließ. Diesen Versuch habe ich in anderen Museen wiederholt – mit dem gleichen Ergebnis. Demgegenüber stellt der Bläser eine erheblich größere Fehlerquelle dar. Bei meinen Versuchen mit anderen Bläsern stellte ich immer wieder kleinere oder größere Abweichungen fest, die alle in diesem Inventar verzeichnet sind. Ich habe letztlich keine Erklärung für die Tatsache, daß z. B. Rainer Weber und ich bei einer Probe in seiner Werkstatt im großen und ganzen gleiche Tonhöhen erzielten, während wir bei den wichtigsten Instrumenten der Veroneser Sammlung erhebliche Abweichungen feststellten.[2] Eine Erklärung mag mit dem Umstand gegeben sein, daß moderne Zinkenbauer – ich beziehe mich hier auf Messungen der Instrumente von Christopher Monk und John McCann – die Länge ihrer Instrumente bei $a' = 440$ auf 60 bzw. 61 cm begrenzen. Ich habe nun, um bei den Museums-Instrumenten eine möglichst stabile Tonhöhe zu erlangen, diese eher hoch angeblasen und dabei ganze Skalen und Passagen mit geschlossenen Augen gespielt, bevor ich die Tonhöhe a' (alle Grifflöcher offen) am Stimmgerät ablas. Bei dieser Blasweise läge die Tonhöhe eines modernen, auf $a' = 440$ hin gebauten Zinken wohl eher um einen Viertelton höher, also etwa A bei $a' = 450–452$. Eine Kontrolle bei dem 60.00 cm langen Zinken Nr. 13 266 in Verona ergab beispielsweise, daß ich eine Stimmtonhöhe von A bei $a' = 450$ feststellte. (Die tiefere Angabe Rainer Webers [$a' = 410$ bzw. 415 bei der zweiten Messung] ist vielleicht doch cum grano salis zu nehmen.) Eine unerwartete Abweichung von meinen Tonhöhenangaben ergab ferner eine Stichprobe in Paris durch Bruce Dickey und Jean-Pierre Canihac: Bruce Dickeys Ergebnisse an E. 2203 lagen genau um einen Halbton höher als die von Jean-Pierre Canihac und mir ($a' = 493$ statt 469); bei E. 139 C. 631 erzielte er auch eine einen Halbton höhere Tonhöhe als Canihac.

[1] Vgl. hierzu John Henry van der Meer, *Verzeichnis der europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum* I, Wilhelmshaven 1979, 15.

[2] Vgl. die Angaben unten, 228ff.

Meine Ergebnisse zur Tonhöhe der angeblasenen Zinken habe ich immer von der vermuteten Tonart des betreffenden Instruments aus gemacht. Wenn z.B. der Grundton eines angeblasenen Instruments als B bei der modernen Stimmung $a' = 440$ erklang, so wurde das betreffende Instrument nicht als B-Zink (den es nie gegeben hat), sondern als A-Zink bei $a' = 466$ angegeben, was dem damaligen Chorton entspricht. Nach meinen Umrechnungstabellen läge ein bei H in der modernen Stimmung erklingender Zink – wiederum als A-Zink, diesmal im Cornett-Ton – bei $a' = 494$. In einigen wenigen Fällen, bei denen das gesamte Instrument wesentlich länger als 60 cm war, bin ich von der G-Stimmung ausgegangen. (Dies ist bei vielen stillen Zinken der Fall.)

Was das Problem der Herkunft betrifft, so ist es nicht die Aufgabe dieses Katalogs, die Provenienz aller erfaßten Zinken zu bestimmen. Wie aus den Angaben deutlich wird, gehen die Bestimmungen recht weit auseinander. Die häufigste von den Museen getroffene Zuschreibung lautet: „Deutschland oder Italien, 16. oder 17. Jahrhundert". Dennoch ist es aus dem Befund und aus einigen Indizien möglich gewesen, einen „klassischen" venezianischen Zinkentypus des 16. Jahrhunderts herauszuarbeiten.

Venezianische Zinken des 16. Jahrhunderts

Schon Karstädt hat darauf hingewiesen, daß Italien – und hier insbesondere Venedig – als Herstellungsort für Zinken berühmt war.[3] Er gibt an, daß bereits 1420 ein Meister Andreas als Verfertiger von Cornetti erwähnt wird.[4] Er weist auch auf Vincenco Galilei hin, der 1581 schreibt: „In Venetia si fanno hoggi i meglio che vaddino attorno".[5] Nach Karstädt weisen auch die Werkstattzeichen *Hier S* und *G.S.* auf Venedig. Als der württembergische Hoforganist Simon Lohet 1580 mit dem Auftrag nach Italien geschickt wurde, Geigen, Violen, Zinken und andere Instrumente zu kaufen, ging er nach Venedig.[6]

Ferner ist eine Eintragung im Inventar der *Accademia Filarmonica,* Verona, vom 25.3.1559 erwähnenswert. Dort heißt es, drei große und ein kleiner schwarzer Zink seien bei „M. Andrea a Venecia" gekauft worden.[7] Wie aus der ausdrücklichen Erwähnung der schwarzen Farbe hervorgeht, dürfte es sich hierbei um krumme Zinken der üblichen Form gehandelt haben.[8] Diese Hinweise rechtfertigen die Annahme, daß es sich bei den Zinken in der *Accademia Filarmonica* um Instrumente venezianischer Provenienz handelt.

[3] Georg Karstädt, „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.–18. Jahrhunderts", *AfMf* 2 (1937), 385–432.

[4] A.a.O., 403.

[5] A.a.O.

[6] A.a.O.

[7] Giuseppe Turrini, *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico,* Verona 1941, 134.

[8] Zinken mit Tierköpfen – „testa di bissa" – werden stets von den „schwarzen", krummen und den „weißen", stillen Zinken unterschieden; vgl. hierzu Turrini, a.a.O., 188.

Diesen Angaben möchte ich noch hinzufügen, daß die Wiener Instrumente Nr. 230 und 231 in einem Inventar des Schlosses Ambras aus dem Jahre 1596 erwähnt sind, in dem es heißt, diese Zinken seien „zu Venedig erkhauft worden".[9] Es handelt sich dabei um Instrumente mit Lederprägung, wie sie in der erwähnten Sammlung von Verona, aber auch sonst, u.a. in den Sammlungen von Brüssel, Hamburg und Oxford anzutreffen sind. Diese Zinken haben die folgende Form: Ihr Querschnitt ist achteckig.[10] Das Mundstückende kann rund oder achteckig sein, ist aber meist achteckig. Die Bindungen (meist Leinenfäden) sind charakteristisch: Sie verlaufen in einer Rille und begegnen an drei Stellen, nämlich oben, als Abschluß der gerauteten Zone; im Mittelteil des Instruments, zwischen den Grifflöchern der beiden Hände; und unten, am Schallende. Hinzu kommt eine vierte, besonders charakteristische Bindung am Mundstückende (die in diesem Katalog als „Mundstückflanschverstärkung" bezeichnet wird), die wesentlich breiter ist als die anderen (ca. 1.50 cm) und meist ca. 0.50 cm unterhalb des Mundstückendes ansetzt. Die Prägungen auf dem schwarzen Leder- bzw. Pergamentüberzug sind an den Kanten linear, über den Bindungen ringförmig; auf verschiedenen Flächen kommen hauptsächlich pflanzliche Prägungen vor, die im Katalog als baumartig, spatenartig, wie ein „flammendes Schwert" etc. charakterisiert sind. Der Abstand zwischen den Grifflöchern der beiden Hände ist eher eng, d.h. die Entfernung zwischen dem dritten und vierten Griffloch ist nicht viel größer als die zwischen dem zweiten und dritten Griffloch. Der Mundstücksockel verläuft innen stufenlos. Das Holz am Schallende ist eher dünn, die Bohrung groß. Die oben erwähnten Wiener Zinken Nr. 230 und 231 weisen außerdem die bekannte Herstellungsmarke !! !! auf, die in der Literatur als „plume", als „rabbit's foot" oder auch als „fleur" bezeichnet wird und die ich „Ausrufezeichen" nenne. Es kann sich bei dieser Marke unmöglich um die Besitzermarke der Contarini- (später Correr-)Sammlung handeln, wie Schlosser vermutet und wie es Overton von ihm übernommen hat[11]; viel eher stellt dies Zeichen eine über mehrere Generationen gebrauchte Werkstattmarke dar. Vielleicht handelt es sich auch um einen Abgabestempel der Republik Venedig, wobei damit möglicherweise eine Güteklassifizierung verbunden war – je nachdem, ob das betreffende Instrument ein, zwei oder drei Paar Zeichen aufweist.[12]

Um die Querverweise im Katalog nicht unnötig zu belasten, gebe ich an dieser Stelle einen Überblick über die erhaltenen Zinken mit einem, zwei oder drei Ausrufezeichen. Wenn beim betreffenden Instrument keine Qualifizierung in Parenthese steht, handelt es sich um einen krummen A-Zinken.

[9] Julius von Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente*, Nachdruck der Ausgabe von 1920, Hildesheim 1974, 89.

[10] Die Frühform ist rund; vgl. unten, 15–16.

[11] Die sogenannte Correr-Sammlung wurde von Marco Contarini (1632–1689) angelegt. (Vgl. Thomas Walkers Artikel in GroveD 1980, IV, 679–680). Nach seinem Tod ging sie an die Familie Correr über und blieb in deren Besitz bis ins späte 19. Jahrhundert. Nach Erbstreitigkeiten wurde die Sammlung 1888 geteilt. Ein Teil kam später in die Sammlungen von Brüssel und Paris, ein anderer Teil in die Wiener Sammlung.

[12] Mündliche Mitteilung von Armando Fiabane, Venedig.

Zinken mit dem Zeichen !! befinden sich in folgenden Sammlungen: Braunschweig 60 (muto); Brüssel 1189 (muto), 1209, 1211, 1218; Hamburg 1924, 202; Leipzig 1559 (muto), 1560 (muto); Rom, Sala 9, Vitrine 1, unten Mitte, unten links, unten rechts; Wien 234.

Zinken mit dem Zeichen !! !! befinden sich in folgenden Sammlungen: Augsburg 3006 (muto), [3007] (muto); Bologna 1770 (muto), 1784; Braunschweig 63; Brüssel 1191 (muto), 1192 (muto), 1202, 1204, 1207, 2451 (muto); Hamburg 1924, 200, 1924, 203; Nürnberg MI 120 (muto), MI 121 (muto), MIR 41; Paris E.580 C.626; Verona 13258 (muto), 13259 (muto), 13260 (muto), 13261 (muto), 13262 (muto), 13263 (muto), 13265, 13266, 13267, 13268, 13269, 13295 (Tenor), 13296 (Tenor); Wien 225 (muto), 227 (muto), 230, 231, 232, 233; wahrscheinlich auch Verona, Bibl. Capitolare 13/14 (muti).

Zinken mit dem Zeichen !! !! !! befinden sich in folgenden Sammlungen: Basel, Brüderlin (Tenor); Bologna 1785; Braunschweig 66 (Tenor); Den Haag Ea 151-X 1952 (das zweite !! liegt hier höher, nicht tiefer); Oxford, Christ Church „A" und „B"; Rom 2801 (Tenor), Sala 9, Vitrine 1, unten Mitte (Tenor), unten rechts (Tenor); Verona 13292, 13293 (Tenor), 13294 (Tenor); Wien 226 (muto) (das zweite !! liegt höher, nicht tiefer), 228 (muto).

Dabei sind diese „Ausrufezeichen" nicht identisch, sondern weisen verschiedene Größen, Formen und Ausführungen auf, worauf Friedrich von Huene bereits hingewiesen hat.[13] Um dieser Sachlage gerecht zu werden und die Querverbindungen zu erleichtern, habe ich eine große Auswahl dieser Herstellungszeichen photographiert, wobei ich stets die gleiche Entfernung gewählt habe. Die Photos befinden sich im Katalog bei den jeweiligen Instrumentenbeschreibungen.

Frühere venezianische Zinken

Neben diesen achteckigen „klassischen" venezianischen Zinken sind noch einige wenige Instrumente erhalten, die zwar ebenfalls mit schwarzem Leder (bzw. Pergament) überzogen sind, deren Querschnitt jedoch rund ist. Ferner sind diese Zinken nicht ausgeschmückt, sondern schlicht gehalten. Hier verlaufen die Bindungen nicht in einer Rille, sondern liegen unter dem Leder auf dem Holz erhöht. Beispiele finden sich u.a. in Verona (Nr. 13257) und in Rom (Saal 9, Vitrine 1, unten links, Mitte und rechts; die Katalognummern sind unleserlich). Zu den erhaltenen Instrumenten mit rundem Querschnitt meint Mahillon, dies sei gegenüber den achteckigen Zinken die ältere Form, da sie direkt vom Tierhorn abzuleiten sei.[14] In der Tat scheinen einige wichtige Bildzeugnisse aus dem frühen 16. Jahrhundert diese These zu bestätigen. Virdung etwa bildet 1511 einen krummen Zinken mit rundem Querschnitt unter der Bezeichnung „Krum horn" ab, und die Zinken, die auf dem Titel-

[13] Friedrich von Huene, „Makers' marks from Renaissance and Baroque woodwinds", *GSJ* 27 (1974) 31–47.

[14] Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles,* Nachdruck 1978, II, 402.

blatt von Silvestro Ganassis *Opera Intitulata Fontegara* von 1535 auf dem Tisch liegen, zeigen ebenfalls einen runden Querschnitt.

Daneben existiert noch eine z.B. durch ein in Rom (Sala 13, Vitrine 1) aufbewahrtes Tenor-Instrument belegte Mischform. Dieser Zink ist im unteren Drittel achteckig, während der obere Teil rund geformt ist. Er hat eine annähernd normale Länge, weist aber eine enorme Bohrung auf. Weitere Instrumente dieses ästhetisch unschönen Typus befinden sich in Paris, Brüssel und New York. Sie scheinen mir noch älter zu sein (italienisch, frühes 16. Jahrhundert), da ihre weite Mensur verstärkt an ein Tierhorn erinnert.

Deutsche Zinken

Im Unterschied zum venezianischen Zinken-Typus scheint es für deutsche Instrumente charakteristisch zu sein, daß sie statt einer Mundstückflanschverstärkung aus Fadenwerk eine Zwinge in Form eines breiten Ringes oder eine auf das Mundstückende aufgesetzte Kappe haben. (Im Katalog wurde stets unterschieden zwischen Zwingen, die lediglich zylindrische Ringe sind, und Kappen, die zudem ein Ende des Instruments überlappen.) Die Lederprägung kann linear oder ringförmig sein, während baumartige Ornamente fehlen. Der Mundstücksockel kann innen eine Stufe aufweisen. Die Grifflöcher für beide Hände liegen oft weiter auseinander als die venezianischer Zinken. Das Holz am Schallstückende ist eher dick, die Bohrung eng. Beispiele eindeutig deutscher (sächsischer) Zinken finden sich in Greifensee (jetzt: Basel, Hist. Museum), Leipzig und Sigmaringen, wobei es auffällt, daß unter den deutschen Zinken proportional mehr Diskantzinken vorkommen als unter den italienischen Instrumenten.

Englische Zinken

Hinsichtlich der Zinken englischer Provenienz ergeben sich gegenüber dem deutschen und dem italienischen Typus Abgrenzungsschwierigkeiten, da nur wenige Instrumente erhalten sind. Wir wissen, daß es viele Zinkenisten in England gegeben hat, wenn auch nur wenig englische Literatur für Zink erhalten ist.[15] Das sogenannte „James Talbot's Manuscript" – verfaßt zwischen 1685 und 1701 – enthält den Hinweis „best English cornets made at Doncaster in Yorkshire" und bringt die Maße eines Zinken, der dem berühmten Trompeter John Shore (ca. 1662–1752) gehört hat. Dieser Zink hat sechs Grifflöcher und ein Daumenloch und mißt 57.15 cm. Wenn man die Maße bekannter Zinken aus europäischen Sammlungen – z.B. das Instrument Nr. 230 in Wien, das 57.30 cm lang ist und auf A bei $a' = 466$ gestimmt ist – damit vergleicht, so ergibt sich, daß diese Stimmung für Zinken des 16. Jahrhunderts durchaus normal ist. Was jedoch beim Talbot-Manuskript verwundert, ist die beigegebene Grifftabelle („Tablature, by Mr Shore"), die nicht mit a' sondern mit c' anfängt und bis f''' geht. Bei diesem Instrument handelt es

[15] Vgl. hierzu Bruce Dickey, „Musik für Zink – ein Quellenkatalog", hier 263.

sich also nicht um ein A-, sondern bei annähernd gleicher Länge um ein C-Instrument, wie schon Anthony Baines gezeigt hat.[16] Die Erklärung ist einfach: Hier handelt es sich nicht um den Chorton um 1600, sondern um den im 17. Jahrhundert von Frankreich ausgehenden tiefen Kammerton (a' = um 415).

Ein anderer Zinken-Typus findet sich in der Shaw-Helier-Sammlung im Warwick County Museum. Dies 59.00 cm lange Instrument beschreibt, von vorn gesehen, eine sanfte S-Kurve. An den vier Stellen, an denen Bindungen zu erwarten sind, finden sich tiefe Einkerbungen in dem recht dicken Holz sowie ein runder, dicker Wulst. An dieser Stelle ist die Pergamentverkleidung ausgespart. Auch in Paris begegnen Zinken dieser Art: 0083 C.683 (59.70 cm lang), 0087 (101 cm lang, ein Tenorzink mit Drachenkopf) und 979.2.22 (92.50 cm lang, ebenfalls ein Tenorzink). Da die Herkunft aller vier Instrumente unsicher ist (0083: Italien? 0087: Frankreich? 979.2.22: Italien?), möchte ich für diesen Instrumenten-Typus die Möglichkeit eines englischen Ursprungs nicht ausschließen. Freilich ist es notwendig, bei diesen Instrumenten weiter nachzuforschen, bevor Endgültiges über ihre Herkunft gesagt werden kann.

EXKURS

Zum Pergament- bzw. Lederüberzug historischer Zinken

Die meisterhafte Ausführung von Ornamenten bei norditalienischen Lederarbeiten des 16. Jahrhunderts wird von den meisten Spezialisten des Lederkunsthandwerks als Arbeit von allerhöchster Qualität angesehen.[17] Es überrascht daher nicht, daß italienische Musikinstrumentenbauer durch dies hohe Handwerksniveau beeinflußt waren, wenn sie mit Leder arbeiteten. Heutige Zinkenbauer haben bislang wenig Erfolg gehabt, diesen Standard zu erreichen. Vielleicht vermögen die folgenden Erörterungen für die spezifischen Schwierigkeiten eine Erklärung zu geben.

Bei der Untersuchung einer größeren Zahl alter Zinken hatte ich den Eindruck, daß die Instrumente oft mit einem Material überzogen waren, das recht anders ist, als die von modernen Herstellern benutzten chromgegerbten Leder. Die älteren Lederarten schienen steifer und dünner, härter und, im Gegensatz zu modernen Lederarten, nicht schwammig zu sein. Mein Eindruck war, daß dies Material sehr oft eher Pergament als Leder ähnelte, selbst wenn man den unvermeidlichen Unterschied zwischen gealterten pflanzlich gegerbten Lederarten nicht berücksichtigt. Heutzutage ist pflanzlich gegerbtes Leder den meisten Instrumentenbauern nicht ohne weiteres zugänglich.

[16] Antony Baines, „James Talbot's manuscript", *GSJ* 1 (1948) 18, 25.

[17] Günter Gall, *Leder im europäischen Kunsthandwerk*, Braunschweig 1965; Claude Blair, „Cesar Borgia's Sword-Scabbard", *Victoria & Albert Museum Bulletin Reprint No. 6*, London 1969.

Eine langerwartete Gelegenheit, die Beschaffenheit dieses Materials zu untersuchen, ergab sich, als ein krummer Zink in einer Basler und ein Serpent in einer Londoner Werkstatt gegen Wurmfraß behandelt und geringfügig restauriert wurden. Ich entnahm schwer beschädigten Teilen dieser Instrumente drei winzig kleine Proben und sandte sie zur Untersuchung an die *British Leather Manufacturers Research Association.* Diese Proben wurden wie folgt untersucht: 1. mikroskopisch im Querschnitt; 2. durch Eintauchen in eine Eisensalzlösung (um Gerbstoffe aufzuspüren, die für den Leder-, aber nicht für den Pergamentherstellungsprozeß charakteristisch sind); und 3. auf das Einschrumpfen hin (Pergament schrumpft bei einer niedrigeren Temperatur als Leder zusammen). Es ergaben sich folgende Resultate:

1. Unter dem Mikroskop erschienen die Fibern aller drei Proben halbdurchsichtig, so, als wenn sie in Schichten zusammengepreßt oder -geklebt wären. Dieser Befund ist für Pergament charakteristisch, während Leder die Tendenz zu einer komplexen Struktur zufälliger Abnützungsspuren zeigt.[18] Ferner fehlte bei zwei der drei Proben die faserige Schicht, die die äußere Hautschicht des Tieres bildet. Das Fehlen der Fasern begegnet häufig bei Pergament – während des Herstellungsverfahrens werden sie häufig abgenommen, was vor allem für die dünneren Pergamentsorten gilt. Auf diese Weise wird das Material so glatt, wie es Leder kaum je werden könnte. Das dem Serpent entnommene Material war bei ca. 1 mm Dicke die dickste Probe; auf Grund des Vorhandenseins einer faserigen Schicht konnte es als Kalbsleder identifiziert werden.

2. Bei der Bleisalzlösungs-Untersuchung ergab sich keine Blaufärbung. Das heißt, daß die Proben aus ungegerbten Häuten stammten; gegerbte Häute ergeben nämlich bei einer derartigen Untersuchung eine positive Blaufärbung. Dieser Tatbestand spricht wiederum eher für Pergament.

3. Bei einer der drei Schrumpfproben stellte sich das Material als Pergament und nicht als Leder heraus. (Bei den anderen konnte kein Resultat erzielt werden, da die Materialproben zu klein waren.)

Unter dem Mikroskop erschienen alle Proben als hellbraun gefärbt mit einer dunkleren Färbung an der Oberflächenfaserung. Auch dieser Tatbestand spricht für Pergament, da Farbstoffe leicht in Leder eindringen. Die hellbraune Färbung ist wahrscheinlich die Folge der Verwendung von Gerbsäure, die dem Pergament beigegeben wird, damit das Material den Farbstoff annimmt.[19] Fettige Flecken, die beim Pergament bestehen bleiben, haben die Tendenz, Farbstoffe abzuhalten, und so hilft eine Waschung mit Gerbsäure, damit das Material den Farbstoff aufnehmen kann. Ein Beispiel dafür, daß der Farbstoff nicht voll aufgenommen wurde, findet sich bei einem Zinken in der Sammlung der Christ Church Library in Oxford: An einer Stelle kann man sogar durch das hellbraune Material hindurch bis auf die darunterliegende Holzfaserung schauen. Dies wäre bei Leder unmöglich, da Leder nicht halbdurchsichtig ist.

[18] Ronald Reed, *The Nature and Making of Parchment,* London 1975, 46.

[19] Daniel V. Thompson, *The materials and technique of Medieval painting,* New York 1956, 81. Vgl. auch die einschlägigen Kapitel über Pergament.

Auf Grund dieser Indizien glaube ich annehmen zu können, daß einige hochwertige Zinken mit Pergament überzogen wurden. (Was lederbezogene Instrumente betrifft, vgl. weiter unten.) Ich möchte hinzufügen, daß es selbst für den Experten nicht leicht ist, gefärbtes Pergament von Leder zu unterscheiden. Im allgemeinen jedoch besitzt Pergament eine Glätte und Härte, die bei Leder oft fehlt. Pergament kann, wie oben erwähnt wurde, halbdurchsichtig sein; öfter aber weist es eine sehr feine, metallisch schimmernde Oberfläche auf, im Gegensatz zur dumpferen, matteren, stärker strukturierten Lederoberfläche.

Es kann, wie man bei den Christ Church-Zinken und einigen Instrumenten in Verona beobachten kann, problematisch sein, eine Pergamentoberfläche mit Blindstempel zu versehen. Wenn Leder etwas schwammig und nachgiebig ist, so ist Pergament vergleichsweise gedehnt und komprimiert. Dabei bringt der Umgang mit Pergament mit sich, daß man vorsichtig sein muß, daß das Material durch den Stempeldruck nicht durchschnitten wird. Dies ist bei einem der Christ Church-Instrumente an zwei Stellen geschehen. Ferner kann sich die Musterung, wenn sie nicht sorgfältig eingedruckt ist, leicht abreiben, wie man es bei einigen Instrumenten in Verona und Hamburg beobachten kann.

Bis jetzt habe ich noch nicht viel über pflanzlich gegerbte Ledersorten gesprochen. Diese Materialien sind vermutlich während des 16. und 17. Jahrhunderts überall in Europa leicht erhältlich gewesen. Dünnes, pflanzlich gegerbtes Leder leidet unter fortwährendem Verfall infolge kleiner Restbestände von Schwefelsäure, die vom Prozeß der Vorgerbung übrigbleiben. Der Grad des Verfalls wird gesteigert durch die Tendenz aller Ledersorten, Schwefeldioxyd aus der Atmosphäre aufzunehmen, der oxydiert und sich mit der Schwefelsäure verbindet. Dieser Prozeß beschleunigt den Verfall. Noch rascher allerdings schreitet der Verfall bei modernem, chromgegerbtem Leder fort. Die Verfallsgeschwindigkeit hat sich seit der Einführung chromgegerbter Ledersorten in den achtziger Jahres des 19. Jahrhunderts mehr als verdoppelt.[20] Bis jetzt wissen wir noch nicht, wie die alten Handwerker ihr Leder schützten und härteten. Vielleicht verwendeten sie für die Härtung von Leder und Pergament Alaun.[21]

Pergament hat die Eigenschaft, weder Schwefeldioxyd aus der Atmosphäre, noch Schwefelsäure in dessen Verarbeitung aufzunehmen, wie wir etwa an alten Büchern und Manuskripten sehen. Daher weist ungeschütztes Pergament, selbst wenn es 1500 Jahre alt ist, keinerlei Verfallspuren auf. Die Beständigkeit von Pergament ist im Vergleich zur Vergänglichkeit von Leder bemerkenswert.

Bei manchen Instrumenten ist der Ledersaum scheinbar unsichtbar – ein Phänomen, das modernen Instrumentenbauern schon manches Rätsel aufgegeben hat. Die Lösung scheint zu sein, daß Pergament mit einem Spaltmesser viel feiner bearbeitet werden kann als Leder. Der Saum kann – ist er aus Pergament – durch die Verwendung eines aus den abgespaltenen Resten hergestellten Pergamentleims ver-

[20] H.J. Plenderleith, *The preservation of leather bookbindings,* London [2]1970.

[21] Cennino d'Andrea Cennini, *Il libro dell'arte,* engl. Übs. *The craftsman's book* von Daniel V. Thompson, Jr., 1960.

borgen werden.[22] Er wird dann abgeschliffen und dadurch unsichtbar. Es ist fast unmöglich, Leder gleich dünn wie Pergament zu spalten – und ganz unmöglich ist dies bei modernem, chromgegerbtem Leder.

Zuletzt soll erwähnt werden, daß Pergament gegenüber Leder hinsichtlich der Akustik möglicherweise Vorzüge bietet. Da Pergament härter und dünner ist als Leder und dadurch, daß es beim Überziehen etwas eingeht, das Holz stärker zusammenhält, nehmen wir an, daß es die akustischen Eigenschaften von Instrumenten, auf die es aufgezogen ist, zu steigern vermag. Um diese Hypothese zu überprüfen, werden gegenwärtig in Basel Experimente durchgeführt. Eine Stütze erfährt diese Annahme durch die Verwendung von Pergament an anderen Musikinstrumenten: Streichinstrumentenbauer brauchten Pergament, um die geleimten Fugen von Instrumentencorpora zu verstärken; es wurde auch bei allen Trommeln und Pauken verwendet; ein Pergamentüberzug findet sich ferner bei einem Satz Renaissance-Blockflöten in der Sammlung Gorga, Rom. Die letztgenannten Instrumente weisen keine Anzeichen von Rissen auf, so daß die Vermutung berechtigt ist, daß das Pergament zu diesem guten Erhaltungszustand beigetragen hat. Nach Cennino spielte Pergament bei der Reparatur von Lauten eine Rolle. Die fein ausgeschnittenen Rosetten von Cembali und Regalen bestanden oft aus mehreren Pergamentschichten. Wir dürfen daher annehmen, daß Pergament ein bekanntes Material in den Musikinstrumentenwerkstätten des 16. und 17. Jahrhunderts war.

Die Tatsache, daß sich die Ledertechnologie in den letzten 100 Jahren erheblich gewandelt hat, während die Pergamentherstellung seit Theophilus (1122 n. Chr.)[23] im wesentlichen unverändert geblieben ist, ist das beste Argument für eine Rückkehr zu diesem Material in unseren Tagen.

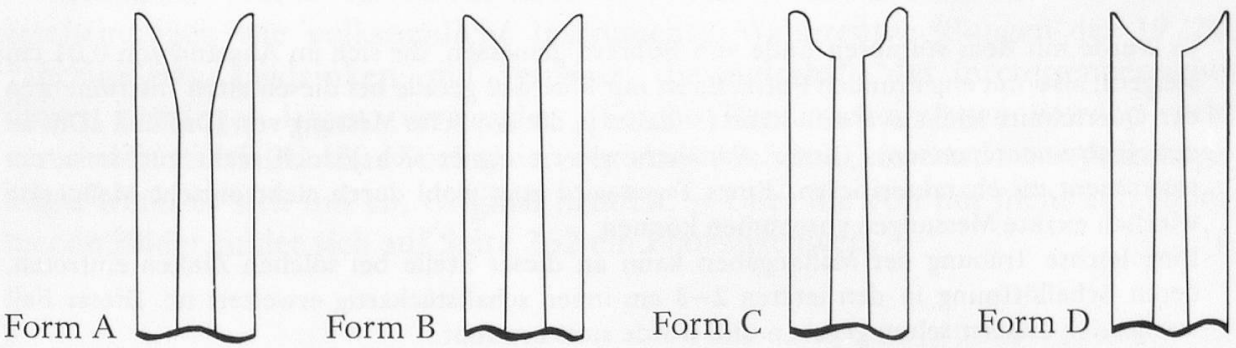
Elfenbeinzinken

Anders als die hölzernen krummen Zinken wurden Elfenbeinzinken in der Regel aus einem Stück Elfenbein hergestellt. (Es gibt zwei Ausnahmen: Stockholm 459 und Darmstadt K 967:120 sind Elfenbeinzinken mit zweiteiliger Konstruktion.) Röntgenaufnahmen vermitteln uns einen Einblick in die technischen Schwierigkeiten, die mit dieser Bauweise verbunden sind (vgl. etwa die Röntgenaufnahme von drei Stuttgarter Zinken, Abb. 186). Normalerweise wurde das Mundstückende des Instruments gerade gebohrt, wobei es nicht selten vorkam, daß dabei die Wand der Innenkurve hauchdünn wurde. Diesen geraden Konus arbeitete man mit verschiedenen gekrümmten Werkzeugen vom anderen Instrumentenende her; die Stelle, an der sich beide Konusse treffen, ist oft sehr unregelmäßig. Es verwundert beinahe, daß Elfenbeinzinken trotz der sehr unregelmäßigen Innenmaße oft hervorragend ansprechen und eine gute Intonation aufweisen. Ein kleiner Unterschied zwischen Zinken aus Elfenbein und solchen aus Holz besteht darin, daß der Mundstücksockel (oder -„flansch") bei Elfenbeinzinken meist eine Stufe aufweist, während bei den meisten Holzzinken der Mundstückflansch stufenlos in die Bohrung übergeht.

[22] Reed, a. a. O., 80; Cennini, a. a. O., 67.
[23] London, British Museum, MS. Harley 3915.

Die erfaßten Instrumente wurden nach folgendem Schema beschrieben: Sammlung, Sammlungs-Nummer, Instrumentenbezeichnung (Diskantzink, krummer Zink, Tenorzink, stiller Zink usw.), Hinweis auf Abbildungen im vorliegenden Katalog; Provenienz (Land, Datierung, Zugehörigkeit zu einer früheren Sammlung, ggf. Jahr des Einkaufs); Querschnitt, Herstellungsmarke, Mundstückende, Halsmuster, Lederverzierungen, Grifflöcher (z.B. R- bzw. L-griffig), Art der Bindungen, ggf. Klappen; Zustand, musikalische Qualität, Verarbeitung; Ambitus, ggf. Hinweis auf ein- oder zweiteilige Konstruktion (s.u.), Erwähnung von Originalmundstücken; Messungen; Stimmung; Querverweise; Abbildungen in der Sekundärliteratur; Literaturhinweise.

Wenn nicht anders angegeben, gelten in diesem Katalog hinsichtlich der Beschreibungen und Messungen folgende Voraussetzungen: Krumme Zinken haben einen achteckigen, stille Zinken einen runden Querschnitt. Bei der Mehrzahl der S-förmigen Zinken (z.B. Tenorzinken) ist die S-förmige Krümmung optisch von der Seite her auszumachen, wenn das Instrument in Spielhaltung gehalten wird. Im Katalog wird diese Form stillschweigend vorausgesetzt (Beispiel: Augsburg 3003, Abb. 2). Nur bei den Ausnahmen – bei denjenigen Instrumenten, deren S-Form von vorn zu sehen ist, während sie gespielt werden – steht in den Anmerkungen „von vorn gesehen". Bei krummen Zinken verlaufen die Bindungen, die sich am oberen und mittleren Teil des Instruments sowie zwischen den Grifflöchern beider Hände befinden, wie auch die breitere, als Mundstückflanschverstärkung wirkende Bindung in Rillen. Der Mundstücksockel ist konisch und nicht abgestuft. Krumme Zinken sind aus zwei Stücken Holz gemacht, die innen zunächst ausgehöhlt und dann zusammengefügt wurden. (Stille Zinken sind demgegenüber aus einem Stück Holz ausgedreht.) Wenn nicht anders angegeben, findet sich die Herstellungsmarke auf der Grifflochebene des Instruments, unterhalb des untersten Griffloches. Bei den Messungen wurde, soweit vorhanden, die Lederschicht mit einbezogen. Abweichende Fälle wurden entsprechend gekennzeichnet. Die Außen- und Innen-Maße wurden zweimal genommen. Beide Resultate sind durch einen Schrägstrich getrennt wiedergegeben. Die erste Messung betrifft die Strecke zwischen Grifflochebene und Instrumentenrücken, die zweite diejenige zwischen den beiden Instrumentenseiten. Der Mundstückkessel von stillen Zinken wurde mit Großbuchstaben gekennzeichnet, denen folgende Formen zugeordnet sind:



Es lag nicht in meiner Absicht, vollständige Maße einschließlich Innenbohrung und Grifflöcher zu liefern. Ein solches Unterfangen wäre viel zu zeitraubend und würde dem Instrumentenbauer, der das Instrument kopieren wollte, doch nichts nützen, da dieser seine eigenen Maße nehmen müßte. Vielmehr lag mir daran, die Instrumente mittels einiger weniger Maße zu charakterisieren und vor allem aus der Verbindung von Messen, Beschreiben und Blasen die besten Instrumente in der Hoffnung auszuwählen, damit die für einen eventuellen Nachbau lohnendsten Instrumente identifiziert zu haben. Ich habe mich im wesentlichen auf die D- und A-Zinken konzentriert und darüber die Tenorzinken etwas vernachlässigt. Dabei gibt es ungefähr ebensoviel Tenor- wie Diskantzinken, und die Wiederbelebung gerade des tieferen Zinken für die alte Musik wäre ein lohnendes Ziel für weitere Forschungen.

Die Abkürzungen sind wie folgt zu verstehen:

L = Gesamtlänge des Instruments ohne Mundstück, gemessen auf der Grifflochebene in der Mitte.

Tl = Teillänge, d.h. die Distanz zwischen dem ersten Griffloch und dem unteren Ende des Instruments. Diese Maßangabe ist wichtig bei Fragmenten und bei Instrumenten, die am oberen Ende abgebrochen sind; auf dieser Meßbasis kann die Originallänge erschlossen werden.

iDm = Innendurchmesser

aDm = Außendurchmesser

Diese Maße beziehen sich auf folgende Punkte: Die erste unter „iDm" aufgeführte Angabe betrifft das Innenmaß am Mundstückende. Die zweite Zahl bezeichnet die engste Stelle der Bohrung. Die eingeklammerte Zahl dahinter zeigt an, wie weit vom oberen Ende entfernt sich die engste Stelle befindet.[24] Die letzte Zahl bezeichnet das Innenmaß des Schallstückendes, am Rande gemessen.[25]

Die erste unter „aDm" angeführte Zahl betrifft die Messung am Mundstückende, die zweite diejenige am Schallstückende.

mL = mit Leder

oL = ohne Leder

In Fällen, in denen das Leder schadhaft ist oder aus einem anderen Grund das Instrument nicht ganz abdeckt, wurde die Messung zweimal durchgeführt, einmal mit, einmal ohne Leder. Sonst wurde immer mit Leder gemessen.

[24] Es wurde mit dem stumpfen Ende von Bohrern gemessen, die sich im Abstand von 0,01 cm steigern, also mit einer runden Form. Es ist mir klar, daß gerade bei diesen alten Instrumenten der Querschnitt leicht oval sein kann (– daher ja die doppelte Messung von iDm und aDm an den Instrumentenenden). Dieser Annäherungswert eignet sich jedoch recht gut dazu, ein Instrument zu charakterisieren. Eines Tages wird man wohl durch elektronische Meßgeräte wirklich exakte Messungen vornehmen können.

[25] Eine leichte Trübung der Maßangaben kann an dieser Stelle bei solchen Zinken eintreten, deren Schallöffnung in den letzten 2–3 cm innen schallstückartig erweitert ist. Dieser Fall war jedoch äußerst selten gegeben und wurde stets erwähnt.

Das Material, das bei alten Zinken als Bedeckung verwandt wurde, war oft Pergament, nicht Leder (vgl. Exkurs), wobei die Bedeckung vieler nicht eindeutig venezianischer, sondern wohl eher deutscher Instrumente dicker ist und damit die Vermutung nahelegt, daß es sich hier um Leder handelt. Da aber eine eindeutige Bestimmung des Materials nur durch Mikroanalyse vorgenommen werden kann – hierbei wird dem Instrument eine Probe entnommen, d.h. es wird ein Teil der originalen Substanz zerstört –, habe ich darauf verzichtet. Trotzdem habe ich, abgesehen von einigen wenigen Fällen, bei denen das Material für Leder zu dünn und zu glatt war, durchweg die Bezeichnung „Leder" gebraucht.

Bei der Untersuchung der klanglichen und spieltechnischen Mögichkeiten dieser Originalinstrumente interessierte ich mich zudem für zwei weitere Merkmale: zum einen für die Frage, ob das Instrument mit geschlossenen Daumen- und Grifflöchern die überblasene Oktave *a–a'*, oder die None *a–b'* ergab; zum anderen untersuchte ich, ob *c'* (bzw. *c''*) mit dem ersten Finger der rechten Hand oder mit dem Gabelgriff (und *cis'* bzw. *cis''* infolgedessen mit R1, R2 oder R23) rein erklingt. Die erste Frage ergab, daß viele Zinken bei geschlossenen Grifflöchern unten nicht ein *a*, sondern ein zu tiefes *b*, das fallengelassen wird, aufweisen. Bei eingehenderem Studium sah ich, daß die früheren Instrumentenbauer das Schlußstück unterhalb des sechsten Griffloches länger oder kürzer machten, je nachdem, ob sie eine reine Oktave oder eine None haben wollten. Dasselbe betrifft die Distanz zwischen den Grifflöchern der linken und der rechten Hand: Ist der Abstand zwischen dem dritten und vierten Griffloch klein, so ist *c''* allenfalls mit dem Gabelgriff rein zu intonieren; ist dieser Abstand groß, dann kann man diesen Ton mit dem Zeigefinger der unteren Hand greifen (d.h. heute mit der rechten Hand, wobei aber viele alte Instrumente linksgriffig sind). Die Bestimmung des *c'*- bzw. *c''*-Griffes ist aber weder leicht noch objektiv. Oft war *c'* auf dem Stimmgerät höher als *c''* – dies bei gleicher Griffweise –, oder die Klangfarbe änderte sich bei *c''* mit Gabelgriff so sehr, daß ich eine etwas zu hohe Stimmung dieses Tones in Kauf nahm. Auf Grund dieser Schwierigkeiten habe ich mich entschlossen, hier nur meine Angaben zur überblasenen Oktave bzw. None (*a–a'* bzw. *a–b'*) zu veröffentlichen.

Die Bibliotheken sind alphabetisch nach Orten, nicht nach Ländern, geordnet. Nach der Nennung der Bibliothek folgt die Angabe des Kataloges, nach dem gearbeitet und zitiert wurde. Die Herkunft des Instrumentes wurde stets nach dem Katalog bzw. nach einer anderen Quelle angegeben, die dann jeweils zitiert wurde. Meine eigenen Zuschreibungen sind in eckige Klammern gesetzt.

Kleindruck wurde für Nachbauten historischer Instrumente sowie für Randerscheinungen wie volkstümliche Instrumente, Weiterentwicklungen des 19./20. Jahrhunderts, Jagdzinken und Serpente, die außerhalb des Interessenbereiches dieses Kataloges liegen, verwendet. (Solche Randerscheinungen wurden nicht systematisch erfaßt). Das Vorhandensein eines Mundstückes wurde nur dann angezeigt, wenn es sich um ein Original handelt. – Über die von mir nicht aufgenommenen Bilder findet sich auf Seite 262 ein Photonachweis.

Unsere Studie erfaßt 311 Zinken in 58 Sammlungen. Diese Zahl gilt nur für die historischen Instrumente einschließlich Fragmente; ausgeschlossen sind Nachbauten des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Instrumente stammen aus folgenden Sammlungen:

	Diskant		Zinken				Alt/Tenor				
	Krumm	Still	Krumm	S Schlange	Gerade	Still	Krumm	S Schlange	Gerade	Baß	Serpent
Amsterdam			2								
Ann Arbor	1	[Pfeife] 3	1				1	2			*
Augsburg			2			2		1			
Basel, Slg. Brüderlin								1			
Basel, Hist. Museum	1		1								*
Basel, Privatslg.					1						
Berlin			5		2	3					
Binningen, Privatslg.			1								
Bologna	2		5			1		1			
Bonn			1		1						
Braunschweig			5			1		1			*
Brüssel	1		20			6	1	2	1		*
							1 [Pfeife] Alt				
Budapest			1								
Darmstadt			1								
Den Haag	1		5					2 [Form unsicher]			*
							?	?			
Edgware, Boosey & Hawkes Coll.	1										
Eisenach	1										
Farnham, Christopher Monk Coll.							1 [Alt]				
Frankfurt am Main								1			
Genf						1					

	Diskant		Zinken				Alt/Tenor			Baß	Serpent
	Krumm	Still	Krumm	S Schlange	Gerade	Still	Krumm	S Schlange	Gerade		
Göttingen			1								
Göttweig			1								
Graz			2								
Greifensee, Privatslg.	1										
Hamburg			5			1					
Kilmarnock, Slg. Lord Howard de Walden							1				
Kopenhagen			1				1 [Pfeife] Alt				
								1			
Leipzig	4		3			4					
Leningrad			2								*
Linz	3		2			2					
Lissabon								2			
London, Horniman			1								
London, Royal Coll.			1								
London, Victoria and Albert Mus.	1		2								
Lübeck			4								
München, Bayerisches Nationalmuseum	1		1		1						*
München, Deutsches Museum			2					2			*
München, Stadtmuseum			2								*
Neapel			1								
New York	2		3		1		1	3		1	
Norwich								1			
Nürnberg	3	1	6	2	4	4	1 [Alt]		1		*
								1			
Oxford, Bate Collection	1		1								

	Diskant		Zinken				Alt/Tenor				
	Krumm	Still	Krumm	S Schlange	Gerade	Still	Krumm	S Schlange	Gerade	Baß	Serpent
Oxford, Libr. of Christ Church			2								
Paris	6		14	4			1 [Alt]			2	*
							2 [Form unsicher]				
								4			
							?	? [Form unsicher]			
Prag			1								
Rom			3	1		5		4			*
Salzburg	1		2								
Senlis	1		1								
Sigmaringen	2										
Stockholm	1		2								
Stuttgart			3		1						
Verona, Accademia Filarmonica			19	1		7		6			
Verona, Bibl. Capitolare						2		2			
Warwick				1							
Wien	1	2	9		1	9					*
Winston-Salem			1		1						
Total: 311	1 Pfeife						2 Pfeife				
							4 Form unsicher				
	38	2	140	9	13	48	9	35	1	3	

Außerdem haben uns die unten genannten Sammlungen mitgeteilt, daß sie keine Zinken (bzw. in wenigen Fällen nur moderne Nachbildungen) in ihrem Besitz haben. Die mit einem * versehenen Sammlungen haben auf unsere Anfrage nicht geantwortet.[26]

[26] Die Auswahl der befragten Sammlungen wurde hauptsächlich nach Jean Jenkins (Hg.), *International directory of musical instrument collections*, Buren 1977 und William Lichtenwanger, Dale Higbee, Cynthia Adams Hoover, Philipp T. Young, *A survey of musical instrument collections in the United States and Canada*, Ann Arbor 1974 getroffen.

BELGIEN

Antwerpen, Museum Vleeshuis
Brügge, Stedelijk Gruuthusemuseum
Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire
Ghent, Bijlokemuseum
*Mechelen, Stedelijk Museum „Hof van Busleyden"
*Namur, Hôtel de Groesbeeck-de Croix

BULGARIEN

Sofia, Institut za Muzika
*Sofia, Naroden Etnografski Muzei, Sbirka Muzikalni Instrumenti

DÄNEMARK

*Aarhus, Købstadsmusee „den gamle by"

DEUTSCHLAND, BRD

Albstadt-Lautlingen, Musikhistorische Sammlung Jehle, Städtisches Heimatmuseum, Schloß
Alsfeld, Heimatmuseum
Bingen/Rhein, Heimatmuseum
*Bochum, Heimatkundliche Sammlungen
*Bochum, Städtische Musikinstrumentensammlung Grumbdt bei der Stadtbücherei Bochum
Bremen, Focke-Museum
Celle, Bomann-Museum
Erding, Heimatmuseum Erding
Erlangen, Musikinstrumentensammlung, Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg
Harburg, Fürstlich Oettingen-Wallerstein'sche Bibliothek und Kunstsammlung, Schloß Harburg
Köln, Kölnisches Stadtmuseum
Passau, Oberhausmuseum Passau
Regensburg, Museum der Stadt Regensburg
Wiesbaden-Biebrich, Musikhistorisches Museum Heckel-Biebrich (besitzt 3 Nachbildungen krummer Zinken, die vor etwa 50 Jahren angefertigt wurden)
Wolfach, Städtisches Heimatmuseum
*Wunsiedel, Fichtelgebirgsmuseum

DEUTSCHLAND, DDR

Außer in Leipzig (und in Eisenach; EHT) gibt es in der DDR keine Zinken (Mitteilung von Herbert Heyde)

FINNLAND

Helsinki, Suomen Kansallismuseum
Turku (Åbo), Sibeliusmuseum vid Åbo Akademi
Turku, Turun kaupunki, Turun Maakuntamuseo

FRANKREICH
*La Couture-Boussey, Musée Communal d'Instruments de Musique à Vent
Lille, Musée des Beaux-Arts
Lives-sur-Meuse, Musée de Groesbeeck de Croix
*Nice, Collection d'Instruments de Musique, Conservatoire Municipal de Musique
Paris, Musée de Cluny
Paris, Collection Madame Alfred le Roux (décédée)
Paris, Collection André Meyer
*Senlis, Musée de la Véenerie, Château Royal
*Strasbourg, Musée des Arts Décoratifs, Château des Rohan
Toulouse, Musée Paul Dupuy
*Tours, Collection Marguerite Forestier
Varzy, Musée de Varzy

ITALIEN
Ferrara, Musei Civici d'Arte Antica, Palazzo Schifanoia
Firenze, Museo Bardini
Firenze, Museo degli Strumenti Musicali del Conservatorio „L. Cherubini" (besitzt nur eine Nachbildung von Mahillon)
Milano, Museo del Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi"
Modena, Museo Civico di Storia e di Arte Medievale e Moderna, Palazzo dei Musei
Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Es gibt dort „una quindicina di flauti del tipo diritto (oltre a frammenti, in numero attualmente non precisabile), mentre non sono documentati flauti del tipo ricurvo". Es wäre denkbar, daß sich Zinken unter diesen „Flöten" befinden.)
Torino, Museo Civico di Arte Antica, Palazzo Madama
Treviso, Museo della casa Trevigliana
*Trieste, Civico Museo Teatrale di Fondazione C. Schmidl
*Venezia, Conservatorio „Benedetto Marcello", Museo Strumentale

JUGOSLAWIEN
*Belgrad, Etnografski muzej
*Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj (Zbirka glasbil)
Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt (Zbirka muzičkih instrumenata)

NIEDERLANDE
*Amsterdam, Henk de Wit Jr. Collection
*Bennekom, „Kijk en Luister" Museum
*Nieuwkoop, B. Suurenbroek Privatsammlung
Utrecht, Institut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit

NORWEGEN
Es gibt keine originalen Zinken in norwegischen Sammlungen (Mitteilung von Peter Andreas Kjeldsberg, Ringve Museum, Trondheim)

ÖSTERREICH
Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum
Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
Kremsmünster, Kunstsammlungen des Stiftes Kremsmünster
*Melk, Musikarchiv Stift Melk
*Stadtschlaining, Burg Schlaining
Waidhofen an der Thaya, Verein Heimatmuseum

POLEN
*Cuestochowa, Skarbiec na Jasnej Gorze
*Krakau, Muzeum Etnograficzne
*Lódź, Muzeum Kultury Muzycznej
*Poznań, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Instrumentów Muzycznych

SCHWEDEN
Göteborg, Historiska Museum
Helsingborg, Helsingborgs Museum
Linköping, Östergötlands och Linköpings stads Museum
Malmö, Malmö Museum
Lund, Kulturhistoriska Museet
Stockholm, Stiftelsen Musikkuturens främjande och Memoria Musica (besitzt drei Serpente und einen „treble serpent")
Uppsala, Upplandsmuseet
Vänersborg, Aelvsborgs Länsmuseum
Varberg, Varbergs Museum
Visby, Gotlands Fornsal

SCHWEIZ
*Burgdorf, Historisches Museum des Rittersaalvereins Burgdorf
Genf, Musée d'Art et d'Histoire, Musée des Instruments Anciens de Musique (siehe jedoch 112)
St. Gallen, Historisches Museum
Zürich, Museum Bellerive
Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Musikinstrumenten-Sammlung (besitzt einen Serpent)

SPANIEN
Lugo, Museo provincial, Sección de musica
Madrid, Real Casa Patrimonio Nacional

TSCHECHOSLOWAKEI
Außer in Prag gibt es in der CSSR keine originalen Zinken (Mitteilung von Jiří Sehnal, Brno)

UdSSR
Moskau, Gosudarstvennyi Centralnyi muzsj muzykalnoj kultury imeni M.I. Glinka (State Central Museum of Musical Culture; besitzt nur Reproduktionen)

Moskau, Gosudarstvennyj Istoriceskij Muzej (State Historical Museum) (besitzt 5 „gerade Hörner mit Öffnungen", die aus dem 19. bis 20. Jh. stammen)
*Tartu, Eeesti NSV Riiklik Etnograafiamuuseum (State Ethnographic Museum of The Estonian SSR)

UNGARN
Zenetörténeti Múzeum, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi

LITERATUR

Baines, Anthony, *European and American musical instruments,* London 1966
ders., *Musical instruments through the ages,* London 1961
ders., „The Galpin cornett", *GSJ* 29 (1976) 125–126
ders., *Woodwind instruments and their history,* London [3]1967
Bessaraboff, Nicholas, *Ancient European musical instruments,* New York [2]1964
Galpin, Brian, „Canon Galpin's check lists", *GSJ* 25 (1972) 4–21
Castellani, Marcello, „A 1593 Veronese inventory", *GSJ* 26 (1973) 15–24
Huene, Friedrich von, „Maker's marks from Renaissance and Baroque woodwinds", *GSJ* 27 (1974) 31–47
Langwill, Lyndesay G., *An index of musical wind-instrument makers,* Edinburgh [6]1980
Nickel, Ekkehart, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg,* München 1971
Overton, Friend, „Der Zink: Neue Entwicklungen und Forschungen", *Das Orchester* 29 (1981) 98–101
ders., *Der Zink: Geschichte, Herstellung und Spielweise eines historischen Musikinstruments,* Diss. phil. Köln 1980. Erschien nach Redaktionsschluß unter dem Titel *Der Zink. Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments,* Mainz 1981 im Schott-Verlag.
Weber, Rainer, „Die Instrumentensammlung der Accademia Filarmonica in Verona und Probleme ihrer Restaurierung", *Tibia* 6 (1981) 313–319
ders., „Some researches into pitch in the 16th century with particular reference to the instruments in the Accademia Filarmonica of Verona", *GSJ* 28 (1975) 7–10
Winternitz, Emanuel, *Die schönsten Musikinstrumente des Abendlandes,* München 1966
ders., *Musical instruments and their symbolism in Western world,* London 1967
ders., *Musical instruments in the Metropolitan Museum,* New York 1978



Abb. 1: Pontormo, Junger Zinkenist (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffici)

Freundliche Auskunft von Anthony Baines (Brief vom 5. 9. 1981).

Krummer Zink

[Italien, 16. Jh.?]

Holz/Leder. Keine Lederprägungen, keine Herstellungsmarke. Mundstückflanschverstärkung in der bekannten italienischen Art (d. h. breitere Bindung in Rille). L-griffig. Daumenloch und 7(!) Grifflöcher. Bindungen wie üblich, jedoch zwei zusätzliche Bindungen zwischen Griffloch 4 und 5 sowie 6 und 7. Baines: „one of two [cornetti] which I saw in Rijksmuseum (still in packing cases after the war) in 1948 – along with the Colbert trombone".

L 58,00 (Baines)

[In A]

Abb.: Anthony Baines (Hg.), *Musical Instruments Through the Ages,* London 1961 (Neudruck 1963), Abb. 26a

Krummer Zink

(Anthony Baines, in einem Brief an den Verfasser vom 5. 9. 1981: "... one of two [cornetti] which I saw in Rijksmuseum [still in packing cases after the war] in 1948 – along with the Colbert trombone". Sonst keine Angaben.)

ANN ARBOR, MICHIGAN: UNIVERSITY OF MICHIGAN, THE STEARNS COLLECTION OF MUSICAL INSTRUMENTS

Albert A. Stanley, *Catalogue of the Stearns Collection of musical instruments*, Ann Arbor 1918, [2]1921

Laut einem Brief vom 31. 5. 1978 von Warren Steel, Ann Arbor, an John McCann ist die Authentizität einiger Zinken in dieser Sammlung zweifelhaft. „Frederick Stearns, like most collectors of his time, had dealings with the shady Leopoldo Franciolini, whose catalogs, reprinted in Edwin M. Ripin, *The Instrument Catalogs of Leopoldo Franciolini* [Hackensack, N. J.: Boonin, 1974], contain illustrations corresponding to some of the more fanciful *cornetti* found in the Stearns Collection."

829 **Krummer Diskantzink**, pfeifenförmig

Italien, frühes 17. Jh.? (Kat.)
Holz/Leder. Runder Querschnitt. Ring aus Knochen als Mundstückflanschverstärkung. 6 Grifflöcher ohne Daumenloch. Mundstück aus Horn.
L 44,00 (Kat.)
aDm ? – 6,00 (Kat.)
Vgl.: Brüssel 1221, Kopenhagen F-86
Abb.: Baines 1966, Abb. 671
Lit.: Kat., 123; Baines 1966, 119; Karstädt, 405; Overton, 129

830 **Krummer Diskantzink**

Italien, frühes 18. Jh. (Kat.)
Holz/Leder. Wie 829, aber nur leicht gekrümmt (Kat.). 6 Grifflöcher [ohne Daumenloch?].
L 41,50 (Kat.)
aDm ? – 4,90
Lit.: Kat., 123

831 **Krummer Zink**

Deutschland, frühes 17. Jh. (Kat.)
Holz/Pergament.
L 56,60
aDm ? – 3,00
Lit.: Kat., 124

832 **Krummer Diskantzink**

Italien, frühes 17. Jh. (Kat.) – [kaum möglich wegen großer Bohrung des Schallendes].
Holz/Leder. 6 Grifflöcher [ohne Daumenloch?]
L 43,20
iDm ? – ? (?) – 3,80
Lit.: Kat., 124

833 **Krummer Diskantzink**

Deutschland, Datierung ungewiß. 1868 in Hamburg von A. W. Frank (British Museum) für Rev. J. Beck, Sussex/GB gekauft (Kat.).
6 Grifflöcher [ohne Daumenloch?].
L 35,00
aDm 0,70 – 3,30
Lit.: Kat., 124

834 **Tenorzink**, S-förmig

Italien, frühes 17. Jh. (Kat.).
Mundstückflanschverstärkung: Ring aus Knochen. 6 Grifflöcher ohne Daumenloch, 7. Loch mit einer Messingklappe.
L 75,20
iDm ? – ? (?) – 5,00
Lit.: Kat., 124

835 **Tenorzink**, S-förmig

Italien, Datierung ungewiß (Kat.).
[Holz/Leder.] Achteckiger Querschnitt. 6 Grifflöcher ohne Daumenloch, ein 7. Loch mit einer Klappe.
NB. Ein solches Instrument, S-förmig von vorne gesehen, ohne Signatur abgebildet bei Eugene Enrico, *The Orchestra at San Petronio in the Baroque Era* = Smithsonian Studies in History and Technology 35, Washington 1966, 23 (Fig. 19). Das Instrument weist in der Halszone keine Rhomben auf, sondern bleibt 8eckig; es ist R-griffig; die Metallklappe ist einflügelig und für den kleinen Finger der rechten Hand gedacht. Ein runder Wulst (aus Elfenbein oder Horn) ist als Mundstückflanschverstärkung vorhanden. Vermutlich handelt es sich dabei um die Nr. 835.
L 92,00
iDm ? – ? (?) – 6,50
Lit.: Kat., 124; Enrico, a.a.O.

836 **Tenorzink**, halbkreisförmig (Kat.)

Italien, frühes 17. Jh. (Kat.).
6 Grifflöcher [ohne Daumenloch] (Kat.).
L 106,40 (innen gemessen), 131,10 (außen gemessen)
iDm ? – ? (?) – 9,00
Lit.: Kat., 124

Weitere Instrumente von peripherem Interesse:
903–923, 925 Verschiedene Serpente

AUGSBURG,
MAXIMILIAN-MUSEUM

3003 **Tenorzink**, S-förmig
Abb. 2

Italien, 2. Hälfte 16. Jh. (Weber)
Holz/Leder. Achteckiger Querschnitt. Herstellungsmarke: Fleur-de-lys (s. Abb. 3), dazu je zwei unleserliche Buchstaben im Schallrand (s. Abb. 5). Mundstückende achteckig. Halsmuster: 15 Rhomben auf 29,50. Leder-Verzierungen: ringförmig, linear, dazu Buchbinder-Prägungen (pflanzliche Motive, s. Abb. 4). Bindung: wie üblich, dazu zwei weitere unterhalb des 6. Grifflochs, davon eine unter der Klappe und eine am Schallende. Eine zwei-flügelige Klappe (1968 von Weber ergänzt).
Zustand 1. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 1.
In C, $a' = 476$ (Weber: in D, $a' = 420$)
1968 von Rainer Weber restauriert (s. Restaurationsbericht, unveröffentlicht)



Abb. 2: Der Tenorzink Augsburg 3003



Abb. 3: Herstellungsmarke auf dem Tenorzinken Augsburg 3003.

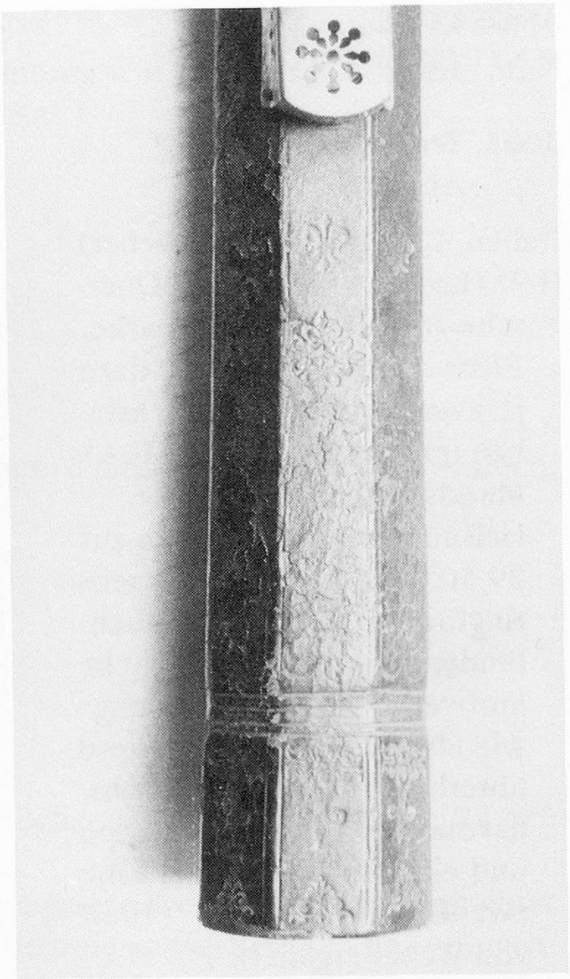


Abb. 4: Lederverzierungen am Schallende des Zinken Augsburg 3003.

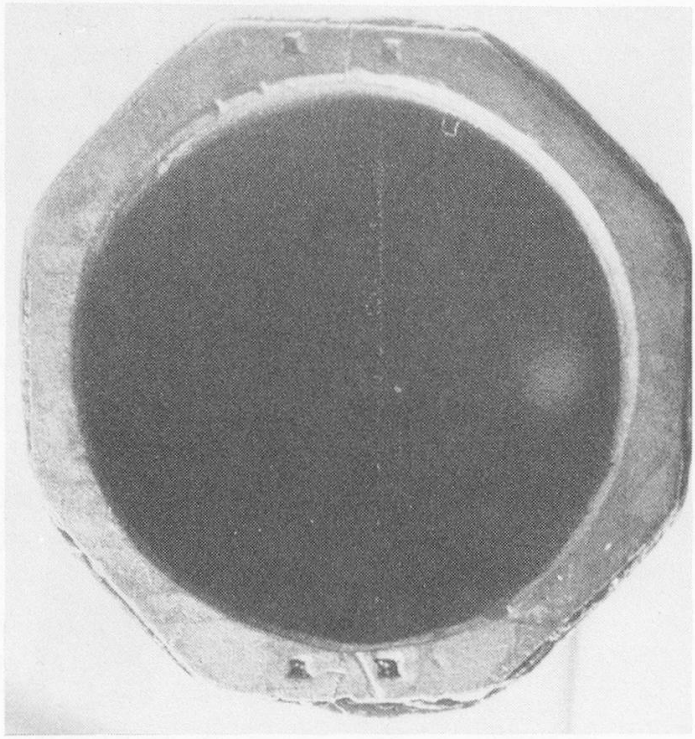


Abb. 5: Unleserliche Buchstabenpaare im Schallrand von Augsburg 3003

3004 **Krummer Zink**
Abb. 6

Italien ? (Weber), Datierung ungewiß. Aus Stadtpfeiferei? (Annahme der Direktion des Museums)

Holz/Leder. Herstellungsmarke s. Abb. 7 (vielleicht handelt es sich dabei nur um eine Lederverzierung, weil sich eine sechsmalige Wiederholung auf der Grifflochebene findet; s. Abb.). Dazu Blumenmotiv am Schallstückende (s. Abb. 8). Mundstückende rund. Halsmuster: 7 langgezogene Rhomben (1 bis 21 cm). Sie fangen zu nah am Mundstückende an; es scheint, daß die oberste Zone der Bindung bei diesem Instrument fast völlig fehlt, weil sie irgendwann abgeschnitten worden ist. Diese Annahme wird dadurch erhärtet, daß die Bindung oben herausschaut (s. Abb. 9). R-griffig. Zustand 2 (früher, nach Weber, ziemlich beschädigt). Mus. Qualität 2–3 (keine ausgeglichene Skala, *d'* und *e'* zu tief, *a''* bei normalem Griff ein 1/2 Ton zu tief, jedoch Ansprache und Klang sehr gut). Verarbeitung 2 (Grifflöcher nicht unterschnitten). Überbläst eine Oktave.

L 64,10, Tl 34,70

iDm 1,08/1,10 – 0,59 (2,27, Stufe bei 1,76) – 3,00/3,08

aDm 2,09/2,08 – 3,89/3,97

In A, *a'* = 438 (Weber: *a'* = 475 [Maß-Skizze] bzw. 420 [Restaurationsbericht]), d. h. ein Chortoninstrument in G (McCann). 1968 von Rainer Weber restauriert (s. Restaurationsbericht, unveröffentlicht).

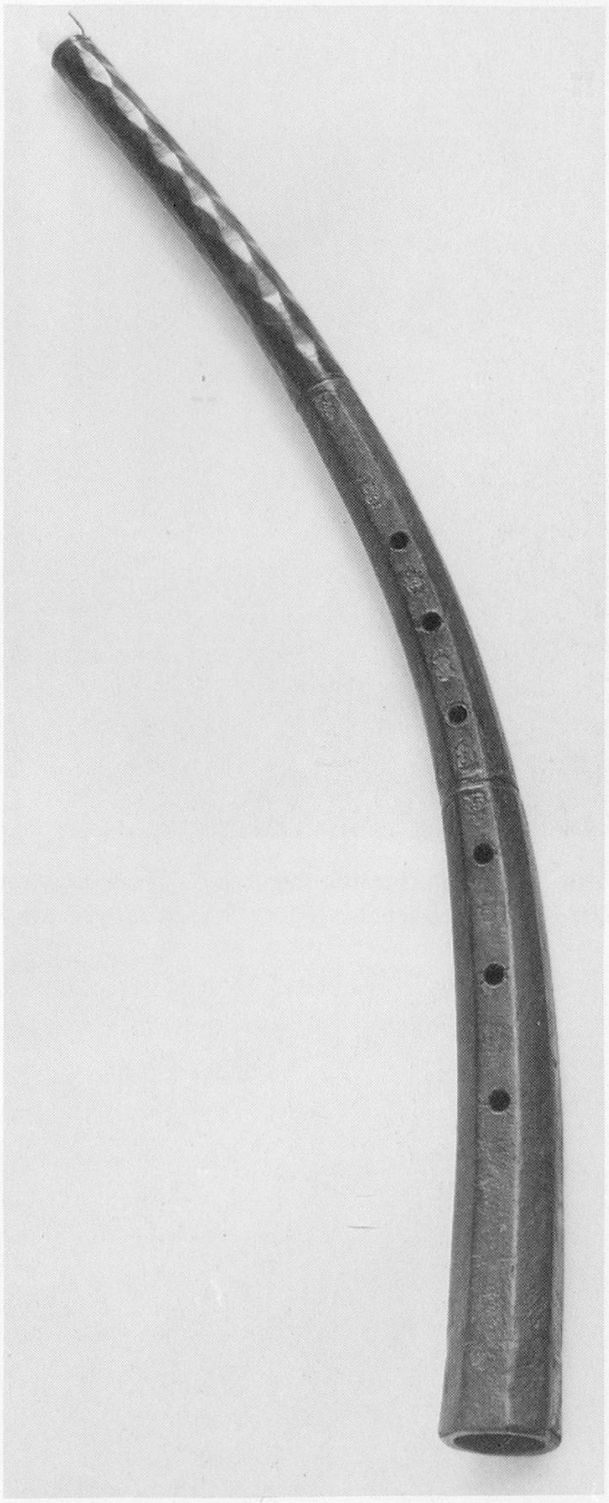
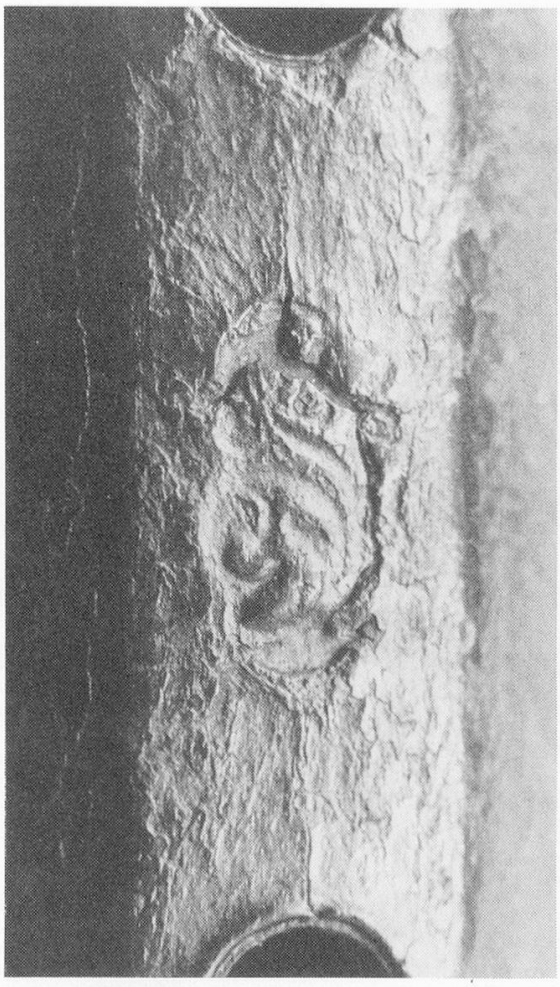


Abb. 6: Der krumme Zink Augsburg 3004.



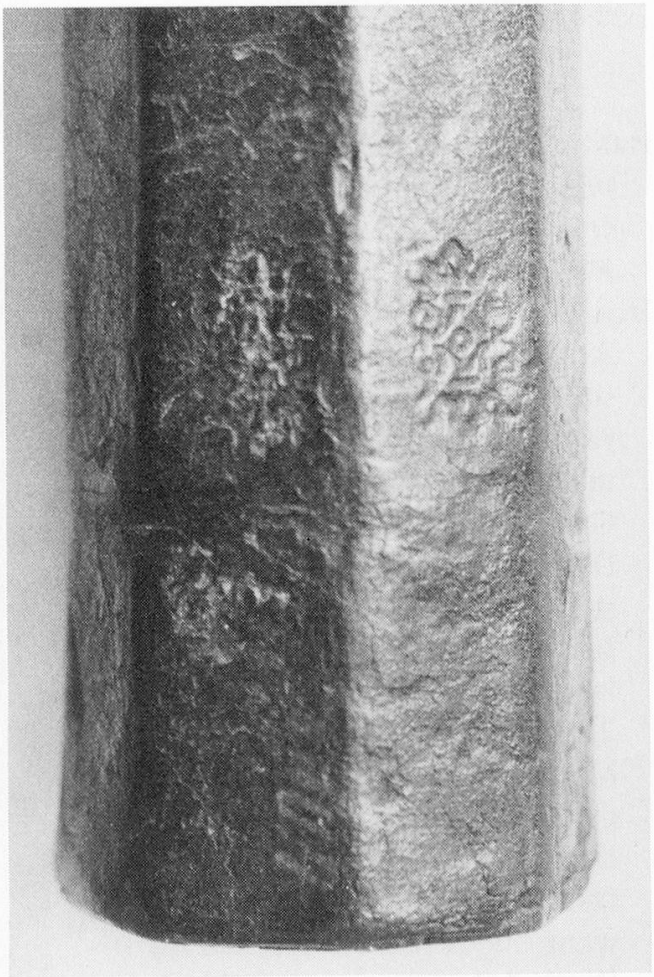


Abb. 7 (links): Herstellungsmarke (oder Lederverzierung?) auf dem krummen Zinken Augsburg 3004. — Abb. 8 (rechts): Lederverzierungen am Schallende des krummen Zinken Augsburg 3004.

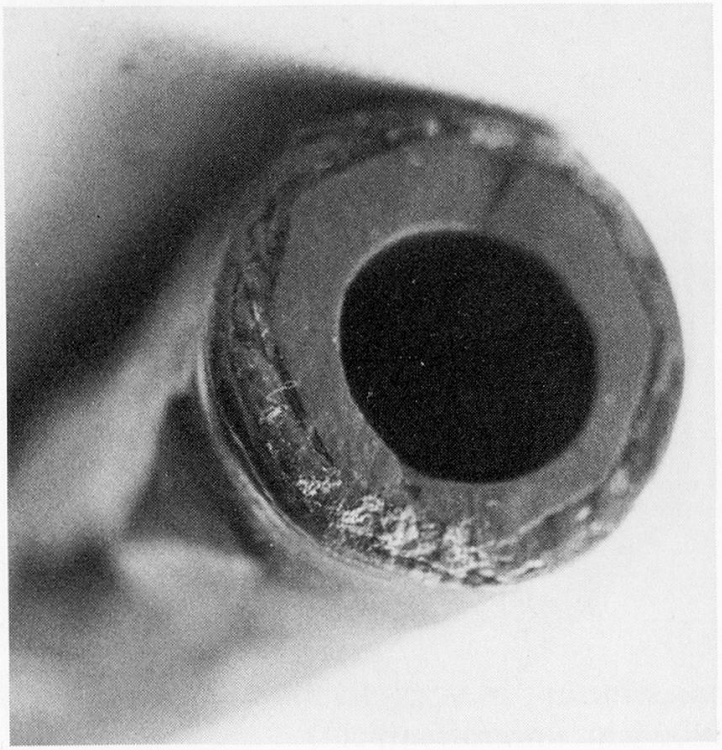


Abb. 9:
Mundstückende von Augsburg 3004. Man sieht, daß das Rhombenmuster abrupt aufhört und daß nur 1 bis 2 Windungen von der Bindung enthalten sind, wobei die Fädenbindung am Ende offenliegt — Zeichen einer nachträglichen Kürzung des Instrumentes am Mundstückende.

3005 **Krummer Zink**
Abb. 10

Italien, 2. Hälfte 16. Jh. (Kartei)
Holz (Buchsbaum) / dunkelbraunes Leder. Mundstückende achteckig. Halsmuster: 8 Rhomben (3,40–18,90). Lederverzierungen linear und ringförmig. L-griffig.
Zustand 2. Mus. Qualität 2 (Klang, Intonation, Ansprache recht gut). Verarbeitung 2–3 (enge Bohrung mit Striemen). Kleine Löcher, kaum oder gar nicht unterschnitten. Überbläst eine None.
L 56,70 (Weber: 57,50), Tl 31,60
iDm 1,15/1,14 – 0,52 (2,42) – 2,55/2,64
aDm 1,76/1,75 – 3,44/3,45
In A, $a' = 482$ (Weber: $a' = 464$)
April 1969 von Rainer Weber restauriert. Dabei Lederbezug abgenommen und wieder aufgeklebt. (Siehe Restaurationsbericht, unveröffentlicht.)



Abb. 10: Der krumme Zink Augsburg 3005.

3006 **Stiller Zink**
Abb. 11

[Venedig], 16. Jahrhundert.
Buchsbaum (Weber). Herstellungsmarke !! !! (siehe Abb. 12). Mundstückform A, jedoch Rand abgerundet.
Zustand 1. Mus. Qualität 2 (sehr guter Klang und sehr gute Ansprache, wird jedoch zu tief: a'' bei normalem Griff ein Halbton zu tief). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave (eigentlich $b - a'$).
L 64,80, Tl 35,20
iDm 1,27/ca. 1,22 – 0,56 (1,15) – 2,86/2,89
aDm 1,75/1,75 – 3,49/3,56
In A, $a' = 442$ (Weber: $a' = 420$)
Bildet ein Paar mit Nr. 3007.
März 1968 von Rainer Weber restauriert. Dabei starke Risse am unteren Ende verleimt. (S. Restaurationsbericht, unveröffentlicht.)

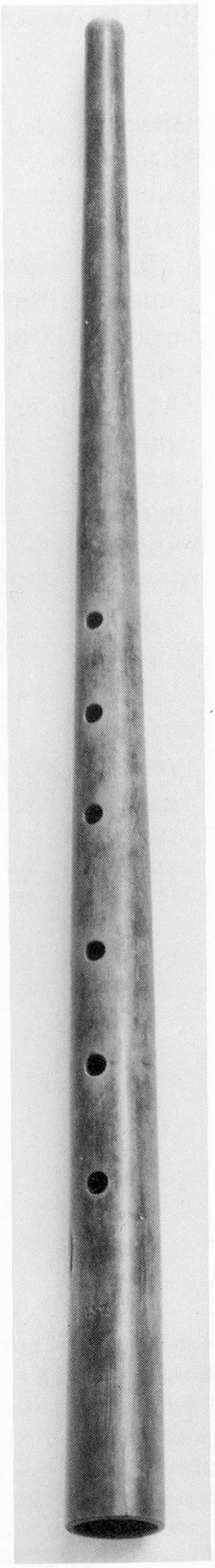


Abb. 11: Der stille Zink Augsburg 3006.

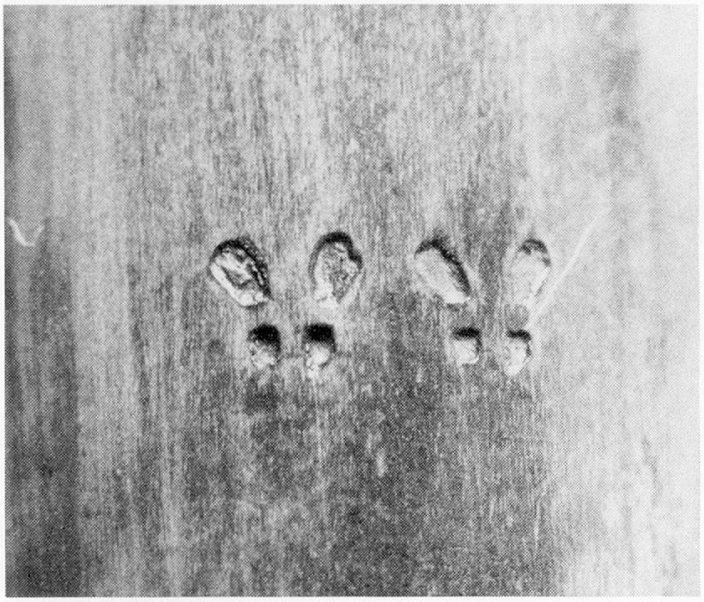


Abb. 12: Detailaufnahme der Herstellungsmarke am Schallende von Augsburg 3006.

3007 **Stiller Zink**
Abb. 13

[Venedig], 16. Jahrhundert.
Buchsbaum (Weber). Keine Herstellungsmarke, jedoch „offensichtlich vom gleichen Erbauer" wie 3006, Signatur jedoch „durch eine Beschädigung verloren gegangen" (Weber). Mundstückform A, jedoch Rand abgerundet.
Zustand 1. Mus. Qualität 2 (die Höhe tief), Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.
L 64,65, Tl 35,20
iDm 1,23/1,25 – 0,56 (1,75) – 2,88/2,85
aDm 1,71/1,72 – 3,61/3,55
In A, $a' = 442$ (Weber: $a' = 420$)
Bildet ein Paar mit Nr. 3006.
März 1968 von Rainer Weber restauriert. Damals war das Instrument „mit Buchenholz so geflickt, daß sogar ein Griffloch [das sechste] verloren war"; nach Vorbild von 3006 ersetzt. (S. Restaurationsbericht, unveröffentlicht.)

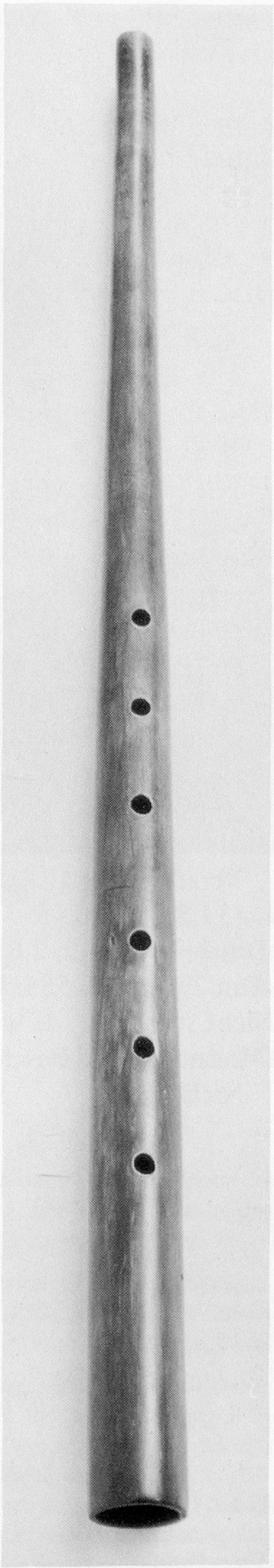


Abb. 13: Der stille Zink Augsburg 3007.

BASEL, PRIVATSAMMLUNG
ROGER BRÜDERLIN

Tenorzink, S-förmig
Abb. 14

[Venedig, 16. Jh.]. 1980 in England gekauft; frühere Provenienz ungewiß
Pflaumenholz/Pergament. Achteckiger Querschnitt. Herstellungsmarke am Schallende: $^{!!}{}_{!!}{}^{!!}$ (s. Abb. 15) und Blindstempel beim dritten Griffloch (s. Abb. 16). Mundstückende s. Abb. 17. Halsmuster: 13 Rhomben auf 30,50, anfangend bei 2,50. Lederverzierungen: ringförmig, linear. Eine achteckige Messingklappe in originalem Zustand (Gehäuse fehlt), Lederpolster an der Klappe angenäht (16 Löcher), s. Abb. 18. Am Schallstückende: eine achteckige Messingzwinge, nicht original, aber sehr alt (s. Abb. 19).
Zustand 2 (obwohl wurmstichig). Verarbeitung 1.
L 133,89, Tl 40,45
iDm ? – 1,00 (ca. 2,05) – 4,365/4,518
aDm 2,125 – 5,585/5,75
Nicht stimmbar, da wurmstichig.
(Messungen und Beschreibung: Graham Nicholson.)

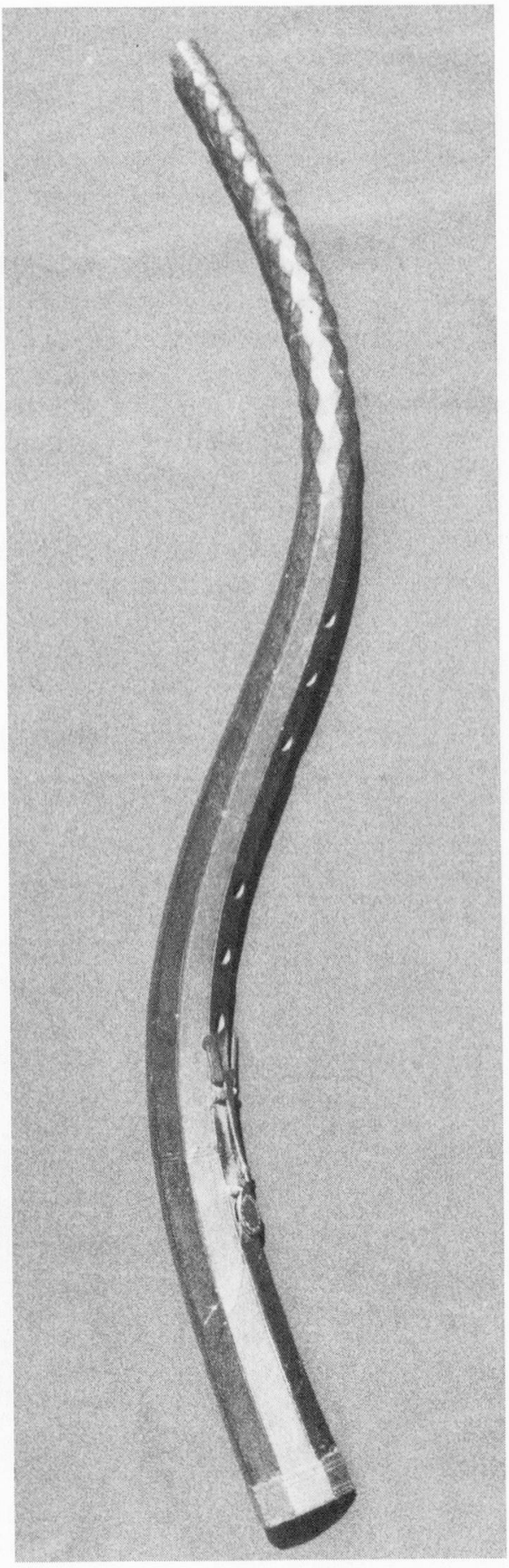
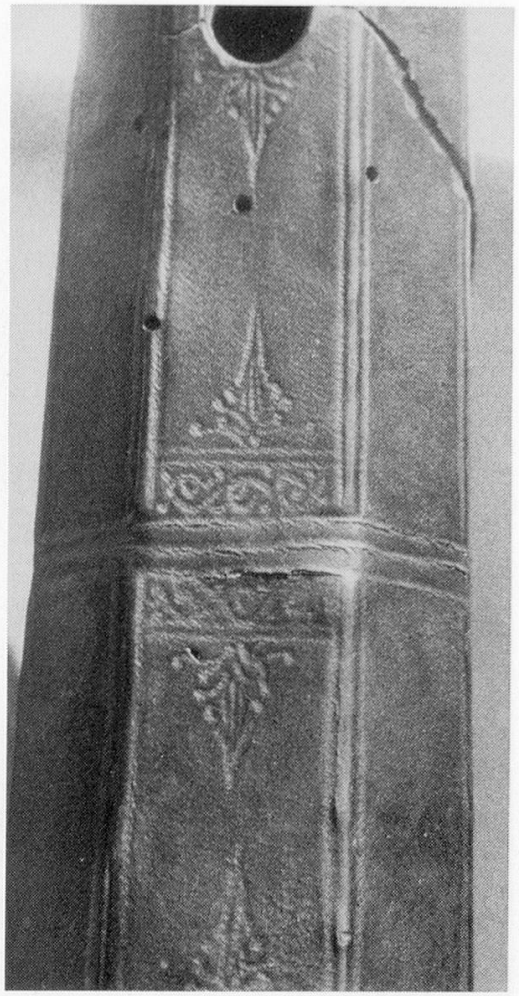


Abb. 14:
Der Tenorzink in der Privatsammlung von Roger Brüderlin, Basel





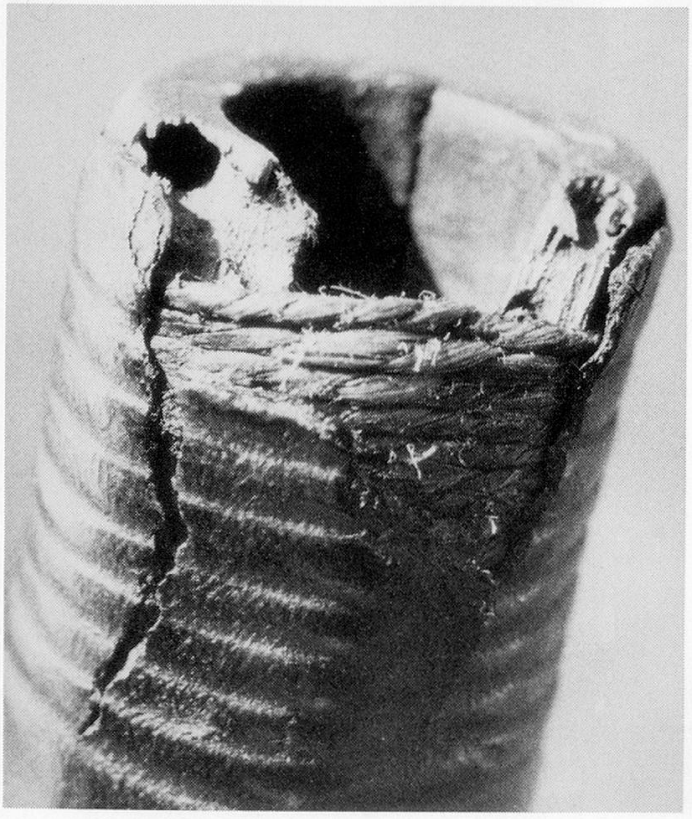


Abb. 15 (links oben): Herstellermarke am Schallende des Tenorzinks in der Privatsammlung Brüderlin, Basel

Abb. 16 (rechts oben): Lederprägungen unter dem 3. Griffloch des Tenorzinken in der Privatsammlung Brüderlin, Basel

Abb. 17 (links): Das Mundstückende vom Tenorzink in der Sammlung Brüderlin, Basel. Durch Wurmfraß ist ein Dreieck Holz abgebrochen und ein größeres Stück Pergament verlorengegangen, wodurch die Fadenumwicklung des Mundstückendes sichtbar geworden ist.

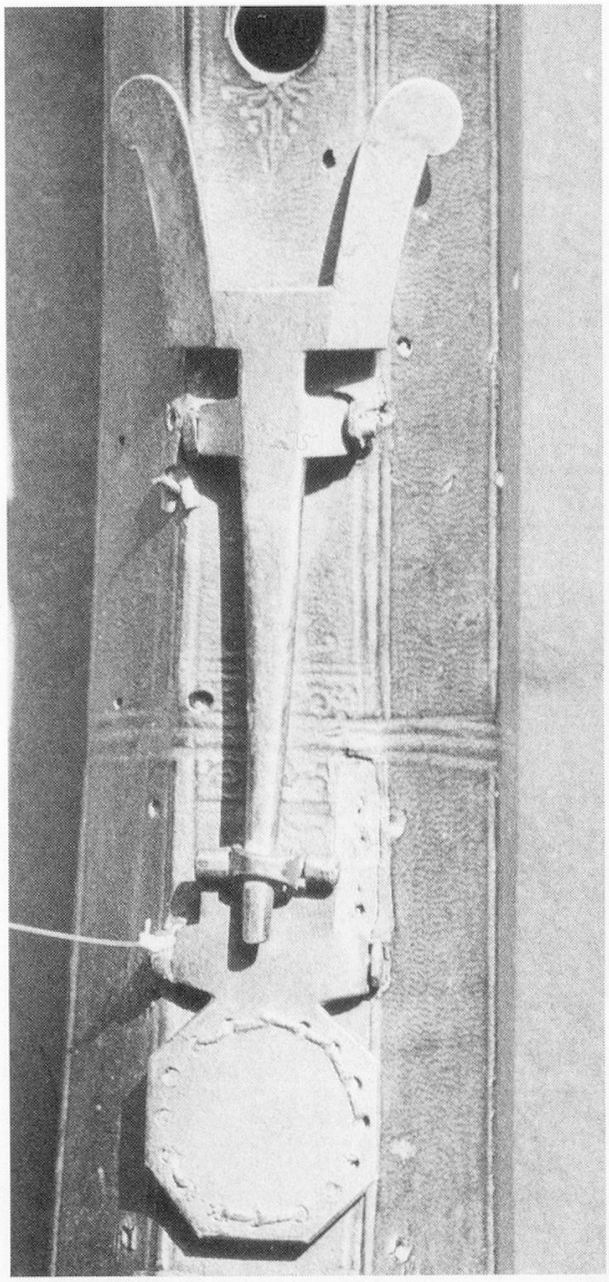


Abb. 18: Die Klappe und einige Lederprägungen des Tenorzinken in der Privatsammlung Brüderlin, Basel (Klappendeckel verlorengegangen).

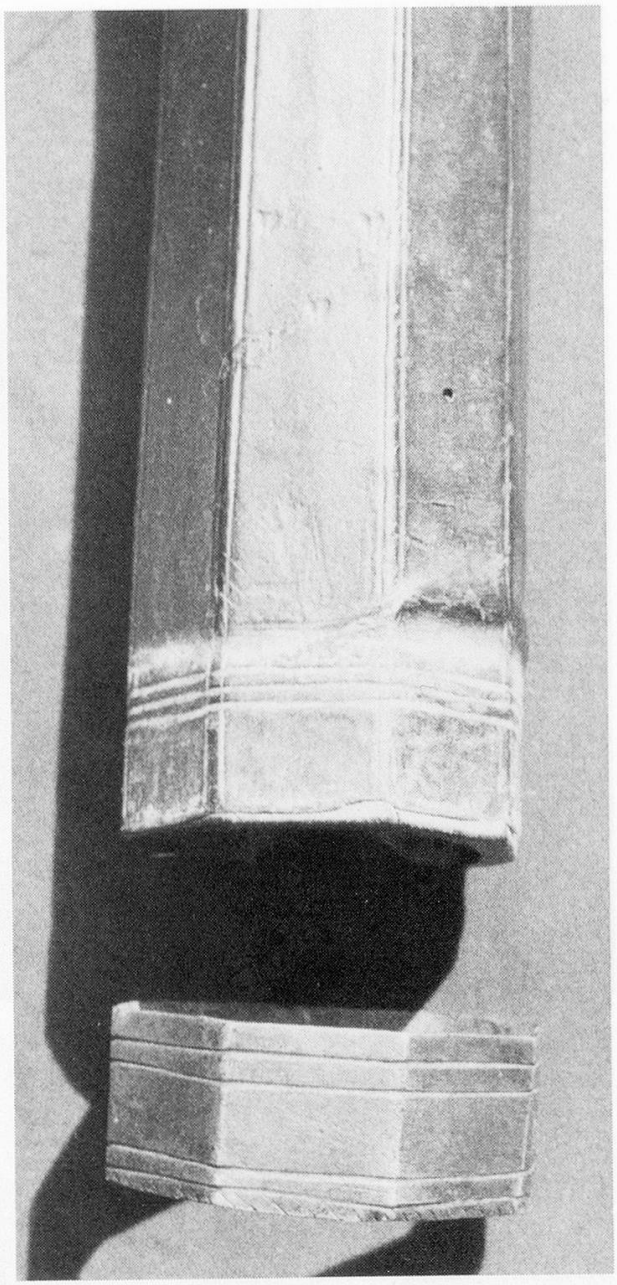


Abb. 19: Das Schallende des Tenorzinken in der Privatsammlung Brüderlin, Basel, bei abgenommener Zwinge.

BASEL, HISTORISCHES MUSEUM,
SAMMLUNG
ALTER MUSIKINSTRUMENTE

1879.55 **Krummer Diskantzink**
Abb. 20

17. Jh., Geschenk von Herrn Merian-Bischoff, Basel, 1879.
Elfenbein. Mundstückende rund (s. Abb. 21). R-griffig.
Zustand 2 (Riß oberhalb des ersten Grifflochs). Mus. Qualität 2 (guter Klang, sehr gute Tragfähigkeit, bei c''' ein Halbton höher). Verarbeitung 2 (Löcher sehr stark unterschnitten). Überbläst eine Oktave. Einteilige Konstruktion. Mundstück: Elfenbein, vermutlich aus dem 19. Jh. (s. Abb. 22).
L 42,20, Tl 23,60
iDm 1,00/0,98 – 0,66 (1,74) – 2,34/2,35
aDm 1,66/1,66 – 2,72/2,74
In D, $a' = 464$

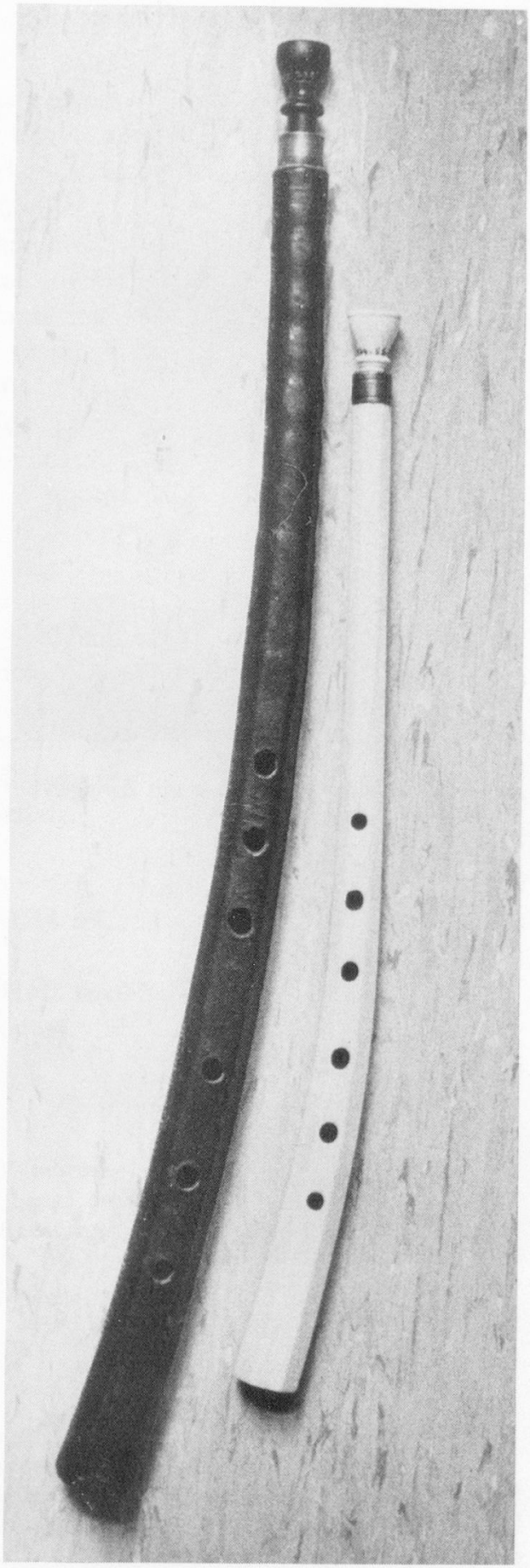


Abb. 20: Zwei Zinken der Musikinstrumentensammlung des Historischen Museums Basel, v. l. n. r. 1927.230 und 1879.55.

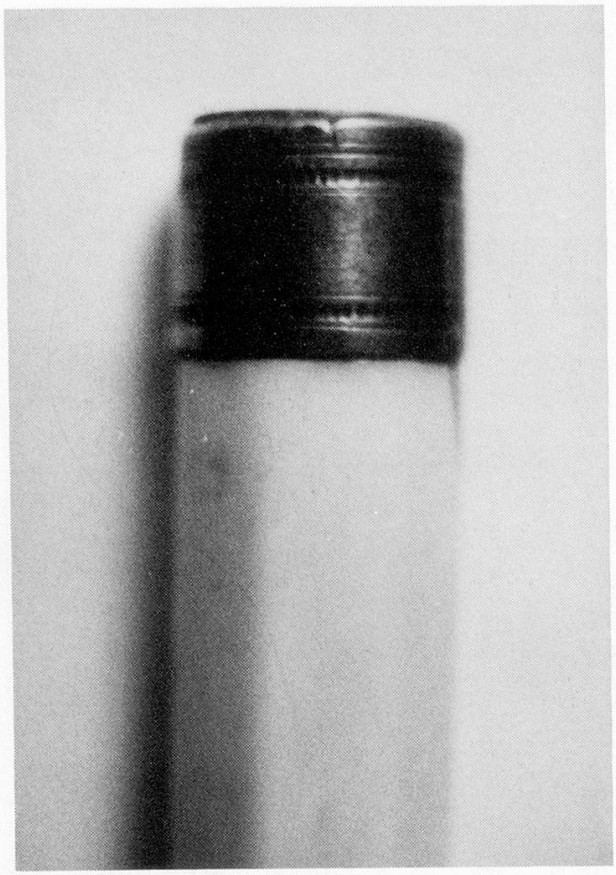


Abb. 21: Das Mundstückende mit Zwinge von Basel, Hist. Museum 1879.55.

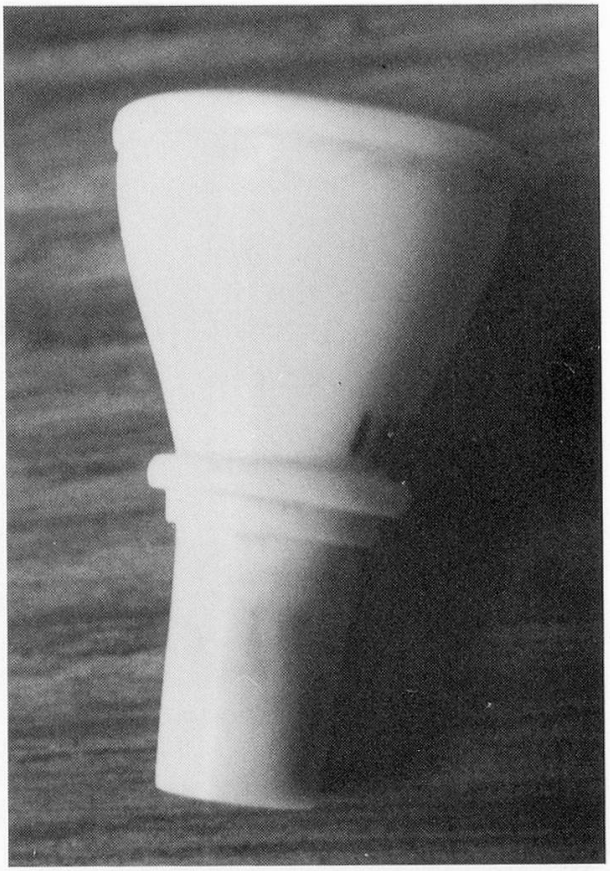


Abb. 22: Das Mundstück von Basel, Hist. Museum 1879.55 (Seitenansicht).

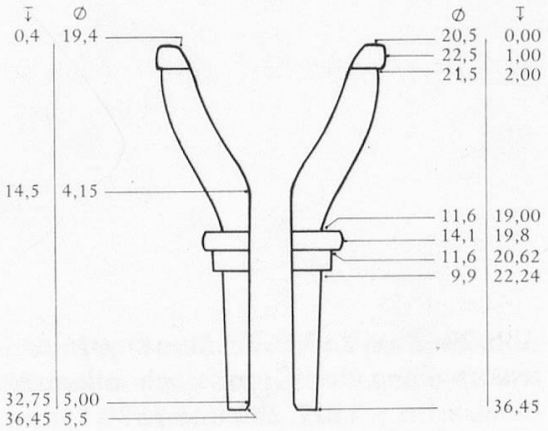


Fig. 1: Zeichnung des Mundstücks von Basel, Historisches Museum 1879.55 im Maßstab 1:1. (Zeichnung: Graham Nicholson)

1927.230 **Krummer Zink**
Abb. 20

[Spätes 18. Jh.?] Ankauf aus der Sammlung Heinrich Schumacher, Luzern, 1927; Provenienz ungewiß[1]

Holz und dunkelbraunes Leder. Mundstückende: Es scheint, daß das Instrument (1927?) gründlich repariert worden ist, denn das Leder ist ungewöhnlich dick, und es wurde der Naht entlang genäht. Außerdem ist das Holz am Mundstückende abgedreht und mit einer Messingzwinge versehen. Obwohl die umwickelte Flanschverstärkung an der erwarteten Stelle ist, d. h. unter dem Leder am Mundstückende, hört die Rhombenzone dort plötzlich auf (s. Abb. 23). Halsmuster: 7 Rhomben auf 14,00; nicht sehr gut sichtbar, da Leder sehr dick und Musterung verschleiert. R-griffig. Bindungen: Die unteren zwei an den erwarteten Stellen; die obere nicht gut sichtbar: vielleicht zwischen dem 1. und 2. Griffloch, vielleicht oberhalb des 1. Grifflochs.

Zustand 4. Verarbeitung 3 (grobe Striemen in der Innenbohrung). Großes Original-Mundstück (s. Abb. 24 und 25) aus Holz mit langem Schaft.

L 56,60, Tl 30,70

iDm 1,21/1,22 – 0,72 (9,15) – 2,14/2,22

aDm 1,905/1,905 (Messinghülse) – 3,16/3,34 mL, 2,97/3,125 oL

Stimmtonhöhe nicht feststellbar, da das Holz ausgetrocknet und die Holznaht aufgegangen ist.

Vgl.: Göttingen 273 und Anm. 1.

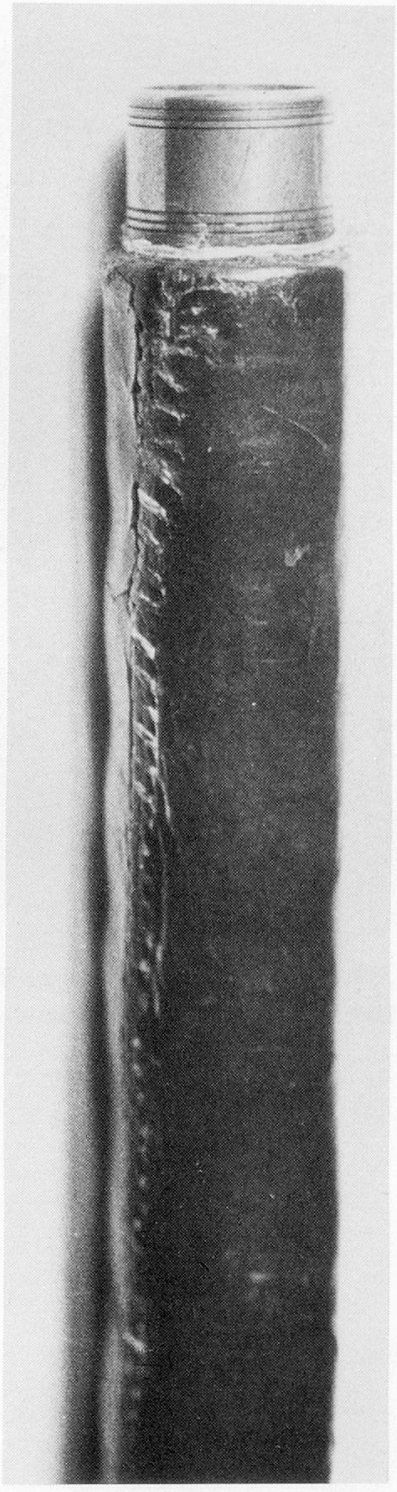


Abb. 23: Basel, Historisches Museum 1927.230, Mundstückende. Man sieht, wie das Leder auf die ganze Länge des Instruments genäht wurde (vermutlich bei einer Reparatur). Die Oberzwinge ist nicht unbedingt original.

[1] Herr Schumacher hat viele seiner Instrumente aus Klöstern bekommen. Ein anderer Teil seiner Sammlung ist seit ca. 1943 im R. Wagner-Museum in Triebschen (freundliche Mitteilung von W. Nef, Basel). Die enge Mensur und die Holzdicke am Schallende lassen vermuten, daß dieser Zink eher spät gebaut wurde (vgl. z. B. Göttingen 273). Zudem sind die Löcher kaum unterschnitten.



Abb. 24: Das Mundstück von Basel.
Hist. Museum 1927.230. Seitenansicht.

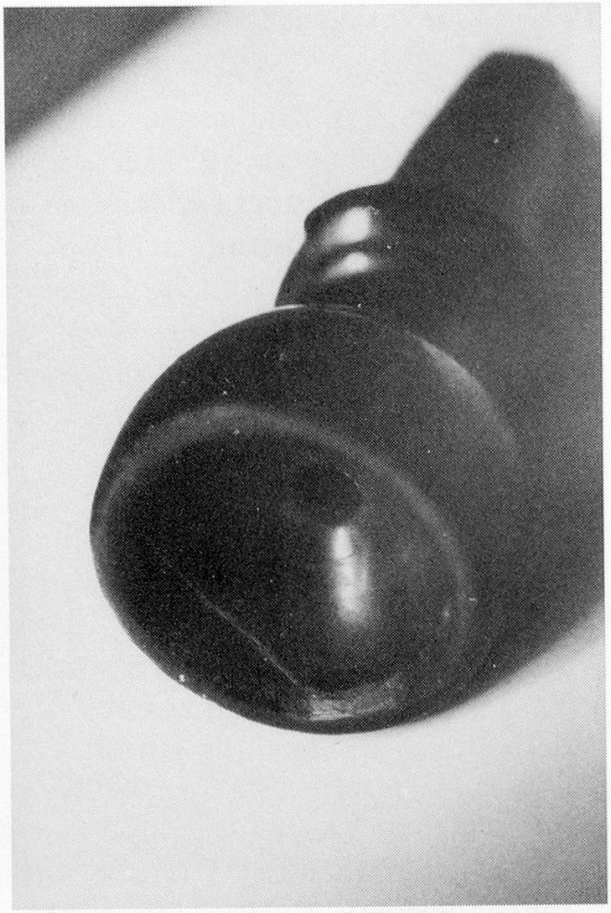


Abb. 25: Der Mundstückkessel von Basel.
Hist. Museum 1927.230.

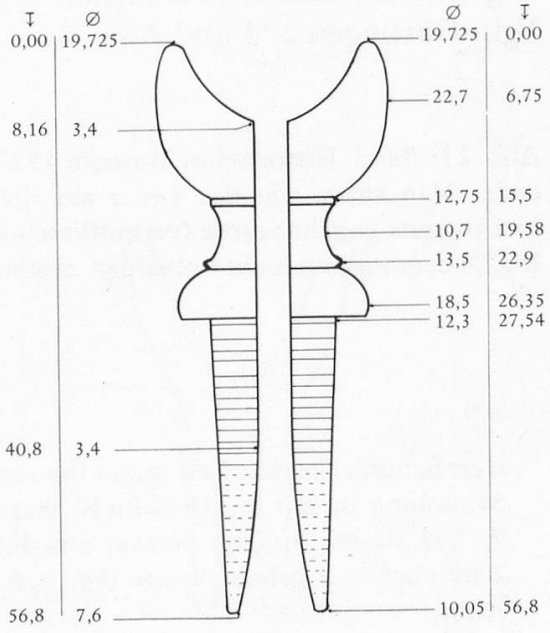


Fig. 2: Zeichnung des Mundstücks von Basel, Historisches Museum 1927.30 im Maßstab 1:1. (Zeichnung: Graham Nicholson)

Ein weiteres Instrument von peripherem Interesse:

1956.327 **Gerader Diskantzink**
(volkstümliches Instrument) Abb. 26

Aus der Sammlung Lobeck, 1956 von Dr. h. c. Paul Sacher gekauft und dem Hist. Museum geschenkt, Datierung und Provenienz ungewiß.

Braunbemaltes Pergament. Achteckiger Querschnitt. Mundstückende: achteckig. Aus acht Holzstreifen länglich zusammengeleimt: Innenbohrung daher auch achteckig. Unter dem dünnen Pergament gekreuzte Schnüre als Wicklungsstärkung, die Kreuzungen in Abständen wie die Löcher. Die 6 Löcher (1 Daumenloch fehlt) befinden sich in gleichen Abständen voneinander und sind sehr tief am Instrument angebracht. Das Pergament im Schallende überlappt auf ca. 2 cm.

Zustand: 2. Mus. Qualität 4. Verarbeitung 3. Mundstück aus Horn (dieses Mundstück kann unmöglich zu diesem Instrument gehören: der Größe nach paßt es eher zu einem Baßzinken oder Serpent). Mundstück-Masse: L 5,14. Kesselteil: iDm 2,47/2,48; aDm 3,11/3,19; Tiefe 1,75; Randform flach. Bohrungsdurchmesser ca. 0,50. Kesselform: tief mit scharfem Übergang zwischen Kessel und Bohrung. Schaft konisch, aDm ca. 1,18–1,00. Bohrung: konisch (zwei oder mehr Konen). iDm am Ende 0,80.

L 47,50, Tl 28,30
iDm 1,15/1,19 – 0,85 (ca. 5,83) – 3,43/3,42
aDm 1,54/1,62 – 4,19/4,18
In C, *a'* = 446

Von peripherem Interesse: Die Basler Sammlung besitzt eine größere Zahl Serpente.

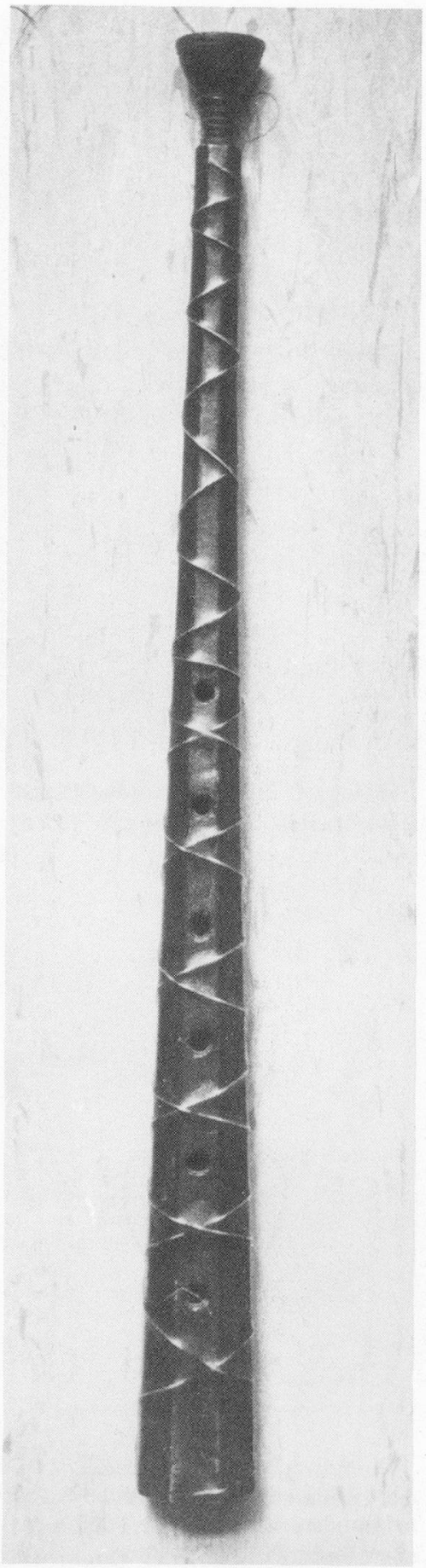


Abb. 26: Der gerade Zink mit dem zu großen Mundstück aus der Sammlung des Hist. Museums Basel, 1956.327

Gerader Zink, Abb. 27

von C. F. Paulus, Neukirchen, 18./19. Jh. Um 1970 von R. Eras erworben; Provenienz Thüringen

Holz. Runder Querschnitt. In drei Teilen konstruiert (s. Abb. 28). Herstellungsmarke (auf allen drei Teilen) s. Abb. 29. Mundstückende rund. Mundstückflansch: konisch, Stufe bei 1,49. Verstärkt durch 4 Elfenbeinzwingen (an allen 3 Teilen). Grifflöcher ganz wenig unterschnitten, eigentlich nur ausgeweitet; die RH-Löcher mehr unterschnitten als die oberen.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (hervorragende Ansprache bis in die höchsten Höhen, sehr gute Intonation und kerniger, heller Klang). Verarbeitung 1. Überbläst eine (enge) None. Original-Mundstück aus Elfenbein (s. Abb. 30).

L 58,10, Tl 32,00

iDm 1,01/1,005 – 0,59 (2,60) – 2,37/2,37

aDm 2,86/2,87 – 3,84/3,82

In A, $a' = 460$

Vgl.: München BNM 101 Mu.K. 48; Nürnberg MI 113; MIR 33, 34; Stuttgart 1981–76

Lit.: Langwill [6]1980, 133

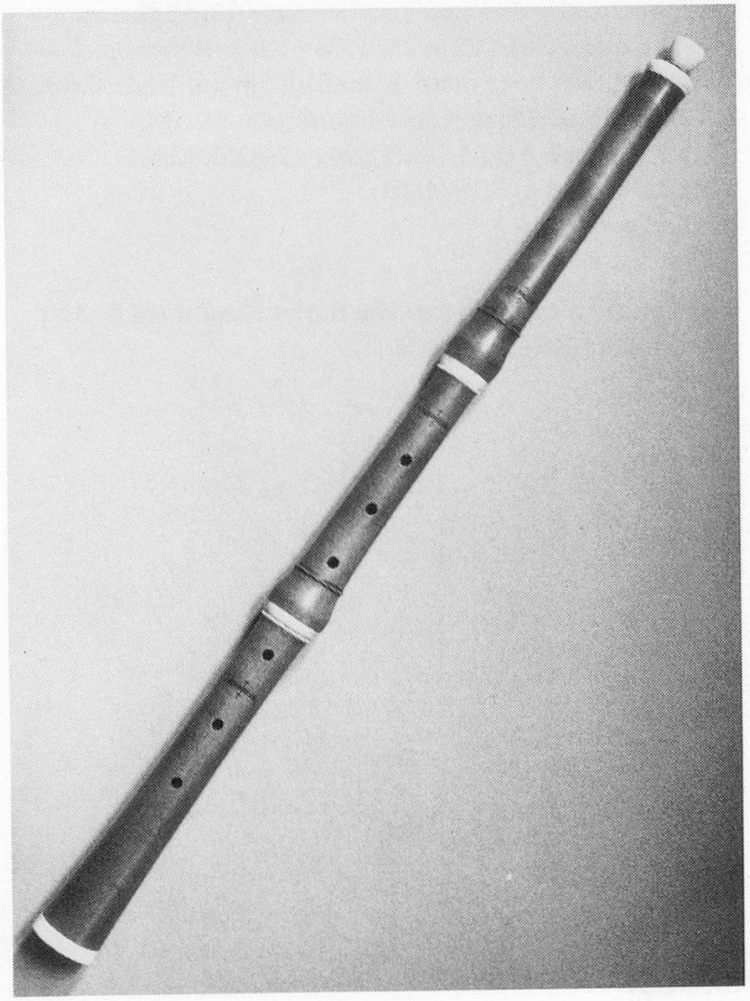


Abb. 27: Der gerade Zink mit Originalmundstück von C. F. Paulus in einer Basler Privatsammlung.

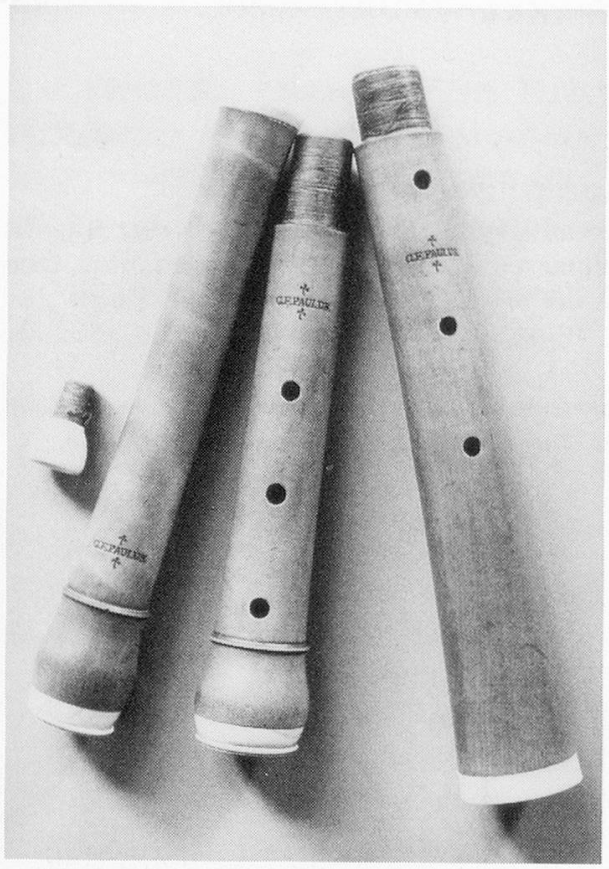


Abb. 28: Der gerade Zink mit Originalmundstück von C. F. Paulus in einer Basler Privatsammlung, zerlegt.

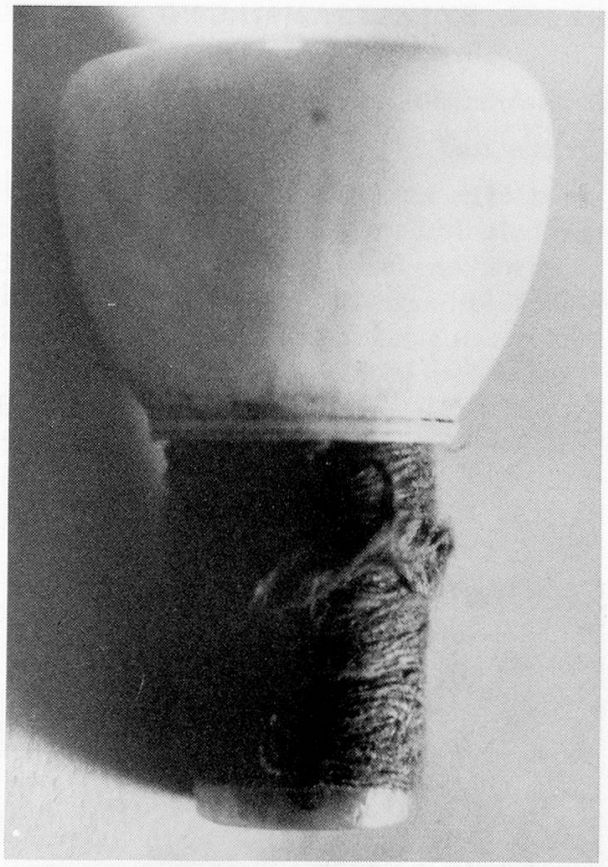
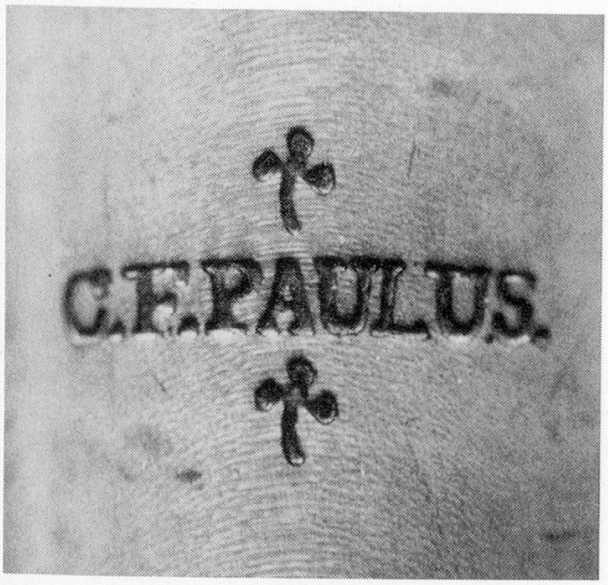


Abb. 30: Das Elfenbeinmundstück des geraden Zinken von C. F. Paulus in einer Basler Privatsammlung.

Abb. 29



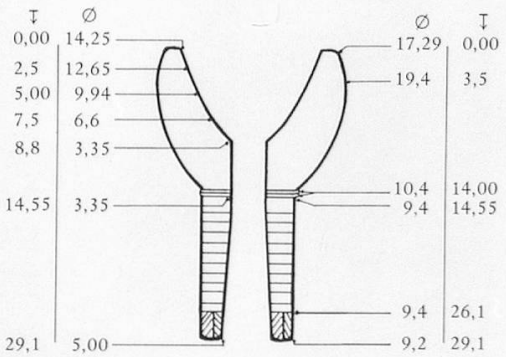


Fig. 3: Zeichnung des Original-Mundstücks von Basel, Privatsammlung, im Maßstab 1:1.
(Zeichnung: Graham Nicholson)

BASEL, PRIVATSAMMLUNG EDWARD H. TARR

Ein Instrument von peripherem Interesse:

Gerader Zink

Jardet, Paris, um 1970. Geschenk von Pierre Thibault [?] 1981

Ebenholz. Runder Querschnitt. Mundstückende rund (Wulst). Mundstückflansch abgestuft, als Verstärkung lediglich Korkring innen. Mit Daumenstütze für RH und 7 Klappen, ohne Daumenloch; angeblich nach einem Instrument in der Slg. von G. Thibault gebaut, ähnelt aber eher den geraden C-Zinken von O. Steinkopf. Hinzu kommt ein Klappenmechanismus, der das Greifen leichter machen soll.

Zustand 1. Mus. Qualität 3. Verarbeitung 2. Konstruktion: Rohr zweiteilig. Neusilberring am Anfang des 2. Teils (0,52 breit); ein ähnlicher Ring (0,42 breit) fehlt am unteren Ende.

L 52,20, Tl 36,60

iDm ca. 0,75 (Kork) – 0,56 (2,00) – 2,60/2,60

aDm 2,40/2,40 – 3,25/3,27

In C, *a'* = 440

Kat. Dieter Krickeberg/Wolfgang Rauch, *Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz/Musikinstrumenten-Museum Berlin* = Katalog der Blechinstrumente/Polsterzungeninstrumente, Berlin 1976, 48–55[2]

(Für ältere Kataloge, z. B. denjenigen von Curt Sachs [1922], s. Kat., 7.)

[2] Alle Messungen (außer Tl) entstammen dem Kat.; die Messungen von Nr. 5282 sind internen Blättern entnommen, die sehr viel mehr Angaben enthalten.

52 **Fragment eines krummen Zinken**
Abb. 31

Nicht im Kat.; die Angaben stammen von Graham Nicholson.

In 3 Teilen: 1. die obere Hälfte (nur eine Seite), 2. die untere Hälfte (nur eine Seite), 3. die Lederhülle (besteht aus Leder, nicht aus Pergament, da 0,13–0,20 dick; ein 0,1 dünner, lichtdurchlässiger Pergamentstreifen ist von oben nach unten auf der Innenseite der Hülle angebracht, vermutlich, um die Holznaht abzudichten.)

Im 2. Weltkrieg beschädigt. Das vollständige Instrument wäre in A.

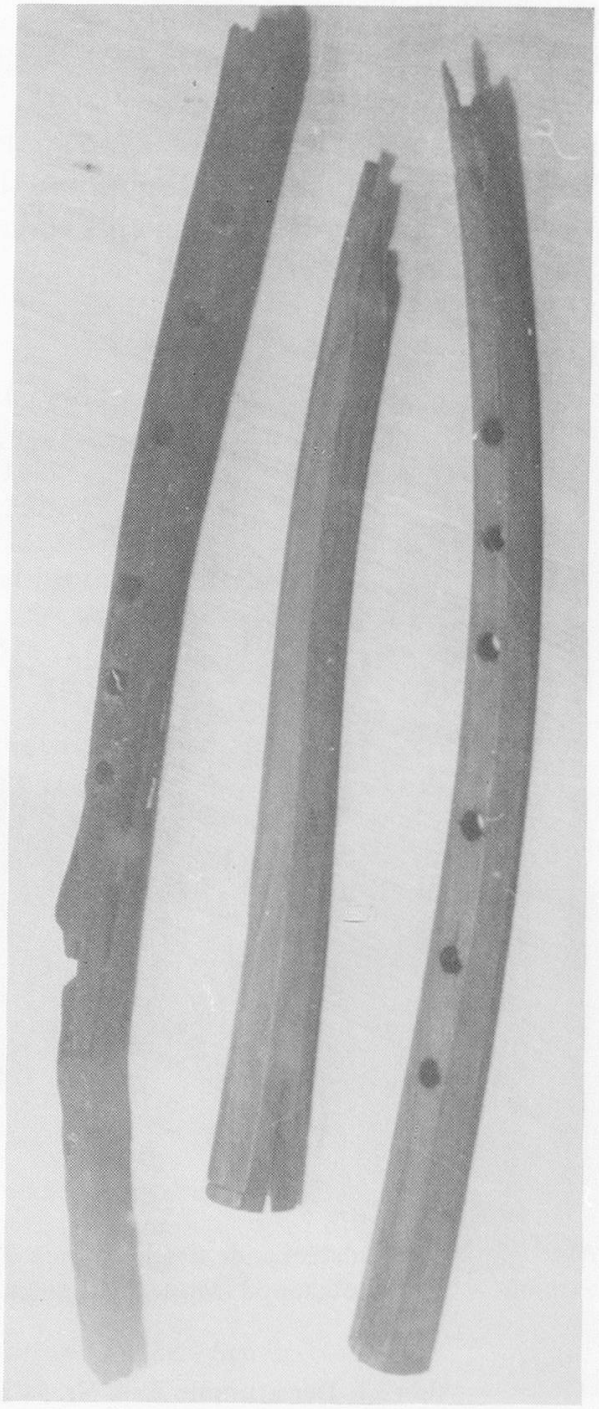


Abb. 31: Der fragmentarisch erhaltene Zink Nr. 52 der Berliner Sammlung.

54 **Krummer Zink**, Abb. 32

[Deutschland], 16/17. Jh. Aus Sammlung Paul de Wit, Leipzig; erworben 1888

Ebenholz. Herstellungsmarke: „mit den Buchstaben MS auf der Dickte" (Kat. Sachs, Sp. 200), heute nicht mehr vorhanden.[3] Mundstückende: achteckig, vergoldete Silberkappe als Verstärkung, mit Blumengravuren (s. Abb. 33). Mundstückflansch konisch. Halsmuster: 7 Rhomben. R-griffig.

Zustand 2 (sehr gut restauriert). Mus. Qualität 2. Verarbeitung 1. Überbläst eine None. Einteilige Konstruktion.

L 58,20 (Kat.: 58,40), Tl 31,00

iDm 1,07 – 0,69 (?) – 2,52/2,57

aDm ? – 2,80/2,90

In A, a' = 450 (J. Impett: a' = 455)

Vor 1954 von Rudolf Eras restauriert (im 2. Weltkrieg gingen größere Splitter des Instruments verloren).

Vgl.: New York 52.96.1

Abb.: Kat., 50

Lit.: Kat., 50

[3] Eventuell gleicher Hersteller wie Nr. 5282 (einteilige Konstruktion, gleiche Rhombenzahl, derselbe Abstand auf den Instrumenten).

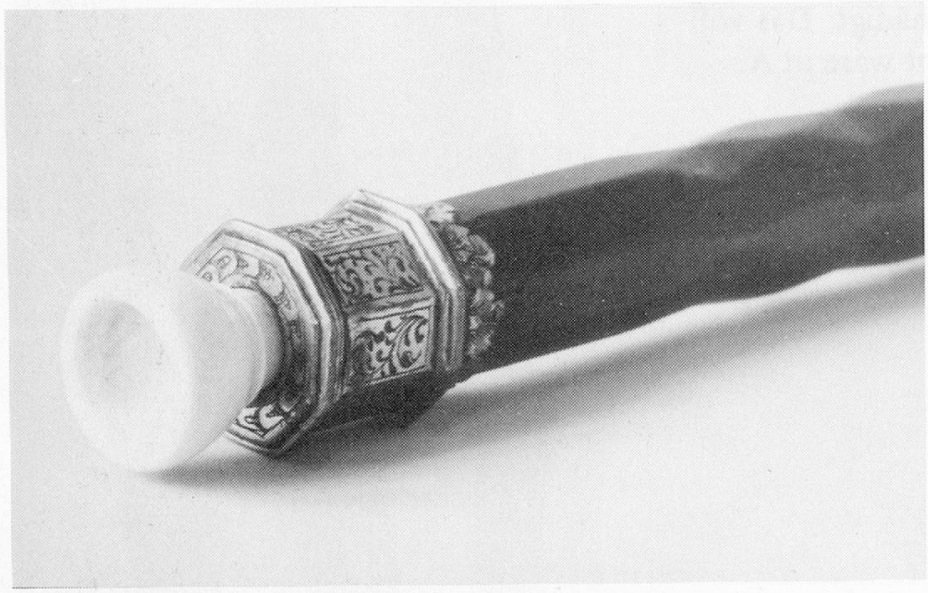


Abb. 33: Das Mundstückende des krummen Zinken Nr. 54 der Berliner Sammlung mit Schutzkappe (Mundstück nicht original).

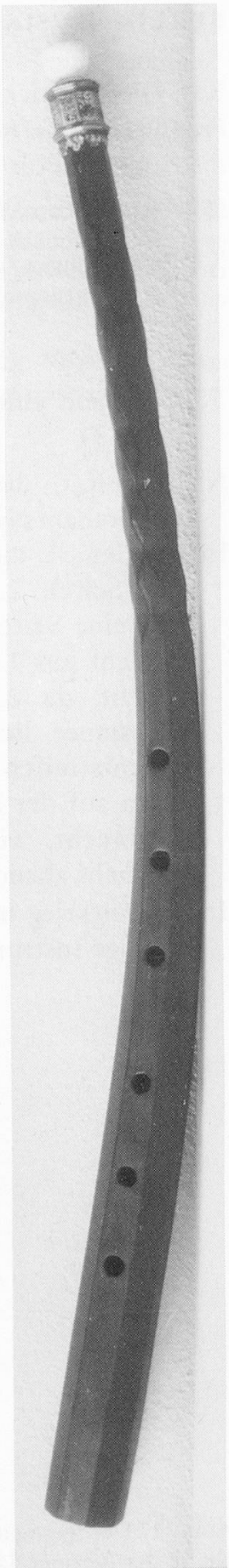


Abb. 32: Der krumme Zink Nr. 54 in der Berliner Sammlung.

302 **Stiller Zink** (Kat.: Rohrzink), Abb. 34

Sigmund oder Arsazius (bzw. Mathes) Schnitzer, Nürnberg oder München.[4] 1. Hälfte 16. Jh. Erworben wahrscheinlich 1889

Ahornholz. Herstellungsmarke s. Abb. 35.[5] (Sachs, Sp. 199, bildet noch ein (wohl damals schon abgegriffenes) Zeichen ab, das nicht mehr zu finden ist.) Mundstückflansch (s. Abb. 36) abgestuft, 1,20 tief für Pirouette, die im 2. Weltkrieg verlorengegangen ist (von Sachs, Sp. 199, noch beschrieben; Nickel, 64, erwähnt sie, als wäre sie noch vorhanden, was aber nicht zutrifft). „Eine Messingzwinge am Unterende scheint spätere Zutat zu sein" (Kat.).

Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine (enge) None.

L 54,70 (Nickel: 55,00, von Sachs übernommen), Tl 30,50

iDm 1,19/1,28 – 0,73 (1,20) – 2,65/2,79 (Nickel: 2,50, von Sachs übernommen)

aDm ? – 2,97/3,11

In A, $a' = 493$

Vgl.: Berlin 3006

Lit.: Kat., 52–53; Nickel 1971, 49, 64, 367

[4] Arsazius †1557, München, Stadtpfeifer ab 1522
Mathes †1553, Nürnberg, Stadtpfeifer ab 1522
Sigmund I †1557, Nürnberg, Stadtpfeifer ab 1503

[5] Nickel: 3 (4?) Flöten mit diesem Zeichen sind neben den 2 Berliner Zinken (302, 3066) bekannt: Wien C. 163, Braunschweig Ck 83, Kopenhagen R. 78, vielleicht auch Brüssel 1032.

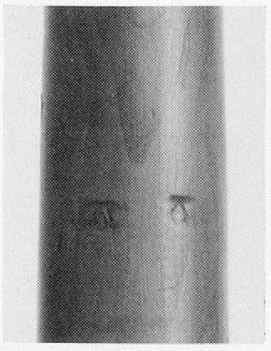


Abb. 35

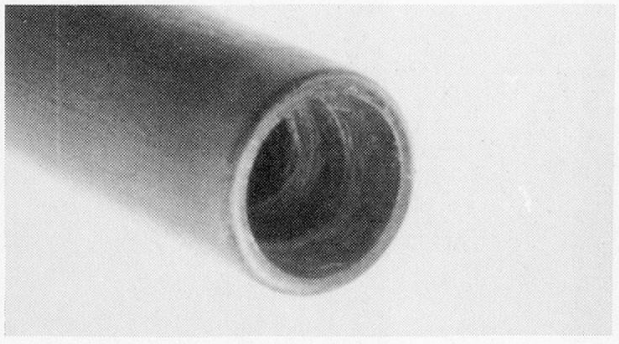


Abb. 36: Das Mundstückende (innen) des stillen Zinken Nr. 302 in der Berliner Sammlung, wie es ausgedreht ist, um eine (im 2. Weltkrieg verlorengegangene) Pirouette aufzunehmen.

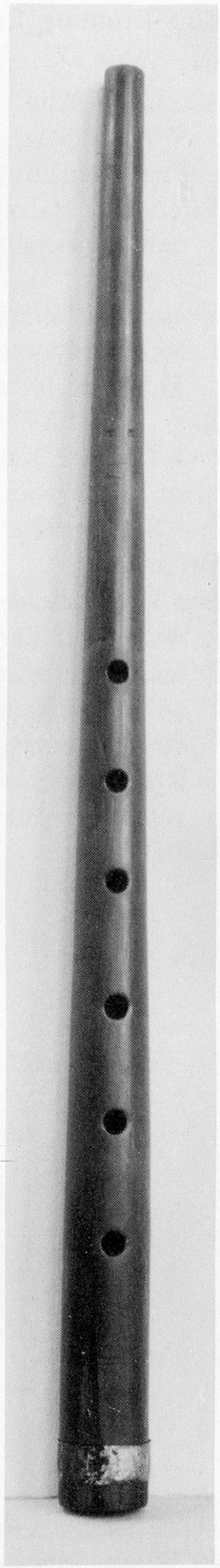


Abb. 34: Stiller Zink von Sigmund oder Arsazius (bzw. Mathes) Schnitzer, Nr. 302 in der Berliner Sammlung.

580 **Krummer Zink**
Abb. 37

16./17. Jh. Aus Sammlung Paul de Wit, Leipzig; erworben 1890; Provenienz ungewiß

Elfenbein. Halsmuster: 5 Rhomben im obersten Drittel.
R-griffig.

Zustand 4. Verarbeitung 2.

L 56,80 (Nicholson: 57,115), Tl 30,985 (Nicholson)

iDm 1,03/1,14 – 0,66 (2,00) – 2,46/2,49 (Kat.)

aDm 2,068 (Nicholson) – 2,88/2,91 (Kat.)

[In A]

Das kriegsbeschädigte Instrument wurde auf der Höhe des Daumenloches durch Einsetzen einer Masse (auch ins Loch hinein) repariert; diese löst sich jetzt, und das Instrument ist weder spielbar noch ausgestellt.

Lit.: Kat., 51

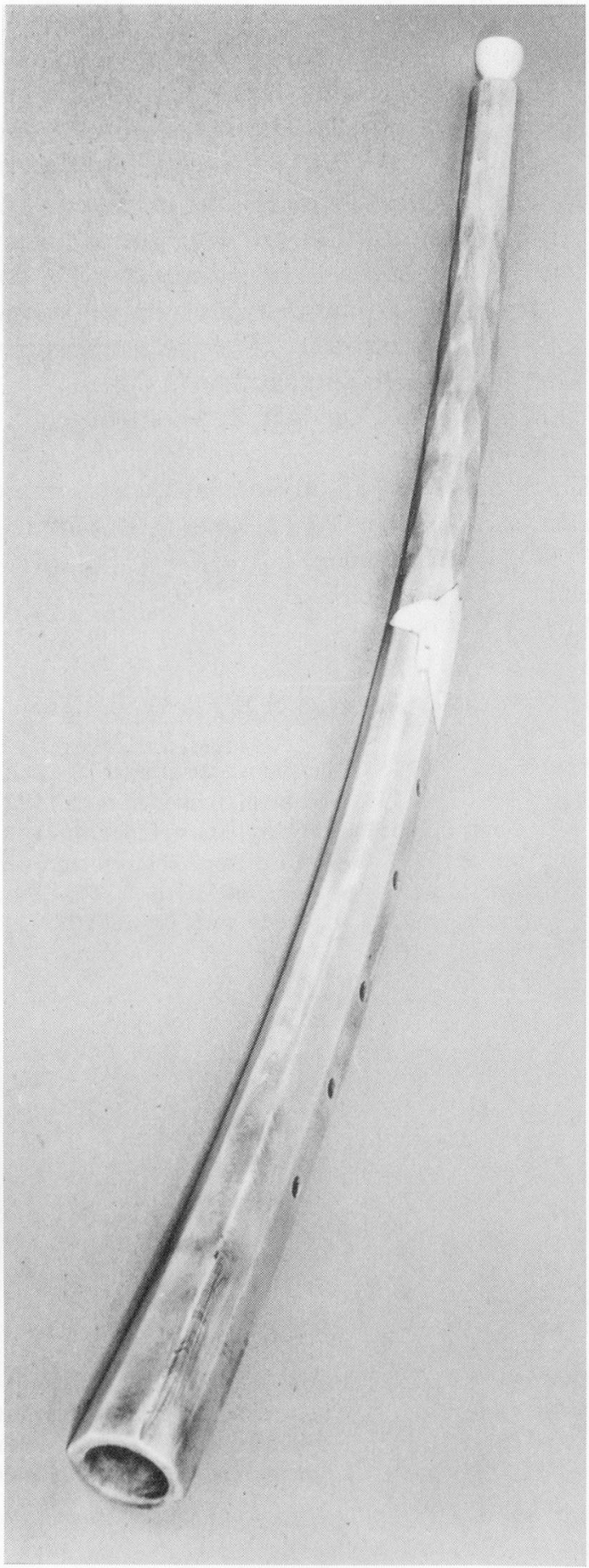


Abb. 37: Der Elfenbeinzink Nr. 580 in der Berliner Sammlung.

661 **Stiller Zink**
Abb. 38

[Mitte 17. Jh.?] Aus der Wenzelskirche in Naumburg; erworben 1890
Ahornholz rötlich-braun gebeizt. Mundstückform A. 0,50 breite, eingelassene Messingzwinge, alt, aber nicht original, 1,30 vom Schallende. L-griffig: die Löcher sind auf zwei Linien angebracht.
Zustand 2. Mus. Qualität 3. Verarbeitung 2.
L 65,00, Tl 35,70
iDm 1,25/1,32 – 0,70 (?) – 2,67/2,72
aDm ? – 3,10/3,15
In G, $a' = 460$ (J. Impett: $a' = 461$)
Abb.: Kat., 49
Lit.: Kat., 49

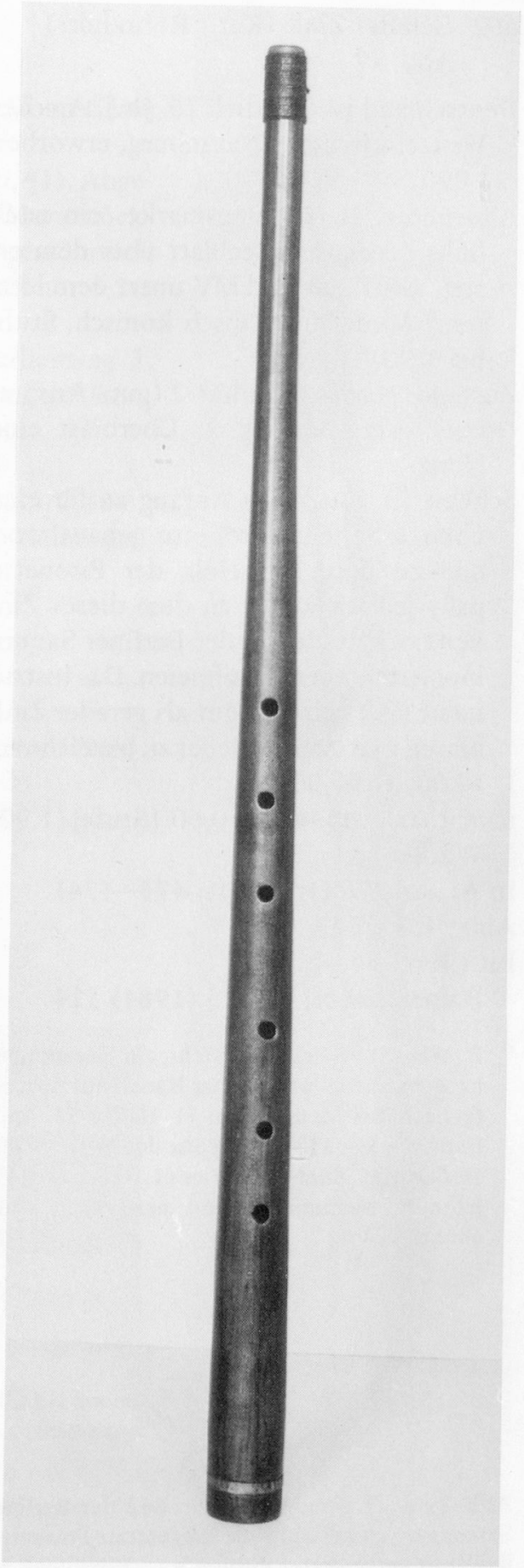


Abb. 38: Stiller Zink Nr. 661 der Berliner Sammlung.

662 **Gerader Zink** (Kat.: Rohrzink?)
Abb. 39

Deutschland [vermutlich 16. Jh.]. Aus der Wenzelskirche in Naumburg, erworben 1890

Ahornholz. Herstellungsmarke: ein nach links geneigtes Kleeblatt über dem ersten Griffloch und MV unter dem letzten.[6] Mundstückflansch konisch, Stufe bei 1,90.

Zustand 2. Mus. Qualität 2 (gute Ansprache). Verarbeitung 2. Überbläst eine None.

Scheint (lt. Kat.) von Anfang an für eine noch erhaltene Pirouette gebaut worden zu sein. Das Holz der Pirouette paßt jedoch weder zu dem dieses Zinken noch zu den in der Berliner Sammlung erhaltenen Schalmeien. Das Instrument läßt sich sehr gut als gerader Zink blasen und ist als solcher zu bezeichnen.

L 58,00, Tl 31,90

iDm 1,05/1,08—0,83 - 0,60 [Stufe] (1,90) — 2,48/2,54

In A, $a' = 470$ (J. Impett: 473—474)

Abb.: Kat., 54

Lit.: Kat., 54;
Rainer Weber, *Tibia* 5 (1981) 314

[6] R. Weber: Vielleicht besteht ein Zusammenhang mit Hans und Caspar Rauch aus Schrattenbach bei Memmingen (1. Hälfte 16. Jh.). Hans war seit 1530 Zinkenist der Bayerischen Hofkapelle. Auch Jorg Wier (1. Hälfte 16. Jh.) lebte in Memmingen und signierte in sehr ähnlicher Art.

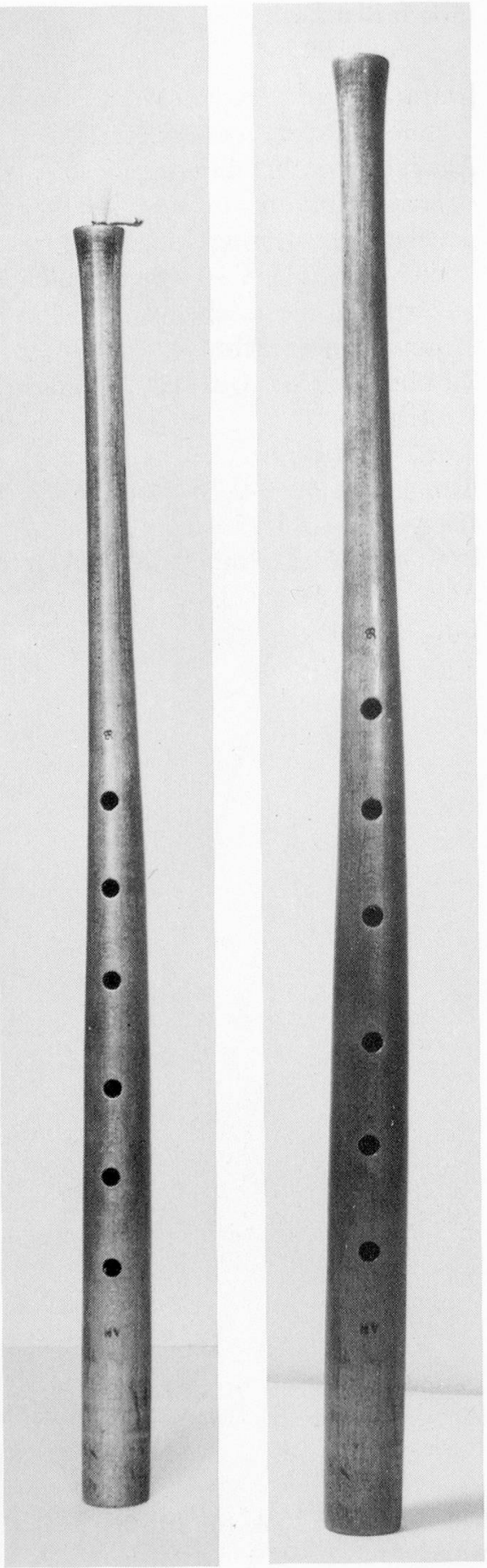


Abb. 39: Der gerade Zink Nr. 662 der Berliner Sammlung, rechts ohne die aufgesetzte Pirouette, links mit aufgesetzter Pirouette.

3065 **Krummer Zink**
Abb. 40

[Deutschland] 16./17. Jh. Aus der Sammlung César Snoeck, Gent; erworben 1902

Buchsbaum. Unleserliche Inschrift (s. Abb. 41). Abgestufter Mundstückflansch: 1,40 tief. Mundstückflanschverstärkung: Hornzwinge. Ungewöhnlich kurzes Halsmuster: nur 3 Rhomben auf nur 6,50. R-griffig.

Zustand 3 (mehrere Reparaturen). Verarbeitung 3. Überbläst eine Oktave *(b — b')*. Einteilige Konstruktion (!).

L 57,70, Tl 31,00

iDm 1,02—0,99 - 0,49 [Stufe] (1,40) — 2,33/2,43

In A, $a' = 460$ (J. Impett: $a' = 467$ mit kleinerem Mundstück)

Vgl.: Leningrad 538 (Rhombenform)

Abb.: Kat., 51

Lit.: Kat., 50—51

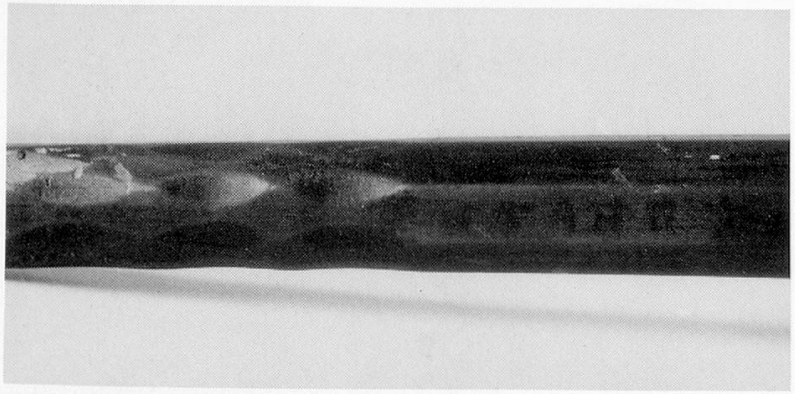


Abb. 41: Rhombenzone über dem 1. Griffloch des krummen Zinken Nr. 3065 der Berliner Sammlung; daneben unleserliche Inschrift.

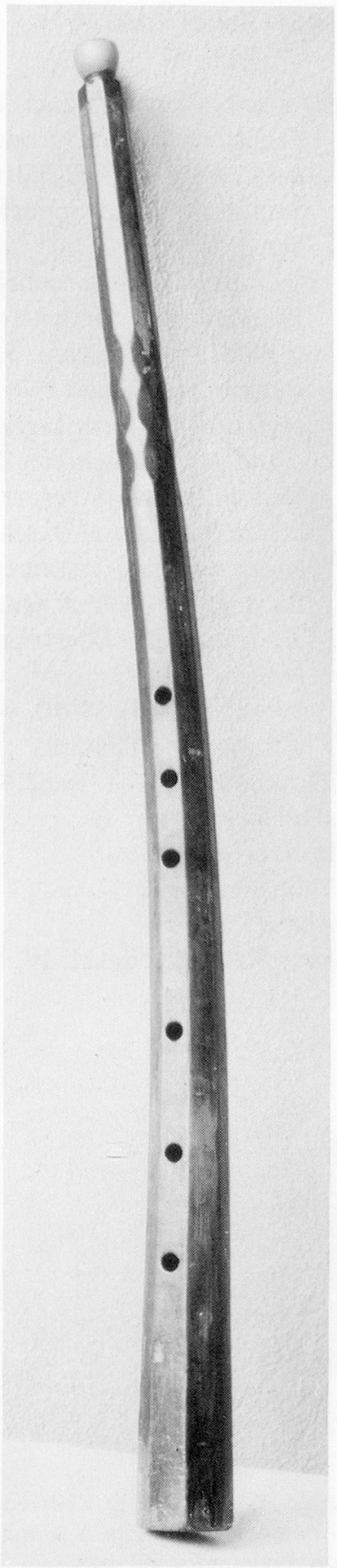


Abb. 40: Der krumme Zink Nr. 3065 in der Berliner Sammlung.

3066 **Stiller Zink**
Abb. 42

Sigmund oder Arsazius (bzw. Mathes) Schnitzer, Nürnberg oder München (s. Anm. 4, S. 55). 1. Hälfte 16. Jh. Aus Sammlung César Snoeck, Gent; erworben 1902

Ahornholz (Nickel: gebräunter Buchs). Brandmarken oberhalb der Grifflöcher: s. Abb. 35 und Anm. 5, S. 55. Mundstückform A. Oben zwei und unten ein umlaufender Reif. L-griffig.

Zustand 3 (Risse, unterer Teil jedoch gut; Narben, die vom vermutlich ursprünglichen Bläser am Daumenloch hinterlassen wurden, stammen vom rechten Daumennagel). Mus. Qualität 1—2. Verarbeitung 2. Überbläst eine (enge) None.

L 59,40 (Nickel: 59,50, von Sachs übernommen) — Tl 30,50
iDm 1,30 — 0,51 (?) — 2,40
aDm ? — 2,74
In A, $a' = 472$
Vgl.: Berlin 302
Abb.: Kat., 49
Lit.: Kat., 49; Nickel, 49, 56ff., 63, 367

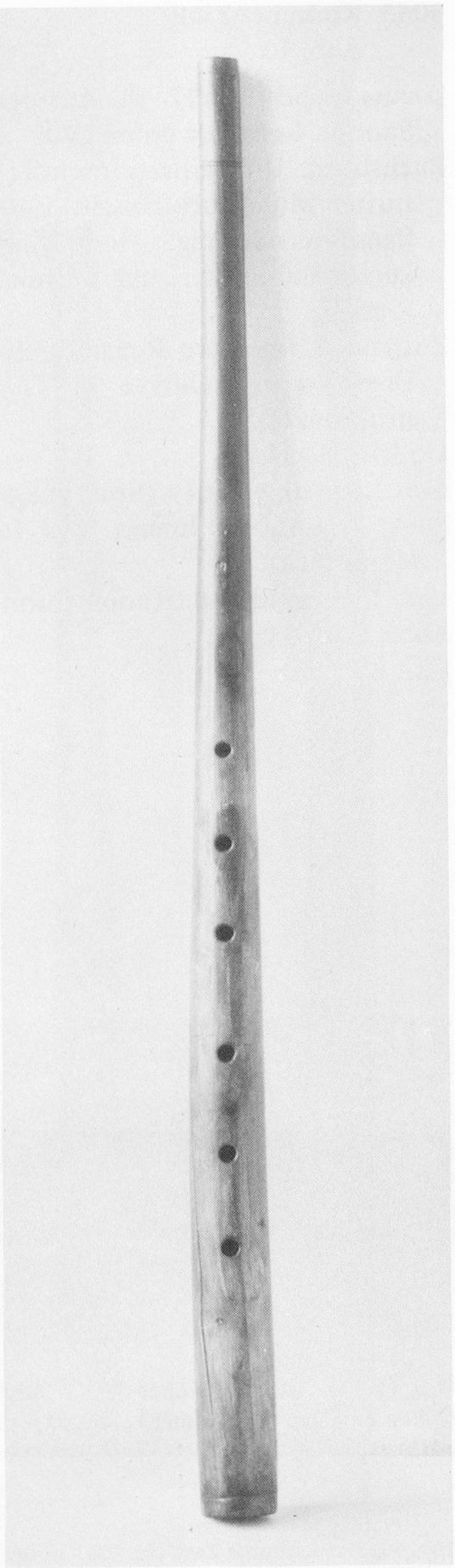


Abb. 42: Ein stiller Zink von Sigmund oder Arsazius (bzw. Mathes) Schnitzer, Nr. 3066 in der Berliner Sammlung.

3597 **Gerader Zink**
Abb. 43

[Deutschland], 16./17. Jh. Erworben um 1935
Buche, schwarz lackiert. Querschnitt achteckig, ohne Rhomben. Messingschallstück s. Abb. 44.
L 69,50 (Holzteil allein 58,00) (+ 11,50 Stürze ohne Überlappung)
iDm 1,12 – 0,53 (2,40) – 1,82 (Holzteil)
Kat.: „tiefster Ton *a* (oder *g?*)". Nicht näher untersucht, da z. Zt. nicht spielbar: seitlich gerissen und sogar eingedrückt.
Vgl.: New York 89.4.2288
Lit.: Kat., 52

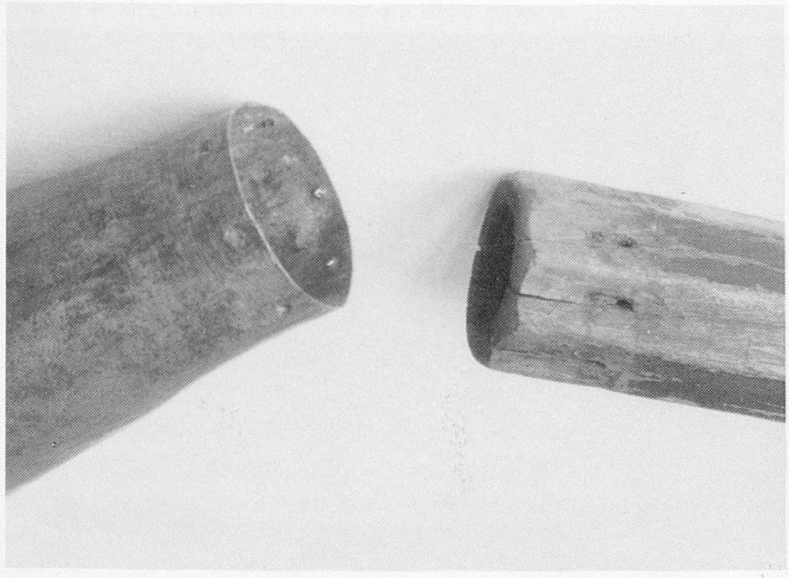


Abb. 44: Detail des geraden Zinken Nr. 3597 der Berliner Sammlung, das Schallstück demontiert.

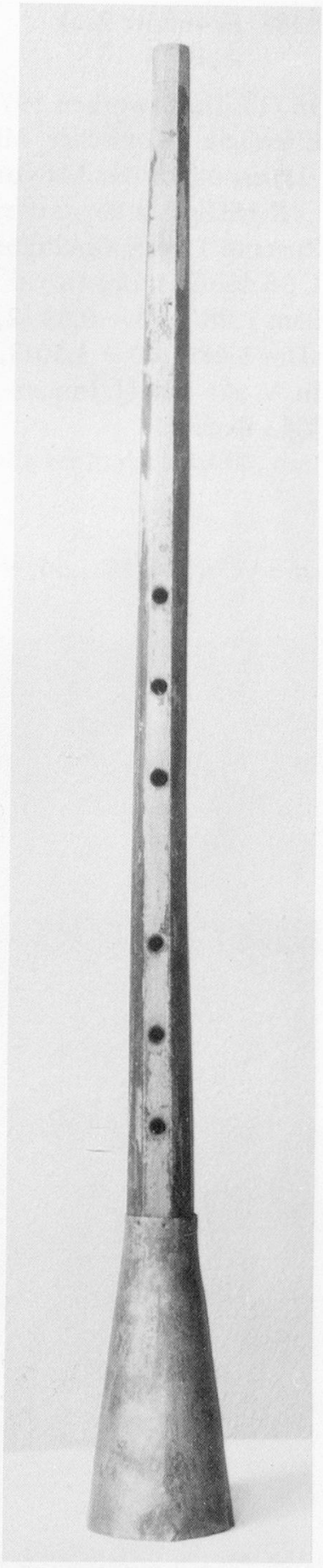


Abb. 43: Der gerade Zink mit aufgesetztem Messingschallstück, Nr. 3597 aus der Berliner Sammlung.

5282 **Krummer Zink**
Abb. 45

16./17. Jh. Erworben 1979 aus Sammlung Riccardo Kanji; Provenienz ungewiß
Elfenbein. Konischer Mundstückflansch. Spuren einer Oberzwinge (wie beim Instrument Nr. 54) von 1,00 Breite sind zu erkennen. Halsmuster: 7 Rhomben. R-griffig.
Zustand 1. Mus. Qualität 1. Verarbeitung 1. Überbläst eine None.
L 58,60, Tl 32,20
iDm 1,08/1,08 – 0,63 (2,70) – 2,61/2,62
aDm 1,68/1,80 – 3,50/3,50
In A, $a' = 458$ (J. Impett: $a' = 467$ mit kleinem Mundstück)
Vgl.: Berlin 54

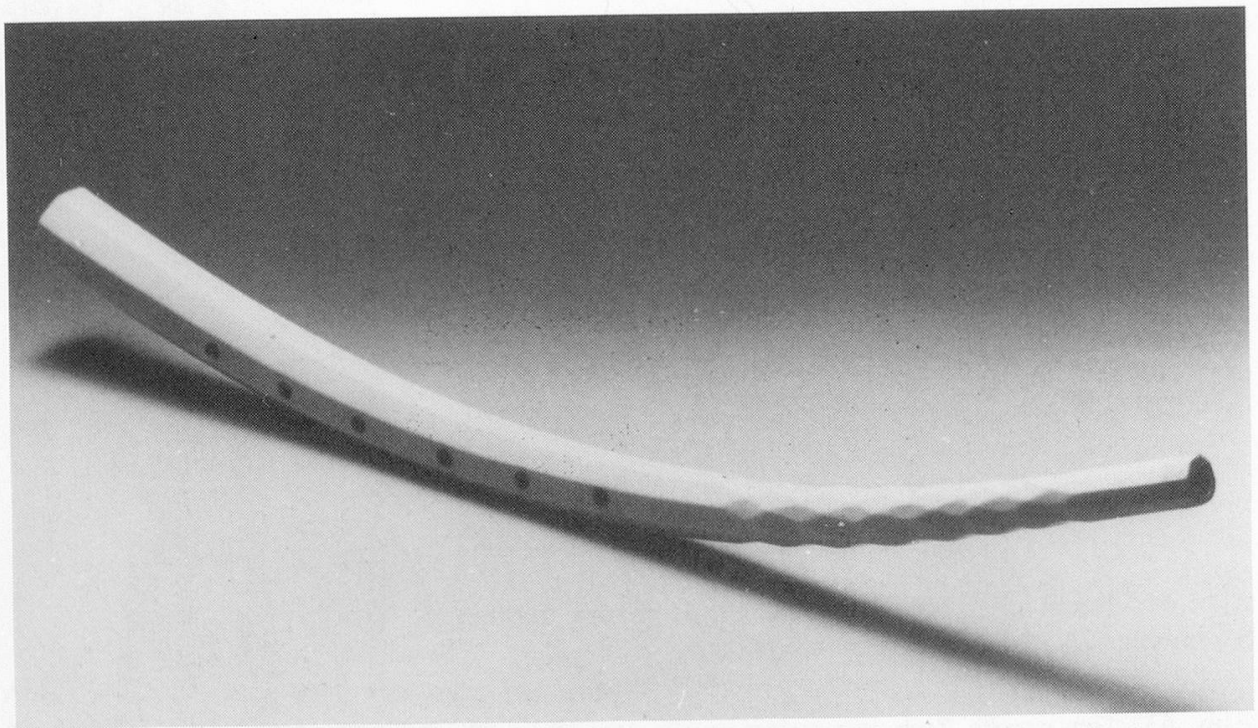


Abb. 45: Der Elfenbeinzink Nr. 5282 der Berliner Sammlung.

Krummer Zink mit Original-Etui, Abb. 46

Italien?, 2. Hälfte 16. Jh. bzw. 17. Jh. (R. Weber)
Holz/Leder. Mundstückende achteckig. Halsmuster: 4 1/2 originale Rhomben erhalten, 6 1/2 von R. Weber ergänzt (s. Abb. 52). Lederverzierungen s. Abb. 54/55. R-griffig. Flache Bindungen mitten in der Rhombenzone (s. Abb. 52).
Zustand 2 (restauriert). Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine None.
L 54,00 (nach Restaurierung), Tl 30,80
iDm 0,975/0,95[7] – 0,76 (2,35)[7] – 2,87/2,87
aDm 1,80/1,80 – 3,52/3,51 und 3,45/3,44 oL
In A, $a' = 466$
1975 von Rainer Weber restauriert, s. Lit.: vom oberen Ende fehlten ca. 10,00, die ergänzt wurden; s. Abb. 53.
Vgl.: Verona 13269
Lit.: Restaurationsbericht, unveröffentlicht von Rainer Weber, 23.3. 1975. Ein Auszug daraus:

„Vom Eingang waren ca. 10 cm abgebrochen und fehlten (Abb. 46). Nach eingehender Vermessung und Vergleichen des Mensurverlaufes wurde das Instrument 13269 der Accademia Filarmonica di Verona als Vorlage für die Ergänzung ausgewählt. Der Eingang wurde nun Stück für Stück einseitig abgetragen (Abb. 47). Dabei zeigte sich, daß das Holz stark verrottet und mit lauter kleinen Rissen durchzogen war. Leider war auch noch in neuer Zeit die Oberfläche der Wandung zusätzlich vom Eingang her zerstört worden, vermutlich beim Versuch, ein Mundstück auf dem Instrument zu befestigen. (Abb. 47 läßt den Beginn der unbeschädigten Oberfläche dunkel erkennen.) Das Holz wurde mit einem Holzfestiger von innen gefestigt. Die fehlenden Partien wurden aus Mahagoni nachgearbeitet (Abb. 48). Ein Teil wurde dann mit dem überstehenden Ende verleimt (Abb. 49). Anschließend wurde dieses Ende noch soweit verkürzt, bis die unbeschädigte Wand erreicht war und die zweite Schale entsprechend angepaßt (Abb. 50). Direkt an der Ansatzstelle

[7] Restauriert (nicht ursprünglicher Bestandteil).

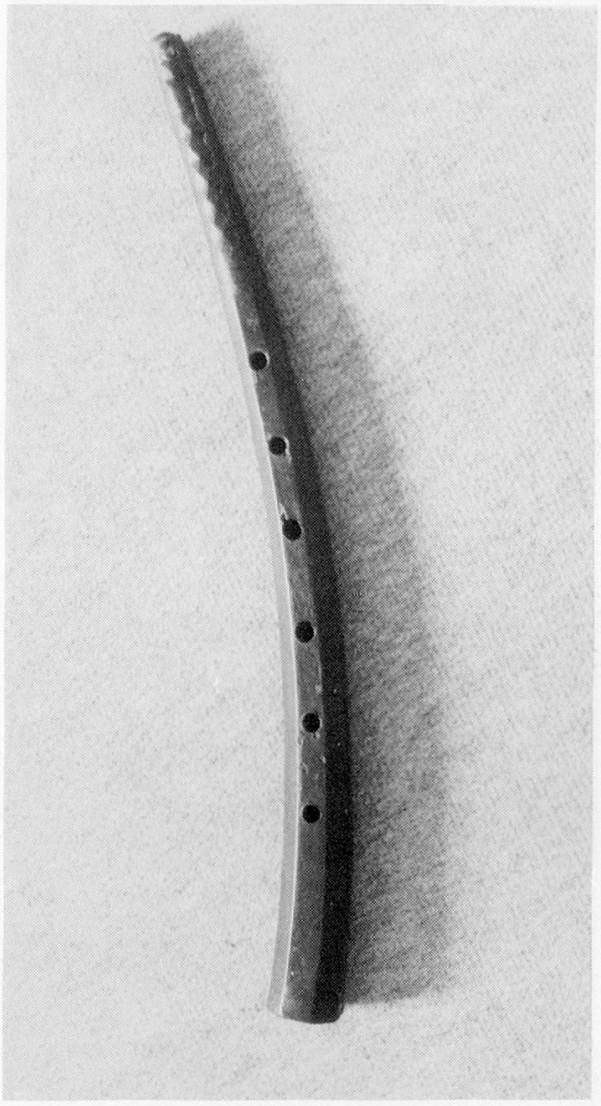


Abb. 46: Der krumme Zink in der Sammlung Ernst W. Buser, Binningen, vor der Restaurierung.

hatte sich noch ein Bund befunden (erkennbar auf Abb. 47). Die neuen Teile wurden außen zugearbeitet, dieser Bund und der obligate Bund am Eingang wurden erneuert, die Rauten entsprechend nachgestochen (Abb. 51). Die neuen Teile wurden mit Leder bezogen und in Farbe und Oberfläche angeglichen (Abb. 52). Ein passendes Elfenbeinmundstück wurde angefertigt."

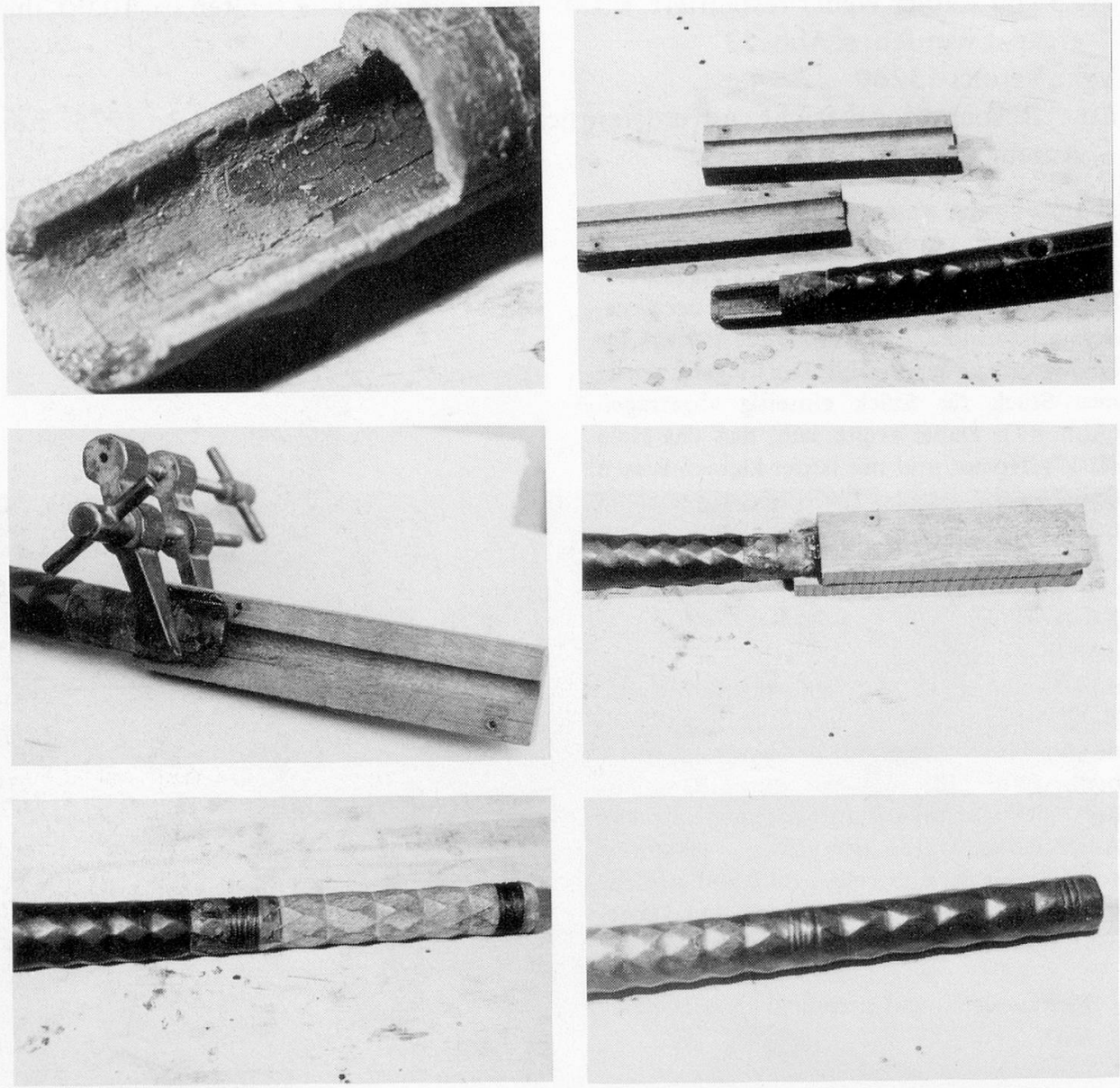


Abb. 47–52: Verschiedene Stadien der Restaurierung des krummen Zinken in der Sammlung Ernst W. Buser, Binningen.

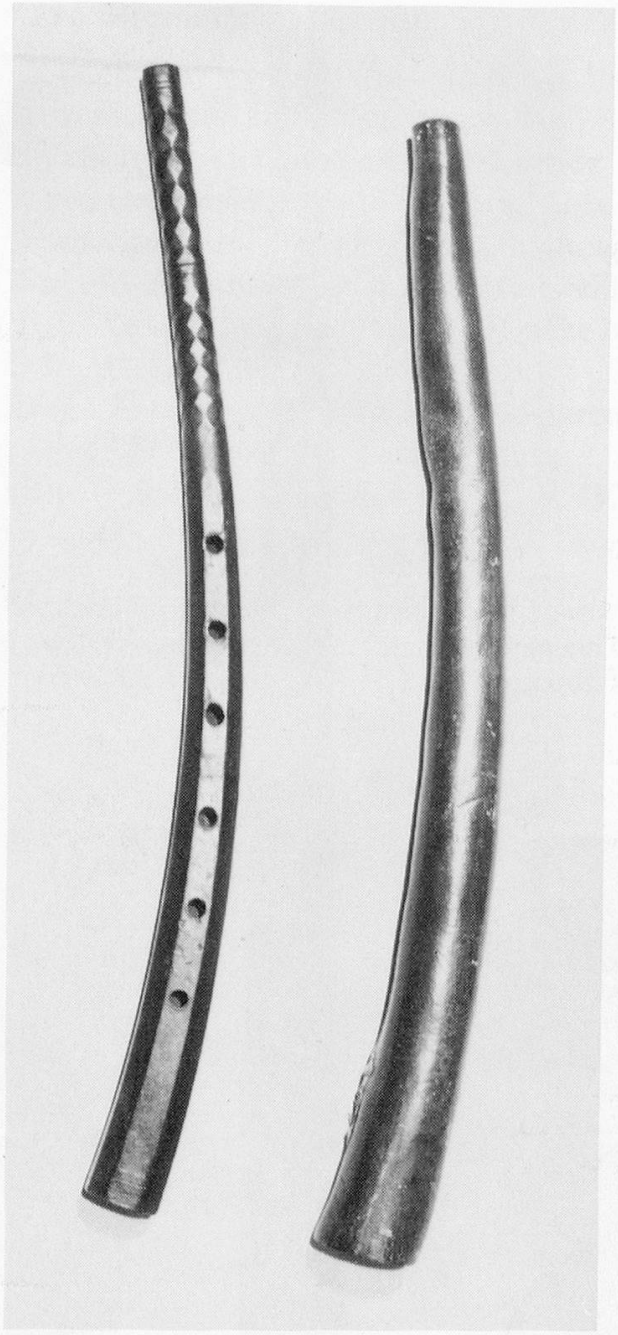


Abb. 53: Der krumme Zink in der Sammlung Ernst W. Buser, Binningen, nach der Restaurierung, mit dem originalen Etui.



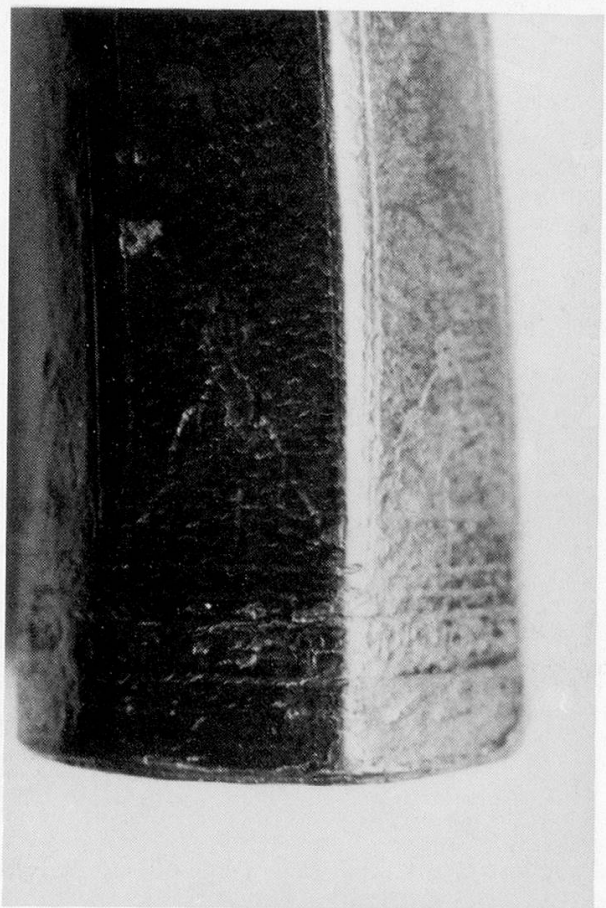


Abb. 54/55 (rechts): Details der Lederprägung des krummen Zinken in der Sammlung Ernst W. Buser, Binningen.

1770 **Stiller Zink**
Abb. 56

[Venedig, 16. Jh.]
Holz. Herstellungsmarke: !! !!. Mundstückform A.
Zustand 1. Mus. Qualität 1–2 (wird oben zu tief). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.
L 64,80
In A, $a' = 443$
Vgl.: New York 89.4.2583

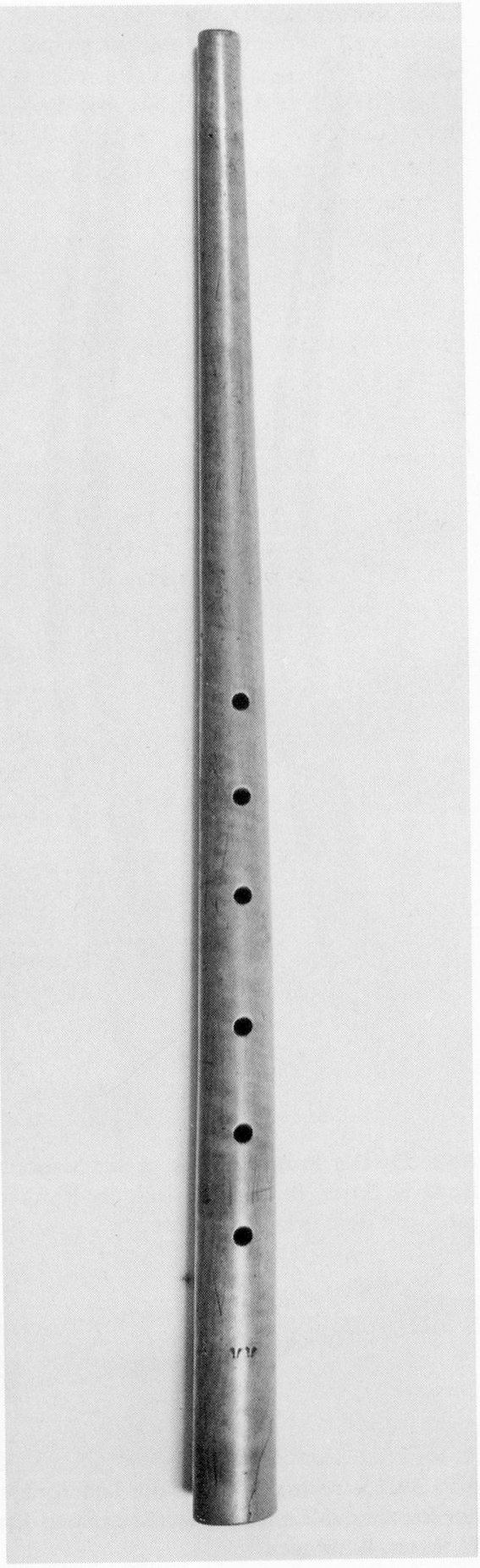


Abb. 56: Der stille Zink Nr. 1770 des Museo Civico in Bologna.

1776 **Krummer Diskantzink**
Abb. 58

Provenienz und Datierung ungewiß
Holz/schwarzes Leder. Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch. Metallzwinge am Mundstückende (s. Abb. 57). Halsmuster: 4 Rhomben auf 7,20, anfangend bei 2,10. R-griffig. Bindungen nur zwischen LH und RH, unten.
Zustand 2. Mus. Qualität nicht feststellbar, da leicht undicht. Verarbeitung 3–2. Große Grifflöcher, LH und RH nahe beisammen. Überbläst eine None.
L 36,40, Tl 21,00
iDm 1,18/1,22 – größer als 0,89 (Spuren von eingezwängtem Mundstück bei 2,40) – 2,33/2,35
aDm 1,78/1,78 (Metallzwinge) – 2,95/3,08
In E, $a' = 462$[8]

[8] Dieses Instrument ist viel kürzer als die meisten Diskantzinken (die in D stehen) und ist somit wahrscheinlich nicht ein Quart- sondern ein Quintzink, wie von Praetorius beschrieben. Siehe dazu die Ausführungen von Petra Leonards, S. 335.



Abb. 57: Detail der Zwinge am Mundstückende des Zinken Nr. 1776 des Museo Civico in Bologna.

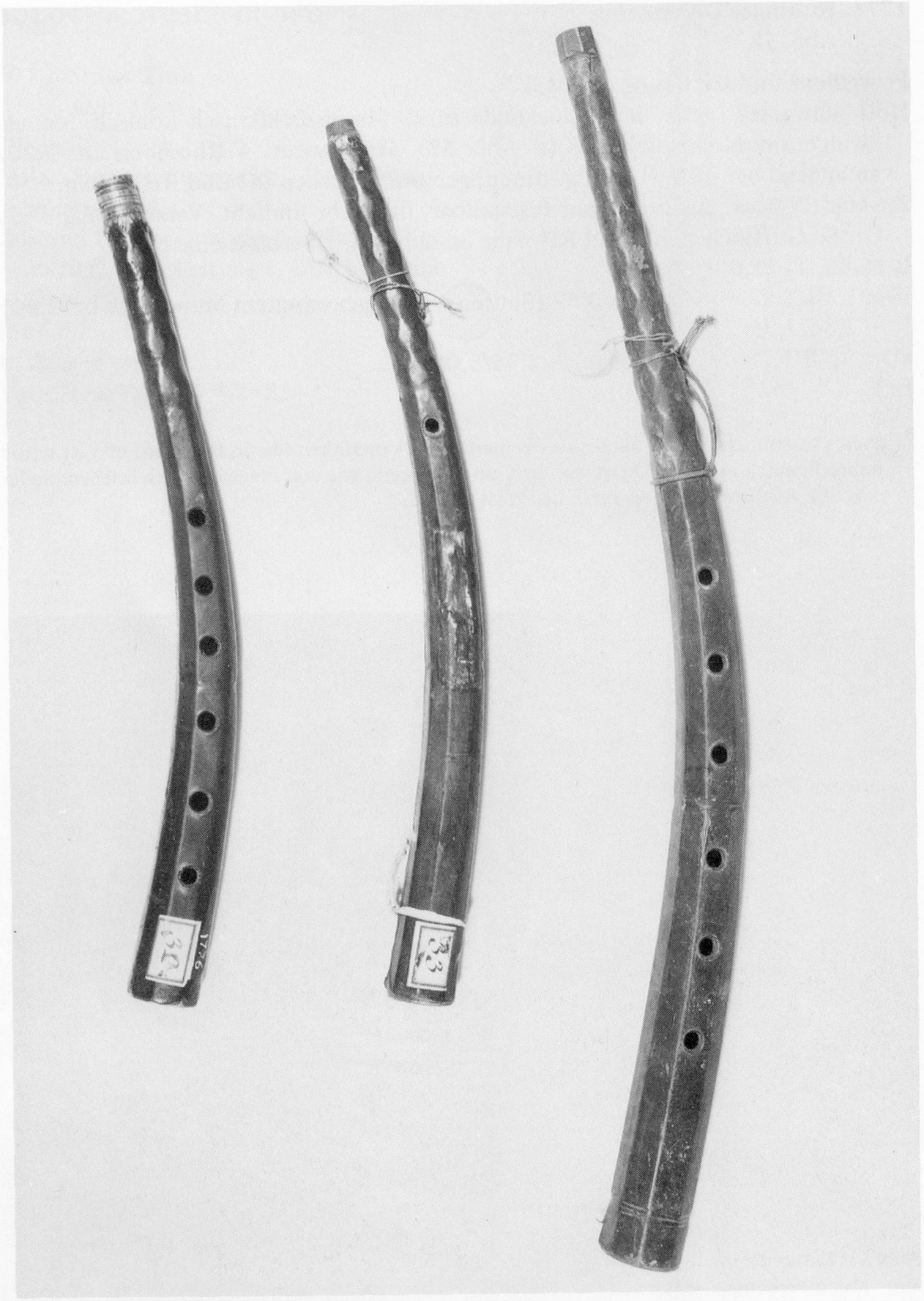


Abb. 58: Drei Zinken des Museo Civico in Bologna, v.l. n. r.: Nrn. 1776, 1777, 1784.

1777 (früher 33) **Krummer Diskantzink**, Abb. 58

Provenienz und Datierung ungewiß

Holz/braunes Leder (Naht sichtbar). Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch, Metallzwinge nicht mehr vorhanden. Halsmuster: 5 Rhomben auf 9,50, beginnend bei 2,60. L-griffig.

Zustand 3. Mus. Qualität nicht feststellbar, da undicht. Verarbeitung 2–3. Überbläst eine None.

L 39,80, Tl 23,70

iDm 1,05/1,04 – 0,85 (2,46) – 2,32/2,52

aDm 1,25/1,31 Holz (Zwinge fehlt) – 2,83/2,99

In D, $a' = 468$

1784 **Krummer Zink**, Abb. 58

[Venedig, 16. Jh.]

Holz/dunkelbraunes Leder. Runder Querschnitt. Herstellungsmarken: !! !! (auch am Rand der Schallöffnung, auf Grifflochebene), s. Abb. 59/60. Mundstückende: siebeneckig. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: aus Metall, siebeneckig, ca. 1,20 breit und 0,06 – 0,09 dick. Halsmuster: 10 Rhomben auf 18,70, anfangend gleich nach der Zwinge (repariert oder verkürzt?). Lederverzierungen: linear, ringförmig. R-griffig.

Zustand 3 (obere Lage tief, Instrument undicht). Verarbeitung 1 (LH und RH sehr nah beisammen). Überbläst eine Oktave.

L 56,30, Tl 30,90

iDm 1,08/1,06 – 0,74 (3,47) – 2,64/2,68

aDm 1,71/1,73 (siebeneckige Metalloberzwinge) – 3,48/3,35 oL

In A, $a' = 482$

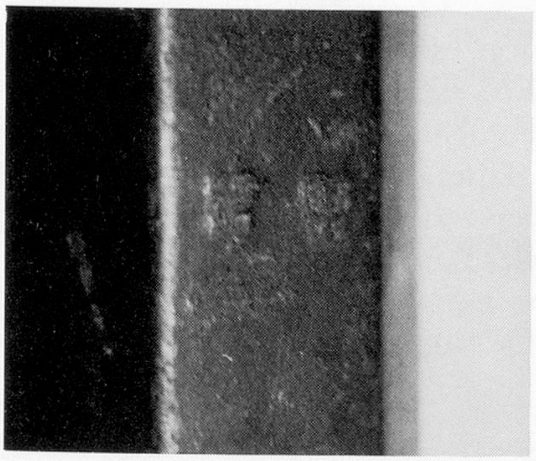


Abb. 59: Herstellermarke auf dem Zink Nr. 1784 des Museo Civico in Bologna.

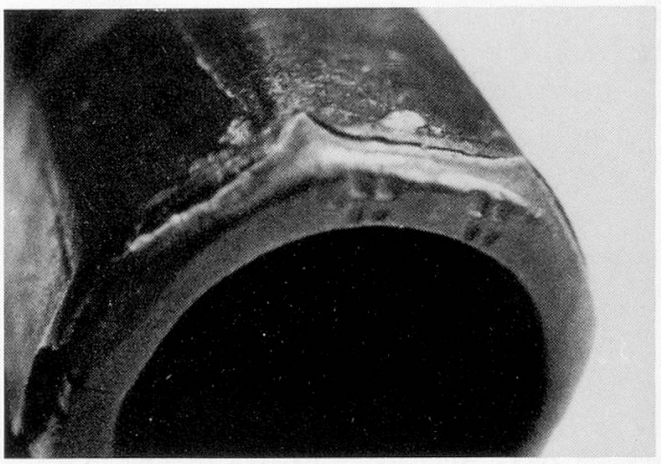


Abb. 60: Herstellermarke am Schallrand des Zinken Nr. 1784 des Museo Civico in Bologna.

1778 (früher 34) **Krummer Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß

Holz/schwarzes Leder. Mundstückende rund. Flansch konisch. Mundstückflanschverstärkung, wahrscheinlich aus Metall, nicht mehr vorhanden. Halsmuster: 8 1/2 Rhomben, mit Kreisen darüber, auf 15,50, anfangend bei 2,20. R-griffig. Erhöhte, dünne Bindungen.

Zustand 3 (Mundstückende undicht; eine frühere Zwinge – wohl aus Metall – fehlt am Mundstückende [1,37]; ein zusätzliches Stück Leder wurde um dieses Ende, einschließlich Rhombenzone, umgewickelt; ein Riß am Schallende). Verarbeitung 2 (LH und RH nah beisammen).

L 53,60, Tl 30,70

iDm 1,19/1,31 [vier angebrochene Stellen] – 0,73 (4,22) – 2,79/2,87

aDm 1,53/1,62 – 3,35/3,55 mL

In A, $a' = 510$

1779 (früher 35) **Krummer Zink**, Abb. 61

Provenienz und Datierung ungewiß

Holz/braunes Leder. Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch, Stufe bei 1,93. Am Mundstückende eine Zwinge aus Metall, 1,68 breit, am Ende abgerundet. Halsmuster: 8 Kreise auf 13,60, anfangend bei 3,70. R-griffig. Erhöhte Bindungen (davon zwei am unteren Ende, 2,90 auseinander).

Zustand 3 (undicht). Verarbeitung 3 (in der Bohrung Striemen; Querschnitt nicht rund; sehr kleine Grifflöcher, s. auch Nr. 1785).

L 56,70, Tl 31,40

iDm 1,16/1,08 – 0,59 (3,45) – 2,27/2,38

aDm 1,74/1,74 – 3,19/3,24

In A

1785 **Krummer Zink**, Abb. 61

[Wohl Venedig]

Provenienz und Datierung ungewiß

Holz/dunkelbraunes Leder. Herstellungsmarke: $^{!!}_{!!}{}^{!!}$ (s. Abb. 61). Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch, abgestuft, 2,67 tief, durch einen kleinen Holzring von 0,18 Breite, der aber zur Hälfte abgebrochen ist. Metalloberzwinge mit eingedrehten Ringen, 0,11 dick, 1,32 breit. Halsmuster: 19 spiralartige Einkerbungen auf 16,00, anfangend bei 2,50. Lederverzierungen: ringförmig, linear. R-griffig. Eingesetzte Bindungen aus Faden oder Darm, kaum sichtbar.

Zustand 1. Mus. Qualität 2 (guter Ton, gute Intonation). Verarbeitung 1 (scheint zwei Lederschichten zu haben). Überbläst eine None. Abgebildetes Mundstück 1981 nicht mehr vorhanden.

L 55,70, Tl 31,40

iDm 1,05/1,05 – 0,72 (3,05) – 2,75/2,72

aDm 1,74/1,74 – 3,63/3,64 mL, 3,49/3,42 oL

In A, $a' = 482$



Abb. 61: Drei weitere Zinken des Museo Civico in Bologna, v.l.n.r. Nrn. 1779, 1785, 1780.

1780 (früher 36) **Krummer Zink**, Abb. 61

[Wohl Venedig, 16. Jh.]

Holz/hellbraunes, hochglänzendes Leder. Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung herausgestellt (Faden oder Darm). Halsmuster: 9 Rhomben auf 16,00, anfangend bei ca. 3,50. Die 3,00 lange Bindung am Mundstückende unter dem Leder wird noch als solche gebraucht. Die Ledernaht ist offen sichtbar; Leder am dünnen Ende überlappend, was sicher nicht dem Originalzustand entspricht, da im Holz Kanäle von Bindungen an den üblichen Stellen noch sichtbar sind. Unter dem Leder eine gekreuzte Fadenumwicklung auf die ganze Länge des Instruments (sicherlich nicht original, s. Abb. 61).

Zustand 2. Mus. Qualität 3 (Ansprache gut). Verarbeitung 2–3. Überbläst eine Oktave.

L 59,20, Tl 32,80

iDm 1,13/1,14 – 0,77 (3,37) – 2,78/2,96

aDm 1,99/1,99 – 3,71/4,00 (sehr unregelmäßige Außenfläche)

In A, $a' = 452$

Vgl.: Kopenhagen F-82 (Kopie dieses Instruments)

1783 **Tenorzink**, S-förmig

Provenienz und Datierung ungewiß

6 Grifflöcher. Wohl in D.

Kat.: Josef Zimmermann, *Von Zinken, Flöten und Schalmeien* = Katalog einer Slg. historischer Holzblasinstrumente, Düren 1967 (Privatdruck)

2 **Gerader Zink**
Abb. 62

Deutschland, 17. Jh. (Kat.)
Holz. Achteckiger Querschnitt. Mundstückende ebenfalls achteckig. Mundstückflansch konisch, Stufe bei 1,67, ca. 0,55 breit. An dieser Stelle ist das Instrument ca. 0,92 – 0,98 breit (iDm). Halsmuster: 13 Einkerbungen auf 15,50, anfangend bei 1,80. Holzverzierungen linear.
Zustand 2–3 (am oberen Ende auf ca. 5,00 gespalten). Mus. Qualität 3. Verarbeitung 2 (Löcher nicht unterschnitten; Holzspan beim 1. Griffloch; Spuren von schwarzer Holzfarbe noch vorhanden laut Kat.). Überbläst eine None. Zweiteilige Konstruktion. Ganzes Instrument nicht auf Drechselbank, sondern längsgerichtet gearbeitet. Aus zwei Holzhälften zusammengeklebt (s. Abb. 63).
L 58,20, Tl 31,70
iDm 1,15/1,15 – 0,49 (2,33) – 2,45/2,48
aDm 1,845/1,82 – 2,98/3,03
In A, $a' = 471$
Lit.: Kat., 11

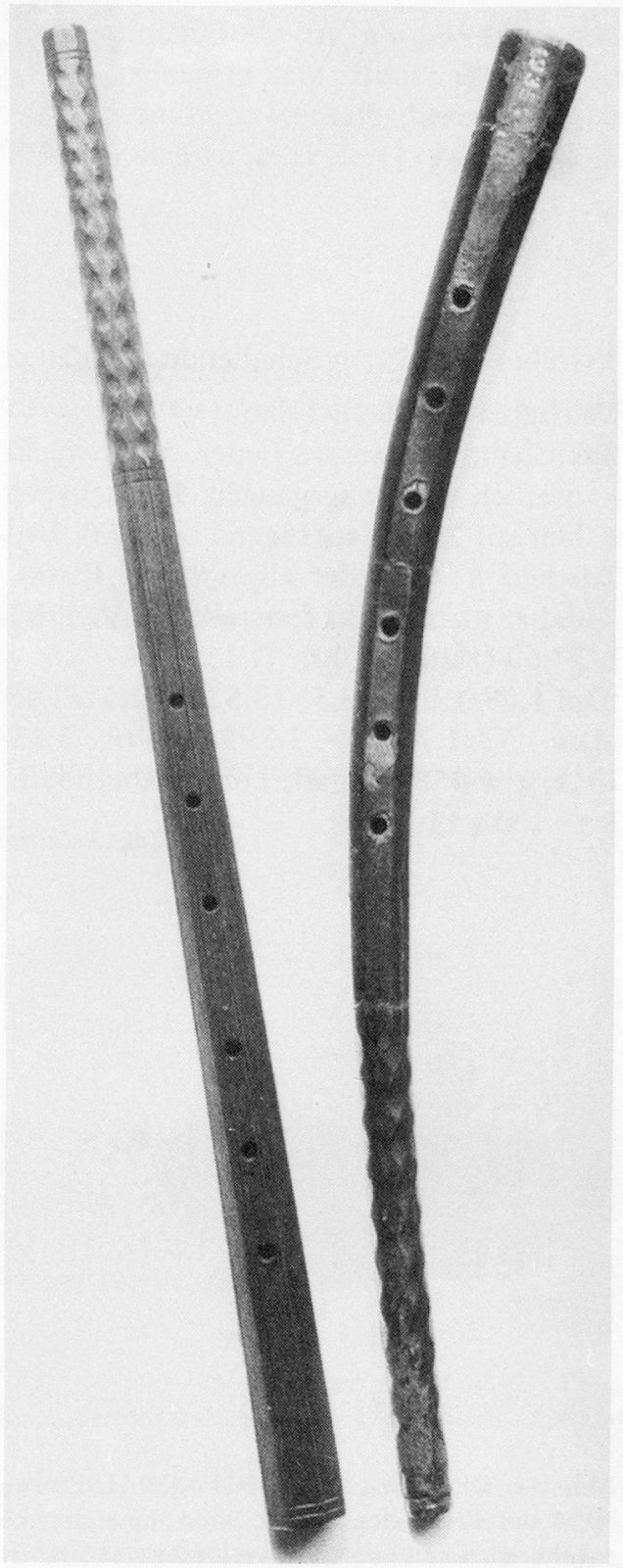
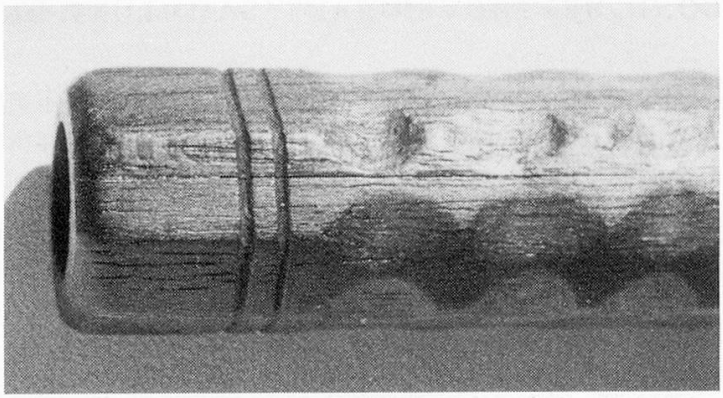


Abb. 62: Die beiden Zinken in der Sammlung des Beethoven-Hauses Bonn, v.l.n.r.: Nr. 2, Nr. 3.

Abb. 63: Detail des Mundstückendes vom Zinken Nr. 2 des Beethoven-Hauses Bonn; an der Holznaht sieht man, daß dieser gerade Zink aus zwei Holzhälften gemacht worden ist.



3 (früher 19357, am Schallende noch zu sehen) **Krummer Zink**, Abb. 62

Deutschland, 17. Jh. (Kat.)

Buchsbaum/schwarzes Leder. Mundstückende rund (s. Abb. 64); Schutzkappe vermutlich verlorengegangen. Flanschverstärkung aus Faden. Halsmuster: 9 Rhomben auf 15,50, anfangend bei 3,00. Lederverzierungen linear. R-griffig.

Zustand 3–4 (Leder abgegriffen, Risse). Mus. Qualität 3–4 (undicht, Tonhöhe daher nicht exakt feststellbar). Verarbeitung 3. Überbläst eine None.

L 57,60 (Kat.: 58,00), Tl 31,15

iDm 1,08/1,09 – 0,55 (3,53) – 2,51/2,48

aDm 1,73/1,75 oL – 3,295/3,33 oL, 3,43/3,52 mL

In A, $a' = 458$ (Angabe nur annähernd, da Instrument undicht)

Lit.: Kat., 11, Nr. 3.

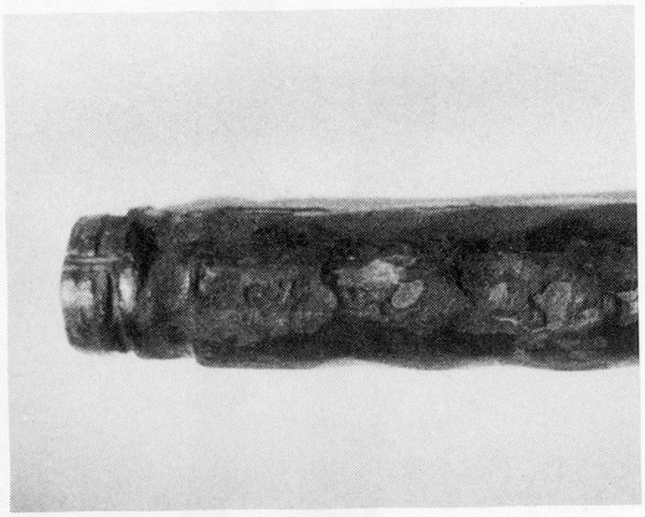


Abb. 64: Detail des Mundstückendes des Zinken Nr. 3 des Beethoven-Hauses Bonn; eine ehemals zugehörige Schutzkappe ist verlorengegangen.

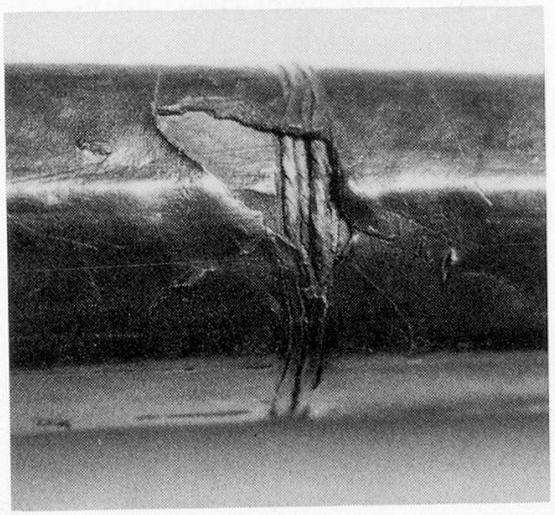


Abb. 65: Detail vom Zinken Nr. 3 des Beethoven-Hauses in Bonn: die Fadenumwicklung unter dem Leder.

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS: LESLIE LINDSEY MASON COLLECTION OF MUSICAL INSTRUMENTS

Kat. Nicholas Bessaraboff, *Ancient European musical instruments* ..., New York [2] 1964, 158–162, Plate IV

(Die meisten Instrumente von Canon Galpin kamen 1916 nach Boston. Er behielt jedoch auch einige, die dann nach seinem Tode im Jahre 1946 versteigert wurden. Nr. 162 muß eines dieser Instrumente sein. Heute ist es in der Bate-Sammlung in Oxford. Ich kann nur vermuten, weshalb dieser Zink bei Bessaraboff erwähnt ist: Vielleicht befand er sich zu jener Zeit [1941] als Leihgabe in Boston).

Instrumente von peripherem Interesse:

160 **Stiller Diskantzink** (Kat.: „Harvest Horn"[9])

Norfolk (England), vermutlich 18. Jh. Aus der Sammlung Canon Francis Galpin

Antilopenhorn. 6 Grifflöcher vorn (oben stark ausgeschnitten), kein Daumenloch. Eingedrehtes Mundstück aus Horn, 1,90 tief.

L 45,40 (Kat.)

In D, *a* = 466

Vgl.: Oxford, Bate Collection

Abb.: Kat., Plate IV

Lit.: Kat., 159–160; Brian Galpin, „Canon Galpin's Check Lists", *GSJ* 25 (1972) 15

Nachbildungen von Zinken des 17. Jh.

Nr. 161 **Gerader Zink**

Nr. 162 **Krummer Zink**

(dieses Instrument gilt nun doch als Original und befindet sich jetzt in der Bate Collection Oxford, s. S. 185)

Nr. 163 **Stiller Zink** (Kopie des Instruments Verona 13262)[10]

Nr. 164 **Tenorzink** (Cornone)

Nr. 165 **Serpent**

[9] Dieses Instrument ist in einem Dorf in Norfolk gefunden worden, wo es allgemein als „Harvest Horn" bekannt war.

[10] Galt als original (Brian Galpin, s. dort weitere Lit.); dieses Verona-Instrument wurde jedoch mindestens zweimal von V. Mahillon kopiert; eine Kopie befindet sich in Bruxelles Nr. 1200, eine in New York Nr. 89.4.2581 (aus Slg. Crosby Brown 1889).

Kat.: Hans Schröder, *Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig*, Braunschweig 1928

Alle Angaben von John McCann (unveröffentlichte Untersuchungsresultate und Messungen vom 12. 11. 1979).

60 **Stiller Zink** (im Kat. irrtümlicherweise als gerader Zink bezeichnet)

[Venedig] (Kat.: Deutschland), 16. Jh. (Kat.: um 1600)
Buchsbaum. Herstellungsmarke: !!
L 64,50 (Kat.)
Abb.: Kat., 23 (2. v. l.)
Lit.: Kat., 23

61 **Krummer Zink**

Venedig, Mitte 16. Jh. (Kat.: Deutschland, um 1600)
Holz/Leder (braun, schwarz gefärbt). Halsmuster: Rauten. Lederverzierungen: Lederprägungen, typisch für venezianische Instrumente, jedoch eher einfach (Spaten statt Baum); genau gleich wie Brüssel 1213 u. Verona 13267–8. L-griffig.
Zustand 3 (Mundstückflansch durch zusätzliche Lederschicht repariert). Verarbeitung 3.
L 52,30
iDm ? – 0,75/0,80 (?)– 2,60/2,50
aDm ? – 3,60/3,50
In A, $a' = 465$
Vgl.: Brüssel 1213, Verona 13267–8 (spatenartige Lederprägungen)
Lit.: Kat., 24

62 **Krummer Zink,** fast gerade

Deutschland, um 1600
Buchsbaum/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: IKH (?) am Schallende, Wappen. Mundstückflansch konisch, stufenartig (vielleicht durch Abnutzung). Verstärkung: Messingzwinge unter Leder, 2,10 lang und 0,10 dick. Halsmuster: 7 Rhomben, gut ausgeführt. Lederprägungen: linear, dazu Blumenmuster (auf jeder Fläche, in der Mitte und am Ende des Instruments), Wappen auf Grifflochebene am Schallende. R-griffig. Grifflöcher mäßig unterschnitten.
Zustand 1. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 1 (Ledernaht kaum sichtbar).
L 56,70, Tl 30,50
iDm 1,00 – ca. 0,54 (ca. 0,875) – 2,35/2,20
aDm 2,00 – 3,63/3,43
In A, $a' =$ ca. 465
Vgl.: Greifensee; Leipzig 1563–4, 1566, 4030; Sigmaringen 4958–9
Abb.: Kat., 23 (l.)
Lit.: Kat., 24

63 **Krummer Zink**

Venedig, 2. Hälfte 16. Jh. (Kat.: Deutschland, um 1600)
Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! Mundstückflansch konisch. Verstärkung: breite Bindung (wie sonst bei venez. Instr.), 0,60 bis 1,20 vom Ende. Halsmuster: 10 Rhomben auf 19,4, beginnend bei 1,80. Lederprägungen linear, ringförmig mit baumartigen Prägungen. Grifflöcher mäßig bis stark unterschnitten, gut ausgeführt.
Zustand 1. Mus. Qualität 1. Verarbeitung 1 (ausgezeichnetes Beispiel seiner Art).
L 57,20, Tl 31, 985
iDm 1,05 – 0,70 (ca. 2,00) – 2,80/2,75
aDm 1,52/1,55 – 3,78/3,70
In A, $a' = 465$
Abb.: Kat., 23 (ganz r., irrtümlicherweise als 61 bezeichnet)
Vgl.: andere venez. Instrumente, z. B. in Brüssel und Verona
Lit.: Kat., 24

64 **Krummer Zink**

Frankreich?, 17. Jh.?
Buchsbaum/schwarzes Leder. Mundstückflansch konisch mit Stufen (möglicherweise durch Mundstück verursacht). Oberes Ende nur noch als abgedrehter, runder Zapfen (es fehlt eine Zwinge – aus Messing?). Halsmuster: Rhomben. Lederprägungen linear, ringförmig; reiche Prägungen über der ganzen Oberfläche, einschließlich Rhombenzone („Das am meisten verzierte Instrument, das ich gesehen habe" [McCann]). (McCann: „Die Prägungen weisen darauf hin, daß der Zink wahrscheinlich aus dem 17. Jh. stammt, und zwar aus der letzten populären Periode des Zinken. Er ist graziöser als die typischen deutschen Zinken, aber ich nehme nicht an, daß es ein italienisches Instrument ist. Es wäre eher möglich, daß es aus Frankreich stammt."). L-griffig.
L 58,60
iDm 1,00 – 0,60 (2,45) – 2,60/2,50
aDm 1,75 – 3,45/3,30 oL
In A, a′ = ca. 455(?)
Lit.: Kat., 24

65 **Krummer Zink**

Deutschland, 18. Jh. (Kat.: um 1600)
Ahornholz (McCann: „Es gibt keinerlei Hinweise, daß der Zink je mit Leder bezogen war. Die Entfernung eines Lederbezugs ist sehr schwierig und hinterläßt im allgemeinen Spuren."). Halsmuster: achteckige Form, keine Rhomben (McCann: „Das Fehlen der Rauten ... weist darauf hin, daß das Instrument vielleicht niemals vollendet worden ist oder aus einer späteren Periode des 18. Jh. stammt, einer Zeit, in der man das Rautenmuster manchmal wegließ. Einige deutsche Instrumente sind ohne Rauten gemacht. Ein weiterer Hinweis, daß das Instru-

ment aus dem 18. Jh. stammt, ist die Länge ... Dieser Zink hat etwa die moderne Tonlage."). R-griffig. Daumenloch „mit einer Platte eingesetzt" (Kat.).
L 61,00 (Kat.)
aDm ? – 3,30 (Kat.)
[In A, a' = ca. 440]
Abb.: Kat., 23 (2. v. r.)
Lit.: Kat., 24

66 **Tenorzink**, S-förmig

Venedig, spätes 16. Jh. (Kat.: Deutschland, 17. Jh.; Baines: Deutschland, 16. Jh.)
Buchsbaum/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! ¡¡ !!. Mundstückflansch konisch. Verstärkung 1,20 breit, bei 0,50 beginnend. Spiralmuster über dieser Bindung eingeprägt. Halsmuster: 9 Rhomben über 30,60, anfangend bei 2,20. Lederprägungen linear, ringförmig, baumartig und „flammende Schwerter". Daumenloch, 6 Grifflöcher.
Zustand 1. Mus. Qualität 1. (McCann: „Der Zink ist in einem ausgezeichneten Zustand und vielleicht einzigartig. Ich als Zinkenbauer habe bisher kein Instrument gleicher Art gesehen."). Verarbeitung 1.
L 86,55 Tl 45,33
iDm 1,20 – 0,95/0,96 (ca. 3,00) – 3,85
aDm 2,25 – 5,00/4,97 oL
[In D, a' = 465]
Abb.: Kat., 23 (Mitte); Baines 1966, Abb. 672
Lit.: Kat., 24; Baines 1966, 119

Ein weiteres Instrument von peripherem Interesse:

67 **Serpent**

Deutschland, 18. Jh. (Kat.)
Auf der Messingzwinge die Gravur „Schmitt Mainz" (Kat.).
Abb.: Kat., 25.

Kat. Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles,* Bruxelles 1978 (5 Bände).

(Die Fotos dieser Sammlung (Röntgenaufnahmen) sind alle mit dem graphischen „Cornaflex Projection Film" von Du Pont de Nemours aufgenommen. Dieser Film erlaubt die gleichzeitige Aufnahme mehrerer Instrumente und sehr großer Instrumente bei großer Entfernung (in diesem Fall 3 Meter.)

Folgende Zinken sind im Schauraum (17, rue du Petit-Sablon) ausgestellt: Nrn. 473, 474, 1187, 1188, 1189, 1191, 1202, 1224, 1225, 2450. Alle anderen hier beschriebenen Zinken sind im Magazin dieser Sammlung.

473 **Krummer Diskantzink,** kreisbogenförmig

Deutschland.[11] Kopie eines Instruments aus dem 17. Jh.[12] Geschenk von V. Mahillon.
Holz (ziemlich dick)/Leder. Lederverzierungen linear. R-griffig.
L 42,00 (Kat.), Tl 41,00 (Overton; McCann: 41,70)
iDm 1,05–ca. 0,375 (1,02)–1,90 (iDm-Angaben von McCann)
aDm 1,90 (McCann)–?
[In D] (Overton: in H [bei dieser Instrumentenlänge nicht möglich])
Vgl.: 474, 625, 1187
Lit.: Kat., I, 463; Overton, 172 (Bx. 33); John McCann, unveröffentlichte Notizen (er hält es für möglich, daß es sich bei diesem Instrument um ein Original handelt).

474 **Krummer Zink**

Deutschland. Aus Sammlung Tolbecque. Datierung ungewiß.
Holz/Pergament. Mundstückflansch konisch. Kaschierte Metallverstärkung am Mundstückende. Halsmuster: 9 Rhomben. Lederverzierungen linear. R-griffig. Eingesetzte, flache Bindungen.
Zustand 3 (Bacon: Daumenloch ziemlich abgegriffen). (Overton: Gespaltene Mündung, undichte Säume). Mus. Qualität (Smithers: 1, Ansprache und Intonation sehr gut). Verarbeitung 2 (Bacon: Kleine, unterschnittene Grifflöcher, das kleinste nur 0,546). Überbläst eine Oktave (Smithers).
Maße von Bacon:
L 57,60 (Overton: 57,70; Kat.: 61,50; McCann: 58,75), Tl 31,10
iDm 1,04 – ca. 0,35 (2,33) – 2,50
aDm 1,81 – 3,30/3,43
[In A] (Overton: A; Smithers: B, leicht hoch)
Vgl.: 473 und 625 und Anm. 11
Lit.: Kat., I, 463; Overton, 169 (Bx. 22); John McCann, unveröffentlichte Notizen („graziös, gut gemacht")

[11] Die Nrn. 473, 474 und 625 vertreten die Zinkenfamilie in Deutschland.
[12] Gleicht dem Instr. Brüssel 1187.

625 **Tenorzink**, S-förmig

Deutschland. Aus dem „Musée de l'hotel de ville de Middelbourg": Kopie eines Zinken, der die Inschrift „Verbum Domini manet in aeternum/1560" trägt.

Holz/Leder. Mundstückflanschverstärkung: 4,88 lang, aus Messing unter dem Leder. Halsmuster: Rhomben. Lineare Lederverzierungen. 6 Grifflöcher (ohne Daumenloch?). Sehr große Bohrung am Schallende.

L 89,20 (Overton: 84,40)

iDm ? – ? (?) – 3,30

aDm 2,06 – 5,54/5,74

Vgl.: 473, 474, 1196, 2450 und Anm. 11, S. 79.

Lit.: Kat., II, 31–34

1187 **Krummer Diskantzink**, Abb. 66

Deutschland. Aus Sammlung V. und J. Mahillon. Datierung ungewiß

Holz/Leder. Herstellungsmarke: Innerhalb eines achteckigen Doppelrahmens zwei gekreuzte Zinken, die Schallenden nach unten und außen; in den vier Aussparungen unleserliche Buchstaben, der vierte ein „O" oder ein Globus, die anderen drei eventuell „NWK", der erste Buchstabe könnte auch R oder H sein (Smithers/Mahillon: „HWK"); s. Abb. 66 (Bacon: ähnliches Herstellungszeichen in der Schallöffnung, oben). Konischer Mundstückflansch. Mundstückflanschverstärkung aus Metall, kaschiert. Halsmuster: 6 Rhomben. Lederverzierungen linear, dazu 10 blumenartige Ornamente. L-griffig.

Zustand 2. Mus. Qualität (Smithers): 1. Verarbeitung 1–2. Überbläst eine Oktave (Smithers).

Maße von Bacon:

L 41,10 (Overton; 41,20), Tl 23,40

iDm 1,04 – 0,36 (1,54) – 1,88/1,80

aDm 1,74/1,80 – 2,77/2,76

In D (Smithers: Es; Overton: C [ist bei dieser Kürze unmöglich])

Vgl.: 473 (ähnliches Instrument), New York 53.56.9 (gleicher Hersteller?)

Lit.: Kat., II, 395–396; Overton, 168 (Bx. 19)

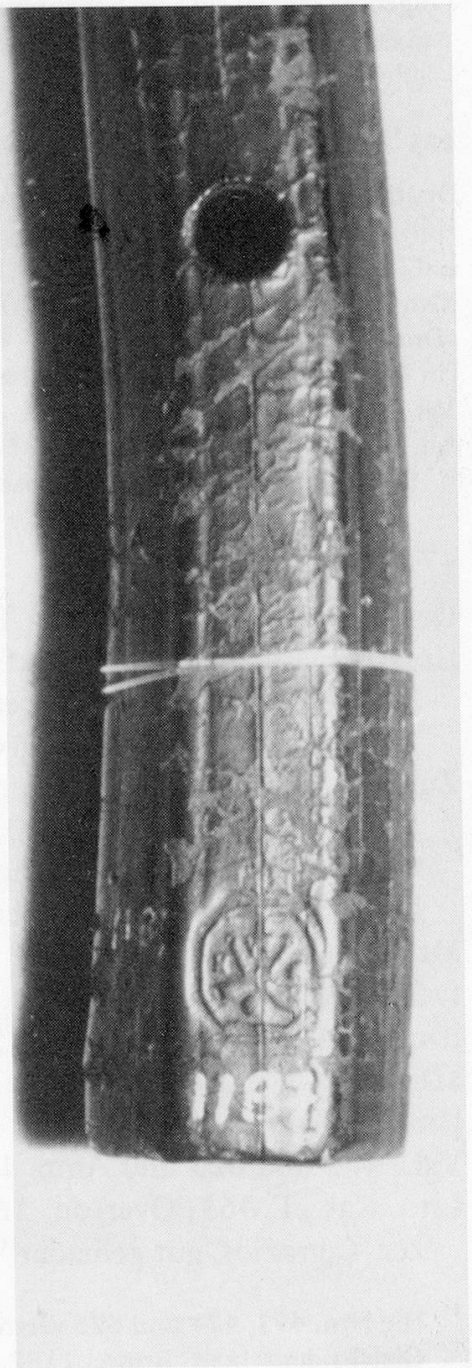


Abb. 66: Schallende mit Herstellungsmarke von Brüssel 1187.

1188 **Stiller Zink**

[Wohl Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr
Brandmarke: gekrönter Adler (Overton). Mundstückform B.
L 64,90 (Overton)
In G (Overton: Ges; Smithers: A–As)
Vgl.: 1189, 1190, 1191, 1192, 2451 (ähnliche Instrumente)
Lit.: Kat., II, 396–397; Overton 171 (Bx. 32)

1189 **Stiller Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr
Holz. Herstellungsmarke: !!. „Ausgezeichnete Klangqualität" (Overton). „Ausgezeichnetes Instrument, leicht spielbar, mit guter Intonation bis c''' hinauf" (Smithers). Mundstückform B. Überbläst eine Oktave (Smithers).
L 65,70 (Overton)
In G (Overton: Ges; Smithers: etwas höher als As)
Vgl.: 1188, 1190, 1191, 1192, 2451 (ähnliche Instrumente)
Lit.: Kat., II, 397; Overton, 171 (Bx. 31)

1190 **Stiller Zink**

[Wohl Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr
Holz. Herstellungsmarke: Reste eines Wachssigels (Smithers) am für die Herstellungsmarke üblichen Platz: vielleicht von einem Eigentümer? Mundstückform B (aber tiefer als Nrn. 1188 und 1189)
Zustand 3 (Risse am unteren Ende führen zu schnarrendem Ton). Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave. Das eingebaute Mundstück war zerstört; das Instrument erhielt daher ein modernes Mundstück.
L 66,20 (Kat.: 65,00), Tl 36,40
iDm 1,36/1,39 – ? (?) – 3,73/3,68
aDm 2,70/2,65 – 3,60/3,67
In G, $a' = 484$ (Smithers: in As)
Vgl.: 1188, 1189, 1191, 1192, 2451 (ähnliche Instrumente)
Lit.: Kat., II, 397; IV, 266 (gibt irrtümlicherweise !! !! als Herstellungsmarke an)

1191 **Stiller Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr
Buchsbaum (Smithers). Herstellungsmarke !! !! (Kat.: nur !). Mundstückform D. Später hinzugefügte Mundstückflanschverstärkung aus Metall. Die Abnützungsspuren an den Grifflöchern zeigen, daß das Instrument R-griffig gespielt wurde (Bacon).
Zustand 3 (minimale Beschädigung am Schallende, das Instrument ist trotzdem spielbar). Verarbeitung 1–2. Überbläst eine Oktave (Smithers).

Maße von Bacon:
L 63,85 (Overton: 64,10), Tl 36,00
iDm 1,25 – 0,62 (0,628) – 2,53/3,04
aDm 1,88 – 3,19/3,64 (Schallende zerdrückt)
In G (Overton: Ges; Smithers: A)
Vgl.: 1188, 1189, 1190, 1192, 2451 (ähnliche Instrumente)
Lit.: Kat., II, 397; Overton, 171 (Bx. 30)

1192 **Stiller Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr
Birne (Weber). Herstellungsmarke: !! !!. Mundstückform B (abgerundeter Rand, flacher Kessel).
Zustand 2 (wurmstichig). Mus. Qualität 1. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave.
L 65,10, Tl 35,80
iDm 1,40/1,42 (Weber: 1,48) – 0,58 (Weber) (0,95) (Weber) – 3,30/2,99
aDm 1,86/1,82 – 3,69/3,62
In G, a' = 484 (Weber: g bei a' = 465)
Im Mai 1974 von R. Weber restauriert (s. Restaurationsbericht, unveröffentlicht)
Vgl.: 1188, 1189, 1190, 1191, 2451 (ähnliche Instrumente)
Lit.: Kat., II, 397

1193 **Stiller Zink**

Kopie eines Instruments in Wien aus Schloß Ambras
Holz. Mundstückform B.
L 65,30, Tl 36,10
iDm 1,46/1,50 – ? (?) – 2,63/2,66
aDm 1,84/1,85 – 3,53/3,51
In G, a' = 492
Vgl.: Diese Kopie ähnelt den Instrumenten 1189, 1190, 1191 und 1192 (jedoch schwerer und dicker als 1192; obwohl länger als 1192, ist dieses Instrument höher in der Stimmung).
Lit.: Kat., II, 397

1194 **Stiller Diskantzink**

Kopie eines Instruments in Wien aus Schloß Ambras
Holz. Mundstückform D. Sehr kleine Grifflöcher. Intonation wie 1187.
L 43,10, Tl 24,30
iDm 1,34/1,35 – ? (?) – 1,88/1,80
aDm 1,78/1,80 – 2,66/2,64
In D, a' = 475
Lit.: Kat., II, 397–398

1195 **Stiller Zink**, schlangenförmig

Kopie eines Instruments aus der Accademia Filarmonica, Verona [wohl Nr. 13291]
Holz/Pergament. Querschnitt achteckig. Halsmuster: kleine Rhomben. R-griffig. Überbläst eine Oktave (*b–b'*).
L 61,30 (McCann: 61,85; Overton: 60,40), Tl 32,60
iDm 1,45/1,41 – ? (?) – 2,12/2,12

aDm 1,73/1,84 – 4,54/4,25 (Bandstreifen außen an den Nähten vergrößern die Maße in dieser Ebene)
In A, *a'* = 440
Vgl.: Verona 13291
Lit.: Kat., II, 398; Overton, 164 (Bx. 3)

1196 **Krummer Tenorzink**

Kopie eines Instruments im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (ist jedoch im dortigen Kat. nicht aufgeführt)
Daumenloch, 7 Grifflöcher (das 7. mit Klappe).
L 85,70 (Overton), 100,01 (Kat.)
Nicht spielbar (Overton)
Vgl.: 625 (ähnlich, 1196 ist aber länger)
Lit.: Kat., II, 398; Overton, 167 (Bx. 15)

1197 **Krummer Zink** (Kat.: zweimal gebogen)

Kopie eines Instruments im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (ist jedoch im dortigen Kat. nicht aufgeführt)
Holz/Leder.
In G (Kat.)
Lit.: Kat., II, 398–399

1198 **Krummer Altzink,** halbkreisförmig

Kopie des Instruments MI 119 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (van der Meer)
Holz/Leder. Doppeltes unteres (6.) Griffloch. Mundstückkopie aus Elfenbein, vermutlich originalgetreu.
L 69,30 (Kat.: 71,00; Overton: 68,50) – Tl 36,90
iDm ? – ? (?) – 3,45/3,63
aDm 2,23/2,26 – 4,55/4,62
In G (Kat. und Van der Meer; Overton: As)
Vgl.: Nürnberg MI 119
Lit.: Kat., II, 399; Overton, 165 (Bx. 4); Kat. Nürnberg, 30

1199 **Stiller Zink**

Kopie eines Instruments der Accademia Filarmonica (Kat.: „Musée municipal") in Verona
Holz. Mundstückform D.
L 73,25, (Kat.: 73,50), Tl 40,90
iDm 1,47/1,48 – ? (?) – 2,95/2,94
aDm 2,91/2,89 – 3,94/3,93
In G, *a'* = 439
Lit.: Kat., II, 399

1200 **Stiller Zink**

Kopie des Instruments Nr. 13262 in der Accademia Filarmonica in Verona
Holz. Mundstückform D. Doppeltes unteres (7.) Griffloch.
L 69,25, (Kat.: 69,00), Tl 41,10
iDm 1,59/1,54 – ? (?) – 2,90/2,90
aDm 1,91/1,93 – 4,52/4,50
In G, *a'* = 432
Vgl.: Verona 13262, New York 89.4.2581, Boston 163
Lit.: Kat., II, 400

1201 **Dämpfer zu Nr. 1200?**

Kopie eines Originalobjekts in der Accademia Filarmonica, Verona, von dem man sagte, es gehöre zu Nr. 1200, weil es genau ins Schallende dieses Instruments paßt (Kat.: Es ist eher die Kapsel, die das Rohrblatt eines Krummhorns deckt).

L 12,44
iDm 1,82/1,82 (unten)
aDm 2,86/2,83 (unten)
Lit.: Kat., II, 400

1202 **Krummer Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr

Holz/Leder. Herstellungsmarke !! . !! sowohl an der üblichen Stelle als auch, kleiner, oben am Schallbecherrand. Der Punkt unten könnte eine Lederbeschädigung sein (Bacon). Mundstückflansch ganz leicht konisch. Beschädigt am Mundstückende (Bacon). Halsmuster: 8 Rhomben. Lederverzierungen linear, baumartige Prägungen an den üblichen Stellen. R-griffig. Alle Löcher sind stark unterschnitten, jedoch keine Gebrauchsspuren an den Grifflöchern selbst (Bacon).

Zustand 2. Mus. Qualität (Smithers: guter, tragfähiger Klang). Verarbeitung 1–2. Überbläst eine Oktave (Smithers).

Maße von Bacon:
L 53,20 (McCann: 54,10; Overton: 52,80), Tl 29,80
iDm 1,02 – 0,62 (3,24) – 2,44/2,72
aDm 1,66 – 3,24/3,32
In A (Overton; Smithers: H, die höchste Stimmung unter den Brüsseler Originalzinken)
Vgl.: 1208; Verona 13269, 13270; Wiener Zinken aus Ambras
Lit.: Kat., II, 401; Overton, 172 (Bx. 34)

1203 **Krummer Zink**

Aus Sammlung Correr. Provenienz und Datierung ungewiß

Holz/Leder (Oberfläche rauh). Mundstückflansch konisch, Stufe bei ca. 2,20. Kaschierte Mundstückflanschverstärkung. Halsmuster: zunächst achteckig von 1,00–3,50, dann 9 oder 10 Rhomben auf 16,00 (beim zweitobersten Rhombus eine mögliche Reparatur, da der Dm dort größer wird). Lederverzierungen linear, jeweils drei Ringe an den Bindungen. R-griffig.

Zustand 3. Mus. Qualität 3–4 (nicht ganz dicht). Verarbeitung 3 (rauhe Innenbohrung am Schallende). Überbläst eine None.

L 56,40 (McCann: 56,70), Tl 30,80
iDm 1,03/1,13 – 0,60 (?) – 2,45/2,69
aDm 1,65/1,68 – 3,40/3,40
In A, $a' = 457$ (Smithers: B)
Lit.: Kat., II, 401; fehlt bei Overton

1204 **Krummer Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr
Holz/Leder. Herstellungsmarke: !! !!. Mundstückflanschverstärkung abgebrochen. Halsmuster: 5 Rhomben auf 14,50. Lederverzierungen linear, baumartige Prägungen (stark abgegriffen). R-griffig. Dieses Instrument scheint viel gespielt worden zu sein, da das Leder am Daumenloch stark abgenutzt ist.
Zustand 4 (an der Bindung am oberen Ende ca. 1,00 abgebrochen, Zustand sonst gut). Verarbeitung 2.
L 54,60 (McCann: 55,75; Overton: 53,80), Tl. 30,90
iDm 0,90 – ? (?) – 2,70/2,88
aDm 1,73/1,82 – 3,56/3,58 mL, 3,51/3,51 oL
Tonhöhe nicht feststellbar, da beschädigt (Overton: A; Smithers: ungefähr B)
Vgl.: 1203, 1207 (ähnliche Instrumente), 1206, Wien 230, 231 (Lederprägung)
Lit.: Kat., II, 401; Overton, 169 (Bx. 21)

1205 **Krummer Zink**, Abb. 67

Aus Sammlung Correr. Provenienz und Datierung ungewiß
Holz/Leder. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung aus Metall, kaschiert. Halsmuster: 6 Rhomben mit erhöhten Kreisen. Lederverzierungen linear und Buchbinderprägungen (s. Abb. 67). R-griffig (Smithers: ursprünglich L-griffig. Die alten Löcher wurden aber gefüllt und neue für die RH gebohrt. Das alte Daumenloch ist geblieben als zusätzliches Loch oben auf dem Instrument. Offensichtlich ist das Instrument seit diesem Eingriff nicht mehr gespielt worden). Schallstückende schwarz angemalt.
Zustand 2 (McCann: Mundstückende scheint abgeschnitten zu sein). Verarbeitung 2–3.
Maße von Bacon:
L 54.25 (McCann; Overton: 53,50)
iDm 0,97 – 0,35 (1,25) – 1,88
aDm 1,88 – 2,93
In A (Overton, Smithers: H)
Vgl.: 1209, Wien 234 (Halsmuster)
Lit.: Kat., II, 401; Overton, 168 (Bx. 20)

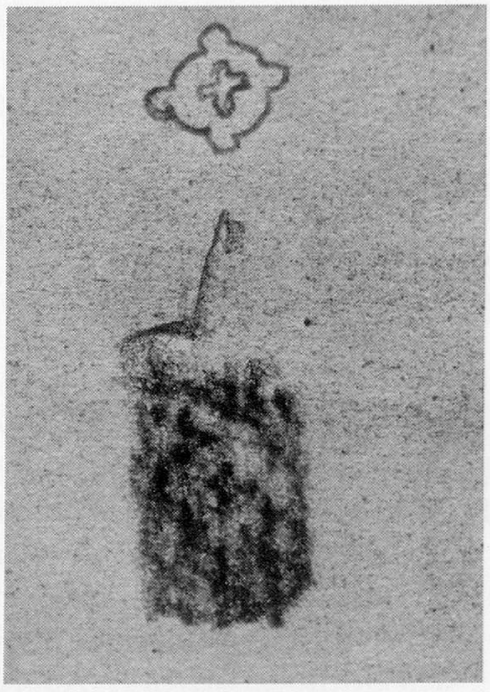


Abb. 67: Paus- und Nachzeichnung eines Ornaments auf dem Brüsseler Zink 1205 (von Stephen Bacon).

1206 **Krummer Zink**

Aus Sammlung Correr. Provenienz und Datierung ungewiß

Holz/Leder. Mundstückflansch abgestuft bei 2,40. Mundstückflanschverstärkung aus Metall unter dem Leder. Halsmuster: 9 Rhomben auf 15,50, anfangend bei 3,20. Lederverzierungen linear und ringartig (jeweils 5 Ringe an den Bindungen), dazu Lederprägungen (V-förmig, aus jeweils 6 Punkten geformt, auf jeder Fläche an den unteren 3 Bindungen). R-griffig.

Zustand 4 (undicht). Verarbeitung 2–3 (unregelmäßige Öffnungen). Überbläst eine (weite) Oktave.

L 57,60 (McCann: 57,80), Tl 31,20

iDm 1,06/1,08 (sehr unregelmäßige Form) – ? (?) – 2,88/2,88

aDm 1,95/1,98 – 3,13/3,15

In A, a' = 480 (Smithers: B, etwas tief)

Vgl.: 1203 und 1204 (ähnlich, unterscheiden sich aber in der Form am Mundstückende, in den Verzierungen und Lederprägungen)

Lit.: Kat., II, 401

1207 **Krummer Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr

Holz/Leder. Herstellungsmarke: !! !! an der üblichen Stelle. Mundstückflansch konisch, Stufe bei ca. 1,60. Halsmuster: 8 Rhomben auf 18,50 (im Gegensatz zum Instrument 1204 füllen hier die Rhomben den ganzen oberen Teil aus). Lederverzierungen linear, „flammende Schwerter" (kaum noch zu sehen), schlichter und weniger tief eingearbeitet als die Verzierungen bei 1204. R-griffig. Eingesetzte Bindungen aus Faden (am oberen Ende ist ein Stück abgebrochen, das die Bindung freilegt).

Zustand 3 (Wurmlöcher). Verarbeitung 3.

L 53,50, Tl 29,00

iDm 1,05 – 0,74 (ca. 2,50) – 2,66/2,59

aDm 1,90/1,99 mL, 1,81/1,82 oL – 3,60/3,69 mL, 3,36/3,50 oL

in A (Tonhöhe wegen des Vorhandenseins von Wurmlöchern nicht genau bestimmbar) (Overton: As [nicht möglich bei dieser Kürze])

Vgl.: Obwohl kürzer, gehört dieses Instrument offensichtlich zu 1204

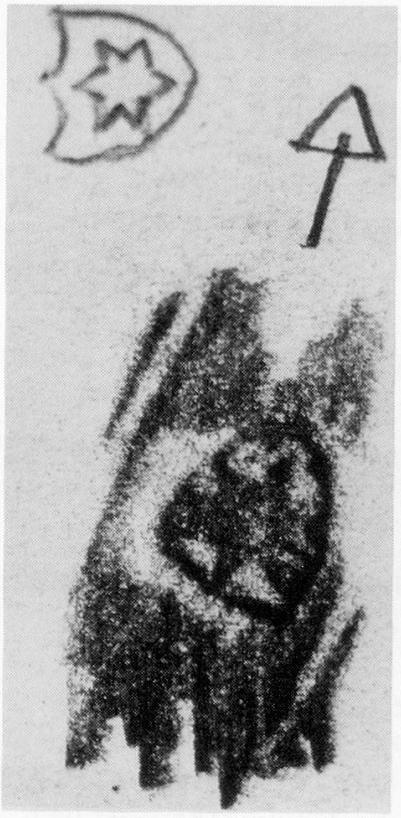
Lit.: Kat., II, 401; Overton, 165 (Bx 5)

1208 (Overton irrtümlich: 1268) **Krummer Zink**

[Wohl Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr

Holz/Pergament. Herstellungsmarke: Schild und sechszackiger Stern unter dem 6. Griffloch (s. Abb. 68). Konischer Mundstückflansch. Mundstückflanschverstärkung nicht mehr vorhanden, Holz dort abgedreht. Halsmuster: 10 Rhomben. Lederverzierungen ringförmig und linear; baumartige Buchbinderprägungen auf den Grifflochflächen (s. Abb. 69). L-griffig.

Zustand 2 (aber Wurmlöcher). Mus. Qualität 1 (McCann). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.
Maße von Bacon:
L 59,80 (McCann: 59,60; Overton: 59,40), Tl 33,20
iDm 1,17 – 0,57 (3,53) – 2,64
aDm 1,61 – 3,68
In A (Overton: Ges; Smithers: A, leicht hoch)
Lit.: Kat., II, 401; Overton, 167 (Bx. 14)



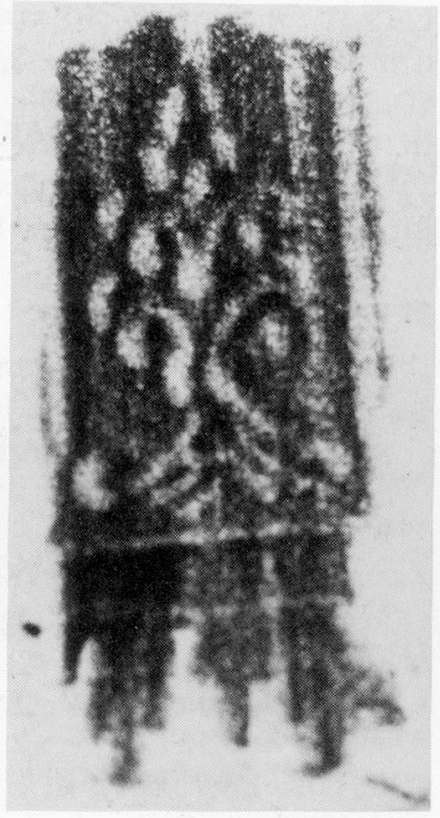


Abb. 68 (links): Paus- und Nachzeichnung eines Ornaments (Herstellermarke?) auf dem Brüsseler Instrument 1208 (von Stephen Bacon).
Abb. 69 (rechts): Pauszeichnung eines baumartigen Lederornaments auf dem Brüsseler Zink 1208 (von Stephen Bacon).

1209 **Krummer Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr
Holz/Leder. Herstellungsmarke: !!. Mundstückflansch abgestuft. Halsmuster: 7 Rhomben mit erhöhten Kreisen: Die Leerräume zwischen den Rhomben lassen das Instrument klobig aussehen. Ringförmige Lederverzierungen. L-griffig.
Zustand 2. Mus. Qualität 1–2 (obwohl am oberen Ende gebrochen) (Smithers: sehr tragfähiger Klang). Verarbeitung 1. Überbläst eine (enge) None.
L 54,70 (McCann: 54,65; Overton: 52,90), Tl 30,20
iDm ca. 1,00 (abgebrochen) – 0,65 (ca. 2,20) – 2,50/2,58
aDm 1,50/1,57 – 3,33/3,57 mL, 3,21/3,35 oL
In A, $a' = 476$ (Overton, Smithers: H)
Vgl.: 1205, Wien Kunsthist. Mus. 234 (Halsmuster)
Lit.: Kat., II, 401; Overton, 169 (Bx. 23)

1210 **Krummer Zink**

Deutschland (Overton)/aus Slg. Correr/Datierung ungewiß

Holz/Leder (Pergament?). Zeichen:  erhöht[13] und  vertieft. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung aus Faden. Halsmuster: 7 Rhomben. L-griffig. Sehr große Grifflöcher. Daumenloch abgenutzt (Bacon).

Zustand 2. Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave (Smithers).

Maße von Bacon:

L 55,10 (McCann: 56,10; Overton: 54,30), Tl 30,60

iDm 1,14 – 0,91 (1,81) – 2,69/2,92

aDm ca. 1,68 – 3,53/3,66

In A (Overton: A; Smithers: H, etwas hoch)

Vgl.: 1209 (Smithers: die gleichen Prägungen)

Lit.: Kat., II, 401; Overton, 169 (Bx. 24)

1211 **Krummer Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr

Buchsbaum (Bacon)/Leder. Herstellungsmarke !! Querschnitt oben am Mundstückende: rund. Mundstückflansch konisch. Metallhülse als Verstärkung, schwarz angemalt. Halsmuster: 8 Rhomben. L-griffig. Grifflöcher eher groß. Dicke Wände.

Zustand 2. Mus. Qualität (Smithers: ein ausgezeichnetes Instrument, sehr tragfähiger Klang). Verarbeitung 2. Überbläst eine None.

Maße von Bacon:

L 55,60 (McCann: 56,90; Overton: 56,80), Tl 31,20

iDm 1,02 – 0,52 (2,27) – 2,95

aDm 1,74 – 3,75/3,58

In A (Overton: B; Smithers: H)

Lit.: Kat., II, 401; Overton, 165 (Bx. 6)

[13] Bacon: als „Ausrufezeichen" nicht vertrauenswürdig.

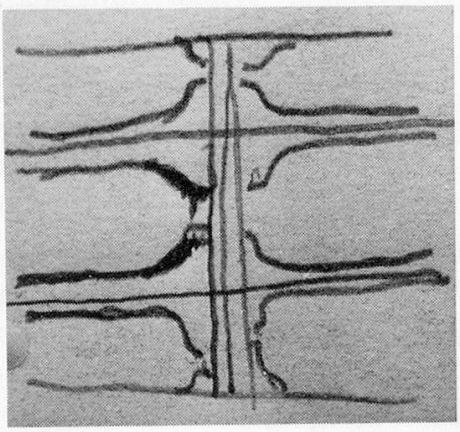


Abb. 70: Nachzeichnungen der linearen, ringförmigen und geschwungenen Lederprägungen auf Nr. 1212 der Brüsseler Sammlung (von Stephen Bacon).

1212 **Krummer Zink**

[Wohl Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr

Buchsbaum (Bacon)/Leder. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: [Metall-]Ring, fehlt; Mundstückende zu einem Zapfen eingedreht, ca. 0,65 lang. Lederverzierungen linear, ringartig und geschwungen (s. Abb. 70). L-griffig. Eingesetzte Bindungen.

Zustand 2 (Bacon: Daumenloch abgenutzt; Holz scheint unter dem Leder aufgerauht worden zu sein). Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave (Smithers).

Maße von Bacon:

L 52,50 (McCann: 53,85; Overton: 52,30), Tl 28,50

iDm 1,04 – 0,51 (2,19) – 2,34/2,37

aDm 1,77 bzw. 1,49 (Holzzapfen, wo Hülse fehlt) – 3,16/3,27

In A (Overton: A, Smithers H, etwas tief)

Lit.: Kat., II, 401; Overton, 170 (Bx. 26)

1213 **Krummer Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Aus Sammlung Correr

Holz/Leder (Pergament?). Mundstückflansch konisch. Kein Halsmuster, durchweg achteckig. Lederverzierungen: linear und spatenförmige Ornamente, L-griffig.

Zustand 2. Verarbeitung 3 (in der Bohrung viele schlechte Werkzeugspuren). Überbläst eine None (Smithers).

Maße von Bacon:

L 56,00 (McCann: 55,92; Overton: 54,60), Tl 30,90

iDm 1,12 – 0,98 (1,47) – 2,75/2,72

aDm 1,72 – 3,56/3,47

In A (Overton: A, Smithers: B, etwas tief)

Vgl. Verona 13267 und 13268, Braunschweig 61 (spatenartige Lederprägungen)

Lit.: Kat., II, 401; Overton, 169 (Bx. 25)

1214 **Krummer Zink**

Aus Sammlung Correr. Provenienz und Datierung ungewiß

Holz. Mundstückflansch konisch. Durchgehend achteckig. Rhomben gezeichnet und gefeilt, jedoch nicht fertig ausgearbeitet (McCann). L-griffig. Eher kleine Grifflöcher. Keine Bindungen.

Zustand 4 (Overton: viele Wurmlöcher; Smithers: oberes Ende abgebrochen; Bacon: Das Instrument scheint unfertig zu sein, obwohl es früher einmal zusammengeklebt war. Die beiden aus einem Stück bestehenden Holzhälften kommen in einer unregelmäßigen, nicht geraden Linie zusammen). Verarbeitung 3–4.

L 59,55 (McCann; Overton: 59,00)

iDm 1,00 – 0,64 (ca. 2,50) – 2,20 (McCann)

aDm 1,70 – 3,20/3,23 (McCann)

In A (Overton; Smithers: Tonhöhe nicht bestimmbar)

Lit.: Kat. II, 402; Overton, 165 (Bx. 7)

1215 **Krummer Zink**

Aus Sammlung Correr. Provenienz und Datierung ungewiß.
Holz. Mundstückflansch konisch. Halsmuster: 10 Rhomben, sechseckig, mit länglichen Seiten. R-griffig. Sehr kleine Grifflöcher. Bindung aus Faden/Darm nur am Mundstückende (McCann: Es fehlen die letzten 0,50 an diesem Ende).
(Bacon: viele Wurmlöcher, Holznaht unregelmäßig). Verarbeitung 3–4 (Bacon: Schallstückende nicht verleimt, Grifflöcher grob verarbeitet).
Maße von Bacon:
L 54,95 (McCann: 55,30), Tl 31,50
iDm 0,97 – 0,67 (2,96) – 2,44
aDm 1,56 – 3,46
In A (Overton; nach Smithers nicht bestimmbar, da zu viele Wurmlöcher)
Vgl.: 1216 (gleiches Rhombenmuster)
Lit.: Kat., II, 402; Overton, 166 (Bx. 10)

1216 **Krummer Zink**

Aus Sammlung Correr. Provenienz und Datierung ungewiß
Holz. Mundstückflansch konisch. Verstärkt mit Faden. Es scheinen etwa 0,50 am Mundstückende zu fehlen (McCann). Halsmuster: Rhomben. R-griffig. Fadenbindungen.
Zustand 3 (Bacon: wurmstichig). Verarbeitung 3–4 (Smithers: Es sieht so aus, als ob das Instrument einst lackiert gewesen ist, d. h., daß nicht vorgesehen war, es mit Leder zu überziehen). Überbläst mehr als eine Oktave (Smithers).
Maße von Bacon:
L 57,30 (McCann: 57,40; Overton: 56,20), Tl 31,90
iDm 0,91 – 0,35 (2,34) – 2,30/2,42
aDm 1,89 – 3,31
In A (Overton: Einführungsrohr verstopft, deshalb nicht spielbar; Smithers: etwas höher als B)
Vgl.: 1215 (gleiches Rhombenmuster, Holznaht bei 1216 jedoch gleichmäßig)
Lit.: Kat., II, 402; Overton, 166 (Bx. 9)

1217 **Krummer Zink**

Aus Sammlung Correr. Provenienz und Datierung ungewiß
Holz. Mundstückflansch konisch, beinahe eine Stufe. Keine Rhomben, deren Umrisse jedoch vorgezeichnet (McCann). R-griffig.
Zustand 1 (auseinandergenommen und nicht wieder zusammengeleimt; Bacon: 1. Griffloch repariert durch Einsetzen eines Holzblocks, wobei Klebstoffreste in der Bohrung zurückblieben; Overton: sehr wurmstichig). Verarbeitung 2–3.
Maße von Bacon:
L 59,30 (McCann: 59,35: Overton: 58,30), Tl 33,20
iDm 0,996 – 0,57 (3,15) – 2,38
aDm 1,60 – 3,29

In A (Overton; Smithers: Instrument wegen Zerlegung nicht spielbar)
Lit.: Kat., II, 402; Overton, 165 (Bx. 8)

1218 **Krummer Zink**

[Venedig, frühes 16. Jh.]
Holz/Leder. Runder Querschnitt.[14] Herstellungsmarke: !! (McCann). Holzzapfen am Mundstückende (Ring fehlt), vermutlich 1,50 breit; ein Stück ist abgebrochen (Bacon; Smithers: Messingzwinge mit spitzen Zacken an beiden Enden zwischen Hals und LH, 4,72 breit [Bacon]; vielleicht, um Bruchstelle zusammenzuhalten?). Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm. Lederverzierungen ringförmig zwischen LH und RH und baumartige Buchbinderprägungen oben (stark abgenutzt). L-griffig. Eingesetzte Bindungen aus Faden/Darm.
Zustand 2–3 (Bacon: Daumenloch stark abgenutzt; Overton: sehr undicht). Verarbeitung 1–2 (Bacon: Bohrung und Ledernaht sehr gut gearbeitet). Die Kurve der äußeren Form recht stark (Bacon). Von Smithers irrtümlicherweise als Cornettino bezeichnet.
Maße von Bacon:
L 55,70 (McCann: 56,40; Overton: 54,50), Tl 30,60
iDm 1,02 – 0,68 (ca. 2,86) – 2,60
aDm 1,51 – 3,55
In A (Overton; Smithers: nicht feststellbar)
Vgl.: 1219, 1220 (äußere Form)
Lit.: Kat., II, 402; Overton, 166 (Bx. 11)

1219 **Krummer Zink**

Italien, [frühes 16. Jh.]
Holz/Leder. Runder Querschnitt. Mundstückflansch konisch. Kaschierte Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm. L-griffig. Flache, mittelbreite Bindungen aus Faden/Darm.
Zustand 1–2. Mus. Qualität (Smithers: sehr guter Klang). Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave (Smithers).
Maße von Bacon:
L 56,30 (McCann: 56,60; Overton: 54,90), Tl 31,50
iDm 0,86 – ca. 0,72 (ca. 1,65) – 2,75
aDm 1,55 – 3,60
In A (Overton: A; Smithers: H)
Vgl.: 1218, 1220 (ähnliche Form)
Lit.: Kat., II, 402; Overton, 166 (Bx. 12)

[14] Kat.: Mahillon ist der Meinung, daß diese – mehr runde, als achteckige – Form die älteste sei, direkt vom Tierhorn übernommen, der erste Versuch also, Tierhorn durch Holz zu ersetzen.

1220 **Krummer Zink**

Italien, [frühes 16. Jh.]

Holz/Leder. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke s. Abb. 71. Am oberen Ende ein Stück Holz abgebrochen (ursprüngliche L des Instruments wohl ca. 56,50, angenommen aufgrund der Tl). Ringförmige Lederverzierungen. Leder über das Schallstückende gebogen, jedoch nicht in die Bohrung eingeführt. L-griffig. Große Grifflöcher, die viel mehr von oben eingeschnitten sind als üblich; auch unterschnitten (Bacon).

Zustand 3–4. Verarbeitung 3 (Striemen in der Bohrung).

Von Smithers irrtümlicherweise als Cornettino bezeichnet.

Maße von Bacon:

jetzige L 52,40, Tl 31,80

iDm ? – ? (?) – 2,42/2,82

aDm 1,63 – 3,47/3,88

In A (Overton: A; Smithers: nicht feststellbar)

Vgl.: 1218 und 1219 (ähnliche Form)

Lit.: Kat., II, 402; Overton, 167 (Bx. 13)

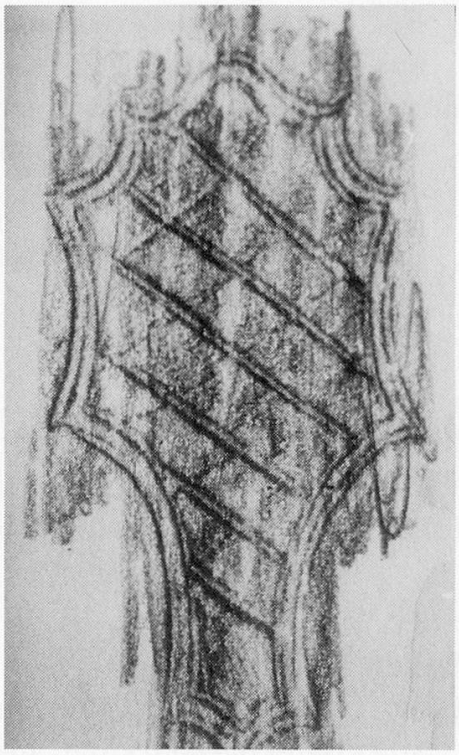


Abb. 71: Pauszeichnung der Herstellermarke auf dem Zinken Nr. 1220 der Brüsseler Sammlung (von Stephen Bacon).

1221 **Krummer Altzink**, pfeifenförmig

Italien, Datierung ungewiß

Holz/Leder. Runder Querschnitt. 6 Grifflöcher (und Daumenloch). Aufgesetztes, gedrechseltes Schallstück.

Zustand 3–4. Verarbeitung 4.

Bacon: L 65,20 „jedoch vielleicht länger wegen Stürzenaufladung" (Kat.: 68,00; Overton: 27,50 – offensichtlich falsch – wahrscheinlich 67,50)

In F? (Kat.: Fis; Overton: Ges)

Vgl.: Ann Arbor 829, Kopenhagen F-86

Abb.: Kat., II, 402–403

Lit.: Kat., II, 402–403; Overton, 167 (Bx. 16); Karstädt, 405

1222 **Tenorzink**, S-förmig

Italien, Datierung ungewiß
Holz/Leder. Runder Querschnitt. Spuren einer vergoldeten Verzierung (auf dem unteren Teil des Instruments). Mundstück vorhanden.
L 91,00 (Kat.)
In D (Kat.)
Lit.: Kat., II, 403

1223 **Krummer Tenorzink**

Italien, [frühes 16. Jh.]
Holz/Leder. Querschnitt im oberen Drittel rund, unten achteckig. Herstellungsmarke: I H S oben auf Grifflochebene (s. Abb.) Konischer Mundstückflansch mit Verstärkung aus Metall. Lederverzierungen: blumenartige Prägungen. 6 Grifflöcher ohne Daumenloch auf der äußeren Seite der Krümmung. Enorm weite Mensur.
Zustand 3. Verarbeitung 2. 3 Mundstücke vorhanden, aber die Schäfte sind alle zu klein, außer es wird sehr viel Faden weggenommen (Bacon).
L 100,00 (Kat.; Overton: 88,30)
In C? (Kat.: tiefster Ton *des)*
Lit.: Kat., II, 404; Overton, 168 (Bx. 18)



Abb. 72: Pauszeichnung der Herstellermarke auf der Nr. 1223 der Brüsseler Sammlung (von Stephen Bacon).

1224 **Tenorzink**, S-förmig

Italien, Datierung ungewiß
Holz/Leder. Mundstückflansch konisch. Daumenloch, 6 Grifflöcher. Originalmundstück aus Elfenbein vorhanden.
L 95,00 (Overton: 92,70 bzw. 89,70 – siehe unten)
In D? (Overton, Bx. 28: B)
Lit.: Kat., II, 404; Overton, 167 (Bx. 17) und 170 (Bx. 28) [das Instrument ist unter zwei verschiedenen Nummern angeführt, mit zweierlei Maßangaben]

1225 **Krummer Baßzink**, S-förmig

Italien, Datierung ungewiß

Holz/Leder. Runder Querschnitt. Mundstückflansch konisch. Daumenloch, 7 Grifflöcher; Klappe für 7. Griffloch nicht mehr vorhanden. Originalmundstück aus Elfenbein (Overton).

L 120,00 (McCann und Kat.; Overton: 114,00)

In A? (Kat.: tiefster Ton A; Overton: in B)

Lit.: Kat., II, 405; Overton, 170 (Bx. 29)

1226 **Gerader Zink**

Von Mahillon, um 1890. Geschenk aus der Sammlung V. und J. Mahillon

Mit 11 (5 chromatischen) Klappen. Flötengriff, d. h. RH 4 = D #. Eine Bruchstelle oben, repariert mit zwei Metallzwingen. Originalmundstück aus Neusilber (Trompetenmundstück mit flachem Kessel).

L 55,00 (Kat.: 59,00)

In B?

Dieses Instrument wurde für Konservatoriumskonzerte von Glucks Oper *Orpheus und Eurydike* gebaut (Annuaire du Cons.).

Lit.: Kat., II, 405–406; Annuaire du Cons., 1890, 142

2450 **Altzink**, S-förmig

Deutschland. Aus Sammlung Barbieri, Madrid. Datierung ungewiß

Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: Monogramm $\frac{T}{B}$ (Overton: Herstellungsmarke entfernt [?]). Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung kaschiert, aus Faden/Darm. Daumenloch, 7 Grifflöcher (Klappe vom 7. Griffloch fehlt). Sehr große Bohrung am Schallende. Originalmundstück aus Elfenbein vorhanden (Overton).

L 79,50 (Kat.; Overton: 74,40)

In F (McCann; Kat.: tiefster Ton *dis*; Overton: in E)

Vgl.: 625 (ähnliches Instrument, 2450 ist jedoch ein Halbton höher)

Lit.: Kat., IV, 265; Overton, 170 (Bx. 27)

Originales Mundstück

(Ich persönlich habe Zweifel, daß dieses Mundstück wirklich ein Original ist, obwohl es alt erscheint. Es könnte auch aus dem 18./19. Jahrhundert stammen. Vgl. Warwick.) – Elfenbein.

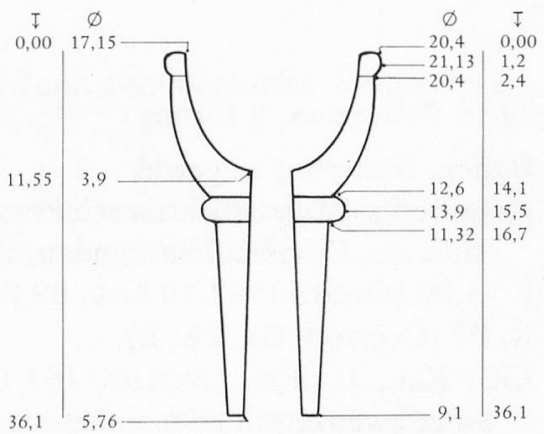


Fig. 4: Zeichnung des Mundstücks von Brüssel, Musée instrumental du Conservatoire (ohne Katalog-Nr.) im Maßstab 1:1. (Zeichnung: Graham Nicholson)

2451 **Stiller Zink**

[Venedig, 16. Jh.] (Kat.: angeblich Deutschland, Datierung ungewiß). Aus Sammlung Barbieri

Buchsbaum (Smithers). Herstellungsmarke: !! !! in der Mitte zwischen dem untersten Griffloch und dem Schallende und MVA in Tinte gegenüber den Grifflöchern der RH: original? 19. Jh.? Mundstückform A (sehr tiefer Kessel). Ausgemeißelt, damit ein Mundstück eingesetzt werden kann (Smithers). Metallzwinge am unteren Ende (alte Reparatur, 1,50 breit).

Zustand 4 (verschiedene Längsrisse). Verarbeitung 2.

L 65,10 (Kat.: 65,00; Overton: 66,20) Tl 35,10

iDm 1,25/1,32 – ? (?) – 2,66/2,67

aDm 1,77/1,80 – 3,29/3,31

In G (wegen der Risse nicht genau feststellbar; Overton: Ges)

Vgl.: 1188, 1189, 1191 und 1192 (ähnliche Instrumente)

Lit.: Kat., IV, 265–266; Overton, 164 (Bx. 1)

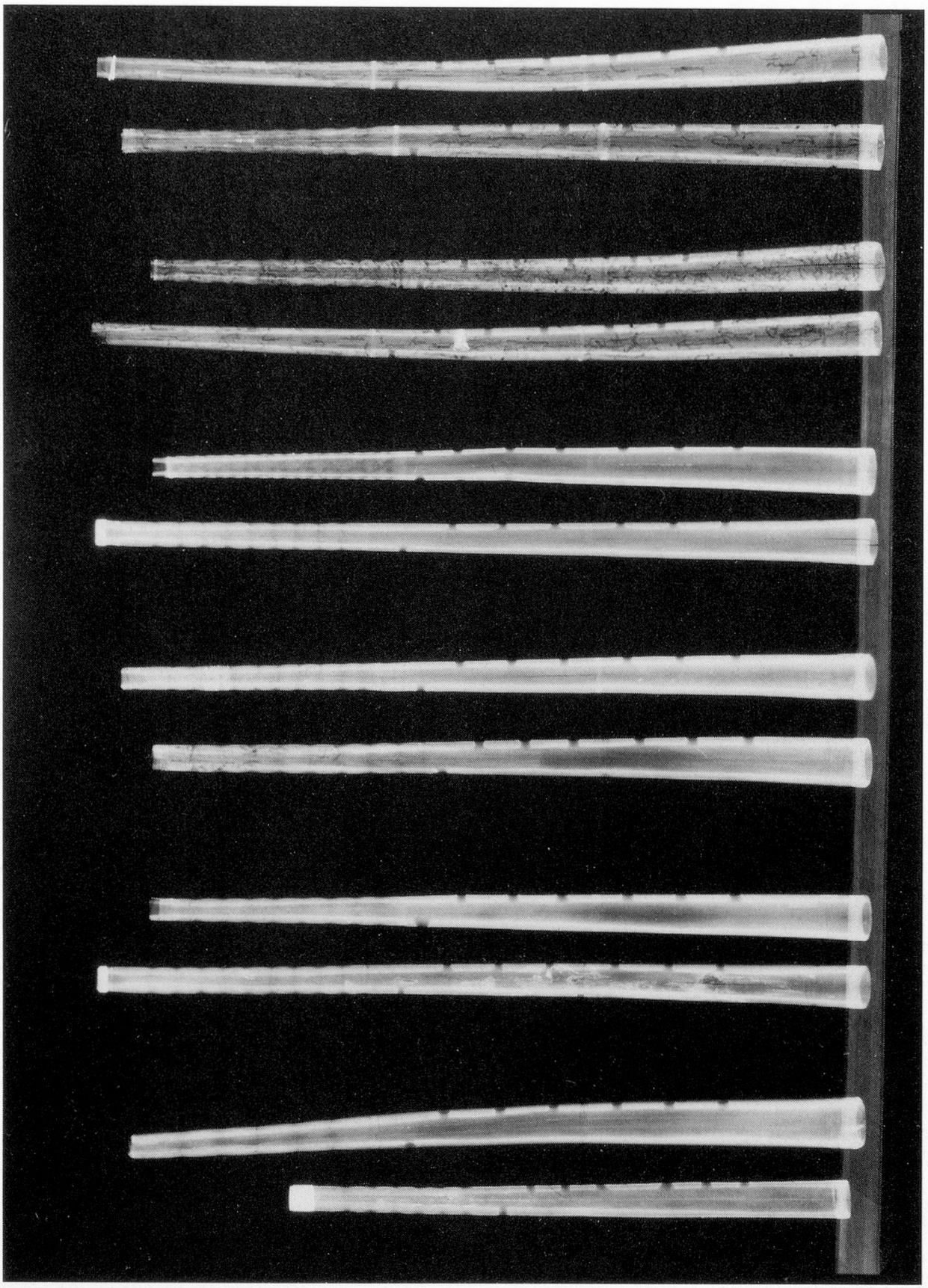


Abb. 73: Röntgenaufnahme von 12 Zinken aus der Brüsseler Sammlung: v.u.n.o. 1187, 1204, 1206, 1207, 1202, 1203, 474, 1205, 1214, 1215, 1216, 1217.

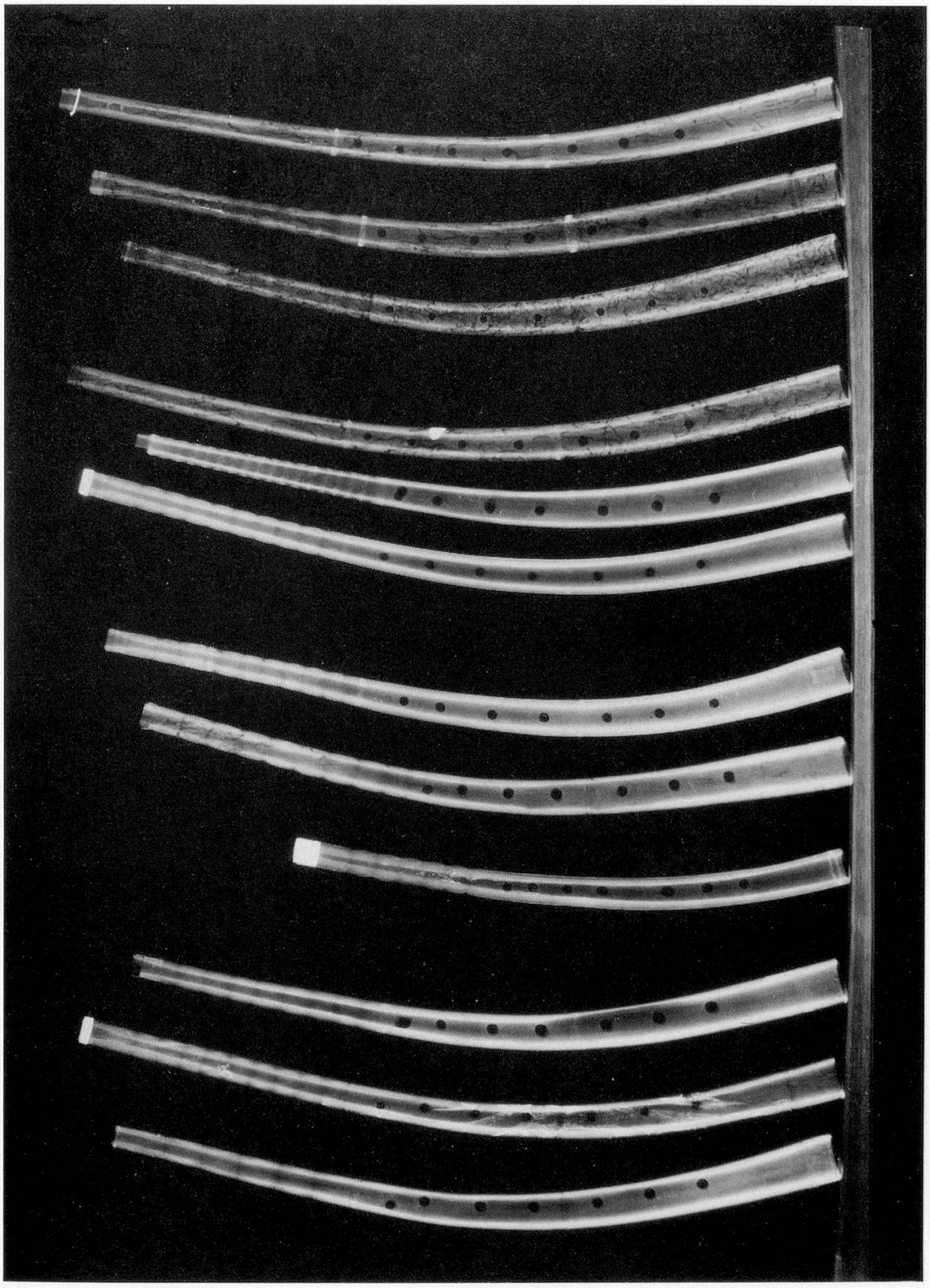


Abb. 74: Röntgenaufnahme von 12 Zinken aus der Brüsseler Sammlung: v.u.n.o. 1204, 1206, 1207, 1187, 1202, 1203, 474, 1205, 1214, 1215, 1216, 1217.

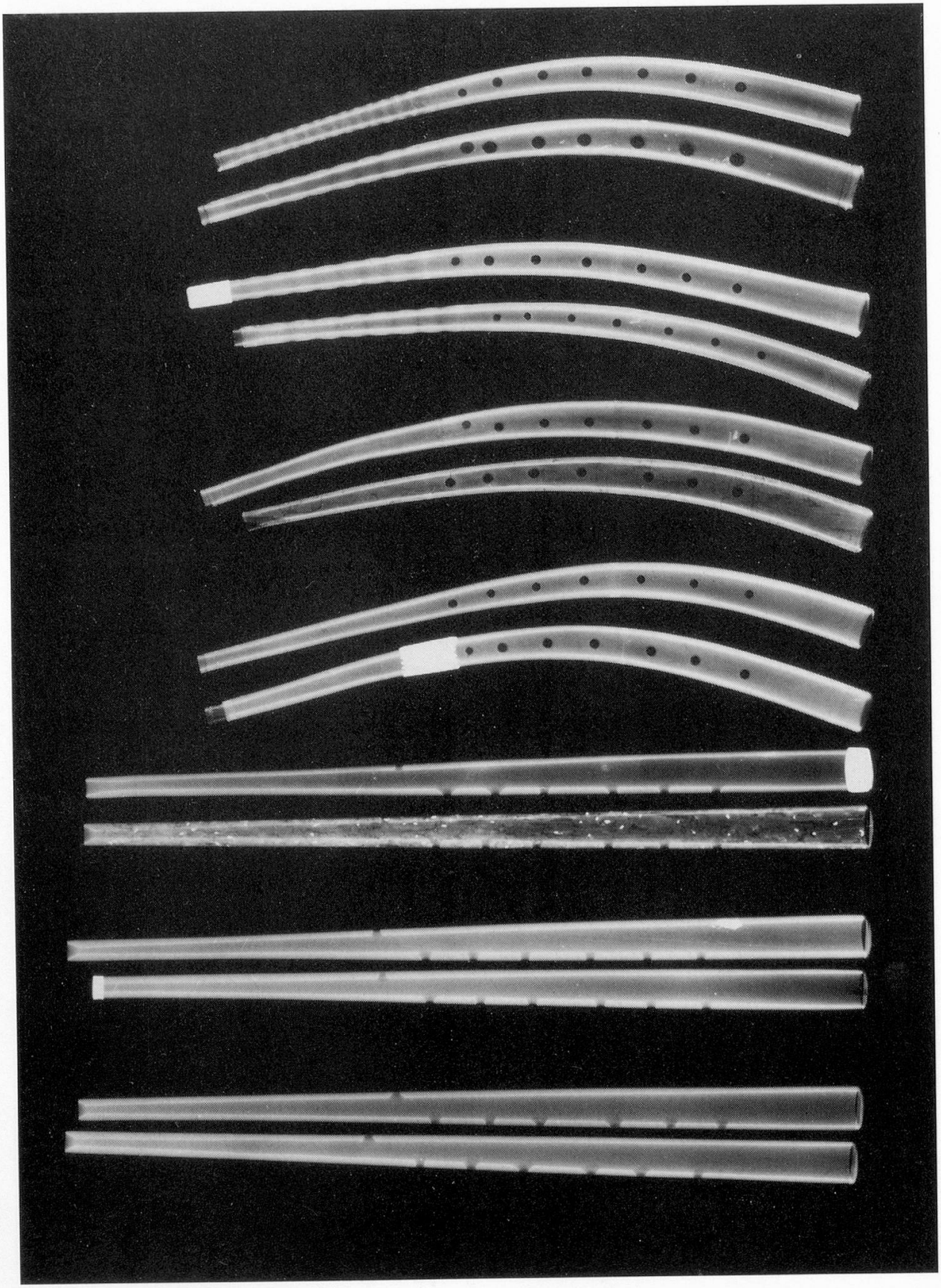


Abb. 75: Röntgenaufnahme von 14 Zinken aus der Brüsseler Sammlung: v.u.n.o. 1189, 1188, 1191, 1190, 1192, 2451, 1218, 1219, 1220, 1213, 1212, 1211, 1210, 1209.

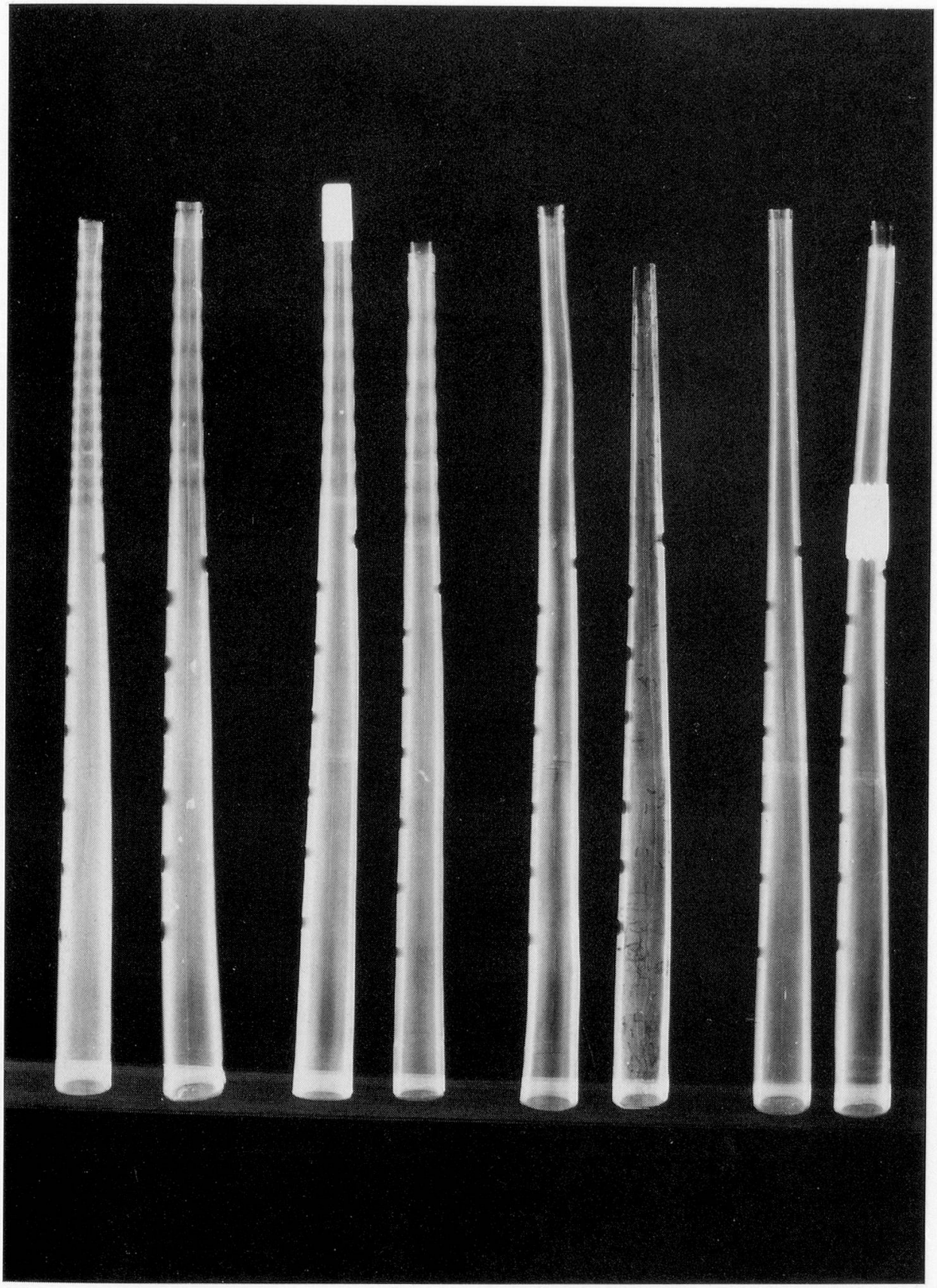


Abb. 76: Röntgenaufnahme von 8 Zinken aus der Brüsseler Sammlung, v. l. n. r. 1209, 1210, 1211, 1212, 1213, 1220, 1219, 1218.

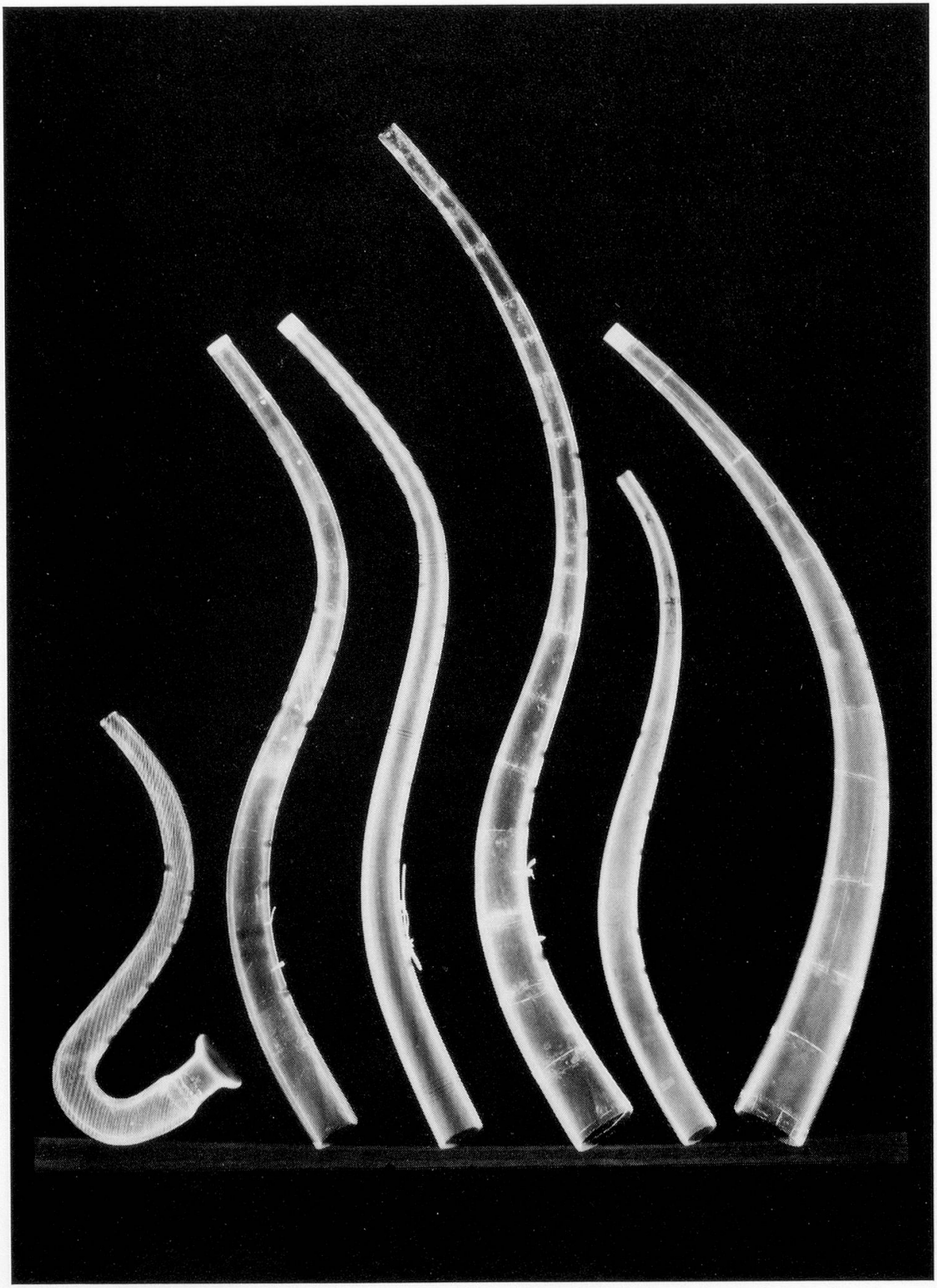


Abb. 77: Röntgenaufnahme von 6 Zinken aus der Brüsseler Sammlung, v.l.n.r. 1221, 2450, 1196, 1225, 1224, 1223.

György Gábry, *Alte Musikinstrumente,* Budapest 1969 (Alle Angaben entstammen diesem Katalog.)

1876.147.10 **Krummer Zink**

Um 1600. Aus dem Besitz der Familie Széchenyi
Elfenbein. Mundstückkopie vorhanden.
L 58,50
iDm ? – ? (?) – 3,00
In A
Lit.: Kat., 43 (Nr. 37); Kat. Sachs, 199f.; Gábry, „Széchenyi fuvolája" („Die Széchenyi-Flöte"), *Élet és Tudomány* XVIII (1963), Nr. 28

Kat.: Carl Benno Heller, *Musikinstrumente aus dem Hessischen Landesmuseum 16.–19. Jahrhundert,* Darmstadt 1980 (Ausstellung vom 26.6. bis 31.8.1980)

Kg 67: 120 (alt: M.I. 35) **Krummer Zink,** Abb. 78

Vermutlich Deutschland, 16. (oder 17.?) Jh.

Elfenbein. Herstellungsmarke: WDP (oder WDF) (ligiert) am Daumenloch, siehe Abb. 79 (R. Weber vermutet, das Instrument könnte aus der Werkstatt von Wier in Memmingen stammen; Begründung: der Buchstabe W (ohne 7, ohne D), stark überkreuzt, begegnet auch bei einem Krummhorn in Wien; die 7 zudem noch bei Krummhörnern in Augsburg, Brüssel und vor allem Wien, wo ein Instrument oben die beiden 7 sowie unten auf der Fontanelle die volle Signatur FECIT JOERG WIER und das Datum 1552 trägt). Mundstückende achteckig mit achteckigen Bronzekappen (feuervergoldet, wohl 19. Jh.?) unten und oben, s. Abb. 81. Mundstückflansch konisch. Verstärkung: Stoffbänder unter beiden Kappen, oben 1,00 breit, unten nicht gut sichtbar, da Kappe nicht ganz entfernt werden kann. Halsmuster: 20 1/2 eingekerbte Rautenfelder, mit Tusche betont (s. Abb. 80). R-griffig. Das Daumenloch ist in früherer Zeit um ca. 1,15 zum Mundstückende hin versetzt und mit einer Rosette geschlossen worden; das neue Daumenloch (ursprünglicher Durchmesser ca. 0,90) wurde dann mit einem Elfenbeinring auf 0,60 Durchmesser verkleinert (s. Abb. 79). Zweiteilige Konstruktion (!). Das Instrument ist seitlich durch je 6 X-förmige Verzahnungen zusammengehalten (oder handelt es sich bloß um Lack?), s. Abb. 80. Kappe am Schallende, s. Abb. 82 und 83.

Zustand: Im Rhomben-Teil ein durchgehender Riß durch die Hälfte, auf der sich das Daumenloch befindet, und zwar im rechten Winkel zur Instrumentenlänge. Die Nahtstellen innen mit Stoffband zusätzlich beklebt und verdichtet. Verarbeitung 1.

Maße von Weber:

L 58,30, Tl 32,50

iDm 0,98 – 0,65 (2,30) – 2,80

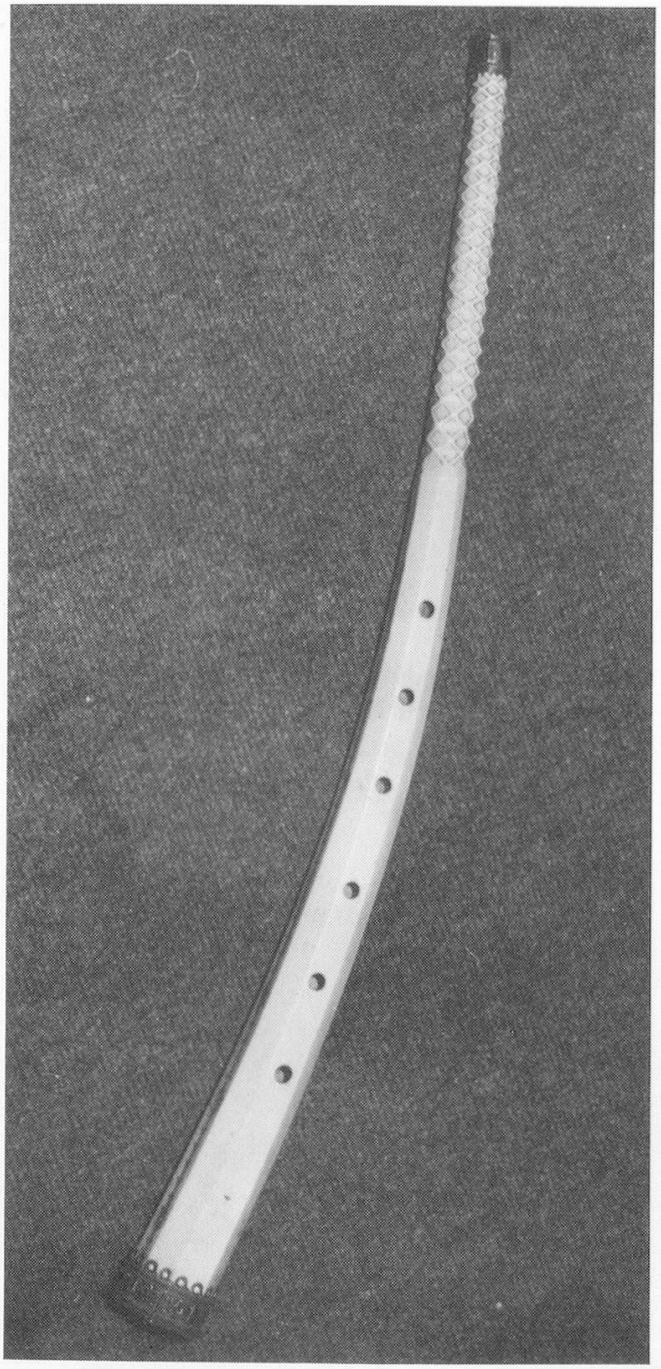
aDm 1,75 – 3,60

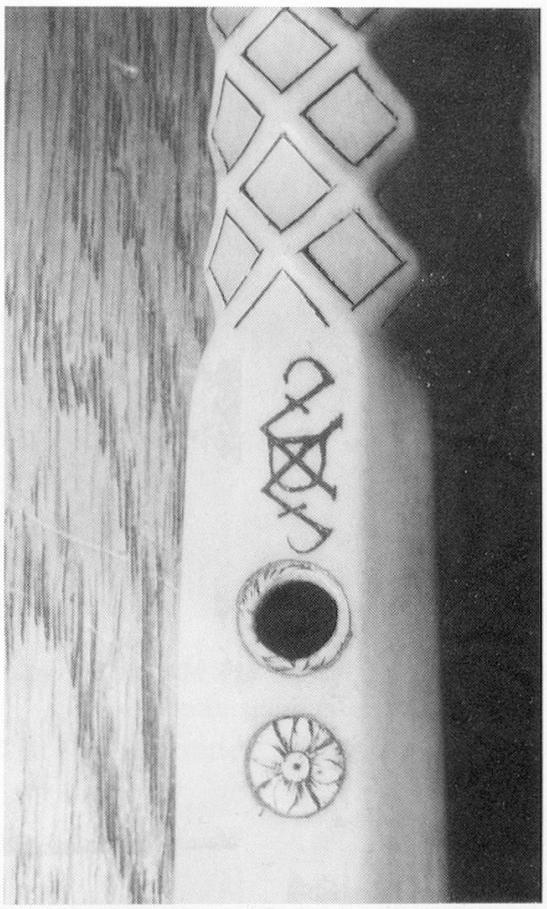
In A (nicht gemessen, da vor der Restaurierung undicht)

Vgl.: Stockholm 549 (auch Elfenbein, zweiteilig)

Abb.: Kat., 47

Lit.: Kat., 46 (Nr. 42); Brief Rainer Weber an Dr. C. B. Heller, Darmstadt, vom 2. April 1981





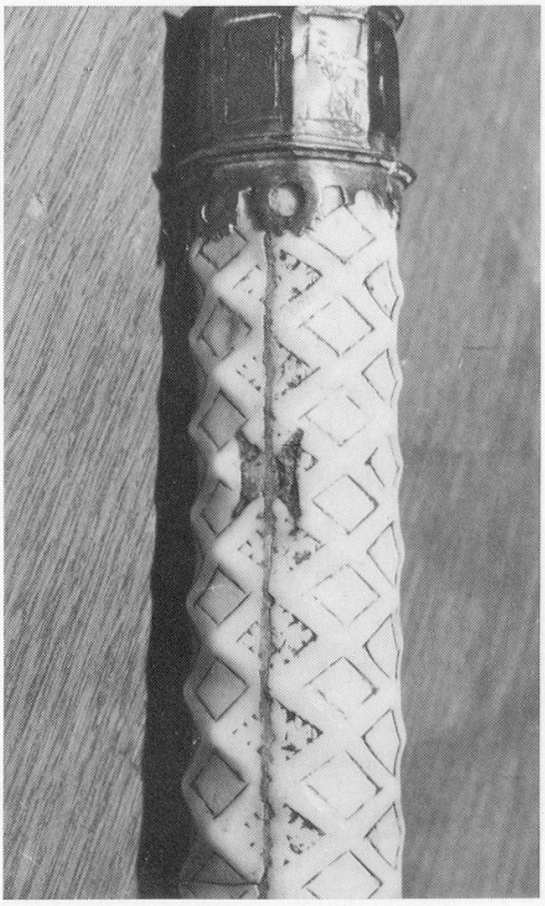


Abb. 78: Der Elfenbeinzink in der Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.
Abb. 79 (rechts oben): Die Rückseite des Darmstädter Elfenbeinzinken, v.o.n.u.: das untere Ende der Rautenzone, die Herstellermarke (WDF ligiert) das spätere Daumenloch, das frühere, durch eine Rosette geschlossene Daumenloch.
Abb. 80 (rechts): Detail des Mundstückendes des Darmstädter Elfenbeinzinken. Auf dem Bild sind sowohl die eingekerbten Rauten als auch eine der X-förmigen Verzahnungen, mit denen das Instrument zusammengehalten wird, zu sehen.



Abb. 81: Die Kappe am Mundstückende des Darmstädter Elfenbeinzinken.

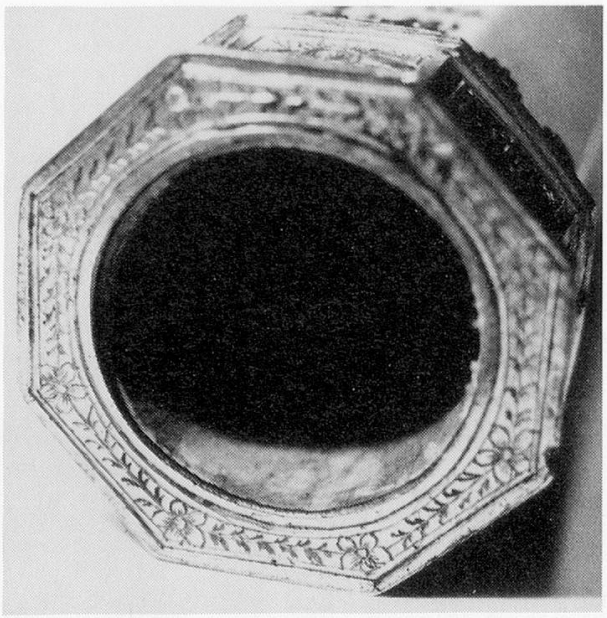


Abb. 82: Das Ende der Kappe am Schallende des Darmstädter Elfenbeinzinken.



Abb. 83: Die Kappe am Schallende des Darmstädter Elfenbeinzinken.

Kat.: Leo J. Plenckers, *Catalogus von de musiekinstrumenten,* Deel I = Hoorn en trompetachtige blasinstrumenten, Amsterdam 1970
(Unsere Angaben sind von Friend Overton übernommen; er hatte dort keine Möglichkeit, die Instrumente anzublasen)

Ea 12—1942 **Krummer Diskantzink**

Deutschland?, 1. Hälfte 18. Jh.
Holz/Leder. Abgenutztes Leder, besonders um die Grifflöcher.
L 41,50
iDm 1,00 — 0,04 (?) — 2,30
aDm 1,60 — 2,70
In D (Kat.)
Lit.: Kat., Nr. 28; Overton, 176 (H. 1)

Ea 22—1942 **Krummer Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß. Das Instrument befindet sich z. Zt. in der Universität Utrecht[15]
Buchsbaum.
In A? (Kat.)
Lit.: Kat., Nr. 35; Overton, 179 (H. 11)

Ea 477—1933 **Krummer Tenorzink**

Deutschland?, 1. Hälfte 18. Jh. Aus Sammlung Scheurleer, vermutlich 1913 in München gekauft
Elfenbeinband ums Mundrohr.
L 93,10
In D? (Kat.)
Lit.: Kat., Nr. 36; Overton, 179 (H. 9)

Ea 151—X1952 **Krummer Zink**

[Venedig, 16. Jh.] Von 1887 bis 1952 im Bruikleen Rijksmuseum, Amsterdam (dort Nr. 13134)
Herstellungsmarke: $_{!!}{}^{!!}{}_{!!}$ und XXX in die Schalltrichtermündung eingezeichnet.
Ein 7. Griffloch genau oberhalb des Daumenlochs.
L 55,40
iDm 1,00 — ? (?) — 2,60
aDm 1,40 — 3,60
In A (Kat.)
Lit.: Kat., Nr. 31; Overton, 178 (H. 7)

[15] Diese Institution antwortete negativ auf unsere Umfrage, ob sich dort Zinken befänden.

Ea 152—X1952 **Krummer Zink**

16.—17. Jh. Von 1887 bis 1952 im Bruikleen Rijksmuseum, Amsterdam (dort Nr. 13134). Provenienz ungewiß
Herstellungsmarke: XXX in weißer Farbe am Schalltrichterende auf dem Leder und im Schallstück. Lederverzierungen: herzförmige Stempel. L-griffig.
L 56,40
iDm 1,00 — ? (?) — 2,80
aDm 1,40 — 3,60
In A (Kat.)
Lit.: Kat., Nr. 32; Overton, 176 (H. 2)

Ea 153—X1952 **Krummer Zink**

16.—17. Jh. Von 1887 bis 1952 im Bruikleen Rijksmuseum, Amsterdam (dort Nr. 13134). Provenienz ungewiß
Holz/Leder. Herstellungsmarke: XXX in die Schalltrichtermündung eingezeichnet. Oberer Teil wurmstichig, daher abgebrochen.
L 56,70
iDm 1,10 — ? (?) — 2,70
aDm 1,50 — 3,50
In A (Kat.)
Lit.: Kat., Nr. 33; Overton, 178 (H. 6)

476—1933 **Krummer Zink**

Deutschland, 17.—18. Jh. Aus Sammlung Scheurleer (Kat. von 1893, Nr. 91)
Lederverzierungen: Blumenmotive. Bindungen an 5 Stellen (eine zusätzliche Bindung zwischen dem 1. und 2. Griffloch).
L 58,00
iDm 1,00 — ? (?) — 2,20
aDm 2,00 — 3,00
In A (Kat.)
Lit.: Kat., Nr. 34; Overton, 178 (H. 5)

Ea 11—1942 **Krummer Tenorzink**

Provenienz und Datierung ungewiß
Oberer Teil mit Stoffband umwickelt. Metallband oberhalb des 1. Grifflochs. Klappe nicht mehr vorhanden, Loch gestopft. Originalmundstück vorhanden.
L 97,80
In C? (Kat.)
Lit.: Kat., Nr. 37; Overton, 179 (H. 8)

Weitere Instrumente von peripherem Interesse:

Ea 4—1947 (Kat., Nr. 29; Overton, H. 3)
Gerader Sopraninozink: 1. Viertel 20. Jh. (Overton: 3. Drittel des 19. Jh.?), aus Slg. J. und V. Mahillon, Brüssel.
Stoffumhüllung. Daumenstütze für R-Daumen. Abnutzungserscheinungen.
L 47,00. In D? (Kat.)

Ea 3—1942 (Kat., Nr. 30; Overton, H. 4)
Gerader Sopraninozink: 1. Viertel 20. Jh. (Overton: 3. Drittel des 19. Jh.?), aus Slg. J. und V. Mahillon, Brüssel.
Stoffumhüllung. Daumenstütze für R-Daumen. Abnutzungserscheinungen.
L 47,00, In D? (Kat.)

Ea 478—1933 (Kat., Nr. 38; Overton, H. 10)
Serpent: Frühes 19. Jh., aus Slg. Scheurleer (Kat. 1885, S. 250)
L 89,50. In C? (Kat.)

Ea 149—X1952 (Kat., Nr. 39; Overton, H. 12)
Serpent: 1. Viertel 19. Jh., aus Slg. Boers, später im Rijksmuseum Amsterdam als Nr. RBK 11430/76.
In C? (Kat.)

Ea 479—1933 (Kat., Nr. 40; Overton, H. 13)
Serpent: 1. Hälfte 19. Jh.

Ea 480—1933 (Kat., Nr. 41; Overton, H. 14)
Serpent: um 1800

Ea 72—X1952 (Kat., Nr. 42; Overton, H. 15)
Serpent: 1. Viertel 19. Jh.

Ea 48—1933 (Kat., Nr. 43; Overton, H. 16)
Serpent: 1. Viertel 19. Jh.

Ea 482—1933 (Kat., Nr. 44; Overton, H. 17)
Serpent: 1. Viertel 19. Jh.

Ea 71—X1952 (Kat., Nr. 45; Overton, H. 18)
Serpent: Amsterdam, ca. 1835. Hersteller: Ludwig Embach & Co.

Kat. Anthony Baines (Hg.), *Antique muscial instruments of historical interest,* (o.O. und o.J.)

Die Sammlung wurde von David James Blaikley (geb. 1845) begonnen, der 1859 in die Firma eintrat (und 1878 das „compensating system" für Kolbenventile erfand). Eine handschriftliche Liste der Sammlung (die 190 Instrumente umfaßte) wurde 1939 von R. B. Chatwin erstellt (und 1959 in Langwills Kat. aufgenommen). Im jetzigen Kat. sind Chatwins Nummern mit (Ch.) angefügt.

530 (Ch. 143) **Krummer Diskantzink**

Provenienz und Datierung ungewiß

Holz/schwarzes Leder. Achteckiger Querschnitt. 6 Grifflöcher und Daumenloch.

L 41,00

In D vorstehend

Es ist nichts darüber erwähnt, ob es sich bei diesem Instrument um ein Original oder eine Kopie handelt (Baines).

Lit.: Kat., 23

Kat. Herbert Heyde, *Historische Musikinstrumente im Bachhaus Eisenach,* Eisenach 1976.

Die beiden hier angeführten Zinken fehlen im Kat., weil Heyde sie für Nachbauten hielt. Graham Nicholson jedoch, von dem alle Angaben stammen und der sie an Ort und Stelle studierte, hält einen von ihnen für alt. Nr. IV a 9 ist seiner Meinung nach mindestens 200 Jahre alt, da das Holz alt und im Inneren des Instruments verkrustet ist. Nr. IV a 10 könnte nach Nicholson aus dem 19. Jh. stammen.

IV a 9 **Krummer Diskantzink**

Provenienz und Datierung ungewiß. Seit ca. 1910 im Bachhaus

Holz/Leder. Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung (Kappe, 20. Jh., vermutlich von Eras, s. u.) vorstehend, aus Messing. Halsmuster linear. Keine Lederverzierungen. Bindungen nicht sichtbar.

Zustand 2–3. Mus. Qualität 3. Verarbeitung 2–3.

Die Lederhülle könnte von einer späteren Reparatur (Restaurierung durch Eras?) stammen. Um 1935 von Rudolf Eras restauriert; die Schutzkappen von IV a 9, 11 und 12 sind alle gleich und vermutlich von ihm.

L 41, 395, Tl 2,24

iDm 0,945 – ca. 0,50 (1,435) – 2,715

aDm 1,82 ohne Metall, 1,912 mit Metall – ca. 3,20

In D, $a' = 465$

IV a 10 **Krummer Zink** (volkstümliches Instrument)

19. Jh.? (Nicholson), Provenienz ungewiß

Holz (Rotbuche)/Leder. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: Metallkappe (2,20 breit, Dm 1,84) mit geritzten Ornamenten. Halsmuster: Rhomben mit gewellten Konturen, länglich gezogen; unterhalb dieser Zone ca. 10,00 spiralförmig. Lederverzierungen: verschiedene Stempel (Sternchen, vierblättrige Blume mit jeweils einem Strahl zwischen den Blumenblättern). Die Grifflöcher sind sehr weit vom oberen Ende entfernt.

Zustand 2 (etwas scheint die Bohrung zu blockieren). Mus. Qualität 3–4 (nicht richtig blasbar). Verarbeitung 3 (volkstümliches Aussehen). Das Instrument ist in teleskopartigen Segmenten (fest verleimt) gebaut, die von oben nach unten folgende Längen aufweisen: 21,00 (Rautenzone und Anfang des Instruments 2,10), 15,50 (Spiralzone) 7,00, 4,50, 4,00, 4,00, 5,00.

L 62,10, Tl 29,30

iDm 1,01 – ? (?) – 2,628

aDm 1,83 – 3,70

[In A] (Nicht stimmbar)

IV a 11 **Krummer Zink**

Nachbau von Rudolf Eras, um 1935. Schutzkappe wie bei IV a 9, 12.

IV a 12 **Krummer Tenorzink**

Nachbau von Rudolf Eras, um 1935. Schutzkappe wie bei IV a 9, 11.

David Munrow, *Instruments of the middle ages and renaissance,* London 1976

Krummer Altzink

Provenienz und Datierung ungewiß/aus Slg. Nettlefold
Holz/schwarzes Leder. Querschnitt am oberen Ende achteckig? Halsmuster: 8 Rhomben. R-griffig. 6 obere Löcher (und wahrscheinlich ein Daumenloch), das 6. Griffloch eine Fläche nach unten versetzt. Normale Bindungen in tiefen Rillen verlaufend.
In G (McCann; Munrow: in F)
Abb.: Munrow, 71

Kat. Peter Epstein, *Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Frankfurt am Main,* Frankfurt 1927

91 (früher X4270) **Tenorzink**, S-förmig

Deutschland, um 1600. Von der Städtischen Kapellmusik der ehemaligen Barfüßerkirche; früher Eigentum des Allgemeinen Almosenklosters

Holz/schwarzes Leder. Gepunzt. Zweiflügelige Klappe aus Messing unter Schutzhülse.

Maße aus Kat.:

Bogen-L 103,00, Achsen-L 14,00

iDm 0,80 – ? (?) – 4,50

In C?

Abb.: Kat., Abb. 2

Lit.: Kat., 20

In einem Schreiben von Fritz Ernst und Elisa-Isolde Clerc, Konservatoren am Musée d'instruments anciens de musique im Musée d'art et d'histoire vom 30. 6. 1981 heißt es: „... müssen wir Ihnen mitteilen, daß es sich im ‚European and American musical instruments' von Anthony Baines um einen Irrtum handeln muß, da unser Museum keinen stillen Zinken, hingegen aber einen krummen oder schwarzen Zinken, eine Kopie des 20. Jh. von Steinkopf, Berlin, besitzt."

Stiller Zink

Frankreich?/17. Jh. (Baines)
Buchsbaum. Vergoldete, verzierte Zwingen am obersten Drittel, unten (s. Abb. Baines). Konstruktion: Rohr in zwei Teilen.
Abb.: A. Baines 1966, Nr. 668
Lit.: A. Baines 1966, 119

273 **Krummer Zink**
Abb. 84

[Wohl Deutschland] 1794; um 1950 erworben. Provenienz ungewiß.

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: 1794 am Schallende, vor Messingzwinge; HGH auf drei Flächen derselben Zwinge (s. Abb. 85). Mundstückflansch leicht konisch (1,11 – 1,03). Stufe bei 1,39. Hier ist die Stufe ausgeprägter als sonst (vgl. die Enge der Bohrung). Achteckige Metallverstärkung unter dem Leder des Mundstückendes, schaut 0,70 heraus. Halsmuster: 7 Rhomben auf 15,00, anfangend bei 4,30. Lederverzierungen: Sterne (? fast verwischt) um das Instrument herum an den Bindungen (an zwei Stellen: zwischen LH und RH und gleich unter der Rautenzone). Messingzwingen oben, unter dem Leder, bis auf 0,70, Breite 1,80; unten, auf dem Leder, 2,26 breit und 0,75 dick (s. Abb. 85 und 86). Holz am Schallende noch mit Drechselarbeit verziert. R-griffig. Bindungen: aus Faden/Darm, dünn, leicht erhöht, unter der Rautenzone bzw. zwischen LH und RH.

Zustand 2 (eine Ebene – links der Grifflöcher in Spielstellung – am Schallende beschädigt, s. Abb. 86). Mus. Qualität 2 (Ansprache, Intonation gut (*c'''* aber zu hoch), weicher Klang. Verarbeitung 2 (sehr dickwändig, s. Abb. 86; Ledernaht sichtbar). Überbläst eine None. Das spätere Mundstück aus Ebenholz ist sehr lang (zu lang) und ragt weit aus dem Instrument heraus.

L 56,50, Tl 30,20
iDm 1,11/1,11 – 0,49 (2,03) – ca. 2,42 / ca. 2,30
aDm 1,84/1,84 (Metallzwinge) – 3,27/3,40
In A, *a'* = 469

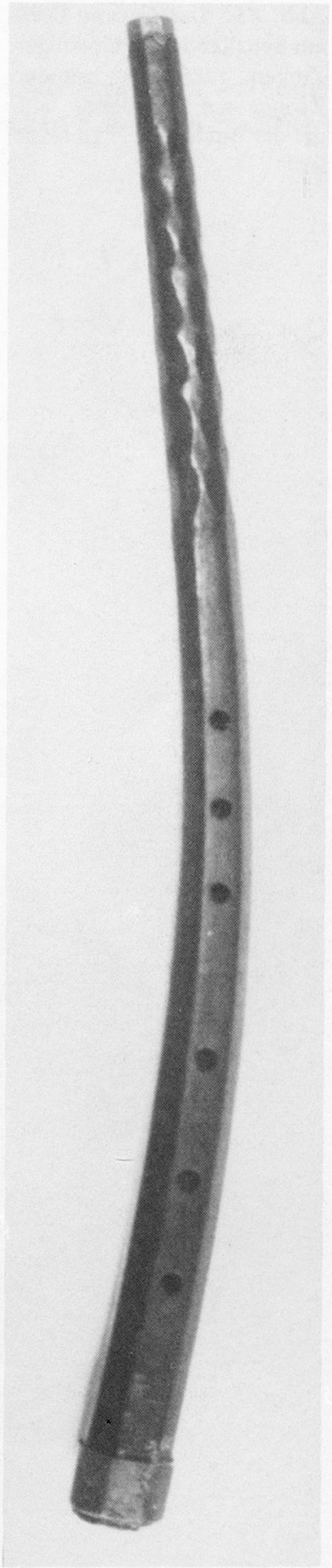
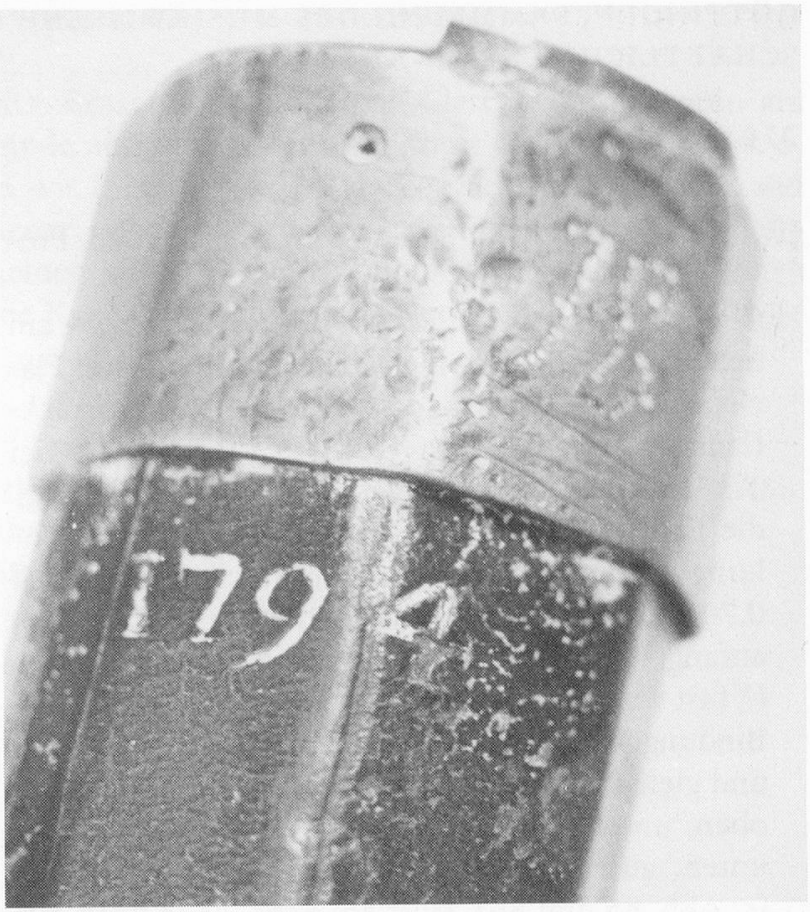


Abb. 84: Der krumme Zink in der Sammlung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen.

Abb. 85: Das Datum 1794 am Schallende des Göttinger Zinken, zusammen mit der Zwinge am Schallende, auf der der Buchstabe H zu lesen ist.



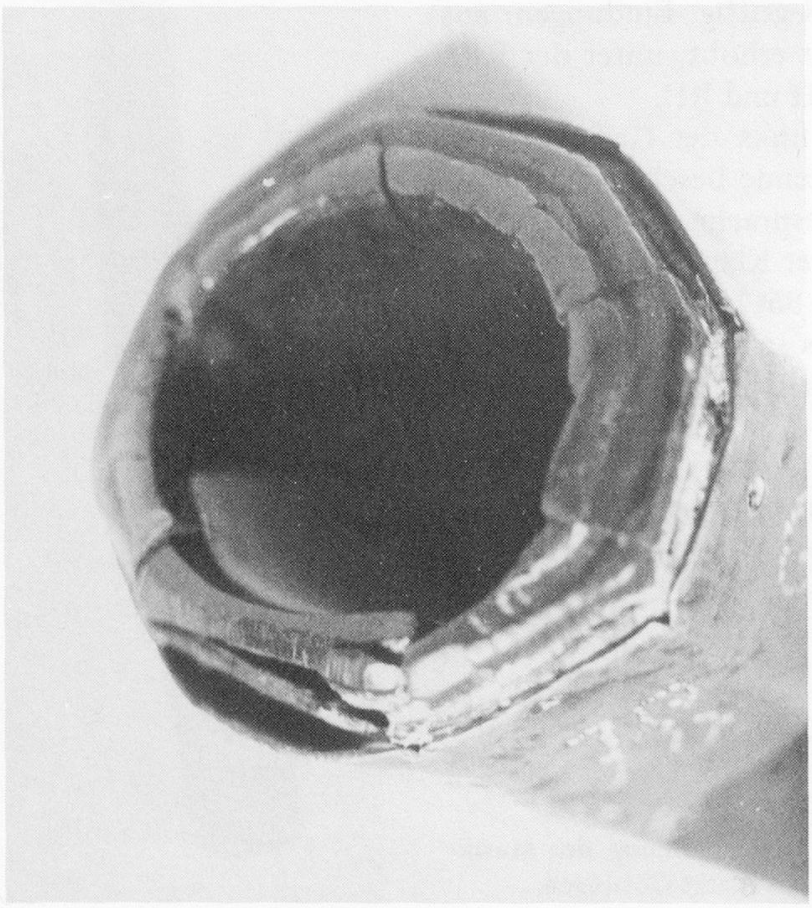


Abb. 86: Das Schallende des Göttinger Zinken, das dicke, gerissene Holz zeigend.

Kat. Friedrich W. Riedel, *Musikalische Schätze aus neun Jahrhunderten* = Ausstellung des Musikarchivs, der Bibliothek und des Graphischen Kabinetts des Stiftes Göttweig (6. 5. – 28. 10. 1979), o.O. und o.J.

Krummer Zink

17. Jh. Provenienz ungewiß
Elfenbein
L 56,00
[In A]
Lit.: Kat., 76, Nr. 105

Alle Angaben von Leo Kappel, Wien.
Die beiden Instrumente dieser Slg. werden noch als Leihgaben der Slg. Sowinski, Graz, geführt. Da Herr S. R. Sowinski verstorben ist, dürften die Instrumente in den Besitz des Joanneums übergehen.

1411 **Krummer Zink**
Abb. 87

St. Lambrecht, 16. Jh. (Karteikarte: um 1500)
Holz/Leder (Karteikarte: „2 Buchsbaum-Halbrohre, mit Ziegenfell umwickelt", dann die handschriftliche Korrektur: „doch Leder! Beschr. offenbar mißverständlich. Ziegenlederüberzug?"). Mundstückflansch konisch, nicht verstärkt. Halsmuster: Rhomben (Karteikarte: rautenförmig geschnitzter Zierat). Diese Rhomben sind sehr schön gleichmäßig und auf allen Flächen zwischen den Grifflöchern und am Schallende weitergeführt. L-griffig. Flache Bindungen aus mitteldickem Faden am oberen Ende, am unteren Ende und zwischen dem 3. und 4. Griffloch (nur oben sichtbar).
Zustand 4 (Holzsprünge, Lederbeschädigungen, davon eine größere – offensichtlich jüngeren Datums, da das Holz sehr licht ist). Verarbeitung 3. Mundstück nicht vorhanden. (Auf S. 192 zeigt Sowinski ein Bild *mit* Mundstück, es soll ein „späteres" Modell „aus Horn" gewesen sein. In der Karteikarte steht jedoch: „mit Original-Trompetenmundstück" aus Horn [fehlt 1974]".)
L 61,70 (Karteikarte: 63,00), Tl 33,80
iDm 1,10/ein wenig größer als 1,10 – 0,71 (ca. 3,65) – 3,20–3,30 (durch Sprung im Holz) / 2,90
aDm 1,50/1,60 oL – 4,10 (durch Sprung im Holz) / 3,80 mL
In A, $a' = 435$
Abb.: Hans Sowinski, „Steirische Volksmusikinstrumente", *Das Joanneum,* Bd. 3, Graz 1940, 192ff. (Tafeln 2a und b).
Lit.: Sowinski, 188–202.

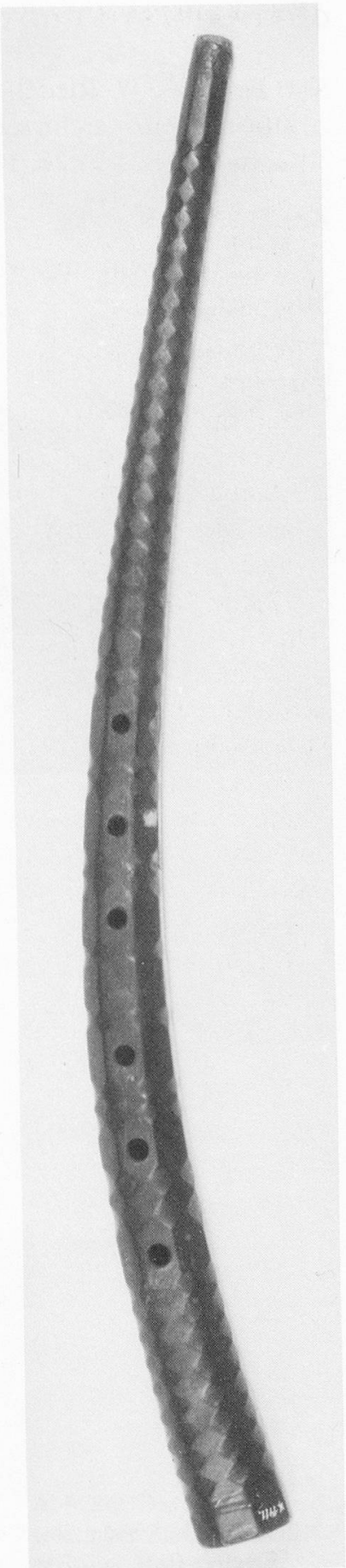


Abb. 87: Der krumme Zink Nr. 1411 in der Sammlung des Joanneums, Graz.

1580 **Krummer Zink**
Abb. 88

St. Lambrecht, 16. Jh. (Sowinski)
(Karteikarte: um 1500)
Elfenbein. Herstellungsmarke: ℱ, am oberen Ende? (könnte Kratzer sein, kaum erkennbar). Mundstückflansch: konisch, abgestuft. Halsmuster: 5 sehr flache Rhomben. R-griffig. Bei allen Grifflöchern leichte Mulden.
Zustand 2–3 (leicht verschmutzt und zerkratzt). Mus. Qualität 1–2. Verarbeitung 1–2. Überbläst eine Oktave *(b–b')* (ohne Gewähr, da die zur Verfügung gestellten Mundstücke nicht ganz paßten).
L 57,80 (Karteikarte: 58,50), Tl 31,40
iDm 1,01/0,97 – 0,62 (ca. 2,76) – 2,615/2,57
aDm 1,84/1,895 – 3,645/3,645
(Die Maße können leicht differieren, da bei der Messung zwei Schutzstreifen zwischengelegt werden mußten)
In A, $a' = 448$
Abb.: Hans Sowinski, „Steirische Volksmusikinstrumente", *Das Joanneum,* Bd. 3, Graz 1940, 192ff. (Tafeln 2a und b).
Lit.: Sowinski, 188–202.

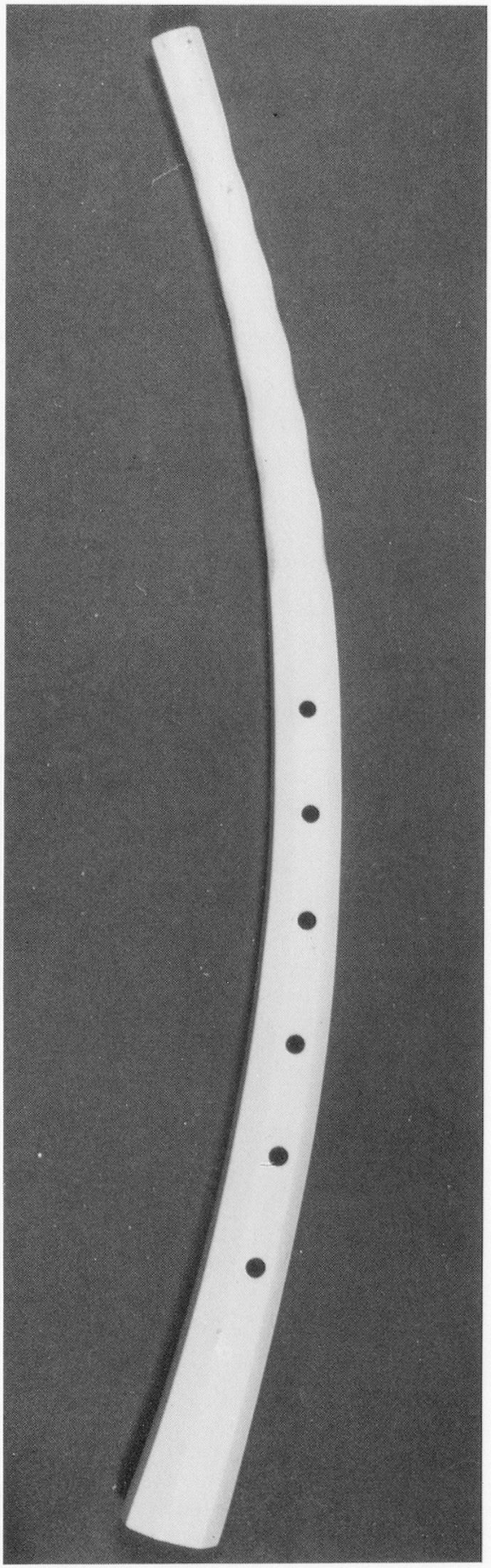


Abb. 88: Der krumme Elfenbeinzink Nr. 1580, Joanneum, Graz.

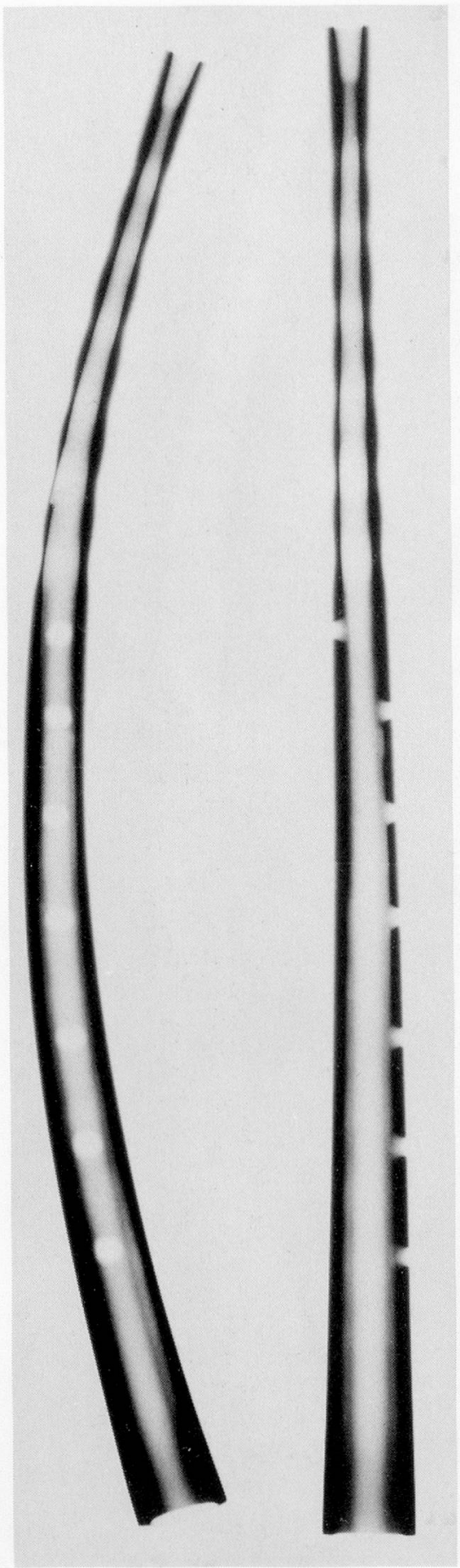


Abb. 89: Zwei Röntgenaufnahmen des Elfenbeinzinken Nr. 1580 des Joanneums, Graz.

GREIFENSEE, SAMMLUNG PFARRER DR. WILHELM BERNOULLI
(jetzt: BASEL, HISTORISCHES MUSEUM, SAMMLUNG ALTER MUSIKINSTRUMENTE, 1980.2160)

160 **Krummer Diskantzink**
Abb. 90

[Sachsen], 17. Jh.?; 1937 von Galerie Fischer, Luzern, erworben (das dicke Holz läßt auf eine späte Entstehungszeit schließen)

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: IK? am Schallende (s. Abb. 91). Mundstückflansch konisch. Herausgestellte Mundstückflanschverstärkung aus Metall vorhanden, ca. 1,45 lang und 0,13 dick. Halsmuster: 6 Rhomben auf 10,50, anfangend bei 2,60 (ziemlich unregelmäßig, die Rhombe unten bei den Grifflöchern ist am längsten), s. Abb. 92. Lederverzierungen: unten ringförmig, sonst linear, leichte Buchbinderprägungen und eine „sonnenblumenartige Prägung" (s. Abb. 92 und 93). Auf der Innenseite der Kurve, 0,75 vom Schallende entfernt, ist ein Loch durch Leder und Holz hindurch – für früheren Beschlag? Sonst sind aber keine Spuren von Beschlägen sichtbar (das Leder ist z. B. am Schallende abgenutzt). R-griffig. Dünne, flache Faden- oder Darmbindungen nur am Schallende sichtbar.

Zustand 1. Mus. Qualität 1–2. Verarbeitung 1–2. Überbläst eine Oktave.

L 42,60, Tl 24,35

iDm 1,01/1,05 – 0,49 (4,48) – 1,94/2,07

aDm 1,91/1,87 – 2,58/2,73

In A, $a' = 460$

Vgl.: Braunschweig 62, Leipzig 1563–4 und 4030, Sigmaringen 4958–9 (Herstellungsmarke)

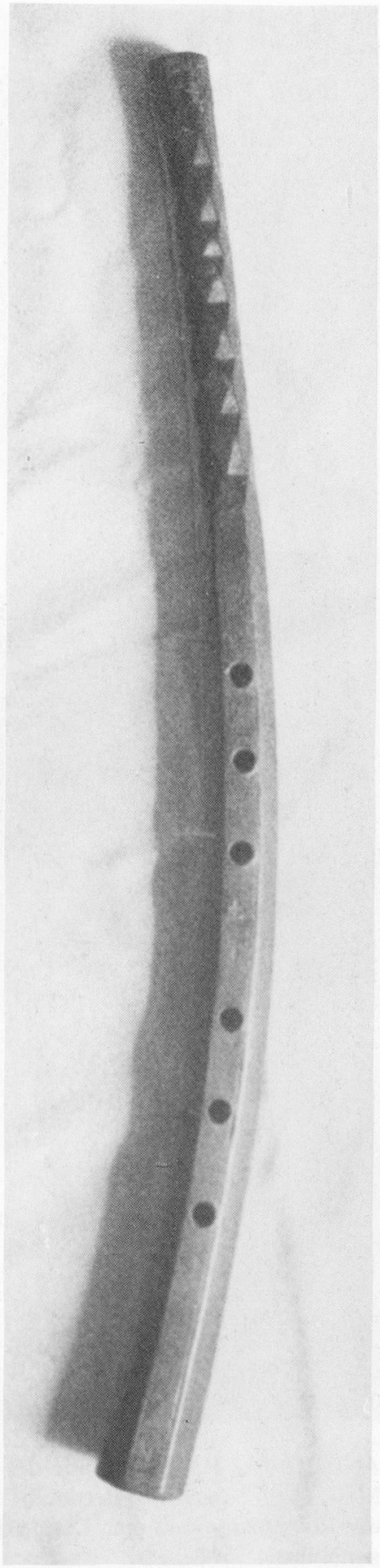


Abb. 90: Der krumme Diskantzink in der Sammlung W. Bernoulli in Greifensee (jetzt: Basel, Historisches Museum 1980.2160).

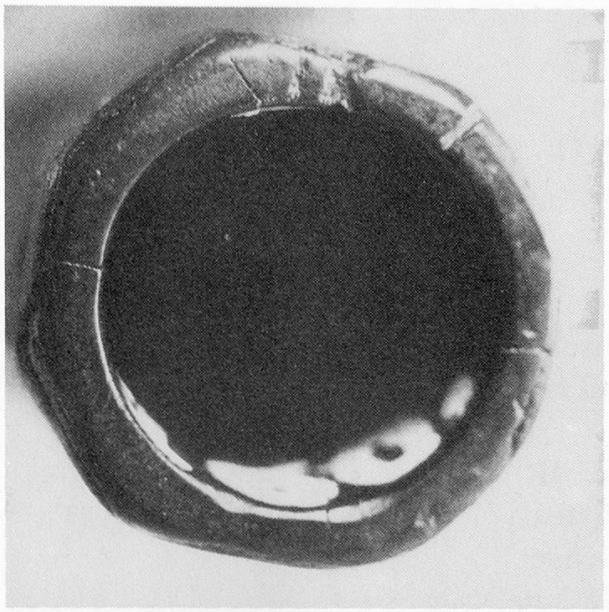


Abb. 91: Schallende des Diskantzinken in der Sammlung Bernoulli; man kann die Einritzung (IK und ein Strich) deutlich erkennen.



Abb. 92: Das Mundstückende des Diskantzinken in der Sammlung Bernoulli: der Anfang der Rautenzone und eine Lederprägung (Sonnenblume).



Abb. 93: Ein Lederornament auf dem Diskantzink in der Sammlung Bernoulli.

HAMBURG, MUSEUM FÜR HAMBURGISCHE GESCHICHTE, SAMMLUNG ALTER MUSIKINSTRUMENTE

Kat. Hans Schröder, *Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Auftrage der Museumsverwaltung*, Hamburg 1930

(Die Längenmaße im Kat. sind offenbar bis auf die Nummern 200 und 205 jeweils an der Außenkurve genommen worden)

Alle Zinken dieser Slg. kamen auf dem Tauschwege vom Städtischen Museum Braunschweig nach Hamburg. Sie stammen wahrscheinlich vom Braunschweiger Hof (frdl. Auskunft von Dr. Gisela Jaacks, Mai 1981).

1924,200 **Krummer Zink**
Abb. 94

[Venedig, 16. Jh.] (Kat.: Deutschland, 16./17. Jh.)

Holz/rötlich-schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 95). Mundstückende rund. Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm, 0,90 breit. Halsmuster: 9 Rhomben auf 18,30, anfangend bei 2,50. Lederverzierungen: linear und baumartige Buchbinderornamente (s. Abb. 96). L-griffig. Mitteldicke, erhöhte Bindungen aus Faden/Darm an den vier üblichen Stellen.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (sehr guter Klang, fast so hell wie ein stiller Zink, ausgezeichnete Ansprache, sehr gute Tragfähigkeit. Ein erstklassiges Instrument). Verarbeitung 2 (einige Striemen in der Bohrung). Überbläst eine None.

L 57,00 (Kat.: 56,00), Tl 31,60

iDm 1,06/1,01 – 0,70 (3,40) – 2,62/2,67

aDm 1,565/1,49 mL, 1,46/1,37 oL – 3,49/3,55

In A, $a' = 471$

Lit.: Kat., 47

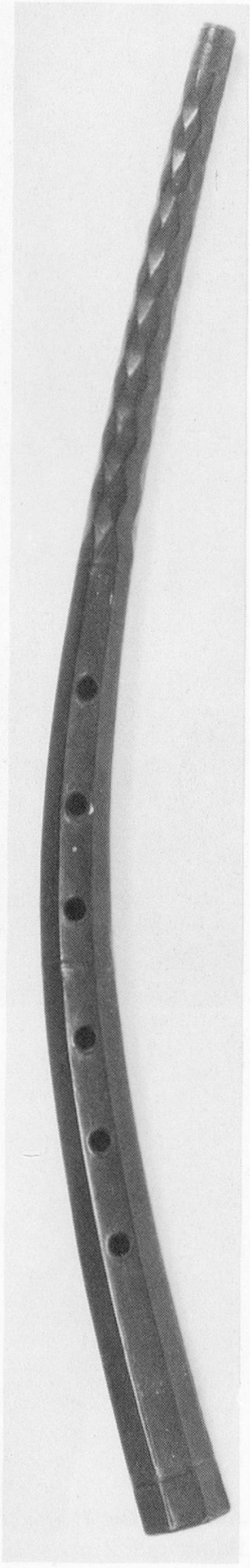


Abb. 94: Der krumme Zink Nr. 1924,200 des Museums für Hamburgische Geschichte, Hamburg.



Abb. 95: Die Herstellermarke (!! !!) auf dem Hamburger Zinken Nr. 1924,200.



Abb. 96: Reste von baumartigen Lederprägungen auf dem Hamburger Zinken Nr. 1924,200.

1924,201 **Krummer Zink**
Abb. 97

[Venedig, 16. Jh.] (Kat.: Deutschland)
Buchsbaum/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 98). Mundstückende s. Abb. 99. Mundstückflansch konisch. Kaschierte Mundstückflanschverstärkung (aus Faden?). Halsmuster: 11 Rhomben, etwas unregelmäßig, auf 17,80, anfangend bei 2,50. Lederverzierungen linear (s. Abb. 100) und geschwungen. R-griffig. Mitteldicke, flache Faden(?)-Bindungen.
Zustand 3–4 (undicht, am Mundstückende zweimal gespalten, wahrscheinlich dort undicht). Verarbeitung 1. Überbläst eine None.
L 56,60 (Kat.: 57,50), Tl 31,50
iDm 1,03/1,02 – 0,63 (2,65) – 2,75/2,74
aDm 1,51/1,44 oL – 3,54/3,61 mL, 3,455/3,43 oL
In A, a' = ca. 471
Vgl.: Hamburg 1924,203, Verona 13265 und 13270, Wien 230, 231, 236 (weisen dieselben geschwungenen Lederprägungen auf).
Abb.: Kat., Abb. 15e
Lit.: Kat., 47

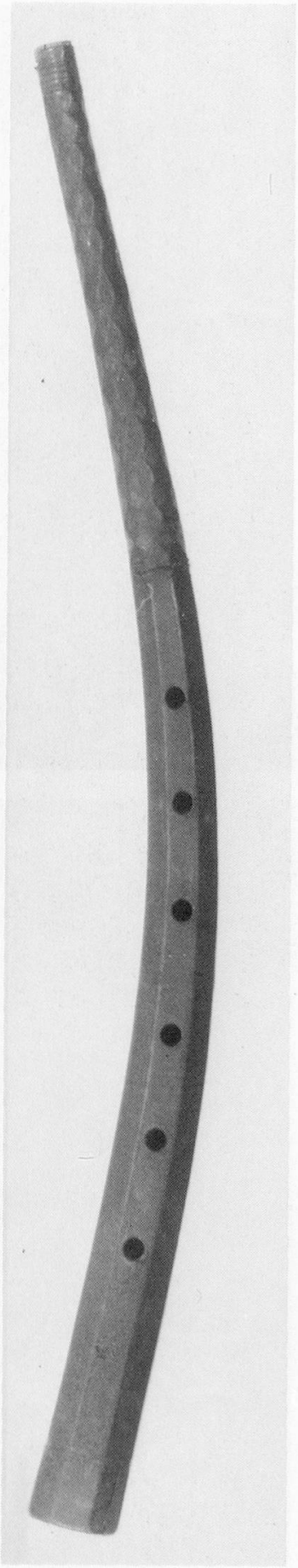
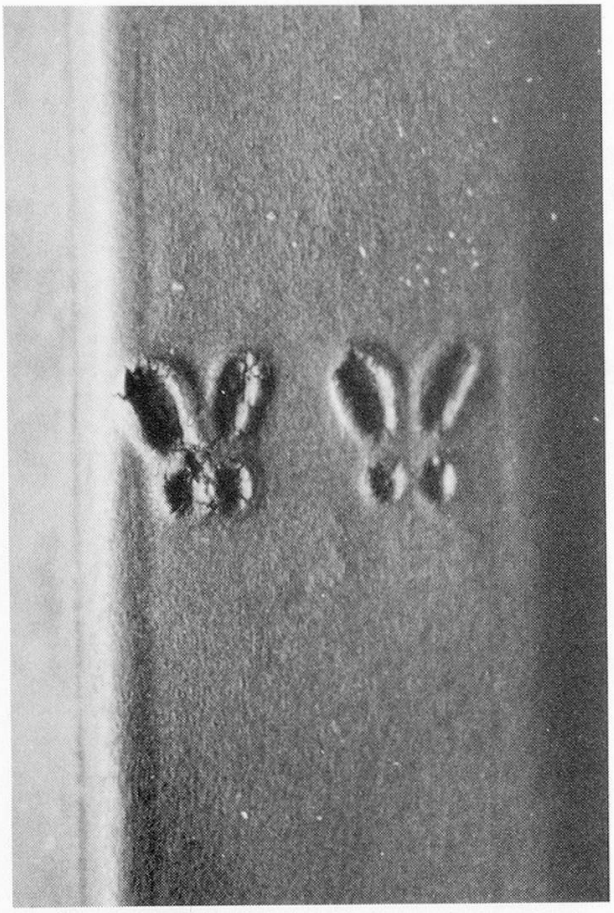


Abb. 97: Der krumme Zink Nr. 1924,201 der Hamburger Sammlung.



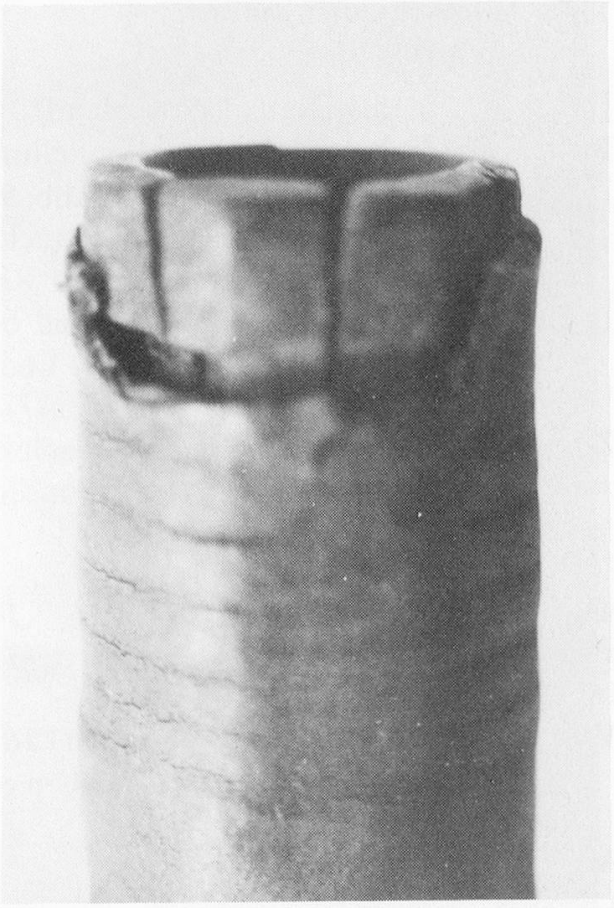




Abb. 98 (links oben): Herstellungsmarke auf dem Hamburger Zinken Nr. 1924,201.
Abb. 99 (oben rechts): Das Mundstückende des Hamburger Zinken Nr. 1924,201.
Abb. 100 (links): Das „flammende Schwert"-Motiv am Hamburger Zinken Nr. 1924,201.

1924,202 **Krummer Zink**
Abb. 101

[Venedig, 16. Jh.] (Kat.: Deutschland)
Buchsbaum/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! (s. Abb. 102). Mundstückflansch konisch. Kaschierte Mundstückflanschverstärkung (aus Faden?). Lederverzierungen: ringförmig, linear und Buchbinderzeichen (s. Abb. 102). R-griffig. Der vertieften, überschnittenen Grifflöcher wegen muß man sich konzentrieren, die Löcher gut abzudecken (s. Abb. 103); virtuose Diminutionen sind deshalb kaum möglich. Mitteldicke, flache Faden(?)-Bindungen an den üblichen Stellen.
Zustand 2–3 (an einigen Stellen löst sich das Leder). Mus. Qualität 2 (recht guter Klang, aber nicht so hervorragend wie Nr. 1924,200). Verarbeitung 1–2 (Grifflöcher unter- und überschnitten, was das Instrument verziert aussehen läßt). Überbläst eine Oktave.
Mundstück vorhanden: Ich halte dieses Mundstück für ein Horn- und nicht für ein Zinken-Mundstück, da die Kesselform von der anderer erhaltener Mundstücke zu stark abweicht und außerdem mit diesem Mundstück die Intonation in der 2. Oktave (ab *e''*) immer tiefer und somit ganz unmöglich wird. Außerdem scheint das Mundstück abgebrochen zu sein (d. h. der Schaft ist nicht mehr ganz erhalten). Es gibt Hornmundstücke aus dem 19. Jh. aus Elfenbein. Im Kat. wird es als „altes Hornmundstück" bezeichnet (und nicht als „Mundstück aus Horn"), s. Abb. 104. Mundstückmaße: L 4,59; Kesselteil: L 1,98, iDm 1,59/1,61, aDm 2,23/2,21, Tiefe 1,66. Kesselform: wie bei Waldhornkessel. Randform: ziemlich flach (0,30 – 0,32 breit), leicht nach außen abfallend und dort runder. Bohrungs-Dm 0,53. Konischer Schaft, 2,16 lang. Bohrung zylindrisch, iDm am Ende 0,53.
L 56,50 (Kat.: 58,00), Tl 31,10
iDm 0,97/1,00 – 0,65 (2,30) – 2,49/2,44
aDm 1,54/1,56 oL, 1,68/1,66 mL – 3,45/3,40 mL (Leder 0,70 – 0,75 dick)
In A, $a' = 469$
Lit.: Kat., 47

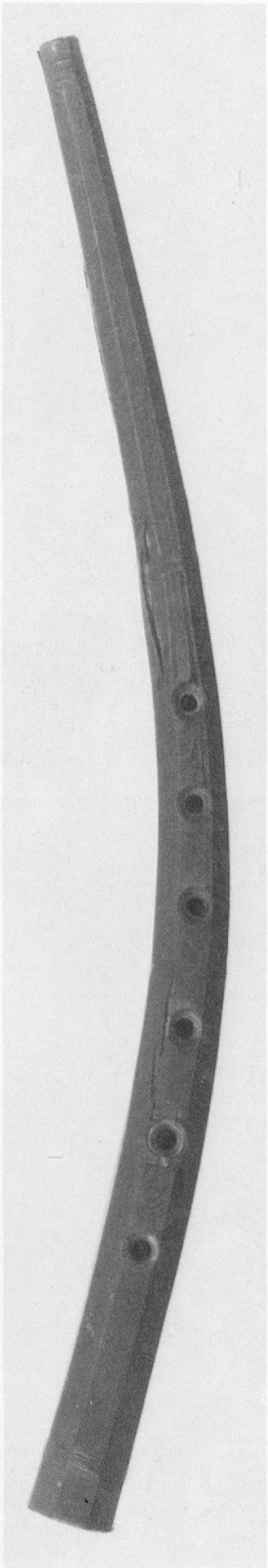
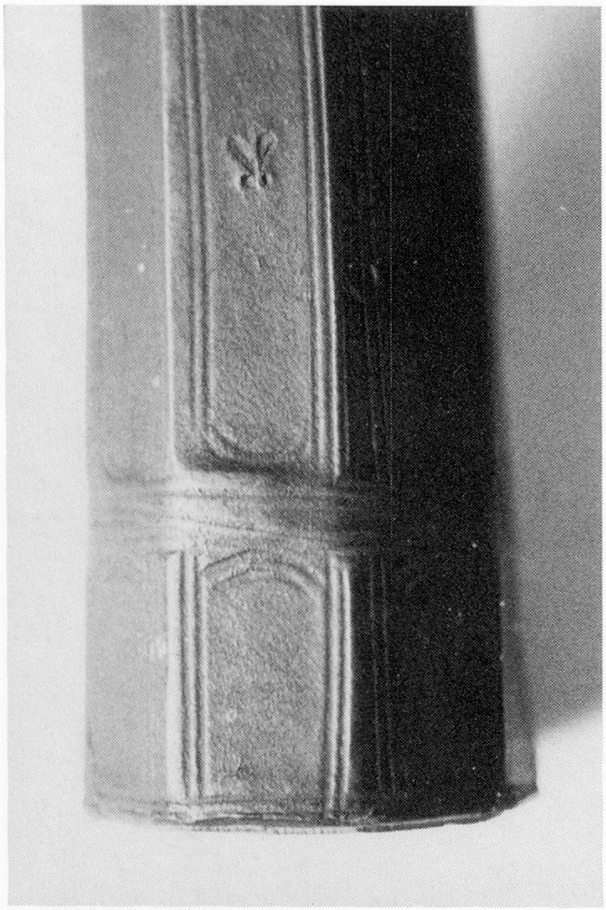
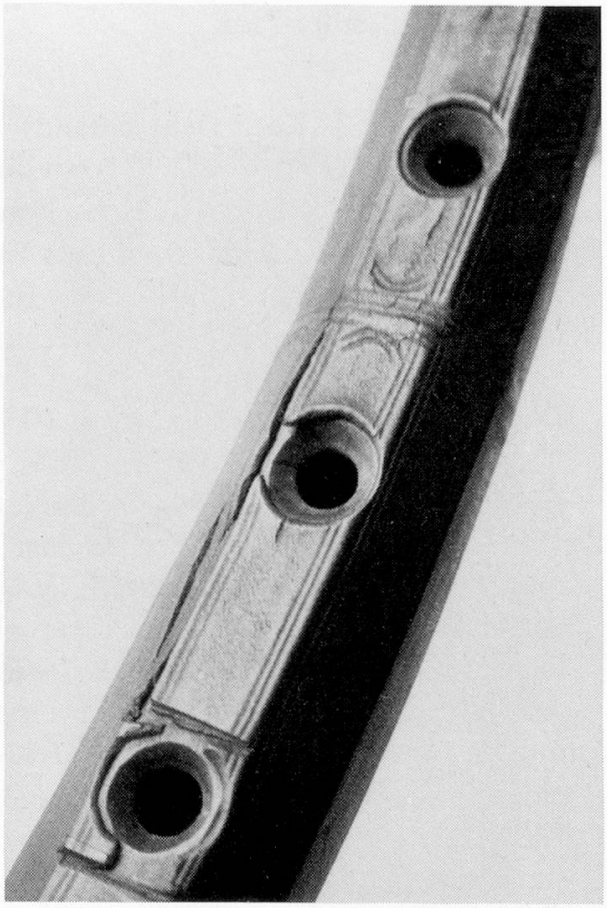


Abb. 101: Der krumme Zink Nr. 1924,202 in Hamburg.





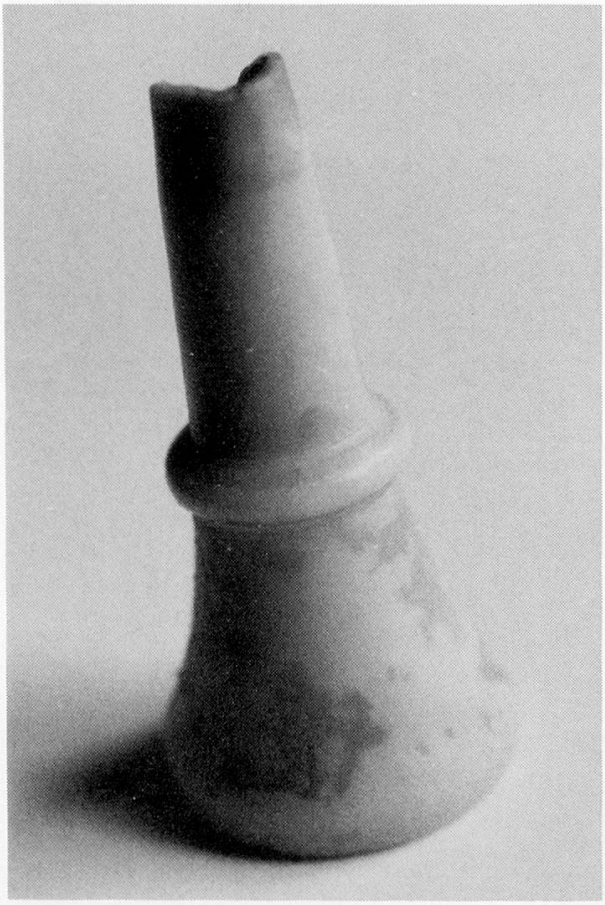


Abb. 102 (links oben): Herstellungsmarke am Hamburger Zinken Nr. 1924,202.
Abb. 103 (rechts oben): Detail der oberen drei vertieften Grifflöcher des Hamburger Zinken Nr. 1924,202.
Abb. 104 (links): Das angebliche Originalmundstück zum Hamburger Zinken Nr. 1924,202 (es handelt sich aber eher um ein abgebrochenes Hornmundstück aus hellem Horn).

1924,203 **Krummer Zink**
Abb. 105

[Venedig, 16. Jh.] (Kat.: Deutschland, 16./17. Jh.)
Holz (dickstes Holz aller Zinken dieser Sammlung)/ schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 106). Mundstückende rund (s. Abb. 107). Mundstückflansch konisch. Kaschierte Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm vorhanden (diese Zone, ca. 1,50 breit, erstreckt sich ganz bis zum Instrumentenende, so daß zu vermuten ist, daß am Ende ca. 0,50 abgebrochen sind. Das Ende ist unregelmäßig dick, nämlich 2,50 – 4,00). Halsmuster: 9 Rhomben auf 17,30, anfangend bei 2,00. Lederverzierungen: linear und Ornamente wie beim Instrument Nr. 201 der Wiener Sammlung. L-griffig. Enge Mensur, dickes Holz unten (innen), ein klein wenig schallstückartig erweitert. Flache, mitteldicke Bindungen, nicht sichtbar, aber an den üblichen Stellen.
Zustand 1–2 (ein dreieckiges Stück Holz aus dem Schallende herausgebrochen). Mus. Qualität 1 (guter weicher Klang, gute Intonation bis auf g'' [zu hoch], ausgezeichnete Ansprache bis weit hinauf). Verarbeitung 1. Überbläst eine None.
L 55,00 (Kat.: 58,00), Tl 30,40
iDm 1,08/1,06 – 0,70 (4,00) – 2,44 – (Holz fehlt an einer Fläche)
aDm 1,63/1,74 – 3,54/3,60
In A, $a' = 476$
Vgl.: Brüssel 1204, Wien 201, 230, 231, 236 (dieselben Lederprägungen und dieselbe kurze Zone zwischen Rauten und Mundstückflanschverstärkung).
Lit.: Kat., 47

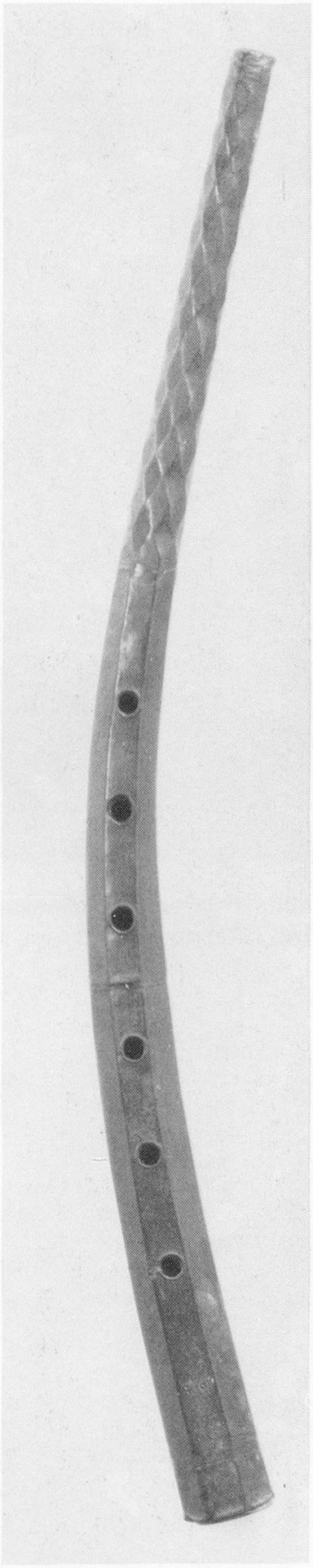


Abb. 105: Der krumme Zink Nr. 1924,203 in Hamburg.

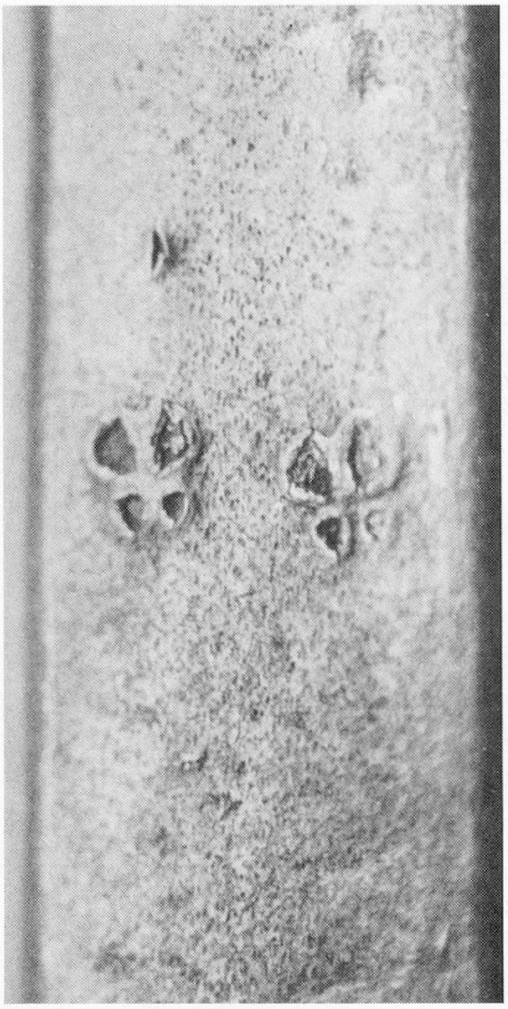


Abb. 106: Die Herstellungsmarke auf dem Hamburger Zinken Nr. 1924,203.



Abb. 107: Das Mundstückende des Hamburger Zinken Nr. 1924,203. Da die Bindung ganz bis zum Ende des Instruments geht, hat es den Anschein, als wären die letzten 0,50 des Zinken abgebrochen oder abgesägt worden.

1924,204 **Krummer Zink**, Abb. 108

[Venedig, 16. Jh.] (Kat.: Deutschland, um 1600)

Buchsbaum/Leder. Mundstückflansch konisch. Kaschierte Mundstückflanschverstärkung, 0,60 vom Ende, 0,85 breit, aus Faden(?). Halsmuster: 8 Rhomben auf 15,00, anfangend bei 3,40. Die sonst unsichtbare Ledernaht ist am oberen und unteren Ende sichtbar; die zwei Hälften überlappen recht stark (um 1,70 bzw. 1 1/2 Flächen). Lederverzierungen: linear, ringartig, s. Abb. 109. R-griffig. Mitteldicke Faden(?)-Bindungen an den üblichen Stellen (s. auch Abb. 109).

Zustand 1–2 (Leder an zwei Stellen gespalten, wodurch oberhalb des Daumenlochs die Bindung freiliegt). Mus. Qualität 1 (sehr guter Klang und gute Ansprache, ausgezeichnete Intonation; in derselben Klasse wie 1924,200, wobei das letztgenannte Instrument etwas voller tönt). Verarbeitung 1. Überbläst eine None.

L 55,70 (Kat.: 58,00), Tl 30,80

iDm 1,095/1,10 – 0,62 (2,77) – 2,65/2,61

aDm 1,60/1,67 oL – 3,62/3,61 mL, 3,45/3,43 oL

In A, $a' = 474$

Lit.: Kat., 47

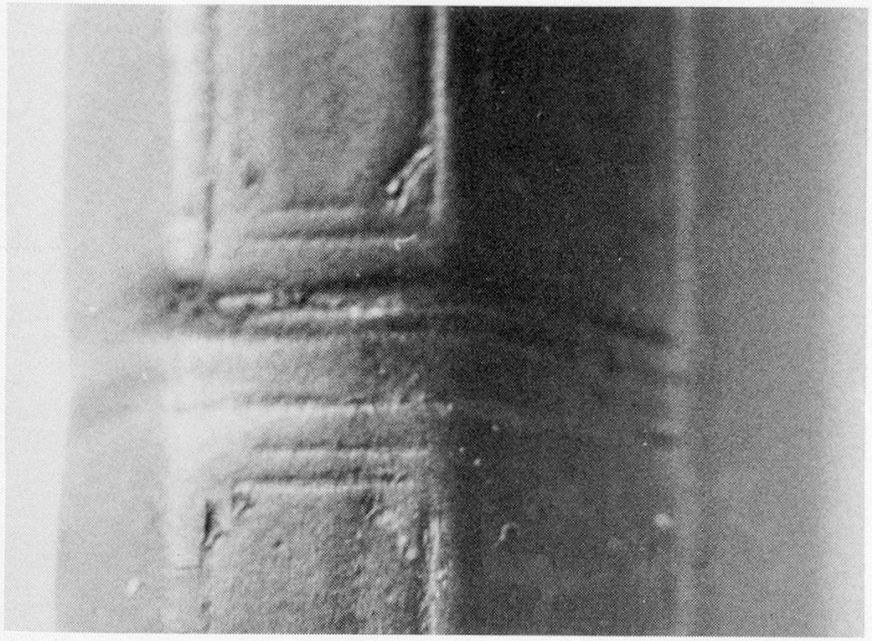


Abb. 109: Lederprägung über einer der Bindungen des Hamburger Zinken Nr. 1924,204.

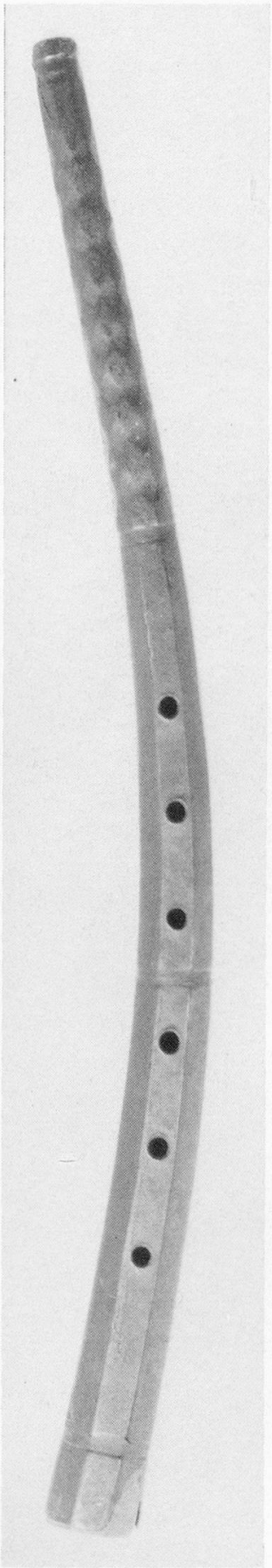


Abb. 108: Der krumme Zink Nr. 1924,204 der Hamburger Sammlung.

1924, 205 **Stiller Zink**, leicht schlangenförmig[16]

Deutschland oder Italien, um 1600. Aus dem Städtischen Museum Braunschweig (Kat.: Deutschland, 16. Jh.)

Schwarz gefärbtes Holz. Mundstückform C oder A (eher C). Fingerlöcher eher groß.

Zustand 2–3 (viele Risse am Schallende; 1,30 breiter Stoffstreifen hält dieses Ende einigermaßen zusammen. Mundstückende schlecht nachgearbeitet). Mus. Qualität 2 (trotz der Risse und Beschädigungen an beiden Enden ein gutes Instrument mit klarer Ansprache und vollem, leicht heiserem Klang). Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave.

L 64,50, Tl 35,60

iDm 1,28/1,32 – 0,65 (1,10) – 3,00/2,58

aDm 1,69/1,72 – 3,80/3,34 mit Stoffstreifen

In A, $a' = 446$ [Wohl ein G-Instrument in hoher Stimmung]

Abb.: Kat., Abb. 15c

Lit.: Kat., 47

[16] Von vorn gesehen.

KILMARNOCK (Schottland),
PRIVATSAMMLUNG LORD HOWARD DE WALDEN

64 **Krummer Tenorzink**

Italien, um 1620 (Kat., s. unten). Aus der Sammlung van Raalte
Buchsbaum/Leder (die Lederhülle stammt von einer späteren Reparatur). Achteckiger Querschnitt. Halsmuster achteckig. L-griffig. Kein Daumenloch, 7 Grifflöcher, das 7. mit einer viereckigen Messingklappe.
L 90,00
aDm 2,50 – 7,50
In C
Abb.: *The Galpin Society 21st Anniversary Exhibition ... August 18th–September 7th 1968, Reid School of Music, Edinburgh University,* Plate XXIV (2)
Lit.: a.a.O., 59 (Nr. 432)

Kat.: Angul Hammerich, *Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Beschreibender Katalog,* Kopenhagen 1911
Die Angaben stammen von Friend Overton, wenn nicht anders angegeben.

F-48 **Krummer Zink**

Provenienz ungewiß, 17. Jh.
Mahagoniholz (Weber)/Leder. Mundstückflanschverstärkung aus Messing. Halsmuster: schwaches Rhombenmuster (Weber). Leder um das Daumenloch absichtlich entfernt.
Maße von R. Weber:
L 56,50 (Overton: 56,10), Tl 29,80
iDm 1,20 (Overton) – 0,53 (1,60) – 2,20
aDm 2,05 (Overton: 1,90) – 3,20 (Overton: 3,20)
In A
Von Rainer Weber restauriert (s. Restaurationsbericht, unveröffentlicht).
Abb.: Kat., 44 (Nr. 216)
Lit.: Overton, 174 (K. 3)

F-58 **Tenorzink**, S-förmig

Provenienz ungewiß, 17. Jh.
Reste einer goldfarbigen Verzierung am Schallende. Mundrohr mit schwarzlackiertem Stoff (Weber) umwickelt. 6 Grifflöcher, 1 zweiflügelige Klappe (Kat.)
L 93,20
[Wohl in C (Weber)] (Overton: in Des)
Abb.: Kat., 44 (Nr. 219)
Lit.: Overton, 174 (K. 4)

F-82 **Krummer Zink**

Kopie von Bologna 1780
Abb. und Lit.: Kat., 44 (Nr. 217)

F-86 **Krummer Altzink**, pfeifenförmig

Provenienz ungewiß, 17.–18. Jh.?
Holz/Leder. Nur 6 Grifflöcher ohne Daumenloch. Löcher schräg geschnitten.
L 65,00 innen, 66,10 außen
iDm des Rohres 5,00 (Karstädt)
[in G?]
Vgl.: Ann Arbor 829, Brüssel 1221 (andere pfeifenförmige Instrumente) und Bologna 1780 (gekreuzte Fadenumwicklung unter dem Leder)
Lit.: Overton, 175 (K. 7); Karstädt, 405

Weitere Instrumente von peripherem Interesse:

Bukkehorn (Büffelhorn)
Dänemark, Datierung ungewiß
4 Fingerlöcher in Halbtönen. Handgeschnitztes Mundstück.
L 31,10
In Gis
Lit.: Overton, K. 1

X-71 und D.1314 **Tierhorn** (Ziege)
Moorfund 1. Jh. v. Chr. – 4. Jh. n. Chr.?
5 Fingerlöcher. Eingebautes Mundstück.
L 23,50
In Fis
Lit.: Overton, K. 2

F-98 **Serpent**
Italien, 17. Jh.
„Baddoin" zweimal im Holz des Schalltrichters eingedruckt.
L 81,30
In C
Lit.: Overton, K. 5

F-51 **Serpent**
Italien, 17. Jh.
von „Francesco Vermigli in Siena".
L 88,80
In H
Lit.: Overton, K. 6; Kat., 44 (Nr. 220)

F-53 **Serpent**
Frankreich, 17.–18. Jh.
L 1m97
In B
Lit.: Kat., 44 (Nr. 221)

F-60a **Serpent in Tubaform**
Bayern, 18. Jh.
Holz/Leder, Stürze aus Messing
L 2m15
In B
Lit.: Kat., 44 (Nr. 222)

Alle Angaben entstammen einem Brief vom 30. 3. 1981 von Herbert Heyde.
Die im kleinen Katalog von Kinsky 1913 außerdem noch angeführten Zinken sind entweder Kriegsverluste oder Nachbildungen (Heyde).

1559 **Stiller Zink**, Abb. 110

[Venedig, 16. Jh.] Aus Kassel, der Überlieferung nach ursprünglich im Besitz der Landgräflichen Kapelle
Holz. Herstellungsmarke: !!. Mundstückform B.
L 64,95, Tl 36,35
iDm ? – 0,635 (1,00) – ca. 2,85
aDm 1,90/1,915 – 3,52/3,60
In A, $a' = 435$
Vgl.: 1560, 1561, 1562

1560 **Stiller Zink**, Abb. 110

[Venedig, 16. Jh.] Aus Kassel, der Überlieferung nach ursprünglich im Besitz der Landgräflichen Kapelle
Holz. Herstellungsmarke: !!. Mundstückform B.
L 65,15, Tl 36,40
iDm ? – 0,64/0,65 (1,00) – 2,80/2,83
aDm 1,81 – 3,47/3,51
In A, $a' = 435$
Vgl.: 1559, 1561, 1562

1561 **Stiller Zink**, Abb. 110

[Venedig, 16. Jh.] Aus Kassel, der Überlieferung nach ursprünglich im Besitz der Landgräflichen Kapelle
Holz. Herstellungsmarke: HIER.S. und Adler. Mundstückform B.
L 72,25, Tl 39,85
iDm ? – 0,62 (1,10) – 2,82/2,87
aDm 1,83/1,86 – 3,64/3,70
In G, $a' = 445$
Vgl.: 1559, 1560, 1562; Nürnberg MI111; Paris 977.10.2 E.2203; Rom 2792-6

1562 **Stiller Zink**, Abb. 110

[Venedig, 16. Jh.] Aus Kassel, der Überlieferung nach ursprünglich im Besitz der Landgräflichen Kapelle
Holz. Herstellungsmarke: HIER.S. und Adler. Mundstückform B.
L 72,00, Tl 39,05
iDm ? – 0,65 (1,10) – 2,91/3,06
aDm ca. 1,83 – 3,66/3,79
In G, $a' = 445$
Vgl.: 1559, 1560, 1561; Nürnberg MI111; Paris 977.10.2 E.2203; Rom 2792-6

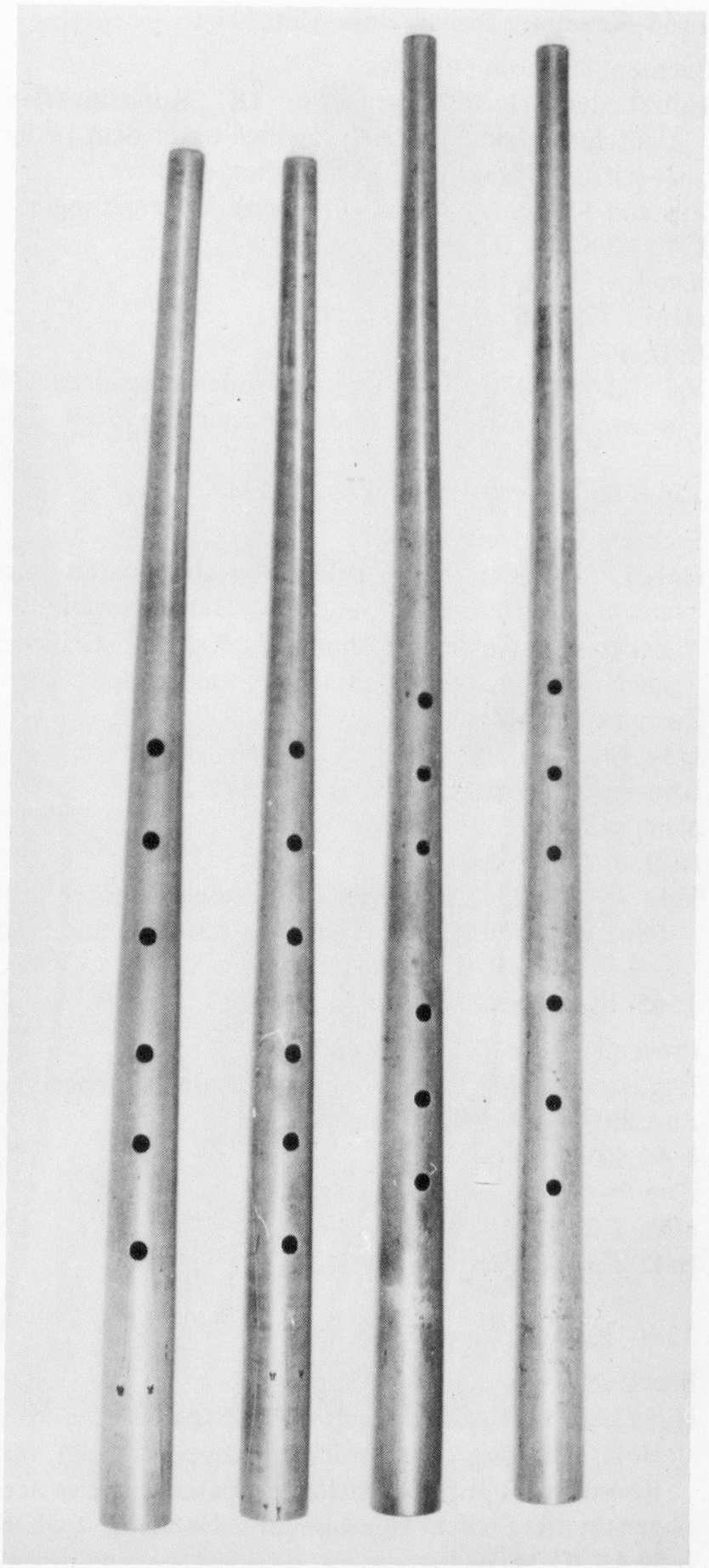


Abb. 110: Vier stille Zinken aus der Leipziger Sammlung, v. l. n. r. 1559, 1560, 1561, 1562.

1563 **Krummer Diskantzink**, Abb. 111

Sachsen, Datierung ungewiß
Holz/Leder. Herstellungsmarke: IK. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge unter dem Leder. Halsmuster: 6 Rhomben. R-griffig. Eingesetzte Fadenbindungen unten.
Zustand 4 (Schallende ausgebrochen). Verarbeitung 3.
L 42,70/42,80, Tl 24,30/24,40
iDm ? – ? (ca. 1,95) – 2,10/2,15
aDm 1,72/1,76 – ? (ausgebrochen)
In D, a' = 466
Vgl.: 1564, 4030 (diese drei Instrumente gehören zusammen); außerdem Braunschweig 62, Greifensee und Sigmaringen 4958-9

1564 **Krummer Diskantzink**, Abb. 111

Sachsen, Datierung ungewiß
Holz/Leder. Querschnitt: achtkantig abgerichtet. Herstellungsmarke: IK. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge unter dem Leder. Halsmuster: 6 Rhomben. R-griffig. Grifflöcher später stark nachgestochen. Eingesetzte Fadenbindungen unten.
Zustand 3. Verarbeitung 3.
L 42,40, Tl 24,20
iDm ? – 0,49/ca. 0,54 (1,75) – 2,09/2,14
aDm ca. 1,65 – 2,91/2,99
In D, a' = 466
Vgl.: 1563, 4030 (diese drei Instrumente gehören zusammen); Nürnberg MIR 39 (eine Kopie dieses Instruments); Greifensee und Sigmaringen 4958–9

1565 **Krummer Diskantzink**, Abb. 111

Provenienz und Datierung ungewiß
L-griffig. Erhöhte Fadenbindungen an den üblichen vier Stellen.
Zustand 4. Zweiteilige Konstruktion.
L 44,80, Tl 24,00
iDm ? – 0,86/0,90 (?) – 2,54/2,73
aDm 1,25/1,32 – 3,20/3,45
In D, a' = 440? (Nicht richtig blasbar)

1566 **Krummer Zink**, Abb. 111

Provenienz und Datierung ungewiß
Holz/Leder. Herstellungsmarke: IW (Stempel). Mundstückende: runde Oberzwinge, Holz achteckig. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge. Halsmuster: 7 Rhomben. R-griffig. Grifflöcher später teilweise nachgeschnitten. Fadenbindungen an drei Stellen. Überbläst eine None.
L 57,10, Tl 31,50

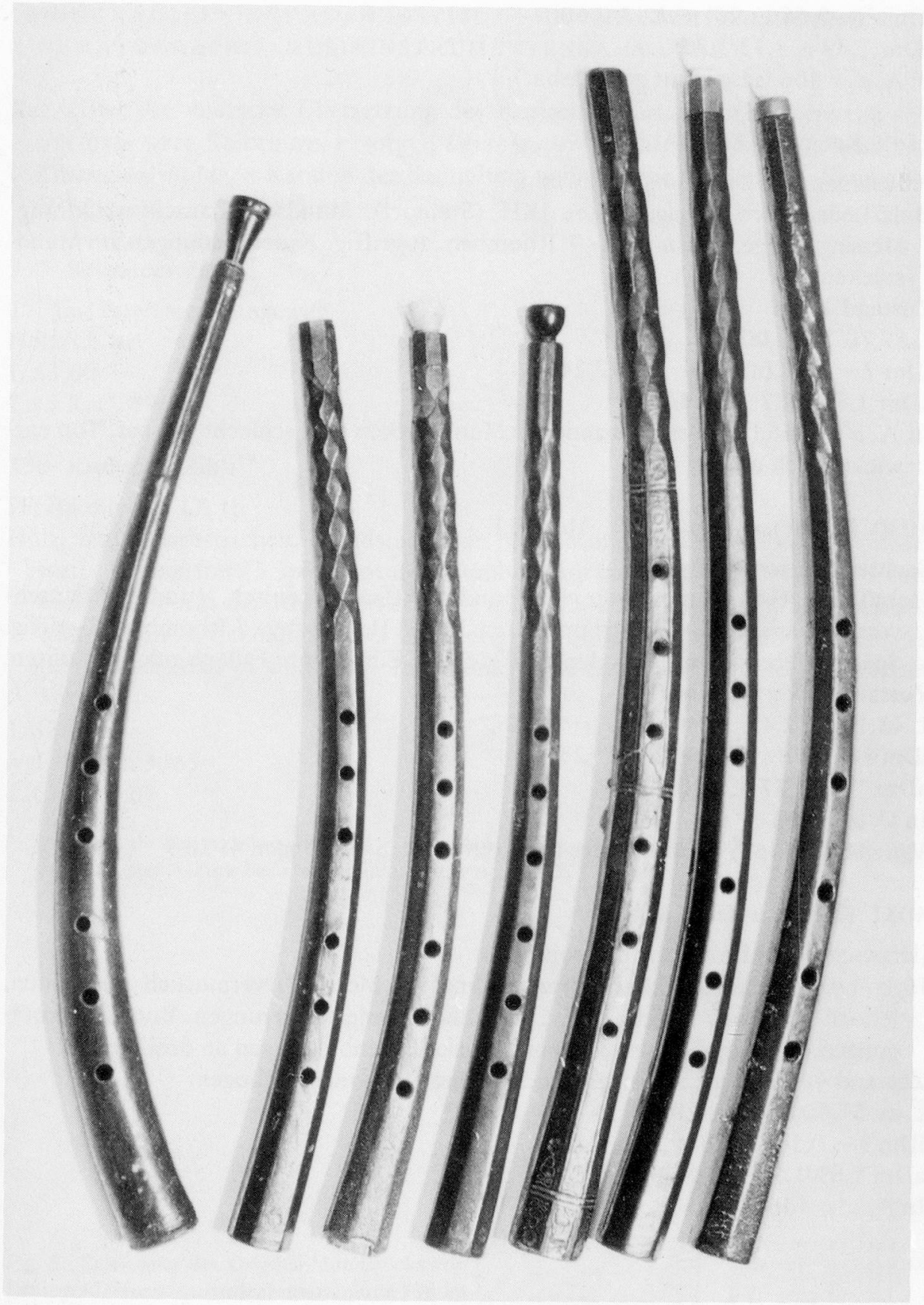


Abb. 111: 7 krumme Zinken aus der Leipziger Sammlung, v. l. n. r. 1565, 1564, 1563, 4030, 4031, 1569, 1566.

iDm ? – 0,66 (1,90) – 2,43/2,50
aDm 1,89 – 3,33/3,43
In A, a' = 466 (insgesamt gut blasbar)

1569 **Krummer Zink**, Abb. 111

Provenienz und Datierung ungewiß
Holz/Leder. Herstellungsmarke: IKH (Stempel). Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge. Halsmuster: 7 Rhomben. R-griffig. Fadenbindungen am Mundstückende.
Zustand 1.
L 57,70 Tl 31,00
iDm ? – 0,53 (1,90) – 2,19/2,24
aDm 1,84/1,87 – 3,24/3,28
In A, a' = 466 (mit den vorhandenen Mundstücken sehr schlecht blasbar, Ton entwickelt sich nicht)

4030 **Krummer Diskantzink**, Abb. 111

Sachsen, Datierung ungewiß
Holz/Leder. Herstellungsmarke: IK. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge unter dem Leder. Halsmuster: 5 Rhomben. R-griffig. Spätere Veränderungen an den Grifflöchern. Eingesetzte Fadenbindungen unten.
Zustand 3. Verarbeitung 3.
L 43,10, Tl 2,45
iDm ? – 0,58 (1,50) – 2,15/2,25
aDm 1,74/1,77 – 2,90/3,08
In D, a' = 466
Vgl.: 1563, 1564; Braunschweig 62; Greifensee; Sigmaringen 4958-9

4031 **Krummer Zink**, Abb. 111

[Deutschland?] Datierung ungewiß
Holz/Leder. Mundstückflanschverstärkung aus Metall(?) vermutlich vorhanden, jedoch kaschiert. Halsmuster: 5 Rhomben. Lederverzierungen: Buchbinderprägungen. R-griffig. Eingesetzte, mitteldicke Fadenbindungen an drei Stellen.
Zustand 4. Einteilige Konstruktion: gebohrt und danach gebogen.
L ca. 57,40, Tl ca. 32,90
iDm ? – 0,54 (1,80) – 2,56/2,59
aDm 1,89/1,94 – 3,46/3,52
In A, a' = 466

Kat. (Hier die deutsche Übersetzung des russischen Kat.; freundlicherweise von Urs Bannwart, Solothurn, besorgt): *Leningrader Institut für Theater, Musik und Kinematographie* = Katalog der Sammlung von Musikinstrumenten, Leningrad 1972

537 **Krummer Zink**[17]

17. Jh., Provenienz ungewiß
Holz/Leder.
L 63,00
Lit.: Kat., 89

538 **Krummer Zink**[17]

[Frankreich?], 17. Jh.
Holz, braun angestrichen. Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch, abgestuft. Halsmuster: 5 spitze, ovale Rhomben, anfangend bei 1,50 bis 9,90 vom Ende (die Form der Rhomben erinnert an Berlin 3065). Originalmundstück aus Walroßzahn vorhanden, s. Fig. 5. Aus der ungewöhnlichen Länge des Mundstücks geht hervor, daß es wohl zum Transponieren (einen Halbton tiefer) verwendet wurde.
L 58,00
Vgl.: Berlin 3065
Lit.: Kat., 89

[17] Im Kat. als Tenorzink angegeben. Der Länge nach muß das Instrument jedoch ein ganz gewöhnlicher A-Zink bei $a' = 440$ oder etwas tiefer (437) sein.

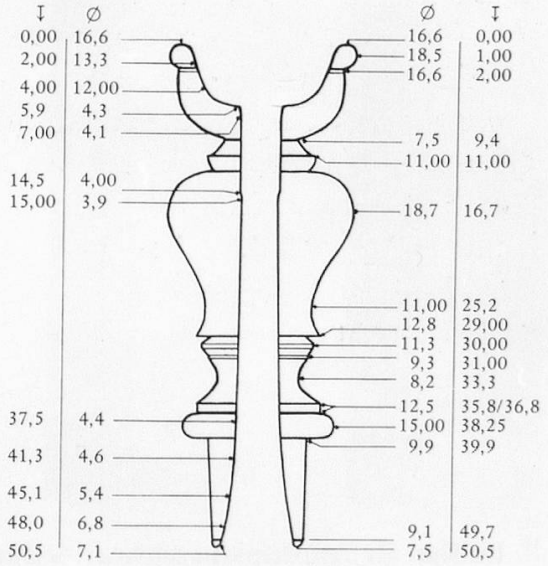


Fig. 5: Zeichnung des Original-Mundstücks von Leningrad, Musikinstrumentensammlung 538 im Maßstab 1:1. Mit freundlicher Genehmigung von Felix Radonikas.
(Zeichnung: Graham Nicholson)

Weitere Instrumente von peripherem Interesse:

101 **Krummer Diskantzink**
Kopie eines Instrumentes des 18. Jh. von V. Mahillon, mit Mundstück aus dunklem Knochen (Horn?), L 42,30

102 **Krummer Diskantzink**[18]
Kopie eines Instrumentes des 18. Jh. von V. Mahillon, L 42,30(?)

103 **Großer Tenorzink (Baßzink)**, S-förmig
Kopie eines Instrumentes des 18. (16.?) Jh. von V. Mahillon, L 89,00

583 **Serpent**
„Sax fac=r du Roi Bruxelles", 19. Jh.

1160 **Serpent**

1569 **Serpent**

[18] Im Kat. als Tenorzink bezeichnet. Vielleicht ist die Längenangabe (42,30) ein Druckfehler.

LINZ, OBERÖSTERREICHISCHES LANDESMUSEUM, MUSIKINSTRUMENTENSAMMLUNG

Kat. *Die Musikinstrumentensammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums.* Bearbeitet von Othmar Wessely = Kataloge des Oberösterreichischen Landesmuseums, Dr. Franz Pfeffer (Hg.), Bd. 9, Linz o.J.

Die Angaben zu dieser Sammlung entstammen dem Kat., außer denjenigen zu den Nrn. 70, 73 und 74, welche unveröffentlichten Untersuchungsresultaten und Messungen John McCanns (24. 3. 1980) entnommen wurden.

68 **Stiller Zink**, Abb. 112

16. Jh., Provenienz ungewiß
Holz. Herstellungsmarke: CCS.
L 60,00
iDm 0,50 – ? (?) – 2,50
[In A]
Vgl.: 69 (identisch)
Lit.: Kat., 28

69 **Stiller Zink**, Abb. 112

16. Jh., Provenienz ungewiß
Holz. Herstellungsmarke: CCS.
L 60,00
iDm 0,50 – ? (?) – 2,50
[In A]
Vgl.: 68 (identisch)
Lit.: Kat., 28

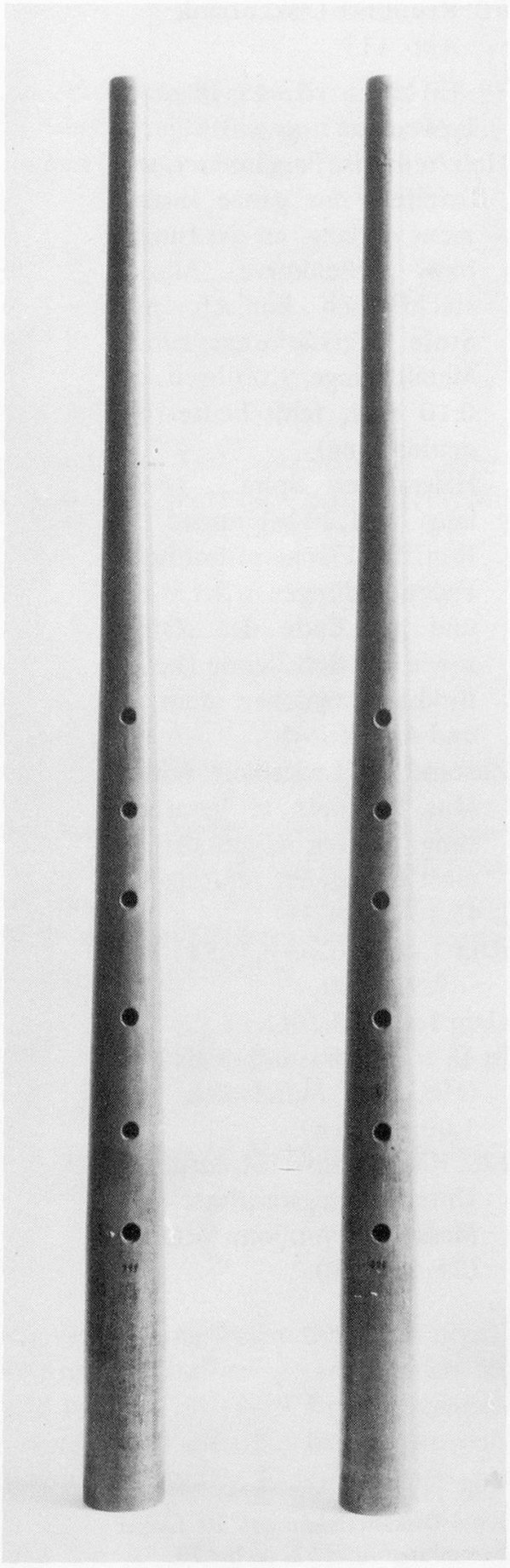


Abb. 112: Zwei stille Zinken aus der Linzer Sammlung: links 68, rechts 69.

70 **Krummer Diskantzink**
Abb. 113

17. Jh. (Kat.: 16.–17. Jh.), Provenienz ungewiß

Holz/teilweise Pergament (zwei Streifen, das ganze Instrument entlang, an der Innen- bzw. Außenkurve). Mundstückflansch konisch, mit Stufe. Verstärkung: runde Metallzwinge, 1,00 breit, ca. 0,10 dick, fehlt heute (Fadenbindung).
Halsmuster: Spirale, 14,80 lang, bei 1,20 beginnend.
R-griffig. Flache, mitteldicke Fadenbindungen in der Mitte und am Ende des Halses sowie am Schallende (keine Bindung zwischen dem 3. und 4. Griffloch).

Zustand 2 (Lederhülle fehlt). Mus. Qualität 1. Verarbeitung 2. Originalmundstück einst vorhanden, fehlt heute.

L 43,10, Tl 24,34

iDm 1,00 – 0,50/0,525 (1,50) – 2,96/2,80

aDm 1,40 – 2,20/2,15

In D, a' = etwas höher als 440 (McCann: Mundstück um 1,00 gezogen)

Lit.: Kat., 29; unveröffentlichte Untersuchungsresultate und Messungen von John McCann (24. 3. 1980).

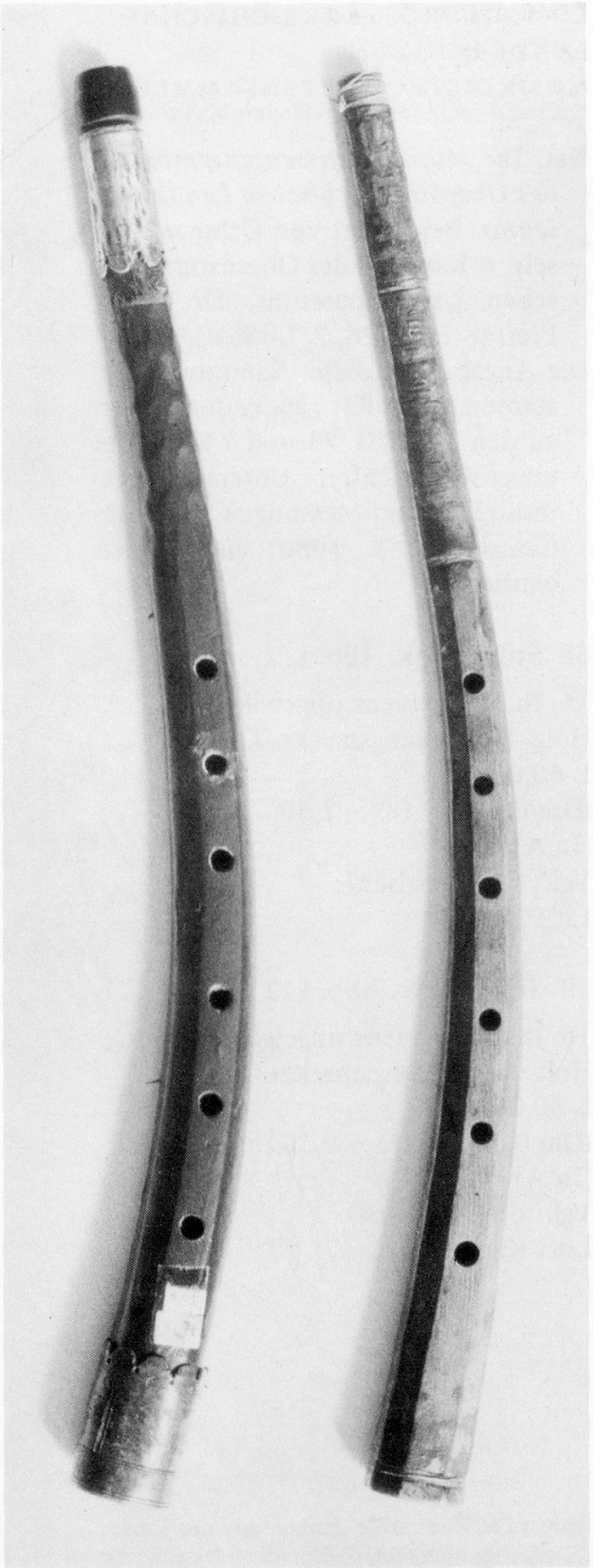


Abb. 113:
Zwei Diskantzinken aus der Linzer Sammlung: links 72, rechts 70.

71 **Krummer Diskantzink**, Abb. 114

16.–17. Jh., Provenienz ungewiß

Holz/Leder (ziemlich dick). Kaschierte Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen ringförmig und linear. R-griffig. Eingesetzte Faden/Darm-Bindungen an den üblichen Stellen.

L 43,00

iDm ? – ? (?) – 2,60

[In D]

Lit.: Kat., 29

72 **Krummer Diskantzink**, Abb. 113

16.–17. Jh., aus der Sammlung Hafner

Holz/Leder. Halsmuster: eingekerbtes Rautenmuster. Lederverzierungen linear. Bleibeschläge an beiden Enden (Kat.), s. Abb. 113. R-griffig. Leder defekt. Mit rotweiß-geflochtener Tragschnur.

L 43,00

iDm ? – ? (?) – 2,70

[In D]

Lit.: Kat., 29

73 **Krummer Zink**, Abb. 114

[Italien? 17. Jh.] (Kat.: 16.–17. Jh.)

Dunkelbraunes Holz/Leder. Mundstückflansch konisch. Verstärkung: Faden (Originalfaden durch modernen ersetzt). Halsmuster: 10 Rhomben, anfangend bei 3,90 bis 22,30. Lederverzierungen: linear, ringförmig (an den Bindungen sehr deutlich geprägt). R-griffig. Das Leder ist an den Grifflöchern viereckig ausgeschnitten. Flache Bindungen aus Faden an den üblichen Stellen.

L 61,60 (Kat.: 62,50), Tl 33,425

iDm 1,05 – 0,72/0,70 (ca. 2,00) – 2,60/2,67

aDm 1,72 oL – 3,55/3,68

In A, $a' = 435$

Lit.: Kat., 29; unveröffentlichte Untersuchungsresultate und Messungen von John McCann (24. 3. 1980)

74 **Krummer Zink**, Abb. 114

[Italien] 16.–17. Jh.

Helles Holz/Leder. Mundstückflansch konisch. Verstärkung: Faden (heute modern). Abdruck einer ehemals zugehörigen, 4,80 breiten Metallzwinge am Mundstückende. Halsmuster: 10 Rhomben, anfangend bei 4,00 bis 19,30. Lederverzierungen linear, ringförmig; „flammende Schwerter" auf allen Flächen. Reste von baumartigen Prägungen oben (typisch italienisch). R-griffig. Fadenbindungen an den üblichen Stellen.

L 57,4 (Kat.: 58,00) – Tl 31,53

iDm 1,10 – 0,60/0,525 (2,10) – ca. 2,60
aDm 1,625/1,70 – 3,50
In A, $a' = 465$
Lit.: Kat., 29; unveröffentlichte Untersuchungsresultate und Messungen von John McCann (24. 3. 1980)

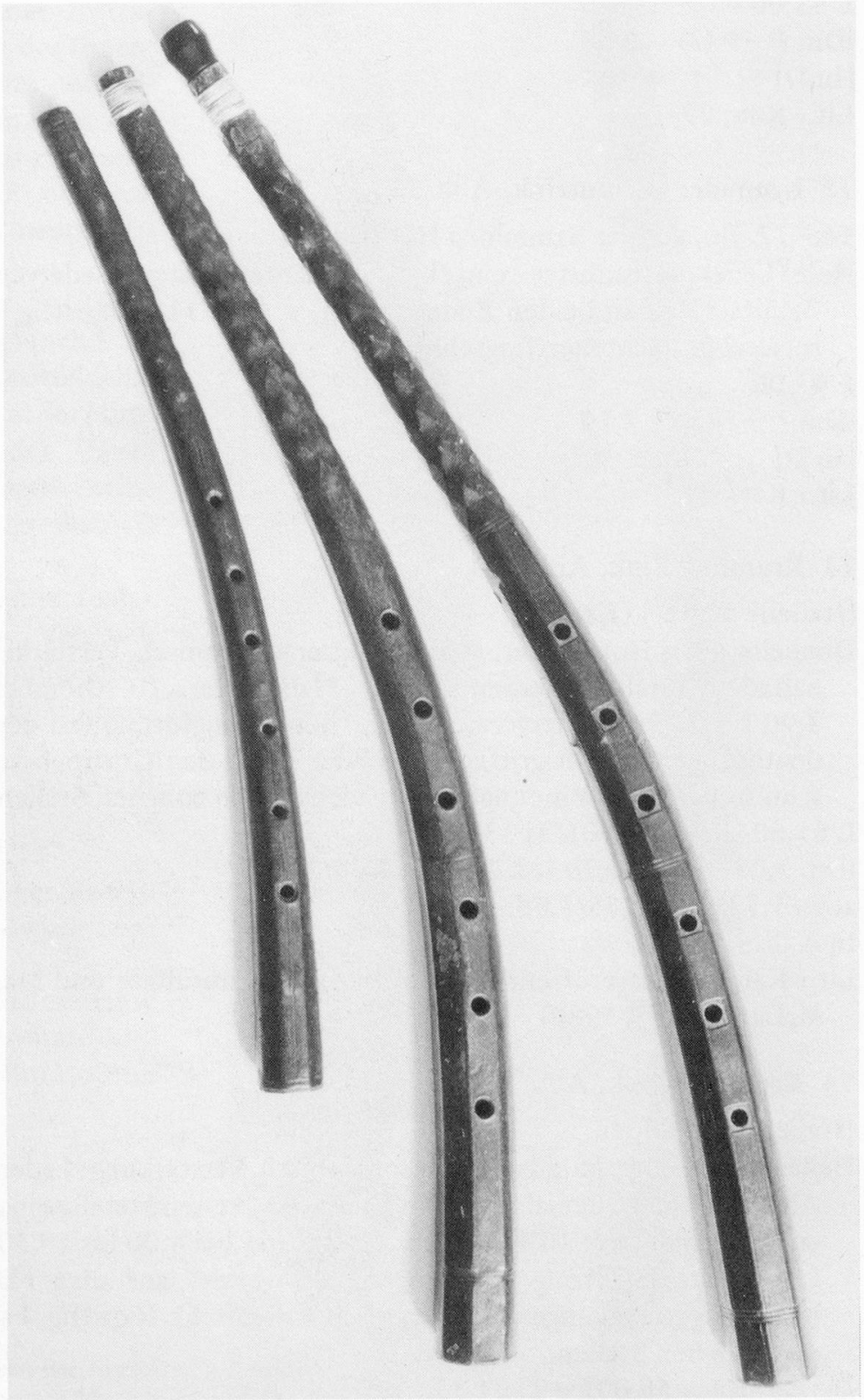


Abb. 114: Drei Zinken aus der Linzer Sammlung, v. l. n. r.: 71, 74, 73.

Kat.: Michelángelo Lambertini, *Primeiro Nucleo de um Museu Instrumental em Lisboa*, Lisboa 1914; *Boletim do Conservatório Nacional, 4. Reihe*, 13 (1965)
Alle Angaben von João Carlos Mateus, Lissabon

189 **Tenorzink**, S-förmig
Abb. 115

16./17. Jh.? (Kartei), Provenienz ungewiß. Aus der Sammlung Alfredo Keil
Holz/Leder. Achteckiger Querschnitt. Mundstückende scheint abgebrochen zu sein. Halsmuster: 7 Rhomben. Schlichtes Aussehen, keine Lederprägungen. [Daumenloch,] 7 Grifflöcher, das 7. mit zweiflügeliger Klappe.
L 96,00
[In C?]

190 **Tenorzink**, S-förmig
Abb. 116

Frankreich, 16. Jh. (Baines; Kartei: 16./17. Jh.?). Aus der Sammlung Lambertini
Holz/Leder. Runder Querschnitt, auch am Hals, jedoch mit zwei achteckigen Teilen (beim 4.–5., sowie beim 7. Griffloch). Mundstückflanschverstärkung: Elfenbeinring. Herstellungsmarke: „BAVOUX ET LOISEAU V.XXI.XXII." (Mateus: die ersten 2 Wörter unsicher; Langwill: Bavoux et Poisseau; Baines: Bavoux et Poïseau). Kein Daumenloch, 7 Grifflöcher, das 7. mit einer zweiflügeligen Klappe.
L 98,50
[In C?]
Abb.: Baines 1966, Abb. Nr. 673
Lit.: Baines 1966, 119; Langwill, 11

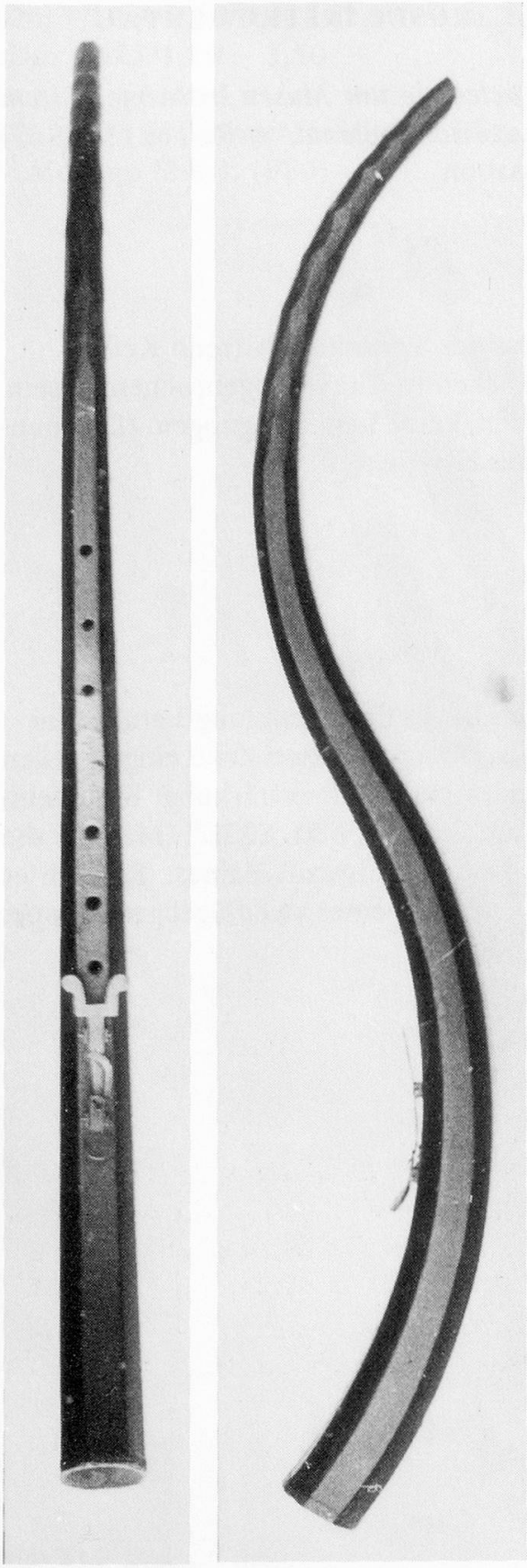


Abb. 115: Der Tenorzink der Instrumentensammlung des Konservatoriums in Lissabon, Nr. 189, von vorn und von der Seite.

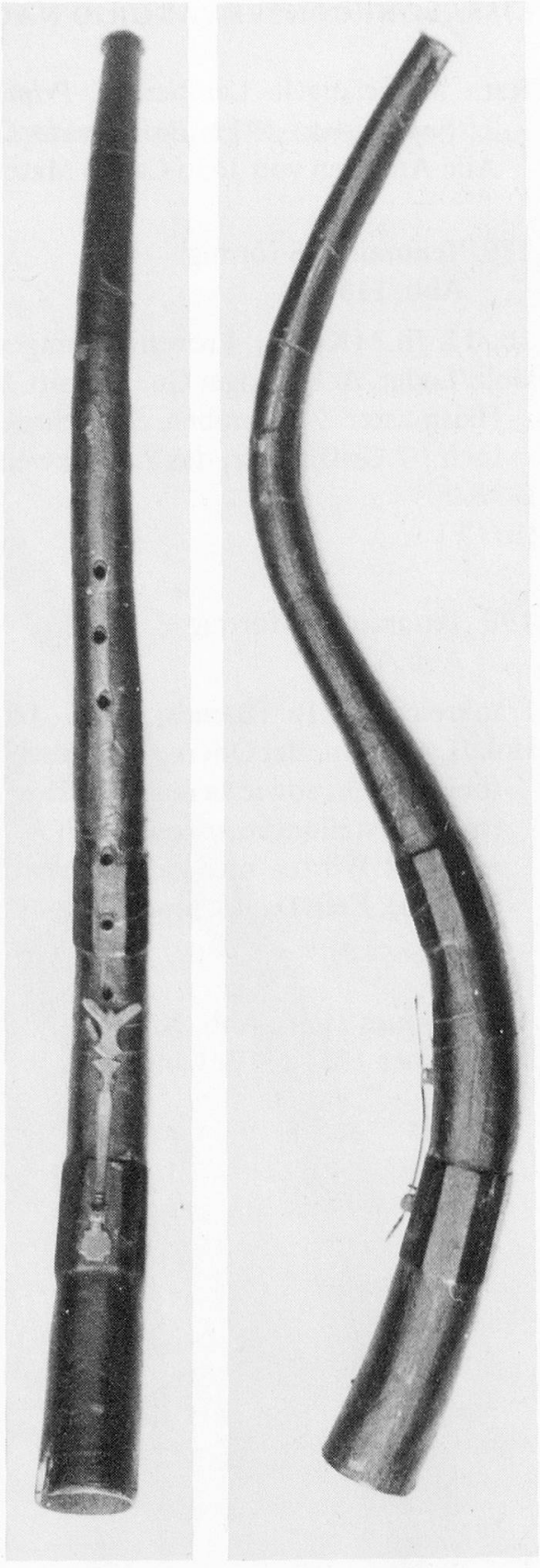


Abb. 116: Der Tenorzink der Instrumentensammlung des Konservatoriums in Lissabon, Nr. 190, von vorn und von der Seite.

LONDON, HORNIMAN MUSEUM

Kat.: *Wind Instruments of European Art Music,* London 1974

14.5.27/207 **Krummer Zink**

Provenienz ungewiß, 17./18. Jh.? Aus Sammlung Adam Carse
Holz, fast gerade. 2 Messingkappen, oben und unten. R-griffig.
L 59,0
iDm ? – ? (?) – 2,30
Abb.: Kat., Plate 14 (Nr. 63)
Vgl.: Nürnberg MIR 40
Lit.: Kat., 92

26.1.57 **Krummer Tenorzink,** S-förmig
Holz/Leder.
L 97,7
Kopie von Canon F. Galpin
Lit.: Kat., 92

LONDON, MUSEUM OF THE ROYAL COLLEGE OF MUSIC

Julian Drake, „The Christ Church Cornetts and the Ivory Cornett in the Royal College of Music, London", *GSJ* 34 (1981)
Alle Angaben entstammen diesem Artikel

Krummer Zink

Provenienz und Datierung ungewiß.
Elfenbein. Halsmuster: 5 Rhomben. R-griffig.
Zustand 1. Mus. Qualität 3 (sehr schwer zu spielen; das Instrument ist schwer an Gewicht). Verarbeitung 1–2. Mundstück aus Elfenbein (das Mundstück war früher nicht vorhanden, vgl. 1891 [Royal Military Exhibition, als „missing" angegeben] und 1899 [Kat. des Donaldson Museum]). Mundstückmaße: L 4,70, Kessel: iDm 1,47, Tiefe 0,55. Rand scharf. Bohrungsdurchmesser 0,35. Schaft: Durchmesser am Kessel: 1,00, Durchmesser am oberen Ende: 0,75, L 2,20. Bohrung: iDm am Ende 0,53/0,58.
Schaft und Kesselteil sind zusammenschraubbar (!).
L 57,45, Tl 32,20
iDm 1,00 – 0,65 (6,00) – 2,65
aDm 1,55 – 3,30
[In A]
Abb.: J. Drake, Plate IV, b und c
Lit.: J. Drake, 44–50

Alle Angaben von Graham Nicholson

73.[18]65 **Krummer Diskantzink**
Abb. 117 und 118

1550–1600?, 1865 von der Portales Collection, Paris, gekauft; Provenienz ungewiß
Elfenbein (für ein Cornettino einmalig). Wahrscheinlich ist dieses Instrument aus einem Jagdhorn in einen Zinken umgewandelt worden. Runder (eher ovaler) Querschnitt. Mundstückform B. Reiche Verzierungen mit Putten u. a. L-griffig.
Zustand 1. Mus. Qualität 3. Verarbeitung 1. Eingebautes Mundstück, unregelmäßig elliptisch. Innenrillen vorhanden; sie entstanden vielleicht durch ein früher gebrauchtes separates Mundstück.
L 35,10, Tl 21,44
iDm ? – ? (?) – 3,90
aDm 1,375/1,45 – 4,22
In E? (Genaue Tonhöhe schwer zu definieren wegen eines Risses am Mundstückende des Instruments; die Oktave läßt sich gut überblasen, jedoch hat das Instrument eine unregelmäßige Ansprache am unteren Ende der Skala).

404–1887 **Krummer Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß
Holz/Leder. Mundstückende rund. L-griffig. Originalmundstück (aus Horn?) vorhanden. Das Mundstück paßt über das Oberende des Instruments und ist außerdem recht groß.
[in A]
Vgl.: München, Deutsches Museum, 44598 (ähnliches Mundstück)

1123–1869 **Krummer Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß
Elfenbein.
[In A]

Abb. 117 und 118 (nebenstehend): Zwei Ansichten des kleinen Diskantzinken Nr. 73.[18]65 aus dem Victoria and Albert Museum, London.





Kat.: Georg Karstädt, *Die Sammlung alter Musikinstrumente im St. Annen-Museum*, o.O., o.J.
(Der Kat. hat keine Seitenzahlen und gibt die Nummern der Instrumente nicht an; bei Nr. 1893/59 fehlt außerdem der Hinweis auf das originale Mundstück.)

1893/58 **Krummer Zink**, Abb. 119

16./17. Jh., 1893 von der Vorsteherschaft der Marienkirche übergeben. Vielleicht ein Zink des Küsters der St. Marienkirche? (s. Anm. zu Nr. 3587d).
Holz/dunkelbraunes Leder. Herstellungsmarke: unten am Schallende auf der Ebene der 1. Grifflöcher ein Wappen (leider nicht mehr deutlich zu erkennen. Grösse: 1,30 auf 1,20). Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung aus Horn, 1,30 lang, kaschiert. Halsmuster: 6 Rhomben auf 13,00, anfangend bei 4,70. Lederverzierungen linear. R-griffig.
Zustand 4 (durch Wurmlöcher sehr undicht). Verarbeitung 2. Überbläst eine None.
L 57,10 (Kartei: 57,50), Tl 31,50
iDm 1,19/1,15 – 0,77 (2,80) – 2,36/2,33
aDm ca. 1,83/1,74 (Kartei: 1,70) – 3,01/3,05 (Kartei: 3,00)
In A, $a' = 465$? (da Instrument undicht; C- und Cis-Angaben können nicht mehr gemacht werden.)
Vgl.: 3587d
Lit.: Kat.; Georg Karstädt, „Blasinstrumente des Barock", *Musica* 4 (1950) 460–462

1893/59 **Krummer Zink**, Abb. 119

[Wohl Deutschland] 1742. 1893 von der Vorsteherschaft der Marienkirche übergeben.
(Pflaumen-?) Holz/dunkelbraunes Leder. Herstellungsmarke (Besitzermarke?): „17 42 C M M" am Schallende auf fünf Flächen eingeritzt, die „17" auf der Fläche der Löcher (s. Abb. 120 und 121). Mundstückflansch: Stufe bei ca. 1,40. Mundstückflanschverstärkung: achteckige Messinghülse, Breite 1,55, 0,45 dick (Leder hört hier auf, ging vielleicht früher bis zum Ende des Instruments). Halsmuster: 5 (oder 6?) Rhomben, sehr abgegriffen, auf ca. 12,00 – 14,00. R-griffig. 5. und 6. Griffloch Richtung Mundstückende um ca. 1,10 bzw. 1,14 versetzt, s. Abb. 122 (deshalb auch Oktave statt None). Das 6. Griffloch ist zudem verkleinert worden.
Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave. Später(?) aufgesetztes Schallstück: außen 4,10, innen 2,50, einteilig. Schallbecher mit Drechselarbeit reich verziert. Das Leder hört an der zusammengesetzten Stelle auf. Originalmundstück aus Horn (s. Abb. 123). Die Schnurumwicklung soll, laut Museumsrestauratoren, auch sehr alt sein. Kesselteil des Mundstücks s. Abb. 124.
L 59,40, Tl 33,00
iDm 1,14/1,14 – 0,59 (1,92) – 2,49/2,53
aDm 1,79/1,80 – 3,75/3,79

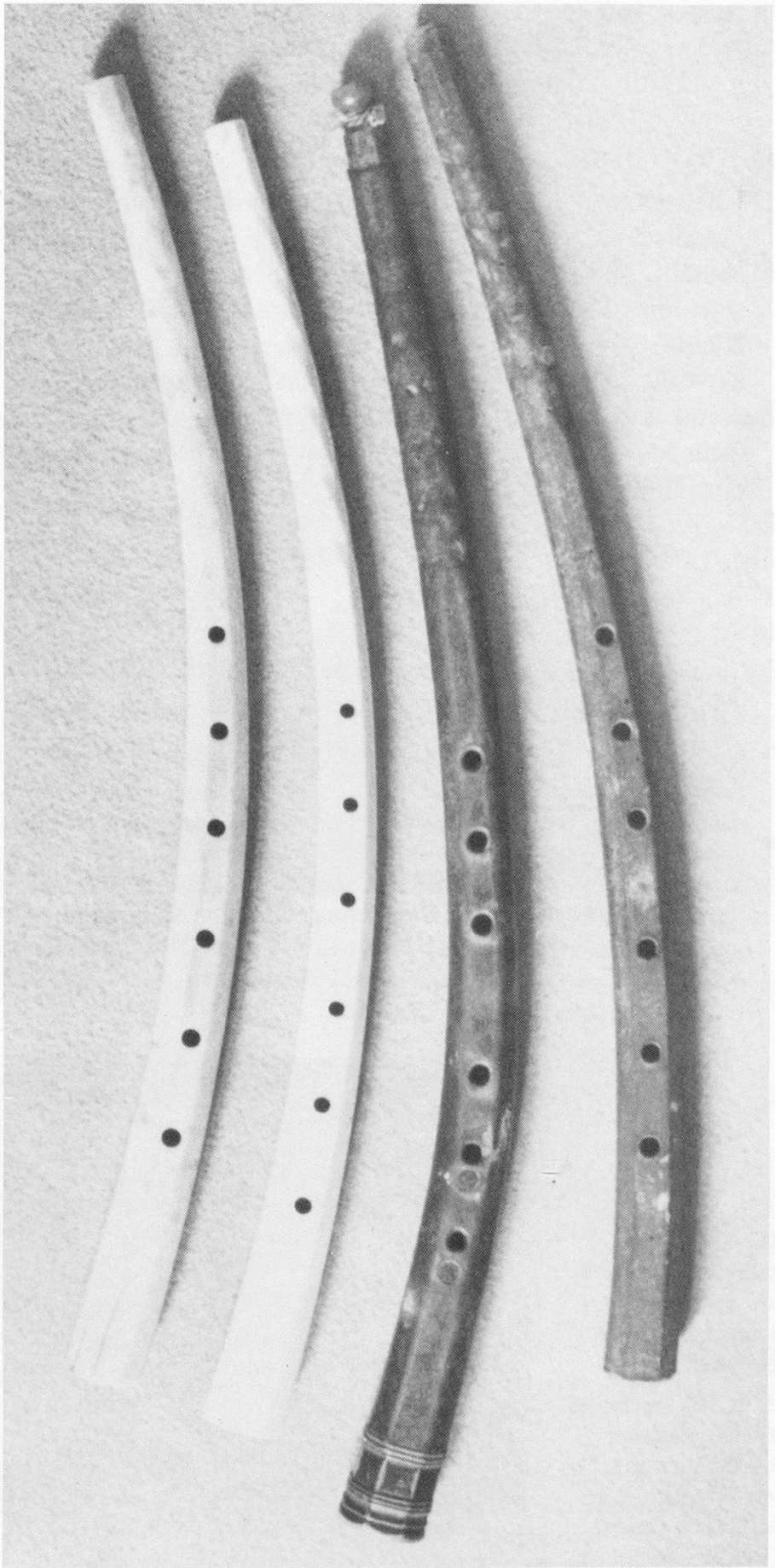


Abb. 119:
Die vier Zinken des St. Annen-Museums, Lübeck, v. l. n. r.: 1981/95, 3587d, 1893/59, 1893/58.

In A, $a' = 460$

Lit.: Kat.; Georg Karstädt, „Blasinstrumente des Barock", *Musica* 4 (1950) 460–462; John McCann, unveröffentlichte Notizen und Messungen (24. 3. 1980)[19]

3587d **Krummer Zink**, Abb. 119

1882 angekauft vom Orgelbauer Vogt. Aus dem Nachlaß des Türmers von St. Marien, Mandischer[20]

Elfenbein. Mundstückflansch konisch, Stufe bei 2,17. Keine Mundstückflanschverstärkung. Halsmuster: 6 Rhomben auf 16,00, anfangend bei 3,00. R-griffig. Kleine Grifflöcher. Abstand vom 3. zum 4. Loch (L-R Hand) nur 4,60, sonst ca. 4,00. Deshalb wird c' (c″) mit Gabelgriff gespielt.

Zustand 1 (ein Spalt, jedoch nur 3,50 lang, am unteren Ende). Mus. Qualität 1 (sehr klarer Ton, gute Intonation und Ansprache). Verarbeitung 1–2. Überbläst eine None.

L 55,00, Tl 30,70

iDm 1,05/1,06–0,62 (4,20)–2,67/2,67

aDm 1,66/1,72–3,27/3,38

In A, $a' = 490$

Lit.: Kat.; Georg Karstädt, „Blasinstrumente des Barock", *Musica* 4 (1950) 460–462

[19] Nach McCann handelt es sich hierbei um ein älteres Chortoninstrument, das 1742 durch Hinzufügung des Schallstücks auf eine tiefere Stimmung gebracht worden ist. Allerdings hätten dabei die unteren Grifflöcher nach unten, nicht nach oben versetzt werden sollen.

[20] „Nach Mitteilung des Organisten der Marienkirche, Jimmerthal (1809–1886), hat der in den fünfziger Jahren verstorbene Küster der Marienkirche, Mandischer, Sonnabend abends 9 Uhr regelmäßig auf diesem Zink vom Turm geblasen." (Angabe aus der Kartei)



Abb. 120 (links): Die eingeritzte Jahreszahl 1742 am Schallende des Lübecker Zinken Nr. 1893/59.



Abb. 121 (rechts): Die eingeritzten Buchstaben C M M am Schallende des Lübecker Zinken Nr. 1893/59.

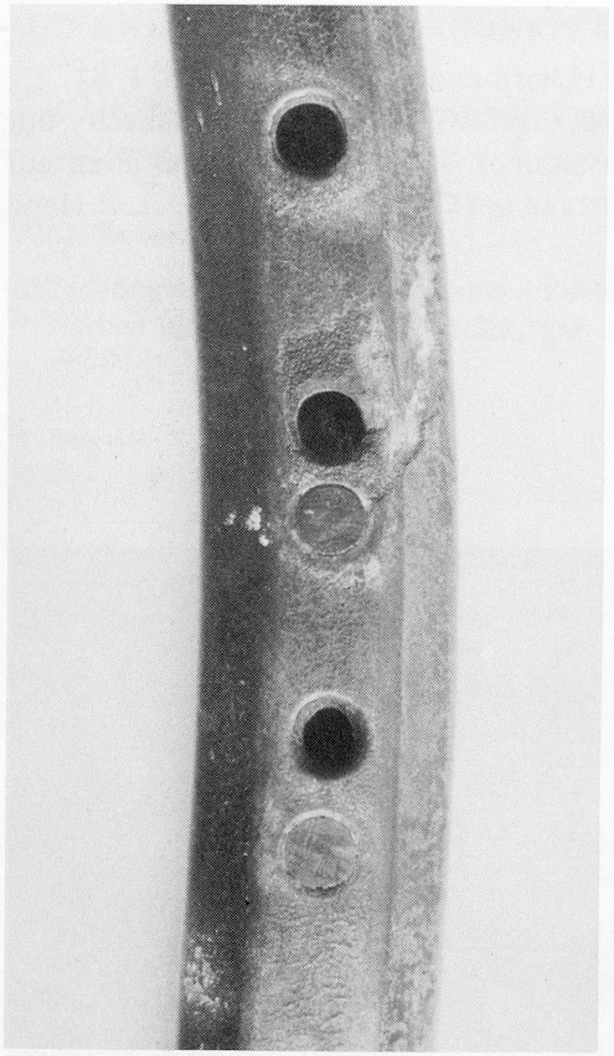




Abb. 122 (links): Die alten und neuen Grifflöcher 4, 5 und 6 am Lübecker Zinken Nr. 1893/59.
Abb. 123 (rechts): Das Originalmundstück des Lübecker Zinken 1893/59, von der Seite gesehen.



Abb. 124: Das Originalmundstück des Lübecker Zinken Nr. 1893/59 (Kessel).

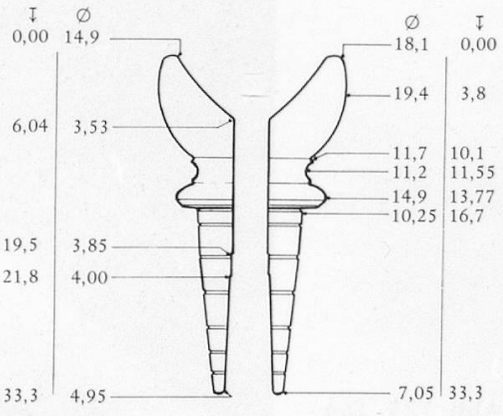


Fig. 6: Zeichnung des Original-Mundstücks von Lübeck St. Annen-Museum 1893.59 im Maßstab 1:1.
(Zeichnung: Graham Nicholson)

1981/95 **Krummer Zink**, Abb. 119 und 125

Italien? um 1600. Leihgabe von H. und W. Horstmann, Lübeck, vom 30. 1. 81

Elfenbein (ziemlich nachgedunkelt, fast orangefarben). Mundstückflansch: nur konisch (bei Elfenbeinzinken eine Ausnahme). Halsmuster: 6 Rhomben auf 16,50, anfangend bei 2,50. R-griffig. Abstand der Grifflöcher ca. 4,20, L-R Hand nur 4,70.

Zustand 1–2. Mus. Qualität 1 (in jeder Hinsicht ein erstklassiges Instrument). Verarbeitung 1–2 (Mundstück-Eingang sehr eng). Überbläst eine Oktave.

L 54,50, Tl 32,00

iDm 0,95/0,95 – 0,70 (2,20) – 2,60/2,52

aDm 1,83/1,79 – 3,29/3,27

In A, $a' = 487$

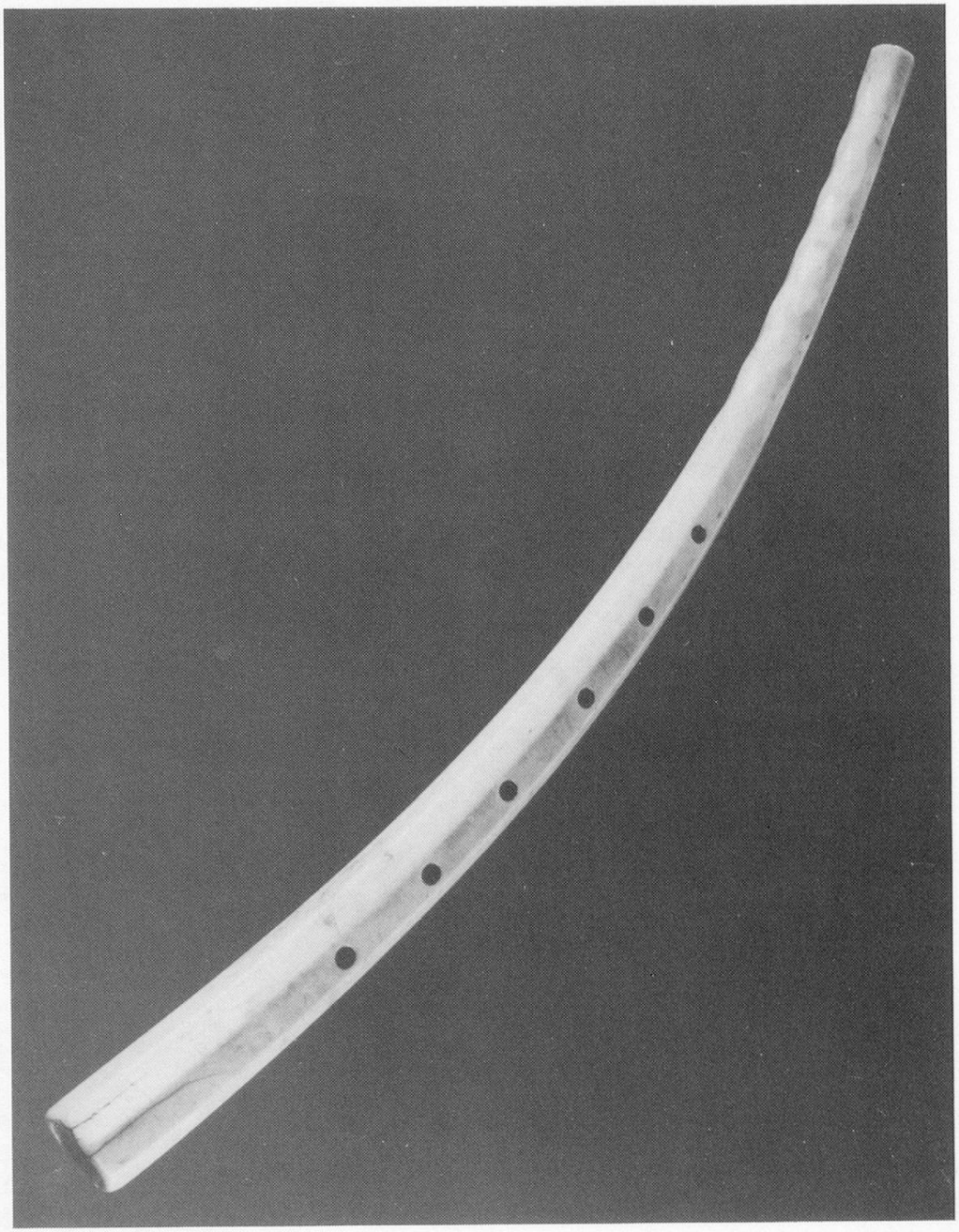


Abb. 125: Der Elfenbeinzink der Lübecker Sammlung, Nr. 1981/95.

Kat.: *Führer durch das Musikinstrumenten-Museum der Stadt Markneukirchen/ Sachsen,* Markneukirchen 1971

2262 **Krummer Diskantzink**

[Dieses Instrument wird wohl eine Kopie aus dem späten 19. oder frühen 20. Jh. sein, da mir Herbert Heyde am 30. 3. 1981 mitteilte, außer in Leipzig gäbe es keine originalen Zinken in der DDR. Vgl. jedoch Eisenach.]

4 **Serpent**

Mu 97 [K. 45] **Jagdzink** (Overton: „Ruderhorn")

Provenienz und Datierung ungewiß
Ebenholz. Innen die Marke „K. CIVILLISTE FOL. 30, Nr. 5". Mundstückform D. Vermutlich hatte dieser Zink früher Elfenbeinringe, die heute fehlen (am Schallende sind z. B. noch Nagellöcher zu sehen). Keine Grifflöcher. Eng gebohrt, mit innerer Aufladung der Stürze, ca. 4,50 vom Ende. Überbläst ca. eine große Septime. Einteilige Konstruktion. Eingebautes Mundstück: Kesselteil ca. 0,60 tief, Bohrungsdurchmesser 2,90.
L 33,95
aDm ca. 1,90 – ca. 3,80
In A, $a' = 445$
Lit.: Overton, 148 (BNM 2)

Mu 98 [K. 46] **Krummer Diskantzink,** Abb. 126

Provenienz ungewiß, 1700 oder 1709
Holz/braunes Pergament. Herstellungsmarke (oder Besitzerzeichen?): KOVAC / PAL / A (oder △) / 1700 (möglicherweise 1709) / ⋊ (auf der Schutzkappe am Mundstückende) (s. Abb. 127 und 128). Mundstückflansch konisch, Stufe (nur noch teilweise vorhanden) bei ca. 1,70. Oberzwinge (-kappe) aus Blei, achteckig, nicht besonders auffällig (s. Abb. 129). Halsmuster: 5 1/2 Rhomben (ungewöhnliche Ausführung) über 8,40 (s. Abb. 129). R-griffig.
Zustand 3 (undicht). Mus. Qualität 4 (da undicht). Verarbeitung 3.
L 39,00, Tl 22,20
iDm 1,12/1,14 – 0,62 (2,40) – 2,18/2,27
aDm 1,81/1,81 (Zwinge nicht abnehmbar) – 2,84/2,88
In D, $a' = 464$ (Overton: in Des) (wegen Undichte ist diese Angabe nur annähernd)
Lit.: Overton, 148 (BNM 2)

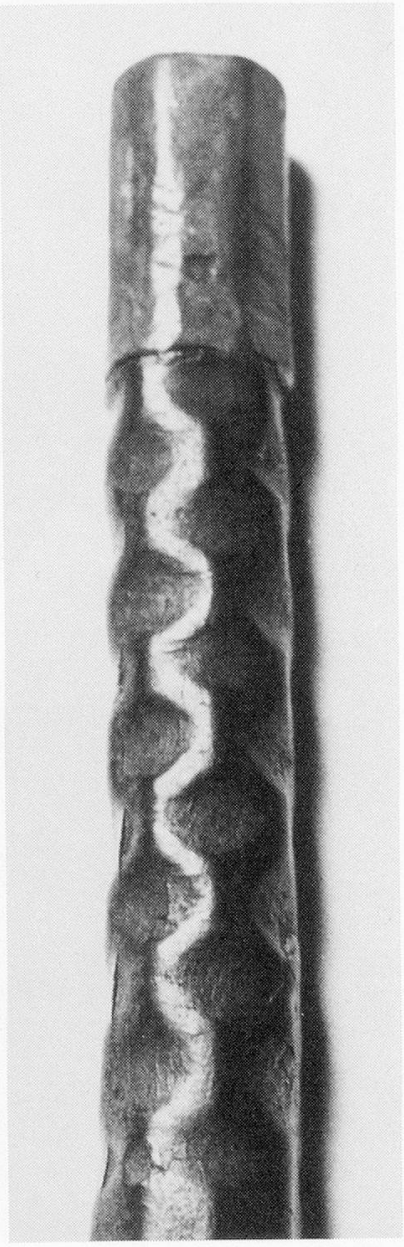
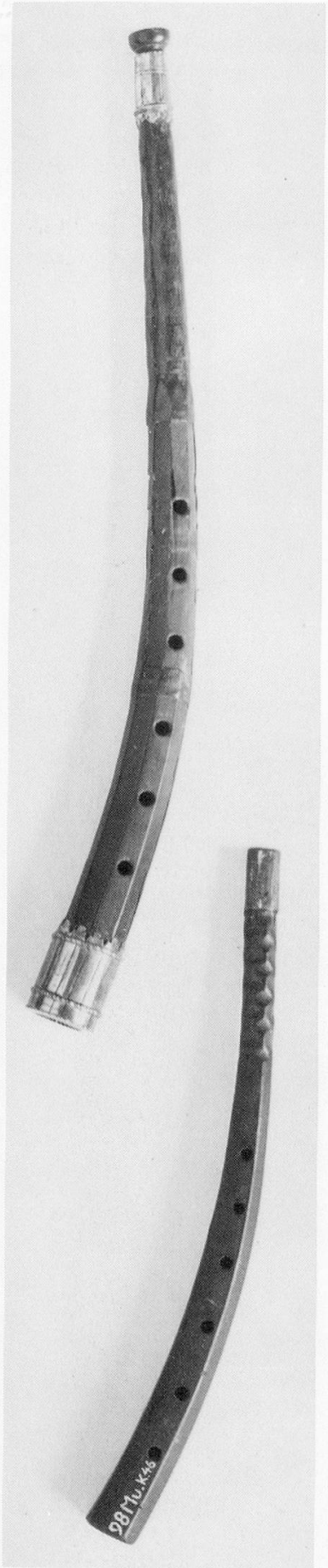
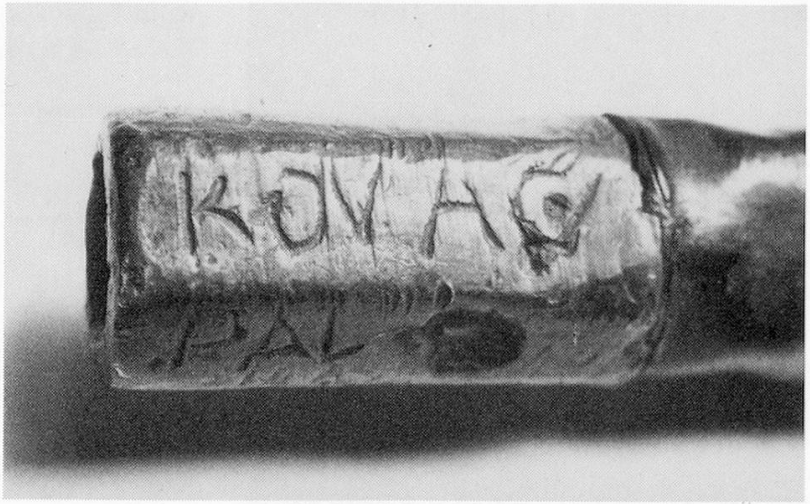


Abb. 129: Das Mundstückende des Zinken Nr. Mu 98 [K. 46] des Bayerischen Nationalmuseums München mit der Kappe und dem ungewöhnlichen Rautenmuster.





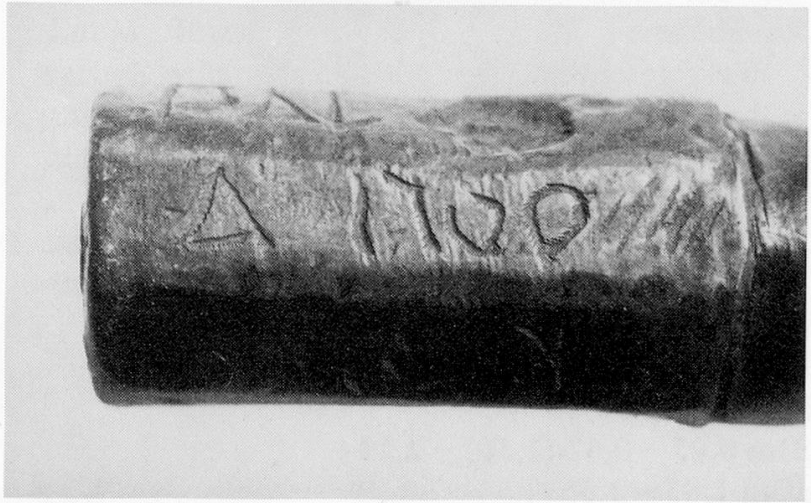


Abb. 127 und 128: Zwei Ansichten der Schutzkappe am Mundstückende des krummen Diskantzinken Nr. Mu 98 [K. 46] des Bayerischen Nationalmuseums.

Abb. 126: Zwei Zinken des Bayerischen Nationalmuseums München, unten: der Diskantzink Nr. Mu 98 [K. 46], oben: der krumme Zink Nr. Mu 104 [K. 52].

Mu 101 [K. 48] **Gerader Zink**
Abb. 130

[Aus der Gegend um Stuttgart], 19. Jh. (Overton: wahrscheinlich 18. Jh.)

Holz. Die vier Zwingen sind aus Elfenbein und Kuhhorn, wobei die beiden äußeren hell (Elfenbein), die beiden inneren dunkel (Kuhhorn) sind. Das Daumenloch ist ebenfalls mit dunklem Kuhhorn ausgebuchst, wobei die Büchse in die Bohrung hineinragt. Möglicherweise stammt das Kopfstück von einem anderen Instrument gleicher Bauweise, da unterschiedliches Holz verwandt wurde. 2. und 3. Teil: Buchsbaum, oben möglicherweise Pfaffenhütchen. Mundstückflansch abgestuft. Mundstückflanschverstärkung: herausgestellte Zwinge aus Elfenbein. Einarmige Klappe mit Blattfeder; ein Stift mit Kugel als Arretiermechanismus fehlt, s. Abb. 131.

Zustand 1. Verarbeitung 2. Überbläst eine None. Dreiteilige Konstruktion, auf der Drehbank gearbeitet (s. Abb. 132).

Maße von R. Weber:
L 56,80, Tl 30,60
iDm 0,95 – 0,62 (1,50) – 2,12
aDm 1,85 – 3,35
In A, $a' = 460$

Vgl.: Basel, Privatsammlung; Nürnberg MI 113, MIR 33 und MIR 34; Stuttgart 1981–76

Lit.: Overton, 148 (BNM 1)

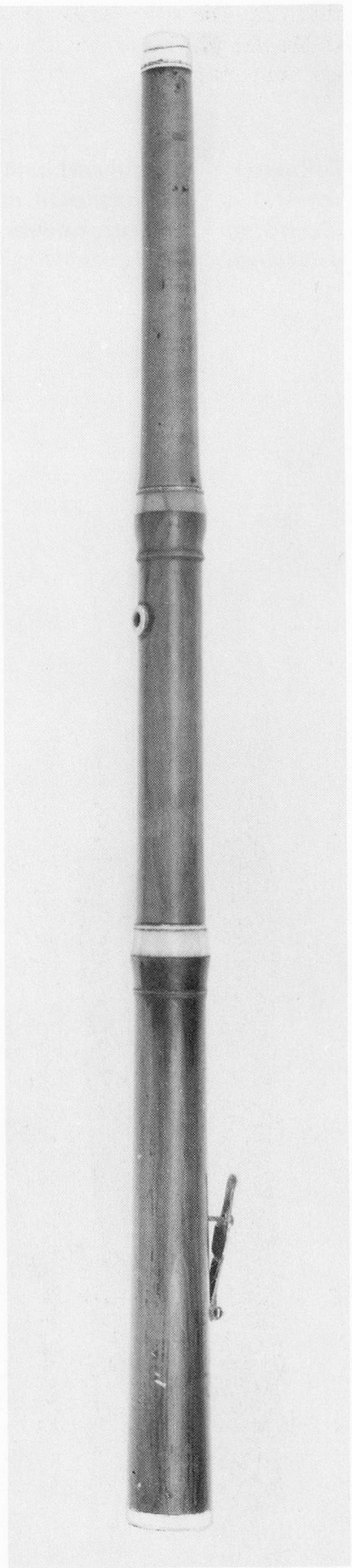
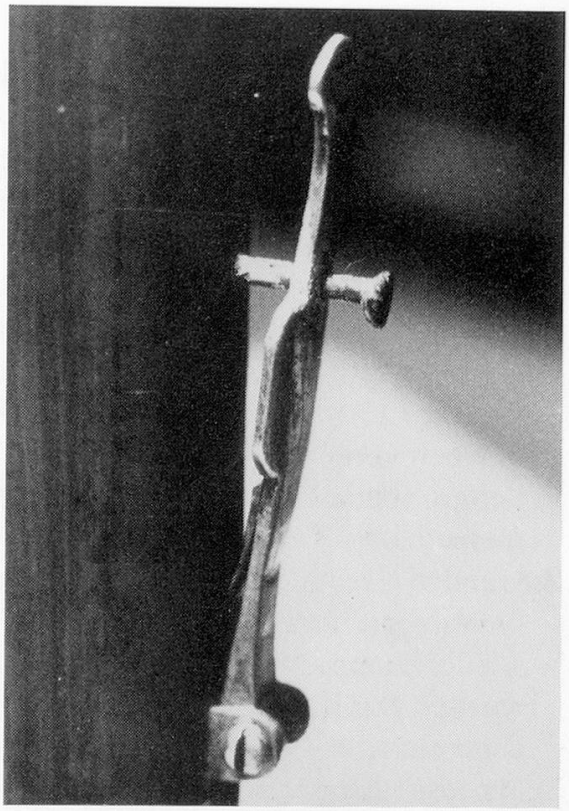


Abb. 130: Der dreiteilige gerade Zink Nr. Mu 101 [K. 48] des Bayerischen Nationalmuseums München.

Abb. 131: Die Klappe am Unterende des Zinken Nr. Mu 101 [K. 48] mit einem Nagel als Notbehelf (vor der Restaurierung).



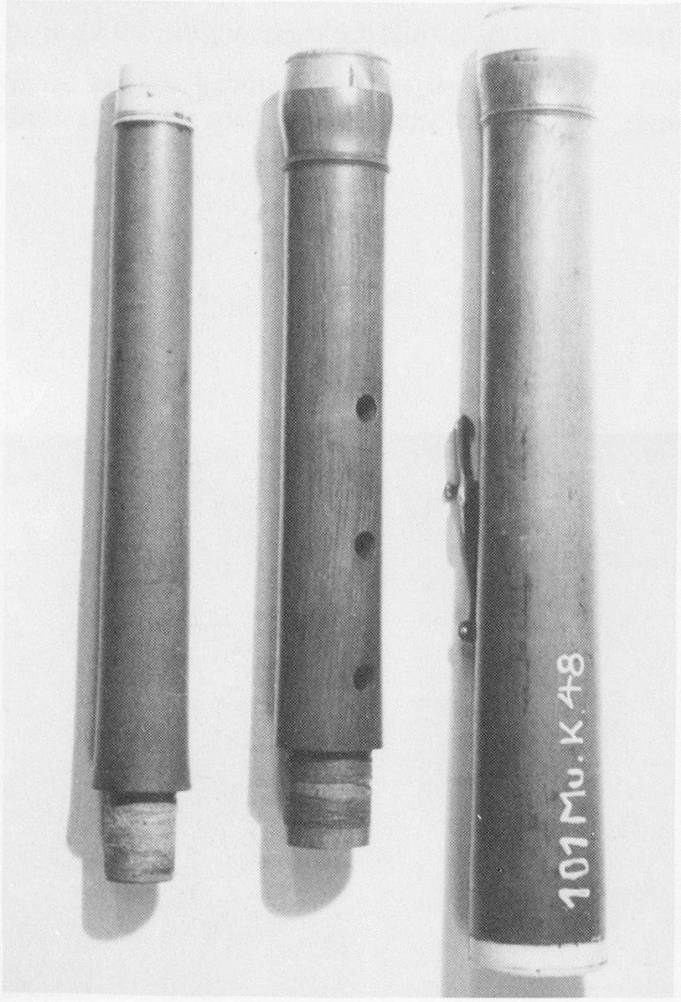


Abb. 132: Der Zink Nr. Mu 101 [K. 48], zerlegt.

Mu 104 [K. 52] **Krummer Zink**, Abb. 126

Deutschland (d. h. deutscher oder alpenländischer Herkunft, der Holzart nach), 16. Jh. (Weber; Overton: 17. Jh.?)

Eibenholz *(Taxus baccata)* nach Mikroanalyse von Weber. Braunes Leder (nur oben ganz erhalten, sonst nur in Streifen an den Seiten der Naht und zwischen LH und RH). Mundstückende: s. Abb. 133. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: Fadenbindung unter der Schutzkappe. Halsmuster: Rautenmuster, schlecht sichtbar, weil Leder (vermutlich noch mit Stoff darunter) nach einer früheren Reparatur recht grob aufgeklebt wurde. Runde Messingkappen (s. Abb. 134) oben und unten. R-griffig. Stoffreste sichtbar zwischen 1. und 2. Loch (breiteste Stelle ca. 1,30); jeweils zwei sichtbare Einkerbungen an den Seiten oberhalb des 1. und unterhalb des 2. Lochs, um das Instrument zusammenzuhalten; dasselbe unten, unterhalb des 4. und 6. Lochs (s. Abb. 135).

Zustand 4 (schlechte Restauration vor 1951; das Instrument war einmal stark beschädigt: in zwei Teile gebrochen am 1. Loch und mit Kaltleim [Weißleim] wieder zusammengeklebt, wobei der Leim innen überhaupt nicht abgewischt wurde). Das Instrument war früher vermutlich sehr gut, die Grifflöcher sind stark abgenutzt, woraus ich schließe, daß dieser Zink viel geblasen worden ist. Im Mundstücksockel ist eine Papierumwicklung erhalten, und zwar aus alter Zeit und aus einem Buch mit deutschen Gotikbuchstaben. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 1–2. Überbläst eine (enge) None. Originalmundstück zwischen 1951 und 1981 verloren gegangen.

Maße von Weber:
L 54,30, Tl 29,20
iDm 1,00 – 0,74 (3,20) – 2,60
aDm 1,65 – 3,45
In A, $a' = 484$
Lit.: Overton, 148 (BNM 4)

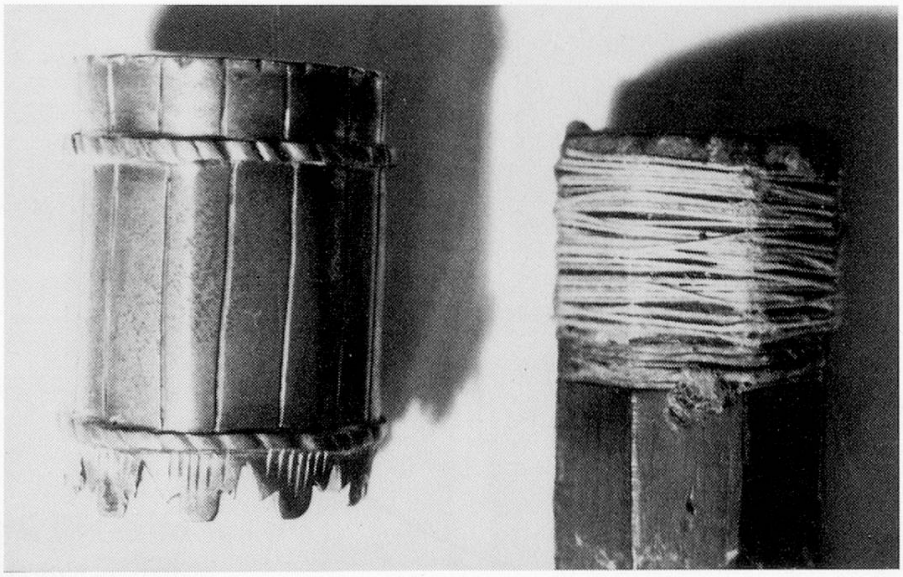


Abb. 133: Mundstückende mit abgenommener Schutzkappe des krummen Zinken Nr. Mu 104 [K. 52] im Bayerischen Nationalmuseum München.

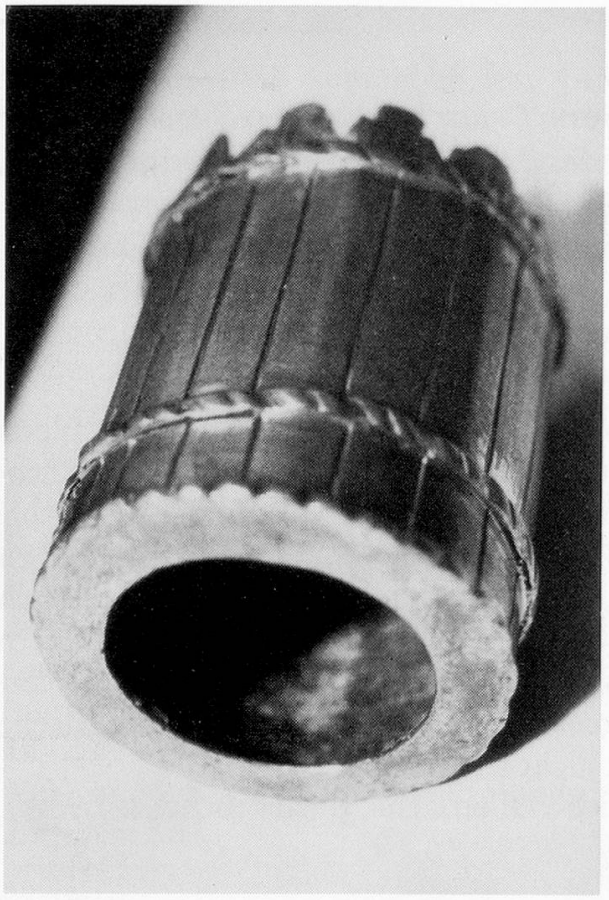


Abb. 134: Die Schutzkappe des Instruments Mu 104 [K. 52], von vorn gesehen.

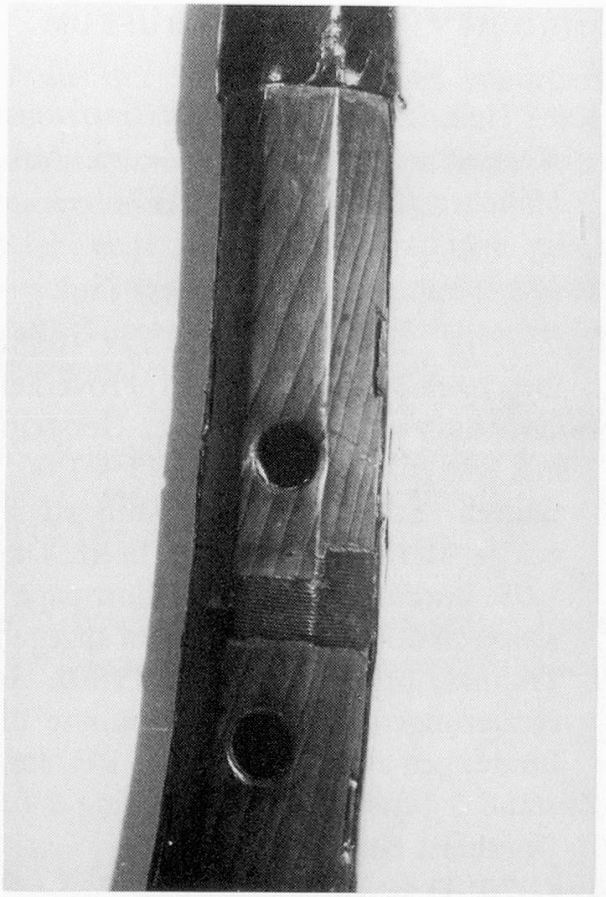


Abb. 135: Bindungs- und Lederreste des Instruments Mu 104 [K. 52] (Griffloch 1 und 2).

Mu 287[21] **Serpent**
Provenienz und Datierung ungewiß
L 70,70 (Overton)
Nicht spielbar (Overton)
Lit.: Overton, 149 (BNM 5)

? **Serpent**
(In dieser Sammlung wird noch ein weiterer Serpent aufbewahrt.)

[21] Dies ist eine falsche Inventarnummer: auf dem Instrument ist „278Mu" aufgezeichnet.

Kat.: Heinrich Seifers, *Die Blasinstrumente im Deutschen Museum. Beschreibender Katalog* = Deutsches Museum. Abhandlungen und Berichte, 44. Jg., Heft 1, München und Düsseldorf 1976

10185 **Krummer (fast gerader) Zink**

16./17. Jh.; 1907 zusammen mit 10186 als Tauschobjekt von der Berliner Sammlung nach München gelangt. Provenienz ungewiß

Holz/rötlich-schwarzes Leder. Herstellungsmarke: eine Art achteckiges Wappen mit gekreuzten Zinken, 1,45 x 1,00, unten auf der Grifflochebene. Mundstückflansch: Stufe bei 1,30. Mundstückflanschverstärkung: herausgestellte, achteckige Metallzwinge, 1,87 breit. Die Bohrung für den Mundstückschaft (oben 1,05, unten 0,90) endet schon nach 1,30. Dort ist der Dm 0,50, um sich nach weiteren 0,70 bis auf die oben angegebenen 0,43 zu verengen (Angabe von Herrn Thomas; Brief vom 24. 9. 1980). Halsmuster: 7 Rhomben über 12,90. Lederverzierungen: linear und gepunzte Blumenmuster. R-griffig. Eingesetzte, flache Bindungen zwischen LH und RH, sonst nicht sichtbar.

Zustand 3 (undicht). Verarbeitung 2 (weiche Oberfläche, dickes rötliches Leder). Überbläst eine None.

L 57,70, Tl 30,70

iDm 1,08/1,08 – 0,43 (Kat.: 0,60) (2,00) – 2,32/2,28

aDm 2,10/2,09 oZwinge und 2,32/2,24 mZwinge – 3,48/3,30 mL, 3,32/3,16 oL

In A, $a' = 450$ (sehr instabil)

Vgl.: Brüssel 1187; New York 53.56.9 (Herstellungsmarke)

Lit.: Kat., 82

10186 **Tenorzink**, S-förmig

16./17. Jh.; 1907 zusammen mit 10185 als Tauschobjekt von der Berliner Slg. nach München gelangt. Provenienz ungewiß.

Holz/schwarzes Leder. Achteckige Messingbeschläge oben und unten. Klappe nicht mehr vorhanden. Mundstück, vermutlich original, aus Buchsbaum.

L 101,30 (Kat.)

iDm ? – 1,25(?) – 4,20 (beide Angaben Kat.)

In C (Kat.)

Lit.: Kat., 82; Brief vom 24. 9. 1980 von Slg.-Direktor Fritz Thomas

44598 **Krummer Zink**

16./17. Jh.; 1916 zusammen mit 44599 aus der Sammlung Brüssel erworben. Provenienz ungewiß.

Holz/schwarzes Leder. Mundstückflansch abgestuft. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen linear. R-griffig. Bindungen: weder sichtbar noch fühlbar.

Zustand 3. Mus. Qualität 3 (beide Oktaven sehr eng). Verarbeitung 3 (dünne, grobe Oberfläche). Überbläst eine Oktave (*b*–*b'*). Originalmundstück aus Horn paßt über das abgedrehte Ende des Instruments. Dieses Mundstück war früher fester Bestandteil des Instruments (heute abgetrennt); um 1970 hielt ich das Instrument in der Hand und stellte fest, daß das Leder den Mundstückschaft bedeckte. Ich habe daher keinen Zweifel an der Zugehörigkeit des Mundstücks zum Instrument. Das Mundstück ist recht groß, wie bei einem Tenorzinken.

L ohne Mundstück 65,00 (Kat.: 60,30), Tl 33,10

iDm ? – 0,74(?) – 2,23/2,37

aDm 0,97/0,91 (kleines abgedrehtes Ende) bzw. 2,22/2,24 (abgedrehtes Ende beim Instrumentenkorpus) bzw. 1,73/1,72 (am Ende des Instrumentenhalses) – 4,07/4,11

In G, *a'* = 485 (Kat.: Grundton a)

Vgl.: London V a A 404-1887 (Mundstück)

Lit.: Kat., 82

44599 **Tenorzink**, S-förmig

16./17. Jh.; 1916 zusammen mit 44598 aus der Sammlung Brüssel erworben. Provenienz ungewiß

Holz/Leder. Zweiflügelige Klappe vorhanden. Originalmundstück aus Hartholz, „sehr groß" (Kat.).

In C (Kat.)

Lit.: Kat., 82

7994 **Serpent**

1. Drittel 19. Jh., Provenienz ungewiß

MÜNCHEN, MUSIK-
INSTRUMENTENMUSEUM
IM STADTMUSEUM

82-1 **Krummer Zink** mit Etui
Abb. 136 und 137

Um 1600, Provenienz ungewiß; erworben 1981 vom Deutschen Ledermuseum Offenbach (Signatur 10321 K: 778)

Elfenbein. Mundstückflansch konisch, Stufe bei 1,67. Halsmuster: 9 Rhomben auf 21,60, anfangend bei 4,20. R-griffig.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (Ansprache von *a''* an etwas schwierig). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave. Originales Elfenbeinmundstück vorhanden (s. Abb. 139). Die äußere Form dieses Mundstücks ähnelt Wien 230 sehr. Etui, lt. Dr. Gall, Direktor des dt. Ledermuseums (1981), um 1600; es könnte deutsch oder italienisch sein, von Ledermuster nicht feststellbar (dieses Muster ist ähnlich wie auf schlechten Buchbindungen, s. Abb. 138).

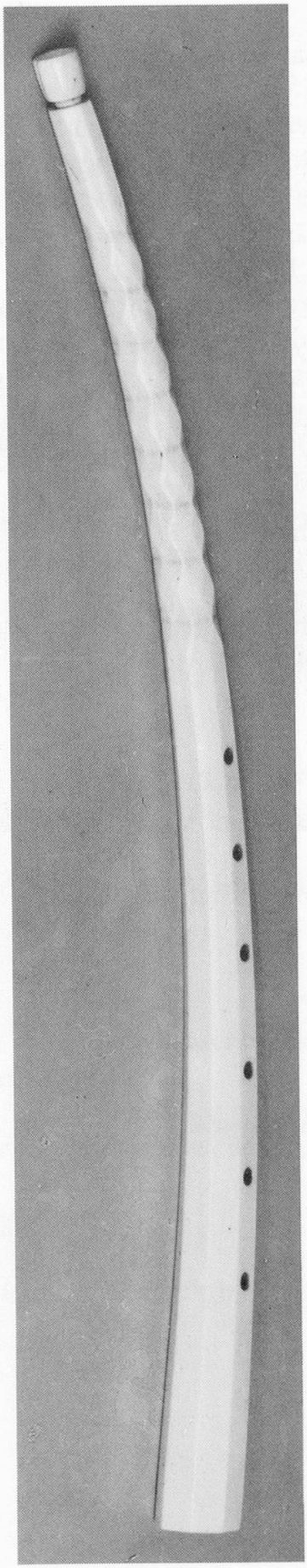
L 57,70, Tl 31,40

iDm 1,08/1,09 – 0,66 (2,49) – 2,54/2,63

aDm 1,68/1,63 – 3,17/3,31

In A, *a'* = 470 (J. Impett: 474; G. Nicholson: 466)

Vgl.: Wien 230



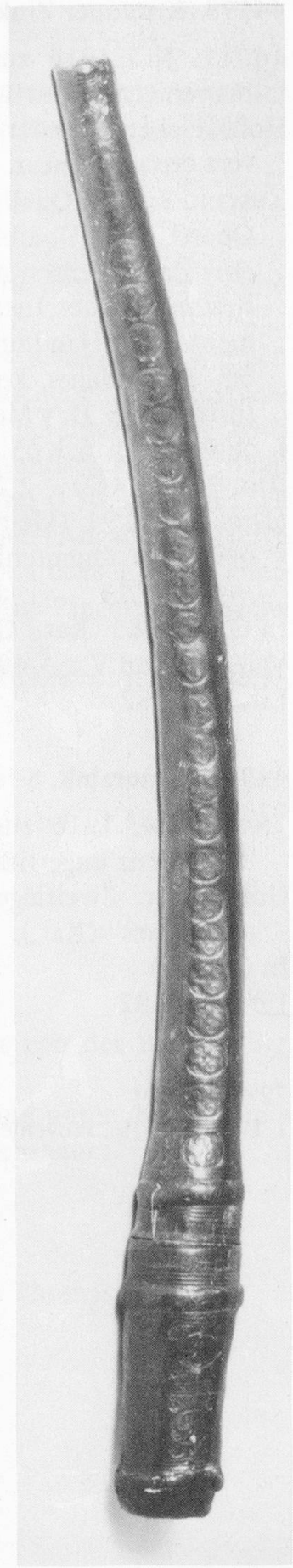


Abb. 136: Der Elfenbeinzink Nr. 82-1 des Münchner Stadtmuseums.

Abb. 137 (rechts): Das dazugehörige Lederetui.

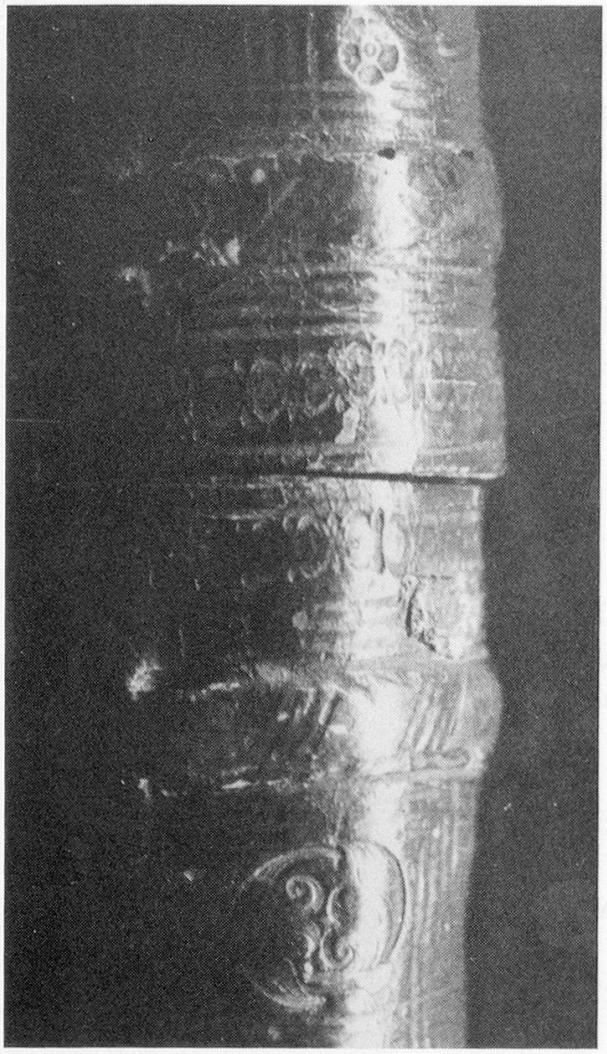


Abb. 138: Detail des Lederetuis mit Prägungen am Elfenbeinzinken Nr. 82-1 des Münchner Stadtmuseums.

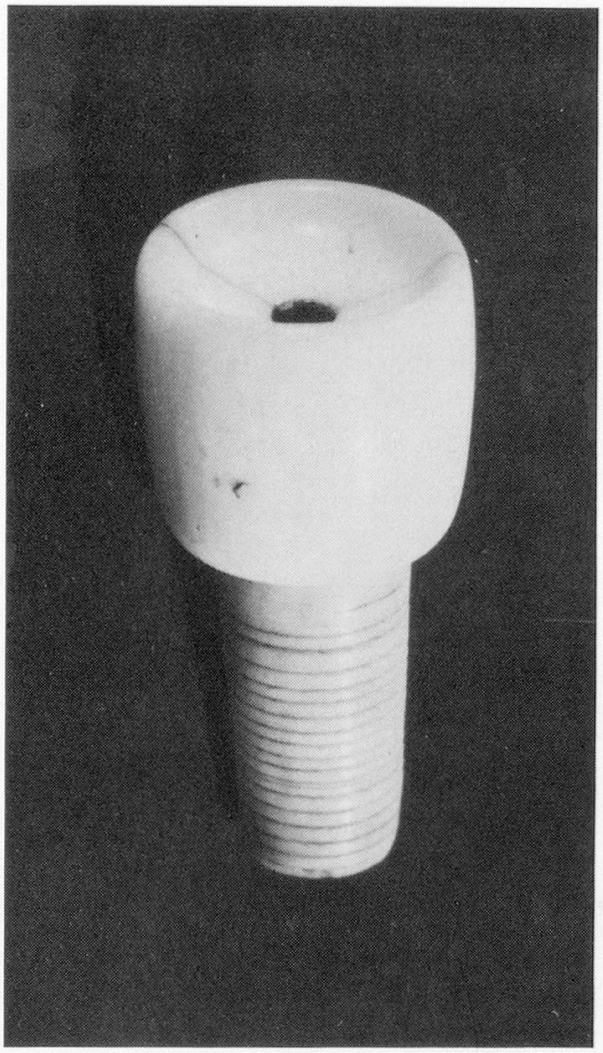


Abb. 139: Das originale Elfenbeinmundstück zum Elfenbeinzinken Nr. 82-1 des Münchner Stadtmuseums.

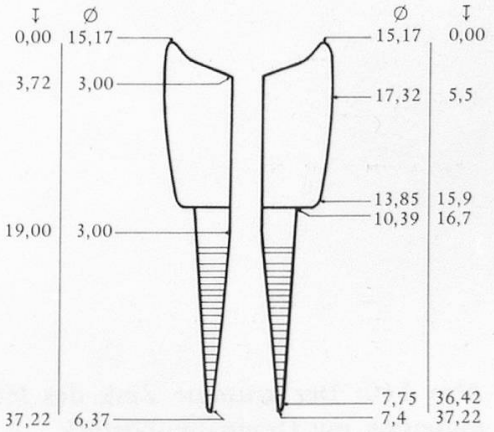


Fig. 7: Zeichnung des Original-Mundstücks von München, Stadtmuseum 82-1 im Maßstab 1:1. (Zeichnung: Graham Nicholson)

82-4 **Krummer Zink**
Abb. 140

Rudolf von Ficker-Bestand (daher eventuell von der Hofkapelle, Ende 16. Jh.)

Holz/schwarzes Leder. Mundstückflansch konisch, Stufe bei ca. 2,20. Halsmuster: 11 Rhomben über 18,50. Lederverzierungen linear, außerdem ringförmig an den drei unteren Bindungen. L-griffig. Eingesetzte, mitteldicke Schnurbindungen, nicht sichtbar.

Zustand 3 (am Mundstückende einige Risse im Holz; eine Stelle etwa 0,78 auf 0,35 abgebrochen; undicht). Verarbeitung 2. Überbläst eine None. Originalmundstück aus Horn vorhanden (s. Abb. 141). Das Mundstück ist ein wenig groß, vielleicht 18. Jh.?

L 57,80 (Overton: 57,60), Tl 31,90

iDm 1,10/1,16 (Overton: 1,20) – 0,53 (2,55) – 2,71/2,64

aDm 1,65/1,69 mL?/1,55 oL – 3,46/3,45 mL, 3,31/3,22 oL

In A, a' = 453 (schwer feststellbar, da das Instrument undicht ist)

Lit.: Overton, 149 (MSM 1)

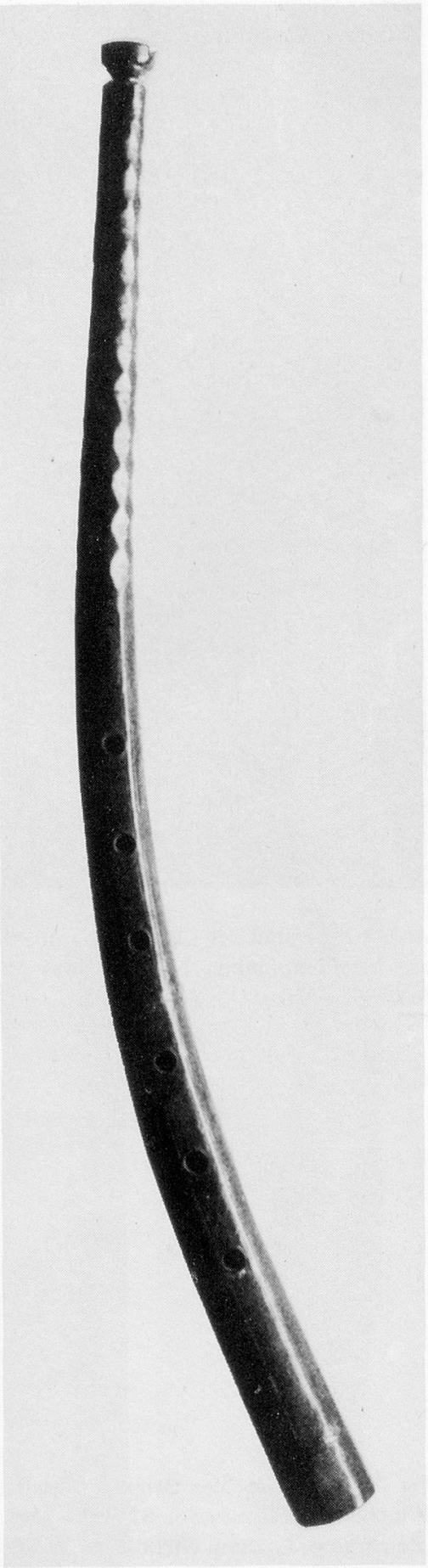


Abb. 140: Der krumme Zink des Münchner Stadtmuseums, mit Originalmundstück.

Abb. 141; Das Originalmundstück des krummen Zinken im Münchner Stadtmuseum (Seitenansicht).



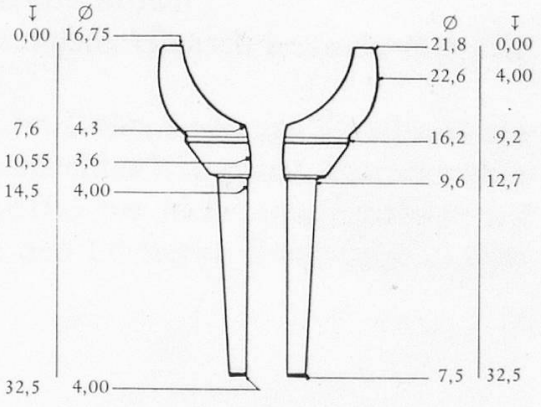


Fig. 8: Zeichnung des Original-Mundstücks von München, Stadtmuseum 82-4 im Maßstab 1:1. (Zeichnung: Graham Nicholson)

40-202 **Serpent**
L 71,00
In D (Overton)
Lit.: Overton, 149 (MSM 2)

Kat. E. Santagata, *Il museo storico musicale di S. Pietro a Majella,* Napoli 1930
Momentan sind keine Instrumente ausgestellt, da das Museum neu organisiert wird.

566 **Krummer Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß
Elfenbein.
Lit.: Kat.

Der Hauptbestand der Musikinstrumentensammlung, die Crosby Brown-Sammlung, wurde 1889 den Museums-Beständen integriert.

89.4.1130 **Krummer Tenorzink**, Abb. 142

[Italien?, 16. Jh.?] (Kartei: Frankreich?, 19. Jh.?). Aus Sammlung Crosby Brown
Holz/Leder. Obere drei Viertel mit rundem, unteres Viertel mit achteckigem Querschnitt. Das Rohr ist mit Leder überzogen und an drei Stellen mit dünnen, vergoldeten Streifen besetzt. Mundstückflanschverstärkung: runde Zwinge aus Knochen. R-griffig. 7 Grifflöcher, ohne Daumenloch. Zweiflügelige Klappe vorhanden. Mundstück aus Ahornholz mit flachem Kessel vorhanden (scheint nicht original zu sein). Das Instrument könnte laut Kartei eine Nachbildung oder Fälschung sein.
L 90,80 (Kartei)
aDm ? – 7,40 (Kartei)
[In D?]
Vgl.: Paris 979.2.23 und Rom, Saal 13, Vitrine 1 (ähnliches Instrument)

89.4.1134 **Krummer (fast gerader) Zink**, Abb. 142

Frankreich?, frühes 17. Jh.?. Aus Sammlung Crosby Brown
Holz/schwarzes Leder. Runder Querschnitt. Mundstückflansch konisch. R-griffig. 6 Grifflöcher, kein Daumenloch.
Zustand 2 (am Schallende geflickt; Leimfleck im Rohr; Leder ins Schallende eingewickelt, sehr unschön). Mus. Qualität 4 (schlechter Klang und schlechte Intonation). Verarbeitung 3–4 (sehr schlicht; Grifflöcher nicht unterschnitten und grob gebohrt; Holzspäne in der Bohrung an den Löchern). Zweiteilige(?) Konstruktion.
L 52,90, Tl 27,90
iDm ? – ? (?) – 2,84/2,93
aDm 1,63/1,65 – 4,03/4,04
In A, a' = ca. 472

89.4.1669 **Baßzink**, S-förmig

Frankreich?, 19. Jh.?. Aus Sammlung Crosby Brown
Messing. Runder Querschnitt. Dieses Instrument hat zwei leichte S-Kurven, welche in ein gerades Schallstück mit Zwinge auslaufen. Eine ähnliche Zwinge beim Schallende, eine weitere befindet sich beim 3. Griffloch. 6 Grifflöcher, erhöht, ohne Daumenloch.
Zustand 1 (Kat.). Neueres Mundstück (Typus Waldhorn) aus Messing vorhanden; dieses Mundstück ist konisch und sitzt fest im Instrument.
L ca. 125,00
Mit dem angegebenen Mundstück ist das Instrument nicht spielbar (Kartei).
Dieser Zink ist möglicherweise eine Nachbildung oder Fälschung (Kartei).

89.4.1670 **Krummer Diskantzink**, Abb. 142

Frankreich?, frühes 17. Jh.?. Aus der Sammlung Crosby Brown
Holz/schwarzes Leder. Runder Querschnitt. Leder überlappt am Mundstückende. Mundstückflansch konisch. Halsmuster: 11 Ringe über 16,70. R-griffig. 6 Grifflöcher, kein Daumenloch. Leder überlappt auch am Schallende auf 1,00–1,50.
Zustand 2. Mus. Qualität 2–3. Verarbeitung 3 (sehr schlicht; sehr leichtes Holz, Schallende ein klein wenig ausladend. Ein volkstümliches Instrument?). Überbläst eine Oktave. Einteilige (?) Konstruktion.
L 46,00, Tl 27,10
iDm ca. 0,95 – ? (?) – 2,44/2,66
aDm 1,63/1,64 – 3,06/3,26
in D, $a' = 415$
Vgl.: Salzburg 21/1; Wien, GdM 206
Abb.: Emanuel Winternitz, *Die schönsten Musikinstrumente des Abendlandes,* Wiesbaden, o.J., 174 (Tafel 62,1)
Lit.: Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western world,* London (1967) 167

89.4.2090 **Tenorzink**, S-förmig, Abb. 142

[Italien, 16. Jh.?] (Kartei: Europa, 17. Jh.?) Aus Sammlung Crosby Brown
Holz/braunes Leder. Oberer Teil rund, Schallende achteckig. Mundstückflanschverstärkung: runde Zwinge. Möglicherweise früher mit einem kleinen Muster dekoriert (Kartei). Daumenloch, 7 Grifflöcher, das 7. mit zweiflügeliger Klappe. Ein Splitter fehlt vom Schallende innen.
Vgl.: A. Baines 1966, Nr. 672, 673

89.4.2142 **Tenorzink**, schlangenförmig[22]

Italien, 16. Jh.?. Aus Sammlung Crosby Brown
Holz/schwarzes Leder. 6 Grifflöcher, kein Daumenloch.
Zustand 1 (Leder teilweise abgenutzt). Original(?)-Mundstück aus Horn: L 3,13, aDm Kesselteil 2,15, Bohrung konisch, iDm am Ende 0,60. Überbläst eine None. Stimmt schlecht (h''-Griff ergibt a'').
L 69,50
aDm ? – 3,20
In E, $a' = 440$
Vgl.: Verona 13291 (Schlangenform; glattes, schwarzes Leder)
Abb.: Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western world,* 166–168 und ders., *Die schönsten Musikinstrumente des Abendlandes,* Wiesbaden, o.J., Tafel 62,4
Lit.: E. Winternitz, *Mus. instruments and their symbolism in Western world,* 166–168 und E. Winternitz, *Die schönsten Musikinstrumente des Abendlandes,* 174

[22] Von vorn gesehen, 5 Kurven.

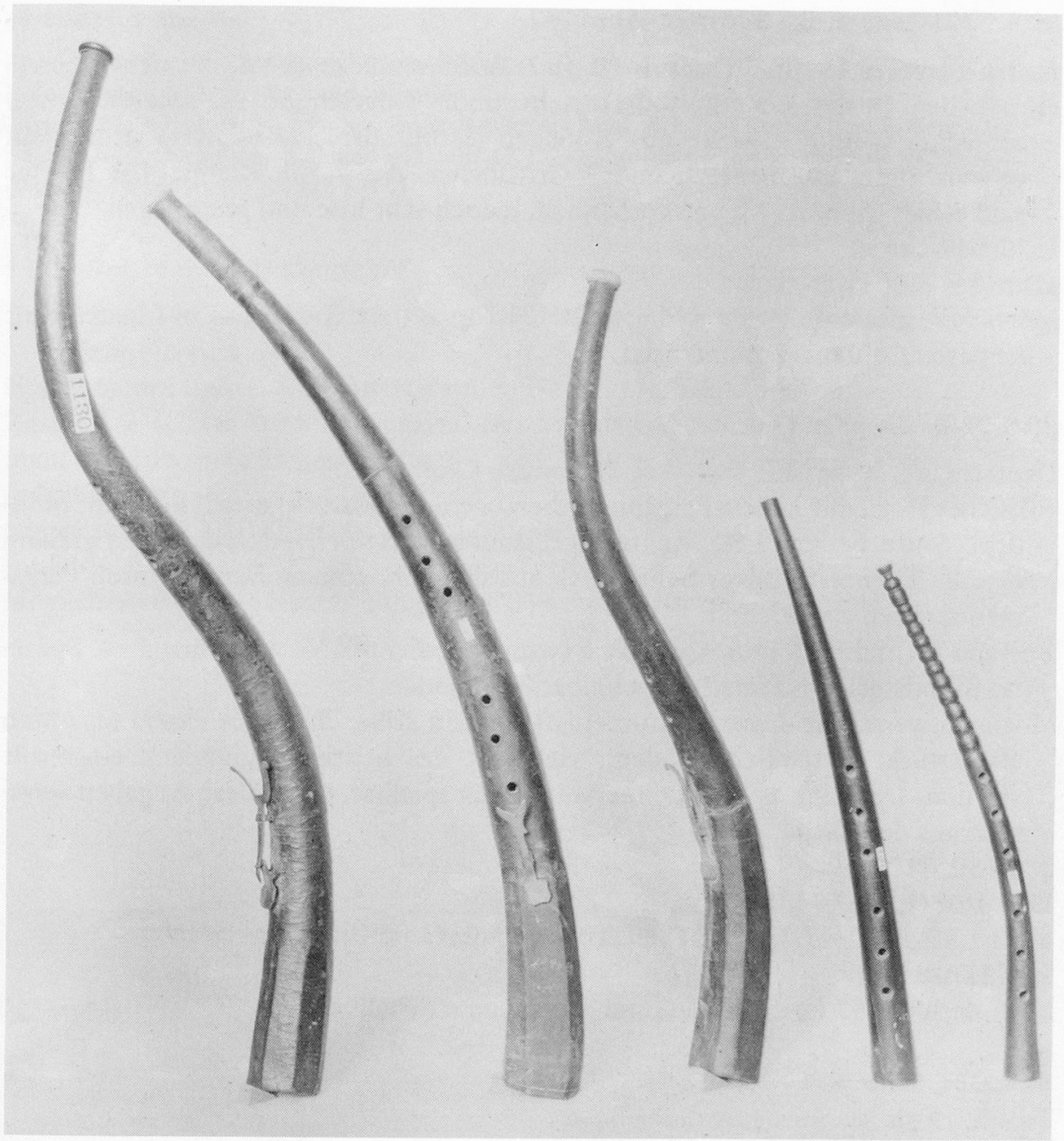


Abb. 142: Fünf frühe Zinken aus dem Metropolitan Museum of Art in New York (The Crosby Brown Collection of Musical Instruments, 1889), v.l.n.r.: 89.4.2090, 89.4.1130, 89.4.2201, 89.4.1134, 89.4.1670.

89.4.2201 **Tenorzink,** S-förmig, Abb. 142

Italien?, [frühes 16. Jh.?] (Kartei: 19. Jh.?) Aus Sammlung Crosby Brown
Holz/Leder. In den oberen zwei Dritteln runder Querschnitt, im unteren Drittel achteckig. Runde Zwinge aus Knochen als Mundstückflanschverstärkung am oberen Ende. Daumenloch und 7 Grifflöcher, das 7. mit Klappe. Die Löcher sind schief gebohrt. Klappe vorhanden, jedoch sehr lose und gesprungen.
L 75,50 (Kartei)
aDm ? – 6,30 (Kartei)
Möglicherweise eine Nachbildung oder Fälschung (laut Kartei), da das Instrument keinerlei Gebrauchsspuren zeigt.

89.4.2288 **Gerader Zink**

Deutschland, frühes 17. Jh.?. Aus Sammlung Crosby Brown
Rötliches Holz, mit hellem Pergament überzogen. Mundstückflansch konisch, rundliche Stufe bei ca. 2,80. Achteckige Mundstückflanschverstärkung aus grauem Metall. Trichterförmiges Schallstück aus dünnem, grauem Metall, durch Pergamentstreifen abgedichtet.
Zustand 3 (undicht). Mus. Qualität 4 (wegen Undichte). Verarbeitung 3–4. Späteres Mundstück aus Metall (abnehmbar) vorhanden.
Möglicherweise war dieses Instrument früher ein stiller Zink mit einem separaten Mundstück. Irrtümlich ist dann vielleicht das heutige Mundstück eingepaßt worden. Der Zink ist auch ohne Mundstück spielbar. (Alle diese Angaben stammen aus der Kartei.)
L 52,50, Tl 31,10
iDm 1,04/1,05 – ? (?) – ?
aDm 1,80/1,81 – 5,75/5,80 (Schallstück), 3,01/3,06 (Ende des Holzteils)
In C (Kartei)
Vgl.: Berlin 3597 (gerader Zink mit metallenem Schallbecher)

89.4.2581 **Stiller Zink**

Europa, 19. Jh.; aus Sammlung Crosby Brown
Ahorn, dunkelbraun gebeizt. Mundstückform A.
Zustand 1 (einige Kratzer an den Grifflöchern und am oberen Ende). Ein nicht zugehöriges Metallmundstück, das bei diesem Instrument war, wurde 1979 entfernt.
L 69,60 (Kartei)
Nachbildung eines Originalzinken aus dem 16. Jh. aus der Accademia Filarmonica (Kartei: Museo Civico) in Verona [Nr. 13262].
Vgl.: Brüssel 1200; Boston 163

89.4.2582 **Gerader Zink**

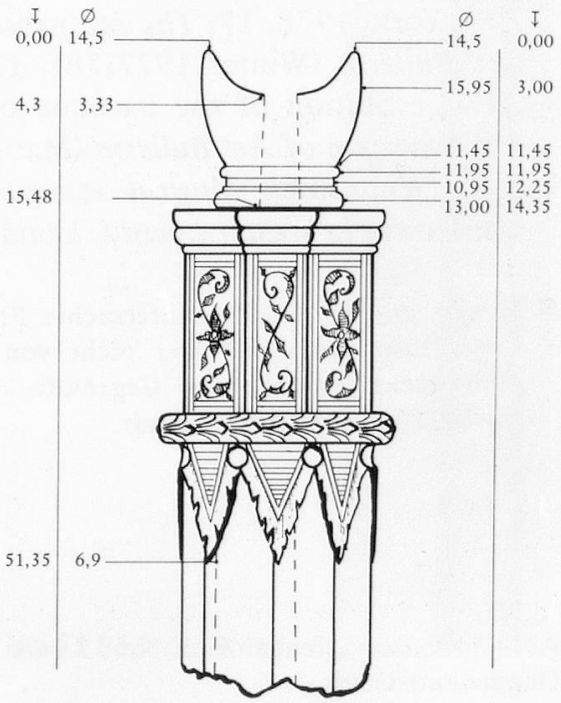
Aus Sammlung Crosby Brown
Ahorn, dunkelbraun gebeizt. 6 Grifflöcher und ein Daumenloch, die Löcher 1 und 3 schräg gebohrt.
Zustand 2 (Kratzer beim 5. Griffloch und am oberen Ende). Mundstück verloren gegangen.
L 74,40 (Kartei)
Kopie eines Originalinstruments in der Accademia Filarmonica (Kartei: Museo Civico), Verona

89.4.2583 **Stiller Zink**

Europa, 19. Jh.; aus Sammlung Crosby Brown
Holz (Birnbaum gebeizt?). Mundstückform A.
Zustand 2 (Spalt am Schalltrichter, gleich darüber ein Knoten. Einige Kerben dem Rohr entlang).
Nachbildung eines Originalzinken aus dem 17. Jh. im Museo del Liceo Musicale in Bologna [Wohl Bologna, Museo Civico, 1770]

53.56.8 **Krummer Diskantzink**

Deutschland oder Italien, 19. Jh.; Geschenk des University Museum, University of Pennsylvania, 1953
Holz/braunes Leder. Halsmuster: wellenförmig. L-griffig.
Zustand 2 (Leder stark abgenutzt). Das Mundstück fehlte bereits, als das Instrument 1953 in diese Sammlung kam.
L 40,80 (Kartei)
weitester aDm 3,10 (Kartei)
[in D]
Möglicherweise eine Nachbildung oder Fälschung (Kartei).



(zu nachfolgender Seite)
Fig. 9: Zeichnung des Originalmundstücks von New York, Metropolitan Museum of Art 52.96.1 im Maßstab 1:1. Das Mundstück steckt fest im Instrument. (Zeichnung: Graham Nicholson)

52.96.1 **Krummer Zink**, Abb. 143

Deutschland?, spätes 16./frühes 17. Jh.; 1952 erworben („Funds from various donors")

Elfenbein. Mundstückende: vergoldete Kappe aus Messing oder Kupfer (Analyse von K. Lefferts, Conservation Dept., vom 27. 9. 68), 2,20/2,19 breit am Ende, 3,59 lang. Halsmuster: 7 Rhomben von 6,00 bis 16,00. R-griffig. Reste von rotem Siegellack sind im Schallbecher ca. 1,50 vom Ende zu sehen; vielleicht ursprünglich zum Stimmen des Instruments.

Zustand 1 (einige Kratzer im Elfenbein; Gold etwas verfärbt [1952]). Mus. Qualität 1 (gute Ansprache bis auf c'''). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave. Originalmundstück aus Elfenbein.[23] Das Mundstück steckt im Instrument, wird offensichtlich von der Kappe gehalten. Es kann leicht gedreht, aber nicht abgenommen werden. Die Kappe ist geleimt (und zwar nicht in der ursprünglichen Position, wie Spuren erkennen lassen).

L 56,90, Tl 30,70

iDm ? – ? (?) – 2,61/2,64

aDm ? – 3,16/3,19

In A, a' = ca. 480

Vgl.: Berlin 54

Abb.: Emanuel Winternitz, *Die schönsten Musikinstrumente des Abendlandes,* Wiesbaden, o.J., Tafel 62,5; *Musical instruments in the Metropolitan Museum,* New York, 1978, 17; *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (Winter 1977/78), 17; E. Winternitz, „The evolution of the baroque orchestra" = *The Met. Museum of Art Bulletin* (Mai 1954), 267,269.

Lit.: E. Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in Western world,* London, 1967, 167.

[23] Kartei: am 30. 8. 1973 untersuchte Friedrich von Huene dieses Instrument und war nicht von der Echtheit des Mundstücks überzeugt, im Gegensatz zur Museumsleitung sowie zu John McCann und mir.

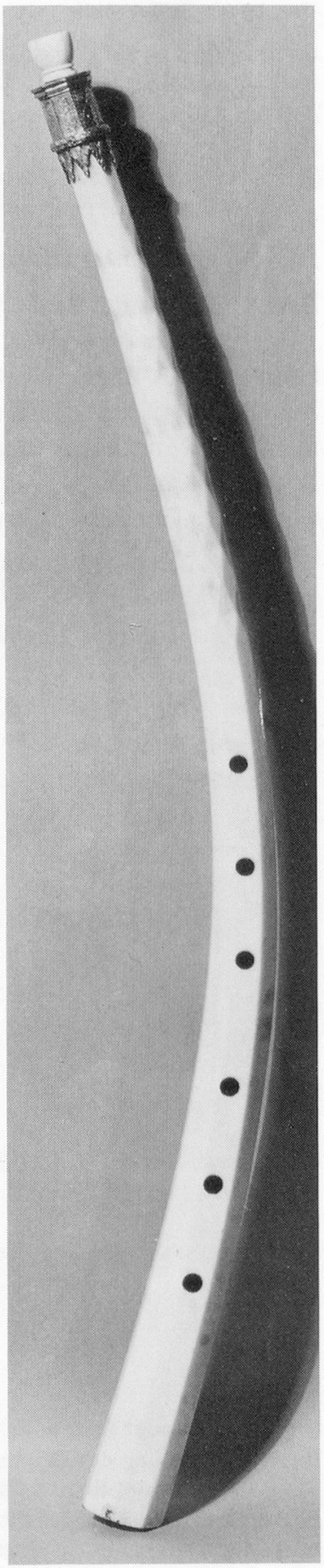
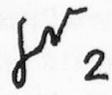


Abb. 143: Der Elfenbeinzink Nr. 52.96.1 in New York, mit Originalmundstück.

53.56.9 **Krummer Zink**, Abb. 144

[Deutschland] (Kartei: Deutschland oder Italien), 17. Jh.; Geschenk des University Museum, University of Pennsylvania, 1953

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: NWK, eingeschnitten auf Grifflochebene am Schallende. Ferner, mit roter Tinte, auf der Unterseite unter dem Griffloch: . Eine Art ovales Wappen mit gekreuzten Zinken, 1,07 auf ca. 1,25 groß, auf Grifflochebene unten, kaum mehr erkennbar. Mundstückflansch: konisch, recht tief. Mundstückflanschverstärkung aus Messing, unter dem Leder, 2,00 lang und 0,70 dick. Halsmuster: 7 Rhomben über 14,20, anfangend bei 4,50. Lederverzierungen linear, Blattmuster. R-griffig.

Zustand 2 (Karteikarte: 1) (Leder an einigen Stellen brüchig, um die Grifflöcher herum abgenutzt). Verarbeitung 2. Zweiteilige Konstruktion. Das Mundstück fehlte bereits 1953, als das Instrument in diese Sammlung kam.

L 57,40, Tl 30,50

iDm ca. 1,00 – ? (?) – 2,19/2,23

aDm 2,00/2,00 mL, 1,81/1,70 oL – ca. 3,17/3,26 mL, 3,07/3,18 oL

[In A]

Vgl.: Brüssel 1187; München DM 10185 (Herstellungsmarken)

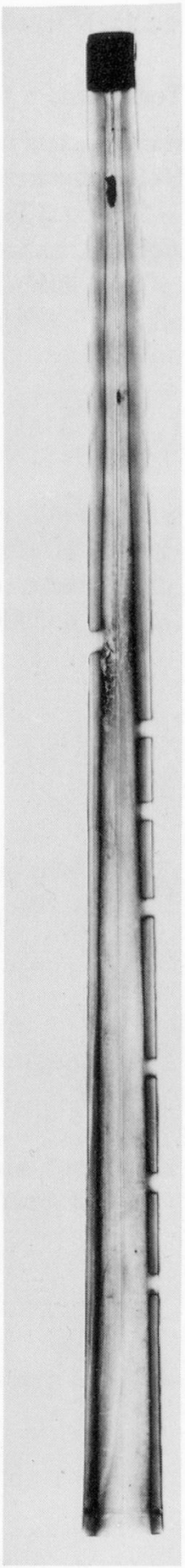


Abb. 144: Röntgenaufnahme des krummen Zinken Nr. 53.56.9 der New Yorker Sammlung.

Tenorzink, S-förmig

Italien?

Holz/schwarzes Leder. Halsmuster: Rhomben. Bindungen an den üblichen vier Stellen. Klappe und Original(?)-Mundstück vorhanden.

Abb.: Anthony Baines, *Woodwind instruments and their history,* London, [3]1967, Tafel XIII, 7

Kat.: John Henry Van der Meer, *Verzeichnis der Europäischen Musikinstrumente im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Band I: Hörner und Trompeten, Membranophone, Idiophone,* Wilhelmshaven, 1979.
Alle Angaben entstammen diesem Kat. Die mit den drei Buchstaben „MIR" bezeichneten Zinken stammen aus der 1482 Stücke umfassenden Sammlung Dr. Ulrich Rücks, die 1962 dem Museum übereignet wurde. Die mit „MI" bezeichneten Instrumente stammen aus dem übrigen Museumsbestand.

MI 111 **Krummer Tenorzink**, S-förmig

Venedig 16. Jh.; vor 1860 erworben
HIER. S. zwischen Klappe und Rohrfuß, s. hierzu Kat. und Schlosser (ein venezianischer Erbauer). Mundstückflansch konisch. Versteckte Mundstückflanschverstärkung aus Faden. Halsmuster: 9 Rhomben. Lederverzierungen: ornamentale Bandverzierungen (s. Kat.). Eingesetzte Fadenbindungen an den üblichen Stellen. Klappe vorhanden (ergänzt).
L 98,00 (Overton: 93,50)
iDm 1,18 – 0,90 (?) – 3,91
[in C] (Overton: in D [Des?] mit Klappe, in D ohne Klappe)
Vgl.: Leipzig 1561, 1562, Paris 977.10.2 E 2203, Rom 2792-6
Abb.: Kat., Abb. 34
Lit.: Kat., 31; Overton, 151 (N. 6); Julius von Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente,* Nachdruck der Ausgabe von 1920, Hildesheim 1974, 80

MI 113 **Gerader Zink**

Johann Wolfgang Hoe, Hof an der Saale, um 1765; vor 1872 erworben.
Buchsbaum. Runder Querschnitt. In drei Teilen konstruiert. Herstellungsmarke:
* / HOE / * (am Kopf- und am Mittelstück)
* / I. W. HOE / * (am Fußstück)
Für weitere Angaben über den Hersteller, s. Kat. (Overton las die Marke als IN ♯ CE). Mundstückflansch konisch. Beschläge: 2 Ringe aus dunklem Horn.
Zustand: beschädigtes Einführungsrohr (Overton).
L 58,90 (Overton: 59,00)
iDm 0,98 – 0,70 (?) – 1,07 (Kopfstück), 1,52 (Mittelstück), 2,37 (Fußstück)
[in A]
Vgl.: Basel, Privatsammlung, München BNM Mu101 [K. 48], Nürnberg MIR 33 und 34, Stuttgart 1981–76
Abb.: Kat., Abb. 36
Lit.: Kat., 32 (Rohrzink genannt); Overton, 152 (N. 9)

MI 114 **Krummer Diskantzink**

Deutschland?, 16.–17. Jh.; vor 1860 erworben (Overton irrtümlich: aus der Ruck [sic]-Sammlung)

Holz/Leder. Mundstückflanschverstärkung: Elfenbeinring zwischen Holz und Leder. Halsmuster: 4 oder 5 Thomben. R-griffig. Bindungen: an 5 Stellen (an den vier üblichen und in der Rautenzone).

Zustand 2 (Overton: beschädigtes Leder). Verarbeitung 2.

L 42,30 (Overton: 42,00)

iDm 1,01 – 0,50 (?) – 2,20 (Rohr oval gezogen)

[in D] (Overton: konnte nicht gespielt werden)

Abb.: Kat., Abb. 28 (Röntgenaufnahme)

Lit.: Kat., 29; Overton, 153 (N. 14)

MI 115 **Krummer Zink**, S-förmig

Deutschland? 16.–17. Jh.; vor 1872 erworben

Holz/Leder. Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch. Eisenzwinge zwischen Holz und Leder als Mundstückflanschverstärkung. Halsmuster: 6 (?) Rhomben. Lederverzierungen: Kranz von Ornamenten, die Adlern gleichen, am Ende der Rautenzone und zwischen dem 3. und 4. Griffloch sowie etwa 4,00 vom Schallende. Löcher nicht unterschnitten. Bindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 2 (Overton: beschädigtes Leder). Mundstückkopie (Overton: L 3,30) vorhanden.

L 59,20 (Overton, 59,00)

iDm 1,02 – 0,52 (?) – 2,59

[in A]

Vgl.: MI 116 (Lederverzierungen)

Abb.: Kat., Abb. 33

Lit.: Kat., 30; Overton, 150 (N. 3)

MI 116 **Krummer Zink**, S-förmig[24]

Deutschland?, 16.–17. Jh.; vor 1872 erworben

Holz/Leder. Mundstückende rund. Konischer Mundstückflansch. Mundstückflanschverstärkung: Eisenzwinge zwischen Holz und Leder. Halsmuster: 7 (?) Rhomben. Lederverzierungen: Kranz von Ornamenten, die Adlern gleichen, wie MI 115. Bindungen an den üblichen Stellen.

L 57,60 (Overton: 57,00)

iDm 1,24 – 0,80 (?) – 2,65, Rohr oval

[in A]

Vgl.: MI 115 (Lederverzierungen)

Abb.: Kat., Abb. 33

Lit.: Kat., 30; Overton, 150 (N. 2)

[24] Von vorne gesehen.

MI 117 **Krummer Zink**

Norditalien?, 17. Jh.; 1860 erworben
Holz (Obstbaum)/Leder. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge zwischen Holz und Leder. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen linear und Kreuz, Kreis, Stern (vgl. Kat.). R-griffig. Bindungen an den üblichen vier Stellen.
Zustand: undicht, da sehr wurmstichig (Overton).
L 58,30 (Overton: 57,50)
iDm 1,10 – 0,70 (?) – 2,41
[in A] (Overton: in G)
Lit.: Kat., 30; Overton, 155 (N. 20)

MI 118 **Krummer Zink**

Deutschland, 16.–17. Jh.; 1860 erworben
Holz/Leder. Mundstückflanschverstärkung nicht mehr vorhanden, sie bestand früher aus einer Zwinge (aus Metall?) zwischen Holz und Leder. Halsmuster: Rhomben. R-griffig. Bindungen an den üblichen vier Stellen.
Zustand: „... die Säume der beiden Hälften sehr undicht" (Overton).
L 59,30 (Overton: 59,40)
iDm 1,10 – 0,60 (?) – 2,40
[in A] (Overton: nicht spielbar)
Lit.: Kat., 30 (Unter MI 117); Overton, 154 (N. 16)

MI 119 **Krummer Altzink,** kreisbogenförmig

Deutschland?, 16.–17. Jh.; vor 1872 erworben.
Birnbaum/Leder. Mundstückflansch konisch. Versteckte Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm. Halsmuster: 9 Rhomben. Lederverzierungen linear. R-griffig; unterstes Griffloch doppelt (Overton: teilweise gebohrtes Loch). Eingesetzte Fadenbindungen an den üblichen Stellen.
Zustand: „abgenutztes Leder um die Löcher, ... beschädigtes Einführungsrohr" (Overton).
L 69,50 (Overton: 69,00)
iDm 1,29 – 0,90 (?) – 3,52
[in G]
Vgl.: Brüssel 1198 (Kopie dieses Instruments)
Abb.: Kat., Abb. 33
Lit.: Kat., 30; Overton, 151 (N. 5)

MI 120 **Stiller Zink**

[Venedig], um 1600; 1859 erworben
Buchsbaum. Herstellungsmarke: !! !! (s. Kat., Abb. 39). Löcher stark unterschnitten.
L 66,10 (Overton: 67,40)
iDm 1,42 – 0,55 (?) – 2,74
[In G]

Abb.: Kat., Abb. 33 und 39
Lit.: Kat., 33; Overton, 156 (N. 24)

MI 121 **Stiller Zink**

[Venedig], um 1600; 1859 erworben
Buchsbaum. Herstellungsmarke: !! !! (s. Kat., Abb. 40). Mundstückflanschverstärkung: Messingring und -wulst (Kat.: nicht original; Overton: kugelartige Einführungsrohrstutzung [wohl Wulst gemeint]). Löcher nur wenig unterschnitten.
Zustand 2. Eingebautes Mundstück, erst später nachgearbeitet.
L 59,20 (Overton: 59,50)
iDm 1,72 – 0,82 (?) – 2,53
[In A]
Abb.: Kat., Abb. 33 und 40
Lit.: Kat., 33; Overton, 155 (N. 23)

MI 122 **Krummer Diskantzink**

Deutschland?, 16.–17. Jh.; vor 1872 erworben
Holz (Pflaume?)/Leder. Mundstückflanschverstärkung: Holzring zwischen Holz und Leder. Halsmuster: 4 Rhomben. Nur zwei ringförmige Lederverzierungen, sonst linear. R-griffig. Keine Bindungen, sondern vier Holzklötzchen.
Zustand 2. Verarbeitung 1–2. Originalmundstück aus Elfenbein vorhanden: L 3,00 (Overton: 3,00); Kesselteil: iDm 1,34, aDm 1,80, Tiefe 0,51, Bohrungsdurchmesser 0,41 (Kat.: vom Mundstückrand scheint etwas weggenommen zu sein).
L 43,20 (Overton: 42,50)
iDm 1,00 – 0,55 (?) – 2,30
[In D] (Tonhöhe im Kat. nicht angegeben, aufgrund der Länge aber sicherlich *d'*; Overton: in D)
Abb.: Kat., Abb. 29 (Mundstück, Röntgenaufnahme), Abb. 31 (technische Zeichnung), Abb. 32 (2 Röntgenaufnahmen), Abb. 33 (Röntgenaufnahme)
Lit. : Kat., 29; Overton, 155 (N. 22)

MI 203 **Krummer Zink**

Deutschland?, 16.–17. Jh.; um 1874 erworben
Holz/Leder. Mundstückflanschverstärkung nicht mehr vorhanden: früher Zwinge (aus Metall?) zwischen Holz und Leder. Halsmuster: Rhomben. R-griffig. Bindungen an den üblichen vier Stellen. Zustand: „das Leder ist so beschädigt, daß das Einführungsrohr und die Mündung am Saum sehr undicht sind" (Overton). Alle Löcher oval, 0,90 x 1,00 (Overton).
L 57,80 (Overton: 58,40)
iDm 1,10 – 0,50 (?) – 2,33
[in A] (Overton: konnte nicht gespielt werden)
Lit.: Kat., 30; Overton, 154 (N. 15)

MI 405 **Gerader Tenorzink**

Österreich?, Ende 17. Jh. Bis 1962 in Wiener Privatbesitz; 1969 durch Ankauf aus Erlanger Privatbesitz erworben (Kat.: typisches Übergangsinstrument 1680–1700)

Elfenbein. Runder Querschnitt. In sechs (!) Teilen konstruiert. Beschläge: Ringprofile gedreht, teilweise aufgesetzt aus Elfenbein (?) und aus Knochen. Klappe vorhanden, Teile davon jedoch nicht original.

Mus. Qualität: leicht erklingend mit guter Tonqualität (Overton). Original(?)-Mundstück aus Elfenbein vorhanden (Kat.: wahrscheinlich nicht original). (Overton: L 2,70)

L 94,90 (Overton: 97,00)

iDm 1,02 – 0,69 (?) – 2,77

[In C] (Overton: in D [etwas tief])

Lit.: Kat., 31–32; Overton, 154 (N. 18)

MIR 33 **Gerader Zink**

Deutschland, Ende 18. Jh.

Buchsbaum. Runder Querschnitt. In drei Teilen konstruiert. Mundstückflanschverstärkung: pirouettenartig geformter Ring aus hellem Horn (Kat.), ausgestellt. Drei weitere Ringe aus hellem Horn.

L 56,50 (Overton: 57,80)

iDm 0,98 – 0,80 (?) – 1,00 (Kopfstück), 1,42 (Mittelstück), 2,18 (Fußstück)

[In A]

Vgl.: Basel, Privatsammlung; München BNM Mu101 [K. 48]; Nürnberg MI 113, MIR 34; Stuttgart 1981-76

Abb.: Kat., Abb. 37

Lit.: Kat., 32 (dort als Rohrzink bezeichnet); Overton, 151 (N. 7)

MIR 34 **Gerader Zink**

Hetsch, Urach, um 1840 (Overton: wahrscheinlich 18. Jh.)

Holz. Runder Querschnitt. In drei Teilen konstruiert. Herstellungsmarke: HETSCH. / A / URACH (oben und unten) und HETSCH. / [Blume] (auf dem Mittelstück). Mundstückflanschverstärkung: Hornring, herausgestellt. Drei weitere Hornringe dort, wo die Rohre zusammengesetzt sind. *c'*-Klappe (5,00 lang) für kleinen Finger LH vorhanden. Original-Mundstück (nach Baines ist das Mundstück modern) aus Horn (Overton) vorhanden: L 3,20; Kesselteil iDm 1,50, aDm 1,81, Tiefe 0,91, Bohrungsdurchmesser: 0,30.

L 59,70 (Overton: 60,40)

iDm 0,91 – ca. 0,50 (?) – Kopf 0,91, Mittelstück 1,47, Fußstück 2,12

[in A]

Vgl.: Basel, Privatsammlung; München BNM Mu 101 [K. 48]; Nürnberg MI 113, MIR 33; Stuttgart 1981-76

Abb.: Baines 1966, Abb. 669; Kat., Abb. 35

Lit.: Kat., 31; Overton, 153 (N. 13); Baines 1966, 119; Langwill ^{6}1980, 78

MIR 35 **Stiller Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß
Buchenholz. Wahrscheinlich ein Versuchsinstrument, sehr dickwandig und aus zwei zusammengeleimten Teilen hergestellt (Kat.).
L 45,30 (Overton: 45,40)
iDm 1,40 – 0,59 (?) – 1,63
In D (Overton: „in A")
Lit.: Kat., 33; Overton, 153 (N. 12)

MIR 36 **Stiller Zink**, Fragment (Kopfende)

Provenienz und Datierung ungewiß
Obstbaumholz. Eingedrehtes Mundstück; Kesselteil, Tiefe 0,72.
L 24,50 ohne Zapfen (Overton: 26,00)
iDm 1,50 – 0,62 (?) – 1,18
„Die erhebliche Länge des Kopfes läßt darauf schließen, daß das vollständige Instrument 76–77 cm lang war und sein tiefster Ton um *g'* lag" (Kat.).
Lit.: Kat., 33; Overton, 153 (N. 11)

MIR 37 **Stiller Zink**

Deutschland, 19. Jh.
Grenadilleholz. In zwei Teilen konstruiert. Beschläge: Neusilberring am oberen Ende des Fußes. 4 Klappen wie bei Querflöten: *c'* offen, *f'*, *gis'*, *b'* geschlossen, aus Neusilber, Kugelpaar, runde Deckel.
L 52,00
iDm 1,51 – 0,58 (?) – 1,18 (Kopfstück), 1,61 (Fußstück)
[In A] (Overton: bei geschlossener Klappe in G, sonst in A)
Lit.: Kat., 33; Overton, 152 (N. 10)

MIR 38 **Krummer Diskantzink**

Venedig?, um 1600?. Von H. und Dr. U. Rück 1934 aus der Sammlung Fritz Wildhafen, Berlin, erworben
Holz/Leder. Herstellungsmarke: nicht eindeutig erkennbare Marke am oberen Ende (s. Abb. 27, Kat.). Mundstückende rund. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge zwischen Holz und Leder. Halsmuster: 6 Rhomben. Lederverzierungen: Sternchen und Blattmotive. R-griffig. Fadenbindungen an den üblichen vier Stellen und etwas unterhalb des 6. Grifflochs.
Zustand 2. Verarbeitung: „Der Saum des Leders ist zusammengenäht" (Overton). Originalmundstück aus Elfenbein: L 2,92 (Overton: 3,00); Kesselteil: iDm 1,29, aDm 1,71 (Overton: 1,70), Tiefe ca. 0,59, Bohrungsdurchmesser: 0,32.
L 42,90 (Overton: 42,00)
iDm 0,92 – 0,60 (?) – 2,29
[In D] (Overton: in C)
Abb.: Kat., Abb. 27 (Mundstück und oberes Ende), Abb. 29 (Röntgenaufnahme

des Mundstücks), Abb. 30 (Gesamtansicht), Abb. 33 (Röntgenaufnahme Gesamtansicht)
Lit.: Kat., 29; Overton, 150 (N. 1)

MIR 39 **Krummer Zink**

Kopie von Leipzig 1564 (damals noch Sammlung Heyer, Köln). Provenienz und Datierung ungewiß[25]
Holz (Obstbaum)/Leder. Mundstückflanschverstärkung: Messingaufsatz. R-griffig.
L 42,50 (Overton: 43,00)
[in D] (Overton: in A, was wohl ein Irrtum ist)
Vgl.: Leipzig 1564
Lit.: Kat., 29; Overton, 154 (N. 17) (er hält das Instrument für ein Original)

MIR 40 **Krummer Zink**, fast gerade

Deutschland?, 17.–18. Jh.; von W. Rück vor 1913 erworben
Schwarz gebeizter Birnbaum. Mundstückende rund. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge mit getriebenen Blumen- und Blattmotiven geschmückt. Halsmuster 2 bis 3 „sehr verschwommene" Rhomben. Beschläge: achteckige Messingzwinge (mit Halbbögen an den Kanten) am Schallende, mit getriebenen Blumen- und Blattmotiven sowie Schuppenornamenten geschmückt. R-griffig.
Zustand 1. Mus. Qualität 1. Verarbeitung 1. Mundstückkopie (aus Horn?).
L 58,80
iDm 1,16 – 0,70 (?) – 2,30
[in A]
Abb.: Kat., Abb. 30
Vgl.: London, Horniman Mus., 14.5.27/207
Lit.: Kat., 30; Overton, 155 (N. 19)

MIR 41 **Krummer Zink**

[Venedig], um 1600
Holz/Leder. Herstellungsmarke: !! !! am Mundstückende sowie unten. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: eingesetzt aus Faden. Halsmuster: 9 Rhomben (die Rautenzone fängt schon beim Mundstückende an, s. Kat., Abb. 30). Lederverzierungen: ringförmig und linear, Bandverzierungen (wie MIR 42). R-griffig. Eingesetzte, mitteldicke Bindungen an den üblichen Stellen.
Zustand 1–2. Mus. Qualität 1. Verarbeitung 1 (weit gebohrt am Mundstückende, s. Kat., Abb. 33).
L 62,40 (Overton: 60,70)
iDm 1,09 – 0,60 (?) – 2,70
[In A] (Overton: in As)
Vgl.: MIR 42
Abb.: Kat., Abb. 30 (Gesamtansicht), Abb. 33 (Röntgenaufnahme), Abb. 38 (Marke)
Lit.: Kat., 29; Overton, 151 (N. 4)

[25] Nach H. Heyde stammt Leipzig 1564 aus Sachsen.

MIR 42 **Krummer Zink**

[Norditalien] 17. Jh.
Birnbaumholz/Leder. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge zwischen Holz und Leder. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen linear und Bandverzierungen wie MIR 41. R-griffig. Bindungen an den üblichen vier Stellen.
L 57,80
iDm 1,01 – 0,79 (?) – 2,39
[In A]
Vgl.: MIR 41
Lit.: Kat., 30; Overton, 155 (N. 21)

MIR 390 **Gerader Zink**

Deutschland, 17. Jh.
Ahorn(?)-Holz. Runder Querschnitt. In zwei Teilen konstruiert. Mundstückflanschverstärkung aus Horn, vorstehend. Zwei weitere Hornringe unten und in der Mitte. Keine Bindungen.
L 51,10 (Overton: 51,30)
iDm 0,66 – 0,55 (?) – 2,00
[in A] (Overton: konnte nicht gespielt werden)
Lit.: Kat., 31; Overton, 152 (N. 8)

Weitere Instrumente von peripherem Interesse:

MIR 32 **Grifflochhorn**
Dalarna (Schweden), Datierung ungewiß
(Kuh-)Horn. 4 Grifflöcher. L ca. 28,00.
In D

MI 148 **Serpent**
Deutschland?, 2. Hälfte 18. Jh.
Lit.: Overton, N. 26

MIR 43 **Serpent**
Turin, 1797

MIR 44 **Serpent**
Frankreich?, Ende 18. Jh.

MIR 45 **Serpent**
Deutschland, um 1850

MIR 46 **Serpent**
Deutschland, Anfang 19. Jh.

MI 213 **Jagdzink** (Overton: „Waldhorn aus Horn")
18.–19. Jh., Provenienz ungewiß
L 28,30
In A
Lit.: Overton, N. 25; Kat., 18

Weitere Jagdzinken: W 2771, W 1723, MIR 2, W 3006, W 2453, W 2773, MIR 3
sowie Hirtenhörner: MIR 4, MIR 5, MIR 6, MIR 7, T 4698

Kat.: Anthony Baines, *The Bate Collection of historical wind instruments,* Oxford 1976

Lit.: Anthony Baines, „The Galpin cornett", *GSJ* 29 (1976) 125–126, Tafel XIV. Brian Galpin, „Canon Galpin's check lists", *GSJ* 25 (1972) 4–21. Nicholas Bessaraboff, *Ancient European musical instruments,* New York, 1964, 160

500 **Krummer Zink**

Deutschland, um 1600?. Leihgabe aus der Baines-Sammlung (früher: Galpin-Sammlung)

Holz(Pflaume?)/schwarzes Leder. Mundstückflanschverstärkung: Silberkappe; darunter ist das Holz achteckig abgedreht, um sich einer Messingzwinge anzupassen, welche 0,07–0,10 dick ist. L 1,10. Halsmuster: 7 Rhomben. R-griffig. Eingesetzte Faden(?)-Bindungen (auf Röntgenaufnahme nur unten sichtbar).

Zustand 1. Mus. Qualität 1. Verarbeitung 1. Originales Hornmundstück, scheint ziemlich klein, ist jetzt beim krummen Diskantzinken dieser Sammlung (Baines).

Maße von Baines:

L 58,40

iDm 1,13 – 0,61/0,64 (1,75) – 2,35/2,45

aDM ca. 1,46 – 3,50/3,57

[In A] (Baines: ein wenig höher als a' = 440, bis zu einem halben Ton, je nach Bläser)

Vgl.: Angaben zu Boston, Museum of Fine Arts, s. S. 75.

Abb.: Baines, *GSJ* 29 (1976), Plate XIV (Röntgenaufnahme); Bessaraboff, Plate IV, No. 2; F. W. Galpin, Plate 39, No. 2.

Lit.: Baines, *GSJ* 29 (1976), 125–126; B. Galpin, *GSJ* 25 (1972), 14–15 (16./17. Jh.); Bessaraboff, 160, Nr. 162 („Reproduktion")

501 **Krummer Diskantzink**

Deutschland, 1518. Leihgabe aus der Baines-Sammlung (früher Galpin-Sammlung)

Holz/Leder. Herstellungsmarke: „1518" auf Mittelzwinge (wird als unecht angesehen), „IIIK" zwischen Pfeifen auf Unterkappe. Mundstückflanschverstärkung: Silberzwinge. Halsmuster: 6 Rhomben. 2 weitere Silberzwingen zwischen LH und RH, unten. Original-Mundstück aus Horn (Baines: war früher bei dem anderen Zinken dieser Sammlung, wurde aber für jenes Instrument als zu klein erachtet; nach Baines nicht original).

L 42,00 (Baines)

[In D]

Abb.: Baines 1966, Abb. 662

Lit.: Baines 1966, 119; Kat., 44

Lit. Julian Drake, „The Christ Church Cornetts, and the Ivory Cornett in the Royal College of Music, London", *GSJ* 34 (1981)

Alle Angaben von Graham Nicholson. Diese beiden Instrumente wurden für den Chor der Christ Church Cathedral gekauft, anläßlich des Besuches von König James I. am 27. 8. 1605.

„A" **Krummer Zink**, Abb. 144, 146, 147

[Venedig], 1605 zusammen mit „B" dieser Sammlung gekauft, für insgesamt £ 2.13

Holz/Pergament (dieses Instrument weist dunkleres Pergament auf als „B"). Herstellungsmarke: dreimal !! am Schallstück (s. Abb. 145), zwei weitere Male am Schallstückrand. Mundstückflansch konisch. Versteckte Mundstückflanschverstärkung aus Faden. Halsmuster: 9 Rhomben. Lederverzierungen ringförmig und linear, Buchbinderprägung (Abb. 148). Silberkappe am Mundstückende vorhanden, wahrscheinlich vom College-Goldschmied Thomas Crompton (gestorben 1613) angefertigt (s. Abb. 149 und 150; für Maße, s. Drake). R-griffig. Eingesetzte Fadenbindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 1. Mus. Qualität 1. Verarbeitung 1. Überbläst eine None.

L 61,45, Tl 34,15

iDm 1,055 – 0,78 (2,85) – 2,895

aDm 1,715 – 3,865

(Drake hat nur ein Instrument gemessen, aus seinem Artikel geht jedoch nicht hervor, welches der beiden)

In A, $a' = 440$

Vgl.: „B"

Abb.: Drake, Plate IVa; Röntgenaufnahmen zur Ansicht stehen in der Library of Christ Church zur Verfügung.

Lit.: Drake, 44–50

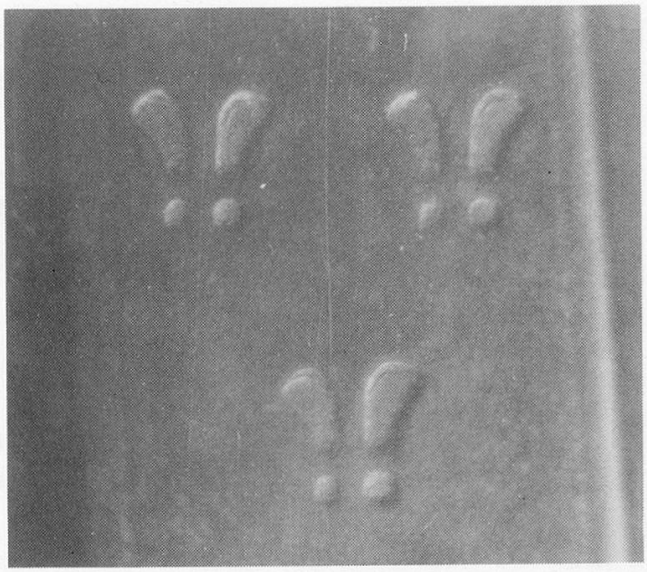


Abb. 145: Herstellungsmarke auf einem der Zinken der Library of Christ Church.

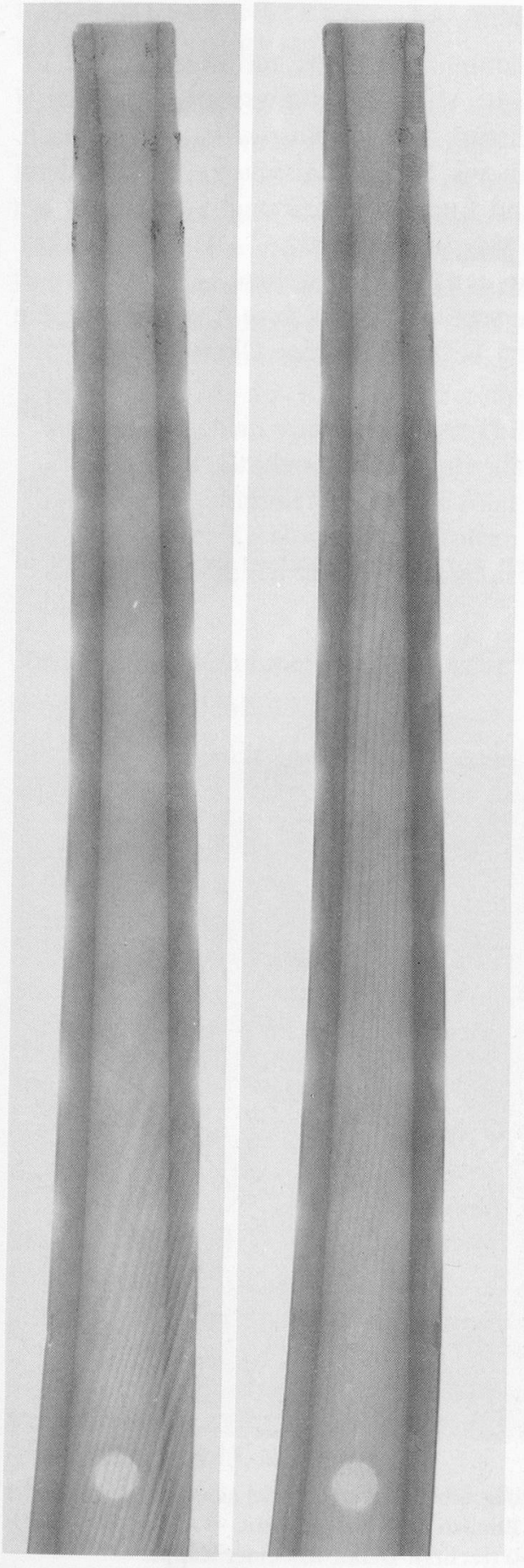


Abb. 146 (links): Röntgenaufnahme des Mundstückendes der beiden krummen Zinken in Oxford, Library of Christ Church (Negativ freundlicherweise von der Bibliothek zur Verfügung gestellt).

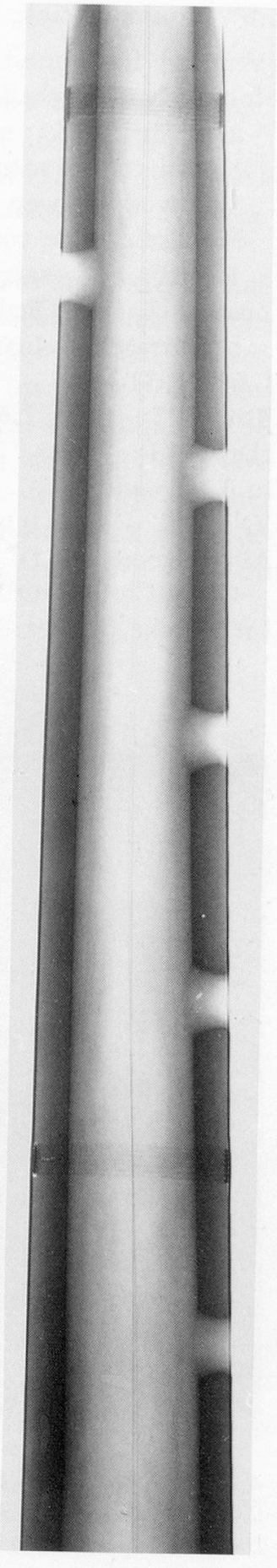


Abb. 147 (rechts): Röntgenaufnahme vom Daumenloch und von den oberen vier Grifflöchern eines der Zinken der Library of Christ Church in Oxford (Negativ freundlicherweise von der Bibliothek zur Verfügung gestellt).

„B" **Krummer Zink,** Für Abb. vgl. Instrument „A"

[Venedig], 1605 zusammen mit „A" dieser Sammlung gekauft, für insgesamt £ 2.13

Holz/Pergament (helleres Pergament als bei „A"). Herstellungsmarke: dreimal !! am Schallstück und zweimal am Schallstückrand. Mundstückflansch konisch. Kaschierte Mundstückflanschverstärkung aus Faden. Halsmuster: 9 Rhomben. Lederverzierungen ringförmig, linear und Buchbinderprägung. Silberkappe am Mundstückende vorhanden, für Details vgl. Instrument „A" (Maße s. Drake). R-griffig. Eingesetzte Fadenbindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (Drake: Wunderschöner Ton, ... gute Ansprache ..., ein hervorragendes Instrument). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.

L 61,65, Tl 34,15

iDm 1,05 – 0,79 (2,85) – 2,93

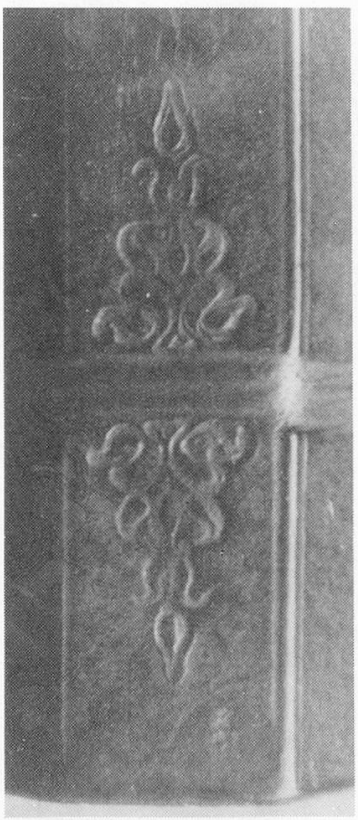
aDm 1,71 – 3,895

In A, $a' = 440$

Vgl.: „A"

Abb.: Drake, Pl. IV a; Röntgenaufnahmen zur Ansicht stehen in der Library of Christ Chruch zur Verfügung.

Lit.: Drake, 44–50



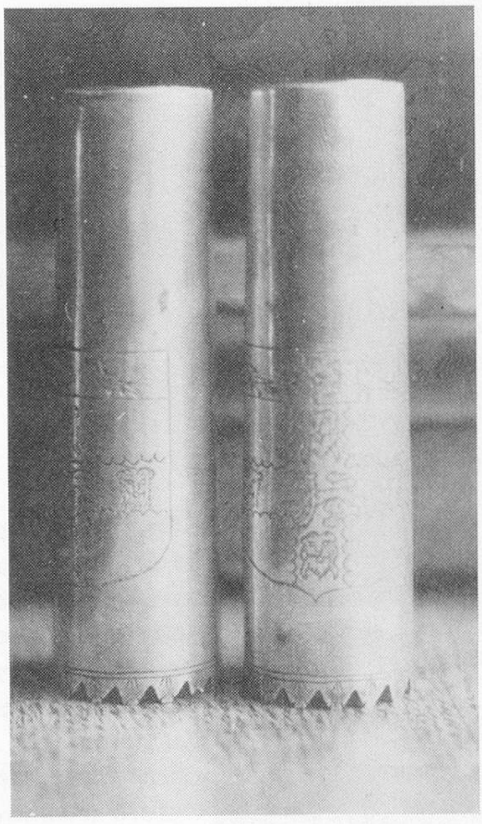




Abb. 148 (links): Die blumenartige Lederprägung am Schallstückende eines der Zinken der Library of Christ Church in Oxford, mit einem Blindstempel aufgedruckt. – Abb. 149 (Mitte): Die Silberkappen am Mundstückende. – Abb. 150 (rechts): Detail von einer Kappe.

Kat. Chouquet: G. Chouquet, *Le Musée du Conservatoire national de musique: catalogue raisonnée des instruments,* Paris 1875, Nachträge 1884, 1899, 1903

Kat. 1980: *Musiques anciennes, instruments et partitions (XVIe–XVIIe siècles). Bibliothèque Nationale/Musée instrumental du Conservatoire national supérieur de musique,* Paris, 1980 (Ausstellung)

Der alte Bestand dieser Sammlung enthält u.a. Instrumente aus der Correr-Sammlung. Im Dezember 1873 wurde die Sammlung Dr. Fau erworben (enthielt bereits Correr-Instrumente); es handelt sich um die Nrn. E. 504–608 (Zinken und Serpente: E. 575–582). 1979 kamen noch viele Instrumente (darunter 17 Zinken) aus dem Nachlaß von Geneviève Thibault hinzu, so daß Paris mit nunmehr 36 Zinken aller Größen die bedeutendste Zinken-Sammlung überhaupt aufweist. Die Katalog-Nummern sind wie folgt zu verstehen: C. verweist auf die Nummer im Chouquet-Katalog, auf E. folgen die Nummern in der Reihenfolge des Erwerbs. Die Zinken aus der Sammlung Thibault tragen die Nummern 979.2.16 bis 979.2.32

0083, C. 683 **Krummer Zink**, S-förmig[26]

[England?] Italien?, 17. Jh.

Holz (dick, Grifflöcher nicht unterschnitten)/rotbraun gesprenkeltes Leder. Mundstückflanschverstärkung: Messingring, 0,61 breit und 0,05 dick, unter dem Leder. R-griffig. Die vier Stellen, an denen Bindungen zu erwarten sind, sind sehr tief herausgearbeitet mit einer Rille oder einem Wulst, und zwar so tief, daß das Leder an diesen Stellen jeweils aufhört. Die Fingerloch-Ebene ist mit einem zusätzlichen Lederstreifen bedeckt (L und R Hand). Ein Goldring ist am Schallende ums Instrument herum aufgemalt, 0,40 vom Ende.

Zustand 1 (das Instrument ist vielleicht nur eine Attrappe gewesen, es besitzt keinerlei vom Musizieren herrührenden Gebrauchsspuren). Mus. Qualität 4 (das am schlechtesten stimmende Instrument, das ich je geblasen habe). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.

L 59,70 (Overton: 59,20; Baines: 59,00), Tl 32,70

iDm 1,14/1,13 – 0,48 (6,30 [überraschend lang]) – 2,70/2,76

aDm 2,39/2,38 mL, 2,29/2,25 oL [aber noch mit Metallzwinge] – 3,68/3,67

Etwa in A (Overton: As). Untere Note ist h' (a' = 438–440) als b (statt a) auf dem Instrument. In jeder Oktave wird das Instrument bei steigender Skala zunehmend tiefer, vor allem in der oberen Oktave. Man kann den tiefsten Ton um einen Halbton fallenlassen und ihn als a' gebrauchen, aber in der 2. Oktave kann man nicht mehr stimmend blasen. Diagnose: engste Stelle viel zu eng.

Vgl.: 0087 und 979.2.22 sowie Warwick M 41

Abb.: Baines 1966, Nr. 665

Lit.: Baines 1966, 119; Overton, 145 (P. 9)

[26] Von vorn gesehen.

0084 **Krummer Altzink**

Provenienz und Datierung ungewiß
Sechstes Fingerloch doppelt.
Maße von Overton:
L 68,50
iDm 1,00 – ? (?) – 3,50
aDm 2,20 – 4,70
[In F?] (Overton: in F)
Lit.: Overton, 146 (P. 15)

0087 **Krummer Tenorzink**, schlangenförmig, mit Tierkopf

[England?] Frankreich? 16. Jh. (Baines)
Holz/rauhes, fleckiges, rotbraunes Leder. Halsmuster: Rhomben. An den vier Stellen, an denen normalerweise die Bindungen sind, finden sich bei diesem Instrument gerundete Ornamente (scheinen gedreht zu sein). Klappe vorhanden.
Zustand 1. Mus. Qualität 4 (schlechter, muffiger Ton). Verarbeitung (außen) 1. Original(?)-Mundstück aus Elfenbein vorhanden (s. Abb. Baines). Ein Loch unter dem Kinn des Tierkopfs dient als Ende der schwingenden Luftsäule.
Maße von Overton:
L 101,10 (Baines: 100,00)
aDm ? – 3,00
In E, a' = 435 (Overton: in F)
Vgl.: 0083, C. 683 und 979.2.22 sowie Warwick M 41
Abb.: Baines 1966, Abb. 676
Lit.: Baines 1966, 120; Overton, 146 (P. 17)

E.O **Krummer Diskantzink**, Abb. 151

Italien?, 17. Jh.
Holz/rotbraunes, fleckiges Pergament (drei Schichten Pergament von oben nach unten: zweite Schicht fängt auf der Höhe des Daumenloches an, ist etwas heller; dritte Schicht ist ganz unten, 2,00 breit, überlappt. Oben hört das Pergament beim Verstärkungsring auf, dieser ist also unbedeckt). Mundstückflanschverstär-

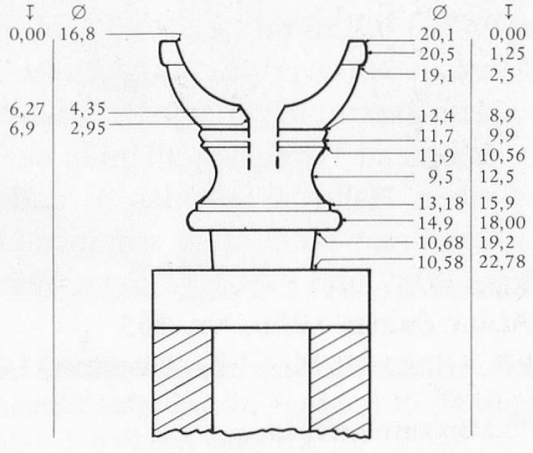


Fig. 10: Zeichnung des Original-Mundstücks von Paris, Musée instrumental du Conservatoire, E.O. im Maßstab 1:1. Das Mundstück steckt fest im Instrument. (Zeichnung: Graham Nicholson)

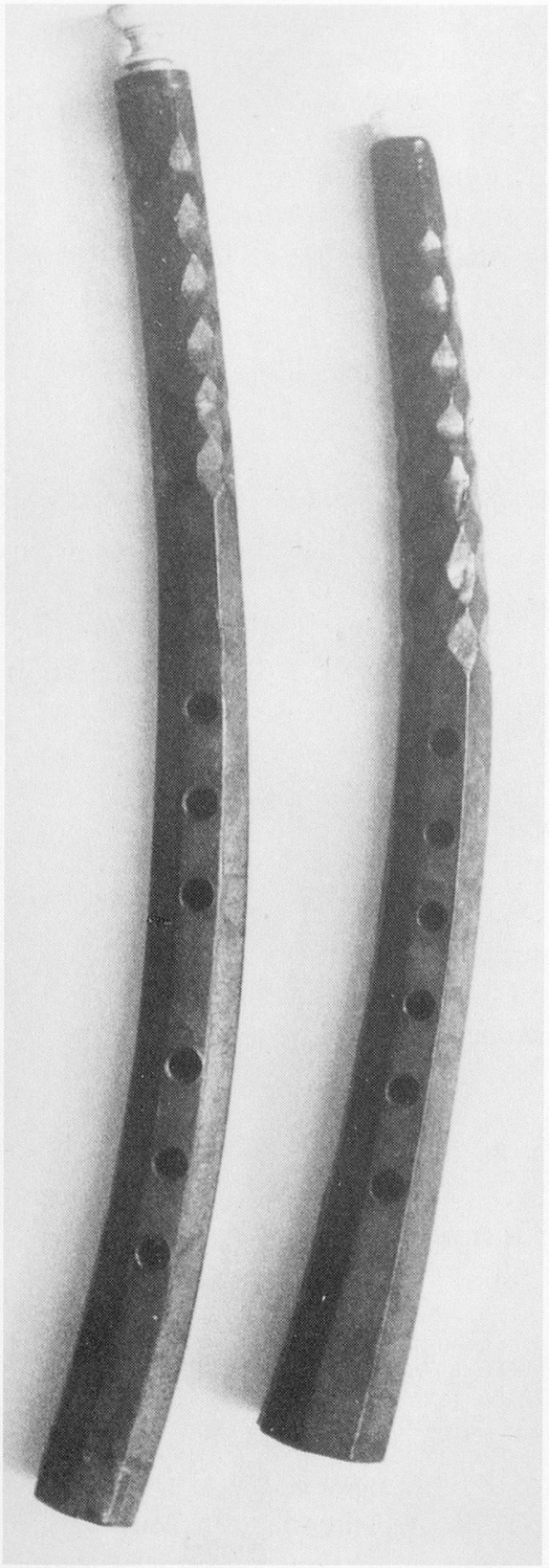


Abb. 151: Zwei Diskantzinken der Pariser Sammlung: E.O (links) und 979.2.25 (rechts: bei diesem Instrument ist der gleiche Abstand der Grifflöcher zu beachten); das Mundstück von E.O ist original.



Abb. 152: Das originale Elfenbeinmundstück des Pariser Zinken E.O (Seitenansicht).

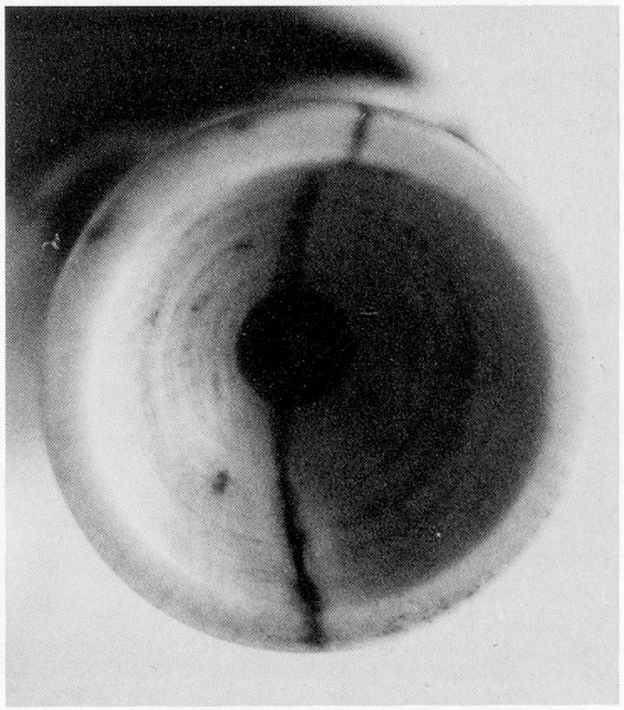


Abb. 153: Der Kessel dieses Mundstücks.

kung: Messingring, 0,62–0,68 lang und 0,05 dick. Halsmuster: 6 Rhomben auf 10,50, anfangend bei 1,80. Verzierungen: aufgemalte Punkte am Mundstückende in der Rautenzone. R-griffig. Die Löcher (Durchmesser 0,79) sind nicht unterschnitten. Bindungen: nicht sichtbar.

Zustand 1 (das Mundstück hat einen Riß). Mus. Qualität 4. Verarbeitung 1–2 (die Ledernaht ist sichtbar als gerade, abgeschnittene Linie der Kante entlang, die die rechte Seite des Daumenlochs berührt [in Spielhaltung]). Überbläst eine Oktave. Originalmundstück aus Elfenbein vorhanden (s. Abb. 152 und 153). Das Mundstück steckt fest im Instrument und weist einen großen Riß auf.

L 41,70 (Overton: 42,00), Tl 23,50

iDm ? – ? (?) – 2,15/2,31

aDm 2,18/2,22 – 2,94/3,02 (Overton: 3,00)

In D, a' = 460 (Overton: Des). Die obere Oktave wird mit dem Originalmundstück aufwärtsgehend immer tiefer.

Lit.: Overton, 143 (P. 2)

E.136 C.628 **Krummer Zink**, Abb. 154

Italien, 17. Jh.; aus Sammlung L. Clapisson

Elfenbein. Mundstückflansch: konisch, zwei Stufen bei 1,58 und ca. 2,10. Halsmuster: 3 x 2 Rhomben und eine knaufartige Verdickung dazwischen (s. Abb. 157). Das ganze Instrument ist mit Punkten und Kreisen in zwei verschiedenen Größen verziert (Stempel), s. Abb. 155–158. R-griffig.

Zustand 1 (von den drei Elfenbeinzinken auf Abb. 154 zeigt dieses Instrument am meisten Abnützungserscheinungen ums Daumenloch). Mus. Qualität 4 (Ansprache wird recht schwer, bereits ab g''; e'' und f'' sind sehr tief. Klang eng). Verarbeitung 1. Überbläst eine (enge) None. Mundstückkopie aus Elfenbein von J. Leguy vorhanden.

L 57,70, Tl 32,40

iDm 1,08/1,06 – 0,64 (2,44) – ca. 2,70/2,80?

aDm 2,05/2,07 – 3,85/3,95 (Overton: 3,70)

In A, a' = 460 (mit meinem Mundstück. Leguy's ist schwer zu spielen, da besonders eng).

Vgl.: E.453 C.629

Lit.: Kat. Chouquet, 155; Overton, 144 (P. 7)

E.137 C.627 **Krummer Zink**, fast gerade

17. Jh. (Kat.), aus Sammlung L. Clapisson. Provenienz ungewiß

Dunkelbraunes Holz. Einteilige Konstruktion (!). Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch, Stufe bei 3,30 (sehr tief). Mundstückflanschverstärkung aus Metall, rund, ins Instrument eingelassen. Halsmuster: 5 Rauten auf über 11,50, anfangend bei 5,70. Die ausgehöhlten Rauten sind größer. Verzierungen: * * * auf jeder Ebene am Schallende; * * * am unteren Ende der Rautenzone und * * * am oberen Ende der Rautenzone, ‡ zwischen Mundstückende und Rautenzone.

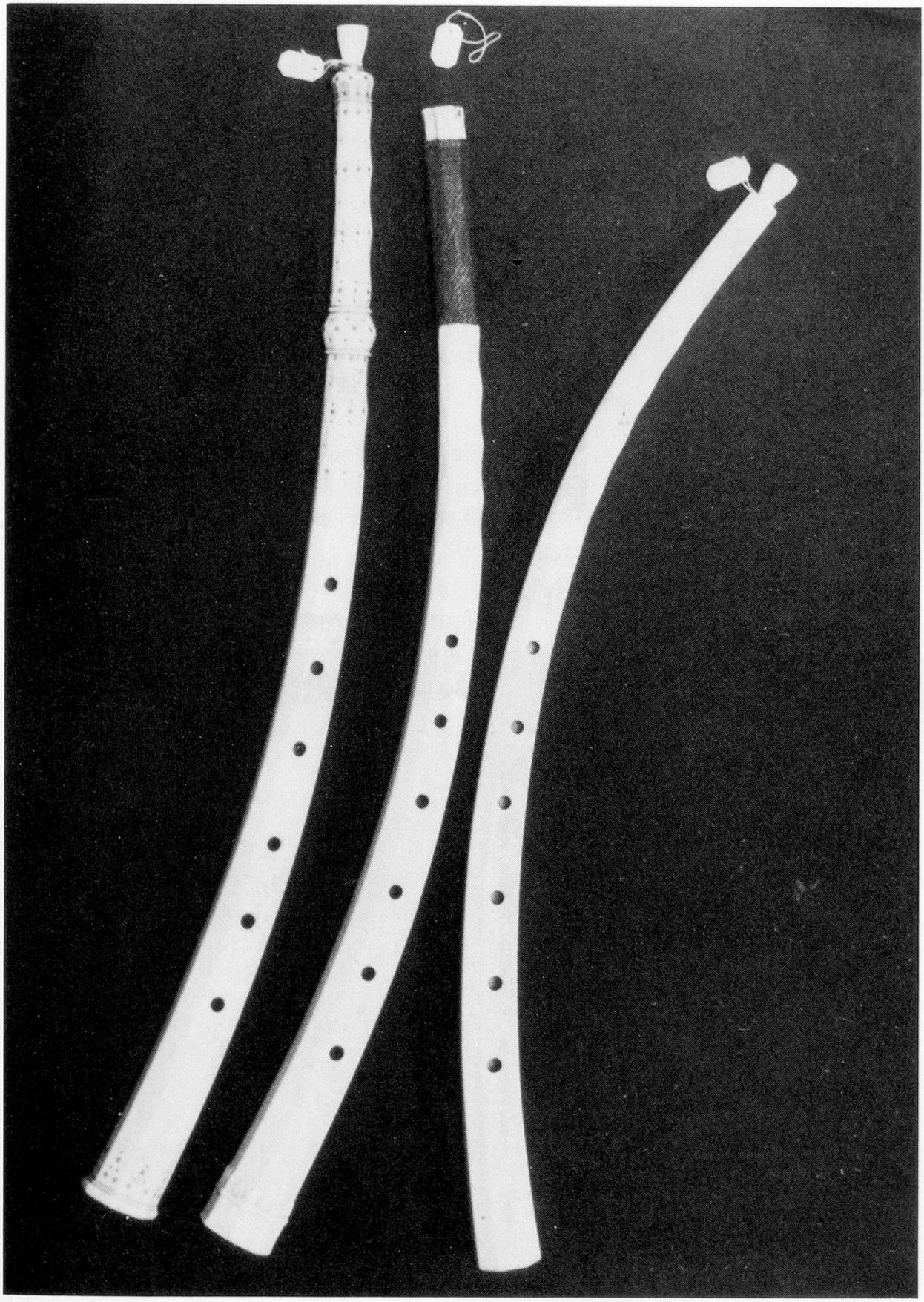


Abb. 154: Drei Zinken des Musée instrumental du Conservatoire, Paris, v. l. n. r.: E.136 C.628, E.453 C.629, E.139 C.631.

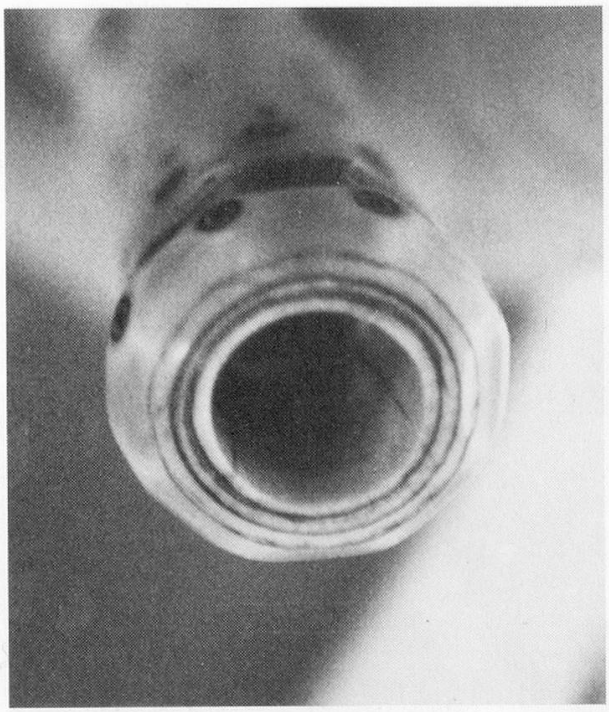


Abb.155: Detailaufnahme des Mundstückendes des Pariser Elfenbeinzinken E.136 C.628, von oben gesehen.

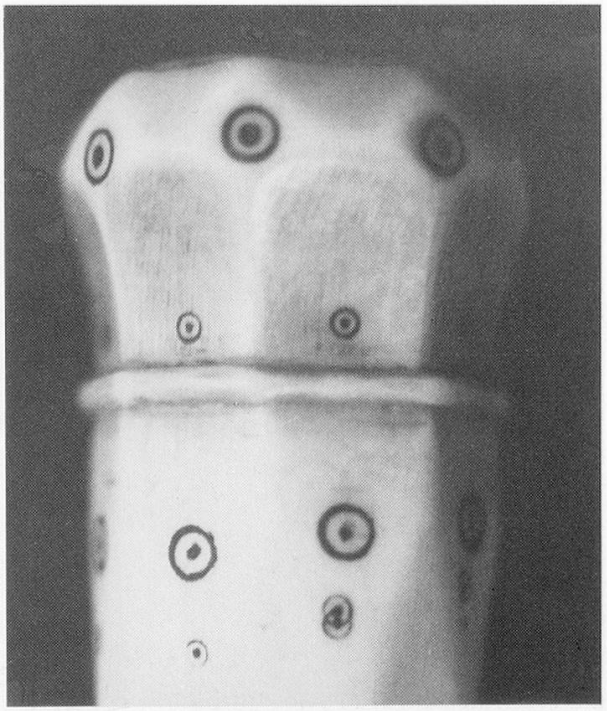


Abb. 156: Seitenansicht des Mundstückendes dieses Zinken.

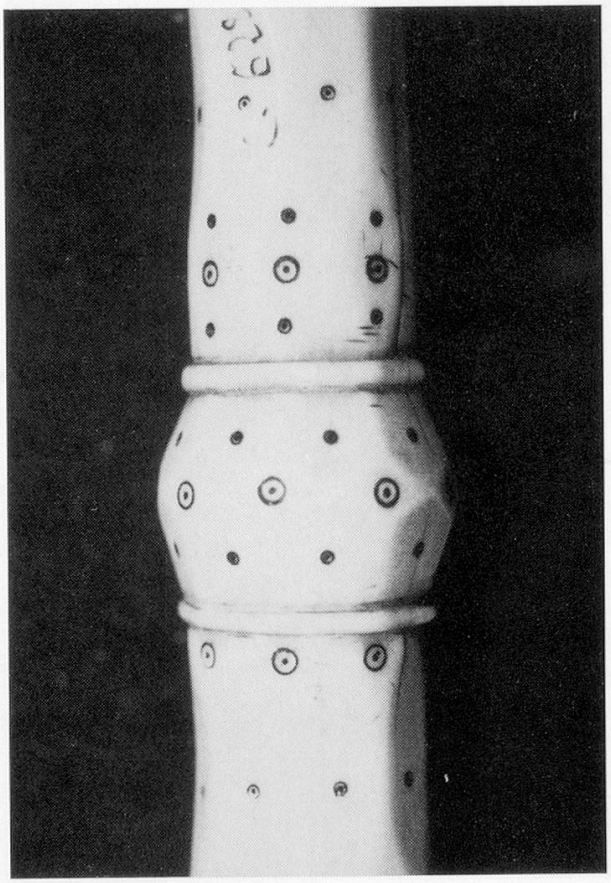


Abb. 157: Knaufartige Verdickung in der Rautenzone dieses Zinken.

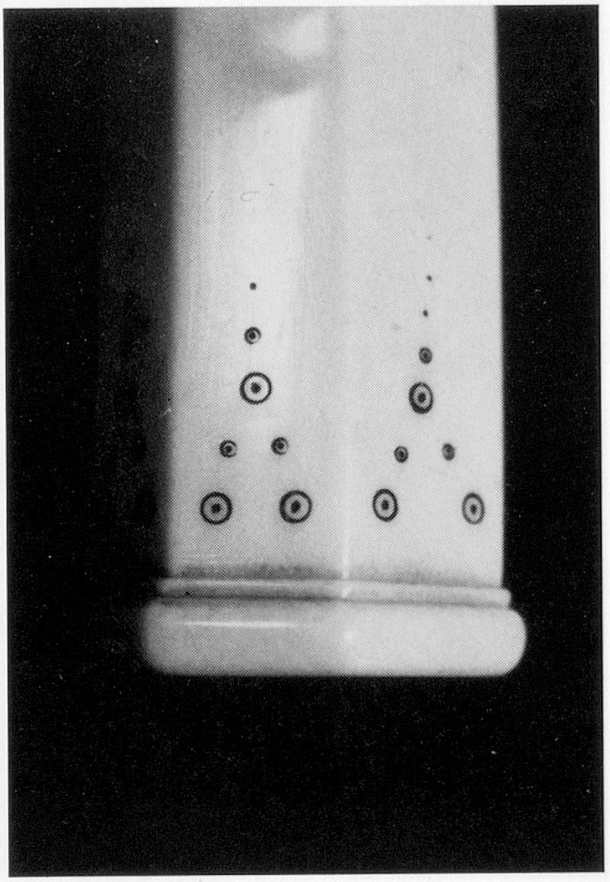


Abb. 158: Seitenansicht des Schallendes dieses Zinken.

Ein fünfzackiger Stern in einem Kreis befindet sich 11,50 vom Schallende auf Daumenlochebene (Dm 0,47). R-griffig. Reste von schwarzer Übermalung auf der oberen (Griffloch-)Ebene vom obersten Loch bis Schallende.

Zustand 2. Mus. Qualität 2 (das Instrument hat einen guten, etwas weichen Klang und eine gute Intonation. Ansprache ebenfalls gut – aber nicht hervorragend, wie bei einigen Wiener Instrumenten –, wird etwas schwerer von a'' an aufwärts). Verarbeitung 2. Überbläst eine None.

L 59,40 Tl 31,30

iDm 1,07/1,08 – 0,58 (3,15) – 2,53/2,50

aDm 1,98/1,98 mit Metallring, 1,78/1,69 ohne Metallring – 3,17/3,19

In A, $a' = 450$

Lit.: Kat. Chouquet, 155; Overton, 145 (P. 10)

E.138 C.630 **Krummer Zink**

Italien. 17. Jh.; in Neapel von Herrn Fayet gekauft; von ihm gelangte es über die Sammlung Clapisson ins Musée instrumental.

Elfenbein. Ähnliche Qualität wie die Elfenbeinzinken in der Wiener Sammlung (Overton). R-griffig.

Maße von Overton:

L 56,20

iDm 1,20 – ? (?) – 2,50

aDm 1,60 – 3,10

In A (Overton)

Lit.: Kat. Chouquet, 155; Overton, 144 (P. 5)

E.139 C.631 **Krummer Zink**, Abb. 154

Italien, 17. Jh.; in Neapel von Herrn Fayet gekauft; von ihm gelangte es über die Sammlung Clapisson ins Musée instrumental.

Elfenbein. L-griffig.

Maße von Overton:

L 56,80

iDm 1,10 – ? (?) – ?

aDm 1,50 – 3,10

In A, $a' = 493$ (Bruce Dickey) und $a' = 466$ (Jean-Pierre Canihac); wahrscheinlich gleiche Stimmung wie E.2203

Vgl.: E.2203

Lit.: Kat. Chouquet, 155; Overton, 144 (P. 8) (Overton meint, dieser Zink sei eine Kopie eines italienischen Instruments, was jedoch nach Kat. nicht stimmt).

E.149 C.634 **Krummer Baßzink oder Serpent**

Italien, 16. Jh. (Kat.; Baines: 16./17. Jh.); aus Sammlung Clapisson
Holz/Leder. Kaschierte Mundstückflanschverstärkung vorhanden.
Verzierungen: vergoldete Arabesken. L-griffig. Original(?)-Mundstück aus Elfenbein vorhanden (s. Abb. Baines). Das Schallende hat die Form eines Schlangen- oder Drachenkopfes (Baines).
[in D?]
Abb.: Baines 1966, Abb. 678; Friend Overton, „Der Zink: Neue Entwicklungen und Forschungen", *Das Orchester* 29 (1981) 99, Abb. 3; GroveD 1980, IV, 790, Abb. 3b (hier irrtümlich Tenorzink genannt)
Lit.: Kat. Chouquet, 156 („Serpent italien"); Baines 1966, 120 („Bass cornett"); Overton, *Das Orchester* 29 (1981) 98–101; GroveD 1980, IV, 790; Overton, 147 (P. 20)

E.453 C.629 **Krummer Zink**, Abb. 154

Italien [um 1580] (Kartei: 17. Jh.; Overton: Italien, 2. Hälfte 17. Jh.); Geschenk von Mr. Jacobson, Stockholm (Kat.)
Elfenbein. Mundstückflansch konisch, abgestuft. Halsmuster: 6 Rhomben auf 13,30. Verzierungen (s. Abb. 159) am Schallende und am Mundstückende (hier nicht gut sichtbar, da an dieser Stelle repariert). Einige Reliefverzierungen an beiden Enden. R-griffig.
Zustand 2–3 (Riß am Mundstückende wird mit einem Kettenpanzer zusammengedrückt). Mus. Qualität nicht meßbar, vermutlich aber schlecht. Verarbeitung 1 (sehr dickwändig und schwer, wie E.136 C.628; lt. Clapisson derselbe Typ und das gleiche Alter wie dieses Instr.). Originalmundstück lt. Kat. verschollen.
L 57,90 (Overton: 57,70), Tl 31,80
iDm 1,07/1,09 – 0,51 (4,74) – 2,80/2,80
aDm 2,08/2,06 – 3,84/3,87
(Overton: 3,80)
[In A] (nicht spielbar wegen Beschädigung am Mundstückende; Overton: in B)
Vgl.: E.136 C.628
Lit.: Kat. Chouquet, 155; Overton, 144 (P. 6)

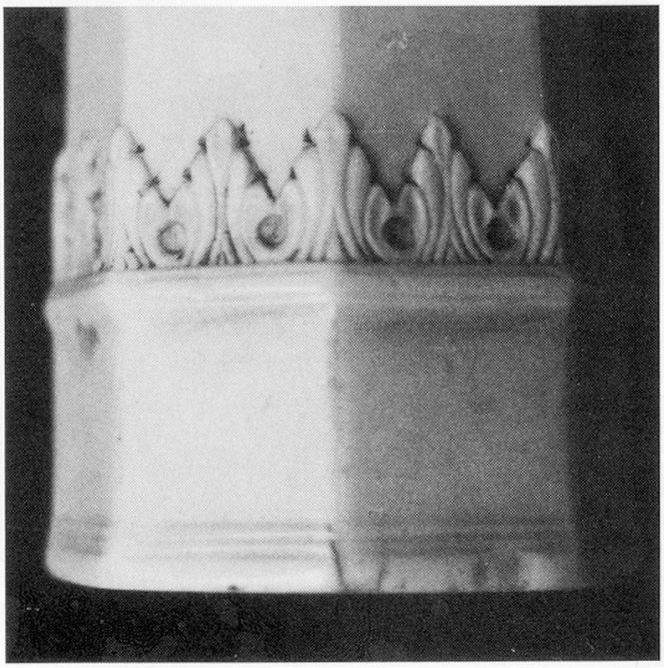


Abb. 159: Seitenansicht des Schallendes des Pariser Elfenbeinzinken E.453 C.629. Die Form der Verzierung erinnert an die metallenen Zwingen von Trompeten und Posaunen aus der Zeit um 1580; vgl. auch die Schutzkappen an den Zinken in Berlin (Nr. 54) und New York (Nr. 52.96.1).

E.577 C.636 **Krummer Baßzink oder Serpent**

Italien (Baines: Frankreich), 16. Jh.; 1873 aus Sammlung Fau erworben (früher in Correr-Sammlung)

Holz/Leder. Mundstückende rund (?). Mundstückflanschverstärkung nicht mehr vorhanden, nur Holzzapfen ohne Lederüberzug. Halsmuster: Rhomben. R-griffig. Bindungen: eingesetzte Faden/Darm-Bindungen an ca. 10 Stellen, da das Instrument sehr lang ist (s. Abb. Baines). 4 Klappen vorhanden. Historisch gesehen ein sehr wichtiges Instrument, es stellt den Übergang vom Baßzinken zum Serpent in sehr früher Zeit dar. — Zustand 1.

L ca. 100,00 (Baines)

[In C?]

Abb.: Baines 1966, Abb. 677

Lit.: Kat. Chouquet, 156 („Serpent italien"); Baines 1966, 120 („Bass cornett"); Overton, 146 (P. 16, „Serpent")

E.578 C.633 **Tenorzink**, S-förmig

Anfang 17. Jh., aus Sammlung Correr; erworben 1873 aus Sammlung Fau

Holz/schwarzes Leder. Mundstückende rund (?). Mundstückflanschverstärkung aus Darm(?). Halsmuster: 14 Rhomben. Tiefgesetzte Faden/Darm-Bindungen an den üblichen Stellen. 1 Klappe.

L 107,00 (Overton: 100,20, innen 106,30, außen 105,00)

[In C?] (Overton: in B)

Abb.: GroveD 1980, IV, 790, Abb. 3a

Lit.: Kat. Chouquet, 155—156; Overton, 147 (P. 18)

E.579 C.632 **Tenorzink**, S-förmig

Anfang 17. Jh., aus Sammlung Correr; 1873 aus Sammlung Fau erworben

Holz/schwarzes Leder. Doppelte Grifflöcher (auf zwei Flächen).

L 80,00 (Kat. Chouquet)

[In D?] (Overton: in H [nicht spielbar])

Lit.: Kat. Chouquet, 155; Overton, 147 (P. 19)

E.580 C.626 **Krummer Zink**

Venedig, 16. Jh. (Overton: Italien, 17. Jh.) Aus Sammlung Correr; 1873 aus Sammlung Fau erworben.

Holz/schwarzes Leder (wahrscheinlich Pergament). Herstellungsmarke: !! !! (Brandmarke, Ränder erhöht, Kern ausgebrannt), wie bei den Wiener Instrumenten aus Ambras und Catajo. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm, ausgestellt. Halsmuster: 9 Rhomben auf 17,00, anfangend bei 2,00. Lederverzierungen linear, kaum (noch) sichtbar. R-griffig. Nur das 5. Griffloch scheint unterschnitten zu sein. Flache Bindungen aus Faden/Darm an den üblichen Stellen; am Mundstückende 1,50 breit (fängt direkt am Instrumentenende an).

Zustand 2 (am Mundstückende wurmstichig). Mus. Qualität 1. Verarbeitung 1–2. Überbläst eine Oktave.
L 57,00 (Overton: 57,40), Tl 31,60
iDm 1,08/1,10 – 0,67 (2,90) – 2,60/2,60
aDm 1,77/1,77 (Overton: 1,70) – 3,49/3,58 mL, 3,39/3,47 oL
In A, a' = 459 (Overton: in B).
Vgl.: Wiener Instrumente aus Ambras und Catajo (232–235)
Lit.: Kat. Chouquet, 155; Overton, 143–144 (P. 4)

E.581 C.624 **Krummer Zink,** schlangenförmig
Abb. 160

[Norditalien, frühes 16. Jh.] (Baines: Italien?; Kat. Chouquet und Overton: England), 16. oder 17. Jh. (Baines; Kat. Chouquet: 16. Jh.; Overton: wahrscheinlich spätes 16. Jh.); 1873 aus Sammlung Fau erworben
Holz/Leder. Herstellungsmarke siehe Abb. 163. Oberes Ende achteckig. Kein Halsmuster. Lederarbeit linear und Prägungen. Ein 8. Loch (= Ende der schwingenden Säule) unter dem Unterkiefer des Tierkopfes (s. Abb. 161/162). Bindungen erhöht, breit, wo Tierkopf am Instrumenten-Ende angefügt ist (s. Abb. 161).
Zustand 3 (läßt Luft am 3. und 4. Griffloch). Mus. Qualität 3. Verarbeitung 1. Überbläst eine None.
L 61,10 (Baines: 60,00, Overton: 59,70), Tl 34,40
iDm 0,975/0,955 – 0,84 (2,09) – 2,50
aDm 1,81/1,74 – ca. 3,60 (Overton: ca. 3,50)
In A, a' = 456
Abb.: Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français II,* 271 (irrtümlich als „Flöte" bezeichnet); Baines 1966, Abb. Nr. 666
Lit.: Baines 1966, 119; Overton, 145 (P. 13)

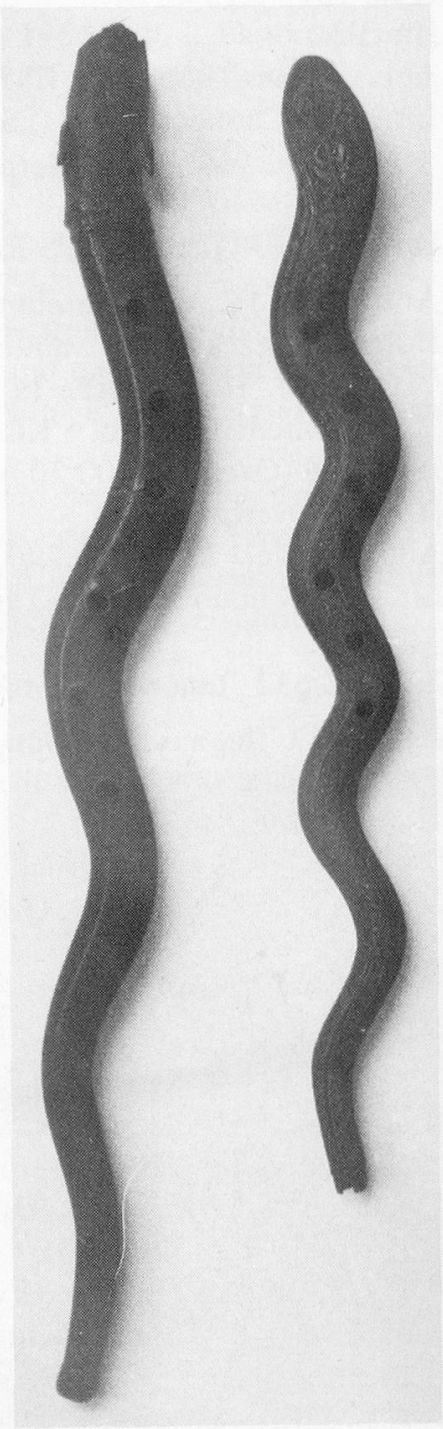


Abb. 160: Zwei schlangenförmige Zinken der Pariser Sammlung: E.581 C.624 (links) und E.582 C.623 (rechts).



Abb. 161: Der Tierkopf am Schallende des schlangenförmigen Pariser Zinken E.581 C.624. Eine Lederprägung (sonnenblumenartig) ist auf dem Nacken hinter den Ohren auszumachen.

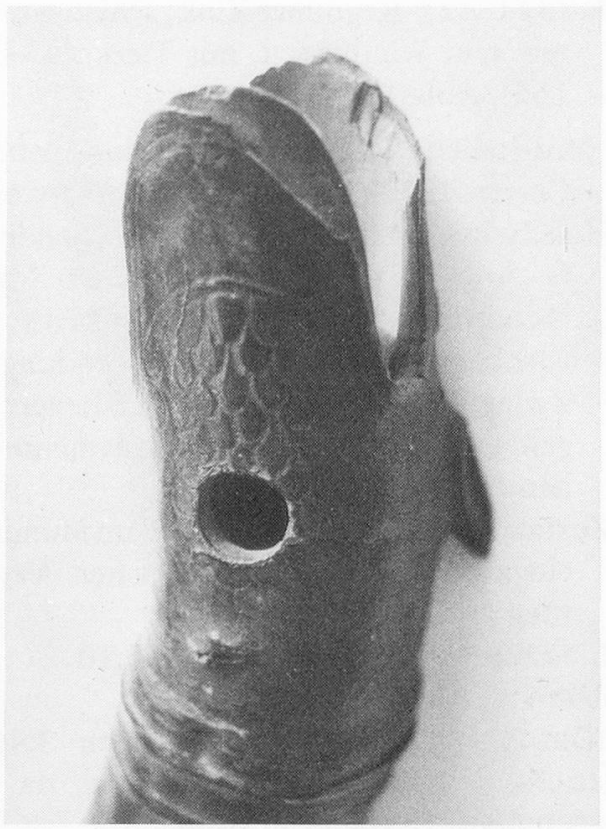


Abb. 162: Ein Loch als Ende der schwingenden Säule unter dem Unterkiefer des Tierkopfs.



Abb. 163: Die Herstellungsmarke (Schild) am Ende des Instruments, gerade vor dem Tierkopf.



Abb. 164: Das Mundstückende in Seitenansicht. Die Bindung verläuft nicht in einer Rille.

E.582 C.623 **Krummer Zink**, schlangenförmig mit acht Windungen, mit Tierkopf (s. Abb. 165), Abb. 160

Nord-Italien, frühes 16. Jh., aus Sammlung Correr. 1873 aus Sammlung Fau erworben

Holz/schwarzes Leder. Mundstückende rund (s. Abb. 167). Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung nicht mehr vorhanden (früher erhöhte Bindung oder Zwinge bzw. Schutzkappe). Lederverzierungen: vergoldete Buchbinderornamente (Rankenwerk), s. Abb. 166.

Zustand 1–2 (leicht beschädigt am Mundstückeingang und einige Wurmlöcher. Verarbeitung 1 (exquisit).

L 52,40 (Overton: 48,90), Tl 30,10

iDm 1,16/0,98 – ? (?) – ca. 2,80

aDm 1,40/1,38 oL – 3,30 (Overton: 3,40)

[In A] (jedoch nicht feststellbar, da leider undicht; Overton: in B)

Lit.: Overton, 146 (P. 14)



Abb. 165: Der Schlangenkopf des Pariser Zinken E.582 C.623 mit Renaissance-Prägung in Gold, von vorne gesehen.



Abb. 166: Der Schlangenkopf des Pariser Zinken E.582 C.623, von oben gesehen.

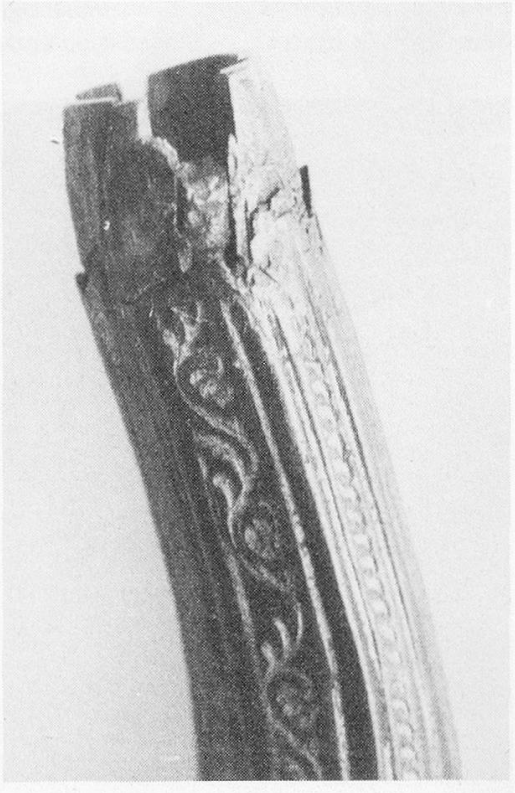


Abb. 167: Mundstückende dieses Instruments. Es sind weder Bindung noch Zwinge vorhanden.

E.632 C.625 **Krummer Zink**
(eigentlich **Diskantzink**, s. unten)
Abb. 168

Anfang 17. Jh. (Kat.), aus Sammlung Besse-Dumas

Holz/dunkelbraunes Leder. Mundstückende rund (s. Abb. 169). Lederverzierungen: Schlangenhautimitation und ringförmige Bandverzierungen (s. Abb. 170).
R-griffig. Dieser Zink und das Instrument 979.2.29 sind singulär, vielleicht französischer Provenienz (6 Grifflöcher, allerdings Daumenloch, ganz anderes Aussehen als andere Zinken, mit einem dünnen Hals). Ein 7., größeres Loch befindet sich unten in der Reihe der Grifflöcher, aber es ist zu weit weg, um mit dem 4. Finger der RH gegriffen werden zu können und mit keinerlei Klappenvorrichtung versehen: Es handelt sich dabei um das Ende der schwingenden Luftsäule (Lochmitte 45,10 vom Mundstückende), so daß dieses Instrument in Wirklichkeit ein Diskantzink in D ist (bei einer französischen Stimmung um $a' = 422$). Abstand der Löcher: 1. bis 2. und 2. bis 3. 3,10; LH – RH 5,50; 4. bis 5. 3,20; 5. bis 6. 3,40; 6. bis 7. wiederum 5,50. Mundstückende bis 1. Griffloch 21,80, 7. Loch bis Schallende 10,90. (Diese Maße können um 0,10 abweichen; deren Summe ist 56,50.) Grifflochgröße ca. 0,85, 7. Loch

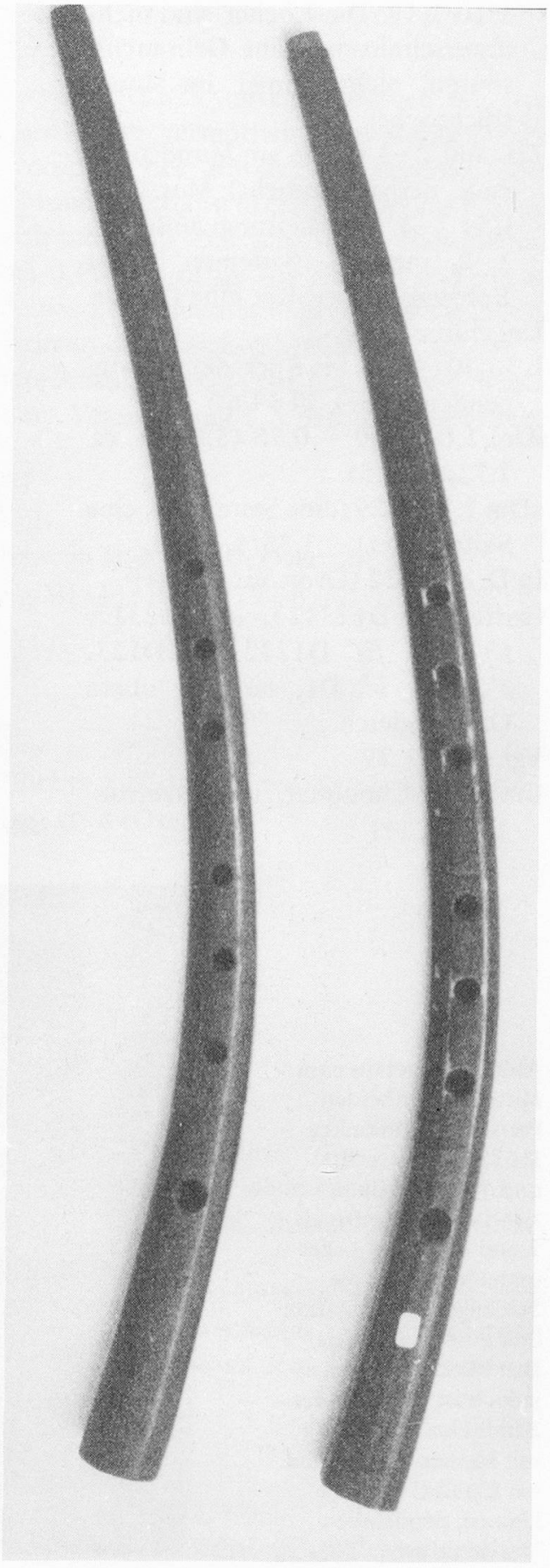


Abb. 168: Zwei Unika aus der Pariser Sammlung; beide haben unten ein 7. Loch, das jedoch kein Griffloch ist, sondern das Ende der schwingenden Säule kennzeichnet; E.632 C.625 (links), 979.2.29 (rechts).

1,10/1,19. Die Löcher sind nicht unterschnitten; keine Gebrauchsspuren, nicht einmal am Mundstücksockel.

Zustand 2–3 (Risse am Mundstückende, deshalb undicht). Mus. Qualität 2–3. Verarbeitung: äußerlich 1–2, innen 3 (Striemen in der Bohrung). Überbläst eine Oktave.

Ungefähre Maße:

L 56,40 (45,10 bis Ende der schwingenden Säule), Tl 34,60

iDm 1,04/1,09 – 0,78 (3,05) – ca. 2,71/ca. 2,61

aDm 1,35/1,29 (eine Seite Holz, eine Seite Leder) – 3,35/3,17 mL

In D, *a'* = 422 (Overton: in B [!])

Griffe: *d'* D123123, *e'* D12312, *f'* 1231, *fis'* D12323, *g'* D123, *a'* D12, *h'* D1, *cis''* D, obere Oktave gleich.

Vgl.: 979.2.29

Lit.: Kat. Chouquet, 154; Overton, 145 (P. 11)

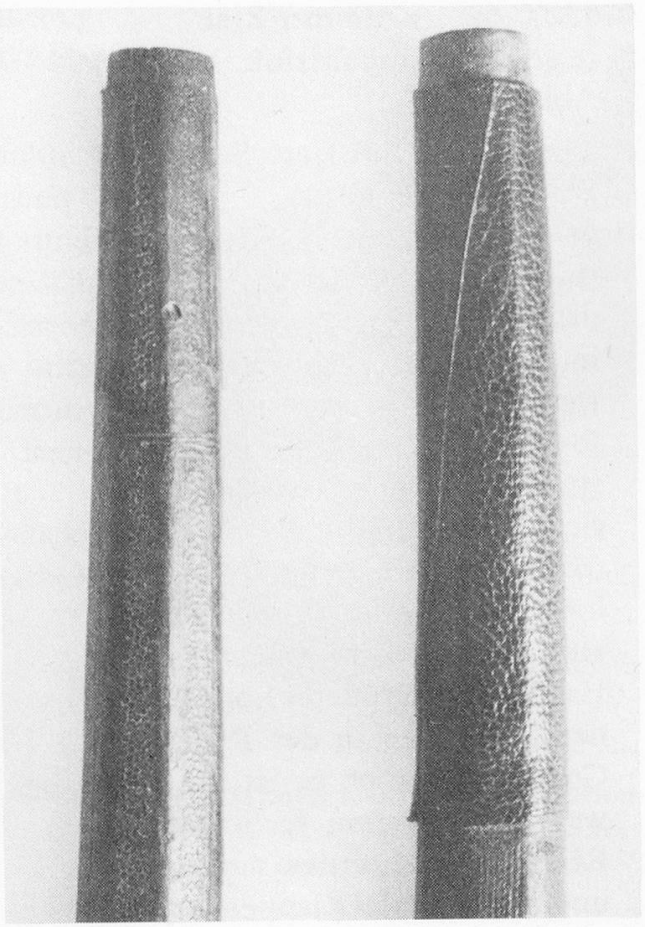


Abb. 169: Die Mundstückenden dieser Instrumente.

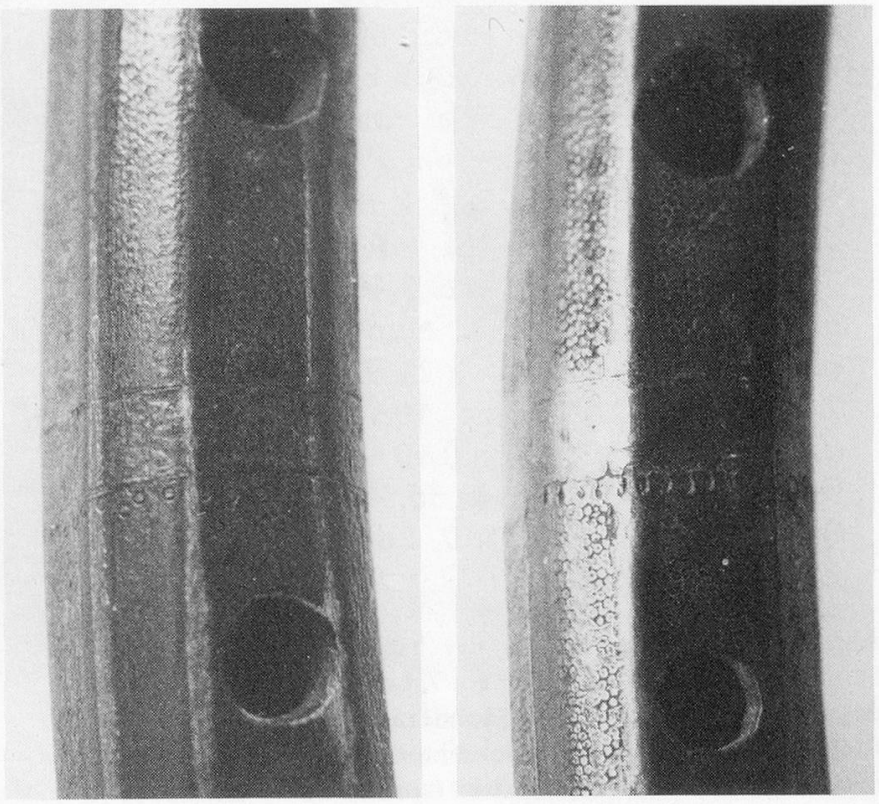


Abb. 170: Details vom Mittelteil der beiden Pariser Diskantzinken E.632 C.625 (rechts) und 979.2.29 (links): sichtbar sind Griffloch 3 und 4. Beiden Lederumhüllungen ist die Schlangenhautimitation und eine ringförmige Bandverzierung gemein, jedoch ist das Bord des Bandes bei 979.2.29 mit kleinen Ringen und bei E.632 C.625 mit kleinen, pendelnden Ovalen verziert.

977.10.2 E.2203 **Krummer Zink**

Venedig, 16. Jh., aus Sammlung Paul Cesbron
Holz/recht dickes Leder. Herstellungsmarke: HIER.S. unten, zwischen 6. Loch und Schallende (Overton stellt „unklare Marke, vermutlich Fleur-Marke" fest). Mundstückflansch konisch (Spuren verschiedener Mundstücke sichtbar, aber keine Stufe, wie zuerst angenommen). Mundstückflanschverstärkung: aus Faden/Darm am Mundstückende, ca. 1,30 breit und 0,60 vom Schallende. Halsmuster: 8 Rhomben auf 17,30, anfangend bei 3,00. R-griffig. Die Löcher sind unterschnitten. Am Daumenloch ist ein kleines Lederquadrat abgenommen worden. Breite flache Bindungen aus Faden/Darm an den üblichen Stellen.
Zustand 2. Mus. Qualität 1 (ausgezeichnete Ansprache bis ganz hoch hinauf. Bruce Dickey: ein ganz besonderes Instrument). Verarbeitung 1. Überbläst eine None.
L 56,40, Tl 31,20
iDm 1,15/1,14 – 0,66 (2,90) – 2,56/2,57
aDm 1,79/1,73 – 3,63/3,68 mL, 3,50/? oL
In A, a' = 469 (Bruce Dickey: a' = 493 bzw. in H, a' = 440; Overton: in B)
Vgl.: Leipzig 1559, 1560, 1562; Nürnberg MI 111; Rom 2792-6
Lit.: Overton, 143 (P. 3)

E.2320 C.320 **Krummer Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß
Tierhorn. Runder Querschnitt. 7 Grifflöcher auf der oberen Seite; die Distanz vom 6. zum 7. Loch ist außergewöhnlich groß (Overton).
Maße von Overton:
L 54,10
iDm 1,20 – ? (?) – 3,20
aDm 1,80 – 3,60
[In A] (Overton: in B)
Lit.: Overton, 143 (P. 1)

979.2.16 **Krummer Zink**

Italien?, 17. Jh.?; aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten
Elfenbein. Mundstückflansch: konisch, Stufe bei 1,80. Halsmuster: 5 Rhomben auf 17,00, anfangend bei 5,20. R-Griffig. Sehr kleine, unterschnittene Grifflöcher (Dm 0,60).
Zustand 1 (trotz eines 10.20 langen Sprunges auf der Unterseite, der bis zum Daumenloch reicht). Mus. Qualität 1 (sehr gute Ansprache bis g''). Verarbeitung 1 (Der Hals ist auf der Innenseite der Kurve 6,30 über dem Daumenloch fast durchgebohrt). Überbläst eine None.
In A, a' = 471

979.2.17 **Krummer Tenorzink**

Italien?, 17. Jh.?; 1979 aus dem Nachlaß G. Thibault erhalten (nicht untersucht)

979.2.18 **Krummer Diskantzink**, Abb. 171

Italien?, 17. Jh.? (Kat. 1980: 18. Jh.?); 1979 aus dem Nachlaß G. Thibault erhalten

Braunes Holz (Kat. 1980 gibt an, das Instrument sei mit Leder überzogen). Unter der Schutzkappe am Schallende scheinen noch Überreste von einem früheren Lederüberzug vorhanden zu sein. An Mundstück- und Schallende Schutzkappen aus Metall (s. Abb. 172 und 173). Mundstückflansch konisch, Stufe bei 2,25. Halsmuster: 7 sehr kleine Rhomben über 9,50, anfangend bei 3,20 (s. Abb. 172). Inschrift: mit roter Tinte ist auf Grifflochebene im unteren Teil die Nr. 1928.360 aufgemalt (Nummer aus einer früheren Sammlung?). R-griffig. Grifflöcher nicht unterschnitten. Jedes Griffloch (und das Daumenloch) ist mit einem zylindrischen Messingröhrchen versehen. Am Schallende Messingbeschlag innen: 14,30 lang, bis zum 4. Griffloch reichend.

Zustand 3 (die untere Schutzkappe ist auf Grifflochebene eingedrückt, was eine Messung erschwert). Mus. Qualität 3. Verarbeitung 2. Überbläst eine None. Originalmundstück (18./19. Jh.?) aus Elfenbein vorhanden (s. Abb. 174/175).

L 42,70 (Kat. 1980: 42,50), Tl 23,60

iDm 1,13/1,13 (Kat. 1980: 1,10) – 0,62 (2,18) – ca. 2,80 (Kat. 1980: 2,80)

aDm 1,50/1,50 (gleich über dem Ende; am Ende 1,83) – 3,26/3,30 (gleich über dem Ende; am Ende ca. 3,70).

In D, $a' = 445$

Lit.: Kat. 1980, 67 Nr. 33

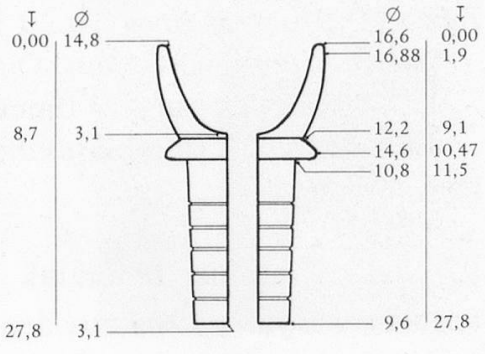


Fig. 11: Zeichnung des Original-Mundstücks von Paris, Musée instrumental du Conservatoire, 979.2.18 im Maßstab 1:1. Vermutlicher Originalzustand ohne abgeschliffenes Schaftende. (Zeichnung: Graham Nicholson)

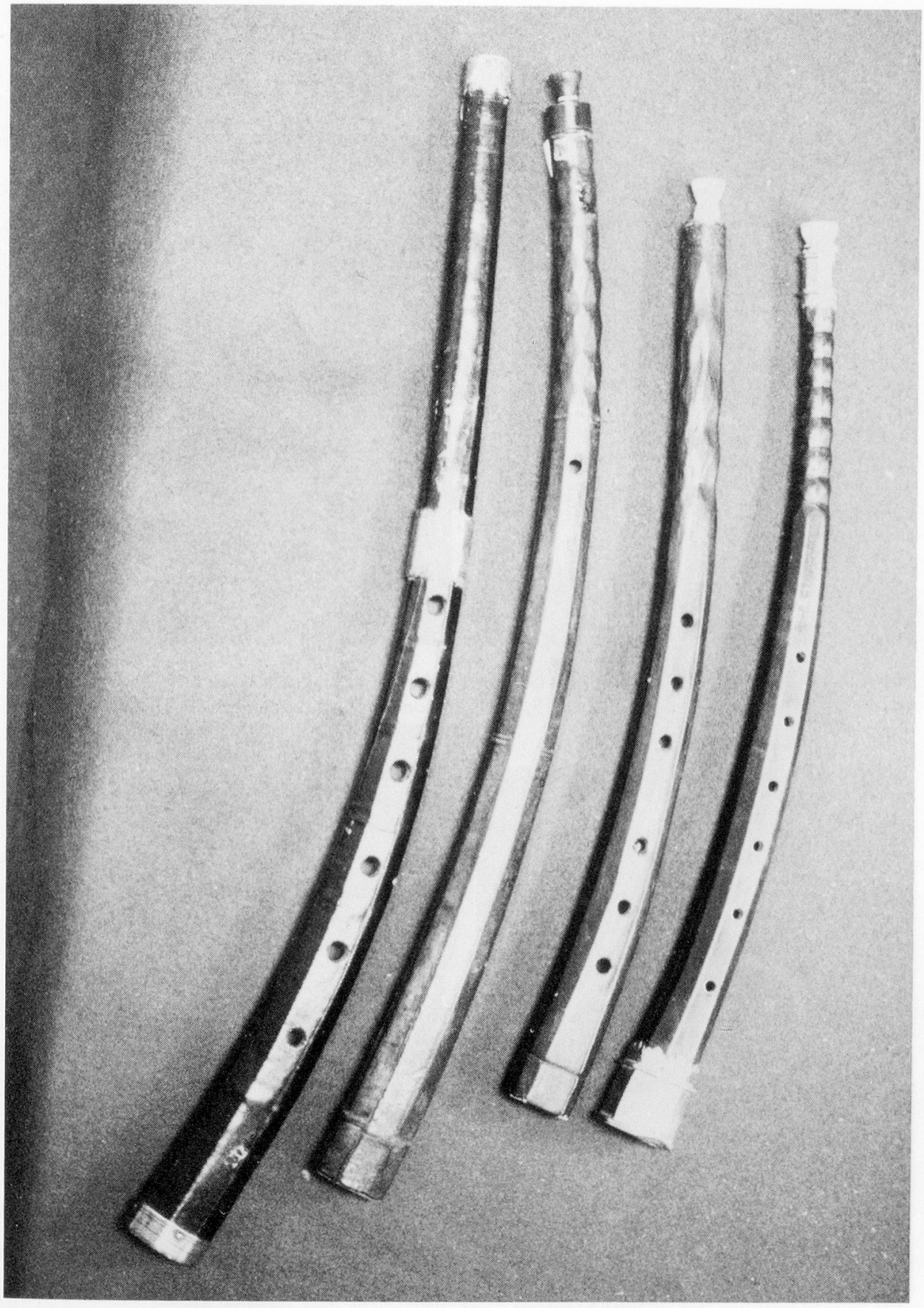


Abb. 171: Vier Zinken des Musée instrumental du Conservatoire, Paris, v. l. n. r.: 979.2.30, 979.2.19 (krumme Zinken); 979.2.28, 979.2.18 (Diskantzinken).

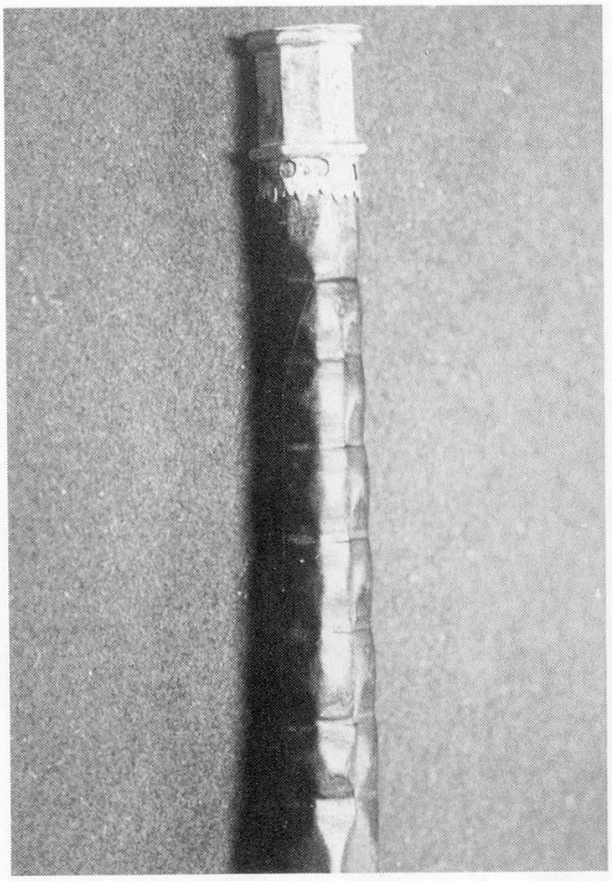


Abb. 172: Mundstückende mit Schutzkappe und Rautenzone des Pariser Zinken 979.2.18.

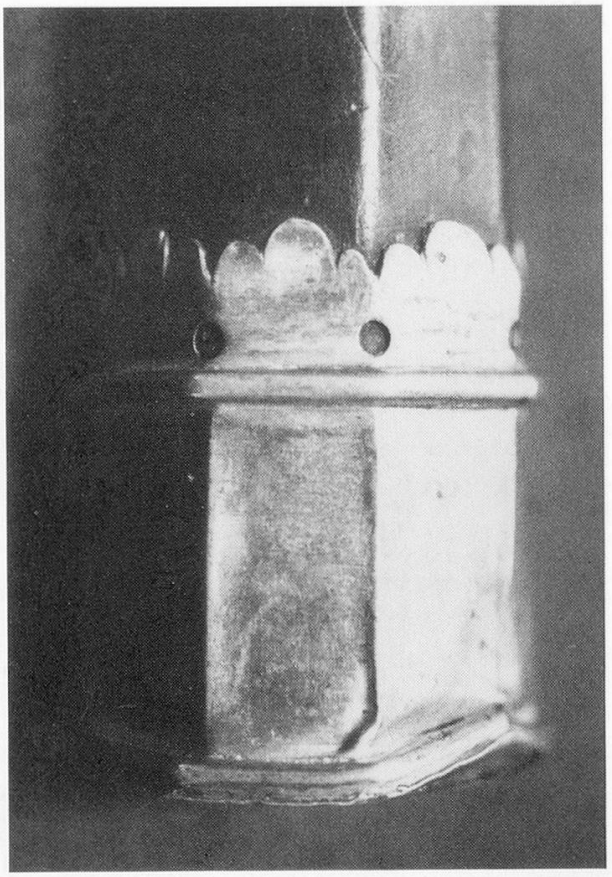


Abb. 173: Eingedellte Schutzkappe am Schallende des Pariser Zinken 979.2.18.

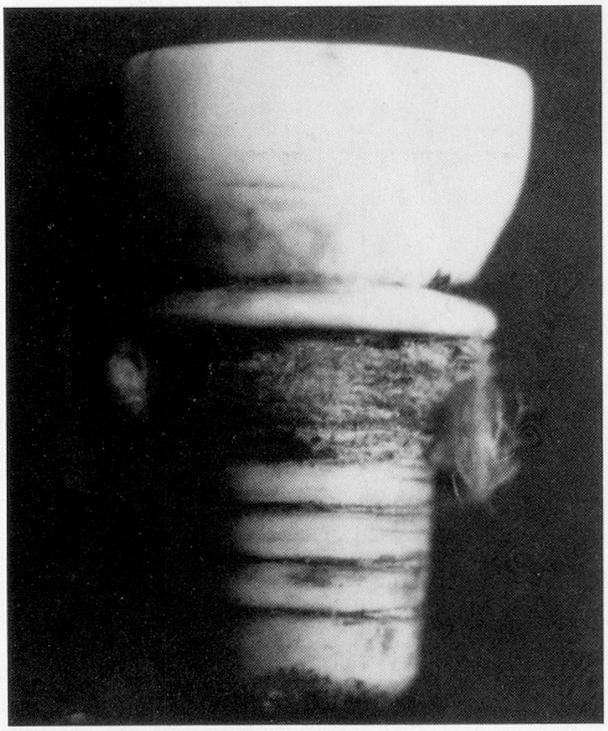


Abb. 174: Originales Elfenbeinmundstück dieses Zinken (Seitenansicht).

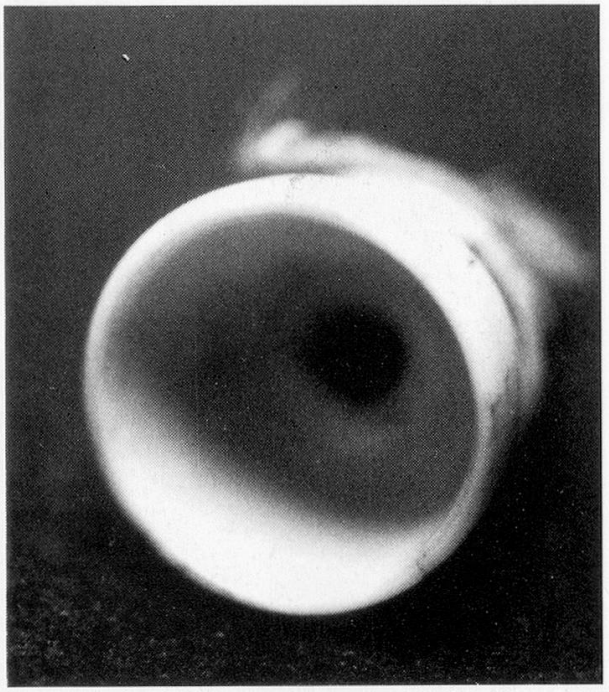
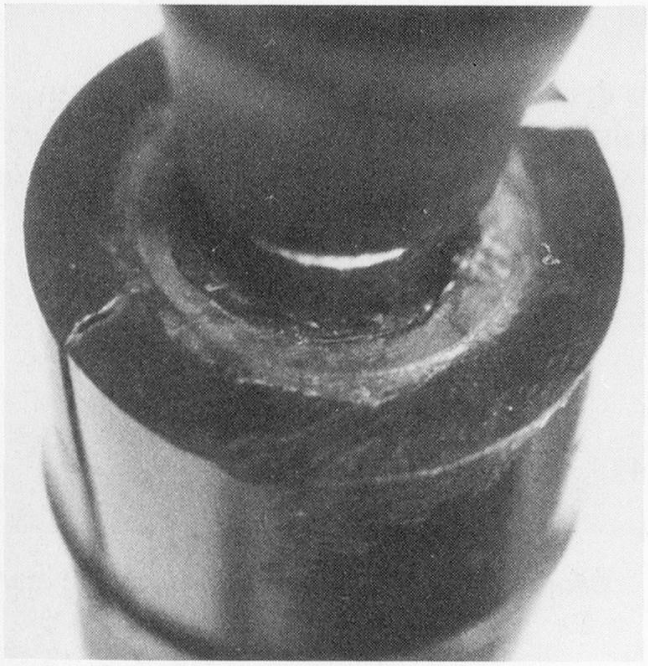


Abb. 175: Das gleiche Mundstück von oben (Kesselansicht), wobei der sehr schmale Rand zu beachten ist.

979.2.19 **Krummer Zink**
Abb. 171

Venedig, 16. Jh.? (gleicht den Zinken aus Ambras in Wien); 1979 aus dem Nachlaß G. Thibault erhalten

Holz/schwarzes Leder. Mundstückende: runde Hornzwinge als Flanschverstärkung (nicht original, stammt von früherer Reparatur), die gerissen ist, wahrscheinlich durch die Verwendung eines falschen Leims (s. Abb. 176 und 177). Halsmuster: 6 Rhomben über 12,80, anfangend beim Hornring (Rautenzone durchbrochen), s. Abb.176. Lederverzierungen ringförmig und linear. L-griffig. Unterstes Griffloch nicht unterschnitten; das 1. und das 2. Griffloch sind in Längsrichtung oval. Erhöhte Faden/-Darm-Bindungen an den üblichen Stellen und eine Bindung mitten im Rautenfeld (alt?).



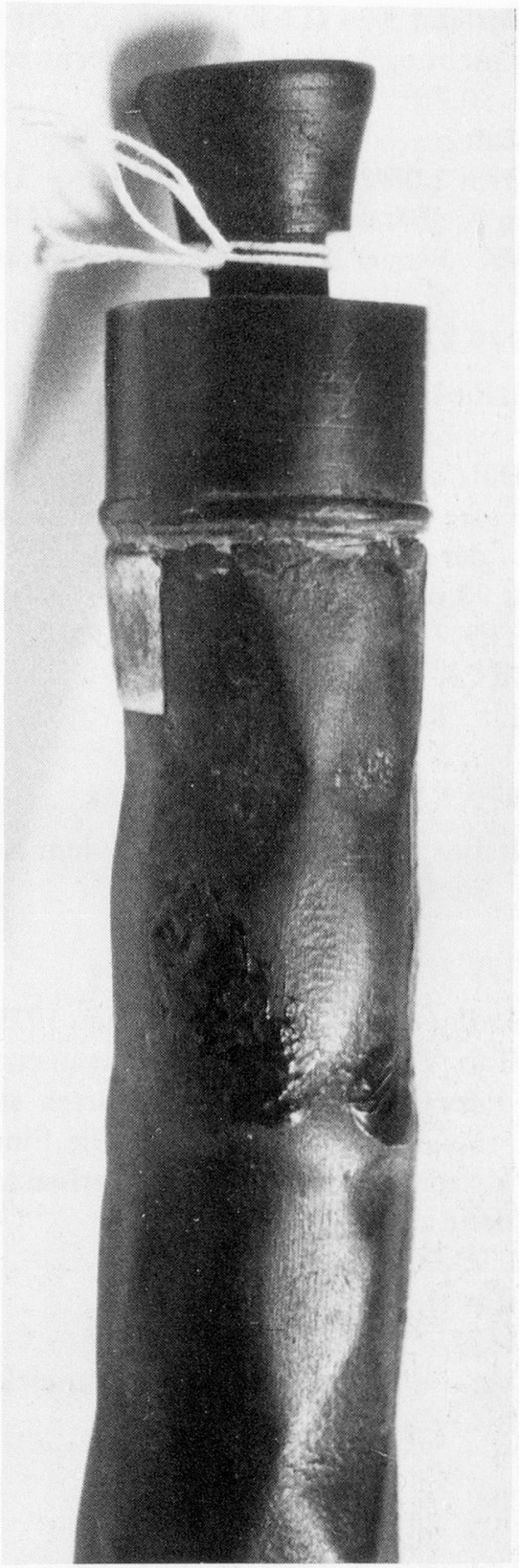


Abb. 176 (rechts): Das Mundstückende des Pariser Zinken 979.2.19 (Seitenansicht). Das Mundstück ist nicht original. Zu beachten ist, wie die Rautenzone von einer Hornzwinge durchbrochen ist. Letztere ist wahrscheinlich eine spätere Zutat. – Abb. 177 (links): Das Mundstückende von oben gesehen. Auch die Zwinge hat einen Riß, wahrscheinlich durch die Verwendung falschen Leims entstanden.

Zustand 3–4 (Lederüberzug in sehr schlechtem Zustand. Riß im Hornring). Verarbeitung 2 (das Holz ist schlecht zusammengeleimt).
L 50,70[27], Tl 31,50
iDm ? – ? (?) – 2,37/2,54
aDm 2,08/2,07 (über Hornring) – 3,45/3,42 mL, 3,27/3,27 oL
In A, aber erklingt als C bei $a' = 448$ (s. Anmerkung)
Vgl.: Wiener Instrumente aus Ambras, z. B. 230

979.2.20 **Krummer Tenorzink**

Italien?, 17. Jh.? (Kat. 1980: Ende 17., Anfang 18. Jh.?); 1979 aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten
Holz/schwarzes Leder. 7. Griffloch und Klappe vorhanden. Das Schallstück hat die Form eines Tierkopfs, an dessen Unterseite sich ein Loch befindet, als Ende der schwingenden Luftsäule.
L 98,00 (Kat. 1980)
iDm ? – ? (?) – 1,00 (Kat. 1980)
In C?
Lit.: Kat. 1980, 68 (Nr. 35)

979.2.21 **Krummer Tenorzink**

Italien?, 17. Jh.?; 1979 aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten (nicht untersucht)

979.2.22 **Tenorzink**, S-förmig

England oder Italien?, 17. Jh.?; 1979 aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten.
Holz und braunfleckiges Pergament. Halsmuster: Rhomben. Die vier Stellen, an denen Bindungen zu erwarten sind, sind sehr tief herausgearbeitet (mit einer Rille oder einem Wulst). Die Fingerloch-Ebene ist mit zusätzlichen Pergamentstreifen bedeckt. Klappe vorhanden. Gut blasbar.
Maße aus Kat. 1980:
L 92,50
iDm 1,50 – ? (?) – 4,30
In D, $a' = 435$
Vgl.: 0083 und 0087 sowie Warwick M 41
Lit.: Kat. 1980, 68 (Nr. 36)

[27] Das Instrument ist wahrscheinlich oben abgebrochen und nicht mehr so lang wie es ursprünglich war. Vgl. Teillänge mit derjenigen der Instrumente aus Ambras. Verglichen mit Wien 230, dessen Tl 31,30 ausmacht bei einer L von 57,30, müßte dieses Instrument ursprünglich etwa eine L von 57,50 gehabt haben.

979.2.23 **Krummer Tenorzink**, Abb. 178

Italien?, frühes 16. Jh.? (Kat. 1980: 17. Jh.?); 1979 aus dem Nachlaß G. Thibault erhalten

Holz/Leder. Die oberen zwei Drittel haben einen runden, das untere Drittel einen achteckigen Querschnitt. Sehr weite Bohrung; die Grifflöcher sind schräg gebohrt (s. Abb. 179). Klappe fehlt.

In F?, $a' = 435$ (nicht gut spielbar, läßt Luft)

Vgl.: Rom, Saal 13, Vitrine 1, Nr. 663(?)

Lit.: Kat. 1980, 107

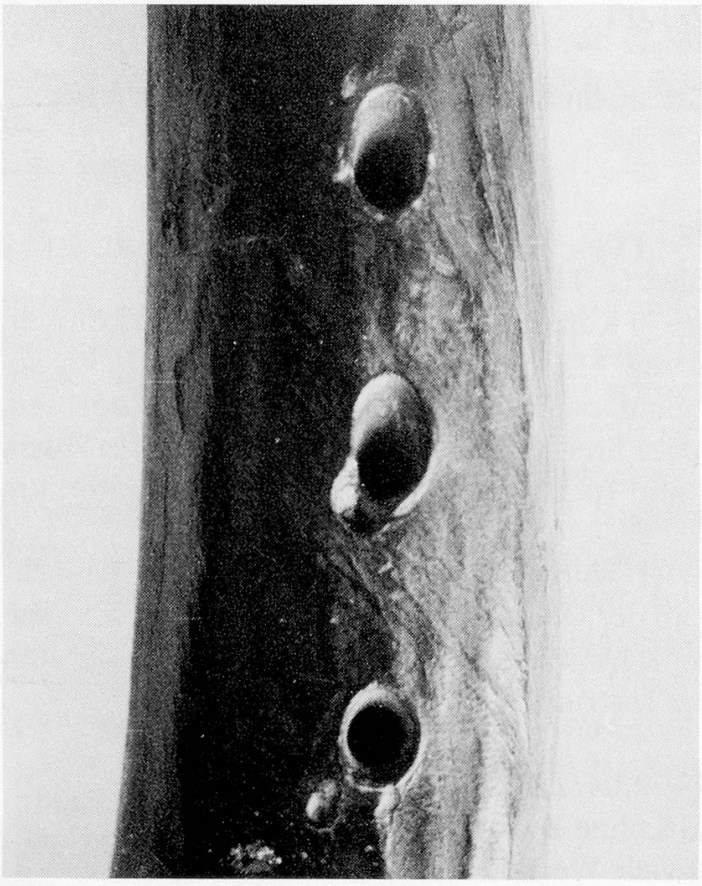


Abb. 179: Das 1. bis 3. Griffloch, schräg gebohrt.

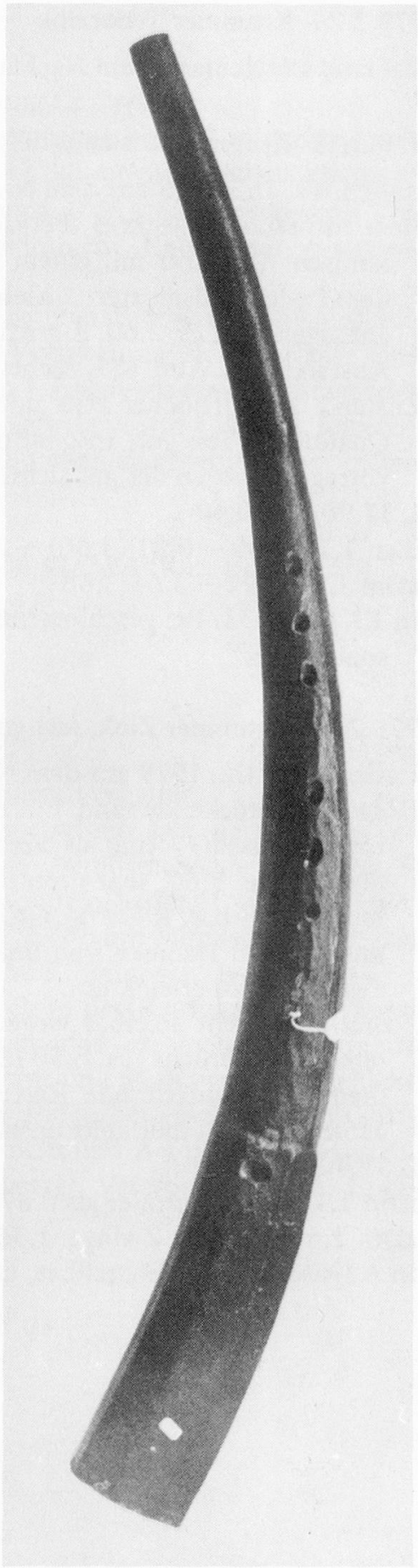


Abb. 178: Tenorzink mit großer Mensur der Pariser Sammlung, 979.2.23. Die oberen zwei Drittel haben einen runden und das untere Drittel einen achteckigen Querschnitt. Klappe fehlt.

979.2.24 **Krummer Tenorzink**

Italien?, 17. Jh.?; aus dem Nachlaß G. Thibault erhalten (nicht untersucht)

979.2.25 **Krummer Diskantzink**, Abb. 151

Italien, 17. Jh.; 1979 aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten

Holz/rotbraun geflecktes Pergament. Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch. Verstärkt mit einem Messingring von ca. 0,80 Länge, 0,05 dick, unter dem Leder. Halsmuster: 7 kleine Rhomben mit recht scharfen Ecken auf 13,00, anfangend bei ca. 2,60. R-griffig. Kein Daumenloch, die 6 Grifflöcher in gleichen Abständen (s. Abb. 151, rechts).

Zustand 1 (Grifflöcher teils unterschnitten, sonst keine Gebrauchsspuren). Mus. Qualität 4 (Ton gut, Intonation aber sehr schlecht). Verarbeitung 2 (nicht hervorragend wegen der gut sichtbaren Naht; weit gebaut, wenigstens äußerlich).

L 37,90, Tl 20,40

iDm 1,10/1,09 – 0,81 (3,60) – 2,97/3,00

aDm 1,87/1,92 – 3,64/3,68

In E?, $a' = 433$. Bei geschlossenen Grifflöchern beginnt die 2. Oktave nicht bei d'' sondern fis''.

979.2.26 **Krummer Zink**, fast gerade

Italien?, 17. Jh.; 1979 aus dem Nachlaß G. Thibault erhalten

Holz. Mundstückende rund. Einteilige (?) Konstruktion. Mundstückflansch konisch; rostiger Eisen(?)-Ring als Verstärkung. Halsmuster: 6 Rhomben auf 10,30, anfangend bei 5,60, sehr grob und nicht tief herausgearbeitet, weiche Konturen, schwer sichtbar. R-griffig. Grifflöcher breit vertieft. Vertiefungen auch für linken und rechten Daumen und linken und rechten Kleinfinger herausgearbeitet, um das Halten zu erleichtern.

Zustand 4 (nicht spielbar wegen vieler Wurmlöcher sowie wegen eines schlecht reparierten Bruchs [ca. 6,50 lang] an der Unterseite etwa 7,00 oberhalb des Daumenlochs; abblätternde Reste von schwarzer Farbe). Verarbeitung 3 (ein vom ästhetischen Standpunkt unschönes Instrument).

L 57,40, Tl 30,80

iDm 1,12/1,18 – größer als 0,89 (?) – 2,04/2,08

aDm 1,66/1,68 mit Zwinge, 1,36/1,38 ohne Zwinge – 3,06/3,05

In A (jedoch nicht feststellbar, da zu viele Wurmlöcher)

979.2.27 **Krummer Zink**

Italien, 17. Jh.? (Kat. 1980: Ende 17./Anfang 18. Jh.); 1979 aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten. Früher in der Sammlung Le Cerf.

Elfenbein. Herstellungsmarke: Ein auf der Silberzwinge scheinbar vorhandenes „R" entpuppt sich beim näheren Hinsehen als Lötklumpen. Mundstückflansch: konisch, Stufe bei 1,85 (sehr kleine Stufe, nur ca. 0,05). Silberzwinge als Verstärkung: achteckig, bedeckt das Mundstückende nicht. Halsmuster: 6 Rhomben auf 16,00, anfangend bei 4,00. R-griffig.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (Ansprache und Klang überall hervorragend, Intonation ebenfalls, wobei *c''* problematisch ist). Verarbeitung 1. Überbläst eine (enge) None (*a* etwas hoch). (Im Kat. 1980 von J. Leguy als ein hervorragendes Instrument beschrieben.) Mundstückkopie aus Elfenbein von J. Leguy, angefertigt nach Mersenne, war an der Ausstellung 1980 noch zu sehen, ist aber inzwischen nicht mehr vorhanden.

L 57,70 (Kat. 1980: 57,50), Tl 32,00

iDm 1,05/1,06 (Kat. 1980: 1,00) – 0,66 (2,80) – 2,57/2,64 (Kat. 1980: 2,50)

aDm 1,80/1,90 an der Zwinge gemessen – 3,16/3,32

In A, $a' = 464$

Lit.: Kat. 1980, 67 (Nr. 34)

979.2.28 **Krummer Diskantzink**, Abb. 171

Italien, 17. Jh.?; 1979 aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten

Holz/schwarzes oder dunkelbraunes Leder. Im Querschnitt fast viereckig, da die acht Flächen abwechselnd breit und schmal sind. Mundstückende rund. Mundstückflanschverstärkung: runder Metallring unter dem Leder, 1,40 breit. Halsmuster: 4 Rhomben auf 11,30, anfangend bei 2,10 vom Mundstückende. Die Vertiefungen sind bei diesem Muster länger als die Erhöhungen. R-griffig.

Zustand 3–4 (Ledernaht gut sichtbar, scheint sich in der Rautenzone nicht gut anzupassen, so daß sich der Verdacht aufdrängt, daß das Instrument einmal repariert wurde, wobei das Leder zunächst entfernt und dann wieder aufgeklebt worden sein muß). Mus. Qualität 4 (bläst am besten bei geschlossenen Grifflöchern, oberer Teil der unteren Oktave tönt undicht und viel zu tief; das Instrument ist am Mundstückende innen stark abgenutzt). Verarbeitung 3–4. Überbläst eine None.

L 42,20, Tl 23,50

iDm ? – 0,79 (2,05) – 2,49/ca. 2,50

aDm 1,89/1,87 (über dem Metallring oL) – 2,93/3,03

In D, $a' = 455$

979.2.29 **Krummer Zink** (eigentlich **Diskantzink**), Abb. 168

[Frankreich?] (Kartei: Italien?), 17. Jh.; aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten
Für die Beschreibung dieses äußerst interessanten Zinken siehe E.632 C.625.
Holz/schwarzes Leder. Mundstückende rund (s. Abb. 169). Mundstückflanschverstärkung: einfacher Messingring, 0,50 dick, ca. 0,65 breit sichtbar; das eine Ende ist vom Leder einer Reparatur bedeckt; die Messingzwinge könnte ebenfalls von dieser Reparatur stammen und nicht original sein. Lederverzierungen: Schlangenhautimitation und ringförmige Bandverzierungen (s. Abb. 179 und 170). R-griffig. Die Löcher sind etwas größer als beim Zinken E.632 C.625, nämlich 0,95 statt 0,85.
Zustand 2 (weist einige Gebrauchsspuren auf). Mus. Qualität 2 (ein sehr interessantes Instrument – wie E.632 C.625 – jedoch in der Spieleigenschaft nicht hervorragend, wie vermutet, sondern lediglich gut, obgleich dieser Zink dichter ist als E.632 C.625). Überbläst eine Oktave.
L 56,40 (45,10 bis Ende der schwingenden Säule), Tl 34,70
iDm 1,11/1,09 – 0,78 (3,00) – 2,79/2,68
aDm 1,38/1,36 (über Messingzwinge) – 3,30/3,14
In D, $a' = 430$ (ist höher in der Stimmung als E.632 C.625)
Vgl.: E.632 C.625

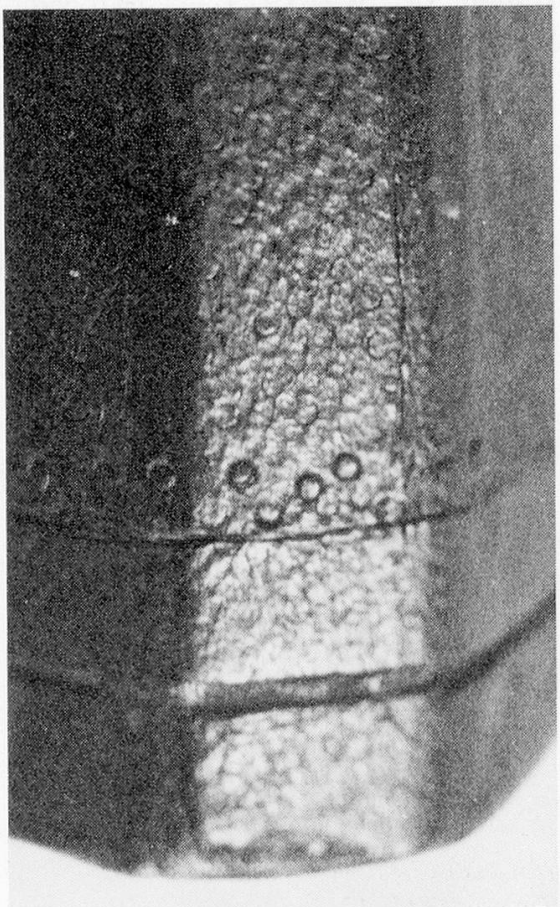


Abb. 179: Seitenansicht des Schallendes des Pariser Zinken 979.2.29 mit Wiederholung der Bandverzierung mit kleinen Ringen.

979.2.30 **Krummer Zink**, Abb. 171

Italien?, 17. Jh.?; 1979 aus dem Nachlaß von G. Thibault erhalten

Holz/schwarzes Leder. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: herausgestellte Messingkappe. Eine Zwinge ist am Daumenloch und eine weitere Schutzkappe am Schallende angebracht (s. Abb. 180 und 181). R-griffig. Löcher nicht unterschnitten. Eingesetzte Faden/Darm-Bindungen unter der Oberzwinge, sonst 6 Bindungen (am Ende der Rautenzone, zwischen 1. und 5. Griffloch und unter dem 6. Griffloch) leicht erhöht, wobei die unterste die dünnste und zugleich höchste ist.

Zustand 2 (am unteren Ende innen eine [geflickte?] Beschädigung am Holz). Verarbeitung 2 (Ledernaht sehr gut sichtbar, Leder sehr glatt, scheint dick zu sein). Überbläst eine Oktave.

L 56,70, Tl 31,30

iDm 1,16/ca. 1,24 – größer als 0,89 (ca. 3,00) – 2,87/2,88

aDm 2,14/2,10 (über Schutzkappe) – 3,76/3,70 (über Schutzkappe)

In A, $a' = 450$ (das Mundstückende ist sehr weit, und ich zweifle deshalb, daß dieses Instrument mit meinem Mundstück sein Bestes gibt: Mittellage muffig und tief)

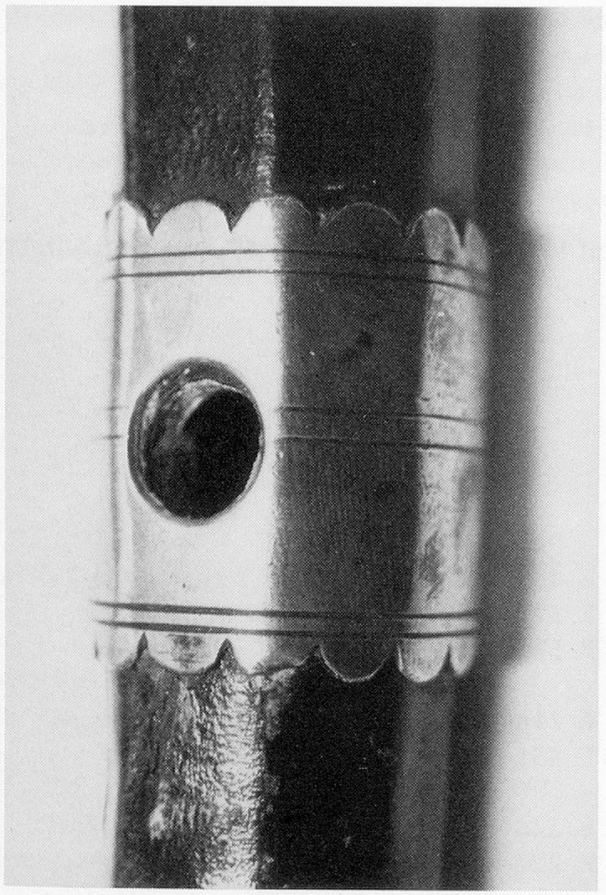


Abb. 180: Zwinge am Daumenloch des Pariser Zinken 979.2.30.

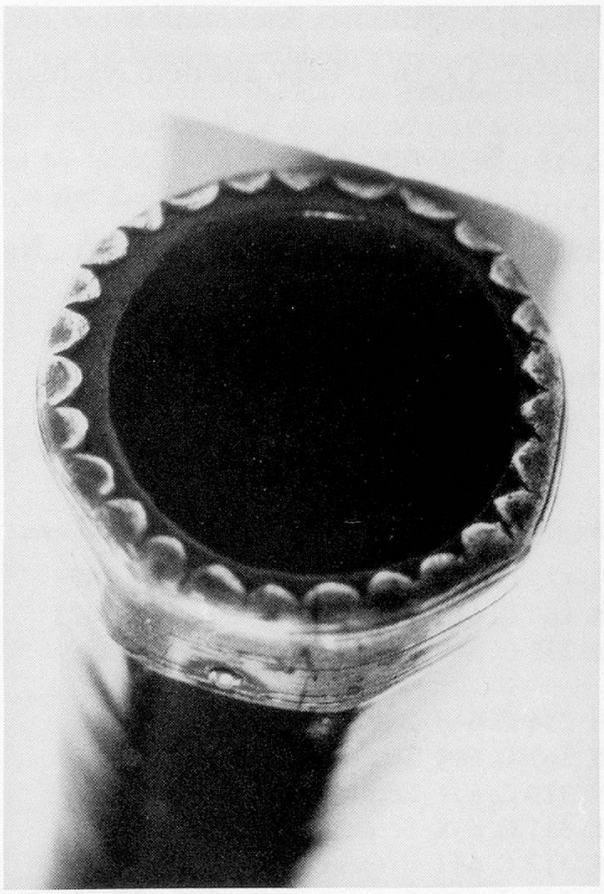


Abb. 181: Schutzkappe am Schallende des Pariser Zinken 979.2.30.

979.2.31 **Krummer Zink**, leicht und ebenmäßig gekrümmt, wie der Teil eines großen Kreises

Italien, 17. Jh.?; 1979 aus dem Nachlaß G. Thibault erhalten

Holz/rotbraun geflecktes Leder. Zwei ringartige Vertiefungen um das Instrument herum, zwischen LH und RH sowie 4,15 vor dem Schallende. Mundstückflansch konisch. Halsmuster: 5 Rhomben über 13,50, anfangend bei 1,60, sehr klar herausgearbeitet. Einzige Lederverzierung: zwei mit Goldfarbe aufgemalte Ringe am Schallende, 0,60 bzw. 0,45 vom Ende. R-griffig. Kleines Daumenloch, Grifflöcher nur leicht unterschnitten. Die Bindungen stammen wahrscheinlich von einer nachträglichen Reparatur auf der Außenkurve des Mundstückendes: 4 Bindungen, dann 2 Freiräume und nochmals eine Bindung, sind auf dem rötlichen Leder über einem Sprung von 1,00 Breite und ca. 8,00 Länge angebracht. Die Bindungen sind 0,50–0,70 breit.

Zustand 1–2. Mus. Qualität 1–2 (sonorer, offener Klang). Verarbeitung 1 (Holznaht auf der Innenseite des unteren Teils kaum sichtbar). Überbläst eine None.

L 52,60, Tl 29,60

iDm 1,08/1,09 – 0,86(5,08) – 3,00/3,03

aDm 1,96/2,06 mL inkl. Lederflick – 3,54/3,64

In A, $a' = 490$. Untere Oktave ein wenig weit.

979.2.32 **Krummer Tenorzink**

Italien?, 17. Jh.?; 1979 aus dem Nachlaß G. Thibault erhalten (nicht untersucht)

o. Nr. **Krummer Zink**, S-förmig

Frankreich?, 17. Jh.

Holz/Leder. Im Schallende Inschrift „Nalien He" (Overton). Wulste, wo Bindungen zu erwarten sind.

L 62, 5 (Overton)

[In G]

Lit.: Overton, 145 (P. 12)

Weitere Instrumente von peripherem Interesse:

E. 179 C. 645 Serpent Forveille, nach 1823
E. 180 C. 646 Serpent Forveille, nach 1823
E. 239 C. 640 (Overton: P. 21) Serpent militaire, nach 1806
E. 254 C. 648 Basse de serpent
E. 267 C. 644 Serpent à 4 clefs, Metall
E. 310 C. 637 Serpent sans clefs, 18. Jh.
E. 311 C. 638 Serpent sans clefs, 18. Jh.
E. 312 C. 643 Serpent à 3 clefs
E. 363 C. 642 Serpent de cavalerie, 19. Jh.
E. 432 C. 484 (Overton: P. 23) Serpent, 3 clefs
E. 575 C. 639 Serpent sans clefs, 18. Jh.
E. 576 C. 641 (Overton: P. 22) Serpent militaire, 19. Jh.
E. 718 C. 647 Serpent dit basson russe
E. 955 C. 635 Serpent italien, 16. Jh., in Fischform
E. 2204 (Overton: P. 25) Serpent, 19. Jh.?
E. 2207 C. 207 (Overton: P. 24) Militärsepent, um 1806

PRAG, NÁRODNÍ MUZEUM (Nationalmuseum Prag, Historisches Museum)

Kat. *Katalog der Dauerausstellung der Musikinstrumente der Musikabteilung des Nationalmuseums Praha*, Prag, 1974

986 E **Krummer Zink**

17. Jh. (Kat.), Eigentümer Staatsschloß Kynžvart, Ky 15377; Provenienz ungewiß
Holz/schwarzes Leder. Halsmuster: Rhomben. R-griffig.
Zustand 2.
L 57,00
iDm 1,00 – 0,70 (?) – 2,20
aDm 1,50 – 3,30
In A
Lit.: Kat., 39; Briefe von Dr. Michaela Kopecká, Leiterin der Musikinstrumentenabteilung, vom 16. 3. und 30. 3. 1981

PTUJ (JUGOSLAWIEN), POKREJINSKI MUSEJ, Musikinstrumentensammlung

3 stille Zinken (volkstümliche Instrumente)

Freundliche Mitteilung vom 8. 9. 1981 von Smiljana Petr-Marčec (Kurator) und Blagoj Jevremov (Direktor): „We have three cornetts made of bark of willow-tree in our ethnological collection. They have been brought to our museum from Rodni vrh, Haloze. Haloze is region situated south of town Ptuj. Cornetts are made of rolling bark of willow, so they are lightly curved. In the cornetts the sound is produced by blowing directly into the opening of the cornett. They are made occasionally by children and shepherds."

2792 [Saal 9, Vitrine 1] **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.
Holz. Herstellungsmarke: HIE.S. Mundstückform D. Ein Daumenloch und 6 Grifflöcher, wovon eines mit einem Messingring blockiert ist, der nicht mehr in seiner ursprünglichen Position zu sein scheint (vielleicht eine Reparatur?).
Zustand 2. Verarbeitung 2.
Vgl.: 2793, 2794, 2795, 2796; Leipzig 1561–2; Nürnberg MI 111; Paris E.2203 (977.10.2)

2793 [Saal 9, Vitrine 1] **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.
Holz. Herstellungsmarke: HIE.S. Mundstückform D. Die Grifflöcher sind teilweise leicht oval ausgeschnitten.
Zustand 1. Verarbeitung 1.
Vgl.: 2792, 2794, 2795, 2796; Leipzig 1561–2; Nürnberg MI 111; Paris E.2203 (977.10.2)

2794 [Saal 9, Vitrine 1] **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.
Holz. Herstellungsmarke: HIE.S. Mundstückform D.
Zustand 1. Verarbeitung 1.
Vgl.: 2792, 2793, 2795, 2796; Leipzig 1561–2; Nürnberg MI 111; Paris E.2203 (977.10.2)

2795 [Saal 9, Vitrine 1] **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.
Holz. Herstellungsmarke: HIE.S. Mundstückform D.
Zustand 1–2 (dies ist der einzige dieser fünf Zinken, der leicht verzogen ist). Verarbeitung 1.
Vgl.: 2792, 2793, 2794, 2796; Leipzig 1561–2; Nürnberg MI 111; Paris E.2203 (977.10.2)

2796 [Saal 9, Vitrine 1] **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.
Holz. Herstellungsmarke: HIE.S 5,00 unter dem letzten Griffloch. Wunderschönes, spiralenförmiges Streifenmuster in der Holzfassung.
Zustand 1. Verarbeitung 1–2.
Vgl.: 2792, 2793, 2794, 2795; Leipzig 1561–2; Nürnberg MI 111; Paris E. 2203 (977.10.2)

(Nr. unleserlich) [Saal 9, Vitrine 1, unten Mitte] **Krummer Zink**

Venedig, frühes 16. Jh.

Holz/schwarzes Pergament. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: !! am Schallende. Mundstückflanschverstärkung: aus Faden/Darm, versteckt. Dreifache, ringartige Verzierungen an den drei Bindungen. L-griffig.

Zustand 2. Verarbeitung 2.

Vgl.: die anderen beiden Instrumente mit der gleichen Herstellungsmarke

(Nr. unleserlich) [Saal 9, Vitrine 1, unten links] **Krummer Zink**, schlanke S-Form

Venedig, frühes 16. Jh.

Holz/schwarzes Pergament (die Farbe blättert teilweise etwas ab). Runder Querschnitt. Krümmung: 2 leicht gewundene Kurven, erst nach rechts, dann nach links. Herstellungsmarke: !! am Schallende. Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm, versteckt, ca. 1,50 breit. Dreifache, ringartige Verzierungen an den drei Bindungen. L-griffig.

Zustand 2. Verarbeitung 2.

Vgl.: die anderen beiden Instrumente mit der gleichen Herstellungsmarke

(Nr. unleserlich) [Saal 9, Vitrine 1, unten rechts] **Krummer Zink**

Venedig, frühes 16. Jh.

Holz/schwarzes Pergament. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: !! am Schallende. Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm, unter dem Pergament versteckt. Dreifache, ringartige Verzierungen an den drei Bindungen. R-griffig.

Zustand 2. Verarbeitung 2.

Vgl.: die beiden anderen Instrumente mit der gleichen Herstellungsmarke

2801 [Saal 9, Vitrine 1, unten links] **Tenorzink**, schlanke S-Form

Venedig, frühes 16. Jh.

Holz/schwarzes Pergament. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: !! $^{!!}$!! in der Mitte zwischen dem letzten Loch und dem Schallende. Mundstückflansch wahrscheinlich konisch (nicht sichtbar). Versteckte Verstärkung aus Faden/Darm. Dreifache, ringartige Lederverzierungen an den drei Bindungen.

Zustand 2 (Pergament um die Grifflöcher ziemlich abgegriffen und daher heller; ein Wurmloch am Mundstückende). Verarbeitung 2.

Vgl.: die beiden anderen Tenorzinken mit der gleichen Herstellungsmarke (dieses Instrument hat die schärfste S-Kurve von den dreien)

(Nr. unleserlich) [Saal 9, Vitrine 1, unten Mitte] **Tenorzink**, schlanke S-Form

Venedig, frühes 16. Jh.

Holz/schwarzes Pergament. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: !! $^{!!}$!! in der Mitte zwischen dem letzten Loch und dem Schallende. Mundstückflansch konisch. Versteckte Verstärkung aus Faden/Darm. Dreifache, ringartige Verzierungen an den drei Bindungen.

Zustand 2. Verarbeitung 2.
Vgl.: 2801 und die anderen Tenorzinken mit der gleichen Herstellungsmarke (dieses Instrument hat eine sanftere Kurve als 2801)

(Nr. unleserlich) [Saal 9, Vitrine 1, unten rechts] **Tenorzink**, schlanke S-Form

Venedig, frühes 16. Jh.
Holz/schwarzes Pergament. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: !! !! !! in der Mitte zwischen dem letzten Loch und dem Schallende. Mundstückflansch: konisch. Versteckte Verstärkung aus Faden/Darm. Dreifache, ringartige Verzierungen an den drei Bindungen.
Zustand 2. Verarbeitung 2.
Vgl.: 2801 und den anderen Tenorzinken mit der gleichen Herstellungsmarke (dieses Instrument ist von allen dreien am wenigsten gekrümmt)

663(?) [Saal 13, Vitrine 1] **Tenorzink**, S-förmig

Italien, frühes 16. Jh.
Holz/Pergament. Runder Querschnitt, Schallende jedoch achteckig. Mundstückflanschverstärkung: Ring aus Elfenbein, rund und schlicht. Kein Halsmuster. Verzierungen: drei goldene Linien am Schallende. Achteckige, einflügelige Klappe aus Zinn (?) vorhanden.
Zustand 3 (Abnützungserscheinungen auf dem Pergament; viele Reparaturen). Verarbeitung 4 (sehr weite Bohrung).
Vgl.: Paris 979.2.23

899 (auf Zettel) C 635 (auf Metallschildchen) [Saal 13, Vitrine 1] **Krummer Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß
Holz/Pergament. Im Querschnitt fast quadratisch, da die Flächen abwechselnd breit und schmal sind. Mundstückflanschvertärkung: wahrscheinlich ursprünglich Elfenbeinring, der verlorengegangen ist. Halsmuster: Spiralenmuster mit 7 Drehungen auf ca. 12,00, daran anschließend drei Ringe mit vergoldeten Blattmustern (ähnlich Akazienblättern) in Abständen von ca. 2,50; ein ähnliches Muster ist am Schallende zu sehen. R-griffig. Daumenloch und 7 Grifflöcher. Klappe verlorengegangen.
Zustand 3. Verarbeitung 3–4 (ein unansehnliches Instrument).

Kat.: Museum Carolino Augusteum Salzburg, *Alte Musik-Instrumente im Museum Carolino Augusteum Salzburg* = Führer und beschreibendes Verzeichnis von Dr. Karl Geiringer ..., Leipzig 1932 (Geiringer); Kurt Birsak, „Die Blechblasinstrumente im Salzburger Museum Carolino Augusteum", *Salzburger Museum Carolino Augusteum: Jahresschrift* 22 (1976) 7–32 (Birsak)

21/1 **Krummer Diskantzink**

Provenienz ungewiß, 17. Jh. (Birsak; Geiringer: 16./17. Jh.)
Kirschbaum/schwarzes Leder. Runder Querschnitt. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: geradwandiger Messingring, 1,15 breit und 0,09 dick; das Leder ist über diesen Ring geführt, läßt jedoch 0,10–0,20 des oberen Ringendes frei. Halsmuster: keines (auch hier runder Querschnitt). R-griffig. Erhöhte Faden/Darm-Bindungen, sehr dünn, scheinen jeweils nur aus einer einzigen Umwicklung zu bestehen.
Zustand 2 (Leder brüchig, schuppig). Mus. Qualität 3 (obere Oktave ein Halbton zu hoch). Verarbeitung 3 (volkstümliches Instrument; Ledernaht deutlich sichtbar). Überbläst eine Oktave (*es'–es''*). Zweiteilige Konstruktion (am Mundstückende ist die Holznaht nicht zu sehen).
L 41,90 (Birsak: 42,00), Tl 22,60
iDm 0,98/1,02 – 0,51 (1,78) – 2,31/2,35
aDm 1,49/1,50 oL, 1,60/1,64 mL – 2,94/2,98 mL, 2,86/2,89 oL
In D, $a' = 447$
Vgl.: Wien GdM 206; New York 89.4.1670
Abb.: Birsak, Tafel IV, 21/1
Lit.: Geiringer, 27 (Nr. 140); Birsak, 15

21/2 **Krummer Zink**

Provenienz ungewiß, 17. Jh. (Birsak; Geiringer: 16./17. Jh.)
Fichtenholz/schwarzes Leder (das Leder reicht nur bis 0,96 vom Mundstückende. Die freie Holzfläche sieht wie eine Mundstückflanschverstärkung aus). Mundstückflansch konisch. Halsmuster: 9 Rhomben über 19,70, anfangend bei 0,96. Lineare Lederverzierungen. L-griffig. Flache Bindungen aus Faden/Darm an den üblichen Stellen.
Zustand 2. Mus. Qualität 1 (feine Ansprache, sehr gutes Instrument). Verarbeitung 2 (schlanke Form; auf der Innenseite einige Striemen fühlbar). Überbläst eine None.
L 55,60, Tl 30,70
iDm 0,99/0,98 – 0,65 (4,73) – 2,18/2,22
aDm 1,42/1,44 – 2,81/2,85
In A, $a' = 471$
Abb.: Birsak, Tafel IV, 21/2
Lit.: Geiringer, 27 (Nr. 141); Birsak, 15

21/3 **Krummer Zink**

Provenienz ungewiß, 17. Jh. (Birsak; Geiringer: 16./17. Jh.)

Pflaumenholz/schwarzes Leder. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: Metallring, 1,65 breit und 0,17/0,10 dick. Halsmuster: achteckig. Ringartige Lederverzierungen an den Bindungen. Eingesetzte Bindungen aus Faden oder Darm an den üblichen Stellen, jedoch zusätzlich mitten in der Halszone sowie zwischen dem 5. und 6. Griffloch. R-griffig. Leder beim Daumenloch rechteckig herausgeschnitten.

Zustand 2 (undicht; vermutlich war das Instrument früher am Hals – zwischen Metallring und 1. Bindung – beschädigt, da der Dm hier unter dem Leder unregelmäßig dicker ist). Verarbeitung 2.

L 56,90, Tl 31,70

iDm ? – 0,76 (3,50) – 2,60/2,83

aDm 1,56/1,585 oL, 1,71/1,68 mL – 3,27/3,50

In A, a' = ca. 453 (nicht genau feststellbar, da Instrument undicht)

Abb.: Birsak, Tafel IV, 21/3

Lit.: Geiringer, 27 (Nr. 142); Birsak, 15

SENLIS, MUSÉE DE LA VÉNERIE, CHÂTEAU ROYAL

Krummer Zink (wohl **Diskantzink**)

etwas kleiner als der andere Zink in dieser Sammlung

Krummer Zink

größer und stärker als der erstgenannte Zink dieser Sammlung

Alle Angaben von John McCann

4958 **Krummer Diskantzink**

[Sachsen], Datierung ungewiß

Holz/dunkelbraunes Leder. Mundstückende achteckig. Mundstückflansch konisch, mit Stufe. Mundstückflanschverstärkung: achteckige Messingzwinge, 0,17 breit, ca. 0,075 dick. Herstellungsmarke: IK oben am Schallende. Halsmuster: 6 Rauten über 13,90, anfangend bei 2,60. Lederprägungen: linear, ringförmig (1 Ring 0,15 vom Mundstückende; 3 Ringe am Schallende, ca. 0,25 auseinander). Lederstempel: Rosetten (in der Mitte des Instruments auf allen Flächen, einige stark abgerieben). Leder deckt die letzten 0,30 am Mundstückende nicht. R-griffig. Dieses Instrument könnte älter sein als 4959 (s. Ausführungen dort).

Zustand 3. Mus. Qualität 1. Verarbeitung 2.

L 42,85, Tl 24,56

iDm 1,05 – 0,45/0,50 (1,625) – 2,10/2,05

aDm 1,75 über Messing – 2,75/2,75

In D, a' = 465

Vgl.: 4959; Braunschweig 62; Greifensee; Leipzig 1563–4 und 4030

4959 **Krummer Diskantzink**

[Sachsen], Datierung ungewiß

Holz/dunkelbraunes Leder. Mundstückende achteckig. Mundstückflansch konisch, mit Stufe. Mundstückflanschverstärkung: Messingzwinge, achteckig, 1,85 lang. Herstellungsmarke: IK oder HK oben am Schallende. Halsmuster: 6 Rauten über 13,90, anfangend bei 2,20. Lederprägungen: linear, ringförmig, dazu Stempel auf allen Flächen (am Schallende, in der Mitte und am Ende der Rautenzone, sowie am Mundstückende). Bindungen nicht sichtbar. R-griffig.

Zustand 1. Mus. Qualität 2 (Ansprache schwerfälliger als bei 4958 wegen dickerer Wände). Verarbeitung 1 (alle Grifflöcher unterschnitten, außer Daumenloch, das leicht aufwärts gerichtet ist). Dieses Instrument könnte aus einer späteren Zeit stammen als 4958 (besserer Zustand, reichere Lederprägungen). Kratzer am Schallende machen die Identifizierung des ersten Buchstaben (I oder H) schwierig.

L 42,60, Tl 24,22

iDm ca. 1,00 – 0,45/0,475 (1,50) – 2,025/2,00

aDm ca. 1,75 – 2,90/2,90

In D, a' = 465

Vgl.: 4958; Braunschweig 62; Greifensee; Leipzig 1563–4 und 4030

173 **Krummer Zink**

1901 von der Akademiska Kapellet, Lund, erworben; Provenienz und Datierung ungewiß

Elfenbein. Mundstückflansch konisch (selten bei Elfenbeinzinken). Mundstückflanschverstärkung: achteckiger Ring aus Kupfer oder Silber, das Elfenbein darunter gerundet. Halsmuster: 5 Rhomben über ca. 14,00, anfangend bei ca. 4,60. Die Zahl 76 (oder 16) in schwacher Tinte auf Grifflochebene am unteren Teil des Instrumentes. R-griffig.

Zustand 2 (Risse am Mundstückende). Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine None.

L 56,00, Tl 31,20

iDm 1,05/1,05 – ? (?) – 2,64/2,67

aDm 1,71/1,70 – 3,25/3,20

In A, a' = 463 (Ralph Bryant: a' = 474)

549 **Krummer Zink**

spätes 16. Jh. (Baines), am 28. 9. 1916 vom Bukowski Auction House erworben; Provenienz ungewiß

Elfenbein. Unter Infrarot sind die Zahlen $\frac{0\varepsilon}{29}$ auf Grifflochebene, gerade über dem Beschlag am unteren Ende, sichtbar. Mundstückflansch konisch (selten bei Elfenbeinzinken). Mundstückflanschverstärkung: feuervergoldeter Beschlag. Zwei weitere Beschläge dieser Art befinden sich in der Mitte zwischen LH und RH und an der Schallöffnung. Halsmuster: 7 Rhomben, schärfere Konturen als bei Nr. 173. R-Griffig.

Zustand 1 (einige Leimspuren). Verarbeitung 1. Zweiteilige (!) Konstruktion: optimales Unterschneiden der Grifflöcher so gewährleistet. Jetzt nicht zusammengeleimt und daher zerlegbar.

L 59,10, Tl 32,30

iDm 1,10/1,08 – ? (?) – ca. 2,70/2,50

aDm 1,62/1,60 – 3,35/3,33

In A, a' = 450 (R. Bryant)

Abb.: Baines 1966, Abb. 664

Vgl.: Darmstadt Kg 67:120 (auch Elfenbein, zweiteilig)

Lit.: Baines 1966, 119

2287 **Krummer Diskantzink**

Erworben 1947; Provenienz und Datierung ungewiß

Holz/Leder. Auf der Kante am Schallende befindet sich eine eingekerbte Marke (vielleicht vom Hersteller?): „114" (nicht klar lesbar) auf Grifflochebene. Mundstückflansch gerundet, Stufe bei 1,50. Mundstückflanschverstärkung: achteckige Metallkappe unter dem Leder (das Leder ist dort abgerissen). Die Kappe wurde festgestanzt; ein kleines Loch (von einem Nagel?) ist unten auf jeder Fläche sichtbar. Halsmuster: 6 Rhomben. Lederverzierungen: drei Reihen (am Anfang der Rautenzone, über dem 1. Griffloch, zwischen LH und RH) einer rad-artigen Verzierung. R-griffig.

Zustand 2. Mus. Qualität: das Instrument ist nicht spielbar wegen eines metallenen Hindernisses (Nagel?) in der Bohrung, ca. 2,85 von der Mundstücköffnung. Verarbeitung 2.

L 44,20, Tl 25,90

iDm ca. 1,05/ca. 1,05 – ? (?) – 1,95/ca. 2,02

aDm ca. 1,80/1,80 – 2,79/ca. 2,86

In D, $a' = 462$

KK 98 **Krummer Zink**, Abb. 185 und 186

Aus der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg, 16. Jh.

Elfenbein. Mundstückende achteckig. Mundstückflansch konisch, abgestuft. Halsmuster: 5 Rhomben über 14,50, anfangend bei 5,00. Verzierungen: Renaissance-Muster (Rankenwerk mit Tusche in vorgeprägten Ritzen, Hahn auf einer Blume sitzend am Schallbecher (eventuell Herstellungsmarke?), s. Abb. 182 bis 184. R-griffig.

Zustand 2–3 (einige Kratzer, am unteren Ende Risse, zwei trianguläre Stücke herausgebrochen und mit Epoxi-Leim geflickt). Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2 (innen jedoch unregelmäßig, s. Abb. 186). Überbläst eine None.

L 56,10, Tl 30,60

iDm 1,01/1,05 – 0,61 (2,50) – 2,70/2,60

aDm 1,92/1,97 – 3,16/3,13

In A, $a' = 484$

Vgl.: KK 100, Wien AR. 3286







Abb. 182 (links): Detail der seitlichen Verzierung zwischen dem 3. und 4. Griffloch des Stuttgarter Zinken KK 98. – Abb. 183 (Mitte): Detail des Rankenwerks am Schallende von Stuttgart KK 98; eine trianguläre Flickstelle ist sichtbar. – Abb. 184 (rechts): Der Hahn auf einer Blume am Schallende von Stuttgart KK 98.

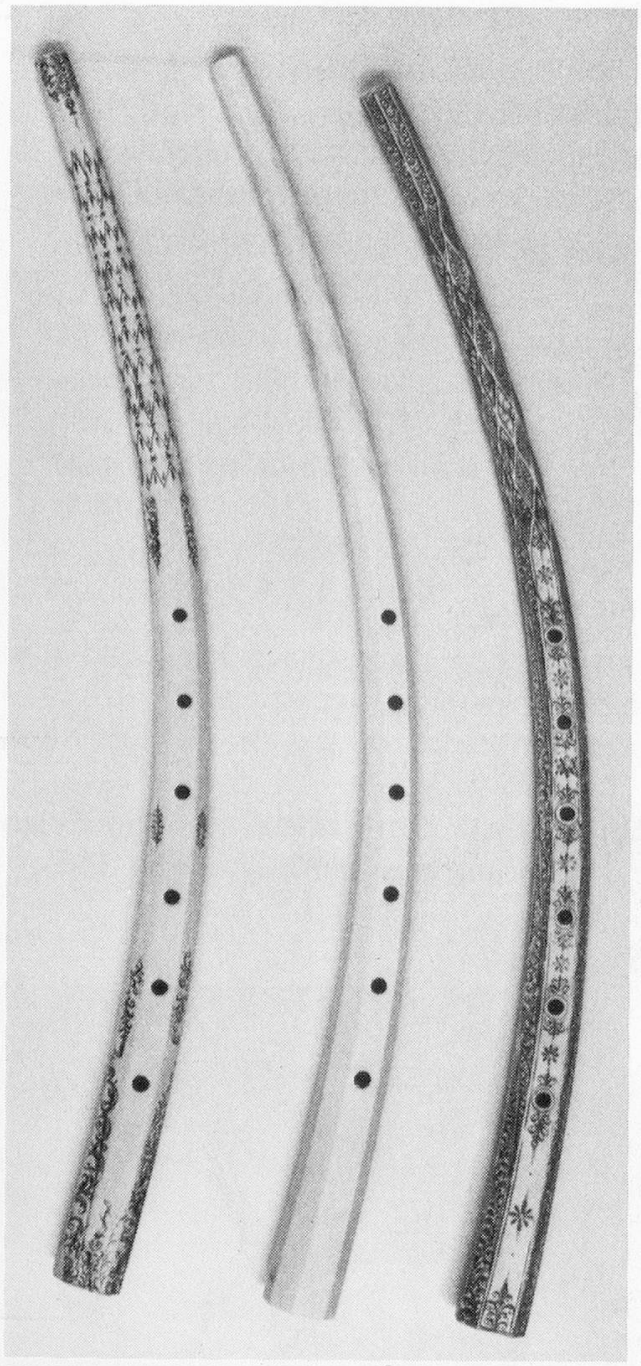


Abb. 185: Die drei Elfenbeinzinken im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart (ehemalige Schatzkammer), v.l.n.r.: KK 98, KK 99, KK 100.

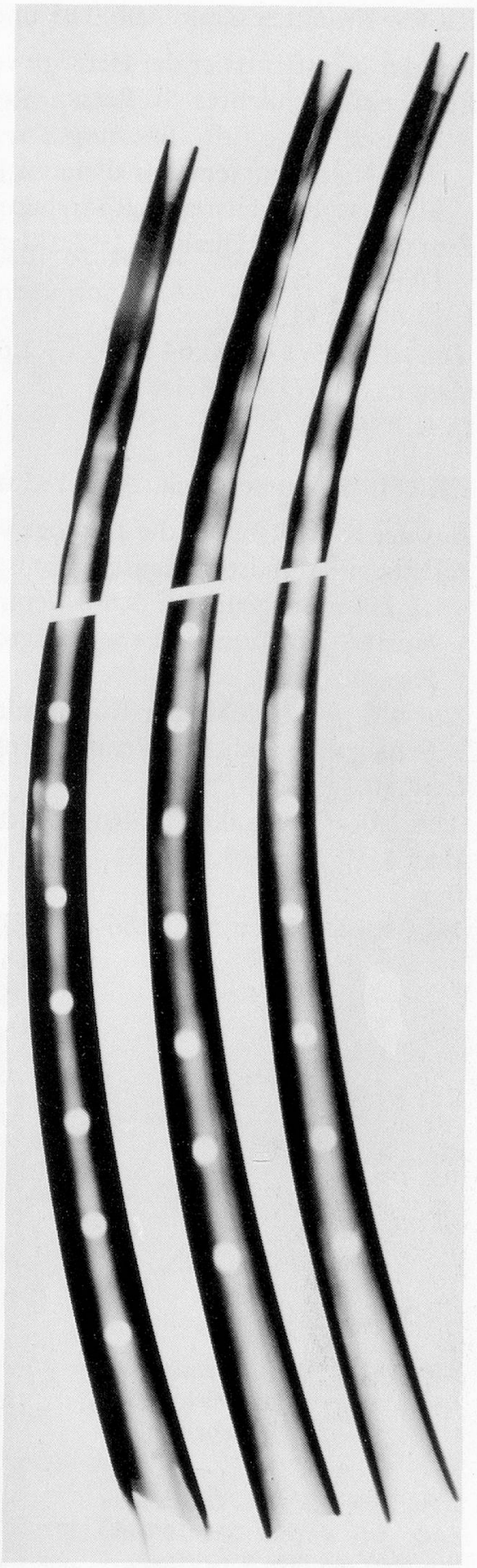


Abb. 186: Röntgenaufnahme der drei Stuttgarter Elfenbeinzinken, v.l.n.r.: KK 100, KK 99, KK 98.

KK 99 **Krummer Zink**, Abb. 185 und 186

Aus der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg, 16. Jh.
Elfenbein. Schlichtes Äußeres. Mundstückende achteckig. Mundstückflansch: konisch, abgestuft. Bohrung am Mundstückende berührt die Außenwand, so daß das Instrument nur dann zu spielen ist, wenn die betreffende Stelle zugeklebt ist. Halsmuster: 6 Rhomben über 16,40, anfangend bei 4,00. R-griffig.
Zustand 2. Mus. Qualität 1–2 (klarer Klang). Verarbeitung 2–3. Überbläst eine Oktave.
L 57,60, Tl 31,80
iDm ca. 1,05/1,05–0,64 (4,57) – 2,62/2,66
aDm ca. 1,57/1,57–3,18/3,26
In A, $a' = 471$

KK 100 **Krummer Zink**, Abb. 185 und 186

Aus der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg, 16. Jh.
Elfenbein. Mundstückflansch konisch, abgestuft. Halsmuster: 5 Rhomben über 16,20, anfangend bei 5,80. Verzierungen: sehr reich verziert mit Renaissance-Muster, mit Tusche in vorgeprägte Ritzen eingearbeitet (s. Abb. 187 und 188). R-griffig.
Zustand 1–2 (ein kleiner Riß unmittelbar oberhalb des 1. Lochs, ein weiterer am Schallende; undicht). Verarbeitung 2–3 (Bohrung unregelmäßig, s. Abb. 186).
L 58,30, Tl 32,20
iDm 1,06/1,09 – 0,63 (2,40) – 2,60/2,65
aDm 1,59/1,63 – 3,09/3,21
In A
Vgl.: KK 98, Wien AR.3286

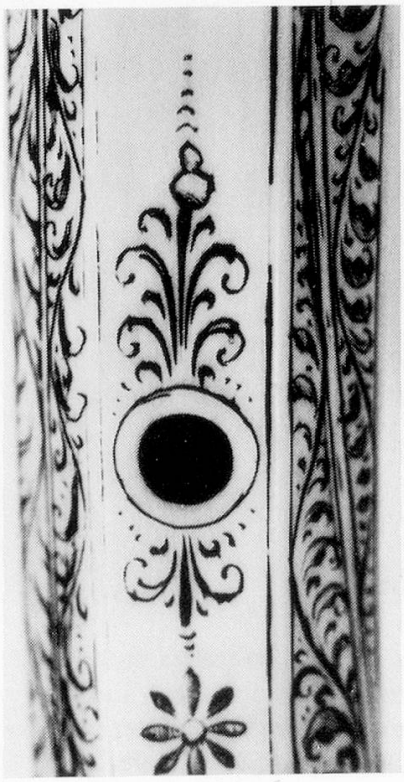


Abb. 187 (links): Ornamente an einem Griffloch des reichverzierten Stuttgarter Elfenbeinzinken KK 100.

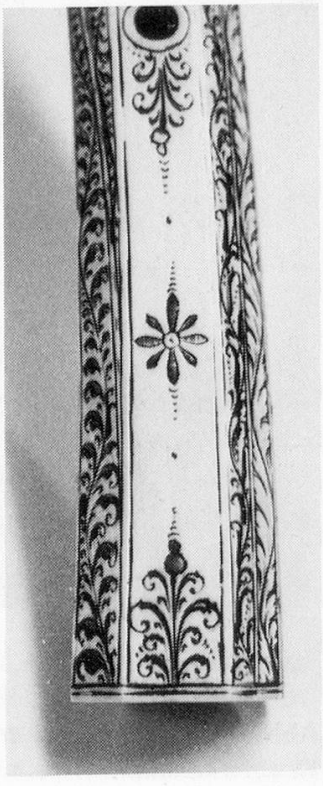


Abb. 188 (rechts): Das untere Ende des Zinken KK 100 aus Stuttgart mit dem 6. Griffloch.

1981–76 **Gerader Zink**, Abb. 189

Wolfgang Thoma, Bayreuth, Mitte 18. Jh.

Holz. Runder Querschnitt. Herstellungsmarken: am Fußstück THOMÆ / A / BAYREUTH (und andere Brandstempel), s. Abb. 190 und THOMÆ mit Brandstempel sowie oben am Mittelstück $*\overset{*}{}*$ (Lit. zum Hersteller s. Langwill). Dreiteilige Konstruktion. Mundstückflansch: Stufe bei 1,70. Mundstückflanschverstärkung: Elfenbeinring (insgesamt vier Elfenbeinringe vorhanden).

Zustand 2. Mus. Qualität 2 (sehr weich im Klang). Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave.

L 57,60, Tl 31,43

iDm 1,01 – 0,56 (1,80) – 2,30/2,29

aDm 2,51/2,52 – 3,33/3,35

In A, $a' = 476$

Vgl.: Basler Privatsammlung; München BNM Mu101 [K.48]; Nürnberg MI 113, MIR 33, 34

Lit.: Langwill[6] 1980, 176

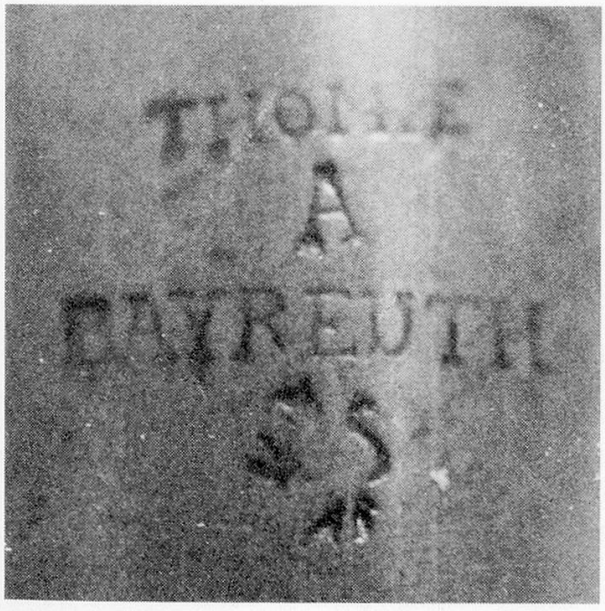


Abb. 190: Die Brandmarke („THOMÆ / A / BAYREUTH") von Stuttgart 1981–76.

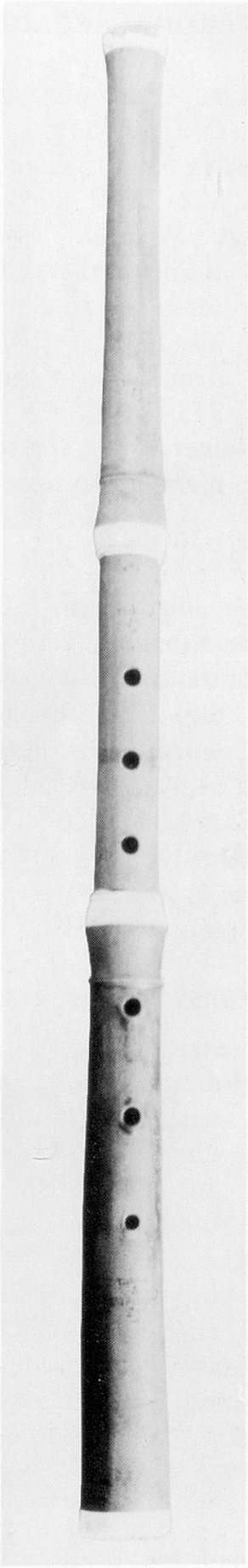


Abb. 189 (rechts): Der dreiteilige gerade Zink von [Wolfgang] Thoma Nr. 1981–76 der Stuttgarter Sammlung.

Kat.: Giuseppe Turrini, „L'Accademia Filarmonica di Verona dalle Fondazione (Maggio 1543) al 1600 ..."
Atti e Memorie dell'Accademia di Agricolture, Scienze e Lettere di Verona, Serie V, Vol. XVIII, 1940, Verona 1941
Lit.: Marcello Castellani, „A 1593 Veronese inventory", *GSJ* 26 (1973) 15–24. Rainer Weber, „Some researches into pitch in the 16th century with particular reference to the instruments in the Accademia Filarmonica of Verona", *GSJ* 28 (1975) 7–10, Plate I. Rainer Weber, „Die Instrumentensammlung der Accademia Filarmonica in Verona und Probleme ihrer Restaurierung", *Tibia* 6 (1981) 313–319
Rainer Weber stellte uns seine Messungen freundlicherweise zur Verfügung. Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Maße der Instrumente in Verona von ihm.

13256 **Stiller Zink**, ziemlich stark gekrümmt, Abb. 191

Venedig, 16. Jh.
Buchsbaum. Mundstückform D.
Zustand 1. Mus. Qualität 2 (Weber: sehr scharfer Ton). Verarbeitung 1 (dickwandig). Überbläst eine Oktave. Die Krümmung ist so stark, daß sie bewußt angelegt worden zu sein scheint.
L 64,40 außen/63,60 innen
iDm 1,34 – 0,67 (0,60) – 2,70
aDm 1,80 – 3,60
In A, a' = 440; bzw. G, a' = 493 (Weber: a' = 468; ein Halbton höher als die anderen, a' = 465)

13257 **Krummer Zink**, Abb. 192

Italien, frühes 16. Jh. (Weber: volkstümliche Herkunft)
Holz/schwarzes Leder. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: vielleicht früher ein Siegel? (s. Abb. 193). Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: eine Verdickung ist zu erkennen, die Verstärkung ist aber mit Leder überzogen. L-griffig. Erhöhte, breite Faden/Darm-Bindungen an den erwarteten Stellen, sowie eine weitere, breitere in der Mitte des Halses.
Zustand 1. Mus. Qualität 2–3 (etwas schrill, wird zu tief bei g''). Verarbeitung 2–3 (Striemen; Weber: innen grob ausgeschachtelt, stark unrund). Überbläst eine Oktave.
L 58,80, Tl 30,90
iDm ? – 0,82 (2,00) – 2,90/2,52
aDm 1,65 – 3,90/3,50
In A, a' = 445 (Weber: a' = 415 [410])

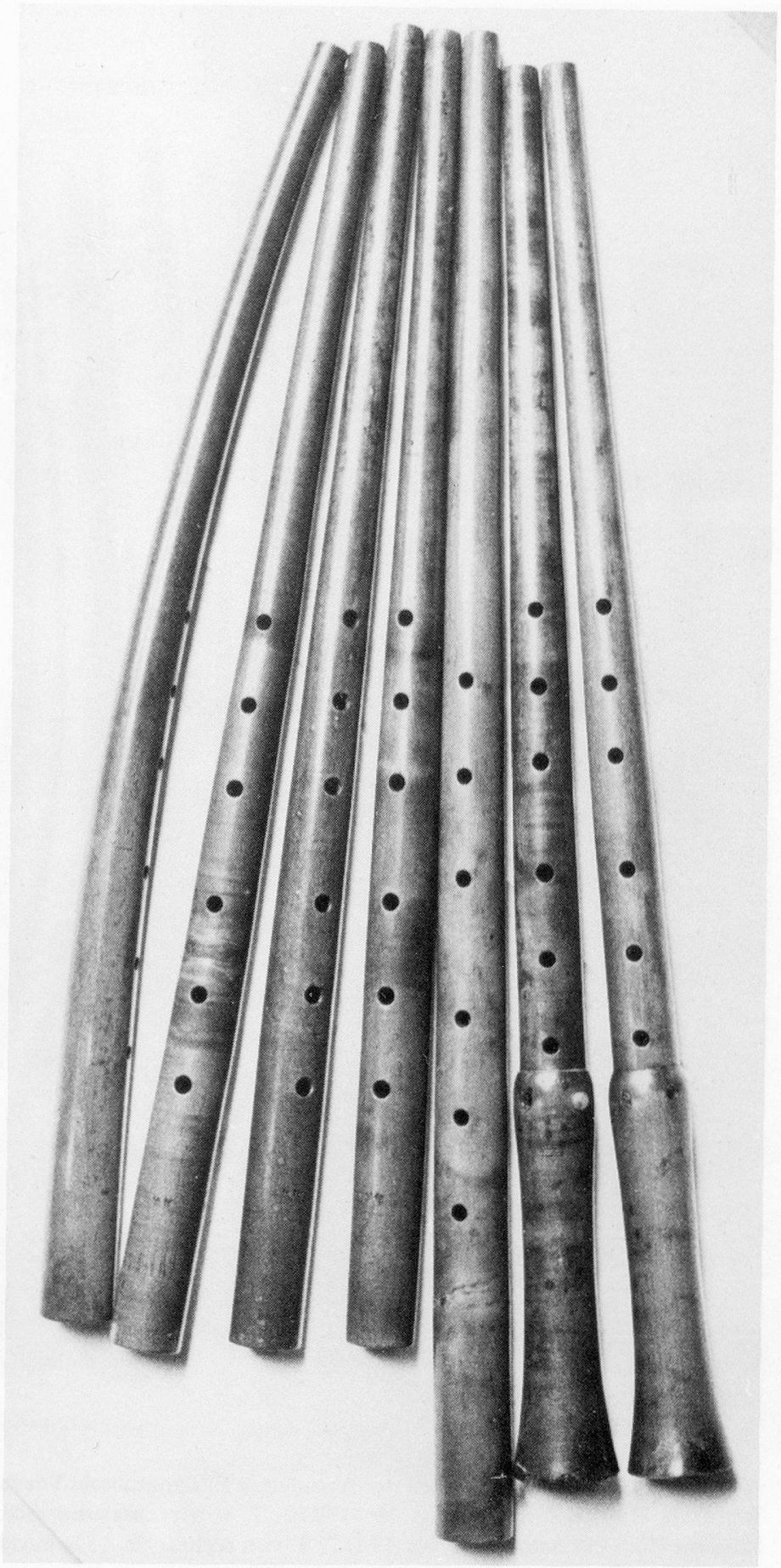


Abb. 191: Die sieben stillen Zinken der Accademia Filarmonica in Verona, v. l. n. r.: 13256, 13258, 13259, 13260, 13261, 13262, 13263.

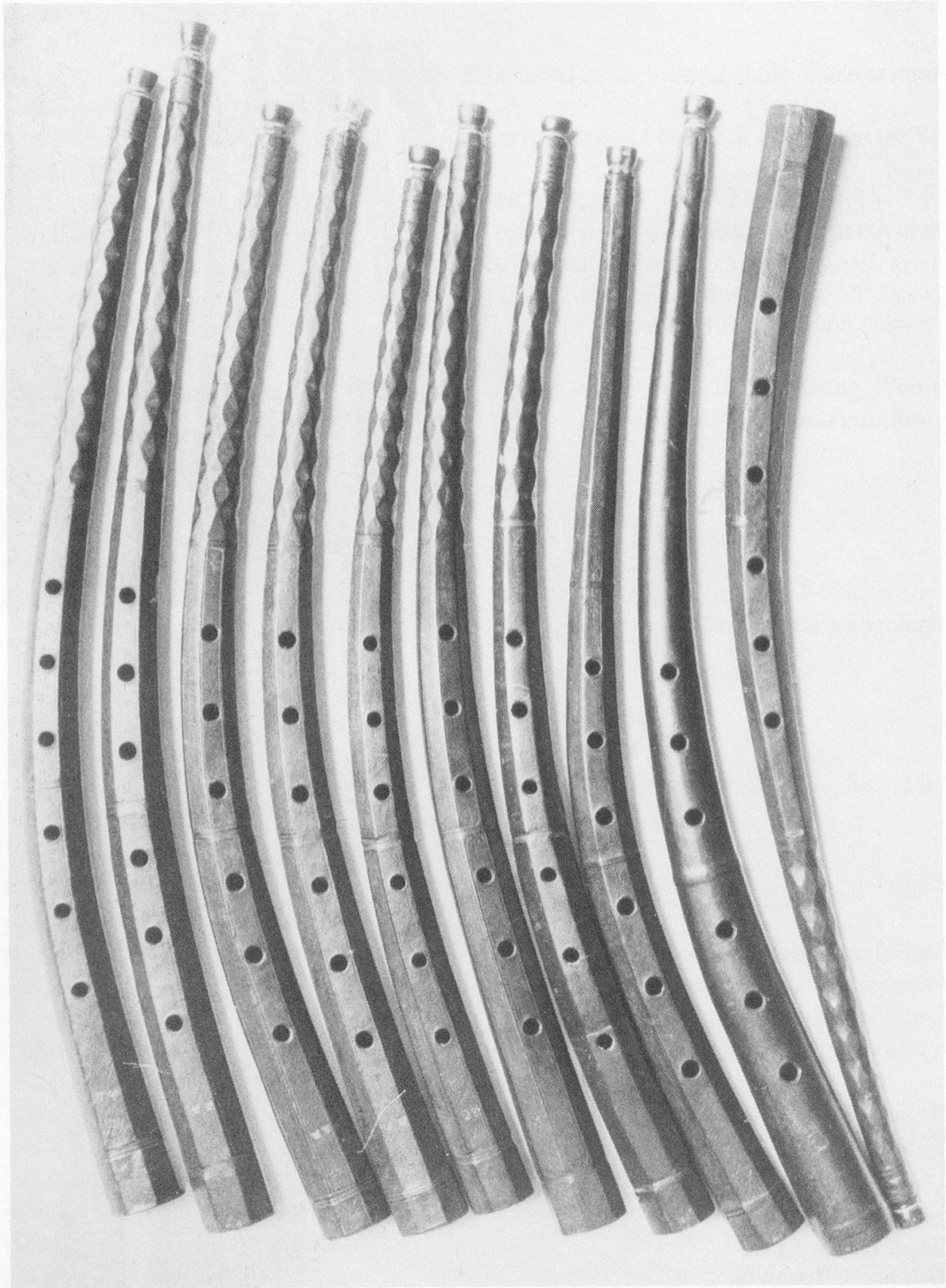


Abb. 192: Alle krummen Zinken der Accademia Filarmonica in Verona; ganz rechts: der einzige R-griffige Zink der Sammlung, Nr. 13272; 2. von rechts: der einzige im Querschnitt runde krumme Zink der Sammlung, Nr. 13257; 3. von rechts: Nr. 13264 (ohne Rauten).

13258 **Stiller Zink**, Abb. 191

Venedig, 16. Jh.

Holz (Weber: Pflaume). Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 194). Mundstückform A.

Zustand 1. Mus. Qualität 1–2. Verarbeitung 1 (sehr dünne Holzwände, s. Abb. 195). Überbläst eine Oktave.

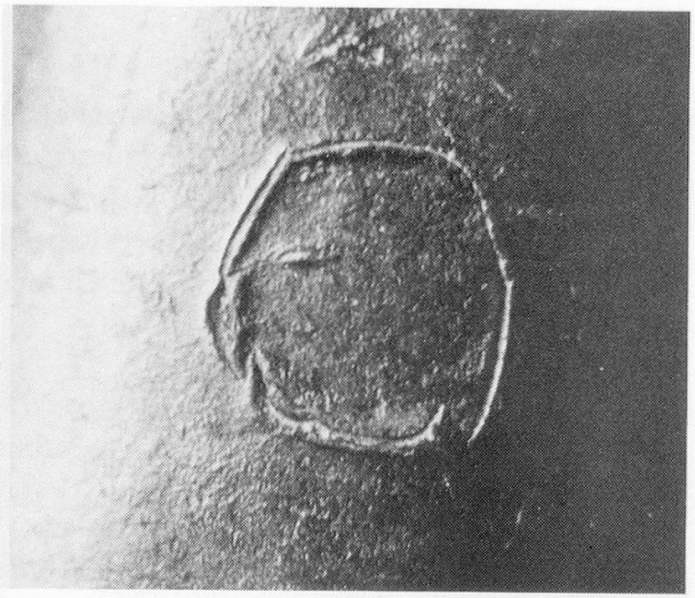
L 65,05 (Weber: 65,00), Tl 35,65

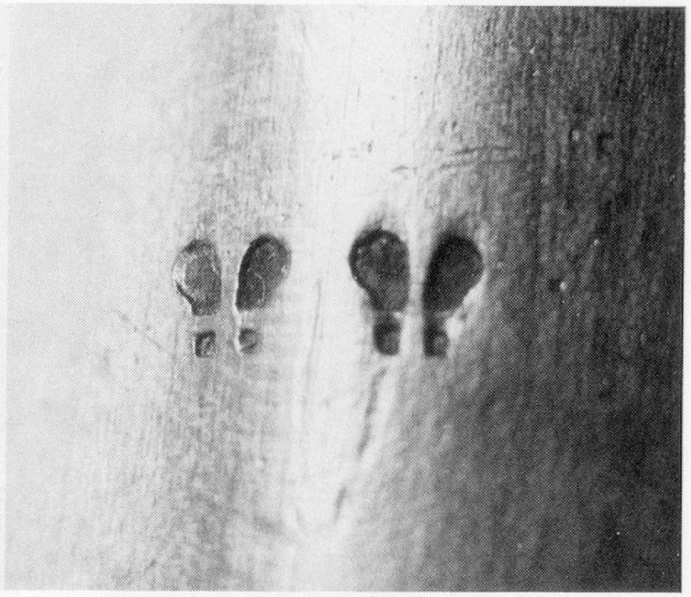
iDm 1,37 – 0,64 (1,62) – 2,80

aDm 1,75 – 3,40

In A, $a' = 440$ bzw. in G, $a' = 493$ (Weber: in G, $a' = 452$)

Vgl.: 13259 und 13260





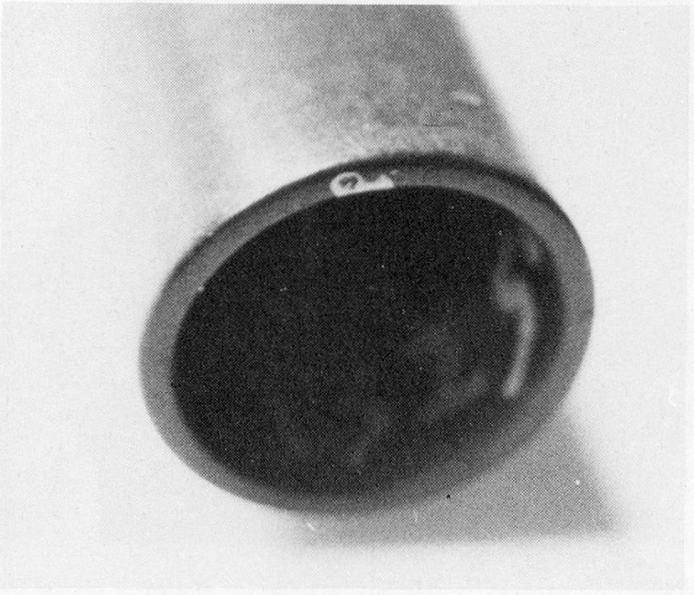


Abb. 193 (oben rechts): Die Stelle am Schallende des runden krummen Zinken Verona 13257, wo früher eine Herstellungsmarke bzw. ein Wachssiegel war.

Abb. 194 (Mitte rechts): Brandmarke des stillen Zinken Verona 13258.

Abb. 195 (rechts): Das Schallende des stillen Zinken Verona 13258; man sieht hier gut, wie dünn das Holz ist.

13259 **Stiller Zink**, Abb. 191

Venedig, 16. Jh.
Holz (Weber: Ahorn?). Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 196). Mundstückform A.
Zustand 1 (nach umfangreicher Restauration von Weber: vorher sehr wurmstichig, auch am Mundstückrand; letzterer wurde nach 13258 und 13260 ergänzt, s. *Tibia* 6 (1981). Mus. Qualität 2–3 (dumpferer Klang als 13258). Verarbeitung 1 (sehr dünnwandig). Überbläst eine Oktave.
L 65,30 (EHT; Weber: 65,30), Tl 37,60
iDm 1,30 – 0,65 (?) – 2,85
aDm 1,85 – 3,55
In G, $a' = 476$ (Weber: $a' = 450$)[28]
Vgl.: 13258 und 13260
Abb.: *Tibia* 6 (1981) 318–319, Abb. 3–5
Lit.: *Tibia* 6 (1981) 319

13260 **Stiller Zink**, Abb. 191

Venedig, 16. Jh.
Holz (Weber: Pflaume). Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 197). Mundstückform A.
Zustand 1. Mus. Qualität 1 (Klangreichtum, Ansprache und Intonation sehr gut). Verarbeitung 1 (dünnwandig wie 13258 und 13259). Überbläst eine Oktave.
L 64,70 (Weber: 64,80), Tl 35,10
iDm 1,40 – 0,65 (2,00) – 2,85
aDm 1,85 – 3,50
In G, $a' = 482$ (Weber: $a' = 452$)
Vgl.: 13258 und 13259

[28] Weber und ich sind uns einig, daß dieses Instrument deutlich tiefer stimmt als 13258, obwohl beide Zinken fast gleich lang sind.



Abb. 196 und 197: Brandmarken der stillen Zinken Verona 13259 (links) und 13260 (rechts).

13261 **Stiller Zink**, Abb. 191

Venedig, 16. Jh.

Holz (Weber: Buchsbaum). Herstellungsmarke: !! !!, kleiner als bei 13258, 13259 und 13260 (s. Abb. 198). Mundstückform D (sehr tief).

Zustand 1. Mus. Qualität 2 (wird oben, ungefähr ab g'', leicht tief). Verarbeitung 1 (mitteldickes Holz, s. Abb. 199). Überbläst eine Oktave.

L 73,80 (Weber: 74,00), Tl 41,40

iDm 1,35 – 0,65 (3,00) – 2,85

aDm 1,80 – 3,82

In G, a' = 430 bzw. in F, a' = 482 (Weber: G, a' = 413; ein Halbton tiefer als die anderen stillen Zinken dieser Sammlung)

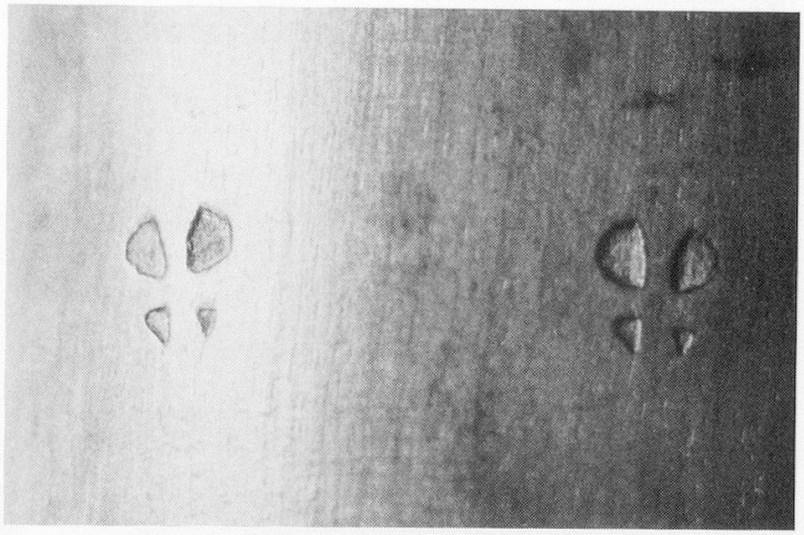


Abb. 198: Brandmarke des stillen Zinken Verona 13261.

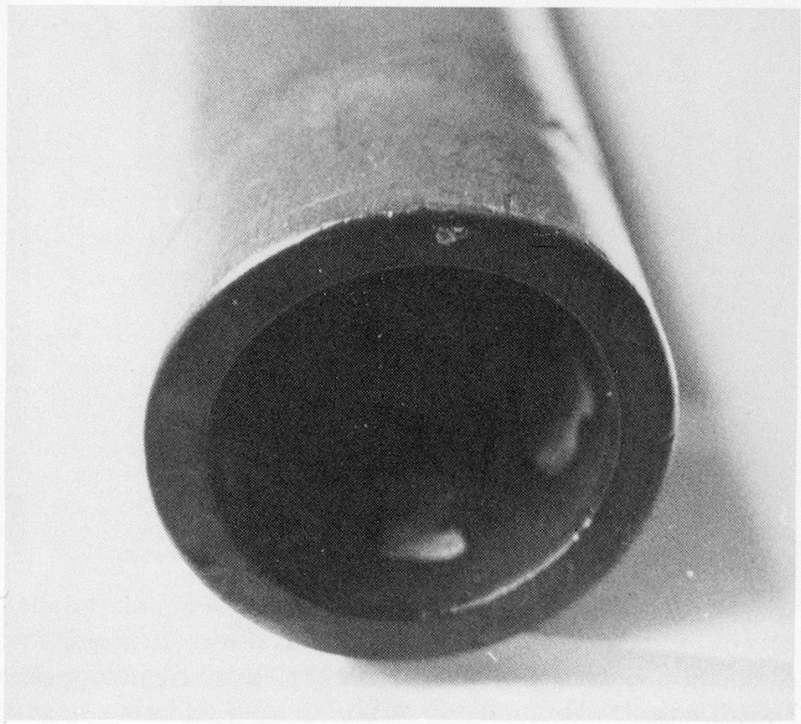


Abb. 199: Das Schallende des stillen Zinken Verona 13261; hier sieht man gut, wie dick das Holz ist.

13262 **Stiller Zink**, Abb. 191 und 200

Venedig, 16. Jh.

Holz (Weber: Ahorn). Herstellungsmarke: !! !! am Schallende (s. Abb. 201). Daumenloch und 7 Grifflöcher, das 7. Griffloch doppelt, s. Abb. 200.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (sehr gute Resonanz). Verarbeitung 1 (sehr leichtes Material). Überbläst eine Oktave.

L 69,20 (EHT; Weber: 69,30), Tl 42,00

iDm 1,40 – 0,64 (3,20) – 2,90

aDm 1,85 – 5,20

In G, $a' = 462$ (Weber: $a' = 452$)

Vgl.: Boston 163; Brüssel 1200 und New York 89.4. 2581 (= Kopien dieses Instruments), sowie 13263

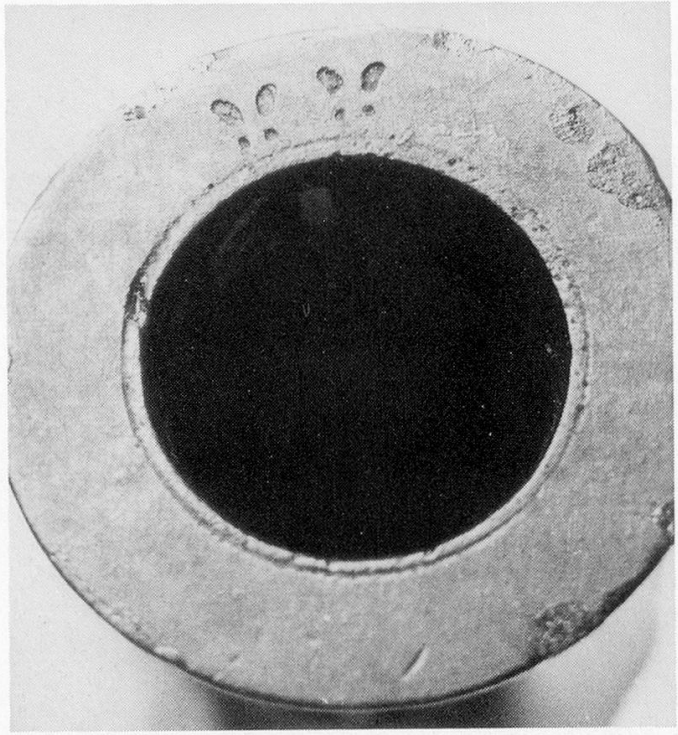


Abb. 201: Die Brandmarke am Schallende des stillen G-Zinken Verona 13262.

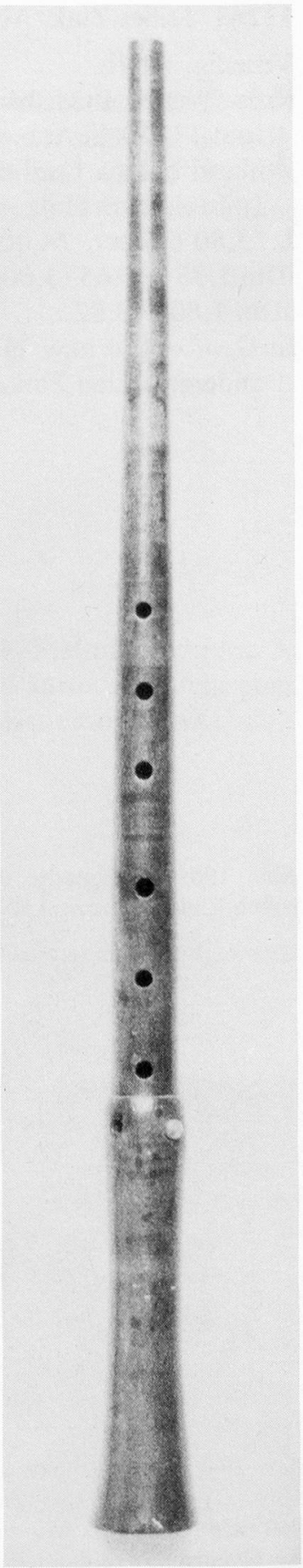


Abb. 200: Der stille G-Zink Verona 13262 mit einem doppelten 7. Griffloch.

13263 **Stiller Zink**, Abb. 191

Venedig, 16. Jh.
Holz (Weber: Ahorn). Herstellungsmarke: !! !! am Schallrand, s. Abb. 202 (nicht identisch mit Herstellungsmarke von 13262).
Zustand 1. Mus. Qualität 1–2. Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.
L 69,30 (EHT; Weber: 69,50), Tl 41,90
iDm 1,40 – 0,54 (1,50) – 2,85
aDm 1,82 – 5,30
In G, a' = 468 (Weber: a' = 452)
Vgl.: 13262

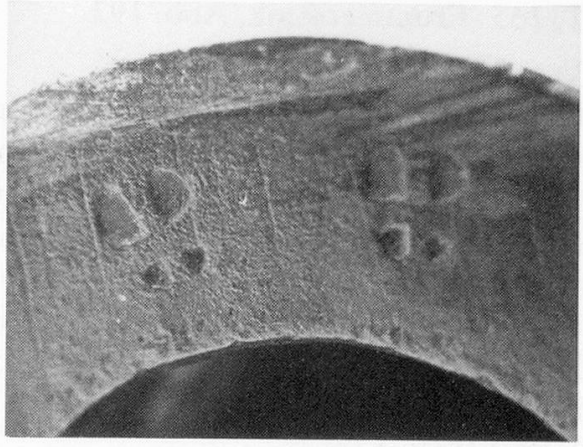
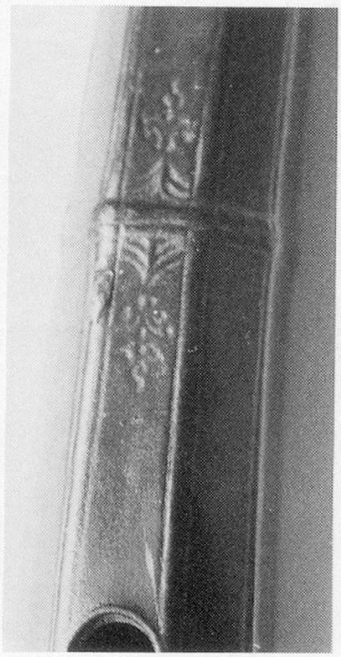


Abb. 202: Die Brandmarke am Schallrand des stillen G-Zinken in Verona, Nr. 13263.

13264 **Krummer Zink**, Abb. 192

Venedig, 16. Jh.
Holz/schwarzes Leder. Kein Halsmuster, Querschnitt bleibt achteckig (s. Abb. 204). Lederverzierungen: Baumartige Prägungen (s. Abb. 203–205). L-griffig. Bindungen an den üblichen Stellen.
Zustand 1. Mus. Qualität 1 (sehr schön im Klang). Verarbeitung 1 (einfachere Lederverzierungen als bei den nachfolgenden Zinken). Überbläst eine Oktave.
L 56,00, Tl 30,70
iDm ? – 0,74 (3,30) – 2,75
aDm 1,60 – 3,60
In A, a' = 473 (Weber: a' = 452)





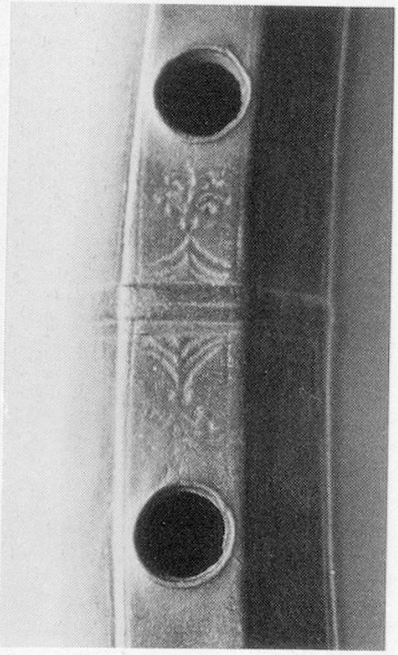


Abb. 203 (links): Die baumartige Lederornamentik am Schallende des Zinken 13264 in Verona.
Abb. 204 (Mitte): Weitere Lederprägungen oberhalb des 1. Grifflochs des Zinken 13264 in Verona; bemerkenswert ist der im Querschnitt achteckige Hals des Instruments (keine Rauten).
Abb. 205 (rechts): Die Lederprägungen zwischen dem 3. und 4. Griffloch desselben Zinken.

13265 **Krummer Zink**, Abb. 192

Venedig, 16. Jh.

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 206). Mundstückflansch konisch; vorstehende Mundstückflanschverstärkung aus Faden oder Darm. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen: baumartige, arabeskenartige Prägungen und solche, die an ein „flammendes Schwert" erinnern (s. Abb. 207 und 208). L-griffig. Bindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 1. Mus. Qualität 1. Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.

L 57,20, Tl 31,90

iDm ? – 0,75 (3,00) – 2,72

aDm 1,90 – 3,80

In A, $a' = 482$ (Weber: $a' = 452$)

Vgl.: 13269, 13270; Brüssel 1202, 1208 (aus Correr-Sammlung), Hamburg 1924, 201, und die Wiener Zinken 230, 231, 236

Abb.: *GSJ* 28 (1975) Plate I

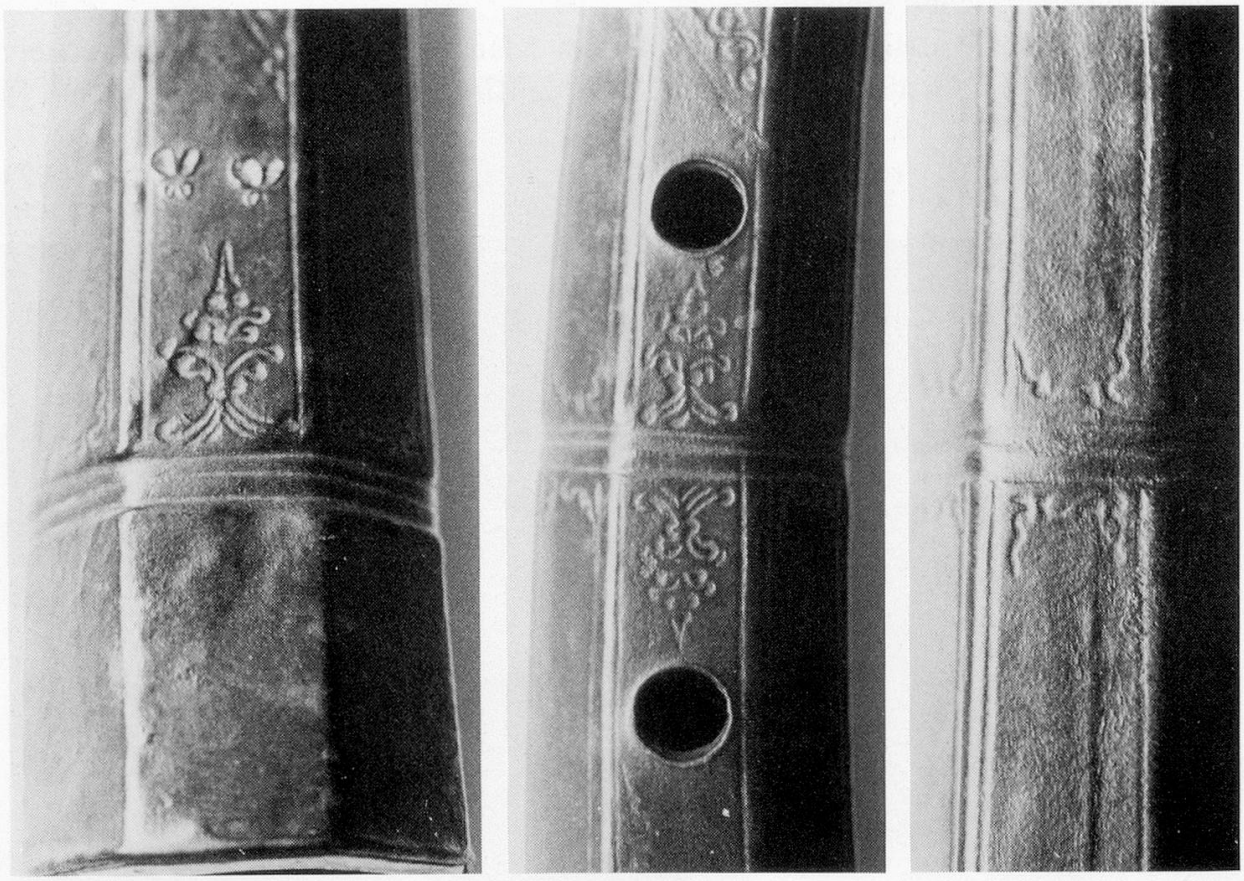


Abb. 206 (links): Herstellungsmarke und Lederornamentik am Schallende des Zinken Nr. 13265 in Verona. – Abb. 207 (Mitte): Lederprägungen zwischen dem 3. und 4. Griffloch am Zinken Nr. 13265 in Verona; oberhalb des 3. Grifflochs ist eine arabeskenartige Lederprägung zu sehen. Abb. 208 (rechts): Lederverzierungen („flammendes Schwert") am Rücken von Verona 13265.

13266 **Krummer Zink**, Abb. 192

Italien, 16. Jh.

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! (aber herausgefallen, s. Abb. 209). Mundstückflansch konisch. Vorstehende Verstärkung aus Faden/Darm. Halsmuster: Rhomben (s. Abb. 211). Lederverzierungen: halbkreisförmige und baumartige Lederprägungen, s. Abb. 209–211. L-griffig. Bindungen an den üblichen Stellen.

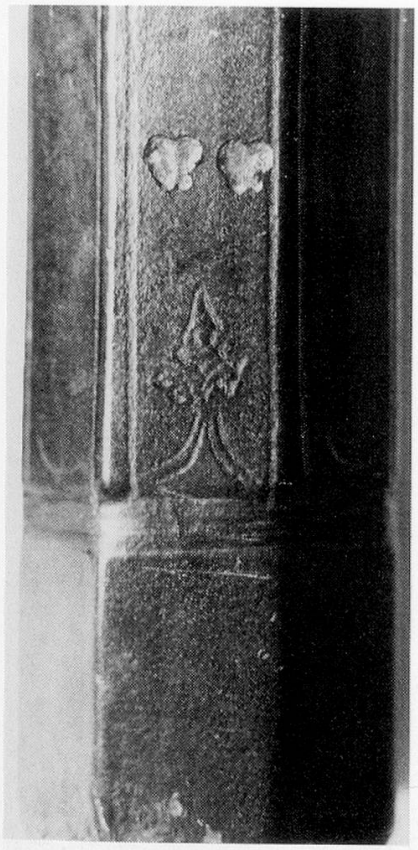
Zustand 1. Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.

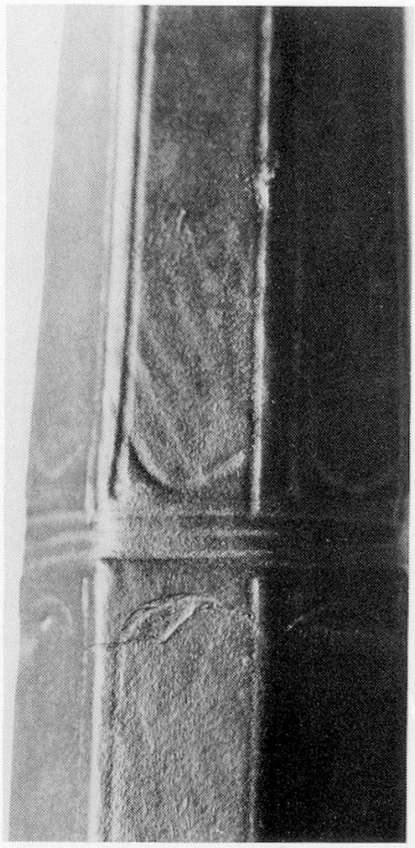
L 60,00, Tl 32,50

iDm ? – 0,85 (3,60) – 2,60

aDm 1,70 – 3,70

In A, a' = 450 (Weber: a' = 415; ein Halbton tiefer als die anderen Instrumente dieser Sammlung).





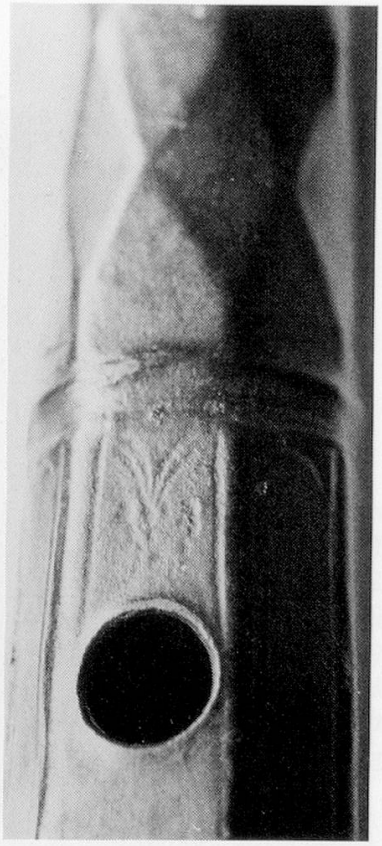


Abb. 209 (links): Das Schallende des Zinken Nr. 13266 in Verona, mit Herstellungsmarke und baumartiger Lederprägung (von einfacherer Form als bei 13265, mit jeweils nur zwei statt drei Strichen beim Stamm). – Abb. 210 (Mitte): Halbkreisförmige Lederverzierungen am Rücken des Zinken Nr. 13266 in Verona. Das Leder im unteren Drittel der Aufnahme ist bei der Restaurierung ersetzt worden. – Abb. 211 (rechts): Der Übergang von der nichtgerauteten zur gerauteten Zone, mit 1. Griffloch des Zinken Nr. 13266 in Verona, mit zwei Arten von Lederprägungen: Baum (einfachere Form) und Halbkreis.

13267 **Krummer Zink**, Abb. 192

Venedig, 16. Jh.

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! (herausgefallen, s. Abb. 212). Mundstückflansch konisch. Vorstehende Mundstückflanschverstärkung aus Faden oder Darm. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen: linear, ringförmig und spatenartige Buchbinderprägungen (s. Abb. 212 und 213), wie bei 13268 und Brüssel 1213. L-griffig. Löcher unterschnitten. Bindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (sehr reichhaltiger, voller Klang, das beste Instrument in der Sammlung). Verarbeitung 1. Überbläst eine None.

L 57,00 (McCann: 57,60), Tl 31,30

iDm 1,05 – 0,68 (2,20) – 2,73

aDm 1,80 – 3,60

In A, $a' = 473$ (Weber: $a' = 452$)

Vgl.: 13268; Braunschweig 61, sowie Brüssel 1213 (spatenartige Lederprägungen).



Abb. 212 (links): Das Schallende des Zinken Nr. 13267 in Verona, mit der (herausgefallenen) Herstellungsmarke und zwei Lederprägungen.

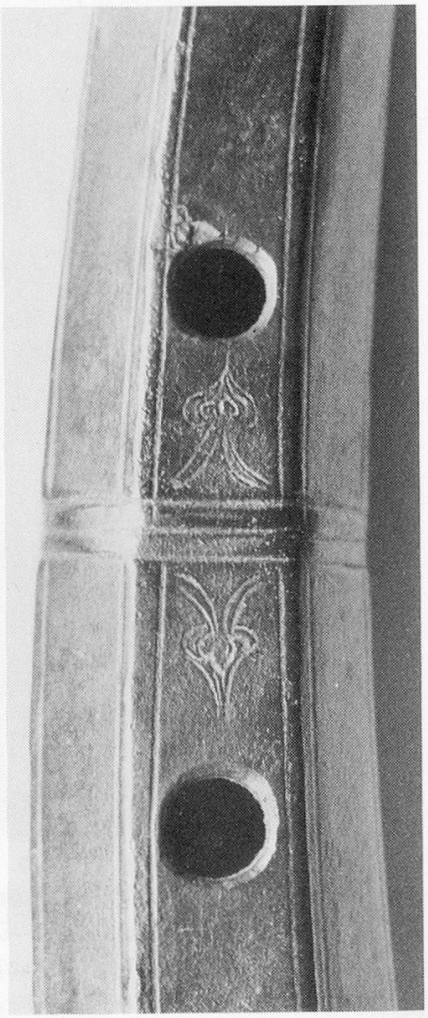


Abb. 213 (rechts): Zwei weitere spatenförmige Lederprägungen zwischen dem 3. und 4. Griffloch des Zinken Nr. 13267 in Verona.

13268 **Krummer Zink**, Abb. 192

Venedig, 16. Jh.

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! (herausgefallen, wie bei 13267, und Einkerbungen – vielleicht Besitzerzeichen? – am Schallrand, s. Abb. 214). Mundstückflansch konisch. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen: linear, ringförmig und spatenartige Buchbinderprägungen, wie bei 13267 und Brüssel 1213. L-griffig. Grifflöcher nur ganz wenig unterschnitten. Bindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (wunderschöner Klang, zwar nicht ganz so voll wie bei 13267, jedoch immer noch erstklassig). Verarbeitung 1. Überbläst eine None.

L 57,20, Tl 30,90

iDm ? – 0,68 (2,20) – 2,84

aDm 1,65 – 3,70

In A, $a' = 464$ (Weber: $a' = 452$)

Vgl.: 13267; Braunschweig 61 und Brüssel 1213 (spatenartige Lederprägungen).

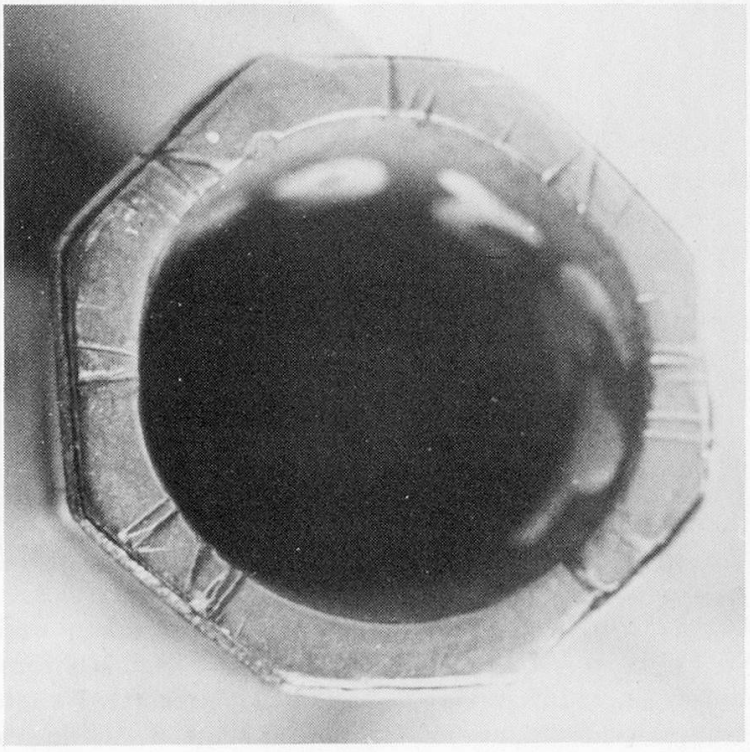


Abb. 214: Einkerbungen (Besitzerzeichen?) am Schallrand des Zinken Nr. 13268 in Verona.

13269 **Krummer Zink**, Abb. 192

Venedig, 16. Jh.

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 215). Mundstückflansch konisch. Vorstehende Verstärkung aus Faden oder Darm. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen: arabeskenartige Buchbinderornamente, wie bei 13265, auch Bäume und Halbkreise, s. Abb. 215–217. L-griffig. Bindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 1. Mus. Qualität 3. Verarbeitung 1. Überbläst eine None.

L 53,60, Tl 29,60

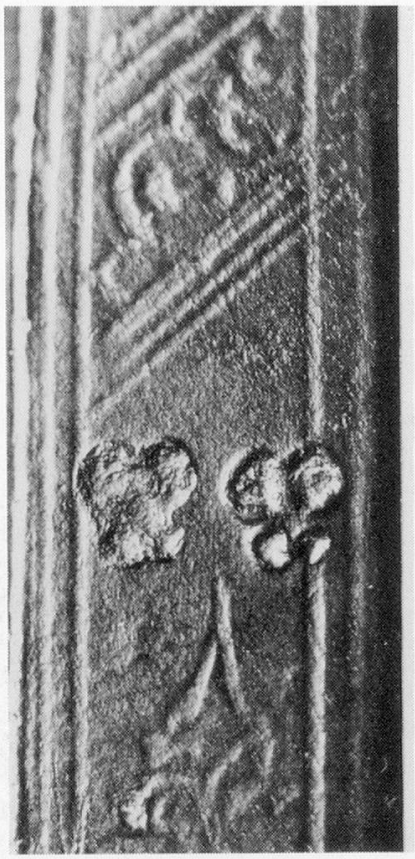
iDm ? – 0,73 (2,70) – 2,38

aDm 1,66 – 3,35

In A, a' = 493 (Weber: a' = 468); ein Halbton höher als die anderen krummen Zinken dieser Sammlung.

Vgl.: 13265; Binningen

Abb.: *GSJ* 28 (1975) Plate I



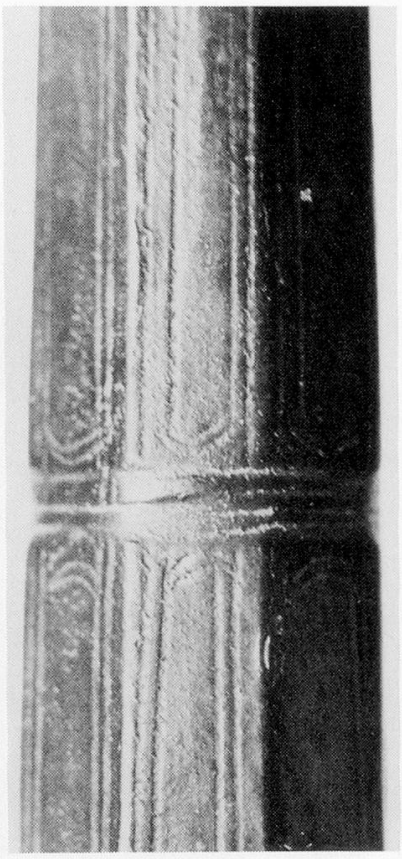




Abb. 215 (links): Herstellungsmarke sowie arabesken- und baumartige Ornamentik des Zinken Nr. 13269 in Verona. – Abb. 216 (Mitte): Halbkreisförmige Lederprägungen am Rücken des Zinken Nr. 13269 in Verona. – Abb. 217 (rechts): Weitere Lederprägungen (Baum, einfachere Form, sowie Halbkreise) zwischen dem 3. und 4. Griffloch des Zinken Nr. 13269 in Verona.

13270 **Krummer Zink**, Abb. 192

Venedig, 16. Jh.

Holz/schwarzes Leder. Keine Herstellungsmarke. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung vorhanden. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen: „flammende Schwerte" und einfachere, baumartige Prägungen, wie bei 13265 (s. Abb. 218). L-griffig. Nur das 1. Loch unterschnitten.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (ein ganz hervorragendes Instrument). Verarbeitung 1. Überbläst eine None.

L 56, 60, Tl 31,00

iDm ? – 0,73 (2,30) – 2,70

aDm 1,60 – 3,60

In A, a' = 471 (Weber: a' = 452)

Vgl.: 13265; Hamburg 1924,201, 1924,203 und Wien 230, 231 und 236 (Lederprägungen)



Abb. 218: Lederprägungen zwischen dem 3. und 4. Griffloch des Zinken Nr. 13270 in Verona.

13272 **Krummer Zink**, Abb. 192

Wohl Venedig, 16. Jh.

Holz/braunes Leder. Mundstückende rund. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: Metallzwinge versteckt, Leder jedoch an dieser Stelle abgeblättert. Halsmuster: Rhomben. Keine Verzierungen. R-griffig (als einziger Zink dieser Sammlung). Bindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 1. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine None.

L 57,00, Tl 31,50

iDm ?–0,73 (3,00)–2,74

aDm 1,70–3,20

In A, a' = 476 (Weber: a' = 452)

13273 **Krummer Zink, Fragment**
(Mundstückende bis 3. Griffloch [halb vorhanden])

Italien, 16. Jh.

L 31,70

aDm 1,68 – ?

Erschlossene ursprüngliche L: 54,00, also in A bei a' = ca. 490

13271 **Krummer Zink**, Abb. 192

Venedig, 16. Jh.

Holz/schwarzbraunes Leder. Herstellungsmarke nicht mehr vorhanden, s. hierzu Abb. 219 und Legende. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung aus Faden oder Darm, vorstehend. Halsmuster: Rhomben. Lederverzierungen: baumartige Ornamentik, schlichter als bei den anderen krummen Zinken dieser Sammlung (s. Abb. 220). L-griffig. Bindungen an den üblichen Stellen.

Zustand 1 (das Leder am Schallende wurde ersetzt, s. Abb. 219). Mus. Qualität 1–2 (Ansprache wird etwas hart ab a''). Verarbeitung 1. Überbläst eine None.

L 57,00, Tl 31,30

iDm ? – 0,74 (4,00) – 2,70

aDm 1,80 – 3,50

In A, $a' = 471$ (Weber: $a' = 452$)

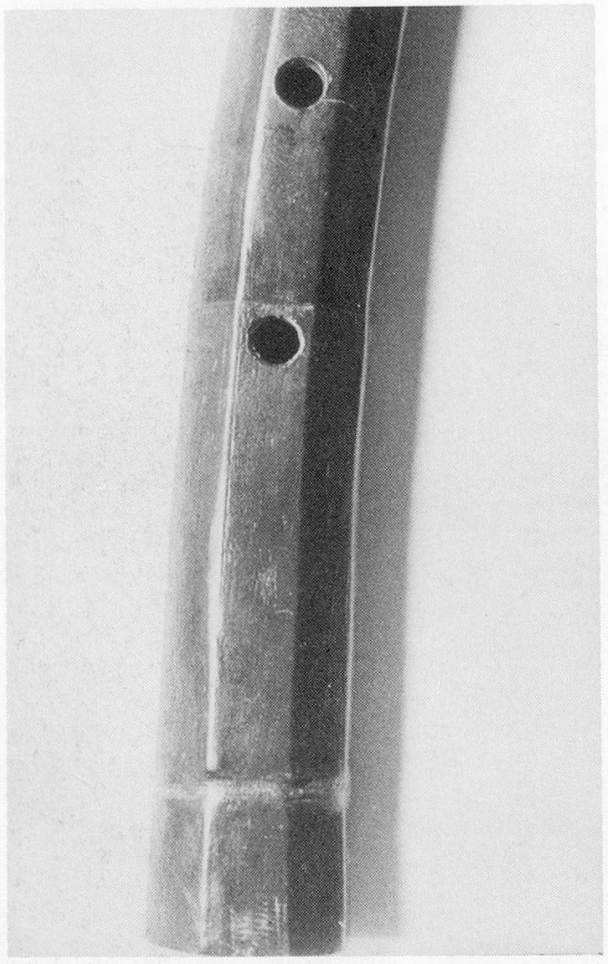


Abb. 219: Schallende mit 5. und 6. Griffloch des Zinken Nr. 13271 in Verona. Das Leder oberhalb des 6. Grifflochs bis zum Schallende mußte bei der Restaurierung ersetzt werden; daher ist keine Herstellungsmarke sichtbar (oder es war ursprünglich keine vorhanden).



Abb. 220: Baumartiges Ornament beim Übergang von der gerauteten zur nicht gerauteten Zone des Zinken Nr. 13271 in Verona.

13290 **Krummer Tenorzink**, S-förmig, mit Schlangenkopf, Abb. 221

Italien, vor 1569? oder vor 1585?[29]

Holz/dunkelbraunes Leder. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: Hufeisen (s. Abb. 222). Mundstückflansch konisch. Dünne, erhöhte Faden/Darm-Bindungen oberhalb LH und zwischen LH und RH. Daumenloch, 7 Grifflöcher, Klappe beim 7. Loch vorhanden.

Zustand 1. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 1.

L 92,00 (= 79,00 und Kopf 13,00), Tl 63,50

iDm ? – 1,00 (2,00) – 3,70

aDm 2,00 – 4,80 vor Kopf, 6,50 Kopf selber, von unten nach oben gemessen

In D, a' = 484, jedoch: Klappe deckt nicht (Weber: a' = 452; steht einen Ganzton über den anderen [Tenor-]Instrumenten).

[29] Turrini, 180/88: Ein Inventar vom 25. 6. 1569 erwähnt drei schwarze Zinken mit Schlangenkopf („Corneti n° 3 negri a testa di bissa"); ein Inventar vom 1. 6. 1585 erwähnt deren vier.

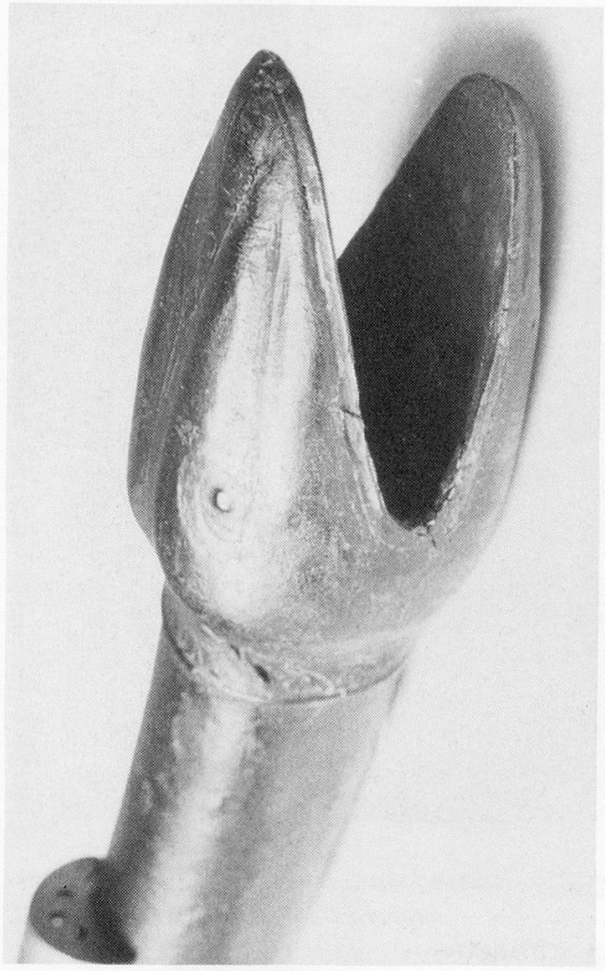


Abb. 221: Der Schlangenkopf des S-förmigen Zinken Nr. 13290 in Verona.

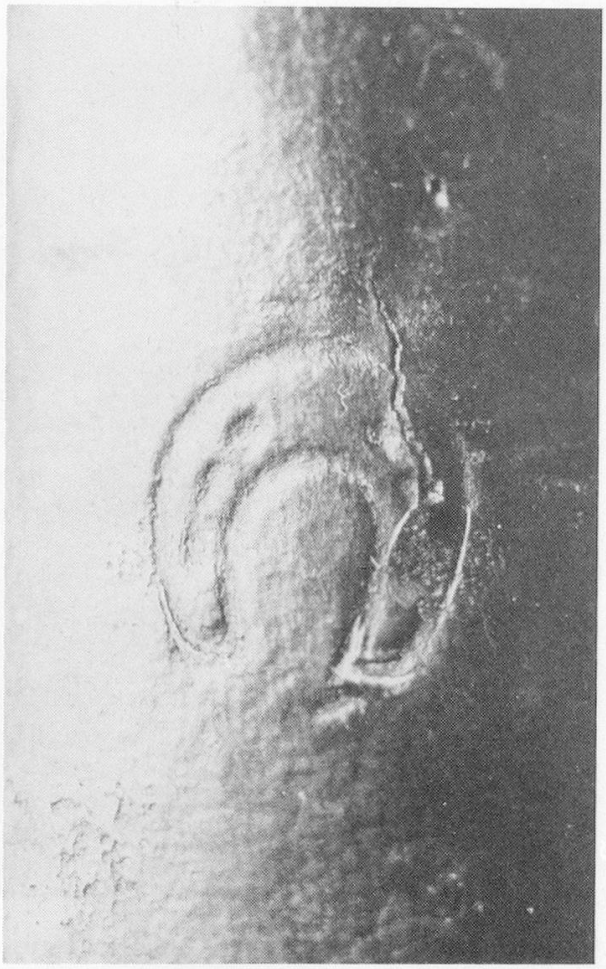


Abb. 222: Die Herstellungsmarke (Hufeisen) am S-förmigen Zinken Nr. 13290 in Verona.

13291 **Krummer Zink**, schlangenförmig[30], Abb. 223

Italien, 16. Jh.

Holz/schwarzes Leder. Mundstückeingang sehr klein (s. Abb. 224); vor der Restaurierung fehlte ein Stück, welches nach einer älteren Fotografie ergänzt werden konnte. Mundstückflansch konisch; versteckte Verstärkung aus Faden oder Darm. Ringförmige Lederverzierung, 0,70 vom Schallende.

Zustand 1 (restauriert, s. oben). Mus. Qualität 4 (Intonation in der Höhe sehr unbefriedigend: e'', f'' zu tief; g'' fehlt überhaupt; mit g''-Griff erklingt a''). Verarbeitung 2. Überbläst eine None.

L 55,80, Tl 31,20

iDm ? – 0,78 (2,50) – 3,20

aDm ? – 4,00

In A, $a' = 480$ (Weber: $a' = 456$)

Vgl.: New York 89.4.2142

[30] Von vorn gesehen.



Abb. 224: Seitenansicht des Mundstückendes des schlangenförmigen Zinken Nr. 13291 in Verona. Mundstück nicht original.

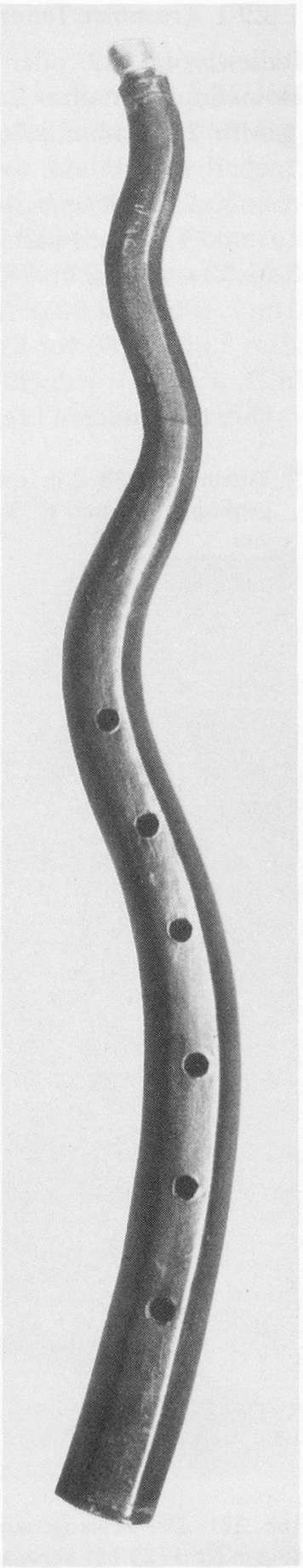


Abb. 223: Der schlangenförmige Zink Nr. 13291 in Verona.

13292 **Tenorzink**, S-förmig

Venedig, 16. Jh.
Ahornholz/Leder. Herstellungsmarke: !! ‖ !! (s. Abb. 225).
Einfache Lederverzierungen.
In C
Vgl.: 13294(?), 13295, 13296 (am ähnlichsten)

13293 **Tenorzink**, S-förmig

Venedig, 16. Jh.
Ahornholz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! ‖ !! (s. Abb. 226). Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm, vorstehend. Halsmuster: 12 Rhomben auf 31,00. Lederverzierungen: Baumartige Lederprägungen, s. Abb. 226. Eingesetzte, mitteldicke Faden/Darm-Bindungen an den üblichen Stellen. Daumenloch, 7 Grifflöcher, beim 7. Klappe vorhanden.
Zustand 1 (jedoch: Klappe deckt nicht). Mus. Qualität 1 (sehr voller Klang). Verarbeitung 1.
In C, $a' = 438$ (Weber: ein Halbton tiefer als die anderen Zinken dieser Sammlung)
Vgl.: 13294

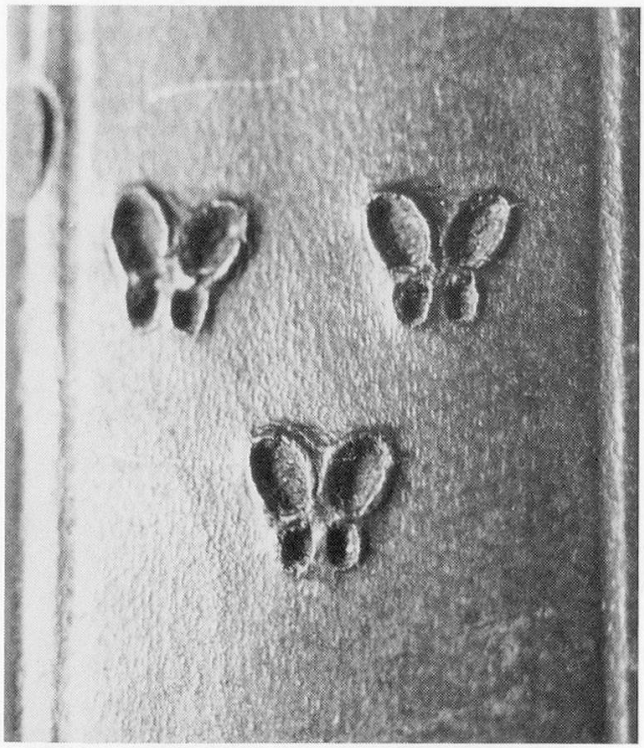


Abb. 225: Die Herstellungsmarke des S-förmigen Tenorzinken Nr. 13292 in Verona.

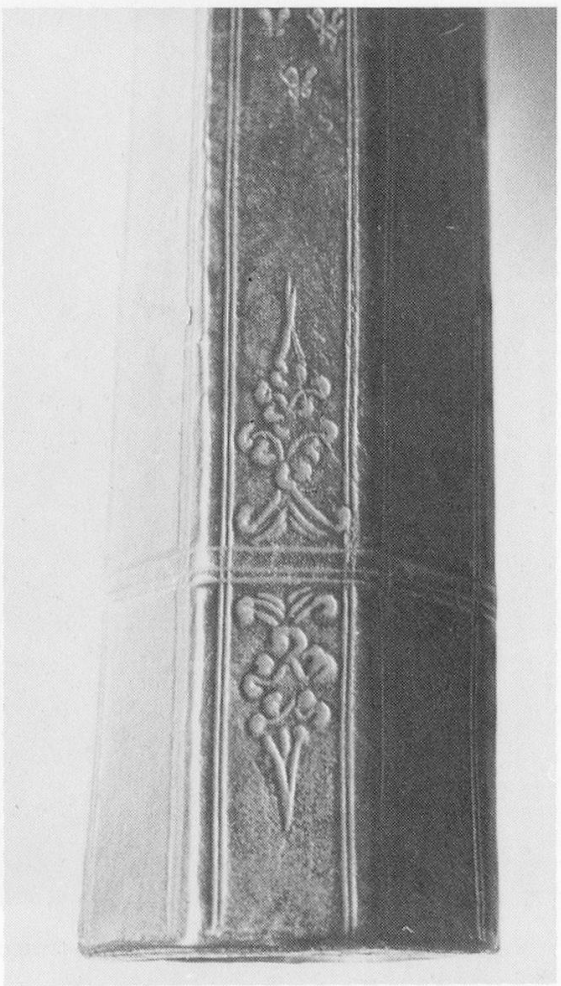


Abb. 226 (rechts): Baumartige Lederprägungen und Herstellungsmarke am Schallende des S-förmigen Tenorzinken Nr. 13293 in Verona.

13294 **Tenorzink**, S-förmig

Venedig, 16. Jh.

Ahornholz/Leder. Herstellungsmarke: !! ¡¡ !! (s. Abb. 227), kleiner als bei 13293. Halsmuster: 11 Rhomben über 28,50. Dieser Zink gleicht Nr. 13293, ist jedoch nicht so gut erhalten wie jener (wurmstichig). Beide Zinken haben ähnliche, aber nicht identische Lederverzierungen.

In C, $a' = 478$ (ein ganzer Ton höher als 13293)

Vgl.: 13293, 13292(?), 13295, 13296



Abb. 227: Herstellungsmarke am S-förmigen Tenorzinken Nr. 13294 in Verona.

13295 **Tenorzink**, S-förmig

Venedig, 16. Jh.

Ahornholz / Leder. Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 228). Lederverzierungen: Baumartige Lederprägungen (s. Abb. 229). Kürzer als 13293, aber länger als 13294.

In C

Vgl.: 13292, 13294, 13296



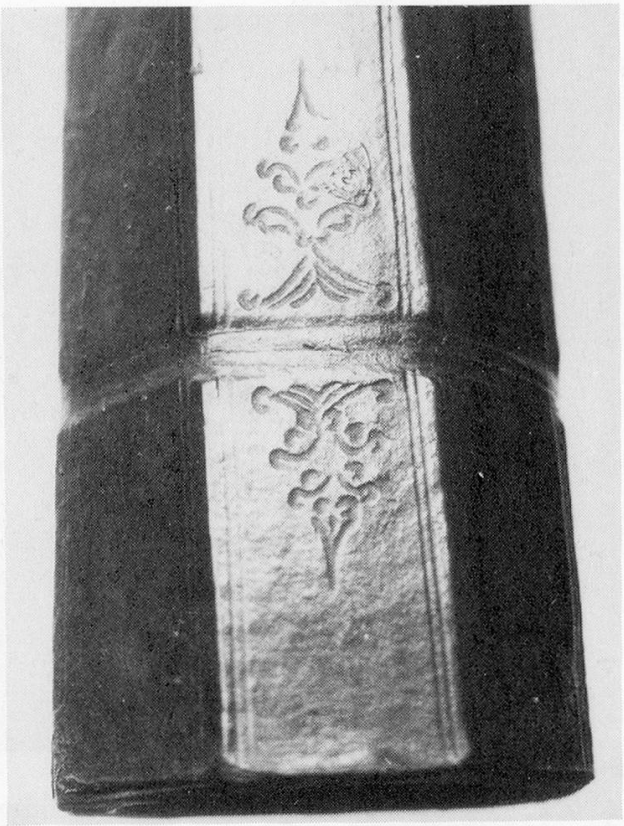


Abb. 228 (oben): Herstellungsmarke am S-förmigen Tenorzinken 13295 in Verona. – Abb. 229: Baumartige Lederprägungen am Schallende des S-förmigen Tenorzinken 13295 in Verona.

13296 **Tenorzink**, S-förmig

Venedig, 16. Jh.

Ahornholz/Leder. Herstellungsmarke: !! !! (s. Abb. 230). Mundstückende mit Mundstückkopie s. Abb. 231. Lederverzierungen wie bei 13295.

In C

Vgl.: 13292, 13294, 13295



Abb. 230: Herstellungsmarke am S-förmigen Tenorzinken Nr. 13296 in Verona.

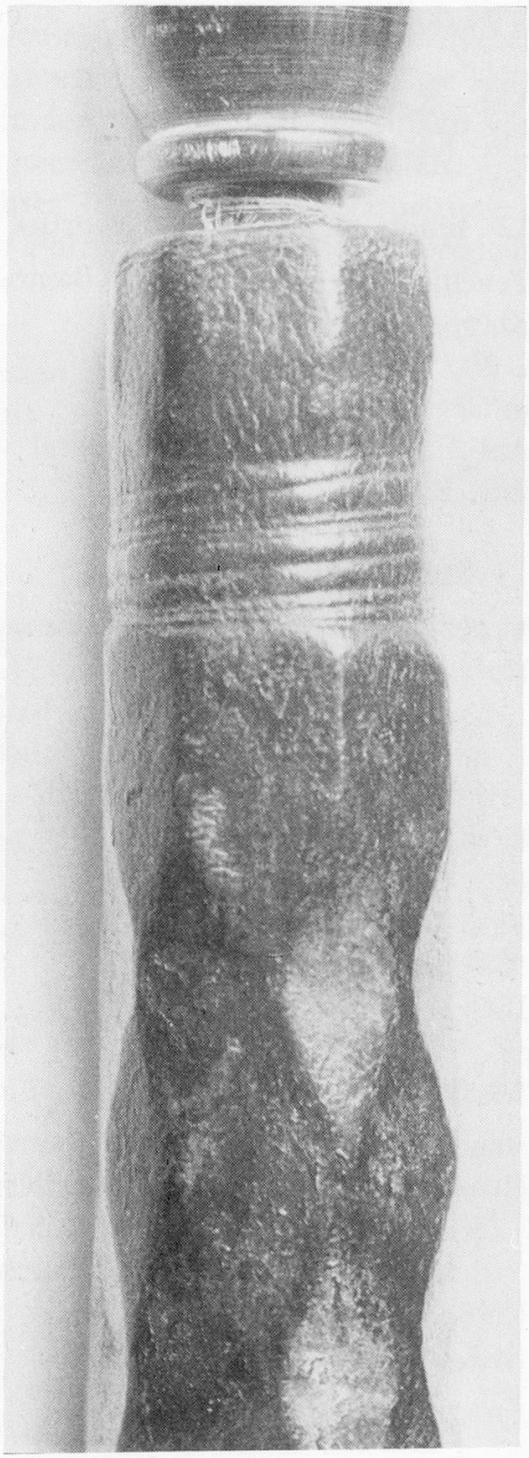


Abb. 231: Mundstückende eines typischen Tenorzinken aus Verona, hier Nr. 13296. Mundstück nicht original.

Kat.: Giuseppe Turrini, „Il patrimonio musicale della biblioteca capitolare di Verona dal sec. XV al XIX", *Atti dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona,* Serie VI, Vol. II, Anno 1950–51, Verona 1952

11 **Tenorzink** (Kat.: Corno torto), S-förmig, mit großem Drachenkopf

Venedig, laut Brandstempel (Baines), 16. Jh.
Holz/Leder. Klappe verloren gegangen.
L 94,00 (Kat.)
In C?
Abb.: Kat., Tafel I (rechts)
Lit.: Kat., 60

12 **Tenorzink** (Kat.: Corno torto), S-förmig

Venedig, laut Brandstempel (Baines), 16. Jh.
Klappe vorhanden.
L 90,00 (Kat.)
In C?
Abb.: Kat., Tafel I (2. von rechts)
Lit.: Kat., 60

13 **Stiller Zink**

Venedig, laut Brandstempel (Baines), 16. Jh.
Holz. Bei diesem Zinken (oder Nr. 14, auf der Bildlegende nicht deutlich erkennbar) fehlt eine Zwinge am Schallende. Ich vermute, daß sie den in Wien vorhandenen Zwingen aus Horn ähnlich war. Überbläst eine Oktave (vgl. Lochstellung auf der Abb.).
L 58,50 (Kat.)
In A (wahrscheinlich: $a' = 440$)
Vgl.: 14
Abb.: Kat., Tafel I (Mitte)
Lit.: Kat., 60

14 **Stiller Zink**

Venedig, laut Brandstempel (Baines), 16. Jh.
Holz. Bei diesem Zinken (oder Nr. 13, auf der Bildlegende nicht deutlich erkennbar) fehlt eine Zwinge am Schallende. Ich vermute, daß sie den in Wien vorhandenen Zwingen aus Horn ähnlich war. Überbläst eine Oktave (?).
L 58,90 (Kat.)
In A (wahrscheinlich, $a' = 440$)
Vgl.: 13

Alle Angaben von Graham Nicholson

M 41 **Krummer Zink**, doppelt gekrümmt, Abb. 232

England? oder Italien?, Datierung ungewiß

Holz/schwarzes, glänzendes Pergament. Herstellungsmarke: an der Stelle, an der sich die Zeichen meist befinden, ist das Leder erneuert worden: Es ist nicht bekannt, ob dort früher eine Marke war. Mundstückflansch: leicht konisch, Stufe bei 1,765. Mundstückflanschverstärkung: weiße, gipsartige Substanz zwischen Pergament und Holz, leicht faserig. Kein Halsmuster, auf der ganzen Länge achteckig. Dort, wo sonst Bindungen sind, befinden sich bei diesem Zinken vier Wülste, die eingedreht zu sein scheinen (vgl. Instrumente in Paris, s. unten).

Zustand 2. Mus. Qualität 4 (wegen schlechter Reparaturen). Verarbeitung 2 (könnte ein englischer Zink sein: unübliche Form, kein Halsmuster). Originalmundstück aus Elfenbein vorhanden.

L 59,00, Tl 32,50

iDm ? – ca. 0,50 (1,765) – 2,57 (seitlich gemessen)

aDm 2,42 – 3,57 (beide Maße seitlich gemessen)

In A, a' = ca. 440

Vgl.: Paris 0083, (C.683), 0087, 979.2.22

Lit.: Kat. in Vorbereitung

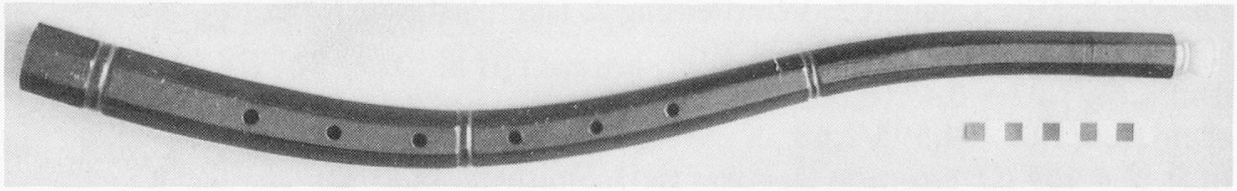


Abb. 232: Der S-förmige Zink in Warwick.

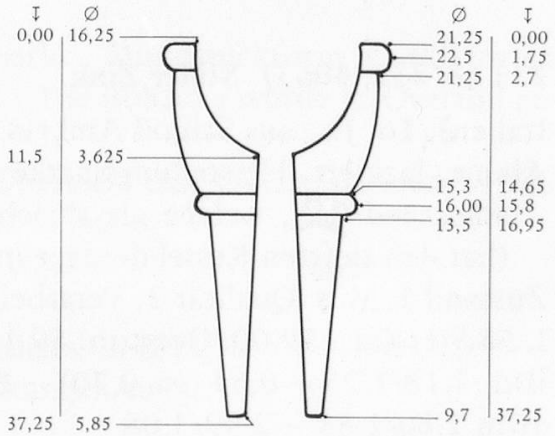


Fig. 12: Zeichnung des Original-Mundstücks von Warwick, St. John's House M 41 im Maßstab 1:1. (Zeichnung: Graham Nicholson)

Julius von Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente, beschreibendes Verzeichnis,* Wien 1920, Neuausgabe 1970

(Die in Klammern () gesetzten Zahlen sind ältere Katalognummern, wobei die erste jeweils die des Schlosser'schen Katalogs ist.)

219 (A.230, 4062) **Stiller Diskantzink**

Italien?, 16. Jh., aus Schloß Ambras (bei Innsbruck)

Geflammter Ahorn, lackiert. Herstellungsmarke: M 1 über 1. Griffloch. Mundstückform C.

Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine None.

L 43,00 (Overton: 43,20), Tl 24,35

iDm 1,025/1,04 – 0,47 (0,88) – 1,92/2,00

aDm 1,70/1,77 – 2,54/2,68

In D, a' = 480 (Kat.: E; Overton: Es; Smithers Es [hoch])

Bildet ein Paar mit Nr. 220. Die Nummern 219–225 lagen ursprünglich in einem Futteral, das zwischen 1596 und 1877 in den Ambraser Inventaren erwähnt war, inzwischen aber nicht mehr vorhanden ist.

Lit.: Kat., 89; Overton, Wk. 20

220 (A.231, 4068) **Stiller Diskantzink**

Italien?, 16. Jh.; aus Schloß Ambras

Geflammter Ahorn, lackiert. Herstellungsmarke wie 219. Mundstückform C

Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine None.

L 43,05 (Overton: 43,20), Tl 24,20

iDm 1,03/1,07 – 0,47 (0,80) – 1,96/1,99

aDm 1,80/1,87 – 2,595/2,68

In D, a' = 469 (Overton: in D, etwas tief); Smithers: in Es/D)

Bildet ein Paar mit 219.

Lit.: Kat., 89; Overton, Wk. 17

221 (A.232, 4063) **Stiller Zink**

Italien?, 16. Jh.; aus Schloß Ambras

Ahorn, lackiert. Herstellungsmarke wie 219 und zwei Einkerbungen am Schallstückrand , welche als absichtlich gemacht erscheinen. Mundstückform C (hat den tiefsten Kessel der vier Instrumente 221–224).

Zustand 1. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave (jedoch b–b').

L 58,90 (Kat.: 59,00; Overton: 59,10), Tl 31,60

iDm 1,18/1,25 – 0,54 (ca. 0,70) – 2,28/2,35

aDm 1,80/1,83 – 2,99/3,08

In A, a' = 454 (Kat.: in H; Overton: in H; Smithers: in B [tief])
Vgl.: Nr. 221–224 (gehören zusammen und sind in der Bauart wie Nr. 219 und 220); s. Bemerkungen zu Nr. 219
Lit.: Kat., 89; Overton, Wk. 16

222 (A.233, 4064) **Stiller Zink**

Italien?, 16. Jh.; aus Schloß Ambras
Ahornholz (Smithers). Mundstückform C.
Zustand 1. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave (jedoch b–b').
L 58,90; (Kat.: 59,00; Overton: 59,20), Tl 31,60
iDm ca. 1,27/ca. 1,25 – 0,50 (ca. 0,50) – 2,28/2,36
aDm 1,86/1,92 – 2,95/3,05
In A, a' = 466 (Kat.: In H; Overton: in B; Smithers: in B)
Vgl.: 221, 223 und 224 (gehören zusammen); s. Bemerkungen zu Nr. 219
Lit.: Kat., 89; Overton, 160 (Wk. 14)

223 (A.234, 4066) **Stiller Zink**

Italien?, 16. Jh.; aus Schloß Ambras
Ahornholz? (Smithers). Mundstückform D (aber sehr flach).
Zustand 2. Mus. Qualität 3 (Overton: zwischen dem 1. und 2. Ton mußte das Instrument manipuliert werden; Smithers: stimmt hervorragend). Verarbeitung 2 (Löcher nicht unterschnitten; Bohrung vom Mundstückende bis 1. Loch etwas unregelmäßig). Überbläst eine Oktave (jedoch b–b') (Smithers: None).
L 59,10 (Kat.: 59,00; Overton: 59,30), Tl 31,75
iDm 1,20/1,18 – 0,56 (0,73) – 2,30/2,34
aDm 1,77/1,83 – 3,00/3,80
In A, a' = 453 bis 458 (Kat.: in H; Overton: in A; Smithers: in B [hoch])
Vgl.: 221, 222 und 224 (gehören zusammen); s. Bemerkungen zu Nr. 219
Lit.: Kat., 89; Overton, 162 (Wk. 19)

224 (A.235, 4067) **Stiller Zink**

Italien?, 16. Jh.; aus Schloß Ambras
Ahornholz (Smithers). Keine Herstellungsmarke. Mundstückform C (kleinster Kessel der vier stillen Zinken Nr. 221–224). Die Bohrung wurde lt. Overton zu unbekannter Zeit erweitert.
Zustand 1. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave (jedoch b–b').
L 58,90 (Kat.: 59,00; Overton: 69,20 [sic]), Tl 31,60
iDm ca. 1,08/ca. 1,09 – 0,49 (ca. 0,40) – 2,31/2,34
aDm 1,80/1,74 – 3,00/3,05
In A, a' = 466 (Kat.: in H; Overton: in H; Smithers: in B/H)
Vgl.: 221–223 (gehören zusammen); s. Bemerkungen zu Nr. 219
Lit.: Kat., 89; Overton, 160 (Wk. 15)

225 (A.236, 4065) **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Schloß Ambras
Buchsbaum (Baines), Fruchtholz (Smithers). Herstellungsmarke !! !! (die Punkte sehr klein). Mundstückform A, scharfer Rand (schärfer als bei Nr. 226–229), tiefer Kessel nach Hornart. Beschädigung am Mundstückrand: eine Kerbe ausgebrochen, außen ca. 0,50 breit und ca. 0,90 lang, vom Innenrand fehlen ca. 0,25.
Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave.
L 66,20 (Baines: 66,90; Overton: 66,30), Tl. 36,00
iDm ca. 1,40/1,42 – 0,53 (1,05) – 2,68/2,78
aDm 1,77/1,78 – 3,44/3,52
In G, a' = 493 (Overton: in As; Smithers: in A [tief])
Vgl.: Nr. 225 ist sehr ähnlich wie 226–228, die zusammengehören und mit Nr. 229 (dieser Zink ist länger) aus Catajo stammen; alle fünf sind außerdem ähnlich wie 221–224, stimmen jedoch einen Ton tiefer); s. Bemerkung zu 219.
Abb.: Baines 1966, Abb. 667
Lit.: Kat., 89; Baines 1966, 119; Overton, Wk. 10

226 (C.237, 8585) **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Catajo (bei Padua, gehörte der Familie Obizi)
Buchsbaum (Smithers). Herstellungsmarke: $_{!!}$!! $_{!!}$ in der Mitte zwischen dem 6. Loch und dem Instrumentenende. Mundstückform A. Das Instrument ist beim 2. Loch angesetzt (absichtlich, oder, weil es einmal gebrochen ist?). Brauner Hornring am Schallende (das Holz ist dort auf ca. 0,02 abgedreht, etwa 1/4 des Holzes ist abgebrochen).
Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine None (Smithers: Oktave).
L 64,90 (Overton: 65,00), Tl 35,50
iDm 1,32/1,37 – 0,60 (1,54) – 2,82/2,87
aDm 1,71/1,73 – 3,65/3,63
In G, a' = 493 (Overton: in As; Smithers: in A)
Vgl.: 227, 228 (gleiche Stimmung, Holzfarbe, Bauart und Provenienz). Für weitere Details s. 225
Lit.: Kat., 89; Overton, 158 (Wk. 9)

227 (C.238, 8586) **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Catajo
Holz. Herstellungsmarke: !! !!. Mundstückform A. Das Mundstückende wurde als selbständiger Teil angefertigt und dann aufgeklebt. Deshalb ist der Ton nicht so klar wie bei 225 und 226 (Overton). Brauner Hornring am Schallende (Holz dort 0,10 dick).
Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine None (Smithers: Oktave).
L 64,90 (Overton: 65,00), Tl 35,90

iDm 1,45/1,41 – 0,63 (2,18) – 2,64/2,65
aDm 1,75/1,81 – 3,29/3,31
In G, a' = 493 (Overton: As; Smithers: A [tief])
Vgl.: 226 und 228 (gleiche Stimmung, Holzfarbe, Bauart und Provenienz). Für weitere Details s. 225
Lit.: Kat., 89; Overton, 159 (Wk. 11)

228 (C.239, 8587) **Stiller Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Catajo
Holz. Herstellungsmarke: !! $_{!!}$!!. Mundstückform A. Brauner Hornring am Schallende (wie bei 226).
Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2.
L 64,00 (Overton: 64,50), Tl 34,90
iDm 1,35/1,41 – 0,61 (1,50) – 2,975/3,20
aDm 1,76/1,79 – 3,50/3,60
In G, a' = 493 (Overton: As; Smithers: A)
Vgl.: 226 und 227 (gleiche Stimmung, Holzfarbe, Bauart und Provenienz). Für weitere Details s. 225
Lit.: Kat., 89; Overton, 159 (Wk. 12)

229 (C.240, 8588) **Stiller Zink**

wohl Venedig, 16. Jh.; aus Catajo
Holz (dunkler als bei 226, 227 und 228). Mundstückform A. Am Schallende schwarzer Hornring, 1,40 breit.
Zustand 2. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave.
L 66,10 (Overton: 66,40), Tl 35,90
iDm ca. 1,86 – 0,54 (2,50) – 2,61/2,73
aDm 1,78/1,85 – 3,33/3,40
In G, a' = 496 (Overton: in As; Smithers: A [tief])
Vgl.: 226, 227 und 228 (gleiche Bauart und Provenienz). Für weitere Details s. 225
Lit.: Kat., 89; Overton, 160 (Wk. 13)

230 (A.241, 4076) **Krummer Zink**

Venedig, vor 1596[31]; aus Schloß Ambras
Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !!, hohl, eingepreßt (nicht ein Paar, wie im Kat. angegeben). Halsmuster: 8 Rhomben (1,80–20,80). Lederverzierungen: ringförmig und linear, baumartige Prägungen und Arabesken (schräg, zwischen den Grifflöchern). Ledernaht nicht sichtbar. L-griffig. Originalmundstück vorhanden (s. Abb. 233). Das Mundstück von 2 Winkeln abgebildet bei Baines, *Woodwind instruments and their history,* London Faber ^{3}1967, Tafel XXII. (Overton meint, die Zugehörigkeit des Mundstücks zu just diesem Instru-

[31] 1596 im Ambraser Inventar erwähnt: „zu Venedig erkhauft worden".

ment sei wegen des angeblich schlechten Sitzes im Sockel fraglich, s. jedoch Abb. 232). Das Mundstück rauscht ein wenig in der Tiefe, aber nicht in störender Weise.

Zustand 1. Mus. Qualität 1 (Ansprache und Tonklarheit bis hoch hinauf hervorragend, jedoch f'' mit Griff D12 123 viel zu tief, a'' mit Griff D23 zu tief, Abstand h'–c' zu tief, wenn c' nicht mit Gabel gegriffen wird). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave.

L 57,30 (Kat.; 58,00), Tl 31,30

iDm 1,00/1,03 – 0,66 (1,90) – 2,45/2,365

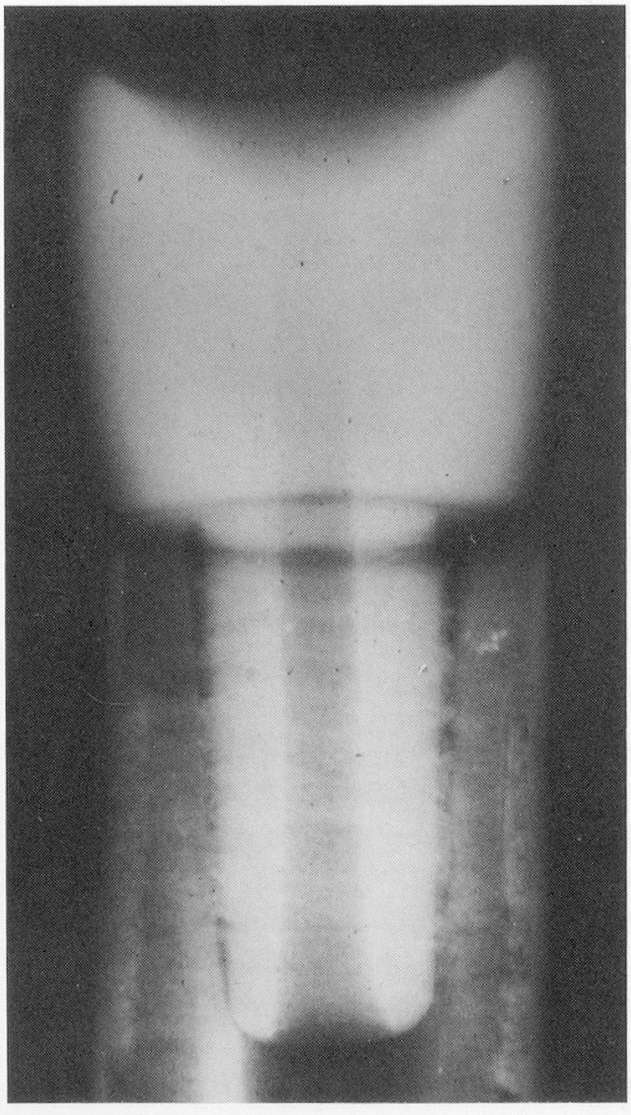
aDm 1,61/1,64 – 3,50/3,48 mL, 3,39 oL

In A, a' = 466 (Kat.: in H; Overton: in B; Smithers: in B)

Vgl.: 230 und 231 gehören zusammen und stimmen wie 221–224 (Kat.). Siehe auch 236, Brüssel 1204, Hamburg 1924, 203, sowie Verona 13265 und 13270 (Lederprägungen)

Abb.: GroveD (1980), IV, 788, Abb. 1 b (ganz); Baines 1966, Abb. 663 (ganz)

Lit.: Kat., 89; Overton, Wk. 21



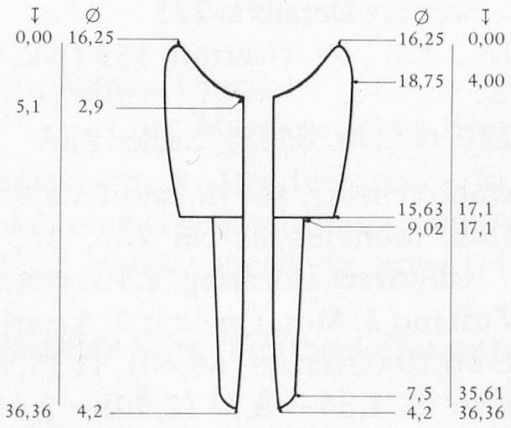


Fig. 13: Zeichnung des Original-Mundstücks von Wien, Kunsthistorisches Museum 230 (A.241, 4076), im Maßstab 1:1. (Zeichnung: Graham Nicholson)

Abb. 233: Vergrößerte Röntgenaufnahme des originalen Zinken-Mundstücks des Wiener Instruments 230 (Röntgenaufnahme: Sammlung alter Musikinstrumente, Wien).

231 (A.242, 4077) **Krummer Zink**

Venedig, vor 1596[31]; aus Schloß Ambras

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !!, wie bei 230, die Zwischenwände sind jedoch nicht so deutlich wie bei 230. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung vorstehend, aus Faden/Darm. Halsmuster: 8 Rhomben über 20,80, anfangend bei 1,80. Die Rhomben sind klarer profiliert als bei 230 und 236. Lederarbeit ringförmig und linear. Ledernaht überhaupt nicht sichtbar. R-griffig. Flache Bindungen aus Faden/Darm.

Zustand 2 (leicht verbogen auf zwei Ebenen). Mus. Qualität 2. Verarbeitung 1. Überbläst eine weite Oktave bzw. enge None (angeblasen mit Mundstück von 230).

L 57,50 (Kat.: 58,00; Overton: 56,40), Tl 31,10

iDm 1,00/0,99 – 0,65 (2,42) – 2,47/2,44/2,53[32]

aDm 1,69/1,55 – 3,41/3,40/3,40[32]

In A, a' = 464 (Kat.: H; Overton: A; Smithers: ziemlich hohes B)

1980/81 von John McCann kopiert.

Vgl.: 230, 236; Brüssel 1204; Hamburg 1924, 201 und 1924, 203 sowie Verona 13265 und 13269 (Lederprägungen)

Lit.: Kat., 89; Overton, 157 (Wk. 1)

Bemerkung zu den nachfolgenden Zinken:

Kat. sieht Nrn. 232–236 als „einen Satz (fünf Stück)", also zusammengehörend. Das trifft nicht zu. Obwohl sie sicher alle gleichzeitig aus Catajo kamen, gehört Nr. 236 – der Verarbeitung nach – zu den Nrn. 230 und 231. Der „Satz" besteht also nur aus den Stücken 232–235.

232 (C.243, 8589) **Krummer Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Catajo

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !![33]. Mundstückflansch: konisch. Versteckte Faden(?)-Bindungen. Halsmuster: 9 Rhomben. R-griffig.

Zustand 3 (Lederschäden: teils abgenutzt, teils abgerissen). Mus. Qualität 3. Verarbeitung 2–3. Überbläst eine None (Smithers: eine Oktave).

L 62,90 (Overton: 61,40), Tl 34,60

iDm 1,21/1,13 – 0,77 (2,38) – 2,96/2,94

aDm 1,67/1,69 oL – 3,95/3,88 mL, 3,89/3,72 oL

In A, a' = 433

Vgl. 233, 234, 235 (Overton: erinnert an Nürnberg MI 119)

Lit.: Kat., 90; Overton, 157 (Wk. 3)

[32] Holznaht am unteren Ende auf Grifflochebene gesprungen, so daß hier zwei Messungen möglich sind.

[33] Kat. zu Nrn. 232 und 233: „Eine ähnliche Marke wie bei 232, 233 (zwei Kleeblätter) findet sich auch auf Blockflöten, angeblich deutscher Herkunft (aus dem Konsulat der deutschen Hansestädte in Antwerpen stammend), in Brüssel (Mahillon, Kat. I, 188)." Diese Marke hat jedoch nichts mit Kleeblättern zu tun, es handelt sich ganz eindeutig um zwei Paar „!!"; folglich sind die Instrumente venezianischen Ursprungs.

233 (C.244, 8590) **Krummer Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Catajo

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! !![33]. Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: aus Faden(?), versteckt. Halsmuster: 9 Rhomben. Lineare Lederverzierungen. R-griffig.

Zustand 3 (Risse an beiden Enden; kleine Lederstücke fehlen). Verarbeitung 2 (Overton: sehr leichtes, dünnes Holz).

L 60,10 (Overton: 59,00), Tl 33,70

iDm 1,05/1,16 – 0,81 (3,20) – 2,75/2,75

aDm ca. 1,55/1,66 oL – 3,37/3,46 oL

In A (nicht feststellbar, da Instrument undicht; Smithers: A [hoch])

Vgl.: 232, 234, 235

Lit.: Kat., 90; Overton, 157 (Wk. 2)

234 (C.245, 8591) **Krummer Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Catajo

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: !! (Kat. gibt irrtümlicherweise !! !! an; Overton meint, die Marke sei „absichtlich entfernt" worden). Mundstückende außen rund, zu einem Zapfen abgedreht (spätere Reparatur); eine dafür passende Zwinge fehlt heute. Mundstückflansch: konisch. Mundstückflanschverstärkung: Fäden wie üblich, doch sieht man sie nicht einmal dort, wo ein dreieckiges Stück Leder abgebrochen ist. Halsmuster: 7 Rhomben, etwas wulstig: in Längsrichtung spitz, seitlich abgerundet. Lederverzierungen: baumartige Prägungen, linear und ringförmig. L-griffig. Zustand 3 (die Holzhälften sind unten auseinandergebrochen, um 0,14). Verarbeitung 2.

L 56,90 (Overton: 56,00), Tl 31,10

iDm 1,035/1,03 – 0,77 (2,30) – 3,03/2,64

aDm 1,35/1,37 – 3,82/3,45 oL

In A (Nicht genau feststellbar, da undicht; Overton: H; Smithers: B [hoch])

Vgl.: 232, 233, 235; Brüssel 1205 und 1209 (Halsmuster)

Lit.: Kat., 90; Overton, 157 (Wk. 4)

235 (C.246, 8592) **Krummer Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Catajo

Holz/schwarzes Leder. Herstellungsmarke: früher vorhanden (Overton); ohne Marke (Kat.); an der Stelle, wo die Marke zu erwarten wäre, fehlt heute ein Stück Leder (in der Größe einer Marke). Mundstückflansch: konisch. Versteckte Mundstückflanschverstärkung aus Faden (jetzt sichtbar, da ein wenig Leder abgerissen ist). Halsmuster: 7 Rhomben. Lederverzierungen: linear, baumartige Prägungen (stark abgenutzt). L-griffig. Leder wurde vom Daumenloch entfernt. Flache Faden(?)-Bindungen.

Zustand 2 (oberer Teil der Rhombenzone leicht nach rechts unten verzogen). Mus. Qualität 1. Verarbeitung 2. Überbläst eine None (Smithers: eine Oktave).

L 61,80 (Overton: 59,80), Tl 33,60
iDm 1,03/1,07 – 0,75 (2,60) – 2,80/2,93
aDm 1,81/? mL, 1,72/1,74 oL – 3,85/3,93
In A, a' = 445 (mit meinem Mundstück; mit dem Mundstück von 230 ziemlich gleich)
Vgl.: 232, 233, 234
Lit.: Kat., 90; Overton, 158 (Wk. 5)

236 (C.247, 8593) **Krummer Zink**

Venedig, 16. Jh.; aus Catajo (Kat.: die Pressung dieses Zinken stimmt mit den Ambraser Exemplaren Nr. 230 und 231 vollständig überein, daher wahrscheinlich aus der gleichen [venezianischen?] Werkstatt, doch ohne Marke.[33])
Holz/schwarzes Leder. Mundstückflansch konisch. Mundstückende achteckig, abgerundete Kanten. Mundstückflanschverstärkung aus Faden/Darm. Halsmuster: 8 Rhomben. Lederverzierungen: ringförmig und linear, baumartige Prägungen und Arabesken (identisch mit 230). R-griffig.
Zustand 2 (Riß im Leder, vermutlich durch einen Sprung in der Holznaht entstanden, auf der rechten Innenseite der Kurve auf Höhe der oberen Grifflöcher; Wachsmasse in der Schallöffnung, die die Hälfte der Innenoberfläche bedeckt).
Verarbeitung 1. Überbläst eine None (Smithers: Oktave).
L 58,20 (Overton: 57,70), Tl 32,30
iDm 1,08/1,09 – 0,67 (2,95) – ?/2,71
aDm 1,73/1,74 – 3,63/3,66
In A, a' = 473 (undicht) (angeblasen mit Mundstück von 230)
Vgl.: 230 und 231; Hamburg 1924, 201 und 1924, 203 (Lederprägungen)
Lit.: Kat., 90; Overton, 158 (Wk. 6)

GdM 206 **Krummer Diskantzink**

Provenienz ungewiß, 16. oder 17. Jh.; Leihgabe der Gesellschaft der Musikfreunde Wien
Holz/Leder. Mundstückflansch abgestuft. Mundstückflanschverstärkung: unbedeckter Eisenring mit gewölbten Wänden. 0,745 breit und 0,15 dick. L-griffig. Flache und erhöhte Bindungen (dünn und erhöht zwischen Hals und 1. Grifffloch, zwischen LH und RH, zwischen 5. und 6. Griffloch; breit [4 Ringe] und flach am Schallende; außerdem erhöhte Zone unter dem Leder am Hals, ca. 3,00 lang).
Zustand 2. Mus. Qualität 4. Verarbeitung 3 (volkstümlich, Ledernaht deutlich sichtbar, unten oval). Überbläst eine None. Einteilige (?) Konstruktion.
L 43,30 (Kat.: 43,50; Overton 42,60), Tl 22,90
iDm 1,00/1,03 – 0,55 (2,33) – 2,41/2,61
aDm 1,65/1,65 über Eisenring – 2,78/3,08
In D, a' = 474 (mit Mundstück von 230 angeblasen)
Vgl.: Salzburg 21/1; New York 84.4.1670
Lit.: Kat., 173 (s. Nr. 207); Overton, 158 (Wk. 8)

GdM 207 **Gerader Zink**

Deutschland?, Datierung ungewiß; Leihgabe der Gesellschaft der Musikfreunde

Schwarzes Holz. Querschnitt achteckig. Herstellungsmarke: „GL" zweimal übereinander, über dem 1. Griffloch. Halsmuster: 13 Rhomben (nur angedeutet). Ringartige Verzierungen, jeweils nur zwei Ringe, am Anfang und am Ende der Rautenzone, sowie am Schallende.

Zustand 1. Mus. Qualität 2. Verarbeitung 2. Überbläst eine Oktave. Einteilige Konstruktion.

L 58,20 (Kat.: 58,20; Overton: 58,40), Tl 31,60

iDm 1,03/1,06 – 0,46 (1,90) – 2,38/2,50

aDm 2,10 (Overton) – 2,83/2,86

In A, a' = 460 (Overton: A [etwas tief]; Smithers: B)

Lit.: Eusebius Mandyczewski, *Zusatz-Band zur Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien,* Wien 1912, 173; Overton, 161 (Wk. 18)

GdM 493 **Krummer Zink**

Provenienz und Datierung ungewiß; Leihgabe der Gesellschaft der Musikfreunde

Elfenbein. Herstellungsmarke oder Inschrift: X unter der Silberschutzkappe (auf Daumenloch-Ebene). Mundstückflansch konisch. Mundstückflanschverstärkung: 2,20 breite Schutzkappe aus Silber mit spitzen Zacken am unteren Ende (0,25 eingelassen). Halsmuster: Rhomben. R-griffig.

Zustand 1. Mus. Qualität 2 (Overton: sehr leicht zu spielen, große dynamische Breite). Verarbeitung 1. Überbläst eine Oktave (jedoch b–b'). Mundstückkopie aus Elfenbein vorhanden. Mundstückkessel sehr flach, ca. 0,39 tief.

L 57,20 (Overton: 56,50), Tl 30,45

iDm 1,125/1,10 – 0,75 (8,20) [sic] – 2,48/2,50

aDm 1,70/1,74 – 3,29/3,43

In A, a' = 453 (mit vorhandem Mundstück angeblasen; Overton: A [etwas höher]; Smithers: B [hoch])

Lit.: Overton, 162 (Wk. 22)

AR.3286 **Krummer Zink**, Abb. 234

Provenienz ungewiß, 16. Jh. (Kartei: 17. Jh.); Leihgabe Rothschild

Elfenbein. Mundstückflansch konisch. Halsmuster: 8 Rhomben über 21,00, anfangend bei 3,70. Verzierungen: um die Löcher eingeritzte und mit schwarzer Tusche gefüllte Renaissance-Ornamente; weitere Verzierungen in jeder Raute und in den Vertiefungen zwischen den Rauten (s. Abb.). R-griffig.

Zustand 1. Mus. Qualität und Verarbeitung 1 (von großer Schönheit im Aussehen und Spiel; höchste Stufe der Vollendung). Überbläst eine None.

L 57,90 (Overton: 55,70), Tl 31,40

iDm 1,05/1,13 – 0,63 (2,90) – 2,41/2,46

aDm 1,57/1,62 – 3,00/3,04

In A, $a' = 463$ (Overton: A; Smithers: B [hoch])

Vgl.: Stuttgart KK 98, KK 100 (Grifflochverzierungen beinahe identisch)

Lit.: Overton, 158 (Wk. 7); fehlt im Kat., da (spätere) Leihgabe

Weitere Instrumente von peripherem Interesse:

ohne Nr.: Rufhorn (Overton: „Ruderhorn") bzw. Jagdzink aus Elfenbein, L 20,50 (Overton) (Overton, Wk. 24)

ohne Nr.: Serpent, Österreich, 19. Jh. (Overton, Wk. 24)

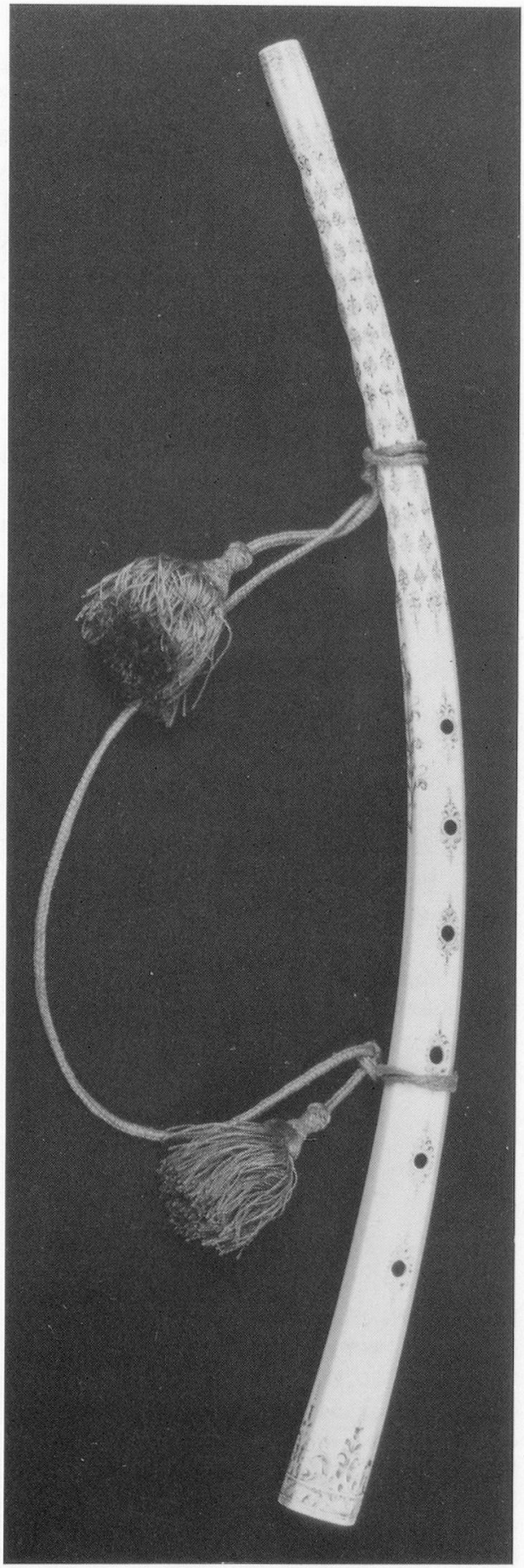


Abb. 234: Der reichverzierte Elfenbeinzink AR.3286 (Leihgabe Rothschild) der Sammlung alter Musikinstrumente in Wien.

Ernest Wayne Pressley, *Musical wind instruments in the Moravian Musical Archives, Salem, North Carolina, a descriptive catalogue,* Diss. DMA University of Kentucky 1975

Alle Angaben wurden uns freundlicherweise von John McCann zur Verfügung gestellt, der beide Instrumente 1978 gemessen hat. Den Behörden der Moravian Music Foundation (Direktor: James Boeringer) und von Old Salem, Inc. (Paula Welsheimer) bin ich außerdem dankbar dafür, daß sie mir Gipsabdrücke der beiden Originalmundstücke schickten.

Z-102 **Gerader Zink**, dreiteilig

Gütter, Neukirchen, 1805; direkt beim Hersteller bestellt

Buchsbaum. Runder Querschnitt. Herstellungsmarke: GÜTTER NEUKIRCHEN 1805 und Fleur-de-lys ober- und unterhalb der Marke. Mundstückflansch innen abgerundet, um dem Mundstückende zu entsprechen. Rohr dreiteilig. 4 Zierringe aus Horn. Schallende innen etwas ausladend. Originalmundstück aus Elfenbein (1981: sitzt fest im Instrument).

L 58,20 (Kat.: 59,30) Tl 31,60

iDm ? – 0,545 (ca. 1,70) – 2,16/2,20

aDm ? – ?

In A, a' = ca. 465 (McCann)

Vgl.: andere dreiteilige gerade Zinken in Basel, Privatsammlung; München BNM, 101 Mu.K. 48; Nürnberg MIR 34; Stuttgart 1981-76

Abb.: Pressley, Tafel X, Mitte (ganz)

Lit.: Pressley, 73 f.; Langwill, 68

[34] Die übereinstimmende Signatur erklärt sich aus der Tatsache, daß beide Instrumente zusammen bestellt wurden und auch zusammen eintrafen.

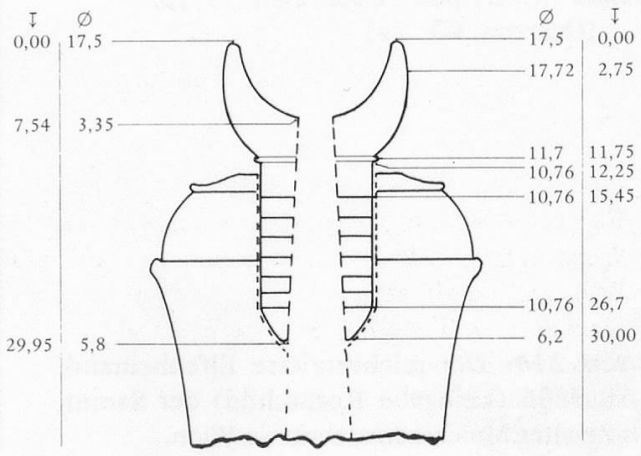


Fig. 14: Zeichnung des Original-Mundstücks von Winston-Salem, Wachovia Museum Z-120. Die Bohrung wurde aus den Maßangaben von John MacCann erschlossen (gestrichelte Linie). Genaue Maße lassen sich nicht nehmen, da das Mundstück fest im Instrument steckt. Maßstab 1:1.
(Zeichnung: Graham Nicholson)

Z-102[34] **Krummer Zink**

Gütter, Neukirchen, 1805; direkt beim Hersteller bestellt

Holz (McCann: wahrscheinlich Ahorn)/braunes Leder. Herstellungsmarke: wie beim geraden Zinken (Pressley; von McCann jedoch nicht erwähnt). Gedrechselte Verstärkungen aus Horn an beiden Enden des Instruments (1,15 breit am Mundstückende, 1,30 am Schallende). Lederverzierungen: schwarze Streifen, 3 am Mundstück- und 3 am Schallende. Grifflöcher unterschnitten. Einteilige Konstruktion(!). Originalmundstück aus Horn, im Instrument festgesteckt.

L 57,60 (Kat.: 58,70), Tl 3,13

iDm ? – ? (?) – 2,13/2,20

aDm ? – 3,20/3,30

In A, a' = ca. 465 (McCann)

Vgl.: gerader Zink dieser Sammlung

Abb.: Pressley, Tafel X, rechts (ganz)

Lit.: Pressley, 73f.; Langwill, 68

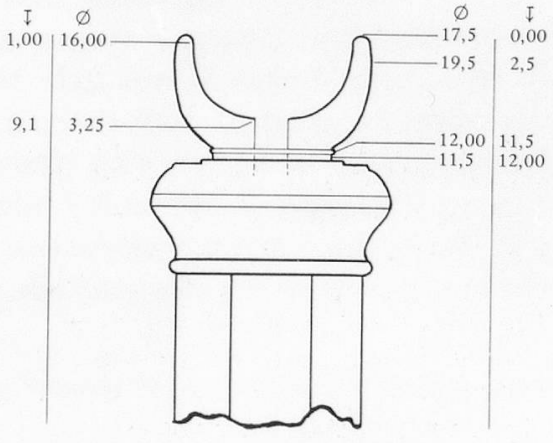


Fig. 15: Zeichnung des Original-Mundstücks von Winston-Salem, Wachovia Museum Z-102[34]. Die Bohrung wurde aus den Maßangaben von John MacCann erschlossen (gestrichelte Linie). Genaue Maße lassen sich nicht nehmen, da das Mundstück fest im Instrument steckt. Maßstab 1:1. (Zeichnung: Graham Nicholson)

Photonachweis

Abb. 1: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffici
Abb. 2–13: Augsburg, Städtische Kunstsammlungen
Abb. 31: Graham Nicholson
Abb. 32–45: Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten-Museum
Abb. 46–55: Rainer Weber
Abb. 55–61: Bologna, Photofast
Abb. 66: John McCann
Abb. 73–77: Brüssel, A. C. L.
Abb. 78–80: Rainer Weber
Abb. 87–89: Graz, Landesmuseum Joanneum
Abb. 94, 97, 101, 105, 108: Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte
Abb. 110–111: Leipzig, Karl-Marx-Universität
Abb. 112: Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum
Abb. 117–118: London, Victoria and Albert Museum
Abb. 125: Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte
Abb. 126, 130: München, Bayerisches Nationalmuseum
Abb. 136–139: Christel Knetsch
Abb. 142–144: New York, The Metropolitan Museum of Art, Photograph Services
Abb. 145–150: Graham Nicholson
Abb. 186: Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum
Abb. 189: Dr. Christian Väterlein
Abb. 233–234: Wien, Sammlung alter Musikinstrumente

MUSIK FÜR ZINK – EIN QUELLENKATALOG

Von Bruce Dickey und Michael Collver

Einführung

Unser Verständnis für den Zink und seine historische Bedeutung basiert vor allem auf dem überlieferten Repertoire. Aber obgleich dies durch eine von Jahr zu Jahr zunehmende Anzahl von modernen Editionen und Faksimile-Ausgaben erschlossen wird, ist doch noch ein größerer Teil des Zink-Repertoires unbekannt und unveröffentlicht, als dies bei anderen Instrumenten der Fall ist. Es sieht kaum danach aus, als würde sich diese Situation in absehbarer Zeit ändern; denn im Verhältnis zu Ausmaß und Bedeutung des Repertoires ist die Zahl der heutigen ernsthaften Zinkspieler klein. Zinkenisten wie auch sonstigen Interessenten fehlt also ein Quellenverzeichnis, das Zugang zu diesem großen und reichen Repertoire schafft.

Es ist unmöglich, eine vollständige Liste des bestehenden Repertoires vorzulegen, weil das Material nicht exakt eingrenzbar ist. Denn das Zink-Repertoire besteht nicht nur aus jenen Stücken, die ausdrücklich für dies Instrument geschrieben sind, sondern auch aus einer großen Zahl von Werken, die keine spezifischen Instrumentierungsangaben aufweisen und dem Spieler als eine der Möglichkeiten die Ausführung durch den Zink offenlassen. Zu dieser Musik gehören Stücke, die entstanden sind, bevor Instrumentationsangaben allgemein üblich wurden, ferner solche, die nur allgemeine Angaben aufweisen – etwa „soprano" –, und schließlich Werke, die für Violine geschrieben sind, die aber nicht „violinistisch" genug sind, um – gemäß der Praxis der Zeit – die Ausführung durch den Zink auszuschließen.

Die Tatsache, daß fast alle in diesem Katalog aufgeführten Stücke aus der Zeit nach 1600 stammen, bedeutet nicht, daß die Anfänge des Zink-Repertoires in diese Zeit zu datieren sind. Der Zink entwickelte sich als Soloinstrument im 16. Jahrhundert, zu einer Zeit also, als Instrumentationsangaben noch nicht üblich waren. Zinkenisten – etwa Giovanni Bassano oder Girolamo dalla Casa[1] – spielten Vokalwerke, die sie entsprechend der in vielen Diminutionsbüchern der Zeit dargestellten Praxis bearbeiteten. Oder sie musizierten Instrumentalstücke ohne spezifische Instrumentation, etwa Kanzonen oder Ricercari.

Um 1600 begannen Komponisten und Herausgeber, genaue Instrumentationsangaben zu machen. Das heißt freilich nicht, daß von diesem Zeitpunkt an die Grenzen des Zink-Repertoires eindeutig zu fixieren sind. In vielen Drucken sind die Angaben zu allgemein, zu fragmentarisch oder zu widersprüchlich gehalten, als daß wir eindeutig entscheiden könnten, welche Stücke für Zink geschrieben bzw. für die Aufführung mittels Zink als geeignet betrachtet wurden. Noch im 17. Jahrhundert begegnen in Sammeldrucken Stücke, die entweder gar nicht oder nur sehr

[1] Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie,* Venedig 1585; Girolama dalla Casa, *Il vero modo di diminuir,* Venedig 1584.

allgemein als „soprano" oder „basso" spezifiziert sind, während andere Stücke im selben Druck detaillierte Instrumentationen aufweisen können.[2] So bilden die Stücke, die ausdrücklich die Instrumentationsangabe „Zink" aufweisen, nur den Kern eines sehr viel größeren, aber unbestimmten Repertoires.

Ein weiteres Problem, das sich beim Erfassen der Musik für Zink stellt, liegt in der Tatsache, daß Zink und Violine weitgehend austauschbar sind. Die weitverbreitete Bezeichnung „per violino overo cornetto" legt den Schluß nahe, daß beide Instrumente austauschbar waren und läßt ferner vermuten, daß dieser Austausch auch dort vorgenommen wurde, wo die Wahlmöglichkeit nicht eigens ausformuliert war. So wurden wahrscheinlich viele Stücke, die „per violino" bezeichnet sind, auch auf dem Zink gespielt. Diese Vermutung wird auch dadurch bestätigt, daß eine Stimme häufig „per violino", die andere „per violino overo cornetto" bezeichnet ist. Der einzige verläßliche Hinweis darauf, ob die Ausführung mit dem Zink für ein solches Stück angemessen ist, liegt im Charakter der Musik.

Der Versuch, das Zink-Repertoire in seinem tatsächlichen Ausmaß zu bestimmen, impliziert also viele subjektive Entscheidungen. Aus diesem Grunde haben wir uns entschlossen, den vorliegenden Quellenkatalog auf solche Stücke zu beschränken, die ausdrücklich den Zink verlangen.

Wir haben uns, um eine bequeme Handhabung des Katalogs zu gewährleisten, auch hinsichtlich der Instrumentalmusik Beschränkungen auferlegt. Weitaus der größte Teil der Zink-Literatur besteht aus geistlicher Vokalmusik, wobei der Zink *colla parte* oder konzertierend gebraucht wird. Um Stücke mit interessanten, ausgedehnten, solistischen Zink-Partien von den vielen tausend anderen Werken zu unterscheiden, in denen er *colla parte* erscheint oder eine auf andere Weise weniger wichtige Rolle spielt, wäre es notwendig gewesen, jedes Stück einzeln anzuschauen und nach subjektiven Kriterien zu beurteilen. Hätten wir sie alle einbezogen, so wäre ein allzu umfangreiches Verzeichnis entstanden, das zudem von nur begrenztem Nutzen gewesen wäre. Um dennoch ein abgerundetes Bild des solistischen Zink-Repertoires zu geben und um den praxisbezogenen Bedürfnissen der Spieler entgegenzukommen, haben wir einen Anhang angefügt, in dem ausgewählte Vokalwerke mit geringer Stimmenzahl zusammengestellt sind, die den Zink vorschreiben. Hier haben wir die eher willkürliche Entscheidung getroffen, nur Werke mit drei und weniger Stimmen aufzunehmen, wobei wir auf diese Weise vierstimmige Chorwerke eliminieren konnten. So haben wir zwar viele interessante Stücke mit vier oder fünf Solostimmen nicht erfaßt; dafür bieten wir aber eine übersichtliche Auswahl solistischer Vokalstücke mit geringerer Stimmenzahl.

Der Instrumental-Teil dieses Katalogs versucht dem Anspruch nach Vollständigkeit innerhalb der abgesteckten Grenzen zu genügen. Dabei ist uns klar, daß kein Quellenverzeichnis wirklich vollständig sein kann. Deswegen sind wir dankbar für alle Korrekturen und Ergänzungen; wir werden sie in die revidierte Fassung integrieren, die wir für einen späteren Zeitpunkt planen.

[2] Gute Beispiele sind mit der *Partitura del primo libro de canzoni francese,* Venedig 1624 von Nicolò Corradini und dem zweiten Buch der *Sonate concertate in stil moderno,* Venedig 1629 von Dario Castello gegeben.

Innerhalb des Kataloges repräsentiert jeder Titel entweder eine handschriftlich überlieferte Quelle für Zink oder einen Sammeldruck, der zumindest ein Werk für Zink enthält. Bei Drucken folgt auf das Datum der Veröffentlichung eine Aufstellung all jener Stücke, bei denen der Zink erwähnt wird. Diskrepanzen zwischen Titelblättern, Indices oder Überschriften zu den Stücken werden jeweils erwähnt. Die Reihenfolge wurde alphabetisch nach Komponisten vorgenommen. Wenn mehrere Werke eines Komponisten angeführt sind, folgen zunächst die Drucke in chronologischer Anordnung, dann die Handschriften, alphabetisch nach dem ersten Wort des Titels geordnet. Anonyme Stücke finden sich unter der Bibliotheksbezeichnung in der Anordnung ihrer jeweiligen Signaturen.

Der Katalog basiert hauptsächlich auf einer Durchsicht der in der Bibliographie auf S. 272 genannten Quellenverzeichnisse, Ausgaben und Sekundärliteratur. Wir haben uns bemüht, die Quellen der bei dieser Durchsicht gefundenen Werke im Original bzw. im Mikrofilm zu untersuchen. Wo sich keine anderen Angaben finden, wurden die Informationen, die in unserer Aufstellung den Bibliotheks-Signaturen vorausgehen, direkt von der Quelle übernommen. In Fällen, wo wir das Original nicht einsehen konnten, markiert ein * die Quelle, der wir die Information entnommen haben. Um größtmöglicher Übersichtlichkeit willen sind – soweit vorhanden – die Kennziffern von Sartori und RISM mit angeführt. Die Angaben, die unter jenen Titeln enthalten sind, die durch kein * gekennzeichnet sind, basieren weder auf Sartori noch auf RISM.

Von Anfang an unterlag dies Projekt dem Bestreben, den Musikern – und damit auch uns – ein Hilfsmittel bei der Suche nach unveröffentlichtem Material zu geben. Entsprechend haben wir uns bemüht, ein Maximum an Primärquellen zusammenzutragen. Wo moderne Ausgaben leicht erhältlich, qualitativ gut und uns bekannt sind, haben wir dies angemerkt. Freilich war die Suche nach modernen Ausgaben nie unser Hauptziel; eine Aufstellung aller modernen Ausgaben von Zink-Musik liegt außerhalb von Zweck und Rahmen dieses Kataloges.

Die Lokalisations-Abkürzungen folgen, soweit dies möglich ist, den im RISM verwandten Sigeln. Wo es keine RISM-Sigel gibt, wurden die Abkürzungen nach dem RISM-Prinzip vorgenommen. Eine Aufstellung dieser Sigel findet sich auf S. 273. Prinzipiell sind alle bekannten Fundorte für ein Werk angegeben. In den wenigen Fällen, in denen ein Werk in vielen Bibliotheken ist, sind nur diejenigen Bibliotheken genannt, die vollständige Fassungen besitzen. Diese Werke sind mit einem ‡ gekennzeichnet.

Der vorliegende Katalog wurde auf Initiative von Edward Tarr begonnen und hat für eine ganze Reihe von Jahren die Anstrengungen einiger Zink-Studenten an der Schola Cantorum Basiliensis gefordert. An dieser Stelle möchten die Autoren Richard Erig, Richard Hawkins, Cornelia Praetorius-Ryding und Howard Weiner für ihre Beiträge danken, mit denen sie diesen Katalog bereicherten. Daneben haben

uns eine Reihe von Freunden außerhalb von Basel freundlich ihre Informationen überlassen. Unser besonderer Dank gilt Ake Ost, Bjarne Volle, Giorgio Pacchioni, Charles Toet und Harry M. Bernstein.

Einige Beobachtungen zum Zink-Repertoire

Schon eine oberflächliche Durchsicht des Katalogs bewirkt einige klare Eindrücke hinsichtlich des Charakters und der Ausdehnung des Zink-Repertoires. An diesem Ort aber mag es angezeigt erscheinen, in systematischer Weise auf das Material und auf die Bedeutung der verschiedenen Tendenzen einzugehen, die sich in ihm spiegeln. Der Inhalt dieses Kataloges wird hauptsächlich von drei Faktoren bestimmt: Vom Charakter des Zink-Repertoires, wie er sich aus den Quellen des 17. Jahrhunderts ersehen läßt, von der Art, wie das Repertoire überliefert ist und von den Verfahren und Nachschlagewerken, die bei der Zusammenstellung dieses Verzeichnisses herangezogen worden sind. Jeder dieser drei Faktoren ist durch geographische Bedingungen beeinflußt worden. Daher ist äußerste Vorsicht angezeigt, wenn man auf der Basis dieses Kataloges regionale bzw. nationale Vergleiche vornehmen will.

Die Komposition von Zink-Musik, wie sie im 17. Jahrhundert in Blüte stand, erklärt sich zu gleichen Teilen aus der Gestalt des damaligen Druckereigewerbes und dem Patronatswesen wie auch aus den Aktivitäten der Zink-Spieler und -Komponisten. So wissen wir etwa aus Archivalien, daß es in England viele Zinkenisten gab. Aber wir können nur einen geringfügigen Teil des Repertoires – meist handschriftlich überlieferte Werke – in England lokalisieren. Obwohl für diesen Befund verschiedene Faktoren verantwortlich zu machen sind, ist er sicher wesentlich durch den Mangel an kommerziellen Publikationsstätten von der Größenordnung deutscher oder italienischer Unternehmen beeinflußt worden.[3]

Der Inhalt des Verzeichnisses ist ferner beeinflußt durch die unterschiedlichen Möglichkeiten, Zugang zum Quellenmaterial in den Bibliotheken und Archiven der verschiedenen Länder zu erlangen. RISM hat zwar den Weg zu hunderten von europäischen Bibliotheken eröffnet, aber die Angaben, die sich im RISM finden, reichen für gewöhnlich nicht aus, um die Instrumentation eines in einer Sammlung enthaltenen Stückes zu bestimmen. Nur dann kann RISM bei der Identifikation eines Werkes für Zink helfen, wenn der Zink im Titel eines Druckes genannt ist. Deswegen haben wir uns primär auf veröffentlichte Bibliothekskataloge gestützt, wobei diese nach Umfang und Qualität je nach Land variieren.

Vor diesem Hintergrund können wir nun an unsere Repertoire-Untersuchung herangehen.

[3] Zwischen 1530 und 1640 wurden in England nahezu 500 Musikwerke aller Art veröffentlicht. Von diesen waren etwa 300 Psalmbücher. Die verbleibenden 200 Publikationen stellen im Vergleich zur Anzahl entsprechender Werke in Deutschland und Italien nur einen winzigen Bruchteil dar.

Der überwiegende Teil des in diesem Katalog zusammengestellten Materials stammt aus 82 zwischen 1591 und 1695 im Druck erschienenen Sammlungen. Fast die Hälfte dieser Quellen, nämlich 38 Drucke, ist venezianischer Provenienz. Das ist nicht weiter erstaunlich, war doch Venedig ein Mittelpunkt, wenn nicht das Hauptzentrum sowohl des Zinkspiels als auch des Musikdrucks. Neben den italienischen Drucken, von denen einige auch aus Florenz, Bologna, Mailand und Rom stammen, überwiegt der deutschsprachige Bereich, und hier vor allem Leipzig und Nürnberg mit fünf bzw. vier Drucken. Insgesamt sind 20 deutschsprachige Städte repräsentiert, gefolgt von Antwerpen mit drei und London mit nur zwei Drucken.

Die chronologische Zuordnung dieser Drucke ist sehr aufschlußreich. Wenn wir die Anzahl der Drucke nach Jahrzehnten graphisch erfassen, erhalten wir folgende Kurve:

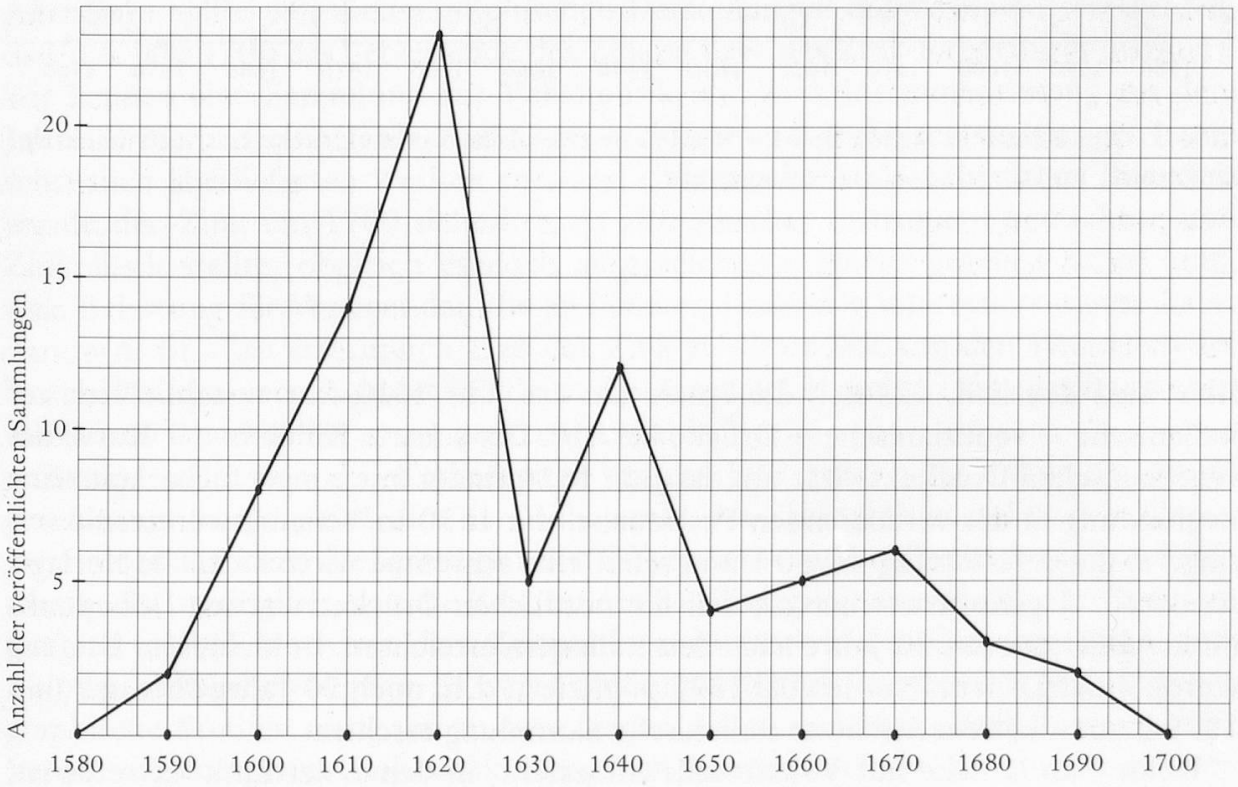


Abb. 1: Anzahl der Sammeldrucke mit instrumentaler Zinkmusik, im Jahrzehnt-Abstand dargestellt.

Natürlich drückt sich in der aufsteigenden Kurve zwischen den Jahren 1580 und 1620 nicht nur die zunehmende Beliebtheit der Zinken aus, sondern auch die ansteigende Tendenz, Instrumentationen anzugeben. Die Spitze zwischen 1620 und 1630 und der allmähliche Abstieg bis zur Zeit um 1700 freilich signalisieren sicherlich den Popularitätsgrad des Zinken im 17. Jahrhundert.

Ein differenzierteres Bild ergibt sich, wenn man die italienischen Drucke getrennt von denen nördlicher Provenienz betrachtet:

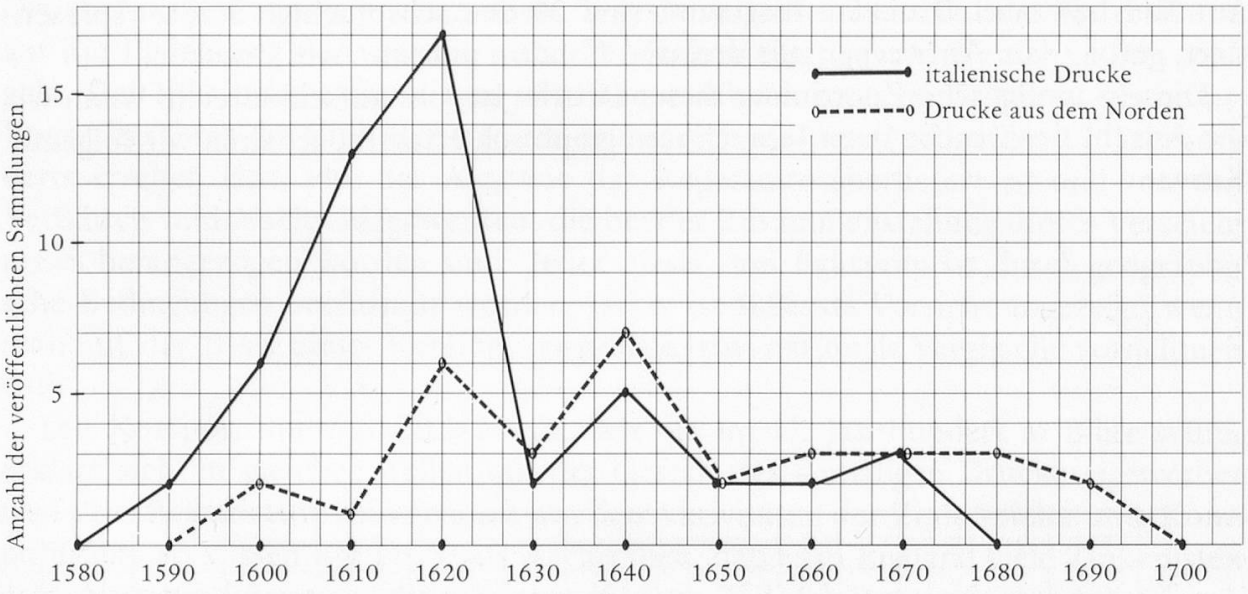
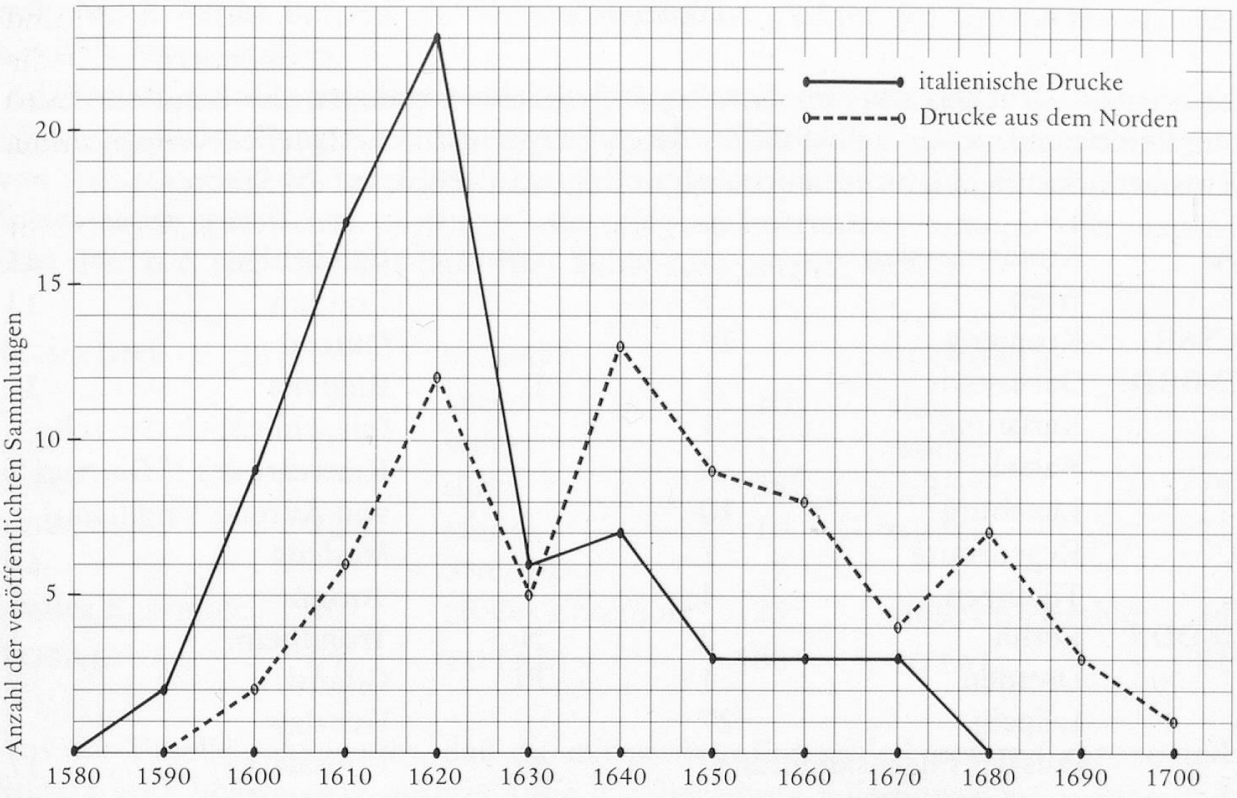


Abb. 2: Anzahl der in Italien und im Norden erschienenen Sammeldrucke mit instrumentaler Zinkmusik, im Jahrzehnt-Abstand dargestellt.

Hier wird deutlich, daß sich die Spitze um das Jahr 1620 fast ausschließlich auf italienische – venezianische – Drucke bezieht. Der scharfe Knick in der Kurve der venezianischen Druckaktivität um das Jahr 1630 findet mit einiger Sicherheit seine Begründung in der verheerenden Pestseuche, die 1630 in Venedig wütete; sie verringerte die Bevölkerung um 30% und schuf eine schlimme wirtschaftliche Notlage. Aus Abb. 2 geht ferner hervor, daß die nördlichen Druckereien den Höhepunkt ihrer Aktivität etwa 20 Jahre nach den Italienern erreichten. In kleinerem Umfang wurde Zinkmusik im Norden bis 1697 publiziert, d.h. noch 20 Jahre über das Jahr 1679 hinaus, in dem die letzte italienische Sammlung erschien.

Wenn man Drucke mit Vokalmusik einbezieht, in denen der Zink vertreten ist, so gibt es noch größere Ausschläge, obwohl die Grundtendenzen dieselben bleiben:

Abb. 3 (rechte Seite oben): Anzahl der in Italien und im Norden erschienenen Sammeldrucke mit instrumentaler und vokaler Zinkmusik, im Jahrzehnt-Abstand dargestellt.



Allerdings sollte von diesen graphischen Darstellungen nicht geschlossen werden, daß das Jahr 1700 das Lebensende des Zinken bzw. des Zink-Repertoires markiert. Wir kennen eine Sammlung mit Vokalmusik und Zink-Instrumentierung aus dem Jahre 1775, und eine ganze Reihe von wichtigen und technisch schwierigen handschriftlich überlieferten Werken entstand ebenfalls im 18. Jahrhundert. Trotzdem wurde der Zink um 1700 sicherlich als altmodisches Instrument betrachtet, und Zinkmusik stellte, obgleich es noch ausgezeichnete Spieler gegeben haben muß, eine Belastung für Verleger dar, die an höheren Umsätzen interessiert waren. Es ist darum nicht allzu erstaunlich, daß der Zink zu dieser Zeit von den Titelseiten der Sammeldrucke verschwindet, obgleich das Zinkspiel in einigen Musikzentren noch über einen längeren Zeitraum praktiziert wurde.[4]

Ferner sollte von der Kurvenspitze um das Jahr 1620 nicht unbedingt darauf geschlossen werden, daß dies der Höhepunkt des Zinkspiels in Italien war. Genau genommen markiert die Spitze nur den Höhepunkt der Veröffentlichung von Zinkmusik. Es ist möglich, daß die Zeit, zu der das Zinkspiel seinen höchsten Popularitätsgrad erlebte, noch vor dem Zeitpunkt anzusetzen ist, zu dem man Instrumentationen anzugeben begann. Es wären umfangreichere dokumentarische und ikonographische Studien nötig um zu entscheiden, bis zu welchem Grade unsere auf die Veröffentlichung von Zinkmusik bezogenen Kurven auch das Zu- und Abnehmen des Zinkspiels spiegeln.

[4] Am längsten hielt sich das Zinkspiel in abgelegeneren Gegenden, wo noch eine Stadtpfeifer-Tradition bestand. Johann Georg Kastner berichtet in seinem Buch *Les danses des morts* (1852), er habe 1840 in Stuttgart ein Zink/Posaune-Ensemble gehört.

Manuskripte

Neben den Drucken sind im Katalog 133 Stücke angeführt, die handschriftlich überliefert sind, sowie acht Stücke, deren handschriftliche Quellen verloren sind. Die überlieferten Stücke verteilen sich in folgender Weise auf 24 Städte:

A:	Kremsmünster	1
	Wien	5
CSSR:	Kromeriz	19
D-BRD:	Darmstadt	1
	Karlsruhe	1
	Kassel	1
	Lüneburg	10
	Regensburg	7
	Tübingen	1
D-DDR:	Berlin	2
	Dresden	1
	Leipzig	27
	(aus der Fugensammlung von Johann Walter)	
F:	Paris	1
GB:	Cambridge	11
	London	11
	Oxford	2
I:	Bologna	11
	(einschließlich der zehn Ricercari aus *Il Dolcimelo* von Aurelio Virgiliano)	
	Modena	2
	Torino	1
N:	Trondheim	1
PL:	Gdansk	2
	Wroclaw	3
S:	Uppsala	17
US:	New York	2

Die bedeutsamste Sammlung instrumentaler Einzelstücke (der Leipziger und der Bologneser Bestand enthält je eine Sammlung von Werken nur eines Komponisten) befindet sich in der Liechtensteiner Musiksammlung; sie entstand während der Regierungszeit von Karl Liechtenstein-Kastelkorn, Fürst-Bischof von Olmütz (1664–1695), und enthält einen Teil der Musikalien aus dem St. Mauritius-Collegium in Kremsier/Tschechoslowakei. Neben der Pflege seiner eigenen ausgezeichneten Musikkapelle unterhielt der Fürstbischof auch enge Beziehungen zum Wiener Hof. Die Musiksammlung, die er zwischen 1664 und 1695 erwarb, enthält fast 1000 Werke von Komponisten, die sowohl in Kremsier (die beiden bekanntesten sind Biber und Vejvanovsky) als auch am Kaiserlichen Hof (u.a. Valentini, Bertali und Schmelzer) wirkten.

Gattungen

Weitaus am häufigsten begegnen innerhalb des Cornetto-Repertoires die Gattungen Canzone, Sonata und Sinfonia. Damals wie heute wurden zahlreiche Anstrengungen unternommen, diese Termini zu bestimmen und gegeneinander abzugrenzen. Keine dieser Bestimmungen ist wirklich zufriedenstellend, denn die Ausdrücke waren im 17. Jahrhundert zu neu, als daß sie übereinstimmend hätten gebraucht werden können. Zwar scheinen Theoretiker und Komponisten beim Gebrauch dieser Termini auf gewisse unterscheidende Merkmale abgezielt zu haben; nur stimmten diese Unterscheidungen nicht unbedingt mit denjenigen der Zeitgenossen oder

mit den Kriterien überein, die sich schließlich im Verlauf der Geschichte als verbindlich herausstellten.

Die rein quantitative Unterscheidung der drei Gattungen ergibt ein deutliches Überwiegen der Sonata. In der folgenden Übersicht sind die Instrumentierungen von Sonata, Canzone und Sinfonia nach Anzahl und Stimmlage der besetzten Instrumente spezifiziert, wobei „s" für „Sopran-Instrument" und „b" für „gegenüber dem b.c. selbständiges Baß- oder Tenor-Instrument" steht.

CANZONE		SONATA		SINFONIA	
sBc:	8	sBc:	10	sBc:	1
ssBc:	10	ssBc:	16	ssBc:	26
sbBc:	7	sbBc:	25	sbBc:	19
ssbBc:	12	ssbBc:	10	ssbBc:	21
à 4:	7	Streicher:	2		
großes Ensemble:	20	großes Ensemble:	125	großes Ensemble:	14
TOTAL:	64	TOTAL:	188	TOTAL:	81

Aus der Tabelle geht hervor, daß die mit großem Ensemble besetzte Canzone und Sonata sehr beliebt war, während die b.c.-begleitete Solo-Sonata, -Canzone und -Sinfonia eher selten begegnen. Sonata, Canzone und Sinfonia finden sich überall dort, wo sich der italienische Stil durchgesetzt hatte – also auch im größten Teil des deutschsprachigen Gebietes. Deutsche Komponisten bevorzugten demgegenüber häufig Sammlungen mit kurzen Tänzen. Hierzu gehört etwa Johann Caspar Horns *Parergon Musicum ... bestehend in allerhand lustigen Intraden, Gagliarden, Couranten, Balletten, Sarabanden, Chiquen etc.*

Das schmale überlieferte Zink-Repertoire englischer Provenienz enthält zwei Fantasies, zwei instrumentale Verse-Anthems, 15 auf zwei Zinken spielbare Lieder, drei „Masquing ayres" und einige wenige Tänze. Bis zu einem gewissen Grade erklärt sich diese Situation aus der Tatsache, daß das Repertoire der *Royal Wind Music* zur Zeit James' I. zum größten Teil aus italienischen Madrigalen und Motetten des späteren 16. Jahrhunderts bestanden zu haben scheint.[5] Im übrigen setzte sich die Praxis, Musik mit Besetzungshinweisen zu versehen, in England – später als in Italien – erst zu einer Zeit durch, als die Popularität des Zinken schon nachzulassen begann.

Die größten Rätsel unter allen Repertoires, die in diesem Katalog gesammelt sind, gibt der französische und der spanische Bereich auf. Es ist uns nicht gelungen, auch nur ein bedeutsames Instrumentalstück für Zink aus einem der beiden Länder auszugraben. Während der „Passemeze fait pour les hautbois et cornets en 1615" aus der Handschriften-Sammlung von André Philidor auf die Präsenz des Zinken in der „Bande des Hautbois" hindeutet, ist bislang noch keine Solomusik ans Licht gekommen. Hier wären die Autoren für Hinweise besonders dankbar.

[5] Vgl. Thurston Dart, „The repertory of the Royal Wind Music", *GSJ* 11 (1958) 70–77.

Die im Text gebrauchten Abkürzungen beziehen sich auf folgende Ausgaben bzw. Nachschlagewerke:

BernC	Bernstein, Harry M., *A study of the cornettino and its music in the seventeenth and eighteenth centuries* (Master's thesis University of Chicago, maschr., 1978).
BohnD	Bohn, Emil, *Bibliographie der Musik-Druckwerke bis 1700, welche in der Stadtbibliothek, der Bibliothek des Academischen Instituts für Kirchenmusic und der Königlichen und Universitäts-Bibliothek zu Breslau aufbewahrt werden,* Berlin 1883.
BohnH	Bohn, Emil, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau,* Breslau 1890.
BrownIM	Brown, Howard Mayer, *Instrumental music printed before 1600, a bibliography,* Cambridge 1967.
DDT	*Denkmäler deutscher Tonkunst,* Ser. 1.
DTB	*Denkmäler deutscher Tonkunst,* Ser. 2: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern.*
DTÖ	*Denkmäler der Tonkunst in Österreich.*
EDM	*Das Erbe deutscher Musik.*
EinSC	Einstein, Alfred (Hg.), *Smith College music archives,* Northampton 1935ff.
EitQ	Eitner, Robert, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der Christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.* 10 Bde., Leipzig 1899–1904
GroveD	*The New Grove Dictionary of music and musicians,* London 1980.
HardML	Harding, Rosamond, *A thematic catalogue of the works of Matthew Locke,* Oxford 1971.
HughesBM	Hughes-Hughes, Augustus, *Catalogue of manuscript music in the British Museum,* Vol. III, London 1965.
KämpS	Kämper, Dietrich, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik,* Köln und Wien 1970.
KöchelF	Köchel, Ludwig von, *Johann Josef Fux. Hofcompositor und Hofkappellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I., und Karl VI. von 1698–1740,* Nachdruck der Ausgabe Wien 1872, Hildesheim 1974.
KümmerKB	Kümmerling, Harald, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* = Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18, Kassel etc. 1970.
MAB	*Musica Antiqua Bohemica.*
MBE	*Musica Barroca Española.*
MeyerMS	Meyer, Ernst H., *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa,* Kassel 1933.
MitUB	Mitjana, Rafael, *Catalogue critique et descriptif des imprimés de musique des XVIe et XVIIe siècles, conservés à la Bibliothèque de l'Université Royale d'Uppsale,* 3 Bde., Uppsala 1911–1951.

OttoS	Otto, Craig, *Seventeenth-century music from Kromeriz, Czechoslovakia: A catalogue of the Liechtenstein Music Collection on Microfilm at Syracuse University,* Syracuse 1977.
RISM	*Répertoire international des sources musicales publiés par la Société internationale de musicologie et l'Association internationale des bibliothèques musicales.*
SartMS	Sartori, Claudio, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700,* 2 Bde., Firenze 1952 und 1968.
SmithersBT	Smithers, Donald L., *The music and history of the Baroque trumpet before 1721,* New York 1973.
SPES	*Studio Per Edizioni Scelte.*
SüssKM	Süss, Carl, *Kirchliche Musikhandschriften des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek Frankfurt am Main,* Berlin und Frankfurt am Main 1926.
VogEinB	Vogel, Emil/Einstein, Alfred, et al., *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700,* vol. 1–3, Pomezia 1977.
WelterRL	Welter, Friedrich, *Katalog der Musikalien der Ratsbücherei Lüneburg,* Lippstadt 1950.
WernerZ	Werner, Arno, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts,* Bückeburg und Leipzig 1922.

ABKÜRZUNGEN

a	alto [instrumental]	Org	Organo
A	alto [vokal]	s	soprano [instrumental]
Ausg.	[moderne] Ausgabe	S	soprano [vokal]
b	basso [instrumental]	t	tenore [instrumental]
B	basso [vokal]	T	tenore [vokal]
Bc	basso continuo	Tior	Tiorbo
Cemb	Cembalo	Trav	Traverso
Chit	Chitarrone	Trb	Trombone
Cl	Clarino	V	Violino
Cttino	Cornettino	Va	Viola
Ctto	Cornetto	Va br	Viola da braccio
Ctto muto	Cornetto muto (Stiller Zink)	Va g	Viola da gamba
Fag	Fagotto	Vc	Violoncello
Fl	Flauto (Blockflöte)	Vo	Violone
Hs.	Handschrift	Vtta	Violetta
Lt	Liuto	W	Werke
o	oder		

BIBLIOTHEKS-SIGEL

Die hier verwendeten Bibliotheks-Sigel entsprechen denen des RISM. – Für die folgenden Bibliotheken, für die keine RISM-Sigel existieren, haben wir eigene Sigel festgelegt:

E: España
LPac Las Palmas de Gran Canaria, Archivo catedralicio

PL: Polska
GDs Gdansk, Staatsarchiv

ADSON, John

Courtly masquing ayres, composed to 5. and 6. parts, for violins, consorts, and cornets ...

London: T. Snodham for John Brown 1621.

Airs 19, 20, 21 à 5: „For Cornets & Sagbuts"

EIRE-Dm (unvollst.); GB-Lbl (unvollst.), Lcm (unvollst.), Och, Ob

Ausg.: *Theatrum Orbis Terrarum Ltd.,* Amsterdam (Faks.); London Pro Musica EM 3–5.

RISM A 326

AICHINGER, Gregor

Cantiones ecclesiasticae, trium et quatuor vocum cuivis cantorum sorti accomodatae, cum basso generali & continuo in usum organistarum ...

Dillingen: Adam Meltzer 1607.

Canzon con 2 cornetti sive cornetto e violino: 2 Ctto o Ctto u V, Bc.

A-Wn (S, A, Bc); Dbrd-Rp (S, A, T, Bc)

Ausg.: *Recent researches in the music of the Baroque era* XIII

RISM A 538

ALTENBURG, Michael

Der dritte Theil. Christlicher, lieblicher und andächtiger newer Kirchen und Hauß Gesänge ... Zweene newe Intraden 10. voc. zu 2. Choren, da der erste auff Geigen, der ander auff Zincken und Posaunen gerichtet, oder nur auff das Orgelwerck, darein ein ChoralStimm ... kan gesungen werden ...

Erfurt: Röhbock [1] 1620, [2]1621.

2 Intraden à 10: [1. Chor: „Geigen"; 2. Chor: „Zincken und Posaunen"]

[1]1620: GB-Lbl (S); Dbrd-Kdma

[2]1621: Dddr-SAh (B)

RISM A 889 ([1]1620), A 890 ([2]1621)

BALDASSARE, Pietro

Sonata per il Corneto: Ctto, [2 V, Va, Org]

Sonata con Corneto: Ctto, 2 V, Va, Org

Hs. undatiert

A-Wn Hs. 97a, b

Ausg.: *Musica Rara* 1,526; 1,527

BANCHIERI, Adriano

Moderna armonia di canzoni alla francese, opera vigesima sesta ... per suonare con facilità tutte le parti nell'organo, ò clavacimbalo et dentrovi (piacendo) concertare uno & dui stromenti acuto e grave ...

Venedig: Amadino 1612.

15 Canzoni à 2: s, b, Org

2 Fantasie à 4: s, a, t, b,

Magnificat del sesto tuono: 2 s, 2 t, Org

Im Vorwort heißt es: „se possono in occorenza dentrovi concertare uno, & dui strumenti, semplice à congiunti come piace, Acuto & Grave, come al dire Violino & violone, overo Trombone e Cornetto."

I-Bc

SartMS I 1612a – RISM B 873

BECKER, Dietrich

Musicalische Frülings-Früchte bestehend in drey- vier- und fünff-stimmiger Instrumental-Harmonia, nebenst dem Basso Continuo.

Hamburg: Georg Rebenlein 1668.

[Nr.] 28. Canzon à 4: 2 V, 2 Ctto, „Viol." o Fag, Bc

GB-Lbl; S-Uu, V; Dbrd-KIl

RISM B 1525

BELLI, Giulio

Concerti ecclesiastici a due et a tre voci.

Venedig: Bartolomeo Magni [1]1613; Frankfurt: Nikolaus Stein [2]1621.

[Nr.] 16. Canzone à 2: Ctto o V, Trb, Bc

[Nr.] 29. Canzone à 3: 2 Ctto o 2 V, Trb, Bc

[1]1613: A-Wn; I-Bc, Bsp; PL-WRu (fehlt Bc)

[2]1621: Dddr-Dlb (B, Bc); F-Pc (fehlt B); PL-WRu (S II)

*EinSC – *SartMS I 1613b, II 1613b – RISM B 1771

BERLIN, Johann Daniel

Sinfonia à 5: Ctto, 2 V, Va, Bc

Hs. undatiert

N-T XM 23

BERNARDI, Steffano

Madrigaletti a due et a tre voci con alcune sonate a tre per due violini overo, cornetti, & un chitarrone, trombone, overo fagotto... opera duodecima... libro secondo.

Venedig: Alessandro Vincenti [1]1621, [2]1627.

7 Canzoni à 3: 2 V o 2 Ctto, Tior o Fag o Trb, Bc

Die Alternative Tior o Fag o Trb gilt laut *tavola* für alle sieben Canzoni, aber die Basso-Stimme gibt in zwei Fällen andere Anweisungen: Bei Canzone 4 heißt es nur „fagotto" und bei Canzone 5 „liuto o fagotto". Eine Bc-Stimme ist nur im Druck von 1627 enthalten.

[1]1621: A-Wn; I-Bc

[2]1627: I-Bc; F-Pn

SartMS I 1621f, 1627f – RISM B 2069, B 2070

Il terzo libro de madrigali a sei voci concertati con alcune sonate accommodate per ogni sorte d'istromenti ... opera decimaterza.

Venedig: Alessandro Vincenti 1624.

Sonata terza

Sonata ottava à 12: 1. Chor: 4 V; 2. Chor: 4 Ctto; 3. Chor: 4 Trb; Bc

Dbrd-Kl (fehlt S); Rp (B)

SartMS I 1624c, II 1624c

BERTALI, Antonio

Sonata secunda: 2 V, 2 Ctto, 2 Trb, Vo, Org
Hs. undatiert
CS-KRa B IV 65
*OttoS

Sonata S. Leopoldi à 14: 2 V, 2 Cttino, 2 Cl, 3 Vtta, Ctto muto, 4 Trb, Org
Hs. datiert 1662. (Ein zweites Exemplar in B IV 138, datiert 1672, ist verschollen.)
CS-KRa B IV 111
*OttoS

Sonata S. Placidi: 2 V, 4 Va, 2 Cl, 2 Ctto, 3 Trb, Vo, Org
Hs. undatiert
CS-KRa B IV 102
*OttoS

Sonata à 13: 2 V, 2 Ctto, 2 Cl, 3 Va, 3 Trb, Fag, Org
Hs. datiert 1669
CS-KRa B IV 113 (V II, Cl I, Org fehlen)
*OttoS

Sonata à 13: 2 V, 2 Va, 2 Ctto, 4 „trombettae", 3 Trb, [Org]
Hs. datiert 1669
CS-KRa B IV 94
*OttoS

6 Sonaten: 2 V, 2 Va, [Vo], Bc; o 2 Ctto, 3 Trb, Bc
Hs. undatiert
S-Uu Instr. mus. i hs 1:6
*Ausg.: Musica Rara 1,525

BOLLIUS, Daniel

Repraesentatio harmonica conceptionis et nativitatis S. Joannis Baptistae ...
Hs. undatiert
prima symph.: 2 Ctto, Fag
quarta symph.: Ctto, V, Fl, b
quinta symph.: 2 Ctto, Fag
PL-WRu hs. 129 (verschollen)
*BohnH

BORSARO, Archangelo

Odorati fiori, concerti diversi a una, due, et tre voci, con altri da concertate con voci & stromenti ... & il basso per l'organo, opera duodecima ...
Venedig: Ricciardo Amadino 1615.
[Nr.] 30. La Matusaleme à tre: 2 V o 2 Ctto, Trb, Org
Dbrd-Rp (T, B, Org)
*SartMS II 1615o – RISM B 3782

BRUCKNER, Hen.

Sonata Solemnis à 20: 5 „tubae campestres", 2 Ctto, 2 Fl, 4 Vtta, 2 V, 4 Trb, „basseto", [timp]
Hs. undatiert
CS-KRa B IV 206
*OttoS

BRUNELLI, Antonio

Varii esercitii ... per una, e due voci ... e per esercitio di cornetti, traverse, flauti, viole, violini, & simili strumenti, con alcuni ruggieri à dua soprani per sonare. Opera undecima.
Florenz: Zanobi Pignoni e Comp. 1614.
Aria di Ruggiero per sonare: 2 s, b
I-Fn
Ausg.: Pelikan Edition 976
SartMS I 1614g – RISM B 4647

BUONAMENTE, Giovanni Battista

Sonate, et canzoni a due, tre, quattro, cinque et a sei voci ... libro sesto ... con il suo basso continuo.
Venedig: Alessandro Vincenti 1636.
Sonata quarta à 2: V, Ctto, Bc; o 2 V, Bc
Sonata quinta à 2: V, Ctto, Bc; o 2 V, Bc
Canzon à 5: 2 V, 3 Trb, Bc; o 2 Ctto, 3 Trb, Bc
Sonata à 5: V, Ctto, 3 Trb, Bc
Sonata à 6: V, Ctto, 3 Trb, Bc
Sonata à 6: 2 V o 2 Ctto, 4 Trb o 4 Va br, Bc
Die Überschrift zum Stimmbuch von V II lautet bei Sonata 4 und 5 „Cornetto ò Violino Secondo", während es in der *tavola* „cornetto e violino" heißt. Gemeint zu sein scheint die Besetzung mit Violine und Zink oder mit zwei Violinen. Allerdings lautet die Überschrift zu Canzone 5 „Violino ò Cornetto Secondo". Da der erste Teil keine Instrumentenspezifikationen enthält, ergeben sich als logische Folgerung zwei Violinen oder zwei Zinken.
GB-Ob; Dbrd-Kl, Kdma; PL-WRu (V II fehlt)
Ausg.: *Musica Rara* 1,518 (Canzon à 5)
SartMS I 1636, II 1636 – RISM B 4943

CAROUBEL, Pierre Francisque

In: Michael Praetorius. Terpsichore, musarum aoniarum quinta. Darinnen allerley Frantzösische Däntze und Lieder ...
Wolfenbüttel: Fürstl. Druckerei 1612.
CCLXXXVIII Passameze pour les cornetz [à 6]: 6 Stimmen ohne Bezeichnungen
Dbrd-Hs; F-Pn
Ausg.: Praetorius W, 15

CASTELLO, Dario

Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo overo clavicembalo con diversi instrumenti. A 1. 2. 3. & 4. voci ... libro secondo ...

Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni

[1]1629, [2]1644; Antwerpen: les héritiers de Pierre Phalèse

[3]1656.

Sonata decima settima à 4. In ecco.: 2 Ctto, 2 V, Org o Cemb.

[1]1629: PL-WRu (I, II [unvollst.], III, IV; fehlt Bc)

[2]1644: GB-Ob; I-Fn (fehlt III)

[3]1656: GB-Lbl (fehlen I, II, III)

Ausg.: *Recent researches in the music of the Baroque era* 23,2

SartMS I 1629f, 1644e; II 1629f, 1644e, 1656e – RISM C 1462, C 1463, C 1464

CAZZATI, Mauritio

Sonate a due istromenti cioè violino, e violone ... opera XXXXXV.

Bologna: s.n. 1670.

La Pelicana. Sonata prima: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Prata. Sonata seconda: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Pelina. Sonata terza: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Cagnola. Sonata quarta: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Gaetana. Sonata quinta: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Silvestra. Sonata sesta: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Moranda. Sonata settima: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Muzzia. Sonata ottava: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Malchiavella. Sonata nona: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Casarenga. Sonata decima: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Nanna. Sonata Undecima: V o Ctto, Vo, Org o Tior

La Zoppia. Sonata duodecima: V o Ctto, Vo, Org o Tior

Auf der Titelseite des Canto-Stimmbuches heißt es „Violino ò Cornetto". Die Überschriften zu den einzelnen Sonaten geben demgegenüber als Besetzung nur die Violine an.

I-Bc

SartMS I 1670a – RISM C 1656

CECCHINO, Tomaso

Cinque messe a due voci ... con otto sonate per gl'istrumenti, bassi & soprani; & con la partitura ... opera vigesima terza.

Venedig: Alessandro Vincenti 1628.

7 Sonaten: s, b, Bc

1 Sonata: 2 V o 2 Ctto, Bc

Im Inhaltsverzeichnis heißt es: „Tutti li Soprani de le Sonate che sono in quest' Opera, possono esser sonati con l'Organo da un solo Violino, ò vero Cornetto, senza altro Istromento Basso, se piace; eccetto l'ultima che deve esser sonata con due violini ò vero un Violino & un Cornetto."

Dddr-Bds; PL-WRu (fehlt C II, T)

SartMS I 1628e – RISM C 1677

CESARE, Giovanni Martino

Musicali melodie per voci et instrumenti à una, due, tre, quattro, cinque, e sei ...
München: Nicolaus Heinrich 1621.

La Foccarina: Ctto o V, Bc
La Giorgina: Ctto o V, Bc
La Massimiliana à 2: 2 Ctto o 2 V, Bc
La Ioannina à 2: 2 Ctto o 2 V, Bc
La Augustana à 2: Ctto, Trb, Bc
La Costanza à 3: 2 Ctto, Trb, Bc
La Famosa à 3: 2 Ctto, Trb, Bc
La Gioia à 3: 2 Ctto o 2 V, Trb, Bc
Ecco à 3: 3 Ctto o 3 V, Bc
La Monachina à 4: 3 Ctto, Trb, Bc
La Fenice à 4: 2 Ctto, 2 Trb, Bc
La Vittoria à 6: 3 Ctto, 3 Trb, Bc

Dbrd-Rp, F (II)
Ausg.: Musikverlag Max Hieber (Gesamtausgabe der Instrumentalwerke, MH 1–10)
SartMS I 1621b – RISM C 175

CIMA, Paolo

Concerti ecclesiastici a' una, due, tre, quattro voci ... & sei sonate, per instrumenti à due, tre, e quattro ... con la partitura per l'organo.
Mailand: Simon Tini & Filippo Lomazzo 1610.

[1] Sonata: Ctto, Trb, Bc; o V, Vo, Bc
[2] Sonata à 3: V, Ctto, Vo, Bc
[3] Sonata à 4: V, Ctto, Vo, Trb, Bc
[4] Capriccio d'Andrea Cima: V, Ctto, Vo, Trb, Bc

I-Bc, VEcap; Dddr-Bds
Ausg.: Sikorski, Ed. Nr. 472 (1 & 2)
SartMS I 1610d, II 1610d – RISM C 2229

COLEMAN, Charles

Allemande / Courante / Short Allemande / Sarabande: 2 Ctto, 3 Trb
Hs. undatiert [um 1661]
GB-Cfm Ms. 734 (fehlt Trb I)
Ausg.: Oxford Univ. Press (Rekonstruktion von A. Baines)

[COLONNA, Giovanni Paolo]

Sonata à 5 Tromba e Cornetto con Violini e B.C.

Die Bläser-Stimmen sind mit „Tromba p[a]" und „Tromba I" bezeichnet. Die Bezeichnung „Cornetto" erscheint nur auf der Titelseite der Orgelstimme. Die Autorschaft des Werkes ist nicht restlos geklärt.

I-Bsp D.1.13

COPRARIO, John
Verse: Ctto, Trb, Org
Hs. undatiert
US-NYp Drexel 5469 (nur Orgel)
*GroveD

CORRADINI, Nicolò
Partitura del primo libro de canzoni francese à 4. & alcune suonate.
Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni 1624.
Suonata à 2 Cornetti in risposta. La Golferamma: 2 Ctto, Bc.
I-Bc
SartMS I 1624a – RISM C 3955

FARINA, Carlo
Il terzo libro delle pavane gagliarde, brand: mascherata, arie franzese, uolte, corrente, sinfonie, a 3. 4. voci con il basso per sonare.
Dresden: Gimel Bergen 1627.
[Nr.] 28.–33. 6 Sinfonien: 2 V o 2 Ctto, Bc
Dbrd-Kl, Kdma
SartMS I 1627c – RISM F 99

FERRO, Marco Antonio
Sonate à due, tre , & quatro ... opera prima.
Venedig: Gardano 1649.
Sonata 5 à 3: V, t Va g, Va g; o Ctto, Trb, Tior; Bc
Sonata 7 à 4: 2 V, Vtta br, Va g; 2 Ctto, Vtta br, Fag; Bc
Sonata 8 à 4: 2 V, Vtta br, Va g; o 2 Ctto, Trb, Fag; Bc
Sonata 11 à 4: 2 V, Vtta br, Va g; o 2 Ctto, Trb, Fag; Bc
Sonata 12 à 4: 2 V, Vtta br, Va g; o 2 Ctto, Vtta br, Tior, Bc
PL-WRu (Bc fehlt); EinSC (kpl.)
SartMS I 1649e, II 1649e – RISM F 543

FONTANA, Giovanni Battista
Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro istromento ...
Venedig, Bartolomeo Magni 1641.
Sonata prima: V, Bc [Überschrift im Stimmbuch C I: „Violino primo ò cornetto"]
Sonata seconda: V, Bc
Sonata terza: V, Bc
Sonata quarta: V, Bc
Sonata quinta: V, Bc
Sonata sesta: V, Bc
Sonata setima: 2 V, Bc
[Überschrift im Stimmbuch C II: „Violino secondo o Cornetto"]
Sonata ottava: 2 V, Bc
Sonata nona: V, Fag, Bc [Überschrift im Stimmbuch B: „Fagotto ò Chitarone ò Violonzono: Con Violino ò cornetto."]
Sonata decima: V, Fag, Bc

Sonata undecima: 2 V, Bc
Sonata duodecima: V, Fag, Bc
Sonata terza decima: 2 V, Fag, Bc [Überschrift in Stimmbuch B und Partitur: „con fagotto e due Violini ò cornetti."]
Sonata quarta decima: 2 V, Fag, Bc
Sonata quinta decima: 2 V, Fag, Bc
Sonata sesta decima: 3 V, Bc
Sonata decima settima: 2 V, Fag, Bc
Sonata decima ottava: 2 V, Fag, Bc
Die in diesem Druck gemachten Instrumentationsangaben sind außerordentlich widersprüchlich. Die hier angegebenen Instrumentationen entsprechen denen der *tavola* zum Stimmbuch des Canto I. Die Überschriften der einzelnen Sonaten in diesem wie auch in den anderen Stimmbüchern führen häufig weitere Instrumentationen an. Dort, wo die Instrumentations-Spezifizierungen den Zink betreffen, ist dies in Klammern angegeben. Im übrigen erweisen die Diskrepanzen zwischen *tavola*-Angaben und Einzelüberschriften, daß der Zink nicht auf die Stücke beschränkt ist, in denen er ausdrücklich erwähnt wird.
GB-Ob; I-Bc, Fn; PL-WRu (fehlt Partitur)
Ausg.: SPES (Faks.); *Musica Rara* 1,959 (Sonaten 1 & 3)
SartMS I 1614b – RISM F 1475

FÖRSTER, Kaspar
Sonata a. 7. instrom: 2 Cttino, 2 V, [Va]br, Fag, Vo, Bc
Hs. undatiert
S-Uu inst. mus. i hs 3:8
Ausg.: Hänssler-Edition 28.002

FRANZONI, Amante
Concerti ecclesiastici a una, due, et a tre voci col basso continuo per l'organo ... libro primo.
Venedig: Ricciardo Amadino 1611.
Canzon francese. La Bernareggia: Ctto, 2 Trb, Bc [tavola: „a due Trombone, e Cornetto"; Überschrift: „a doi Tromboni, e Cornetto."]
A-Wn (fehlt T)
SartMS I 1611a – RISM F 1812

FRESCOBALDI, Girolamo
Il primo libro delle canzoni, ad una, due, trè, e quattro voci. Accomodate, per sonare ogni sorte de stromenti.
Rom: Giovanni Battista Robletti 1628.
Canzon prima, violino solo: cornetto: V o Ctto, Bc
Canzon seconda, violino solo, over cornetto: V o Ctto, Bc
Canzon terza, violino solo. over cornetto: V o Ctto, Bc
PL-WRu (fehlt S II); I-Bc (fehlt Bc), PS (Bc [unvollst.]); Dbrd-Lr (fehlt Bc); US-Wc (fehlt S II)
Ausg.: *London Pro Musica*, GFl
SartMS I 1628j, II 1628j – RISM F 1868

FRISONE, Lorenzo

In: Flores praestantissimorum virorum a Philippo Lomatio bibliopola delibati unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi.
Mailand: Filippo Lomazzo 1626.
Canzon quinta à 3: 2 V o 2 Ctto, b „come piace", Bc
Vgl. auch F. Rogoni.
I-CEc (C, A, T); US-R (C, A, B, Partitur)
SartMS II 1626n

FROMM, Andreas

Actus musicus (Es war ein reicher Mann) de divite et Lazaro, das ist musicalische Abbildung der Parabel vom reichen Manne und Lazaro, Lucae 16. Mit gewissen Persohnen ... und allerley Instrumenten als Orgel, Clavicymbel, Laut, Violigam, Trompeten, Paucken, Dulcian, Cornetten, Posaunen, Geigen, & Flöten ...
Stettin: Jeremias Mamphrasen [Georg Glötzke] 1649.
Symphonia: 2 Ctto, Bc
PL-WRu (fehlen Bc und 5 Vokal- und Instrumentalstimmen)
Ausg.: Bärenreiter 919
RISM F 2039

FURCHHEIM, Johann Wilhelm

Sonata à 5: 2 Ctto, 2 V, Fag, Bc [eine bezifferte und eine unbezifferte b-Stimme]
Hs. undatiert
S-Uu Inst. Mus. i hs 3:16; Dbrd-Kdma
Ausg.: Organum iii/26

FUX, Johann Joseph

Sonata à 4: V, Ctto, Trb, Fag, Org
In einer Hs. von Joh. D. Zelenka, *Collectaneorum musicorum libri 4* ..., 1717–18.
Dddr-Dl
Ausg.: DTÖ, Jg. II, 19
*KöchelF, Nr. 347

GABRIELI, Giovanni

Sacrae symphoniae, Joannis Gabrieli ... senis, 7, 8, 10, 12, 14, 15, & 16, tam vocibus, quam instrumentis ...
Venedig: Angelo Gardano 1597.
[1] Sonata, pian, & forte à 8: V, Ctto, 6 Trb
[2] Canzon duodecimi toni à 10: Ctto für Superius vorgeschrieben
[3] Canzon in echo duodecimi toni à 10: 8 Ctto, 2 Trb
[4] Canzon sudetta accomodate per concertar con l'Organo: 8 Ctto, 2 Trb, [Org (keine Stimmen vorhanden)]
[5] Canzon quarti toni à 15: 2 Ctto, V, 12 Trb
A-Wn; Dbrd-Rp (1 Ex. kpl.; 4 Ex. unvollst.), As (fehlt S); I-FEc, BRd (fehlen 10–12), PCd; YU-Lu (A, 5); E-MO (7); GB-Lbl (5)
Ausg.: IMAMI (alle); Hänssler, *Collegium Instrumentale*, 16.012 (1), 16.020 [5]; *Musica Rara* 1,545 [1], 1,548 [2], 1,551 [3], 1,552 [5]
SartMS I 1597e, II 1597e – BrownIM 1597_5 – RISM G 86

Canzoni e sonate del signor Giovanni Gabrieli ... a 3. 5. 6. 7. 8. 10. 12. 14. 15. & 22. voci. Per sonar con ogni sorte de instrumenti.
Venedig: Gardano 1615.
Canzon IV à 6: 2 V, Ctto, –, 2 Trb
Canzon X à 8: 1. Chor: 2 V, – –; 2. Chor: 2 Ctto, – –
Canzon XI à 8: 1. Chor: 2 Ctto, – –; 2. Chor: 2 V, – –
Canzon XIV à 10: 1. Chor: V, Ctto, – – –; 2. Chor: V, Ctto, – – –
Canzon XV à 10: 2 V, 2 Ctto, – – – – – –
Canzon XVII à 12: 1. Chor: V, Ctto, – –; 2. Chor: V, Ctto, – –; 3. Chor: V, Ctto, – –
Sonata XVIII à 14: 1. Chor: 2 Ctto, 3 Trb; 2. Chor: 2 Ctto, 3 Trb; 3. Chor: 4 Trb
Sonata XX à 22: 1. Chor: – – –, 2 Trb; 2. Chor: – – – – –; 3. Chor: – – – –; 4. Chor: Ctto, – – –; 5. Chor: – – – –
In diesem Druck gibt es keine durchgängige Instrumentierung. In der obigen Übersicht stehen Balken (–) für unspezifizierte Stimmen.
CS-Pu (Org); Dbrd-As (fehlt B), Kl; I-Bc (T unvollst.), Rsc (A, T, B, 5)
Ausg.: Pupitre 27 (alle); *Musica Rara* 1,574 (Canzone IV), 1,580 (X), 1,583 (XI), 1,586 (XIV), 1,587 (XV), 1,589 (XVII), 1,590 (XVIII), 1,592 (XX)
SartMS I 1615f, II 1615f – RISM G 88

GRANCINI, Michel'angelo
Sacri fiori concertati à una, due, tre, quattro, cinque, sei, & sette voci, con alcuni concerti in sinfonia d'istromenti, & doe canzoni à 4. Opera sesta ... libro quarto.
Mailand: Giorgio Rolla 1631.
Trium puerorum cantemus hymnû: 3 S o 3 V o 3 Ctto, Bc
I-Mb (S, B, Org), Mcap (S, A. T, B, 5, Org), VCd (B, Org)
*SartMS I 1631, II 1631 – RISM G 3401

GREMBOSZEWSKI, Martin
Aria voce sola per un cornetto: Ctto, Bc
Canzonetto a 2 voci: Ctto, Fag, Org
Hs. datiert 1629.
PL-GDs Sign. 300, 36/58
Ausg.: *Kessler, *Danziger Instrumental-Musik,* Stuttgart 1979

HAKE, Hans
Ander Theil neuer Pavanen, Sonaten, Arien, Balletten, Brandlen, Couranten, und Sarabanden, mit 2. 3. 4. 5. und 8. Instrumenten mit dem Basso continuo.
Stade: Autor [Elias Holwein] 1654.
Arien 37–40: 2 Ctto, 3 Trb, Bc
Dbrd-Rp (prima voce, b); GB-Lbl (prima voce. tertia voce, Bc); S-VX (prima voce, seconda voce, Bc)
RISM H 1895

HAUSSMAN, Valentin
Neue Intrade, mit sechs und fünff Stimmen auff Instrumenten, fürnemlich auff Fiolen lieblich zugebrauchen ...
Nürnberg: Paul Kauffmann 1604.
Passameza mit 6 Variationen für V und Ctto
Dddr-BAUk; PL-Wn (A, T), WRu
*RISM H 2397 – *EitQ

HESSEN, Moritz Landgraf von
Intrada à 4, a Cornetti
Paduana d'Eccelio à piffaro, –, corneto, trombone, dolzano
Pauana Francisco Segario à 5 Stromenti, cioè Fiauto, cornetto muto, trombone sordono, et Viola di Gamba
Pavana dell'Ottone Landgravio H[essiae] a 5 stromenti diversi, cioè Violino et viola soprano *(sic),* cornetto et cornetto muto, trombone
Die Handschrift, in der diese Stücke überliefert sind, wurde 1887 durch F. Fiebig, Oboist des 83. Regiments, in Kassel angefertigt. Das Original muß nach 1615 entstanden sein. Die aufgeführten Stücke wurden von Moritz von Hessen entweder komponiert oder arrangiert. Der Landgraf starb 1632.
GB-Lbl Mus. Add. 33295.
Ausg.: EDM 2. Reihe, I; Laudinella-Reihe, Zürich, Nr. 48, 110; Fontana di musica, Pan, Zürich, Nr. 802 (2 Pavane)
*Hughes-Hughes, *Catalogue of manuscript music in the British Museum,* III, 1965

HINGESTON, John
Fantasia: 2 Ctto, Trb, Bc
Fantasia: Ctto, Trb, Bc
Hs. undatiert
GB-Ob
Ausg.: *Musica Rara* 1,267; 1,268
*GroveD

HORN, Johann Caspar
Parergon Musicum ... bestehend in allerhand lustigen Intraden, 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 ... auffgesetzt ...
Leipzig: G. H. Frommann 1676.
Intrade / Gagliarde / Sarabande: 2 V, 3 Va, 2 Ctto, 3 Trb, Fag, Vo, Bc
GB-Lbl (V I, V II)
Ausg.: * Carl Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite,* Leipzig 1921
*RISM H 7415

JARZĘBSKI, Adam
Canzoni e Concerti, a 2–4, Bc.
1627 (verschollen)
*GroveD

JELICH, Vincenz

Parnassia militia, concertuum unius, duarum, trium et quatuor vocum: tam nativis quam instrumentalibus vocibus, ad organum concinendarum ... opus primum.
Strassburg: Paul Ledertz 1622.

Ricercar primo, del primo tono: Ctto, Trb, Bc
Ricercar secundo, del 5. tono: Ctto, Trb, Bc
Ricercar tertio: Ctto, Trb, Bc
Ricercar quarto: Ctto, Trb, Bc
Bc für die Ricercare nur im Ms. Dbrd-F erhalten.

Dbrd-F; GB-Lbl (fehlt S); A-SP (A); PL-Wu (S)
Ausg.: Jugoslavenska Akademija Znanosti Umjetnosti, Zagreb 1957
RISM J 520

LE JEUNE, Henry

In: Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique,* Paris 1636
Paris: Sebastien Cramoisy 1636.

Phantasie à cinq parties composée par le sieur Henry le Ieune, pour les cornets: 5 Ctto (premier dessus, second dessus, haut-contre, taille, basse)

‡F-BO, Pc
Ausg.: Centre National de la Recherche Scientifique (Faks.)

Ferner in: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni ...,* Rom 1650
Rom: Francisci Corbelletti 1650.

Das obige Stück erscheint ohne Zuschreibung, nämlich: „Symph. cū 4 cornibus, vulgo *Cornetti,* una cū dulcino, sive vulgò Fagotto instituenda."

‡(u. a.) A-Wn; Dbrd-Rp; F-Pn; GB-Lbl; US-NYp
Ausg.: Georg Olms (Faks.)

A KEMPIS, Nicolaus

Symphoniae unius, duarum, et trium violinorum ...
Antwerpen: les héritiers de Pierre Phalèse 1644.

8 Symphonien: V, Va, Bc; o Ctto, Fag, Bc

Dbrd-Kl (fehlt P II)
SartMS I 1644a – RISM K 377

Symphoniae unius, duorum, trium, IV. et V instrumentorum adjunctae quatuor instrumentorum & duarum vocum ... operis secundi liber primus ...
Antwerpen: Magdalène Phalèse 1647.

Symphonien 1–5 à 2: V, „Bassa Viola", Bc; o Ctto, Fag, Bc
Symphonia prima à 3: Ctto, V, Trb, Bc; o 2 V, Trb, Bc
Symphonia tertia à 4: Ctto, 2 V, „Bassa Viola", Bc
Symphonia 4 und 5 à 2 sind nur mit „violino" in der Überschrift des ersten Stimmbuches bezeichnet, aber aus dem Index ergibt sich der Zink als Alternative bei allen fünf Symphoniae à 2.

GB-Lbl, DRc (pars prima-pars quinta, Bc)
SartMS I 1647 – RISM K 378

Symphoniae unius, duorum, trium, IV, et V. instrumentorum adjunctae quatuor instrumentorum & duarum vocum ... Opus tertium et ultimum ...
Antwerpen: Magdalène Phalèse 1649.
Symphonien 1–5 à 2: V, „Basso Viola", Bc; Ctto, Fag, Bc
Symphonia secunda à 3: Ctto, V, Trb, Bc
Symphonia quarta à 3: 2 V, Ctto, Bc; o 3 V, Bc
Symphonia tertia à 4: Ctto, 2 V, „Basso Viola", Bc
Symphonia 1–4 à 2 sind nur mit „violino" in der Überschrift des ersten Stimmbuches bezeichnet, aber aus dem Index ergibt sich der Zink als Alternative bei allen fünf Symphoniae à 2.
GB-Lbl
Ausg.: *Nova Music* 114 (1 Symphonia à 2)
SartMS I 1649c – RISM K 379

KERTZINGER, Augustino
Sonata ab 11: 2 V o 2 Ctto, 2 Va, Va g, 4 Trb, Fag, Vo, Org
Hs. undatiert.
CS-KRa B IV 80
*OttoS

KINDERMANN, Johann Erasmus
Deliciae studiosorum von allerhand Symphonien, Arien, Sonaten, Intraden, Balleten, Sonetten, und Rittornellen, auff allerhand blasenden Instrumenten als: Cornettn Posaunen, Flöten, Fagotten ... Dritter Theil.
Nürnberg: Wolfgang Endter 1643.
1. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
2. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
3. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
[Index: „Symphonia"; Überschrift: „Sonata"]
5. Sonata: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
6. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
7. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Va, Bc [Index: 2 Ctto; Überschrift: 2 V]
9. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
15. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
16. Sonata: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
18. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
19. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
20. Sonata: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
21. Ritornello: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
22. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
25. Ballet: [Index: 3 „Viol."; Überschrift: Ctto o V, V, –] Bc
29. Ritornello: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
30. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc

31. Ballet: 2 Ctto o 2 V, Trb o Fag o Vo, Bc
35. Intrada: 3 Ctto o 3 V, Trb o Va, Trb o Fag o Vo, Bc
36. Symphonia: 2 Ctto o 2 V, 3 Fag o 3 Trb o 3 Vo, Bc
I-Bc; Dbrd-Kdma, Ngm
Ausg.: DTB 24, 32
RISM K 555

LANIER, Nicholas
Almand and Sarabande: cornetts [and trombones]
Hs. undatiert.
GB-Cfm Ms 734 (fehlt Trb I)
GroveD

LASSO, Orlando di
Guardame almo pastore à 6: „5 Posaun, ain Zinggen"
Occhi perché si lieti à 7: „5 Pussaun, 2 Zinggen"
Concupiscendo à 6: „4 Pusaun, 2 Zinggen"
Tant nous à 6: „3 Pussaun, 2 Zinggen"
Poi che'l camin à 6: „3 Pusaun, 2 Pummert"
Sempre inceso, Cosi la corte à 6: „2 Pusaun, 2 Pummert, 2 Zinggen"
A dolce vista à 6: „2 Pusaun, 2 Pummert, 2 Zinggen"
Cantai un tempo à 6: „2 Zingen, 3 Pummert, 1 Pusaun"
Ecco ch'io lasso à 6: „3 Pusaun, 2 Zingen [1] Pummert"
Domine à 6: „2 Zingen, 2 Pummert, 2 Pusaun"
Cantate [à 5]: „Zween Zingen, 1 Pummert, 3 Pusaun"
Deus in adiutorium [à 8]: „2 Zingen, 3 Pummert, 3 Pusaun"
Ad te [à ?]: [Singstimme?], „2 Zingen, 3 Posaun, 1 Pummert"
Letatus [à ?]: [Singstimme?], „2 Zingen, 3 Pusaun, 1 Pummert"
Bonus est dominus à 8: „2 discant, 2 Pusaun, 2 Pummert"
Laudate dominum à 8: „2 Zingen, 2 Pummert, 4 Pusaun"
[Text unleserlich] à 8: „2 Zinggen, 2 Pummert, 4 Pusaun"
Iam lucis orto à 8: „2 Zingen, 2 Pummert, 4 Posaun"
Deus misereatur à 8: „2 Zinggen, 2 Pummert, 4 Pusaun"
Domine deus à 6: „3 Pummert, 2 Zingen, ain Pusaun"
Laudate pueri à 7: „3 Pusaun, 2 Pummert, 2 Zingen"
Decantebat populus à 7: „6 Zingen, 1 Pusaun"
Domine, quid multiplicati sunt à 6: „2 Zingen, 2 Pumert, 2 Pusaun"
Laudate Hierusalem dominum à 6: „2 Zingen, 2 Pummert, 2 Pusaun"
Adesto dolori meo à 6: „2 Zingen, 2 Pummert, 2 Pusaun"
Omnia tempus habent à 8: „4 Pusaun, 4 Pummert, 1 Zing"
Adesto dolori meo à 6: „2 Zingen, 1 Pusaun, 3 Pumert"
Laudate dominum à 8: „4 Pusaun, 2 Pumart, 2 Zingen"
Laudate dominum à 4: „4 Pusaun, 4 Pum, 2 Zingen"
Laetatus sum [à ?]: „4 Pusaun, 2 Pummert, 2 Zinggen," [unleserlich]
Salve rex à 6: „3 Pusaun, 2 Zingen, 1 Pummert"
Nisi dominus à 8: „3 Pusaun, 3 Zinge, 2 [?] Pummert"

Exultate à 10: „5 Pusaun, 4 Pummert, 1 Zinggen"
Laudate deum à 10: „Bassus, 4 Pusaun, 4 Pummert, 2 Zingg"
Vespere autem sabbati à 6: „4 Pusaun, 2 Zinggen"
Surge propera à 6: „4 Pusaun, 2 Zinggen"
Plangent eum à 6: „3 Pusaun, 1 Pummert, 2 Zinggen"
Christus resurgens à 6: „4 Pusaun, 2 Zinggen"
Aperuit à 6: „5 Zinggen, 1 Pusaun"
Angelus domini à 6: „3 Pusaun, 1 Pummert, 2 Zinggen"
Bei KämpS sind diese Stücke folgendermaßen beschrieben: „In der Handschrift Regensburg, Proske-Bibliothek A.R. 775 (datiert 1579) finden sich einige (z. T. bisher unbekannte) Madrigale von Orlando di Lasso, denen genaue Besetzungsvorschriften angefügt sind." Da es nicht möglich war, von der Proske-Bibliothek einen Mikrofilm der Quelle zu erhalten, hat uns Herr Albert Hiller, Regensburg, freundlicherweise die obigen Angaben aus den Mss. A.R. 775 und 777 übermittelt.
Dbrd-Rp Hs. A.R. 775 u. 777
*KämpS, S. 204

LEGRENZI, Giovanni
Sonate a due, trè, cinque, e sei stromenti ... libro terzo, opera ottava.
Venedig: Francesco Magni [1]1663, [2]1664; Bologna: Monti [3]1671.
La Buscha à 6: 2 Ctto o 2 V, Fag o Vo, 2 V, Va br, Bc
Die obige Instrumentierung findet sich in den Überschriften der Stimmbücher. In der *tavola* heißt es: „Due Violini, e Violone, due Canti, e Fagotto."
[1]1663: PL-WRu; I-Baf, Bc; F-Psg
[2]1664: F-Psg
[3]1671: I-Bc (V I), Baf (Org 2X), Bsp, FEc; US-BE (fehlen V I, Org)
Ausg.: *Musica Rara* 1,528
SartMS I 1663b, 1671b; II 1663b, 1671b
RISM L 1619 (1663), L 1620 (1664), L 1621 (1671)

LICHTLEIN, Wilhelm
Capriccio di cornetti à 6: 6 Ctto
Hs. datiert 1599.
Dbrd-Tu Mus Ms 40028
Ausg.: Musikverlag Hans Gerig 530
*MeyerMS

LÖWE, Johann Jacob
Sonaten, Canzonen, und Capriccen a II. Instrumentis.
Jena: Franz Mohr [Johann Jacob Bauhofer] 1664.
Canzon I à 2: Cttino, V, Bc
Capricci X à 2: 2 Cttino o 2 V, Bc
S-Uu UH. instr. mus. i tr. 102b
Ausg.: **Musica Rara* 1,128
*RISM L 2752

LOCKE, Matthew

ffor *(sic)* his Majesty's Sagbutts & Cornetts

Hs. undatiert. Autograph mit Ausnahme der Sarabande (Hard ML).

Ayre à 5 / Courante à 5 / Pavan-Almand à 6 / Saraband à 4 / Canon. 4 in 2 / Canon 4 in 2. A Plaine Song given by Mr. William Brode of Hereford

GB-Lbl Add. Ms. 17801 f. 62 (Ayre und Courante); ff. 63^{V}–4 (Pavan-Almand); f. 65 (Saraband); f. 63 (Canon); ff. 64–64^{V} (Canon ... Plaine Song)

Ausg.: Oxford University Press (5 Stimmen zusammen mit „5 part things" unter dem Titel „Music for his Majesty's Cornetts and Sackbuts")

*Hard ML

5 partt things ffor the cornetts

Hs. undatiert.

Almand / Saraband / [Almand] / Corantt / Almand: 2 Ctto, 3 Trb

GB-Cfm Ms Mus 734 (fehlt 3. Stimmbuch)

Ausg.: Oxford University Press (Eine teilweise rekonstruierte Edition, zusammen mit den oben unter dem Titel „Music for his Majesty's Cornetts and Sackbuts" angeführten 5-stimmigen Stücken.)

Hard ML

LOOSEMORE, Henry

Verse: Ctto, Trb, V, Org

Hs. undatiert.

US-NYp Drexel 5469 (nur Orgel)

*GroveD

MAGINI, Francesco

Sonate due del ... Maestro de cap. del Senatorie e Conservatori di Roma nel anno 1700 al 1712. Propria per li Senatori di fiato, e Concerto de Tromboni, Cornetti etc. di Costel d'Angelo:

Hs. datiert 1710.

2 Sonate: 2 Ctto, 4 Trb

Dddr-Bds Ms L 155

*EitQ

MALVEZZI, Cristofano

Intermedii et concerti, fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici, e Madama Christiana di Loreno ...

Venedig: Giacomo Vincenti 1591.

In: Primo Intermedio di Cristofano Malvezzi: Sinfonia à 6

Im Vorwort heißt es: „La seguente Sinfonia si fece con gli detti Strumenti, et in oltre nel Ciel aperto con sei Leuti tre grossi et tre piccoli, un Salterio, un Basso di Viola, con tre tenori, quattro Tromboni, un Cornetto, una Traversa, una cetera, una Mandola, et un Sopranino di viola sonato con ogni maggiore eccellenza da Alessandro Striggio ..."

A-Wn; I-Fn (5, 6, 8, 11); GB-Ckc (C)

*SartMS I 1591a, II 1591a – *BrownIM 1591_9 – *VogelEin 1555

MARINI, Biagio

Affetti musicali ... opera prima nella quale si contiene, symphonie, canzon, sonate balletti, arie, brandi, gagliarde & corenti. à 1. 2. 3. acomodate da potersi suonar con violini corneti & con ogni sorte de strumenti musicali ...

Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartholomeo Magni 1617.

Il Vendramino, Balletto o Sinfonia à 3: 2 V o 2 Ctto, b, Bc

La Albana, Sinfonia breve à 2: 2 V o 2 Ctto, Bc

La Candela, Sinfonia breve à 2: 2 V o 2 Ctto, Bc

La Zorzi, Sinfonia grave à 3: 2 V o 2 Ctto, b, Bc [in der *tavola* nur: 2 V è Basso]

La Cornera, Sinfonia à 2: 2 V o 2 Ctto, Bc

La Martinenga, Sinfonia à 2: 2 V o 2 Ctto, Bc

La Ponte, Sonata à 2: V o Ctto, Bc

La Giustiniana, Sinfonia à 3: 2 V o 2 Ctto, Trb, Bc

La Bemba, Canzon à 2: 2 V o 2 Ctto, Bc

La Foscarina, Sonata à 3 con il tremolo: 2 V o 2 Ctto, Trb o Fag, Bc

La Hiacinta, Canzone à 2: V o Ctto, Trb, Bc [von Hiacinto Bondioli Zio del Autore]

La Gambara, Sinfonia à 3: 2 V o 2 Ctto, b, Bc

La Marina, Canzone à 3: Ctto o V, 2 Trb, Bc

La Orlandina, Sinfonia à 1: V o Ctto, b „se piace", Bc

La Gardana, Sinfonia à 1: V o Ctto, Bc

PL-WRu (beim Basso Principale fehlen Frontispiz, Dedikation und *tavola,* S. 13)

Ausg.: SPES (Faks.)

SartMS I 1617c, II 1617c – RISM M 657

Madrigali et symfonie a una 2, 3. 4. 5 ... opera seconda ...

Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni 1618.

La Rizza Canzon: V, Ctto, Trb, Fag, Bc

I-Bc (S I); GB-Lbl (S II)

SartMS I 1618d, II 1618d – RISM M 658

Sonate, symphonie canzoni, pass'emezzi, baletti, corenti, gagliarde, & retornelli, a 1. 2. 3. 4. 5. & 6. voci, per ogni sorte d'instrumenti ... opera ottava.

Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni 1626. [Die Jahreszahl MDCXXVI ist durch handschriftliche Korrektur in MDCXXVIIII verwandelt worden.]

Sonata seconda: 2 V o 2 Ctto, Bc

Sonata terza: 2 V o 2 Ctto, Bc

Sonata quarta: 2 V o 2 Ctto, Bc [in der Überschrift C I: 2 V]

Sonata quinta: 2 V o 2 Ctto, Bc [in der Überschrift C I: „a doi soprani"]

Sonata sesta: 2 „Flauti" o 2 Ctto [in der Überschrift C I: „per doi Flautini, ò Cornetti"]

Sonata senza cadenza decima 3: 2 V o 2 Ctto, Bc

Sinfonia terza: 2 Ctto, Trb, Bc [in der Überschrift C I: „canto primo"]

Sinfonia quarta: 2 Ctto, Trb, Bc

Canzone prima: 4 V o 4 Ctto, Bc

Canzone terza à 4: 4 Trb, Org [in der Überschrift C I: „Questa parte può esser Sonata da un Corneto, ò Violino al'Octava."]
Canzone quarta à 4. Et si può Sonare anco à 2: 2 V o 2 Ctto, 2 Trb „ad libitum", Bc [in der Überschrift C I: „Soprani soli"]
Canzone sesta à 4: 2 Ctto, 2 Trb „ad libitum", Bc [in der Überschrift C I: „Et si può sonare due parti Solamente cioue li 2. Soprani overi li 2 Bassi."]
Canzone decima à 6: 2 V o 2 Ctto, 4 Va o 4 Trb, Bc
Sonata prima: V o Ctto, Bc
Sonata per l'Organo: V o Ctto, Trb, Org [in der Überschrift C II: „Puo esser anco sonata, da un corneto o violino al'octava."]
PL-WRu (S I[unvollst.], S II, T, B[unvollst.], 5/6); EinSC (kpl.)
SartMS I 1629g, II 1626m – RISM M 663

Per ogni sorte d'stromento musicale diversi generi di sonate, da chiesa, e da camera, a due, trè, & à quattro ... libro terzo, opera XXII ...
Venedig: Francesco Magni 1655.
Sonata: 2 V o 2 Ctto, Bc [Ctto nur in der *tavola* erwähnt]
Sonata: V o Ctto, b, Bc [Ctto nur in der *tavola* des Bc-Stimmbuches erwähnt]
I-Bc; PL-WRu (fehlt V I); GB-Ob
Ausg.: SPES (Faks.)
SartMS I 1655a, II 1655a – RISM M 671

MERULA, Tarquinio
Il primo libro de motetti, e sonate concertati a due, tre, quattro, e cinque voci, co'l basso per l'organo ... Opera sesta ...
Venedig: Alessandro Vincenti 1624.
Sonata prima: V o Ctto, Org [*tavola:* „Canto, & Basso"]
Sonata seconda: V o Ctto, Org [*tavola:* „Canto, & Basso"]
I-Bc (fehlt B[vokal])
SartMS I 1624d – RISM M 2338

MISEROCA, Bastiano
I pietosi affetti ... a una, due, tre, & quattro voci, con le letanie della Beata Vergine a sei ... libro terzo.
Venedig: Giacomo Vincenti 1618.
Canzon a 3: 2 Ctto o V, Trb, Bc
Dbrd-Rp (S, T, B, Org); I-Bc
EinSC – RISM M 2877

MOLTER, Johann Melchior
Sinfonia [f-dur]: 2 Cl, 5 Timp, 2 Trav, Ctto, 2 V, Vtta, Vc, Cemb
Hs. Partitur und Stimmen.
In der Partitur ist „cornetto" angegeben, aber im Stimmbuch heißt es „hautbois".
Dbrd-KA Mus. Hs. 615

MUSSI, Giulio
Il primo libro delle canzoni da sonare a due voci ... opera quinta con il basso per l'organo et nel fine una toccata in ecco a doi soprani ...

Venedig: Alessandro Vincenti 1620.
L'Amaltea: 2 V o 2 Ctto „in Ecco" [*tavola:* „Doi Canti in Ecco"]
Dbrd-Mbs; I-Bc
SartMS I 1620i – RISM M 8226

NERI, Massimiliano
Sonate da sonarsi con varij stromenti a trè sino a dodeci opera seconda ...
Venedig: Stampa del Gardano appresso Francesco Magni 1651.
Sonata ottava à 6: 2 Ctto, Fag, 3 Trb, Bc
Sonata undecima à 9: 2 V, Va, 2 Ctto, Fag, 3 Trb, Bc
Sonata decimaquarta à 12: 2 Ctto, Fag, 3 Trb, 2 V, Va, Tior o Va, Bc
PL-WRu (fehlen A, T, B, 5)
SartMS I 1615b – RISM N 403

PASINO, Stefano
Sonate a 2. 3. 4. instrumenti de quali, una è composta in canone, & un'altra ad immitatione di verse sogliono fare diversi animali brutti opera ottava ...
Venedig: Francesco Magni detto Gardano 1679.
Sonata duodecima detta la Savolda à 4: 2 Ctto, 2 Trb, Bc
GB-Ob; I-Bc (V II, b Va, Bc)
SartMS I 1679b, II 1679b – RISM P 970

PEZEL, Johann Christoph
Hora decima musicorum Lipsiensium, oder musicalische Arbeit zum Abblasen, im 10. Uhr Vormittage in Leipzig, bestehend in 40. Sonaten mit 5. Stimmen, als 2. Cornetten und 3. Trombonen.
Leipzig: Georg Heinrich Frommann [Johann Köler] 1670.
40 Sonaten à 5: 2 Ctto, 3 Trb, Bc
CH-Zz; S-V (fehlt Titelblatt); 2 Sonaten auch in Hs. S-Uu Instr. Mus. i hs 11: 26a-b
Ausg.: *Musica Rara* 1,107; 1,111
RISM P 1692

Johannis Pezelli supellex sonatorum selectarum, a quinq: instrumentis 2. violinis, 2. violis, 1. fagotto, vel violino, adjuncto basso continuo.
Dresden: Johann Christoph Mieth [Bergen's Erben] 1674.
40 Sonaten à 5: 2 Ctto o 2 V, 2 Trb o 2 Va, b Trb o Vo, Bc
Der Inhalt dieses Druckes ist identisch mit dem der *Hora decima...;* lediglich die Instrumentation unterscheidet sich darin, daß sie eine Streicher-Alternative bietet.
Dbrd-Ob
RISM P 1694

Bicinia variorum instrumentorum ut à. 2. violinis, cornet. flautinis. clarinis. clarino. et fagotto ...
Leipzig: Autor 1675.
[Nr.] 61.–68. 8 Sonatine à 2. Cornett.: 2 Ctto, Bc
A-Wn; S-Uu
Ausg.: *Musica Rara* 1,273 (Nr. 61, 62, 65, 66); 1,537 (Nr. 63, 64, 67, 68)
RISM P 1695

Fünff-stimmigte blasende Music, bestehend in Intraden, Allemanden, Balleten, Courenten, Sarabanden und Chiquen, als zweyen Cornetten und drey Trombonen.
Frankfurt: Balthasar Christoph Wust 1685.
[76 Tanzsätze]: 2 Ctto, 3 Trb:
40 Intraden / 4 Allemanden / 3 Arien / 10 Balleten / 12 Sarabanden / 1 Gaillard / 5 Courenten / 1 Chique
Dbrd-BNu, Rp; F-Pc; GB-Lbl
Ausg.: DDT 63 (Auswahl von 16 Stücken); *Musica Rara* 1,210; 1,105; 1,106
RISM P 1697

PHILIDOR, André
Recueil de plusieurs vieux airs ...
Hs. datiert 1690.
XXVI Pavane la petitte guaire fait pour les cornete en oboi en 1601
XCIX Passemeze fait pour le hautbois et cornets en 1615
F-Pc: F 494

PICCHI, Giovanni
Canzoni da sonar con ogni sorte d'istromenti a due, tre, quattro, sei, & otto voci, con il suo basso continuo.
Venedig: Alessandro Vincenti 1625.
Canzon prima: 2 V o 2 Ctto, Bc
Canzon seconda: V o Ctto, Fag, Bc [Überschrift: „Violino"]
Canzon quarta: 2 V o 2 Ctto, Bc
Canzon quinta: 2 V o 2 Ctto, Bc
Canzon undecima: 2 Ctto, 2 Trb, Bc
Canzon decima terza: 2 Ctto, 2 Trb, Bc
Canzon decima quarta: 2 V o 2 Ctto, 4 Trb, Bc
I-Bc; PL-WRu
Ausg.: SPES (Faks.)
SartMS I 1625b – RISM P 2042

PIETRAGRUA, Gasparo
Concerti, et canzon francese à una, due, tre, e 4. voci ... opera prima ...
Mailand: Giorgio Rolla 1629.
Canzone detta la Viana, voce sola: V o Ctto, Bc
Canzone detta l'Appiana, voce sola: V o Ctto, Bc
Canzone à 2, detta la Nozente: V, Vo; o Ctto, Trb; Bc
Canzone à 2, detta la Bianchina: 2 V o 2 Ctto, Bc
I-Mus, Mcap
SartMS I 1629c – RISM P 2345

POGLIETTI, Alessandro
Sonata à 3: Ctto, Fl, Fag, Org
Hs. undatiert.
CS-KRa B IV 191
Ausg.: *Musica Rara* 1,987
*OttoS

PORTA, Ercole

Vaga ghirlanda di soavi, & odorati fiori musicali, à 1. 2. 3. 4. & 5. voci ... opera terza ...
Bologna: heredi di Gio. Rossi 1613.
La Luchina, canzon in risposta: V, Ctto, 2 Trb, Bc
I-Bc (T)
*SartMS I 1613c – RISM P 5193

Sacro convito musicale ornato di varie et diverse vivande spirituali a una, due, tre, quattro, cinque, & sei voci ...
Venezia: Alessandro Vincenti, 1620.
La Caporale: 2 V o 2 Ctto, Bc
I-Bc
SartMS I 1620a – RISM P 5194

PULITI, F. Gabriello

Fantasie scherzi et capricci da sonarsi in forma di canzone, con un violino solo o vero cornetto con il basso principale ... opera decemanona ...
Venedig: Alessandro Vincenti 1624.
La Michiela / La Bonzia / La Monica / La Maria / La Diana / La Gabriella / La Pulita / La Capricciosa / La Dionisia / La Bidigna / La Corrente / La Battaglia: V o Ctto, Bc
I-TSsc (fehlt Bc)
SartMS II 1624l – RISM P 5659

REICHE, Gottfried

Vier und Zwantzig neue Quatricinia mit einem Cornett und drey Trombonen vornehmlich auff das so genannte Abblasen auff den Rathhäussern oder Thürmen mit Fleiß gestellet ...
Leipzig: Johann Rölern 1696.
10 Sonatinen à 4: Ctto, 3 Trb
14 Fugen à 4: Ctto, 3 Trb
Verschollen (war in Dddr-Bds)
Ausg.: *Merseburger 1308

RICCIO, Giovanni Battista

Il terzo libro delle divine lodi musicali ... et alcune canzoni da sonare a una 2. 3. et 4. stromenti.
Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni 1620.
Canzon: „Flautin" o Ctto, Bc
Canzon La Rubina à 3: 2 V o 2 Ctto, Trb, Bc
Dbrd-F
Ausg.: SPES (Faks.); *London Pro Musica* CS1 (Canzon „flautin")
SartMS I 1620b – RISM R 1285

ROGNONI, Francesco

In: Flores praestantissimorum virorum a Philippo Lomatio bibliopola delibati unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi.

Mailand: Filippo Lomazzo 1626.

Canzon prima: 2 V o 2 Ctto, Bc

Canzon seconda: 2 V o 2 Ctto, Bc

I-CEc (C, A, T); US-R (C, A, B, Partitur)

SartMS II 1626n

ROSSI, Salomone

Il primo libro delle sinfonie et gagliarde a tre, quatro, & a cinque voci ... per sonar due viole, overo doi cornetti, & un chittarrone o altro istromento da corpo ...

Venedig: Ricciardo Amadino 1607.

Sinfonia 1–15 à 2: 2 „Viole" o 2 Ctto, Bc (Chit)

2 Sinfonie à 4

2 Gagliarde à 4

Sonata à 4

2 Sinfonie à 5. & à 3. si placet

1 Sinfonia grave à 5

2 Gagliarde à 5. & à 3. si placet

Gagliarda à 5 detta la Massara

Passeggio d'un balletto à 5. & à 3. si placet

Die einzigen Instrumentations-Angaben in diesem Druck befinden sich – entsprechend den obigen Angaben – auf der Titelseite.

Dbrd-As; I-Bc (C I)

Ausg.: Mercury Music Corp.; Schott 4096 (alle 5-stimmigen und eine Auswahl 4-stimmiger Stücke); SPES (Faks.)

SartMS I 1607c – RISM R 2763

ROVETTA, Giovanni

Salmi concertati a cinque et a sei voci ... et alcune canzoni per sonar à tre è quatro voci con basso continuo ... opera prima ...

Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni [1]1626; Bartolomeo Magni [2]1641.

Canzon seconda à 3: 2 V o 2 Ctto, Trb, Bc

[1]1626: I-Bc (C, A, T, B, 5, V I, Bc)

[2]1641: GB-Lbl; PL-WRu

SartMS I 1626a, 1641e – RISM R 2962 ([1]1626), R 2963 ([2]1641)

SCHEIDT, Samuel

Paduana, galliarda, couranta, alemande, intrada, canzonetto, ut vocant, quaternis & quinis vocibus, in gratiam musices studiosorum, potissimum violistarum concinnata una cum basso continuo.

Hamburg: Michael Hering [Paul Lange] 1621.

XVIII. Canzon cornetto à 4 voc.: 4 Ctto, Bc

Neben dem erwähnten Stück ist Nr. XXI, Galliarde Battaglia, von besonderem

Interesse; dieses Stück ist im Vorwort einem „Zachariae Hertelio, Musico Instrument. Cornet." gewidmet.
Dbrd-W (fehlt Bc); Dddr-EF (T), UDa (S [unvollst.], Bc); PL-WRu (fehlt B, Bc); S-Uu (Bc)
Ausg.: ScheidtW 2/3
RISM S 1349

SCHEIN, Johann Hermann
Banchetto musicale newer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden à 5. auff allerley Instrumenten, bevoraus auff Violen ...
Leipzig: A. Lamberg und C. Klosemann 1617.
Intrada à 4: Ctto, V, Fl, b
Dbrd-Kl, Mbs (5); Dddr-UDa (S)
Ausg.: Schein W 9

SCHMELZER, Johann Heinrich
Sacro-profanus concentus musicus fidium aliorumque instrumentorum.
Nürnberg: Michael Endter 1662.
Sonata II a otto, due cori: Cttino, 3 Trb, V, Va, Org
Sonata XII a sette: 2 Cttino, 2 Cl, 3 Trb, Org
A-Wn (fehlt pars IV); Dbrd-W; F-Pn; S-Uu; US-Wc; (Sonata XII auch in Hs.: S-Uu Inst. Mus. i hs 8:16
Ausg.: DTÖ 111/112; Brass Press (Sonata XII)
RISM S 1658

Balletto di centauri, ninfe et salvatici à 3 chori ... per la festa A. Schönbrun:
1. Chor: 5 „Viole radopiati"; 2. Chor: 3 „Piffari", Fag; 3. Chor: 2 Ctto muto 3 Trb, Org
Hs. undatiert.
CS-KRa B XIV 29
Ausg.: DTÖ 56, Nr. 8
*OttoS

Sonata à 4. detta la Carioletta: V, Ctto, Trb, Fag, Bc
Hs. datiert 1669.
CS-KRa B IV 213
Ausg.: *Musica Rara* 1,703
OttoS

SIEFERT, Paul
Psalmorum Davidicorum, ad Gallicam melodiam arte compositorum musicali, qui diversis sistuntur partibus, à 4. 5. 6. 7. 8. vocibus ... pars secunda ...
Danzig: Autor Typgraphéo Rhetanio 1651.
16. Canzon à 8 ad placitum:
1. Chor: 4 V o 4 Ctto; 2. Chor: 3 Trb & Trb „grosso", Org
S-Uu
Ausg.: *Kessler, Danziger Instrumental-Musik, Stuttgart 1979

SPEER, Daniel

Recens fabricatus labor, oder neugebachene Taffel-Schnitz von mancherley lustigen Rencken und Schwencken ... mit 1. 2. 3. Sing-Stimmen und 2. Violinen ... Item ... Stücklein mit underschiedlichen Instrumenten insonderheit vor die Kunst-Pfeiffer zum Auffwarten bequem, mit Trompeten, Cornetten, Trombonen und Fagotten, samt einer Party mit 5. Violen ...
Frankfurt: s.n. 1685.
15. Sonata à 5: 2 Ctto, 3 Trb, Bc
16. Sonata à 5: 2 Ctto, 3 Trb, Bc
18. Sonata à 4: Cl o Ctto, 3 Trb, Bc
19. Sonata à 4: Ctto, 3 Trb, Bc
F-Pn; CH-Zz (fehlen V II, Vo); Dbrd-F (V II, Vo); R-Sb (V II)
Ausg.: EDM 1. Reihe, 19; Schott BLK 104 (Auswahl von 7 Stücken)
RISM S 4070

Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel ... mit Ungarisch- Griechisch- Moscowitisch- Wallachisch- Kosakisch- Rusnakisch- und Pohlnisch-lustigen Balleten mit ihren Proportionibus, auch andern nützlichen blasend- und geigenden Sonnaten ...
Güntz: s.n. 1688.
25. Sonata à 5: 2 Ctto, 3 Trb, Bc
29. Sonata à 5: 2 Ctto, 3 Trb, Bc [Die Stimmbezeichnung des 1. Diskant lautet: „Clarin I"; der 2. Diskant ist jedoch richtig gekennzeichnet mit „Cornetto II".]
30. Sonata à 5: 2 Ctto, 3 Trb, Bc
Dbrd-W; US-Wc
RISM S 4072

Grund-richtiger, kurz-leicht- und nöthiger, jetzt wol-vermehrter Unterricht der musikalischen Kunst ...
Ulm: Georg Wilhelm Kühne 1697.
[6 Stücke (ohne Titel)]: 2 Ctto, Trb
Dddr-LEm; Dbrd-B; B-Bc; F-Pn; GB-Lbl, Lcm; S-Sk (unvollst.); US-NYp, Wcm
Ausg.: Peters (Faks.)

SPIEGLER, Matthias

Olor solymaeus nascenti Iesu, moriturus ipse, praecinens ...
Ravensburg: Johann Schröter 1631.
Canzon à 2: Cttino, Fag, Org
Canzon à 3: 2 V o 2 Cttino, Fag, Org [Überschrift: „Doi Violini, o Cornetti"]
Capriccio à 3: 2 V o 2 Cttino, Fag, Org
Dbrd-Rp; PL-WRu (S II [unvollst.], T, Org)
Ausg.: EDM 1. Reihe, 14; *Musica Rara* 1,830 (Canzon à 2)
RISM S 4097

STADEN, Sigmund Gottlieb

In: Georg Philipp Harsdörffer. Frauenzimmer Gesprechspiele ... fünfter Theil.
Nürnberg: Wolffgang Endter 1645.

Der VII Tugenden, Planeten, Töne oder Stimmen. Aufzug. In kunst-zierliche Melodien gesetzet.
Symphonia vor dem 1. Aufzuge: 3 Ctto, „Positiv"
Da bei zwei der Stimmen Sopranschlüssel und bei einer Baß-Schlüssel mit Bezifferung angegeben sind, handelt es sich bei der Angabe „3 Corneten oder Zincken, und einem Positif" möglicherweise um einen Irrtum.
CH-Zz; Dbrd-DI, ERu, HEu (2X), HVl, KNu, Mbs (2X), MZs, Ngm (2X), Nst, NEhz, OLl, Tu, Us, W; GB-Lbl; US-Cn, NH
Ausg.: AIM, *Studies and Documents* 14
*RISM S 4270

STÖRL, Johann Georg Christian
6 Sonaten: Ctto, 3 Trb
Hs. undatiert.
Dddr-Bds (verschollen)
Ausg.: *EDM 1. Reihe, 14

STRADELLA, Alessandro
Sonata à. 4. due violini, e due cornetti divisi in due chori: 2 V, Bc; 2 Ctto, Bc
Hs. undatiert.
Von dem Werk sind zwei Originalpartituren erhalten: 1) in I-Tn mit dem Titel wie oben; 2) in I-MOe mit dem Titel „[Sinfonia à] 2 V solo." Die Instrumente sind nur in der Turiner Partitur angegeben: „P. Ch.⁰" – „Violini", „2.⁰ Ch.⁰" – „Cornetti."
I-Tn Ms. Foà 11, fol. 84–92v; I-MOe Ms. Mus. F. 1129, S. 1–13.
Ausg.: Editions Costallat, *Archives de la Musique instrumentale,* 11

TELEMANN, Georg Philipp
Sinfonia [F-dur]: Fl, Va g, V_1 e Oboe, 2 Va, Vo, Ctto, 3 Trb, Bc
Hs. undatiert.
Dbrd-DS Ms. 1034/43
Ausg.: Schott 5687

TOLAR, Jan Kŕtitel (Johannes Baptista Dolar)
Sonata à 13: 2 V, 2 Va, 2 Cl, 2 Ctto, 4 Trb, Fag, Vo, Org
Hs. undatiert.
CS-KRa B IV 71
Ausg.: *MAB 40, Nr. 5

URBANO, Gregorio
Sacri armonici concentus singulis, binis, ternis, quaternis vocibus concinendi nec non, & symphonia tribus instrumentis ...
Venedig: Bartolomeo Magni 1640.
Simphonia La Barbisona: 2 Ctto, Trb, Org
PL-WRu (C II, A/B, Org)
SartMS I 1640d, II 1640d – RISM U 102

USPER, Francesco Spongia
Compositioni armoniche nelle quali si contengono motetti sinfonie sonate canzoni & capricci a 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. & 8. voci ... opera terza ...
Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni 1619.
Sonata à 8 con quattro soprani: 2 V, 2 Ctto, 4 Trb, Bc
*EinSC (Es ist kein erhaltenes Exemplar bekannt. Der Berliner Druck, den SartMS I angibt, wurde im 2. Weltkrieg zerstört.) – *SartMS I 1619a, II 1619a

UTRECHT, Heinrich
Concertatio musicalis etlicher Toccaten, Ricercare, Padovanen, Galliarden, auff ein Cornet Fagot oder Violino und Viola di Gamba mit zwo Stimmen neben einem General Baß gesetzet.
Celle: E. Holwein 1631.
Original unvollständig.
S-V (C, 2ª vox [jeweils unvollst.]); Dbrd-Kdma (Mikrofilm von S-V)
*RISM U 129

VALENTINI, Giovanni
Canzon à 2: Ctto, Trb, Bc
Hs. undatiert.
A-KR

Sonata: 2 Ctto; Sonata: 2 Ctto muto, Va, Va g
Hs. undatiert.
A-Wn Ms. 19421

Sonata à 4: V, Cttino, Trb, Fag, Org
Hs. undatiert.
Dbrd-Kl Ms. 60q; Kdma

Sonata à 5: 2 V, 2 Ctto, Trb, Bc
Hs. undatiert.
PL-WRu (verschollen?)
*BohnH

VEJVANOVSKY, Pavel Josef
Sonata à 6: 2 V, Cl, 2 Ctto, Vo, Org
Hs. undatiert.
CS-KRa B IV 177
*OttoS

Sonata Ittalica à 12: 3 V, 2 Ctto, 3 Cl, 4 Va, Org
Hs. datiert 1668.
CS-KRa B IV 53
*OttoS

VIADANA, Lodovico

Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre, & quattro voci. Con il basso continuo per sonar nell'organo ... opera duodecima.
Venedig: Giacomo Vincenti [1]1602, [2]1605, [3]1607, [4]1612.

3. Fratres ego enim, Canto solo o Tenore: S o T o Ctto, Org [im Bc-Stimmbuch: „Sonando questo Concerto co'l Cornetto l'Organista Sonara la quarta alto ..."]
4. Accipite et manducate, seconda parte, Canto solo over Cornetto: S o Ctto, Org [das Bc-Stimmbuch enthält dieselben Angaben wie für Nr. 3]

104. Canzon Francese in risposta: V, Ctto, 2 Trb, Org
[1]1602: Dbrd-Rp (T)
[2]1605: I-Bc; Dbrd-As
[3]1607: GB-Lbl (C)
[4]1612: Dbrd—Rp; I-R (A)
Ausg.: Bärenreiter
SartMS I 1602a, 1605i, 1607h, 1612d; II 1602a

Centum concertum ecclesiasticorum I. II. III. IV. vocum ...
Frankfurt: N. Stein 1609.
(Der Inhalt ist derselbe wie in den oben angegebenen Drucken.)
A-Wn (S, A, T, B)
SartMS I 1609c

VIERDANCK, Johann

Erster Theil newer Pavanen, Gagliarden, Balletten und Correnten ...
Greifswald: J. Jeger 1637.

11 Tanzsuiten (Pavane, Gagliarde, Ballo, Corrente): 2 V, Vo o Va g, Bc; o 2 Cttino, Fag, Bc

Im Vorwort steht: „Alß erinnere ich freundlich hierbey, daß diese Pavanen und Gagliarden eigentlich auff keine andere Instrumente alß Geigen gerichtet seyn, da die zween Discant auff Violinen, der Bass auff einem Violen oder Viola di Gamba ... Doch stehets einem jedwedern frey, ob er an statt einer oder aller beyder Discant Geigen, Cornettini, oder QuartZincken nebenst einem Fagott gebrauchen wil ..."

Dddr-Bds (V I)
Ausg.: *Organum,* 3. Reihe, 4 (Eine Suite)
*MGG 13, 1606

Ander Theil darinnen begriffen etliche Capricci, Canzoni und Sonaten. Mit 2. 3. 4. und 5. Instrumenten ohne und mit dem Basso Continuo ...
Rostock: Johann Richel 1641.

1. Capriccio à 2: 2 Ctto o 2 V
2. Capriccio à 2: 2 Ctto o 2 V
3. Capriccio à 2: 2 Ctto o 2 V
5. Sonata: 2 Ctto
6. Sonata: 2 Ctto
7. Capriccio à 3: 3 Ctto o 3 V
8. Capriccio à 3: 3 Ctto o 3 V

9. Capriccio à 3: 3 Ctto o 3 V
10. Capriccio à 3: 3 Ctto o 3 V
11. Capriccio à 3: 3 Ctto o 3 V
12. Capriccio à 3: 3 Ctto o 3 V
13. Capriccio à 3: 3 Ctto o 3 V
14. Capriccio à 3: 3 Ctto o 3 V
17. Capriccio mit zwey Cornettinen, oder Violinen, sonderlich darzu gerichtet, ob sich zwey Musici in einer Orgell oder anderen Corpore alleine wolten hören lassen: 2 Ctto o 2 V, Org
18. Wie oben
19. Wie oben
26. Capriccio: 3 Ctto, „grossen Fagott", Bc
27. Sonata: Ctto, 3 Trb, Bc
28. Sonata: Ctto, 3 Trb, Bc
29. Sonata: 2 Ctto, 2 V, Bc
31. Sonata worin die Melodien des Liedes: Als ich einmahl Lust bekam u. enthalten: 2 Ctto, 3 Trb, Bc

Dddr-Bds (Dieser Druck galt lange als im 2. Weltkrieg zerstört. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß er sich in der Biblioteka Jagiellónska in Krakau befindet. Nach Auskunft der Krakauer Bibliothek gehört er aber bis heute zum Besitz der Deutschen Staatsbibliothek und ist bis zum Abschluß der Verhandlungen darüber, was mit derartigen Werken geschehen soll, unzugänglich.)

Ausg.: Bärenreiter HM 21 (Teiledition)

VIRGILIANO, Aurelio

Del dolcimelo ... libro secondo. Dove si contengono ricercate fiorite; e madrigali con canzoni diminuite, per sonar uagamente con ogni sorte d'Instrumento.

Hs. undatiert (um 1600).

[1.] Ricercar facile di Flauto: Cornetto: Violino: Traversa e simili.
[4.] Ricercata per Cornetto: Violino: Traversa et altri Instrumenti.
[6.] Ricercata per Traversa: Violino: Cornetto et altri Instrumenti.
[7.] Ricercata per Flauto: Cornetto: Violino: Traversa; e simili in Battaglia.
[8.–10.] Ricercar come di sopra.
[12.] Ricercar di Flauto: Cornetto: Violino: Traversa; e simili.
[14.] Ricercar di Flauto: Cornetto: Violino: Traversa; e simili.
[16.] Ricercar di Cornetto: Violino: Traversa; e simili.

I-Bc

Ausg.: SPES (Faks.); *London Pro Musica* REP 1

WALTER, Johann

Fugen auf die acht tonos zwei- und dreistimmig sonderlich auf Zinken.

Hs. datiert 1542.

2 Fugen: sb; 6 Fugen: ss; 2 Fugen: bb; 1 Fuge: ssb; 4 Fugen: bbb; 10 Fugen sss; 2 Fugen: stb

Dddr-LEu Cod Mus. 50

Ausg.: Walter W, 4; Bärenreiter HM 63 (Teiledition)

WECKMANN, Mathias

1. Sonata à 4: Cttino, V, Trb, Fag, Bc
2.–4. Sonaten à 4: V, Cttino, Trb, Fag, Bc
5. Sonata à 4: Cttino, V, Trb o Va br, „Bombardo o Fagotto", Bc
6. Sonata à 4: V, Cttino, Trb, „Bombardo o Fagotto", Bc
7. Sonata à 4: V, Cttino, Trb, „Bombardo o Fagotto", Bc
8. Sonata à 3: Cttino o V, V, Fag, Bc
9. Sonata à 4: V, Cttino, Trb, „Fagotto o Bombardo", Bc
10. Sonata à 3: Cttino o V, V, Va g o Trb, Bc

Hs. undatiert.
Dbrd-Lr KN 207, Heft 14
Ausg.: EDM 2. Reihe, Bd. 4; *Musica Rara* 1,698 (Eine Sonata à 4)

WHYTHORNE, Thomas

Cantus. Of duos, or songs for two voices ... all the which be divided into three parts ... the second, which doth begin at the XXIII. song, are made for two children to sing. Also they may be aptly made for two treble cornets to play or sound ...
London: Thomas Este, the assigné of William Byrd 1590.
Songs 23–37: 2 S o 2 Ctto
GB-Lbl, Ob (B)
*BrownIM 1590_{11}

ANONYMUS

Sonata à 8 Istrumenti con tromba: Cl o Ctto, 2 Ctto o 2 V, 2 V, a Va, t Va, Vc, Vo, Tior, Fag, Org
Hs. undatiert.
A-Wn
*SmithersBT

Sonata à 6: 2 Cttino, Cl, 3 Trb, Org
Hs. undatiert.
CS-KRa B IV 36(1)
*OttoS

Sonata à 8: V, 2 Va, 3 Ctto, Cl, 6 Trb, Org
Hs. undatiert.
CS-KRa B IV 78
*OttoS

Sonata à 7: 2 Cl, 2 Ctto, 3 Trb, Org
Hs. datiert 1670.
CS-KRa B IV 99
*OttoS

Sonata à 13: 2 V, 2 Ctto, Org [alle anderen Stimmen fehlen]
Hs. undatiert.
CS-KRa B IV 133
*OttoS

Sonata per là camera è chiesa: 2 V, 2 Ctto, 3 Va, 3 Trb, Org
Hs. datiert 1670.
CS-KRa B IV 162
*OttoS

Sonata à 9: 2 V, 2 Va, Ctto, 2 Trb, Fag, Org
Hs. undatiert.
CS-KRa B IV 179
*OttoS

Sonata cornetino solo: Cttino, Bc
Hs. datiert 1686.
Dieses Stück ist in handschriftlicher Partitur zusammen mit einer Sonata für Fagott und Basso continuo überliefert. Auf den Titel der Zinkstücke folgend heißt es: A'g 16:86 M:S. Am Ende des Stückes finden sich die folgenden Initialen $S_{\mathcal{Y}}$.
I-MOe Ms. Mus. e 316.

Echo in violino over Cornetto
Hs. undatiert.
PL-WRu Ms 114 (verschollen)
*BohnH

Sonata prima à 6: 2 Ctto, 2 Cl, 2 Trb, Bc
Sonata seconda à 5: 2 V, 2 Ctto o Fl, Fag, Bc
Hs. undatiert.
S-Uu Inst. Mus. i hs 11:17

Sonatina (Adagio) – Intrada – Intrada
Hs. undatiert. (Die Handschrift enthält außerdem zwei Sonaten von Pezel, die auch in Pezels Druck *Hora decima* überliefert sind. Die oben angeführten Werke sind denen in der *Hora decima* recht ähnlich, stammen also evtl. auch von Pezel.)

Sonatella
Hs. undatiert (wahrscheinlich von Pezel; vgl. oben).
S-Uu Inst. Mus. i hs 11:27–11:27a (zwei geringfügig voneinander abweichende Versionen)

Sonata a 2. cornetto con basso continuo: 2 Ctto, Bc
Hs. datiert 1692.
Unten auf der Titelseite findet sich folgender Vermerk: „Andreas Düben 17. Octobris Anno 1692".
S-Uu Inst. Mus. i hs 13:9

Sinfonia à 5: 2 Ctto, 3 Trb
Hs. undatiert.
S-Uu Inst. Mus. i hs 65:24 (Trb II fehlt)

ALBRICI, Vincenzo

Amo Te laudo Te à 6: SS, 2 Cttino, Fag, „Spinetta", Org
Hs. undatiert.
Spinett- und Orgelstimme sind nicht identisch; Spinett ist nur bei den Sinfonie und Ritornelli vorgeschrieben.
S-Uu Vok. Mus. i hs 47:4 (Stimmen); 82:2 fol. 3v-5 (Partitur)

Benedicte Domine Jesu à 6: SSB, 2 V o 2 Ctto, Fag o Va g, b, Bc
Hs. undatiert.
S-Uu Vok. Mus. i hs 1:4 (Stimmen: 2. Ctto fehlt); 81:54 fol. 54–56 (Partitur)

BERNARDI, Stefano

Il terzo libro de madrigali a cinque voci, concertati con il basso continuo per sonare ... opera decima ...
Venedig: Giacomo Vincenti [1]1619, [2]1622.
Ecco il mio cor: AT, V, Ctto, Trb o Lt, Bc
Deh girate: AT, V, Ctto, Trb o Lt, Bc
Bellezze amate. Dialogo à 2: ST, V, Ctto, Tior o Chit, Bc
Mentre pomposa te ne stai, rosa: SAT, V, Ctto, Bc
[1]1619: I-TSmt (C)
[2]1622: I-Bc, VCd (C, A, T, Bc)
VogEinB 339 ([1]1619), 340 ([2]1622) – RISM B 2067 ([1]1619), B 2068 ([2]1622)

Concerti sacri scielti, et trasportati del secondo, et terzo libro de madrigali a cinque voci con il basso per l'organo ...
Venedig: Alessandro Vincenti 1621.
Enthält Kontrafakta der 4 Stücke aus *Il terzo libro* ... von 1619 (vgl. oben). Die lateinischen Texte beginnen folgendermaßen:
Quam pulchri sunt (Ecco il mio cor)
Indica mihi (Deh girate)
O quam suavis (Bellezze amate)
O quam tu pulchra (Mentre pomposa)
Die Instrumentationen entsprechen den obigen Angaben.
Dbrd-F; I-Bc, FEc, VCd, Sac (C, T), SPE (B per Org)
VogEinB 344 – RISM B 2056

BERTOLA, Giovanni Antonio

Salmi intieri che si cantano alli vespri di tutte le feste, e solemnità dell'anno, a cinque voci con il basso continuo.
Venedig: Alessandro Vincenti 1639.
Salve regina: 3 vok St, Ctto, V, Bc
Alma redemptoris: 3 vok St, Ctto, V, Bc
Regina coeli: 3 vok St, Ctto, V, Bc
Ave regina: 3 vok St, Ctto, V, Bc

Für alle genannten Werke sind in der *tavola* 2 V vorgeschrieben; demgegenüber geben die Überschriften Ctto oder V an.
I-Bc; PL-WRu (fehlt A)
*BohnD – RISM B 2161

BOLLIUS, Daniel
Dialogus harmonicus: SSB, Ctto, Fag, Tior o Lt, Bc
Hs. undatiert.
PL-WRu (verschollen)
*BohnH

BUXTEHUDE, Dietrich
Gott fähret auf mit Jauchzen: SSB, 2 „trombetti", 2 Ctto, 2 Trb, Fag, Bc
Hs. undatiert.
S-Uu Vok. Mus. i hs 82:43; Dbrd-Kdma
Ausg.: Buxtehude W, 5

Ich bin die Auferstehung: B, 2 V, 2 Va, Fag, 2 Ctto, 2 Cl, Bc
Hs. undatiert.
S-Uu Vok. Mus. i hs 82:43
Ausg.: Buxtehude W, 2

Mein Gemüt erfreuet sich: SAB, 4 V, 2 „trombetti", 3 Trb, Fag, 2 Fl, 4 Ctto, Bc
Hs. undatiert.
S-Uu Vok. Mus. i hs 85:5 fol. 9
Ausg.: Buxtehude W, 7

CAPRICORNUS, Samuel
Opus musicum, ab 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. vocibus concertantibus & variis instrumentis ...
Nürnberg: Autor [Christoph Gerhard] 1655.
18. O venerabile sacramentum: AA, 2 Ctto o 2 V, Bc
20. Judica me Deus: SS, V, Ctto, Bc
A-Wgm; S-Uu; O venerabile sacramentum auch in Ms in Dbrd-B M2980, wahrscheinlich auch in CS-KRa B II, 273 (vgl.: Anon. O venerabile).
*MitUB – RISM C 928

Dritter Theil geistlicher Harmonien, mit drey Stimmen und beygefügten Instrumenten.
Stuttgart: Autor [Johann Weyrich Rösslin] 1664.
16. Praeparate: ATB, V, Ctto, Trb, Org
18. Paratum cor meum: SSB, Ctto, Org
Dbrd-F; Paratum cor meum auch in Ms (datiert 1665) in S-Uu Vok. Mus. i hs 10:9.
RISM C 935

Judica domine: SS, Ctto, V, Bc
Hs. undatiert.
S-Uu Vok. Mus. i hs 84:58 fol. 3–6

Surrexit pastor bonus: A, Cttino, Org
Hs. undatiert.
S-Uu Vok. Mus. i hs 10:14

CHINELLI, Giovanni Battista
Il quarto libro de motetti a 2 e 3 voci con alcuni cantilene nel fine a 3 voci con violini et altri stromenti ad libitum ... opera nona.
Venedig: Alessandro Vincenti 1652.
Psallite Domino: TTB, 2 V o 2 Ctto, 2 Va o 2 Trb „ad libitum", Bc
I-Bc, FEc (S II, A, T, B); PL-WRu (Bc, S II fehlen; T unvollst.)
RISM C 2066

CROTTI, Arcangelo
Il primo libro de' concerti ecclesiastici a 1. a 2. a 3. a 4. & a 5. parte con voci sole, & parte con voci, & instrumenti.
Venedig: Giacomo Vincenti 1608.
Sonata sopra Sancta Maria: S, 2 Ctto o 2 V, Trb, Org
Congratulamini: S, Ctto o V, Trb, Org
O Gloriosa Domina: S, Ctto o V, Trb, Org
O sacrum convivium: S, Ctto o V, Trb, Org
Pater peccavi: S, Ctto o V, 3 Trb, Org
B-Br; I-Bc
RISM C 4552

DONATI, Ignatio
In: Flores praestantissimorum virorum a Philippo Lomatio bibliopola delibat unica, binis, ternis, quaternisque vocibus decantandi ...
Mailand: Filippo Lomazzo 1626.
Concerto III. O gloriosa Domina à modo di Ecco: SS o TT o „una voce" u V o Ctto, Bc
I-CEc (C, A, T); US-R (S, A, B, Partitur)
SartMS II 1626n

DURON, Diego
Resuene el orbe, Cantada de Corpus: A, 2 Ctto, Fag, Vo, Harfe
Hs. datiert 1725.
E-LPac Ms. CXIV, 43
Ausg.: *MBE, 5

FERDINAND III.
Deus tuorum militum: SB, Ctto, Fag, Bc
Hs. undatiert [um 1650]
Dbrd-Lr K.N. 28
*WelterRL

FRANZONI, Amante

Concerti ecclesiastici a una, due, et a tre voci col basso continuo per l'organo ... libro primo ...

Venedig: Ricciardo Amadino 1611.

Sopra l'aria d'Ruggiero: TT, 2 V o 2 Ctto, Bc

A-Wn (fehlt T)

SartMS I 1611a – RISM F 1812

FUNGHETTO, Paolo

Missa, psalmi omnes ad vesperas, complectorium motecta, et concetus, cum duobus magnificat, ut vocant, octonis vocibus concinenda. Una cum basso continuo ad organum ... nunc primum omnia ...

Venedig: Giacomo Vincenti 1609.

Osculetur me osculo oris sui: SSB, V, V o Ctto, 2 Va, b, Bc

I-BRd

SartMS I 1609e

GRANCINI, Michel'Angelo

Sacre fiori concertati à una, due, tre, quattro, cinque, sei, & sette voci, con alcuni concerti in sinfonia d'Istromenti, & due canzoni à 4. Opera sesta ...

Mailand: Giorgio Rolla 1631.

Exultate Christo adiutori nostro: TT, 2 V o 2 Ctto, Bc

I-Mb (S, B, Org), Mcap (S, A, T, B, 5, Org), VCd (B, Org)

SartMS I 1631 – RISM G 3401

HAMMERSCHMIDT, Andreas

Vierdter Theil, musicalischer Andachten, geistlicher Moteten, und Concerten, mit 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, und mehr Stimmen, nebenst einem gedippelten General-Baß.

Freiburg: Georg Beuther [1]1646, [2]1654, [3]1669.

XV. Herr höre und sey mir gnädig: TB, 2 Ctto, 3 Trb, Bc

[1]1646: B-Bc; Dbrd-Kl; Dddr-BD; US-MSu

[2]1654: Dbrd-BÜ

[3]1669: Dbrd-B

*MitUB – RISM H 1931 (1646), H 1932 (1654), H 1933 (1669)

Musicalische Gespräche über die Evangelia, mit 4. 5. 6. und 7. Stimmen nebenst den Basso continuo.

Dresden: Christian Bergen [Wolfgang Seyffert, Georg Beuther] 1655.

Gelobet sey der Herr à 4: AB, 2 Cttino, Bc

Was meinst du, will aus dem Kindlein werden à 5: ATB, 2 Cttino, Bc

‡A-Wgm, Wn; B-Br; CH-Zz; Dddr-Dl, HAmk, SAh, Zl; GB-Lbl; R-Sb; S-V; US-R, U

RISM H 1948

HOINECH, B[oras]

Nun danket alle Gott: SSB, 2 V, 2 „Cornetti et Flöt", 3 Trb, Bc

Hs. undatiert.

Dbrd-F

*SüssKM

K[ERN?], A[ndrea]
Dialogus Germanicus inter Mariam et Peccatorem: SA, 2 V, Va g, 2 Ctto muto o Va, Trb, [Bc]
Hs. undatiert.
CS-KRa B II 39
*OttoS

KNÜPFER, Sebastian
Herr, ich habe lieb die Städte deines Hauses: ATB, 2 Cttino, Trb, Bc
Hs. undatiert.
Stimmen und Titelblatt sind mit „Cornetin" bezeichnet, die Partitur mit „cornet".
Dbrd-B Mus. Ms. 11785 (auch in Mus. Ms. 11780, aber ohne Stimmbezeichnungen)
*KümmerKB

Herr wer wird wohnen in deiner Hütten: SAB, 2 Ctto, 3 Va, Org
Hs. undatiert.
Dbrd-B Mus. Ms. 11 780, Kdma
Ausg.: DDT 58, 59.
KümmerKB

KONWALYNKA, Paul
Musicalische Neu-Jahrs Beehrung ...
Brieg: Christoph Tschorn 1671.
O Jesu liebster Schatz: SS, V, Ctto, Trb o Va g, Fag, Bc
PL-WRu
*RISM K 1334

KRESS, Johann Albrecht
In te Domine speravi: A, Cttino, Bc
Hs. undatiert.
Dbrd-B Mus. Ms. 4320
*KümmerKB – *EitQ 439

KRIEGER, Johann
Neue musicalische Ergetzlichkeit (Erster Theil), das ist: Unterschiedene Erfindungen ... in die Musik gebracht.
Frankfurt-Leipzig: Christian Weidmann 1684.
XI. Himmelfahrts Andacht: Der Heyland fähret auff: A, 2 Cttino, Fag, BC
XIV. Zu ende des Kirchen-Jahrs: Gott lob die Kirche blüht: S, 2 V, 2 Va, 2 Cttino, 3 Trb, 2 Cl, Timp, Fag, Bc
XVI. Auf ein Frieden-Fest: Ach zu hohen Frieden Fürst: S, V, 2 Cttino, Cl, Vo, Bc
Dbrd-Lr; Dddr-LEm; S-Uu
*MitUB – RISM K 2448

LAPPI, Petro
Sacrae melodiae unica, duobus, tribus, quatuor, quinque, nec non et sex vocibus decantandae ... liber primus.

Venedig: Amadino 1614; Frankfurt: Stein 1621; Antwerpen: Phalèse 1622.
Incipite a 6: S, T, B, 2 V o 2 Ctto, Trb o V [o], Bc
1614: I-Bc (fehlen S, 6, Org)
1621: Dddr-Dl (S [unvollst.], A, T, B, Org); US-R (S)
1622: B-Br (5); Dbrd-F; GB-Lbl (T, B, Org); NL-At (A)
SartMS 1614e, 1622f – RISM L 687, L 688, L 689

MARINI, Biagio
Concerto terzo delle musiche da camera ... a 3. 4. 5. 6. e piu voci con due violini, et altri stromenti opera XVI.
Mailand: Carlo Càmagno 1649.
Grotte ombrose. Echo: SSS o TTT, 3 V o 3 Ctto, Bc
I-Fn
SartMS I 1649a – RISM M 667

MICHAEL, Samuel
Psalmodia Regia, das ist: Außerlesene Sprüche aus den ersten 25. Psalmen ... mit 2. 3. 4. und 5 Stimmen beydes Vocaliter und auch Instrumentaliter zu gebrauchen ... erster Theil.
Leipzig: Samuel Scheibe & Johann Franckens Erben [Gregor Ritzsch] 1632.
9. Ich dancke dem Herren von gantzen Hertzen: TT, 2 Ctto, Fag, Bc
20. Der Herr erhöre dich in der Noth: ST, Ctto, 2 Trb, Bc
A-Wgm; Dddr-Dl (A, B), HAmk, MUG (A fehlt); DK-Kk (Bc fehlt); GB-Lbl; PL-GD (S I, S II); S-Skma, Uu (Bc)
*MitUB – RISM M 2631

PERANDA, Marco Giuseppe
Accurite gentes: ATB, 2 Ctto o 2 V, Fag, Org
Hs. datiert 1666.
In den Vokalstimmen und einer der zwei erhaltenen Orgelstimmen sind die beiden Oberstimmen als „Violini" bezeichnet.
S-Uu Vok. Mus. i hs 30:3

Repleti sunt omnes spiritu sancto à 8: AT (o TB), 2 V, 2 Cttino o 2 Ctto, Fag, „Spinetto", Org
2 Hss., eine 1689 datiert, die andere undatiert.
Dddr-Dl Mus. Ms. 1738 E 501 (Partitur und Stimmen); Dbrd-B Ms. 17081 (Partitur). Im Dresdener Ms. sind AT, 2 V, „spinetto", 2 Cttini (in der Partitur heißt es: „Cornetto 1^0" und „Cornettino 2^0"), Fag, Org, im Berliner Ms. demgegenüber AT o TB, 2 V, 2 Ctto, Org angegeben.
*BernC – *KümmerKB

POHLE, David
Benedicam Dominum: SA, 2 V o 2 Ctto, Fag, Bc
Hs. undatiert.
S-Uu Vok. Mus. i hs 81:27; Dbrd-Kdma

POLIDORI, Ortensio

Salmi concertati a tre e cinque ... con doi violini ad libitum & anche con ripieni di tromboni, o di viole, o voci ne' passi, dove se travarà segnata la dittione tutti, libro secondo, opera XV.

Venedig: Alessandro Vincenti 1641.

3 Motetten: 3 vok St, 2 V o 2 Ctto, Bc

I-Bc

RISM P 5026

POSCH, Isaac

Harmonia concertans. Id est: Cantiones sacrae (quas concertus itali vocant) I. II. III. IV. voc. tam vivae voci, quam organo caeterisq; ...

Nürnberg: Simon Halbmayer 1623.

XL. Alleluja resurrexit sicut dixit: TT, Ctto, Trb, Bc

A-Wn (Partitur); Dbrd-F; Dddr-Dl (S, A, T, B), SAh (A); GB-Lwa; PL-WRu (A, T, B, Partitur); S-Uu

Ausg.: UCSB Series of Early Music

*MitUB – *RISM P 5244

PRIULI, Giovanni

Delicie musicali ...

Venedig: Stampa del Gardano appresso Bartolomeo Magni 1625.

Il tempo fugge, à 3 & à 6 se piace: SSB, Ctto, V, Va, Bc (mit Ritornelli: Ctto, V, Va, Bc)

Non vedi tù: TT, Ctto, V, Va, Bc (mit Ritornelli: Ctto, V, Va, Bc)

Es war uns nicht möglich, diesen Druck daraufhin zu untersuchen, ob der Zink noch in anderen Stücken vorgeschrieben ist. Die angeführten Informationen sind der unten genannten Edition entnommen.

Dbrd-As, Kl (6)

Ausg.: *Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz: *Musik alter Meister,* Heft 45 (Teiledition).

VogEinB 2279 – RISM P 5483

REINA, Sisto

Fiorita corona di melodia celeste a una, due, tre, e quattro voci con instrumenti, opera settima ...

Mailand: Giovanni Francesco & fratelli Camagno 1660.

De profondis: B, 2 Ctto, Org

I-Bc, Bsp

RISM R 1017

SCHELLE, Johann

Ich lebe, und ihr sollt auch leben à 9: B, 2 V, 2 „Flautin", 2 Cttino, 2 Cl, Bc

Hs. undatiert.

Dddr-Dl Mus. Ms. 1857 E 502

*BernC

SCHÜTZ, Heinrich

Symphoniae sacrae ... varijs vocibus & instrumentis accomodatae. A 3. 4. 5. 6. Novissime in lucem editae ... opus ecclesiasticum secundum.
Venedig: Signum Gardani apud Bartolomeo Magni 1629.
Anima mea. Prima pars (SWV 263): TT, 2 „Fiffari" o 2 Cttino, Bc
Adjuro vos. Secunda pars (SWV 264): TT, 2 „Fiffari" o 2 Cttino, Bc
Benedicam Dominum. Prima pars (SWV 264): STB, Ctto o V, Bc
Exquisivi Dominum. Secunda pars (SWV 268): STB, Ctto o V, Bc
Domine, labia mea aperies (SWV 271): ST, Ctto o V, Trb, Fag, Bc [Index: „Violin"]
Buccinate in nemenia tuba. Prima pars (SWV 275): TTB, Ctto, „Trombetta" o Ctto, Fag, Bc [Index: „Cornetto, Trombetta, & Fagotto"]
Jubilate Deo. Secunda pars (SWV 276): TTB, Ctto, „Trombetta" o Ctto, Fag, Bc
Dbrd-Bhm, Mbs (T, B, Org), W; Dddr-Bds; GB-Och; PL-WRu
Ausg.: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 13, 14
RISM S 2287

Symphoniarum sacrarum secunda pars Worinnen zubefinden sind Deutsche Concerten mit 3. 4. 5. nehmlich einer, zwo, dreyen Vocal, und zweyen Instrumental-Stimmen ... opus decimum.
Dresden: Johann Klemm, Alexander Hering [Gimel Bergen] 1647.
Meine Seele erhebt den Herren (SWV 344): S, 2 V, 2 Ctto o 2 „Trombetti", 2 Cttino o 2 V, 2 Va o 2 Trb, Bc
Dbrd-Bhm, Kl, Mbs, W; Dddr-Bds, Dl; GB-Lbl
Ausg.: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, 15.
RISM S 2292

SCHNEIDER, Martin

Erster Theil: Neuer geistlicher Lieder. Ariaetten, Canto solo cum sonatella à 5. Violin. doi violini. doi viola di braccio e violone cum basso continuo.
Liegnitz: Autor [Zacharias Schneider] 1667.
40 Arien à 5: S, 2 V o 2 Cl o 2 Ctto, 2 Va o 2 Trb, Vo o Trb, Bc
Jeder Aria ist eine Sonatella vorangestellt: 2 Cl o 2 Cttino, 3 Trb.
Dddr-Dl (S, V I, V II, t Va, Vo, Bc [2x]); PL-WRu (S, t Va); S-Uu (S, V I, V II, Va, t Va, Vo, Bc)
*MitUB – RISM S 1892

SCHULZE, Christian Andreas

Als der Tag der Pfingsten erfüllet war: SAB, V, Ctto, Trb, Fag, Org
Hs. undatiert.
Dddr-Dl Ms. Mus. 1696 E 512 (unvollst.)
*BernC

Heut triumphieret Gottes Sohn: B, 2 V, 2 Va, 2 Cttino, 2 Trb, Vo, Org
Hs. undatiert.
Dddr-Dl Mus. Ms. 1696 E 509
*BernC

STADLMAYR, Johann

Antiphonae vespertinae, alma redemptoris, ave regina, regina coeli, salve regina ...
Innsbruck: Johann Gäch 1636.
Regina coeli: SSB, 2 V o 2 Ctto, Bc
A-KR; Dbrd-Mbs (T)
RISM S 4295

Salmi a due, e tre voci con due violini, o cornetti ...
Innsbruck: Michael Wagner 1640.
Dbrd-LA (B, Va/Tior), Mbs (S I, S II, V II), Mu (V II)
RISM S 4297

STRADELLA, Alessandro

Il Barcheggio, Serenata in due parte: SAB, Ctto o Cl, 2 V, Bc
Hs. datiert 1681.
I-MOe Ms. Mus. F 1146
Ausg.: Editions Costallat (Sinfonia zu Prima parte)

TELEMANN, Georg Philipp

Erhöre mich, wenn ich rufe: TB, 2 V, Va, Vc, Vo, 2 Ob, Cttino, 3 Trb, „calcedon", Org; ripieni: SATB
Hs. datiert 1717.
Die Ripieno-Stimmen werden nur zum Schlußchoral herangezogen. Die Cornettino- und Posaunen-Stimmen sind eine Sekunde tiefer notiert als die anderen Stimmen.
Dbrd-F Ms. Mus. Ffm 965

Jesu, wirst Du bald erscheinen: STB, 2 V, Va, Vc, Ob, Ctto (Cttino o Clarinetto), 3 Trb, „calcedon", Org; ripieni: SATB
Hs. datiert 1717.
Ripieno-Stimmen nur beim Schlußchoral. Für dieses Stück existieren zwei austauschbare Zink-Stimmen, von denen die eine „cornetto", die andere „cornettino nel clarinetto" vorschreibt. In der „cornetto"-Stimme sind einige hohe Noten herabtransponiert.
Dbrd-F Ms. Mus. Ffm 1187

WERNER, Christoph

Exulta filia Jerusalem: A, 2 V o 2 Cttino, Bc
Hs. undatiert
S-Sk (unvollst.), Uu (unvollst.), V (unvollst.); Dbrd-Lr Ms. K.N. 206
*WelterRL

O Lux beata trinitas: A, 2 V o 2 Cttino, Bc
Hs. undatiert.
Dbrd-Lr Ms. K.N. 206
*WelterRL

ANONYMUS

O venerabile: AA, 2 Ctto, b Va, Org
Hs. undatiert.
Wahrscheinlich identisch mit Capricornus „O venerabile" aus dem *Opus musicum* ... von 1655.
CS-KRa B II, 273
*OttoS

Wohl dem der den Herrn fürchtet: ATB, 2 V, 2 Va, Vo, 2 Ctto, 2 Cl, Fag, Bc
Hs. undatiert.
Dbrd-F
*SüssKM

Laudabo nomen Dei: TTB, 2 Cttino, Fag, b, Bc
Hs. undatiert.
S-Uu Vok. Mus. i hs 69:13

Canzon super An wasserflüssen Babylons à 7: S, Ctto o V, 2 Cl o 2 Ctto, 3 Trb o 3 Va, Bc
Hs. undatiert.
PL-WRu Mus. Ms. 59
*BohnH

Ich habs gestalt ins Herrn gewalt: 1. Chor: T, 3 V, Vo; 2. Chor: S, 2 Ctto, 4 Trb, Vo, Bc
Hs. undatiert.
PL-WRu
*BohnH

Christian Dilesii Anno 1704 abgelegtes Proben Stücke: B, V, Ctto, Cl, Trb, Ob, Org, Vo o Fag
Hs. datiert 1704
Dddr-ZZ
Ausg.: *WernerZ

Martin Wincklers ... Anno 1701. Domin. 1. post Trinitatis in der St. Michaelis Kirche abgelegtes Proben Stücke ...
Hs. datiert 1701.
Sonata: V, Cttino, Trb, Org o Vo
Was du tust: T, V, Cttino, Trb, Org o Vo
Aria: T, Org o Vo
Ritornello post V. 1.: Cttino, Org o Vo
Ritornello post V. 2.: V, Org o Vo
Ritornello post V. 3.: Trb, Org o Vo
Post V. 4 Sonata da Capo und Was du tust et claudatur
Dddr-ZZ
Ausg.: *WernerZ

HISTORISCHE QUELLEN ZUR SPIELWEISE DES ZINKEN

Von Petra Leonards

Die historischen Quellen, in denen wir nach Aussagen über die Spielweise des Zinken forschen können, verdanken ihre Entstehung dem Humanismus. Die Auswirkungen dieser neuen Philosophie auf die Kunstauffassung der „Renaissance" hatte dazu geführt, daß das ästhetische Ideal in einer – *per artem* geformten – Nachahmung der Natur gesehen wurde. Der für die Musik relevante Bereich der Natur war die Sprache, die Darstellung der Seelenzustände des Menschen. So kommt es innerhalb des tradierten universalen Musikbegriffs zu einer Aufwertung des Erklingenden, der praktischen Musikausübung, und es konnte sich eine – dem Mittelalter gegenüber gänzlich neue – praxisbezogene Art musikalischer Lehrwerke herausbilden, welche u.a. auch über die Spieltechnik einzelner Instrumente Aufschluß geben.

Innerhalb der Musikanschauung des 16./17. Jahrhunderts zeigt sich jedoch eine neue Hierarchie: die Vorrangstellung der Vokalmusik, die einerseits mittels eines *organon naturale*[1] ausgeführt wird und daher der Natur nähersteht als Musik, die auf Artefakten gespielt wird, und die andererseits durch den gesungenen Text die dargestellten Affekte äußerlich faßbar werden läßt – gegenüber der Instrumentalmusik, der eine nur ungegenständliche Wirkung zugeschrieben wurde. So finden wir bei vielen Theoretikern eine höhere Bewertung der *vox humana,* und die Instrumente werden häufig an ihrer Nähe zur menschlichen Stimme gemessen: Von allen Instrumenten stehen die Blasinstrumente aufgrund ihrer dem Singen verwandten Art der Tonerzeugung an erster Stelle, und unter den Blasinstrumenten nimmt dasjenige den höchsten Rang ein, das die größte Ähnlichkeit mit dem aufweist, was man unter gepflegtem Gesang und vokaler Affektdarstellung verstand.[2] In einem bestimmten historischen Umfeld, nämlich in Norditalien von ca. 1550 bis 1620, galt der Zink als dasjenige Instrument, das in Klang, Flexibilität der Tongebung und durch eine nuancenreiche, „sprechende" Artikulation der menschlichen Stimme am nächsten kam. Deshalb wird seine Spieltechnik von einigen Theoretikern recht ausführlich behandelt, und daher nehmen in der vorliegenden Untersuchung die italienischen Lehrwerke breiten Raum ein.

Das Prinzip des „sprechenden Spiels", die Nachahmung der Sprache als künstlerisches Ziel, dem sich der Bläser durch eine bestimmte Artikulationsweise zu nähern versucht, welche die sprachverwandte Struktur der Musik verdeutlicht, wird in den Werken von Ganassi (1535), Cardanus (1546), Dalla Casa (1584),

[1] Vgl. Gioseffo Zarlino: *Istitutioni Harmoniche,* Venedig 1573, Teil I, Cap. 5ff., Faks.-Neudr. vol 1, Ridgewood/New Jersey 1966, 14ff.

[2] Vgl. dazu Petra Leonards, „Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Spieltechnik der Blasinstrumente vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Zeit", in: *Tibia* 1 (1980) 1–9. – Ein Aufsatz der Verfasserin über historische Quellen zur Stimmästhetik und Gesangstechnik im 16. und 17. Jahrhundert ist in Vorbereitung.

Richardo Rogniono (1592), Artusi (1600), Bendinelli (1614), Francesco Rognoni Taegio (1620), Fantini (1638) und Bismantova (1677) greifbar[3], und die Quellen lassen eine „Norditalienische Bläserschule" erkennen, die über fast eineinhalb Jahrhunderte tradiert wurde. Auch außerhalb des damaligen Kulturzentrums Italien (und hier spielte, auch im Bezug auf den Zinken, Venedig eine große Rolle) zeigt sich dieses „sprechende Prinzip" z.B. bei Agricola (1545) sowie Arbeau (1596) und Mersenne (1636). Die Artikulationslehre wurde oft anhand des Zinken dargestellt (beispielsweise bei Dalla Casa, Artusi, Rognoni Taegio, Bismantova und Mersenne), häufig im Zusammenhang mit der Verzierungslehre, da bei Diminutionen eine spezielle Artikulationsweise unerläßlich war. Theoretiker-Äußerungen zur Artikulation werden jedoch im folgenden nicht angeführt, da sie bereits an anderer Stelle behandelt wurden.[4]

Die herangezogenen Quellen beschränken sich außerdem in der Hauptsache auf den Diskantzinken, weil er das Soloinstrument darstellte und als in der Praxis häufig gebrauchtes Instrument auch noch eine Rolle spielte, nachdem er seine Vorrangstellung eingebüßt hatte; dies können wir z.B. Praetorius und den späteren deutschen Lehrwerken (Speer, Majer, Eisel) entnehmen.

Im folgenden werden Werke von Virdung, Agricola, Cardanus, Dalla Casa, Francesco Rognoni Taegio, Artusi, Virgiliano, Zacconi, Bottrigari, Kircher, Bismantova, Mersenne, Praetorius, Speer, Majer, Eisel und Mattheson herangezogen, in denen wir Abbildungen, Grifftabellen, Hinweise zu Benennung und Systematik, zur Bauweise, zur Verwendung, zum Ansatz und Tonumfang des Zinken, sowie Ratschläge zur Tonbildung, Intonation und Verzierungstechnik finden.

Das erste Lehrwerk, in dem uns der Zink begegnet, ist VIRDUNGS *Musica getutscht* (1511). Hier finden wir die Abbildung eines geraden *Zincken* mit 6 Grifflöchern auf der Vorderseite des Instruments. Bei AGRICOLA (1529/1545) wird in den Kapiteln mit Ratschlägen zur Spielweise der Instrumente des „ersten Geschlechts", die mit Atem und Fingern zu bedienen sind, und ebenfalls in den Abschnitten über die Artikulationslehre der Zink häufig subsumiert, einige Male eigens genannt; es wird auch eine Zeichnung eines geraden *Zincken* abgedruckt.[5]

[3] Vgl. Bruce Dickey, Edward H. Tarr, *Articulation in Early Wind Music: A Source Book*, vol 1, Nashville, gedruckte Edition in Vorbereitung. Ferner Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, „Die Abhandlung über die Blasinstrumente in Bartolomeo Bismantovas *Compendio Musicale* (1677). Übersetzung und Kommentar", in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* II, 1978, 143–187.

[4] Bruce Dickey, Edward H. Tarr, a.a.O.
Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O.
Petra Leonards, a.a.O.

[5] Außerdem bilden beide Quellen ein Grifflochhorn ab, das bei Virdung *Krum horn*, bei Agricola *Krumphorn* genannt wird und das dem Horn ähnelt, das auf der Titelseite von Ganassis *Fontegara* (1535) zu sehen ist.

Eine erste ausführlichere Behandlung des Zinken finden wir bei CARDANUS. In seinen Werken unter dem Titel *De Musica* (ca. 1546 bzw. 1574 verfaßt, jedoch nicht vollständig und erst 1663 gedruckt ediert) ist es oft schwierig zu entscheiden, wann er vom Zinken spricht, und wann nicht, da er – bis auf eine Ausnahme – durchweg den lat. Terminus *cornu* für Zink und Horn-Instrumente verwendet.

In *De Musica* I ([1546] 1663), Kap. 6, kommt er bei der Wertung der Instrumente nach Kriterien wie z.B. Klangschönheit und leichte Spielbarkeit zu dem Schluß, die Orgel sei das vortrefflichste aller Musikinstrumente, bemerkt jedoch, daß die Blasinstrumente generell wegen ihrer Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme anderen Instrumenten überlegen seien.

Dies wiederholt er in Kap. 9, das hauptsächlich von der Blockflöte handelt: Eine wahrhafte und genaue Imitation der menschlichen Stimme erreiche der Bläser, indem er sich in der Tongebung dem jeweils auszudrückenden Affektgehalt der Musik anpasse (z.B. verhaltene Tongebung bei Trauer, stärkere Tongebung bei Erregung usw.).

Allgemein sagt er über Holzblasinstrumente mit Grifflöchern: Je größer die Grifflöcher seien, desto mehr Luft sei erforderlich und desto lauter werde der Ton. Instrumente mit kleinen Grifflöchern aus leichtem Holz klingen seiner Meinung nach sehr angenehm, solche mit großen Grifflöchern aus Buchsbaum dagegen hart und schrill.

Cardanus bemerkt auch, daß eine Veränderung der Grifflochgröße eine Veränderung in der Intonation bewirkt, und nennt zum Beweis die Praxis des Halbdeckens, das den Ton um einen Halbton tiefer werden läßt.

Das Daumenloch, das größer sein könne als die anderen Grifflöcher, lasse, wenn es geöffnet werde, alle Töne eine Oktave höher erklingen; hier werden als Beispiele Blockflöte (*flautus*) und Zink (*cornu*) angeführt. Bei halbgeschlossenem Daumenloch ergebe sich die Doppeloktave (*supraschilus*). Für den jeweils tiefsten Ton einer Blockflöte ist zwar ein entsprechendes Phänomen zu beobachten, wenn auch die sich ergebenden Intervalle keineswegs reine Oktaven sind; jedoch selbst für die Blockflöte gilt dieses Oktavieren nicht prinzipiell, wie die erhaltenen Grifftabellen beweisen.[6] Zur Spieltechnik des Zinken äußert sich Cardanus an dieser Stelle derart ungenau, daß sich die Vermutung aufdrängt, er habe sich in dieser Materie weniger gut ausgekannt.[7] Beim Zinken hat das Daumenloch nämlich keinerlei

[6] So übrigens auch die von Cardanus selbst mitgeteilten Grifftabellen für Diskantblockflöten auf d″ und g′, Tenorblockflöte auf c′ und Baßblockflöte auf f (*De Musica* I, 9; op. omn. Tafel 9).

[7] Zumal er gegen *cornua* im allgemeinen eine gewisse Abneigung gehabt zu haben schien. In „De Musica III" (*De Subtilitate*, Kap. 16) spricht er über den Nutzen polyphoner Musik, für die man ja stets weitere Mitspieler und -sänger brauche und die deshalb für die Armen, für Kinder, Jugendliche oder Leute, die ihre Kinder zu Hause unterrichten wollen, nicht praktisch sei: „Sie zu verstehen ist segensreicher als selbst an ihr teilzunehmen. Ebenso [ist es gut], eine [theoretische] Kenntnis aller Instrumente zu haben – jedoch keine [praktischen Kenntnisse] der Art von Instrumenten, bei denen die Backen aufgeblasen werden [! – vgl. Berlin, s. S. 351 und Berg, S. 356]. Von diesen Instrumenten verabscheue ich am meisten das Spielen auf Horn-Instrumenten (*cornua*), denn sie zu blasen ist weder vornehm noch edel noch gesund für Gehirn, Lunge oder Unterleib, es führt nämlich zu Brüchen."

oktavierende Funktion[8], das Überblasen geschieht lediglich durch Verstärkung von „Zwerchfell"-Druck und Lippenspannung.[9] Außerdem haben ja Zinken ohne Daumenloch[10] denselben Tonumfang wie Zinken mit Daumenloch. Bei letzterem wird das Daumenloch nur für zwei Töne geöffnet: für die Oktave des tiefsten Tones[11] (z.B. a: alle Grifflöcher geschlossen – a′: alle offen) und evtl. noch beim kleinen Halbton über dieser[12] (z.B. b′: alle Grifflöcher auf der Oberseite geschlossen, Daumenloch offen).

Als wichtige Elemente für die Spieltechnik der Blasinstrumente allgemein nennt Cardanus Atem, Finger und Zunge. Bei seiner Darstellung der Artikulationslehre[13] (I, Kap. 8) werden jedoch nur Kesselmundstückinstrumente generell (*cornua*) angeführt.

In *De Musica* II (ca. 1574 verfaßt, einem Manuskript – Biblioteca Vaticana Latina Ms. 5850 –, das ungedruckt blieb) nimmt er in Kap. 27 Stellung zu den Möglichkeiten, auch das chromatische und enharmonische Genus darstellen zu können.[14] In der Renaissance wird die Tetrachordlehre der Antike wieder aufgegriffen, und man versucht, sie zur weiteren Differenzierung der Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten in die Praxis umzusetzen; so z.B. Nicola Vicentino, (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica,* 1555), der das *Archicembalo* entwickelt, auf dem auch die Tonabstände des chromatischen und enharmonischen Genus realisiert werden können. Doch auch Bläsern ist dies möglich: Cardanus nennt *tibicines,* Holzbläser allgemein, und *cornicularii,* in der engl. Übersetzung von Clement A. Miller mit „horn players" wiedergegeben, was m.E. nicht richtig ist, wenn auch Kesselmundstück-Instrumente grundsätzlich durch „Herauf-" oder „Herunterlippen" chromata und schismata spielen können. Mir scheint hier mit *cornicularii* (von *corniculum,* dem Diminutiv von *cornu,* entspr. ital. *cornetto*) eindeutig ein Terminus für Zinkenisten vorzuliegen,[15] zumal ja Blockflöte und Zink bereits in I, 7 bei der Praxis der Intonationsveränderung durch mehr oder minder weites Öffnen von Grifflöchern genannt wurden. Es stellt sich jedoch die Frage, warum Cardanus nicht durchweg *corniculum* als Terminus für den Zinken verwendet, wenn nur die-

[8] Vgl. Bismantova, s. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 163.

[9] Vgl. Mersenne, V. Buch *des instruments,* Prop. XXIII, 276: Man spielt die erste Oktave, indem man ein Griffloch nach dem anderen öffnet „*& puis on referme encore une fois tous les trous, qui font les huit autres sons de la seconde Octave en redoublant le vent, comme il arrive au Flageollet & aux Flustes*".

[10] Vgl. z. B. Mersenne, s.u. 327.

[11] Vgl. die Grifftabellen von Virgiliano (s. 323), Speer (s. 337) und Majer (s. 342).

[12] Vgl. die Grifftabellen von Speer, Majer, Eisel (s. 343) und Berg (s. 355). – Zur Angabe Bismantovas, daß bei ais″/b″ alle Grifflöcher offen sein sollen, vgl. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 167, sowie 149, Anm. 8, und 159, Anm. 28.

[13] Vgl. Bruce Dickey, Edward H. Tarr, a.a.O. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 170. Petra Leonards, a.a.O., 3, 5 und 8.

[14] Diatonischer Tetrachord: z.B. e′–f′–g′–a′: (kleiner) Halbton–Ganzton–Ganzton. Chromatischer Tetrachord: z.B. e′–f′–ges′–a′: Halbton–Halbton–kleine Terz. Enharmonischer Tetrachord: z.B. e′–·–f′–a′: Viertelston (*schisma*)–Viertelston–große Terz.

[15] Der eigentliche Terminus für den Hornbläser ist *cornicen,* vgl. Cardanus, II, 45, s.u. 319.

ser gemeint ist und nicht Kesselmundstückinstrumente schlechthin. In Kap. 45, „Über das Instrumentalspiel", werden folgende Bläser und Instrumente angeführt: *tubicines/tubae:* vermutlich Trompeten-Instrumente allgemein; *ductilae:* Posaunen; *tibicines/tibiae:* Pfeifen und Flöten aller Art; *buccinatores/buccinae:* nach Cardanus Hirten-Signalinstrumente mit 3 Grifflöchern auf der Vorderseite und einem Daumenloch, die ein hohes und ein tiefes Register haben und auch mit Neptuns Muschelhorn bei Ovid[16] verglichen werden; schließlich noch *cornicines/cornua:* Horninstrumente, worunter wiederum auch der Zink subsumiert wird.

In *De Musica* III (ausgewählte Abschnitte aus dem Gesamtwerk, die dort im Zusammenhang mit Außermusikalischem stehen), im Abschnitt „Über den Gehörsinn" (*De Subtilitate,* op. omn. III, 572), kommt Cardanus noch einmal auf die Imitation zu sprechen: Er nennt Orgeln, die in ihren Registern den Klang anderer Instrumente nachahmen (z.B. *fistula, tibia, cornu*), und eine hydraulische Orgel, die Vogelstimmen täuschend ähnlich imitieren kann. In diesem Zusammenhang sagt er über die Sonderstellung des Zinken: „Der Zink" (*cornu* mit Grifflöchern) „kommt im Klang der menschlichen Stimme am nächsten." Cardanus ist der erste Theoretiker, der diese besondere Eigenschaft des Zinken erwähnt, die, als Spezifikum, in den Lehrwerken der nächsten zweihundert Jahre immer wieder genannt wird.

Dann bemerkt Cardanus noch zur Geschichte des Instruments: „Früher hatte es keine Grifflöcher und wurde verwendet, um Soldaten zum Kampfe zu reizen, wie es bei Vergil heißt: ‚die Hörner ertönten laut mit rauhem Schalle'."[17] Doch „solch rauhe Musik ohne Melodie" gehöre eigentlich in den außermusikalischen Bereich des Geräusches und wird mit dem Donner verglichen, der das Küken im Ei und das Ungeborene im Mutterleib töten könne.

Für Dalla Casa, der selbst Zinkenist war und seinen Traktat *Il vero modo di diminuir* (1584) in der Blütezeit der Norditalienischen Bläserschule[18] verfaßte, spielt der Zink natürlich eine bedeutende Rolle. Nach seiner Darstellung der Artikulationslehre[19] widmet er diesem Instrument einen eigenen Abschnitt, aus dem uns das Ideal der Ebenmäßigkeit in Tongebung, Artikulation und Verzierungstechnik entgegentritt, dem man sich „mit Feingefühl" und gutem „Urteilsvermögen", in Nachahmung der vokalen Technik, nähern soll:

[16] „Und er nimmt das hohle Muschelhorn, das sich vom untersten Wirbel aus in die Breite windet" (*cava buccina sumitur illi, tortilis in latum, quae turbine crescit ab imo*), Ovid *Metamorphosen* I, 335. – Diese *buccinae* taugen, wie Cardanus betont, nicht zur *ars musica.*

[17] „Als Turnus von der Burg Laurentium das Kriegszeichen herabtrug und die Hörner mit rauhem Schalle ertönten, als er dem Pferd die Sporen gab und die Waffen schwang, da wurden plötzlich alle verwirrt ..." (*rauco strepuerunt cornua cantu*); Vergil, *Aeneis* VIII, 2. – Bei den römisch-antiken *cornua* handelt es sich jedoch – im Gegensatz zu den von Cardanus angesprochenen Vorläufern des Zinken, den präparierten Tierhörnern, – um Metallblasinstrumente besonderer Form (vgl. Edward H. Tarr, *Die Trompete,* Bern/Stuttgart 1977, 16).

[18] Vgl. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 170ff.

[19] Vgl. Bruce Dickey, Edward H. Tarr, a.a.O. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, 153, Anm. 15, 154, Anm. 16, 167, Anm. 39 und 170ff. Petra Leonards, a.a.O., 3, 4 und 7.

„Über den Zinken. Von allen Instrumenten eignet sich der Zink am besten dazu, die menschliche Stimme nachzuahmen, mehr als die anderen Instrumente. Man kann dieses Instrument für *piano* und *forte* und in allen Tonarten[20] gebrauchen, wie die menschliche Stimme. Man muß [jedoch tüchtig] üben, um gut zu spielen, und man soll sich davor hüten, die Tongebung zu hornartig oder zu dumpf werden zu lassen (*non ... habbi del Corno, ne del muto*). Deshalb muß man sich eine solche Lippenstellung aneignen, daß man eine gute Wirkung erzielt. Bei zu weit geöffneten Lippen bekommt der Ton etwas Hornartiges, der Klang verliert an Klarheit; letzteres passiert auch bei zu fest aufeinandergepreßten Lippen. Also soll man den Mittelweg einschlagen. [Der Zink] soll mit Feingefühl und Urteilsvermögen geblasen werden. Die Artikulationsweise soll weder zu undeutlich, noch zu explosiv, sondern der [vokalen Technik der] *gorgia* ähnlich sein. Und was die Diminution betrifft, so soll man wenige Verzierungen bringen, dafür aber gute.

So möge jeder [Zinkenist] auf eine gute Tongebung, gute Artikulation und gute Verzierungstechnik hinarbeiten und [sich bemühen], die menschliche Stimme soweit wie möglich nachzuahmen.

[20] Dalla Casas (später von Artusi wörtlich übernommene) Formulierung *& in ogni sorte di Tuono* erscheint auf den ersten Blick befremdlich und schwer zu deuten. Von den Theoretikern wird der Terminus lat. *sonus* bzw. ital. *s(u)ono* im allgemeinen verwendet für Töne, die instrumentaliter oder vocaliter hervorgebracht werden, während *tonus* bzw. *t(u)ono* eher in Verbindung mit der Theorie vorkommt, und zwar bei der Intervall- oder Tonartenlehre (z. B. bei Aron, Vanneo, Vincentino oder Zarlino, der die Tonarten jedoch – ebenfalls in mittelalterlich-lateinischer Tradition – *modi* nennt). Allerdings werden die *Toni* nicht in verschiedene *sorte* eingeteilt. – Nun ist es jedoch nichts Besonderes und keiner speziellen Erwähnung wert, daß auf dem Zinken – wie mit der menschlichen Stimme – alle Tonarten darstellbar sind. Was die ital. Theoretiker des 16./17. Jahrhunderts an der tradierten Moduslehre interessiert (neben der Systematik, den Intervallabständen, den Finales, den vertretenen Quint-, Quart- und Oktavgattungen, möglichen Transpositionen und Akzidentien) ist jedoch – ähnlich wie in der Antike – der *effetto,* die *natura* und *proprietade* einer jeden Tonart: ihre Eignung für die Darstellung eines bestimmten Affektbereiches, für bestimmte musikalische Gattungen, für bestimmte *cose, materie* und *parole* (z. B. Vincentino, Buch III, Kap. V–XII; eine ausführliche Tonartenlehre findet sich bei Zarlino, *Ist. Harm.* IV. Teil, Cap. 18–29). Wenn man dies im Blick behält, bekommt Dalla Casas Feststellung ihren Sinn: der Zink eignet sich aufgrund seiner flexiblen Tongebung für die Darstellung aller Arten von Affekten in den verschiedenen *Tuoni.* – Auch die Tetrachordgenera und die Verzierungslehre spielen in diesem gedanklichen Umfeld eine Rolle. Mersenne (Buch V *de la Composition,* Prop. XII) ist anderer Meinung als beispielsweise Zarlino und sagt: „was die *ports de voix, passages, diminutions, fredons, accents* und all das betrifft, was die Italiener unter ihren *Trilli, Gruppi & Strascini* verstehen, aufgrund derer sich – wie manche glauben – die *Genres* oder *tons* von einander unterscheiden, so kann man sie in allen Arten von *modes* und *tons* verwenden, obwohl man sagt, die *passages* eigneten sich eher für das diatonische, die *fredons* für das enharmonische und die *accents* für das chromatische Genus." Und es gebe keinen Modus, „den man nicht mit allen Arten von *sujets* verwenden könnte, vorausgesetzt, die verschiedenen *temps* und *mouvements* tragen ebenso oder noch stärker als die Melodie zur Freude oder Traurigkeit und den anderen Gemütsbewegungen bei." So könne in jedem Modus aus Trauer Freude werden, wenn man *mouvements fort legers* statt *fort pesans & mornes* verwende.

Ich würde noch [etwas] über die anderen Blasinstrumente schreiben, aber da dieses das wichtigste ist, verzichte ich darauf, und so kommen wir nun zu den Diminutionen."

Francesco Rognoni Taegio zitiert Dalla Casa teilweise wörtlich und sagt darüber hinaus im II. Teil seines Lehrwerkes unter der Überschrift „Von der Natur der Blasinstrumente" über den Ambitus des Zinken: „Der Zink geht natürlich bis zu zwei Oktaven und mehr, bis zu zwei Oktaven und einer Quinte, in die höchste Höhe hinauf."

Denselben Abschnitt Dalla Casas greift auch Artusi (*Ragionamento Primo,* fol. 5/5′) auf, betont jedoch außerdem, daß es wichtig sei, sein Instrument bestens zu beherrschen, wozu eine lange Übung gehöre. Voraussetzung sei natürlich, daß das Instrument von einem guten Meister gebaut sei und keinen schwerwiegenden Fehler aufweise. Eine gute und nuancenreiche Artikulation sei speziell beim Zinken von größter Wichtigkeit, wenn auch die Lippen einen nicht unwesentlichen Teil zur Tonbildung beitrügen. Zum guten Zinkblasen gehöre auch eine gute Verzierungstechnik: die *maniera bella del fare le tirate,* die den *passaggi* Lebendigkeit verleihe. Ein guter Spieler sei flexibel in der Tongebung in Höhe und Tiefe; er spiele normalerweise mit einem ‚gesunden' Ton, (*forte, cioè lo fa sentire con suono gagliardo*), den er aber auch ins piano zurücknehmen kann (*et con suono più rimesso*). Auf dem Zinken seien alle Tonarten [bzw. Affektbereiche] darstellbar[21], und er eigne sich auch dazu, die menschliche Stimme nachzuahmen. Artusi betont jedoch mehrfach, daß der Zink, im Vergleich zu anderen Instrumenten, besonders schwer zu spielen sei: „Dies ist wirklich ein schwieriges Instrument, das viel Mühe kostet und für das man [eine] lange Übe[zeit] aufwenden muß. Es zu spielen [und zu hören] bereitet jedoch viel Freude, wenn der Spieler von hervorragender Qualität ist, wie sie z.B. der *Cavaliere del Cornetto*[22] in seiner Glanzzeit besaß; ebenso *M. Girolamo* [Dalla Casa] *da Udene* in der Stadt Venedig, zusammen mit so vielen anderen, die in unserem Italien erblühten" (fol. 6). Und zum Schluß: „Um diesen Punkt nun für Euch abzuschließen, [möchte ich sagen]: Der Spieler muß auf das Gute bedacht sein: auf ein gutes Instrument, eine gute Artikulation, eine gute Verzierungstechnik und darauf, die menschliche Stimme so gut wie möglich nachzuahmen."

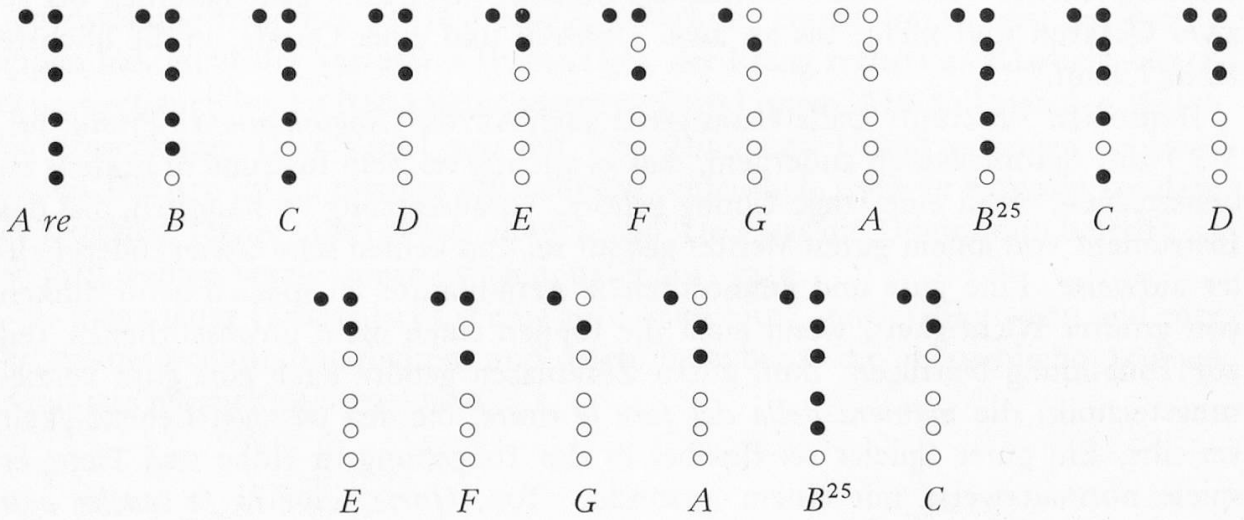
Bei Aurelio Virgiliano (*Il Dolcimelo, Libro Terzo,* Anfang 17. Jahrhundert)[23] finden wir auf der Doppelseite fol. 50′–51, bei der *Nuova intavolatura di tromboni*

[21] Vgl. Anm. 20.

[22] Diesen *Cavaliere Luigi del Cornetto* aus Ancona nennt auch Vincenzo Giustiniani in seinem *Discorso sopra la musica* (verfaßt ca. 1628, gedr. erst [Lucca] 1878, Ms. O[rsucci] 49, Archivio dello Stato, Lucca; engl. Übers. von Carol MacClintock, in: *Musicological Studies and Documents* 9, American Institute of Musicology 1962, 63–85): Er habe ganz wunderbar gespielt und sei besonders dadurch hervorgetreten, daß er ein kaum noch hörbares, geschlossenes Cembalo, das ihn begleitete, nicht übertönt habe.

[23] Ungedr. Manuskript, Commune di Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Ms. *C 33.* – Vgl. Veronika Gutmann, „Il Dolcimelo von Aurelio Virgiliano", in: Basler Studien zur Interpretation der Alten Musik, *Forum Musicologicum* II, 1980, 107–140; ferner Heinrich Huber, „Die Posaunenzüge im Wandel der Zeit", in: *Brass Bulletin* 11(1975) 83–86.

per sonarli in concerto als Diskantinstrument jeweils die Abbildung eines krummen Zinken. Hier wird der Ambitus unvollständig mit a–d'' bzw. c'–g'' angegeben. Auf fol. 52 folgt jedoch eine ausführliche Grifftabelle für den a-Zinken (*Modi tutti da sonar il Cornetto*) mit dem Tonumfang a–c'''; dies ist die erste uns bekannte Grifftabelle speziell für den Zinken[24]:



Der Zink begegnet uns in den Lehrwerken ferner bei der Behandlung des Problems der Stimmung und Intonation, wobei die Instrumente in verschiedene typologische Spezies eingeteilt werden. Eine solche Klassifizierung nimmt z.B. Zarlino (*Supplimenti Musicali,* Buch IV, Kap. XXXIII–XXXIV) vor, der jedoch den Zinken hierbei nicht eigens nennt: (a) Instrumente, die, wenn sie einmal gestimmt sind, in ihrer Stimmung – von Witterungseinflüssen einmal abgesehen – stabil bleiben (*stabili*), wie Orgel, Cembalo oder Harfe. – (b) Instrumente, die in ihrer Stimmung z.B. durch die Lage der Grifflöcher oder durch Bünde zwar festgelegt, aber doch veränderlich sind (*tanto mobili, quanto stabili*), wie *Pfiffaro, Flauto, Violone, Liuto.* – (c) Instrumente, die in ihrer Stimmung sehr stark veränderlich sind (*liberi*), z.B. *Violino* oder *Trombone.*

Lodovico Zacconi teilt in seiner *Prattica di Musica*[26] (Venedig 1592, *Libro Quarto,* Cap. XL–LVI) die Instrumente ebenfalls in verschiedene Kategorien ein, und zwar nach den Kriterien (a) Spielbarkeit diatonischer Reihen bzw. chromatischer Halbtöne, (b) Stimmungstypus, (c) mögliche Erweiterung des „natürlichen" Tonumfangs. Dabei werden jeweils diejenigen Instrumente als „perfekter" bewertet, die den Eigenschaften der *voce humana* näher kommen als andere.

[24] Agricola (1529/1545) versteht seine Grifftabelle für Blockflöten und andere Blasinstrumente zwar als „das rechte Fundament der gesagten Pfeiffen", äußert sich jedoch nicht eigens zu Griffweise oder Ambitus des Zinken.

[25] Gemeint ist jeweils ♮ *mi*; auch bei den Grifftabellen für Querflöte (fol. 54) und Blockflöte (fol. 55) gibt Virgiliano keine chromatischen Halbtöne an.

[26] Vgl. auch Pedro Cerone: *El Melopeo y Maestro,* Neapel 1613; dieses Werk stellt im wesentlichen eine span. Übersetzung des Traktates von Zacconi dar.

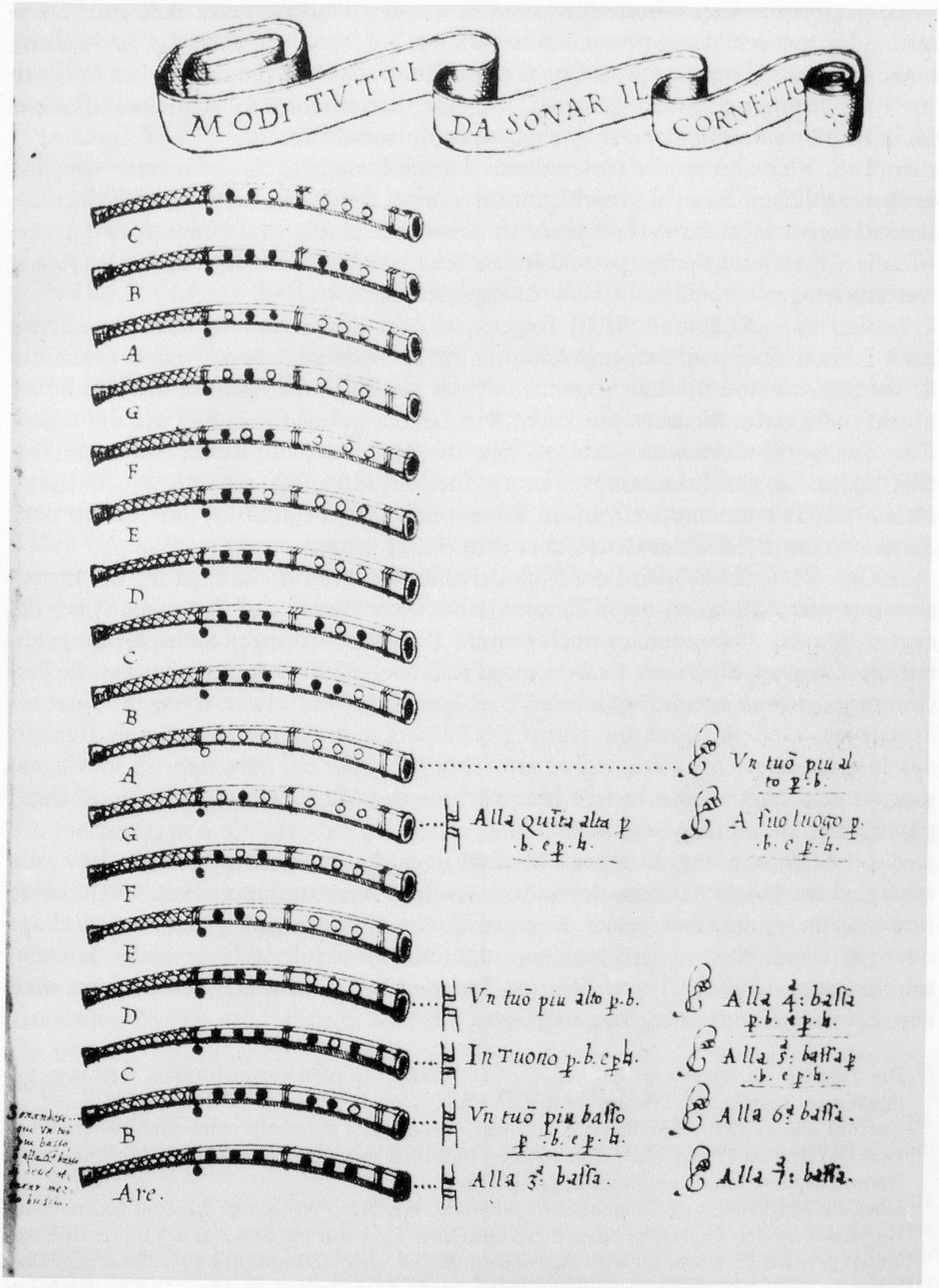


Abb. 1: Aurelio Virgiliano, *Il Dolcimelo,* f. 53 [52]. „Modi tutti da sonar il Cornetto."

Zu Beginn von Cap. XL stellt Zacconi fest, daß die Instrumente dazu geschaffen seien, die menschliche Stimme nachzuahmen (*si trova che tutti* [*gl'Istrumenti*] *sono fatti per imitar la voce*). Dabei seien überhaupt nur diejenigen Instrumente zur Ausführung von Musik geeignet, die eine diatonische Reihe spielen könnten, wie z. B. *i Tromboni, i Cornetti, i Fagotti, le Dolziane, i Flauti.*[27]

In Cap. XLI werden die Instrumente danach beurteilt, ob auf ihnen – wie mit der menschlichen Stimme – nicht nur *tutti suoni Diatonici,* sondern auch die *diuisioni Chromatiche* darstellbar sind. In dieser Beziehung sind einige Instrumente, wie die *Organi* und *Viole,* „perfekter" als beispielsweise Zinken, *Flauti* oder *Fifari,* welche weniger chromatische Halbtöne spielen könnten.[28]

In den Cap. XLII und XLIII folgt dann Zacconis Einteilung der Instrumente nach Stimmungstypen. Eingangs rühmt er die *perfettione & eccellenza* der menschlichen Stimme und die Leichtigkeit, mit der sie im Verlauf einer *cantilena* höher hinauf- oder tiefer hinabsteigen kann. Die Zinken gehören, ebenso wie die *Fifari, Flauti, Fagotti, Cornamuse* u. a. zu den Instrumenten, die durch die Lage ihrer Grifflöcher in der Stimmung bzw. Intonation festgelegt sind (*hanno il suono stabile*), doch können die einzelnen Töne, wie Zacconi vermerkt, durch mehr oder minder weites Öffnen der Grifflöcher vom Bläser verändert werden.[29]

In Cap. XL (= XLIV) wird der Zink bei einer weiteren Klassifizierung der Instrumente genannt. Es gibt, nach Zacconi, auch Instrumente, auf denen man über die *voci ... proprie & vere* hinaus noch weitere Töne hervorbringen kann; hierzu gehören die *Cornetti, Dolziani, Viole, Violini* u. a. Dieses Überschreiten der natürlichen Grenzen (*naturali termini*) geschehe jedoch nicht auf natürliche Weise (*non per via di natura*), sondern durch die Kunst des Bläsers und aufgrund der Beschaffenheit des Instrumentes (*per l'arte del sonatore, & per l'eßer del Istrumento*). Im Gegensatz zu den Zinken sind andere Blasinstrumente, wie *Fifari* und *Flauti* auf ihren natürlichen Tonumfang beschränkt.

Zacconi betont, der Komponist müsse über die natürlichen Grenzen bzw. die zusätzlichen Möglichkeiten der einzelnen Instrumente genau Bescheid wissen. Denn wenn er in einer seiner Kompositionen Instrumente in ungünstiger Lage oder gar falsch einsetze und sie dann nicht alle Noten ihres Parts spielen können, sei dies eine „häßliche" und *difforme* Sache ohnegleichen. Das bereite dann auch dem Spieler keine Befriedigung mehr.

[27] Die *Trombe,* als *Istrumenti da campi, ò da bataglie,* werden ausgeschlossen, weil man auf ihnen nicht *tutti le voci Diatoniche* spielen kann.

[28] Zacconi äußert sich nicht darüber, daß auf dem Zinken innerhalb eines Ambitus von über zwei Oktaven im Prinzip alle chromatischen Halbtöne spielbar sind, allein durch Herauf- oder Herunterlippen, ohne komplizierte Hilfsgriffe.

[29] Über die Möglichkeit der Tonhöhenveränderung durch den Atem sagt Zacconi nichts. – Im Gegensatz zu den *Organi,* bei denen die einzelnen Töne nur mit Mühe in der Intonation verändert werden könnten, rechnet Zacconi die *Regali,* deren Zungenpfeifen leichter stimmbar seien, zu den [*Istrumenti*] *piu mobili.* Während die Orgel jedoch (s. Cap. XLVII) ihre Stimmung „über Monate und Jahre hinweg" halten könne, verstimme sich das Regal schon „von einer Stunde zur anderen". – Die Posaune nimmt (nach Cap. XLVII) eine Mittelstellung zwischen den *Istrumenti stabili* und *mobili* ein.

Mit den über den natürlichen Tonbereich hinausgehenden Tönen meint Zacconi die höchste Lage des Zinken (vgl. Cap. LVI), die Bismatova später eine „Spezialität des Zinken" nennt.[30] Die Möglichkeit, im *falset* zusätzliche tiefe Töne[31] zu bilden, zieht Zacconi nicht in Betracht.

In Cap. XLVIII sagt er, daß es Blasinstrumente mit Grifflöchern nicht nötig hätten – wenn sie gut gestimmt aus der Hand eines Meisters kämen –, nochmals nachgestimmt zu werden, zumal es auch sehr schwierig sei, einzelne Töne in ihrer Intonation zu verändern. Diese Töne seien dann auch *un poco defettosi* und könnten nur mit Mühe gespielt werden, was Zacconi als unnatürlich ablehnt.[32]

In Cap. LVI folgt die *Universal demonstratione* des Ambitus aller Instrumente. Hier kommt Zacconi auf die in Cap. XL genannte Besonderheit des Zinken zurück und führt aus: „Was sowohl die weißen[33] als auch die schwarzen Zinken (*i Cornetti cosi bianchi come negri*) betrifft, so überschreiten sie natürlicherweise [einen Umfang von] 15 Tönen, angefangen von *A la mi re* [a], nicht. Man beachte jedoch, daß die schwarzen Zinken als Besonderheit über diese *voci naturale* hinaus noch vier, fünf oder sechs Töne höher hinaufgehen[34], welche ebenso gut und perfekt (*buoni & perfette*) [klingen] wie die anderen [Töne], wenn sie der Bläser gut zu bilden (*formare*) versteht. Ferner gibt es unter den schwarzen Zinken ein *Cornetto,* das *Corno torto* heißt [und] nicht über 11 *voci reale* hinausgeht, von *D sol re* [d] bis *G sol re vt* [g′], und [auch] mit [einer] Klappe reicht er nicht tiefer als *C fa vt* [c] hinab."

In der nachfolgenden Tabelle gibt Zacconi nochmals den Ambitus der *Cornet(ti) bianchi & negri* mit a–a″, den Umfang des Tenorzinken (*Corno torto*) mit d bzw. c bis g′ an.

Bottrigari (*Il Desiderio,* 1599) nennt bei seiner Einteilung der Instrumente nach Stimmungs-Typen die geraden und krummen Zinken in der Kategorie „festgelegt, aber veränderlich" (*stabili-alterabili*): „Obwohl sie aufgrund ihrer Grifflöcher eine gewisse Stabilität besitzen, kann ein geübter Spieler dennoch etwas weniger oder etwas mehr Luft geben, er kann die Grifflöcher mehr oder weniger öffnen und [diese Instrumente] so einer guten Stimmung näherbringen. Erfahrene Bläser tun dies. ... Die Blasinstrumente, wie die Block- und Querflöten, die geraden und krummen Zinken und andere ähnliche [Instrumente] gehören alle zur gleichen

[30] Vgl. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 166–167.

[31] Vgl. Praetorius, s.u. 334.

[32] Er lehnt jedoch nicht die durch Kunstfertigkeit mögliche Erweiterung des „natürlichen" Tonraumes ab.

[33] Zacconi meint hiermit wohl weniger krumme Zinken aus Elfenbein, sondern eher gerade Zinken mit Mundstück und stille Zinken ohne Lederüberzug, denen er im folgenden eine Ausweitung des Tonumfangs über das a″ hinaus – eigentlich zu unrecht – abspricht. Der Diskantzinkentypus, der Zacconi am häufigsten als Soloinstrument für virtuose Partien in höchster Lage begegnet ist, dürfte jedoch der krumme, mit schwarzem Leder bezogene a-Zink gewesen sein.

[34] Also bis e‴, f‴ oder g‴.

Spezies, da sie meistens die syntonische Diatonik des Ptolomeus[35] benutzen", ebenso wie die in der Stimmung stabilen Instrumente. Andere in der Stimmung teils festgelegte, teils veränderliche wie Laute und Violen dagegen benutzen das *diatonico incitato* des Aristoxenus.[36] Um in einem Konzert nun zu einer guten Stimmung (Wortspiel: *concento,* nicht *conserto*) zu gelangen, muß sich der Spieler eines stabil-veränderlichen Instruments, beispielsweise ein Zinkenist, der Stimmung und Intonation eines stabilen (Tasten-)Instruments durch Flexibilität im Luftdruck und durch verschiedenen Öffnungsgrad der Grifflöcher anpassen.

Und über die Nonnen des Klosters S. Vito in Ferrara, die für die ungewöhnlich hohe Qualität ihrer Konzerte berühmt waren, findet sich bei Bottrigari folgende Bemerkung: „Zinken und Posaunen sind die schwierigsten aller Instrumente, und so fällt es [den Nonnen], da sie ja Frauen sind, nicht leicht, diese zu handhaben." Doch auch in diesen Künsten würden sie von ihrer *Maestra* bestens unterwiesen.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts ist die Blütezeit des Zinken vorüber. Er hatte seine Vorrangstellung als Soloinstrument verloren und begann, vor allem in Italien, seltener zu werden. Dies bezeugt z.B. Athanasius Kirchers *Musurgia Universalis*[37] (1650, Lib. VI: *De Musica Instrumentalis,* Pars III, Cap. II: *De fistula hexastoma*). Hier finden wir einen runden krummen Zinken mit fünf Grifflöchern auf der Vorderseite abgebildet (das sechste, das Daumenloch, ist nicht sichtbar)[38], und auf S. 500 gibt Kircher zu dieser Zeichnung folgende Erklärung:

„Ein *Cornu,* italienisch *Cornetto,* zeigt Figur VI; [der Zink] ist ein Instrument, das für eine Oberstimme bestens geeignet ist."

Auf S. 501 folgt dann eine „Symph(onia) cu(m) 4 *cornibus,* vulgò *cornetti,* vna cu(m) *dulcino,* sive vulgò Fagotto instituenda". Es ist die von Mersenne mitgeteilte Phantasie von Henry le Ieune[39], die Kircher hier anführt, wobei er jedoch die Stimme des Baßzinken dem Fagott zuweist.

Danach äußert sich Kircher über die Verwendung des Zinken bei den Musikern seiner Zeit:

„Da die *tibiae* oder *cornua,* im allgemeinen *Cornetti* [genannt], eine beachtliche musikalische Bedeutung haben, wundere ich mich darüber, daß unsere Römischen Musiker diese [Instrumente] so gänzlich außer acht lassen, obwohl nichts zur Kirchenmusik geeigneter sein könnte als sie, zumal wenn drei, vier oder fünf Zinken (*tibiae*) mit einem *dulcinus,* allg. *Fagot,* zusammen spielen. Ich jedenfalls war schon immer der Ansicht, daß bei größeren Feierlichkeiten und hohen Festen *Symphoniae*[40] dieser Art dem Ensemble von Saiteninstrumenten bei weitem vor-

[35] Der Ganzton wird in einen kleinen Halbton, *semitonium minus* (z.B. zwischen e und f), und einen großen Halbton, *semitonium maius* oder *apotome* (z.B. zwischen b und h oder f und fis), eingeteilt (vgl. Zarlino, *Soppl. Mus.,* Buch IV, Kap. XXXIV bis XXXVI).

[36] Der Ganzton wird in zwei gleiche Halbtöne eingeteilt.

[37] Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis,* Rom 1650; Basel, Privatbesitz.

[38] Über die Spielweise dieses Zinkentypus äußert sich Kircher leider nicht.

[39] S. u. 332.

[40] Kircher benutzt den Terminus *symphonia* hier im ursprünglichen Sinne von „Zusammenklang" (mehrerer Zinken und eines *Fagot* als Baß).

zuziehen seien, vor allem wenn sie in für sie geeignetem Stil in hervorragenden Kompositionen eingesetzt werden."

In Venedig scheint dagegen die Zinkenisten-Tradition noch länger lebendig geblieben zu sein: In den Besoldungslisten der Basilica von San Marco sind zwischen ca. 1650 und dem Ende des Jahrhunderts mehrere Zinkenisten dokumentarisch belegt.[41]

Bismantovas *Compendio Musicale,* 1677 verfaßt, doch zu Unterrichtszwecken bis mindestens 1694 in Gebrauch, gehört in die Spätzeit des Zinken. In diesem Werk mischen sich jedoch fortschrittliche und konservative Züge, und wir können Bismantova – der selbst Zinkenist und Pädagoge war – aufgrund seines Musikbegriffs, speziell seiner Artikulationslehre, in der das „sprechende Prinzip" noch immer seine Gültigkeit besitzt, als letzten Sproß der norditalienischen Bläsertradition ansehen. In seinem Lehrwerk finden wir, neben Abbildungen und Grifftabellen, Hinweise zur Tonbildung, zum Ansatz, zur Intonation, sowie praktische Ratschläge zur Methodik, zur Pflege des Instruments u.a. Zu Einzelheiten sei auf die kommentierte Ausgabe der Teile des Traktates, welche die Spielweise der Blasinstrumente zum Gegenstand haben, verwiesen.[42]

Außerhalb der italienischen Bläsertradition, doch – wie seine Artikulationslehre zeigt – in Beziehung zu ihr stehend, behandelt Mersenne Zinken in verschiedenen Stimmlagen sehr ausführlich.

In seiner *Harmonie Universelle* (Buch V *des instruments à vent,* Prop. XXII, 1636) findet sich auf S. 273 die Abbildung und Beschreibung eines Diskantzinken (*Dessus des Cornets*): Er habe 6 oder 7 Grifflöcher auf der Oberseite (kein Daumenloch); manche hielten das siebente für überflüssig, da Zinken mit 6 Grifflöchern denselben Tonumfang haben. Er habe ein abnehmbares Mundstück (*bouquin*). Was den Ansatz des Zinken betrifft, verweist Mersenne auf seinen Abschnitt über die Trompete (Prop. X): Wichtig sei die Lippenstellung sowie eine gute und deutliche Artikulation bei jedem Ton: dies imitiere die menschliche Stimme und das Wort.

Vom Tenorzinken (*Taille des Cornets*) ist auf S. 273 nur das untere Ende abgebildet, da er aussehe wie das Diskantinstrument, unten jedoch ein Griffloch mehr (also insgesamt 7) mit Klappe und Fontanelle habe. Über den (in der Abbildung proportional verkleinerten) Baßzinken (*Basse [des Cornets]*) in S-Form sagt Mersenne, er habe ebenfalls eine Klappe mit Fontanelle, sei 4 *pieds* lang und besitze den Tonumfang einer Oktave oder None.

Dem *Dessus des Cornets,* der $1\frac{3}{4}$ *pied* lang sei und den Ambitus einer Sedezime habe, widmet Mersenne einen Abschnitt mit genauen Maßangaben, da er der gebräuchlichste aller Zinken sei, „denn man verwendet ihn in Konzerten mit Singstimmen und zusammen mit der Orgel als Diskantstimme; das klingt ganz wunder-

[41] Vgl. Eleanor Selfridge-Field: *Venetian Instrumental Music,* New York/London 1974, 297–308.

[42] Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O.

bar, wenn man [den Zinken] mit solcher Perfektion wie der *sieur Quiclet*[43] zu blasen versteht".

Bei seinen detaillierten Angaben für den *Dessus des Cornets* verwendet Mersenne die Einheiten *pouce* (Zoll) und *ligne* (Linie). Die absolute Länge solcher Maße (z.B. auch Fuß/*pied* oder Schuh) differierte zwar von Ort zu Ort, die Proportionen der einzelnen Abschnitte des Diskantzinken dürften jedoch von Interesse sein.
Es beträgt die Länge

von *A* bis zur Mitte des 1. Grifflochs: 10 *pouces,*
von *C* bis zur Mitte des 6. Grifflochs: 3 *pouces;*
die Abstände der Grifflöcher 1–2, 2–3, 4–5 und 5–6 betragen jeweils 13 *lignes,*
der Abstand der Grifflöcher 3–4 beträgt 17 *lignes;*
die Grifflöcher haben jeweils einen Durchmesser von 4 *lignes.*

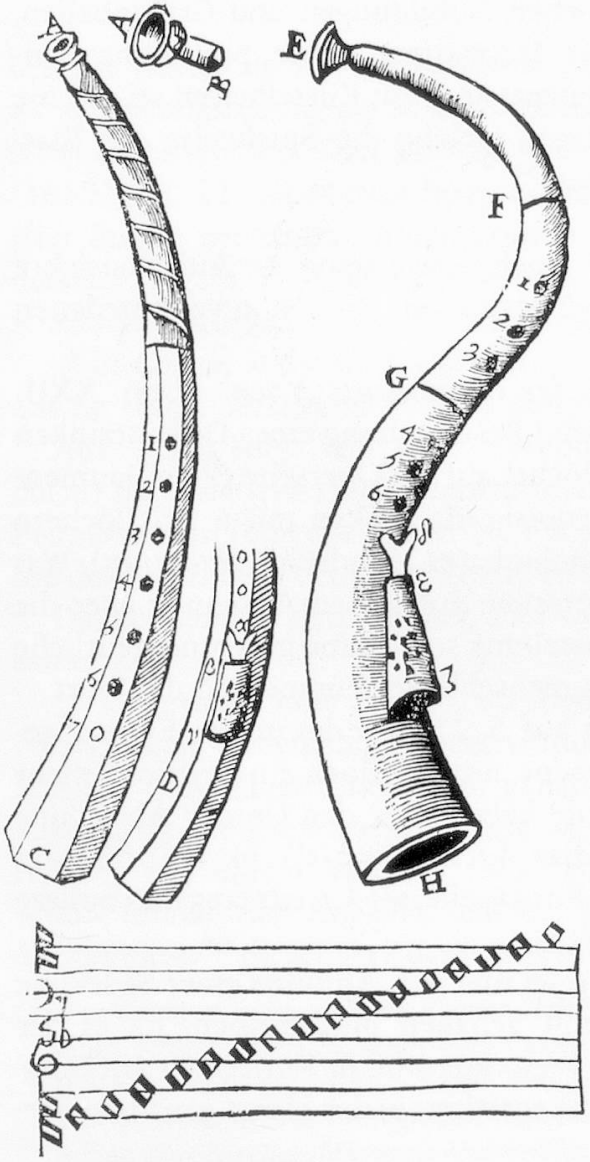


Abb. 2: Marin Mersenne, *Harmonie Universelle;* Paris 1636, 273. Dessus des Cornets, Taille des Cornets (unteres Ende), Basse des Cornets.

[43] Vgl. auch 330 und 331. Einen weiteren berühmten Zinkenisten seiner Zeit nennt Mersenne im Vorwort (*Préface Générale)* zu seinem Gesamtwerk: *Pour le Cornet, de Liuet a esté le plus excellent pour faire les fanfares* [!], *comme l'Anglois pour la trompette.*

Den Durchmesser der Mundstückbohrung gibt Mersenne mit 1 *ligne* an, „was z. T. bewirkt, daß der Ton des Zinken durchdringend (*fort eclatant*) ist; denn seine Innenbohrung erweitert sich allmählich bis zur unteren Öffnung *C*, deren Durchmesser 1 *pouce* beträgt, wenngleich sie sich vom Mundstück bis zum 1. Griffloch merklicher erweitert als von dort zur unteren Öffnung".

Bei den erhaltenen Originalinstrumenten findet man recht differenzierte und komplizierte Verhältnisse der Innenbohrung. Beim Intonieren eines Instruments wurde hier und da ein Konus erweitert, so daß man von einem reinen Konus jedenfalls nicht sprechen kann. Die von Mersenne hier angegebene Zweiteiligkeit der Innenbohrung mit einem rascher und einem weniger rasch steigenden Konus ist nur eine der in der Praxis anzutreffenden Möglichkeiten.

Aus Mersennes Griff-Angaben bei der mitgeteilten *Phantasie* (s. u. 332) geht hervor, daß er als *Dessus des Cornets* mit einem a-Zinken rechnet. Als Gesamtlänge ergeben sich für dieses Instrument 13 *pouces* und 69 *lignes*.

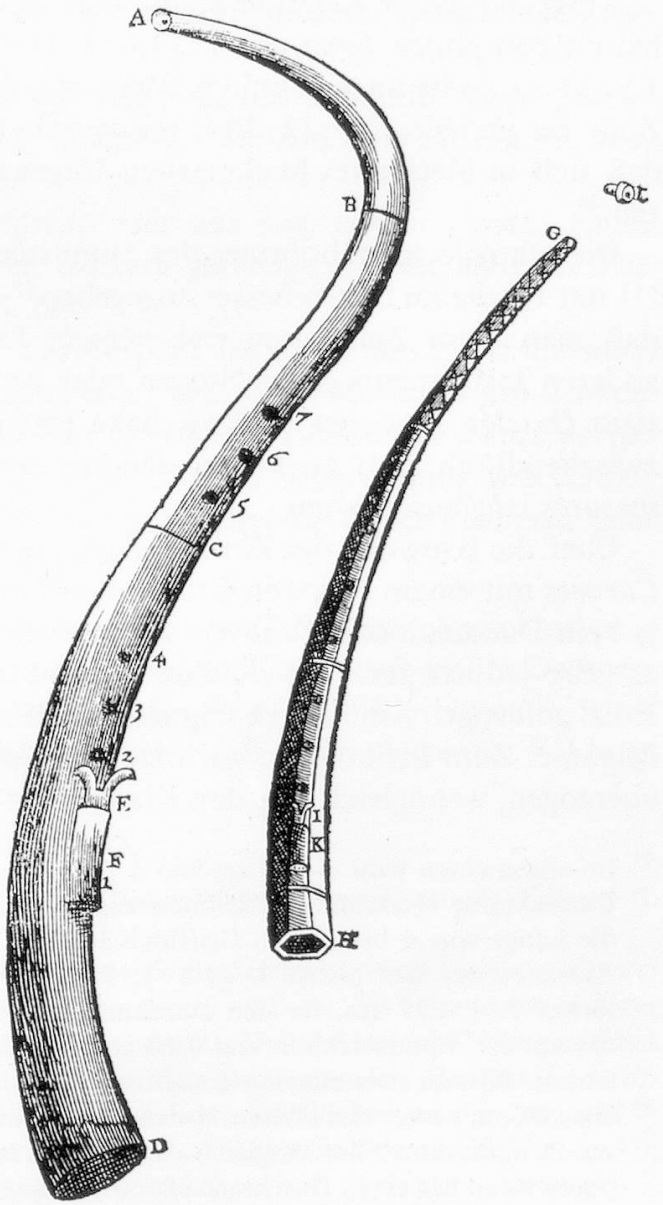


Abb. 3: Marin Mersenne, *Harmonie Universelle;* Paris 1636, 276. Dessus des Cornets, Basse des Cornets.

Bei der, wie Mersenne betont, proportionsgetreuen Abbildung des S-förmigen Baßzinken auf p. 276 (die Nummern der Grifflöcher stehen in falscher Reihenfolge) betragen die Längen

von *A* bis zum 1. Griffloch: 1 *pied* + 7 *pouces,*
vom 1. zum 2. Griffloch: 1 *pouce,*
vom 2. zum 3. Griffloch: 1 *pouce,*
vom 3. zum 4. Griffloch: 1/2 *pied,*
vom 4. zum 5. Griffloch: 1 *pouce,*
vom 5. zum 6. Griffloch: 1 *pouce,*
vom 6. zum 7. Griffloch: 6 *pouces,*
vom 7. Griffloch bis zur unteren Öffnung *D*: 10 *pouces.*

Die Gesamtlänge des Baßzinken beträgt also 1,5 *pieds* und 27 *pouces.* Nach Mersennes Angabe, der Baßzink sei insgesamt 4 *pieds* lang, läßt sich ein Verhältnis von *pied : pouce* wie 1 : 10,8 errechnen.

Aufgrund dieser Relation ergibt sich für die Maße beim Diskantzinken ein Verhältnis von *pouce : ligne* wie 1 : 11,695. Die Relation *pied : pouce : ligne* = 1 : 10,8 : 126,31 ist recht ungewöhnlich. Meist standen solche Längenmaße (wie z.B. Fuß : Zoll) im Verhältnis 1 : 12 : 144, seltener 1 : 10 : 100. So liegt die Vermutung nahe, daß sich in Mersennes Maßangaben Ungenauigkeiten eingeschlichen haben könnten.[44]

Die schmale Innenbohrung des Mundstücks – für *Dessus des Cornets* und *Basse* (!) mit 1 *ligne* im Durchmesser angegeben[45] – trägt, nach Mersenne, auch dazu bei, daß man beim Zinkblasen viel weniger Luft verbraucht als beim Spielen eines anderen Instruments, beim Singen oder bei der normalen Atmung. Der berühmte *sieur Quiclet, Musicien du Roy,* habe eine *chanson* von 80 *mesures* gespielt, ohne zwischendurch Luft zu holen, und der *sieur Sourin d'Auignon* habe es gar 100 *mesures* lang ausgehalten.

Über die Bauweise der Zinken allgemein sagt Mersenne, die Spanier hätten auch *Cornets* mit einem weiteren Griffloch auf der Unterseite (Mersennes Zinken haben ja kein Daumenloch). Krumme Zinken würden aus zwei Hälften zusammengefügt, es gebe jedoch auch gerade Zinken, und diese würden aus einem einzigen Stück Holz gefertigt. Am besten eigneten sich trockene Hölzer, z.B. Eberesche oder Pflaume. Zum Schutz und zur besseren Haltbarkeit würden Zinken oft mit Leder überzogen, wenngleich dies den Klang nicht verbessere.

[44] Im allgemeinen wird die Länge von 1 *pied* [*du Roy*] mit 32,5 cm angegeben. Legen wir der Umrechnung Mersennes Relationen zugrunde, so ergeben sich beim *Dessus des Cornets* für die Länge von *A* bis zum 1. Griffloch 30,09 cm, von *C* bis zum 6. Griffloch 9,03 cm, für die Abstände der Grifflöcher 1–2, 2–3, 4–5 und 5–6 je 3,35 cm, für den Abstand der Grifflöcher 3–4 4,37 cm, für den Durchmesser der Grifflöcher je 1,03 cm und für den Durchmesser der Mundstückbohrung 0,26 cm. Die Gesamtlänge des Diskantzinken betrüge 56,88 cm; das könnte etwa einem a-Zinken in sehr hoher Stimmung entsprechen.

[45] Den Durchmesser des oberen Mundstückrandes gibt Mersenne, 278, für den Baßzinken mit nur 5 *lignes* an. – Im Vergleich dazu die Maße des Trompeten-Mundstücks (Prop. XI): der obere Rand hat einen Durchmesser von 10 *lignes,* die Innenbohrung von 3 *lignes.*

Die Tonqualität des Zinken vergleicht Mersenne mit einem Sonnenstrahl, der im Dunkel aufleuchtet: *Quant à la propriété du son qu'il rend, il est semblable à l'éclat d'un rayon de Soleil, qui paroist dans l'ombre ou dans les tenebres, lors qu'on l'entend parmy les voix dans les Eglises Cathedrales, ou dans les Chapelles.*

In Prop. XIII folgt dann Mersennes Darstellung der Artikulationslehre anhand des Zinken, hier ausführlicher als z.B. bei der Trompete (Prop. XI); dies zeigt, daß auch bei Mersenne der Zink im Bezug auf nuancenreiche Artikulation eine gewisse Sonderstellung einnimmt.[46] Zum Ansatz sagt Mersenne hier: Zinkenisten, die Rechtshänder sind, setzen das Instrument an der rechten Seite, Linkshänder an der linken Seite und manche auch in der Mitte des Mundes an.

Dann behandelt er die Verzierungstechnik: Wenn man dieses Instrument gut zu blasen verstehe, könne man Diminutionen von 32 Noten pro *mesure* bringen.

Generell, besonders aber in ausgezierten Kadenzen, müsse ein guter Zinkenist – in Imitation der *vox humana* und des besten Gesangstils – mit zarter Tongebung spielen. Wer dieses Instrument erlernen wolle, müsse ein guter Musiker sein, ein gutes Gehör haben und, da der Zink fast immer Diminutionen spiele, auch komponieren können.

Mit einem besonders guten Ansatz, wie ihn z.B. der berühmte *sieur Quiclet* besitze, käme man noch 2 Töne höher hinauf als die Ambitus-Tabelle (S. 273) zeigt, also 2 Oktaven und eine Quarte.

Zinken würden entweder aus Elfenbein oder aus sog. *sandal cytrin,* einem odoriferen Holz, oder auch aus anderen Hölzern gefertigt, wie die anderen Blasinstrumente auch (vgl. Prop. XII, s.o. S.24).

Vor einem eigenen Abschnitt über das Serpent (*la vraye Basse des Cornets*) in Prop. XXIV gibt Mersenne ein Beispiel einer typischen Musik für ein Zinken-Ensemble (*Musique qui est propre pour les Cornets*): eine *Phantasie à cinq parties composée par le sieur Henry le Ieune, pour les Cornets* (Übertragung s. S. 332).

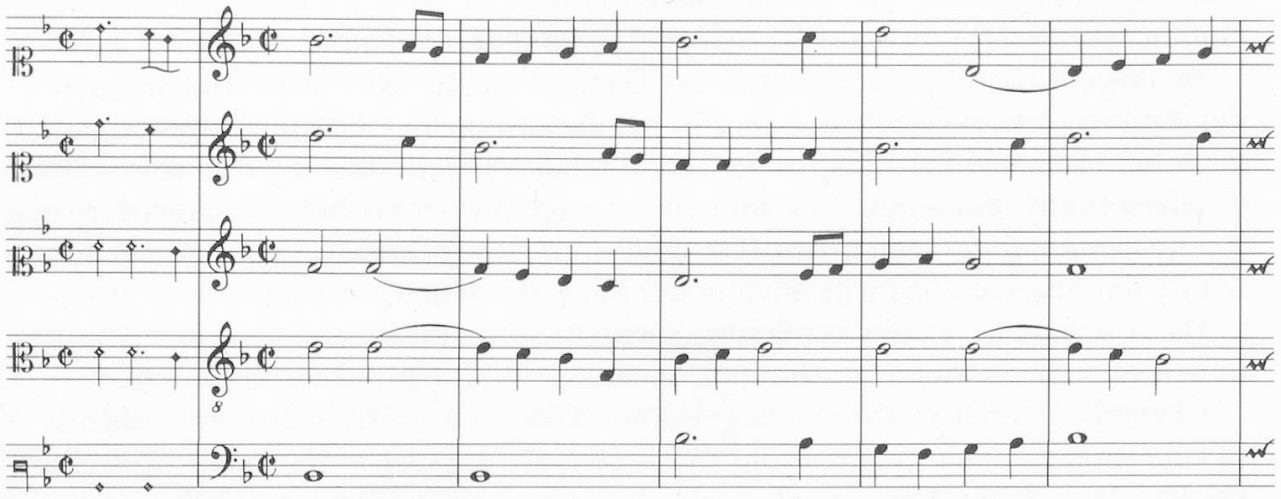
Aus Mersennes Griffangaben bei den einzelnen Stimmen dieser *Phantasie* geht folgendes für die einzelnen Stimmlagen hervor:

(1) *Dessus* [*des Cornets*]: „*A la mi re* [a bzw. a′] alle [Grifflöcher] geschlossen, *g re sol* [g′] alle offen." Es handelt sich also um einen Zinken auf a ohne Daumenloch[47] mit 6 Grifflöchern auf der Oberseite (in die Oktave überblasend). Bei g′ würde man eigentlich erwarten, daß Griffloch Nr. 2 (nach Mersennes Zählung, s.o. 328) geschlossen ist.

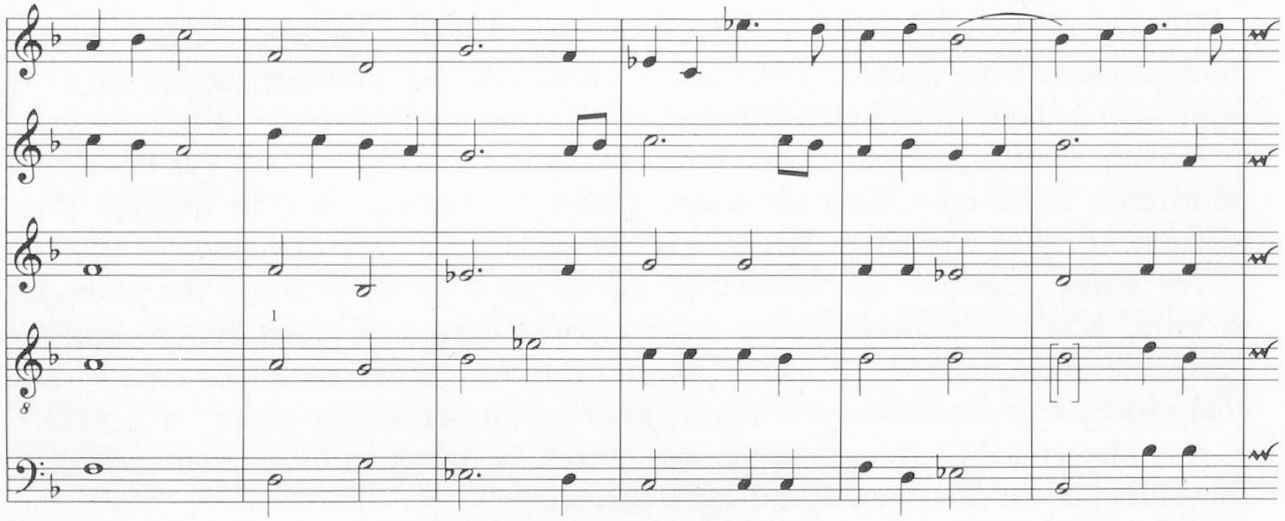
[46] Vgl. Bruce Dickey, Edward H. Tarr, a.a.O. und Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 172.

[47] In Buch V *des instruments à vent,* Prop. VI findet sich die Zeichnung eines krummen *Cornet a boucquin* (neben Flageolet, Blockflöte und Querflöte), auf der das Instrument von der unteren Öffnung an bis oben zur *emboucheure* (zu der das Mundstück nicht hinzugerechnet wird) in 27 gleiche Abschnitte eingeteilt wird, um den proportionalen Abstand der Grifflöcher voneinander deutlich zu machen. Dieser Zink hat 6 Grifflöcher auf der Oberseite – von der unteren Öffnung an gerechnet bei der 5., 7., 9., 11. (Abstand der Grifflöcher 3–4!), 13. und 15. Maßeinheit – und ein Daumenloch bei 16 1/2.

Marin Mersenne (1636): *Phantasie à cinq parties composée par le sieur Henry le Ieune, pour les Cornets*

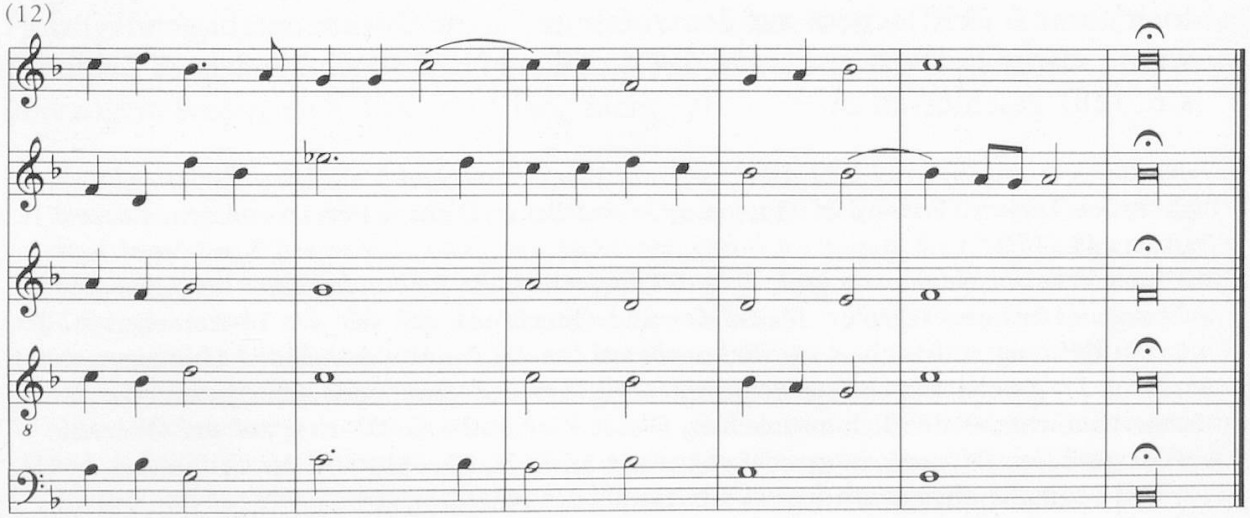


(6)



1) Orig.: *g.*

(12)



(2) *Haute-Contre:* „*G re sol* [g bzw. g′] alle [Grifflöcher] geschlossen, *F vt fa* [f′] alle offen." Der Altzink ist offenbar ein Instrument wie der Diskantzink, jedoch auf g.

(3) *Taille:* „*D la re sol* [d bzw. d′] alle [Grifflöcher] geschlossen, *C sol vt* [c′] alle offen." Danach wäre der Tenorzink ebenfalls ein Instrument mit 6 Grifflöchern auf der Oberseite. Dies steht jedoch im Widerspruch zu Mersennes Aussage in Prop. XXII, wo der Tenorzink als Instrument mit Klappe, also mit 7 Grifflöchern, beschrieben wird. Richtig wäre dementsprechend – falls c der tiefste Ton des Tenorzinken ist –: c alle Grifflöcher, einschließlich Klappe, geschlossen, c′ alle offen; bei d bzw. d′ wären alle Grifflöcher bis auf die Klappe geschlossen. Ist jedoch d der tiefste Ton, so müßte die Angabe lauten: d alle Grifflöcher geschlossen, d′ alle offen; c' wäre dann 134 nach Mersennescher Zählung.

(4) *Basse:* „*G re sol* [G bzw. g] alle [Grifflöcher] geschlossen, *F vt fa* [f] alle offen." Hier stellt sich dasselbe Problem wie beim Tenorzinken: Nach dieser Griff-Angabe wäre der Baßzink ein Instrument auf G mit 6 Grifflöchern. Doch auch der Baß hat nach Mersennes Abbildung (S.276) ein 7. Griffloch mit Klappe. Richtig wäre bei einem Instrument auf F: F alle Grifflöcher (incl. Klappe) geschlossen, f alle offen; bei G bzw. g wären alle Grifflöcher bis auf die Klappe geschlossen. Bei einem Instrument auf G wären bei G alle Grifflöcher geschlossen, bei g alle offen, f wäre 134.

In den zwischen 1685 und 1701 zusammengestellten Instrumenten-Beschreibungen des Engländers James Talbot (Oxford, Christ Church Library, Music Ms. 1187, ein Manuskript aus dem Besitz des Dean Henry Aldrich) finden sich die Maße eines geraden Buchsbaum-Zinken des berühmten John Shore, der als Musiker in Königlichen Diensten stand. Die Gesamtlänge dieses Instrumentes wird mit 1 foot, 10′ inches und 4″ 1/8-inches angegeben (bei einer Umrechnung von 1 foot = 30,48 cm 1 inch = 2,54 cm entspräche dies einer Länge von 57,15 cm). Die – wie aus einem Brief Talbots hervorgeht – von Shore selbst redigierte Grifftabelle (*Tabulature*) bzw. Skala ohne Griffangaben reicht von c′ bis f‴ (mit chromatischen Halbtönen). Ob es sich hierbei um einen Zinken handelt, der tatsächlich eine Terz höher steht als der gebräuchliche a-Zink oder um einen a-Zinken in sehr hoher Stimmung, dessen Grifftabelle sich auf einem c′ als relativem Grundton (vgl. Mersennes Abb., s. S. 328) aufbaut, läßt sich nicht entscheiden (vgl. Anthony Baines, „James Talbot's Manuscript", in: *The Galpin Society Journal* 1 (1948) 9–26).

Zu den vom italienischen Stil beeinflußten deutschen Komponisten gehört Michael Praetorius. In seinem *Syntagma Musicum* II (*De Organographia,* Wolfenbüttel 1619) widmet er dem Zinken, der auch in seinen Kompositionen eine Rolle spielt, ein besonderes Kapitel (IX), kommt jedoch auch in anderem Zusammenhang auf dieses Instrument zu sprechen. In Kap. VII beispielsweise spricht er von der Möglichkeit, Flöten durch Verlängern oder Verkürzen der Röhre zu stimmen und bemerkt: „Wie denn auch einem *Cornet,* dergestaldt/daß man oben das Mund-

stück weiter herausser oder tieffer hinnein stecke/zuhelfen ist."[48] In Kap. VIII sagt Praetorius über die „Querpfeiffen", sie hätten „fornen sechs Löcher/hinten keins: geben Natürliche 15. Stimmen oder Thon/vnd noch vier *Falset* drüber vnd also 19. Thon/Gleich wie ein Zinck." Praetorius nennt hier einen recht großen Tonumfang (z.B. bei einem a-Zinken: a–e'''). In Kap. IX präzisiert Praetorius seine Feststellung von Kap. VIII und gibt dabei einen noch größeren Ambitus für den Zinken an: „Es geben aber alle Zincken ohn vnterscheid 15. Thon Natürlich/ vom a biß ins a̿: Wiewol etzliche noch das e̿ gar wol/vnd bißweilen auch das g̿ oben erreichen vnten aber das g und f im *falset* zu wege bringen können."

Zacconi läßt den Ambitus der „schwarzen Zinken" – über die „natürlichen" Grenzen von zwei Oktaven hinaus – ebenfalls bis e''', f''' oder g''' reichen.[49] Bei Rognoni Taegio ist das e''' der höchste Ton des Diskantzinken.[50] Mersenne betrachtet die Sedezime als „normalen" Ambitus, der sich bei hervorragenden Bläsern auf zwei Oktaven und eine Quarte (also a–d''') erweitern kann[51]; denselben Tonumfang finden wir auch bei Bismantova angegeben.[52] Bei Virgiliano[53] geht der Zink lediglich bis zum c''' hinauf, ebenso bei Speer[54], Majer[55], Eisel[56], Berlin[57] (bei letzteren beiden geht der *Cornettino* auf d' bis f''') und Berg.[58]

Ansonsten gibt Praetorius eine Systematik der verschiedenen Arten von Zinken anhand ihrer Benennungen:

„Zincken/(Italis *Cornetti, & fortasse Latinorum Buccinæ alias Cornua*), seynd zweyerley/*Recti* vnd *Curvi,* gerad vnd krumb. *Recti,* oder der geraden Zincken seynd wiederümb zweyerley:

1. *Cornetto diritto,* ist ein gerader Zinck/darauff ein absonderlich Mundstück gestecket werden muß.
2. *Cornetto muto* aber/do das Mundestück zugleich mit an den Zincken gedrehet ist; ... vnd diese seynd am *Resonantz* gar sanfft/still/vnd lieblich zu hören: Darümb sie dann auch stille Zincken genennet werden.
3. *Cornetto* [sic!] *Curui,* daß seynd die schwartzen krumbe Zincken.

...

4. *Corno vel Cornetto torto,* sonsten *Cornon* genand/ist ein grosser Zinck/bald wie ein S *formiret*/vnnd ist ein *Quint* Tieffer/alß ein rechter gemeiner Zinck; vnnd wie wol etzliche meynen/dieser gebe nicht mehr alß 11. Natürlicher Thon oder Stimmen/vnd kein *falsett* drüber[59]; So befindet sichs doch anders/denn er

[48] Vgl. Bismantova, s. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 164f.
[49] S.o. 325.
[50] S.o. 321.
[51] S.o. 331.
[52] S. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 166.
[53] S.o. 322.
[54] S.u. 336.
[55] S.u. 342.
[56] S.u. 343.
[57] S.u. 350.
[58] S.u. 355.
[59] Z.B. Zacconi, s.o. 324.

gleicher gestald/als die gemeine Zincken 15. Thon von sich gibet.[60] Aber weil der Resonantz gar vnlieblich vnd hornhafftig[61]/so halt ich mehr darvon/das man eine Posaun an dessen stad gebrauche.[62]

5. Noch seynd gahr kleine Zincken/*Cornettino* [sic!], welche ein Quint[63] hȍher/alß die rechte gemeine *Cornetten* vnd Zincken vnd nicht vnlieblich zuhȍren seyn."

Während der Zink in Italien ab ca. 1650 immer mehr in den Hintergrund trat, spielte er in Deutschland noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts eine nicht geringe Rolle, vor allem in der deutschen Kirchenmusik, auch nach den Werken des Gabrieli-Schülers Heinrich Schütz; man denke an die – teilweise durchaus solistisch-virtuosen, sich in der höchsten Lage abspielenden – Zinken-Partien in Kompositionen von Samuel Capricornus (ca. 1629–1665), Andreas Hammerschmidt (1611/12–1675), Sebastian Knüpfer (1633–1676), Johann Schelle (1648–1701) u.a.

Technisch weniger anspruchsvoll ist die Verwendung des Zinken in Werken, die aus der deutschen Stadtpfeifertradition erwuchsen, beispielsweise von Pezel, Speer, Störl und Reiche; oder man denke an „Martin Wincklers anno 1701 abgelegtes Proben Stücke".[64] In diesem Zusammenhang ist auch die Behandlung des Zinken in den Lehrwerken von Speer, Majer und Eisel zu sehen.

Daniel Speer gibt in seinem „Grund-richtigen ... Unterricht der Musicalischen Kunst ..." (1697, 232–233 bzw. 241) unter der Überschrift „Von einem Zincken oder *Cornett*" zuerst eine knappe Systematik:

„Wie vielerley gibt es Zincken?
Zweyerley: grade und krumme/groß und kleine/so man *Quart*-Zincken pflegt zu nennen."

Dann kommt er zur Frage des Ansatzes:
„Auf welcher Seiten pflegt man einen Zincken anzusetzen? Es soll zwar die rechte Seit in allem vorgehen/allein stehet es einem jeden frey/nach seiner Bequemlichkeit/und wegen der Zȃhn auf der Rechten oder Lincken/ihme Ansatz zu machen/wie dann theils sich auf beyden Seiten/auch wol gar fornen anzusetzen/sich angewȍhnen."

Danach behandelt Speer Griffweise und Ambitus:
„Wie ist ein Zinck beschaffen/und wie muß man die Hȃnde darauf fȗhren?

[60] Mersennes *Basse des Cornets* in S-Form hat den Ambitus einer Oktave oder None. Über den Tonumfang des Tenorzinken äußert sich Mersenne nicht; in der mitgeteilten *Phantasie* reicht der Tenor-Part von f bis es′ (s.o. 333 und 332).

[61] Vgl. Dalla Casas Formulierung *non ... del corno, ne del muto* (s.o. 320).

[62] Vgl. vice versa Berlins Bevorzugung des Zinken statt der Diskant-Posaune (s.u. 350).

[63] Nach Speer (s.u. 336), Majer (s.u. 341) und Eisel (s.u. 344) ist der *Cornettino* jedoch der „Quart"zink auf d′. Zu Bismantovas Grifftabellen in Quarttransposition, bei welchen jedoch der Zink nicht eigens erwähnt wird, vgl. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 158–159.

[64] Edition in: Arno Werner, *Städt. und fürstl. Musikpflege in Zeitz*, Bückeburg/Leipzig 1922.

Ein Zinck hat oben 6. Löcher/und unten ein Daumen-Loch/und werden die ersten drey Löcher oben beym Mundstuck/samt dem Daumen-Loch/mit der lincken Hand/die untern drey Löcher aber/mit der rechten Hand *tracti*rt.

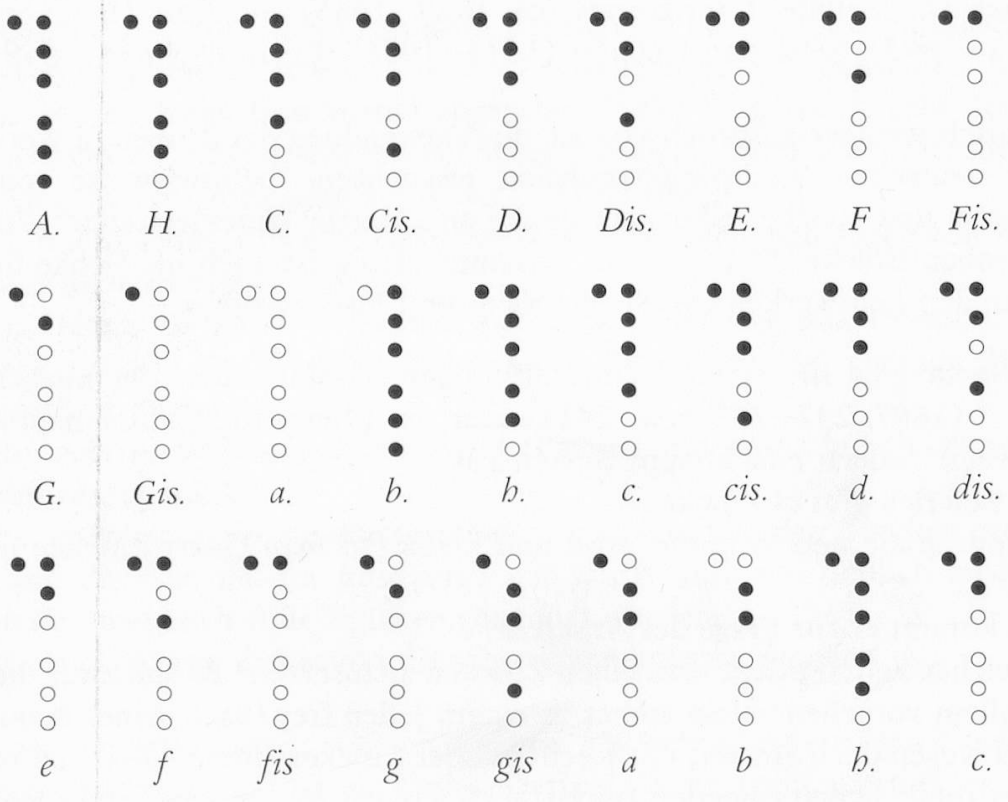
Wie hoch und wie tieff kommt eines Zincken Thon?

Ein Zinck wird biß ins hohe *C.* und in das tieffe *A. tracti*rt.

Welcher Gestalten werden bemeldte *Tonos* gegriffen?

Solches zeiget gegenwärtige oben mit *Num. 1* gezeichnete *Figur* oder *Schema,* da das schwartze die Bedeckung/das innwendig weisse in den Ringlein aber die offene Löcher bedeutet."

Speers Grifftabelle[65] für „Zinck oder Cornet":



Danach gibt Speer eine Anweisung zum Übergang vom a-Zinken (den er offenbar als das eigentliche Diskantinstrument ansieht) zum d-Zinken:

„*N. B.* Wer nun einen grossen Zincken oder *Cornett* recht *tracti*ren wird/dieser wird auch leicht zu einem *Quart*-Zincken gelangen/weilen die Griffe/verstehe nur der blossen Finger *accomodation* auf beyden/einerley/und die übrigen Anmerckungen bald zu fassen seyn."

Schließlich folgt noch ein kurzer Abschnitt zur Verzierungstechnik:

„Mit was für einer Hand und Fingern werden die Triller geschlagen?

[65] Man beachte beim c′ bzw. c″ die sog. deutsche Griffweise (gegenüber beispielsweise Virgiliano, s.o. 322, und Bismantova, s. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 149).

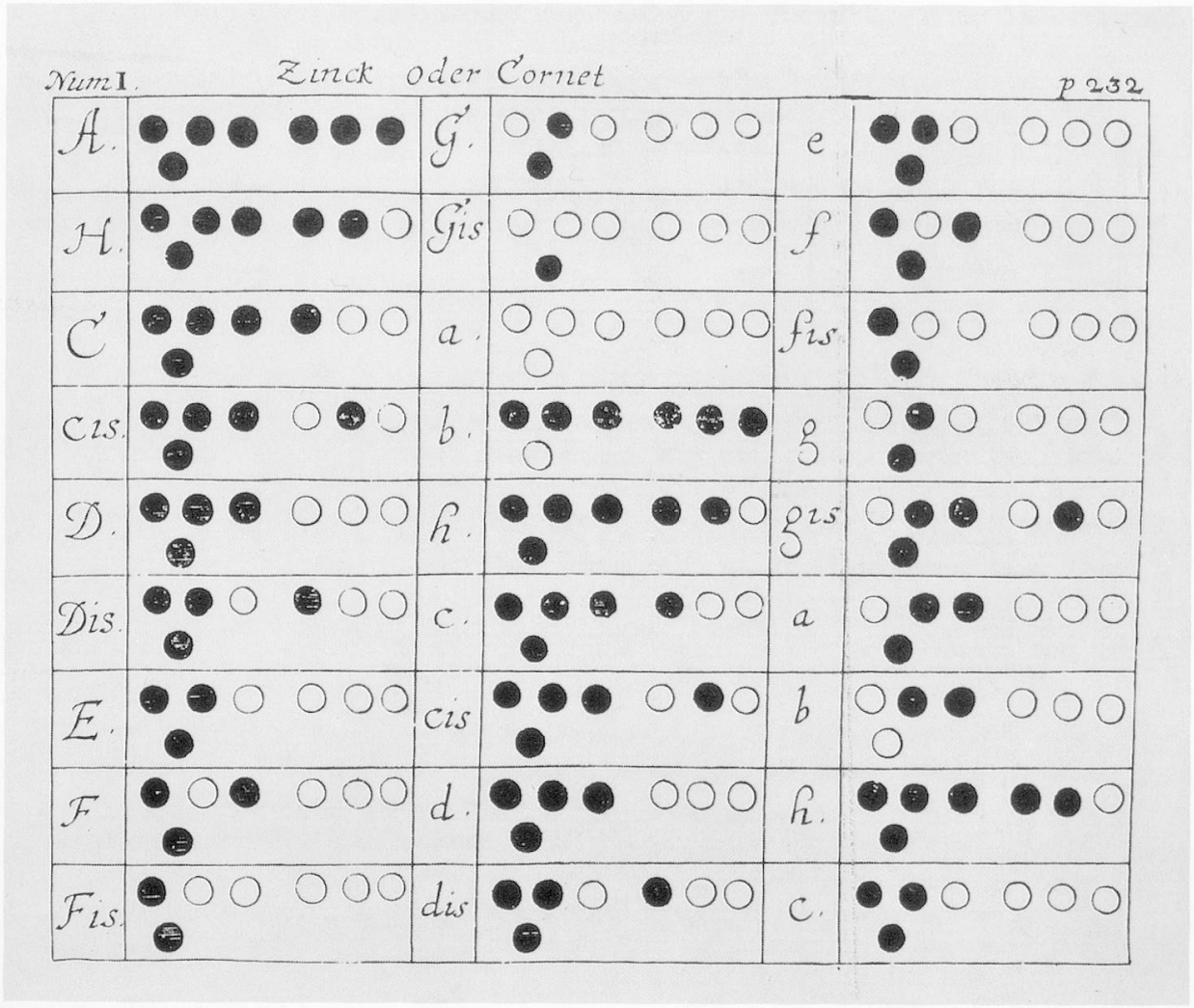


Abb. 4: Daniel Speer, *Grund-richtiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst,* Ulm 1697, 232. Grifftabelle für „Zinck oder Cornet."

Alle Triller werden mit der lincken Hand[66] geschlagen/und zwar die meiste mit dem Gold-Finger[67]/außgenommen das *e,* so mit dem Mittel-Finger[68]/das *f.* und *fis* aber wird mit dem Zeig-Finger[69] geschlagen".

Danach führt Speer als „Exempel auf *Cornett* und Flöten" sechs kleine Kompositionen für zwei Zinken und Posaune an: „auß beygesetzten 6. Stücklein wird die Art eines *Cornetts* gezeiget" (die Posaunen-Stimme ist, wie eine spärliche Bezifferung zeigt, gleichzeitig als Generalbaß zu gebrauchen).

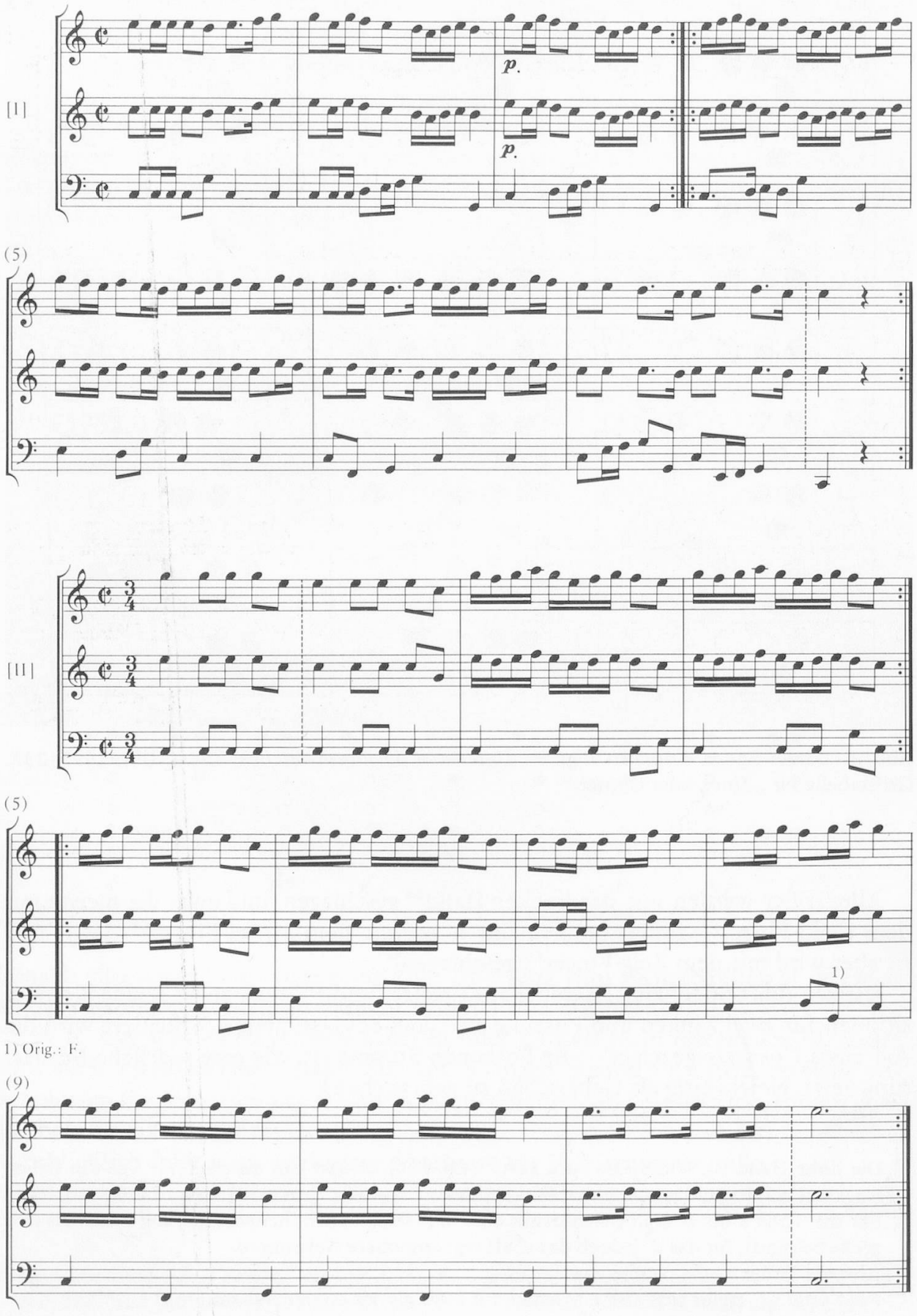
[66] Die linke Hand ist, wie Speer kurz zuvor (s.o. 336) erklärt hat, die obere. – Vgl. die Triller-Angaben bei Bismantova, s. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O.

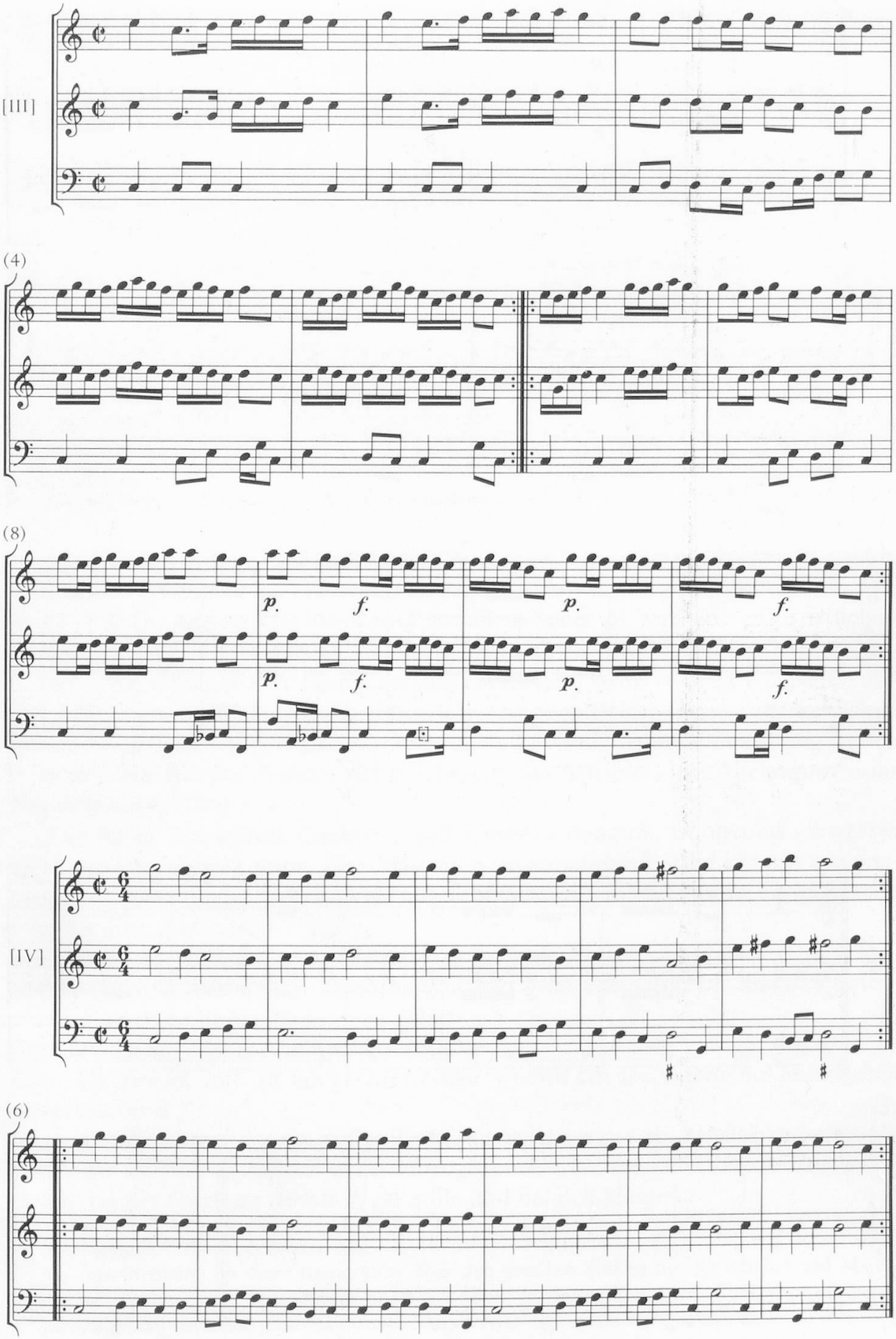
[67] Für die Töne a bis c′ ergibt sich damit eine sehr starke Tonhöhenveränderung (mehr als eine große Sekund), für das d′ jedoch das e′ als reguläre obere Nebennote.

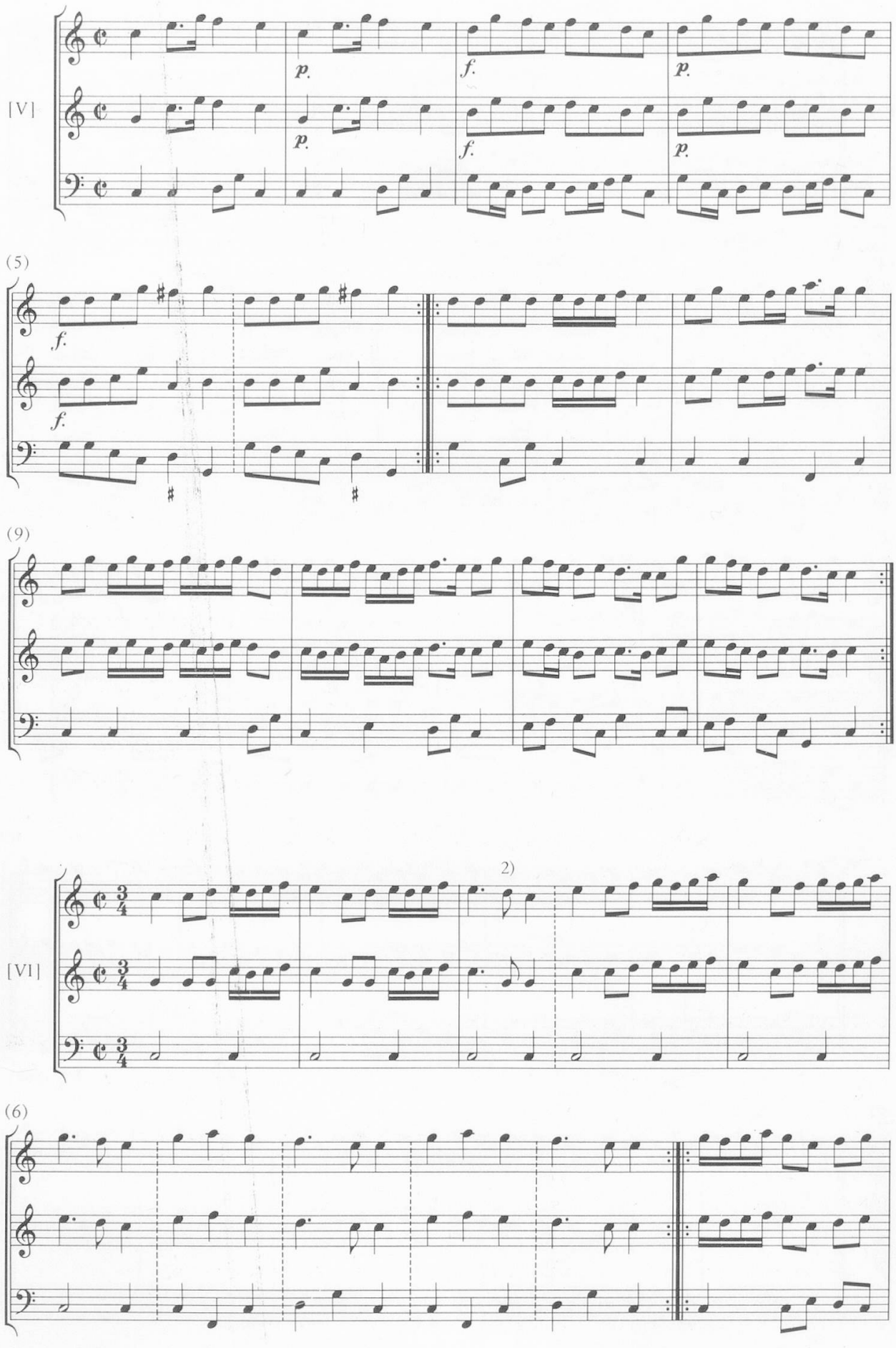
[68] Also ein Triller e′–fis′.

[69] Für f′ und fis′ ergibt sich also ein Triller mit etwa gis′ als oberer Nebennote.

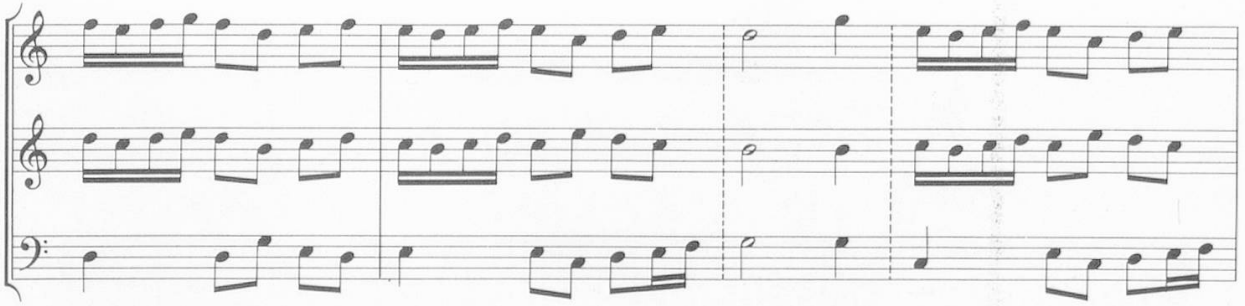
„Exempel auf *Cornett* und Flöten“ [die gestrichelten Taktstriche stehen nicht im Original]



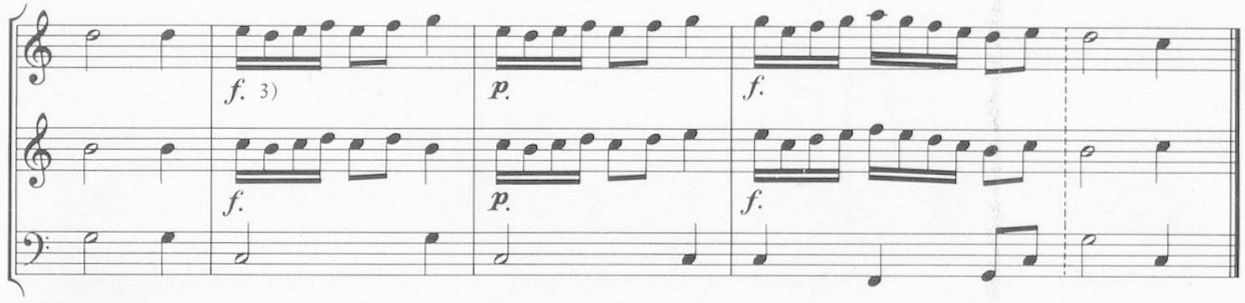

[III]
(4)
(8)
p.
f.
p.
f.
p.
f.
p.
f.
[IV]
(6)


[V]
p.
f.
p.
p.
f.
p.
(5)
f.
f.
(9)
[VI]
2)
(6)

(12)



(16)



2) Orig.: Semifusa.
3) f(orte) steht bereits unter der Semiminima d'' bzw. h' im vorhergehenden Takt.

Joseph Friederich Bernhard Caspar MAJER lehnt sich in seinem „Museum Musicum Theoretico Practicum ..." (Schwäbisch Hall, 1732) im Kapitel über den Zinken (§ 12 – § 14) eng an Praetorius und vor allem Speer an, teilweise mit wörtlichen Zitaten.

Der erste Abschnitt ist besonders aufschlußreich, denn er zeigt einerseits, daß der Zink in seinem Klang noch immer eine so enge Beziehung zur menschlichen Stimme hat, daß dies eigens vermerkt wird; andererseits ist diese Beziehung jedoch – in der Spätzeit des Zinken, der nun bereits das Attribut „hart" bekommt – ins Negative abgeglitten.

„Der harte Zinck/*Ital. Cornetto, Gall. Cornet à bouquin,* ist überaus schwer/ja wohl am schwehrsten unter allen blasenden *Instrumenten*[70]/ und kommt von weitem einer rauhen/un*polir*ten Menschen-Stimme zimlich bey/dessen *Ambitus* vom *a* bis ins drey gestrichene *c* gehet."

Danach gibt Majer eine auf Praetorius fußende Systematik: „*Cornettino, Ital.* ist ein *Quart*-Zinke/dessen *Ambitus* vom ein gestrichenen *d,* bis ins drey gestrichene *d,* auch wohl gar ins *g* oder *a* gehet.
Cornetto curvo, Ital. ist ein krummer Zinke.
Cornetto diritto, Ital. ist ein gerader Zinke/worauf ein absonderliches Mundstück gestecket wird.
Cornetto muto, Ital. ist ein stiller Zinke/an welchem das Mundstück gedrehet ist; und wird um dieser Ursach willen also genennet: Weilen derselbe am *Resonanz,* gleich wie der *Cornetto diritto*[71], gar stille und lieblich klinget.

[70] Vgl. Entsprechendes bei Artusi, s.o. 321.
[71] Wir wissen nicht, ob diese Bemerkung über den geraden Zinken mit Mundstück auf Majers eigener Hörerfahrung beruht oder ob er bei seiner Systematik – die er wohl mehr aus enzyklopädischem Interesse gibt – an dieser Stelle etwas durcheinander geraten ist.

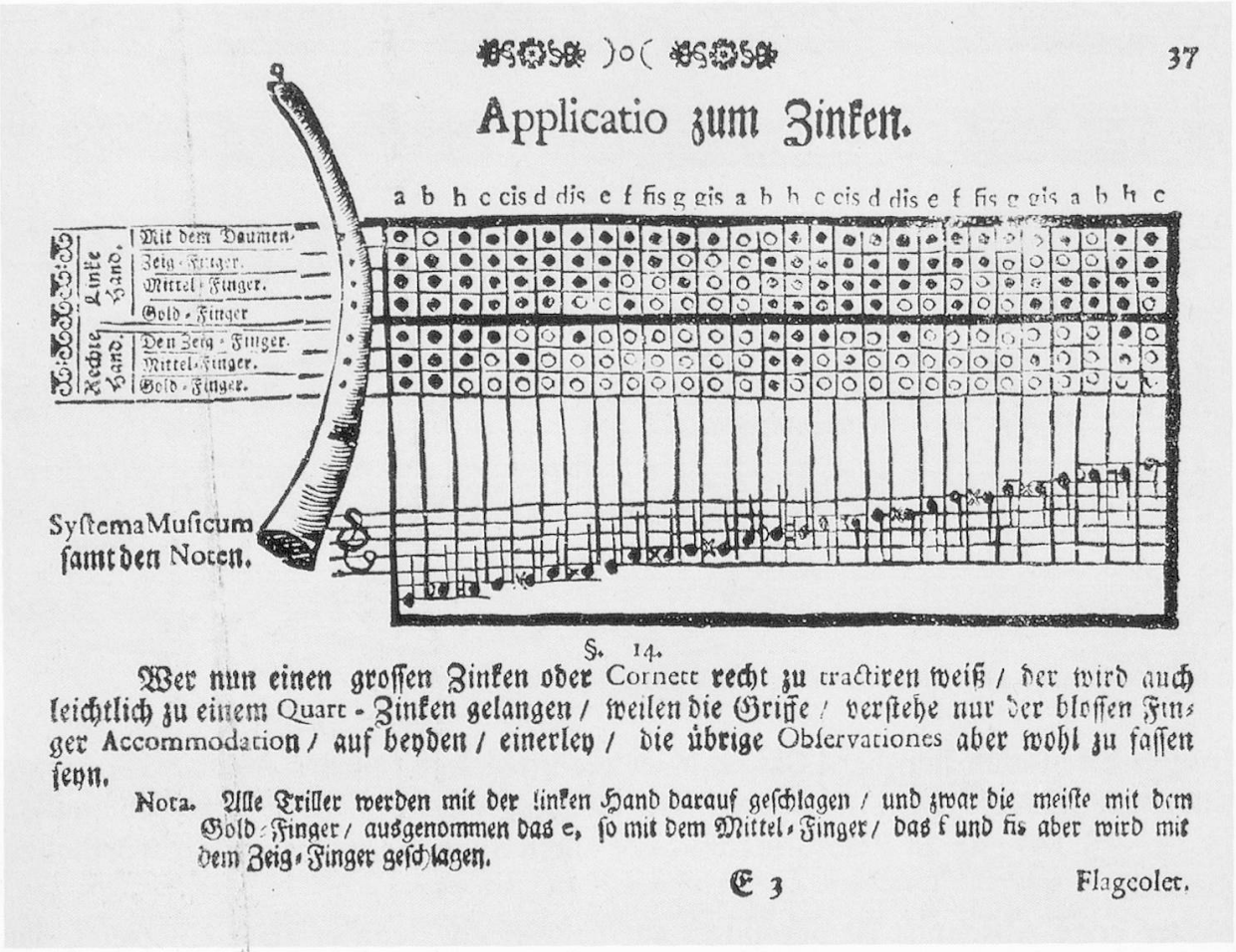


Abb. 5: Joseph Fr. B. C. Majer, *Museum Musicum Theoretico Practicum* ..., Schwäbisch Hall 1732, 37. „Applicatio zum Zinken."

Cornetto torto, Ital. auch *Cornon* genandt/ist ein sehr krummer Zinke/gehet aber eine Quart tieffer/als der gemeine/klinget auch gar unlieblich und hornhaft."

Majers folgende Hinweise zum Ansatz lehnen sich eng an den entsprechenden Abschnitt bei Speer an:

„Wir bleiben aber billig bey dem gemeinen Zinken/und bemerken nur so viel/daß zwar die rechte Seite in allem sollte vorgehen/alleine es stehet einem jeden frey/nach seiner Bequemlichkeit/und wegen der Zähne/auf der rechten oder linken Seiten den Ansatz zu nehmen/wie dann theils auf beyden Seiten/auch wohl gar fornen anzusetzen sich angewöhnen."

Ebenso sind Majers Bemerkungen zur Griffweise größtenteils wörtlich Speers Werk entnommen:

„Es hat aber ein Zink oben 6. Löcher/und unten ein Daumen-Loch/auch werden die ersten drey Löcher oben beym Mundstück/samt dem Daumen-Loch/mit der linken Hand/die übrigen 3. Löcher aber/so unten/mit der rechten Hand *tractiret*/wie bey vorhergehenden bereits ist angeführet worden/und aus der hier gegen über gesetzten *Figur* deutlich zu erkennen seyn wird:"

Auch die sich anschließende „*Applicatio* zum Zincken“ (neben einer Abbildung) zeigt dieselben Griffe wie Speers Tabelle, fügt jedoch in der unteren Oktave noch das b (alle Grifflöcher auf der Oberseite geschlossen, Daumenloch offen) hinzu, offenbar in – falscher – Analogie zum Griff für b′.

Majers Anweisung zum Spiel auf dem *Cornettino* ist wiederum ein fast wortgetreues Speer-Zitat, desgleichen seine *Nota* zur Triller-Technik.

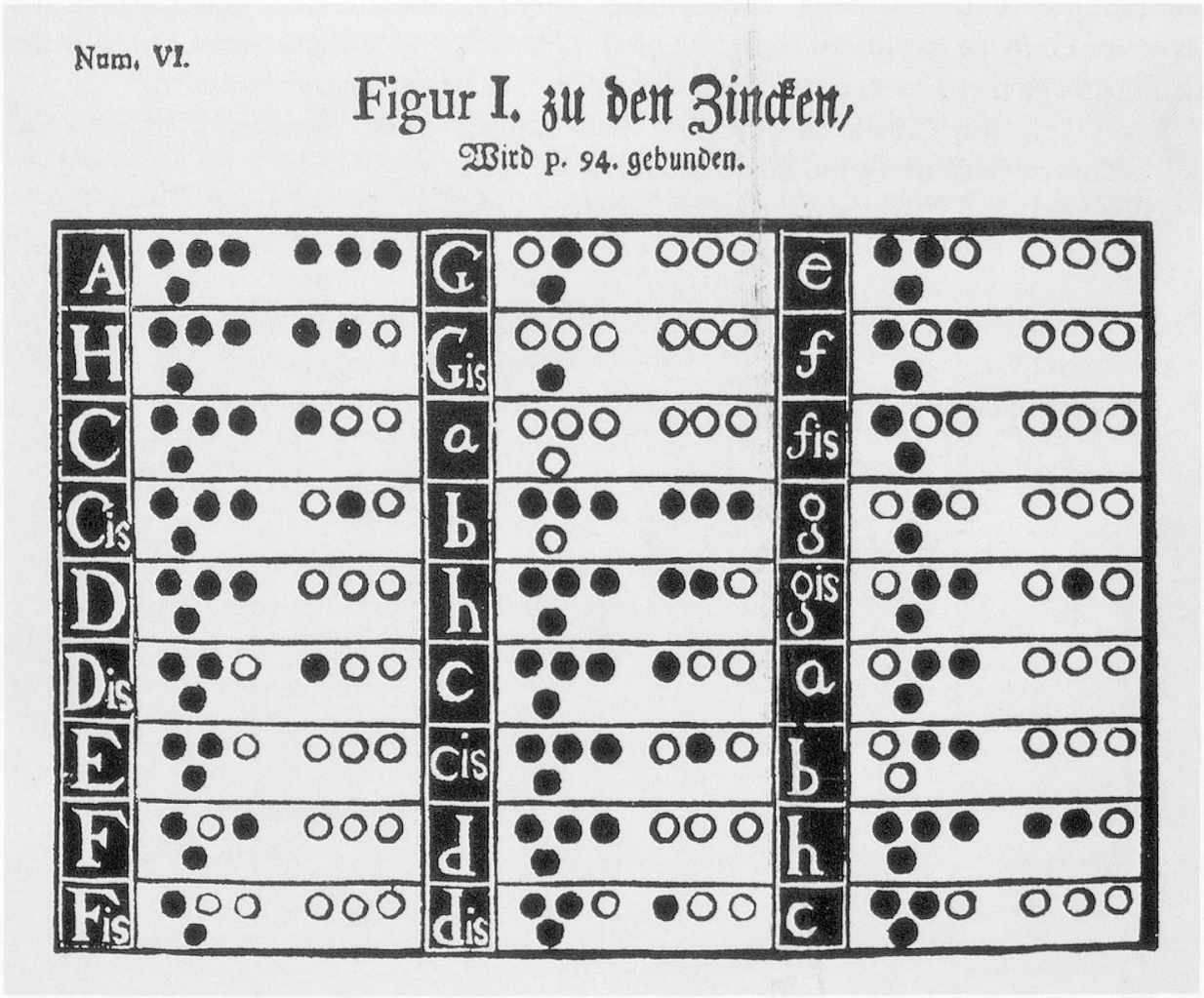


Abb. 6: Johann Ph. Eisel, *Musicus autodidactos,* Erfurt 1738, Sect. II, Num. VI. Grifftabelle „zu den Zincken“.

Johann Philipp Eisels „Musicus autodidactos“ (Erfurt 1738, Sect. II, „Von der *Instrumental-Musique* überhaupt“), Kap. VIII, handelt „Vom Zincken“. Seine Ausführungen zur Systematik der Zinken, zum Ansatz und zur Griffweise sind, mit geringen Abweichungen, wörtliche Zitate aus Speers Lehrbuch. Den Ambitus des Diskantzinken läßt Eisel vom a „biß ins hohe *C*“ reichen, setzt jedoch hinzu: „doch kan man oben noch höher kommen“.

Seine Grifftabelle stimmt genau mit derjenigen Speers überein; im Text gibt er zusätzlich für jeden Ton noch eine genaue Beschreibung, welche Grifflöcher jeweils offen bzw. geschlossen sein sollen.

An diesen Abschnitt fügt er den Satz: „Denn das hätte ich zu sagen bald vergessen/daß der grosse Zincken auch der *Cornet,* hingegen der *Quart*-Zincken ein *Cornetin* genennet wird", und geht zur Behandlung des *Cornettino* über:

„Was ist bey *Tracti*rung des *Quart*-Zinckens oder *Cornetins* zu behalten?

Nichts weiter als dieses: daß ein solcher eben solche Griffe wie eine *Hautbois* hat, davon unten an seinem Orte[72] bald soll gedacht werden, indem die Griffe oder *Accomodation* derer Finger auf beyden einerley ist, und die übrigen Anmerckungen und Vortheile darbey gar leicht zu fassen sind; davon aber das Daumen-Loch zu *excipi*ren, wie aus noch beyzufügender Figur des *Cornetins* der Lernens-begierige Leser, ohne besondere Mühe, es besser begreiffen wird."

Eisels folgende Ausführungen zur Verzierungstechnik, die sich wiederum auf den a-Zinken beziehen, sind ebenfalls stark an Speer angelehnt:

„Wie werden die Triller auf dem Zincken geschlagen?

Num. X.

Dieſe Figur zeiget den Unterſchied des groſſen und kleinen Zinckens, Ital. Cornetto und Cornettino genannt, iſt p. 96. einzurücken.

1.	(1.)	2.	(2.)	3.	(3.)
Cornettino.	Cornetto.	Cornettino.	Cometto.	Cornettino.	Cornetto.
D	A	c	g	a	e
E	H	cis	gis	b	f
F	C	d	a	h	fis
Fis	Cis	dis	b	c.	g
G	D	e	h	cis	gis
Gis	Dis	f	c	d	a
A	E	fis	cis	dis	b
B	F	g	d	e	h
H.	Fis	gis	dis	f	c

Abb. 7: Johann Ph. Eisel, a.a.O., Num. X. Griff-Transpositionstabelle von „Cornetto und Cornettino".

[72] Das nächste Kapitel handelt von der Oboe.

Sie werden mehr mit der lincken als rechten Hand geschlagen, und zwar mit dem Gold-Finger, ausgenommen das *E.* so mit dem Mittel-Finger, und das *F.* und *Fis.* welches mit dem Zeiger geschlagen wird."

Dann folgt eine Griff-Transpositionstabelle: „Diese *Figur* zeiget den Unterschied des grossen und kleinen Zinckens, *Ital. Cornetto* und *Cornettino* genannt". Hierbei werden nur die in der Grifftabelle für den a-Zinken angegebenen chromatischen Halbtöne *fis, gis, b/h, cis, dis* (nicht dagegen *es*) angeführt, so daß der *Cornetto*-Griff für *b* auf dem *Cornettino* dem *dis* entspricht.

In vielen deutschen Städten waren noch bis ins 18. Jahrhundert hinein Zinkenisten als Stadtpfeifer angestellt. Zu ihren Pflichten gehörte beispielsweise in Tübingen[73], laut Statutenbuch von 1680, dreimal täglich das Abblasen einer vier- bis fünfstimmigen „*Instrumental-Music* mit Zincken und Posaunen" vom Turme, sowie die Mitwirkung bei kirchenmusikalischen Aufführungen, bei universitären Doktorats- und Magisterfeiern, bei Hochzeiten und anderen Festivitäten. Von seinem nicht allzu üppigen Gehalt mußte der Stadtzinkenist auch noch zwei Gesellen und einen Lehrling unterhalten. Zur Aufbesserung ihrer Finanzen durften die Stadtpfeifer jedoch bei Hochzeiten, Begräbnissen und an der Universität zum Jahreswechsel „einige Music mit Zincken und Posaunen gehorsamst praesentiren".[74]

In der Verbindung mit städtischer Kirchenmusik hat der Zink am längsten überdauert (man vgl. L.N. Berg, s.u. 354). Bekannte Beispiele der Verwendung des Zinken als Obligat-Instrument um die Mitte des 18. Jahrhunderts sind Glucks „Orpheus und Eurydike" in der Erstfassung (Wien 1762) sowie mehrere Kantaten J.S. Bachs (zwischen 1723 und 1740).[75] Dort wird er meist colla Parte mit dem Chor-Sopran eingesetzt, oftmals in der traditionellen Besetzung als Oberstimme zu Posaunen; solistisch tritt er in Kantate BMV 118 auf, im Ambitus hier bis zum d''' reichend. Zu hohen kirchlichen Festtagen, wie Ostern, Pfingsten oder Weihnachten, hat Bach, besonders in seiner Leipziger Zeit, Stadtpfeifer zur Ausschmückung der Kirchenmusik herangezogen.

Den Niedergang der einst so angesehenen Zinkenisten-Kunst dokumentiert beispielsweise Mattheson. Im Jahre 1713 schreibt er[76], daß „der itzige wenige Gebrauch dieses Instruments nicht meritire/daß sich jemand sonderlich mehr darauff lege und seinen Wind so unnütz anwende wie wohl vor diesem geschehen. ... In den Kirchen halten die Zincken noch bißweilen her: sonst aber lassen sie sich selten sehen."

[73] Vgl. Georg von Dadelsen: „Das Collegium Musicum. Zur Geschichte der Tübinger Universitätsmusik", in: *Attempto* H. 53/54, Tübingen 1974/75, 75.

[74] Ihre Eingabe an die Stadtverwaltung, auch den Studenten in ihren Häusern aufspielen zu dürfen, wurde jedoch 1670 abschlägig beschieden, da man offenbar unmoralische Ausschreitungen befürchtete.

[75] Vgl. Ulrich Prinz, *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten*, Diss. phil. Tübingen 1979, 186–195.

[76] Johann Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, S. 267 und 270.

Und 1730 sagt er in seinem „Vollkommenen Kapellmeister“[77]: „Hierbey fällt mir die Frage ein: warum denn doch die guten Zincken und Posaunen, welche vormahls geschwistert waren, und bey den Herren Kunstpfeiffern sowol, als bey den Setzern, wie erste Springfedern, in Ansehen stunden, anitzo so gantz und gar aus den Kirchen, wenigstens aus den hiesigen, verwiesen zu seyn scheinen, als ob sie für unfähig erkläret worden wären? Da doch das eine Instrument, bey aller seiner Härte[78], sehr durchdringend ist; das andere aber überaus prächtig tönet, und eine grosse Kirche trefflich füllet. Wems beliebt, der beantworte die Frage.“

[77] Johann Mattheson, *Der Vollkommene Kapellmeister,* Hamburg 1730 (Faks.-Nachdr. in: Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Bd. V, Kassel 1954, Teil III, Cap. 25: „Von der Spiel-Kunst“, § 7).

[78] Vgl. den „harten“ Zincken bei Majer, s.o. 341.

DIE BEHANDLUNG DES ZINKEN IN ZWEI NORWEGISCHEN QUELLEN DES 18. JAHRHUNDERTS: JOHANN DANIEL BERLIN, *MUSIKALISKE ELEMENTER*, Trondheim 1744, UND LORENTS NIKOLAJ BERG, *DEN FØRSTE PRØVE FOR BEGYNDERE UDI INSTRUMENTAL-KUNSTEN*, Christiansand 1782

Von Petra Leonards, Edward H. Tarr und Bjarne Volle

Die erste der beiden norwegischen (in der damaligen „Amtssprache" Dänisch geschriebenen) Quellen ist Johann Daniel Berlins Lehrwerk *Musikaliske Elementer*, Trondheim 1744.[1]

Über Berlins Leben ist wenig bekannt. Er wurde im Mai des Jahres 1714 geboren und starb am 4. November 1787. Berlin war deutscher Abstammung und hatte 1730–37 bei dem Kopenhagener Stadtpfeifer Andreas Berg eine musikalische Ausbildung erhalten. In den Jahren 1737–1767 war er „Stads-*Musicus*" in Trondheim (wie wir auch dem Titel seines Werkes entnehmen können); seit 1740 war er Organist an der dortigen Domkirche, eine zeitlang auch an der Vår-Frue-Kirke. Er baute 1751 ein neuartiges „Pedalklavier" und komponierte Sinfonien, Kantaten, Klavierwerke u. a.

Der Titel der in Städtischen Diensten stehenden Musiker in Norwegen lautete zu Beginn des 17. Jahrhunderts „Stads-Trompeter", „Instrumentist" oder „Byes-Spillemand", um die Mitte des 18. Jahrhunderts meist „Stadsmusikant". Diesen Musikern oblag die Organisation des Städtischen Musiklebens und sie hatten das Privileg, bei öffentlichen und privaten Festlichkeiten aufzuspielen. Ob man aus Berlins Titel jedoch noch auf die dienstliche Ausübung eines Blasinstruments schließen kann, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen.

Jedenfalls hinterließ er eine recht umfangreiche Instrumentensammlung, die auf vielseitige musikalische Interessen hindeutet. Die Instrumente selbst sind zwar verschollen[2], es existiert jedoch der 1787 in Trondheim gedruckte Auktionskatalog[3]

[1] Olim: Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab, Biblioteket, Trondheim, *Lib R* (Re 13), jetzt Basel, Privatbesitz.

[2] Ebenso wie beispielsweise die Instrumente des Trondheimer „Stadtmusikers" Alexander Wigant, der im Jahre 1702 verarmt starb, als dessen Nachlaß das „Trondheim Skifteprotokoll 5", fol. 433 am 05. Juli 1702 jedoch „1 Tenorbasun [Tenorposaune], 2 Cornetti, 2 Dulcian, 1 Altbasun" verzeichnet. Der „Stadtmusiker" Henrik Prøsch hatte ebenfalls Zinken in seinem Besitz, als er 1771 starb. Die Pfandliste „Kristiansund Pantebok I", fol. 386, nennt „2 trompeter, 1 zink"; auch über den Verbleib dieser Instrumente ist nichts bekannt.

[3] „Fortegnelse over adskillige Mathematiske og Musikaliske Instrumenter, somt Bøger i adskillige Videnskaber som først i tilkommende Aar 1788 blive ved Auction bortsalgte i afg. Oberbrandmester Berlins Huus her i Byen." Ein Exemplar dieses gedruckten Versteigerungs-Katalogs ist in der Universitätsbibliothek Trondheim erhalten. – Daß diese Instrumente überhaupt verkauft wurden, erscheint etwas verwunderlich, da Johann Daniel Berlins Sohn Johann Heinrich (1741–1807) sein Nachfolger im Domorganisten-Amt wurde und selbst auch komponierte.

– der uns außerdem über einen weiteren Beruf und Titel Berlins Aufschluß gibt. Nach dem „Verzeichnis über verschiedene mathematische und musikalische Instrumente, nebst Büchern über verschiedene Wissenschaften, die im kommenden Jahre 1788 bei einer Auktion im Hause des verstorbenen Oberbrandmeisters Berlin hier in der Stadt zum Verkauf stehen" hinterließ Berlin u.a. „2 Cornetter eller [oder] Zinken", an Blasinstrumenten ferner 10 Blockflöten verschiedener Stimmlagen, eine Traversflöte mit 4 Zwischenstücken, 2 Oboen und ein „Hautbois d'Amour", 2 Fagotte („Dulcian" genannt), 3 Trompeten, 2 Waldhörner und ein Posthorn, außerdem diverse Streich- und Tasteninstrumente[4], sowie verschiedene Stimm-Apparaturen. Außerdem komponierte Berlin eine „Sinfonie à 5" für Cornetto, 2 Violinen, Viola und B.c.[5], das letzte uns bekannte Solostück für Zink.

Titel und Inhaltsverzeichnis des Lehrwerkes Berlins zeigen, daß es sich um eine allgemeine, einige Grundbegriffe vermittelnde Musiklehre handelt, die in ihrem zweiten Teil Anweisungen zum Spiel auf dem Klavier, auf Streich- und Blasinstrumenten enthält. Dabei ist zu bemerken, daß sich Berlins Werk nur mit Holzblasinstrumenten befaßt; es gibt Hinweise zur Spieltechnik von Blockflöte, Traversflöte, Oboe, Fagott („Dulcian") und Zink. Blechblasinstrumente wie Trompete und Horn, deren Berlin ja einige Exemplare besaß, auf denen er evtl. jedoch nicht selbst gespielt hat, werden in seinem Traktat nicht besprochen.

Über die Verwendung des Zinken zu Berlins Zeit in Norwegen erfahren wir, daß er „für starkklingende und prächtige Musik" als Oberstimme zu Posaunen eingesetzt wurde, vorzugsweise anstelle der Diskantposaune. Bei welchen Gelegenheiten Zink geblasen wurde, erläutert Berlin zwar nicht näher, sein Wortlaut deutet jedoch keineswegs darauf hin, daß der Zink nur selten zu hören sei – wenn er auch bemerkt, daß dieses Instrument schwer zu blasen sei und daß es nur wenige gut zu spielen verstünden.

Berlin geht von einem „im Chorton" stehenden a-Zinken mit 6 Grifflöchern auf der Vorderseite und einem Daumenloch aus. Die Grifftabelle (im Ambitus a–c‴) deckt sich z. T. mit Speers Angaben. In der unteren Oktave fehlt bei Berlin jedoch ein Griff für cis″; beim dis′ werden noch zwei Finger der rechten Hand zum Abdecken verwendet; beim Griff für b′ wurde in der Tabelle das Daumenloch vergessen. Für das c‴ gibt Berlin zwei Alternativen an, deren erste der Speer'schen Griffangabe zwei Finger der rechten Hand zum Abdecken hinzufügt[6], deren zweite einem überblasenen d″ entspricht und ein Irrtum zu sein scheint; denn dieser Griff ergibt auf Zinken des von Berlin beschriebenen Typus einen je nach Weite der Bohrung und Anblasdruck verschiedenen, jedoch auf alle Fälle höheren Ton als c‴.

[4] Drei Gamben und eine „Viola d'Amour" von Thielke/Hamburg, 4 Violinen (eine von Jacob Stainer, 1694), eine „Viola da Bracio" und 3 Celli, ein Monochord und 2 Nonnentrompeten („Trompetmarin"), ferner 5 Tasteninstrumente („Claveer" genannt) u.a. eines der von J. D. Berlin selbst gebauten, neuartigen „Pedalklaviere".

[5] Faks.-Wiedergabe s. u., 405–418. Quelle: Universitetsbiblioteket, Avd. B, Trondheim, Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab, Biblioteket, Signatur: *XM 23.*

[6] Vgl. den Griff c‴ bei Bismantova: 123 67; s. Bruce Dickey, Petra Leonards, Edward H. Tarr, a.a.O., 166.

Bei der Behandlung der Tonbildung weist Berlin darauf hin, daß der Zink zu den Kesselmundstück-Instrumenten gehöre und man in das Mundstück hineinblasen müsse, um einen Ton zu erzeugen; genauere Angaben macht Berlin hierzu nicht – kein Gedanke mehr an eine spezielle Artikulationsweise.

Berlins Äußerungen zum Ansetzen des Zinken sowie zum Übergang vom a-Zinken zum *Cornettino* erinnern an Speer; ob Berlin dessen Lehrbuch gekannt hat, wissen wir nicht.

In § 9 bemerkt Berlin, daß es nur wenige gute Zinkenisten gebe, und er sieht den Grund darin, daß das Blasen dieses Instruments „große Kräfte" erfordere.[7] Vom Zinken ausgehend betont Berlin, daß man auf Blasinstrumenten generell nicht mit aufgeblasenen Backen spielen solle – was bei weniger guten Bläsern offenbar häufig vorkam –, da dies nicht nur häßlich und unziemlich aussehe, sondern überdies das Blasen erschwere.

Die musikalischen Grundlagen

oder Anleitung zum Verstehen der Anfangsgründe der Musik, das heißt die schriftliche Aufzeichnung der Musik nach der Art, wie sie heute meist gebraucht wird, ferner Anleitungen zum Spiel auf einigen sogenannten Streich- und Blasinstrumenten und anderes mehr, was zur Musik gehört, für denjenigen, der sich die rechten Grundlagen zum Verstehen des Wesens der Musik aneignen will, kurz und verständlich dargestellt, verfaßt und herausgegeben von JOHANN DANIEL BERLIN, Königlich privilegierter Stadtmusiker und Organist an der Domkirche zu Trondheim. TRONDHEIM, gedruckt auf Kosten des Autors von Jens Christ[ian] Winding, 1744.

INHALT

Erster Teil

Über die schriftliche Aufzeichnung von Musik.

1. Kapitel: Die Tonnamen
2. Kapitel: Die Lage der Töne
3. Kapitel: Wie man die Namen der Töne auf dem Fünf-Linien-System findet
4. Kapitel: Takt und Zeitdauer der Töne ganz allgemein
5. Kapitel: Der gerade Takt
6. Kapitel: Der ungerade Takt
7. Kapitel: Das Wesen des Taktes an sich
8. Kapitel: Die Noten
9. Kapitel: Die Vorzeichen, mit denen man Töne erhöht oder erniedrigt

[7] Vgl. L. N. Bergs Äußerung, der Zink sei ein „brustsprengendes" Instrument, s.u. 356, sowie Cardanus' Annahme, das Blasen von Horn-Instrumenten könne zu gesundheitlichen Schäden führen, s.o. 317, Anm. 7. – Vgl. auch Christian Daniel Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst,* Wien 1806, 317: „Es ist aber so schwer für die Brust zu blasen, weil der Hauch nur durch eine ganz kleine Oeffnung hinein gebracht wird, dass sich schon mehr als ein Zinkenist, Schwindsucht und Tod damit zugezogen hat. Schwerlich gibt es ein die Gesundheit so angreifendes Instrument wie dieses. Das mag wohl Ursache seyn, warum sich so wenige Menschen bis zur Meisterschaft darauf legen."

10. Kapitel: Die Pausen
11. Kapitel: Wiederholungszeichen und andere gebräuchliche Zeichen
12. Kapitel: Wie man Dur und Moll im Fünf-Linien-System erkennt

Zweiter Teil

Über die praktische Anwendung der Musik
1. Kapitel: [Ihre] Anwendung im allgemeinen
2. Kapitel: Wie man Klavier spielt
3. Kapitel: Wie man Violine spielt
4. Kapitel: Wie man Alt-Viola spielt
5. Kapitel: Wie man Baß-Viola spielt
6. Kapitel: Wie man [Block]flöte spielt
7. Kapitel: Wie man Traversflöte spielt
8. Kapitel: Wie man Oboe spielt
9. Kapitel: Wie man Fagott spielt
10. Kapitel: Wie man Zink spielt
11. Kapitel: Wie man diese Spielweise einsetzt
12. Kapitel: Über Musik im allgemeinen

10. Kapitel
Wie man Zink spielt

Der Zink, italienisch *Cornetto*, französisch *Cornet à Bouquin* genannt, wird allgemein für starkklingende und prächtige Musik und in Begleitung von oder zusammen mit Posaunen verwendet; [er wird] als höchste Stimme gebraucht, wenn keine Diskant-Posaune vorhanden ist.

§ 2. Doch bedient man sich in einem solchen Falle stets lieber des Zinken als der Diskant-Posaune, denn der Zink läßt sich manierlich blasen.
§ 3. Dieses Instrument hat sechs [Griff]löcher vorne und ein Daumenloch hinten. Die drei obersten Löcher und das Daumenloch werden mit den ersten vier Fingern der linken Hand gedeckt, die untersten drei Löcher deckt man mit den drei mittleren Fingern der rechten Hand.
§ 4. Das Instrument steht im Chorton. Sein Tonumfang reicht von *a* bis *c'''*.
§ 5. Welche Töne man innerhalb dieses [Ambitus] spielt, ist aus den Noten im System, das heißt der obersten Zeichnung neben der Abbildung des Zinken ersichtlich. Wie man die Töne greifen soll, wird in der Zeichnung unter den Noten gezeigt.
§ 6. Damit man Töne auf dem Zinken hervorbringen kann, ist am oberen Ende eine Mund-Öffnung, in die man ein Mundstück hineinsetzt. Man bildet einen Ton auf dem Zinken, indem man in dieses Mundstück hineinbläst wie bei allen anderen mit einem [Kessel]-Mundstück versehenen Instrumenten wie Trompeten, Posaunen, Waldhörnern und dergleichen.

§ 7. Das Wichtigste hierbei ist der sogenannte Ansatz. Man bläst, indem man das Mundstück im rechten Mundwinkel ansetzt; andere [setzen es] auf der linken Seite an; das ist ebenso gut, Hauptsache, der Spieler kann mit einem solchen Ansatz die Töne auf dem Instrument möglichst bequem hervorbringen. Man kann das Mundstück auch in der Mitte des Mundes gegen die Zähne ansetzen.
§ 8. Wenn man diesen Zinken zu handhaben versteht, ist es leicht, zum Quart-Zinken, italienisch *Cornettino* genannt, überzugehen, denn die Griffweise ist auf beiden [Instrumenten] dieselbe. Der Quart-Zink beginnt auf d' und man kommt auf ihm bis zum f'''.
§ 9. Man findet nur wenige, die mit dem Zinken richtig umzugehen verstehen. Der Grund liegt darin, daß es großer Kraft bedarf, den Anforderungen des Zinken gerecht zu werden; deshalb fällt es vielen ausgesprochen schwer.
§ 10. Sonst ist im allgemeinen hinsichtlich aller sogenannten Blasinstrumente, seien sie mit Rohrblättern oder mit Mundstücken [versehen], folgendes zu beachten: Man soll sich nicht angewöhnen, mit aufgeblasenen Backen zu spielen, wenn man auf den Instrumenten Töne hervorbringen will, sondern eher die Backen zusammenziehen; denn man soll nicht durch das häßliche und unschickliche Aufblasen [der Backen] den Luftstrom beim Ausatmen behindern; dieses läßt sich mit ausreichender Kraft, [doch] geringer Mühe besser durchführen, als wenn man ohne Kraft, [aber] mit Aufblasen so verwirrt und vergeblich vorgeht.

Musical Elements

or Introduction to an Understanding of the Fundamentals of Music; that is, musical notation as it is most generally used today, as well as instructions for playing several so-called string and wind instruments, and other things pertaining to music; for him who wishes to acquire the proper foundation for an understanding of the nature of music; presented in a short and understandable form, drawn up und published by JOHANN DANIEL BERLIN, city musician by Royal privilege and organist of the cathedral in Trondheim. TRONDHEIM, printed at the author's expense by Jens Christ[ian] Winding, 1744.

TABLE OF CONTENTS

First Part

On Musical Notation
1st Chapter: Notes and their names
2nd Chapter: The position of the notes
3rd Chapter: How the names of the notes can be found on the five-line staff
4th Chapter: Meter and duration of notes in general
5th Chapter: Duple meter
6th Chapter: Triple meter
7th Chapter: On the essence of meter in and of itself
8th Chapter: The notes
9th Chapter: Accidentals, with which notes can be raised or lowered.
10th Chapter: Rests
11th Chapter: Repeat signs and other common signs
12th Chapter: How major and minor can be recognized on the five-line staff

Second Part

On the Practical Use of Music

1st Chapter: Its use in general
2nd Chapter: On playing the piano
3rd Chapter: On playing the violin
4th Chapter: On playing the viola
5th Chapter: On playing the bass viola
6th Chapter: On playing the recorder
7th Chapter: On playing the transverse flute
8th Chapter: On playing the oboe
9th Chapter: On playing the bassoon
10th Chapter: On playing the cornett
11th Chapter: On the use of these techniques
12th Chapter: On music in general

10th Chapter
On Playing the Cornett

The cornett, in Italian *cornetto,* in French *cornet à bouquin,* is generally used in loud and splendid music, and in accompaniment or together with trombones; it is employed on the highest part when there is no soprano trombone.

§ 2. However, even in such a case, one still prefers the cornett to the soprano trombone, because the cornett can be played gracefully.

§ 3. This instrument has six [finger-] holes in front and one thumbhole behind. The three upper holes and the thumbhole are covered by the first four fingers of the left hand; the three lower holes are covered by the three middle fingers of the right hand.

§ 4. The instrument is tuned to choir pitch. Its range is from *a* to c'''.

§ 5. The tones obtainable within this [range] can be seen from the notes in the staff of the upper drawing next to the illustration of the cornett. How the tones are to be fingered is shown in the table below the notes.

§ 6. In order that a sound may be produced on the cornett, there is a mouth-hole in the upper end, into which a mouthpiece is set. One produces a sound on the cornett (by blowing) into this mouthpiece just as on all other instruments with a [cup-shaped] mouth piece, such as trumpets, trombones, horns, and the like.

§ 7. The most important [element] therein is the so-called embouchure. One plays by setting the mouthpiece on the right side of the mouth, others [place it] on the left side, which is equally good; the main thing is that the player produces a sound on the instrument as comfortably as possible with such an embouchure. One may also set the mouthpiece in the middle of the mouth against the teeth.

§ 8. When one knows how to play this cornett, it is easy to change to the small treble cornett, *cornettino* in Italian, for the fingering is the same on both of them. The small treble cornett begins on d', and on it one may reach f'''.

§ 9. One will find only a few who manage to play the cornett well. The reason is that great strength is required to meet properly the demands of the cornett; many thus find it extremely difficult.

§ 10. In addition, one may note in general the following concerning all so-called wind instruments, whether they be [provided] with reeds or mouthpieces: one should not get into the habit of puffing out one's cheeks while playing such instruments, but rather draw the cheeks together; because one should not hinder the expulsion of the air stream by such ugly and incommodious puffing. [The expulsion of the breath] can be managed better with sufficient strength and less effort than by proceeding confusedly and vainly, without force [but] puffing out [the cheeks].

Über Lorents Nicolaj BERG wissen wir nur, daß er seit 1775 Stadtmusiker in Kristiansand war und seit 1777 auch in Mandal und Flekkefjord (ebenfalls in Südnorwegen) nachweisbar ist. Außerdem muß er – wie aus § 1 seiner Behandlung des Zinken hervorgeht – irgendwann vor 1782 auch in Kopenhagen in Städtischen Diensten gestanden haben. Er starb im selben Jahr wie J. D. Berlin, nämlich 1787.

In Kristiansand erschien im Jahre 1782 die gedruckte Edition seiner „Ersten Unterweisung für Anfänger in der Kunst des Instrumentalspiels ...". Berg nennt sich im Titel seines Werkes „Instrumentalist in Kgl. Diensten in [der Stadt] Christiansand und deren Handelsdistrikt". Er widmet sein Lehrbuch „dem Hochwohlgeborenen Herrn Friderich Georg Adeler, dem Herren auf Gimsœ Kloster, Ritter vom Dannebrog-Orden, Seiner Kgl. Majestät wohlbestalltem Kammerherrn, Befehlshaber über das Stift Christiansand und Landrat im Kreis Nedenes", der sich „um die Förderung der Musik und anderer schöner Wissenschaften" offenbar verdient gemacht hatte.

Berg selbst versteht „dieses kleine musikalische Kompendium" lediglich als erstes Lehrbüchlein „für Anfänger zum [Spielen] nach Noten auf einigen Instrumenten", und er sagt im Vorwort weiterhin, daß dieses Buch „ohne gleichzeitige mündliche Unterweisung unverständlich bleiben wird". Es soll dem Lehrer als „einfaches und verständliches ABC zur Erleichterung des Musikunterrichts" dienen, „das man seinen Schülern [in die Hand] geben und sich damit die Mühe sparen kann, ihnen die Noten, Tabellen und Grundregeln aufzuschreiben". Berg bemerkt, daß es ihn viel Mühe gekostet habe, die Abbildungen, Tabellen etc. für den Druck vorzubereiten und Notenbeispiele handschriftlich aufzuzeichnen.

In seinem Anfangskapitel „Über den Unterricht" (fol. 7ff.) erklärt er zur Methodik des Instrumentalunterrichts, es sei von grundlegender Wichtigkeit, daß der Lehrer seine Schüler von der Notwendigkeit überzeugen könne, Noten zu lernen, damit sie nicht einfach nach Gehör, „wild" drauflos spielten wie die „Bauern und niederes Volk, das keine Veranlassung oder Gelegenheit hat, sich in der Notenschrift unterweisen zu lassen". Besonders beim „Unterricht von Frauenzimmern auf dem Clavier" läge doch manches im argen und es „reicht oft nur zu einigen auswendig gelernten Fingerübungs-Stücken". Zum Lehrmeister solle man sich daher jemanden wählen, der einem „in verständlicher Art und Weise" Einblick in die Grundlagen der Musik und des Spiels auf dem jeweiligen Instrument beibringen könne. Dabei seien die größten Virtuosen durchaus nicht immer die besten Lehrer. Allerdings gehöre es sich auch, „einen redlichen und fleißigen Lehrer für seine Mühe angemessen zu bezahlen"; denn vielfach herrsche die Auffassung, Musikunterricht solle am besten überhaupt nichts kosten. Berg weist mehrfach darauf hin, daß fleißiges Üben unerläßlich sei, wenn man auf einem Instrument gewisse Fertigkeiten erlangen wolle. „Ein Lehrmeister sollte seinen Schülern keine langen und schweren Lektionen vorsetzen"; der Schüler solle vielmehr an kleinen Abschnitten üben und nicht meinen, seine Fortschritte ließen sich an der Anzahl der durchgenommenen Stücke ablesen. Zusammenfassend sagt Berg (fol. 8): „Zu den Eigenschaften eines Schülers gehört, daß er ein gutes Gehör hat, guten Ver-

stand [besitzt], geschickte Hände, Lust und ein lernwilliges Herz, die Lehre von der Musik begreifen zu wollen. Die Lehrmeister können nichts anderes, als [den Schülern] die Art und Weise, wie man vorgeht, zu zeigen. Alles übrige hängt von genügend eigener Übung ab."

Von Berg wissen wir – im Gegensatz zu Berlin –, daß er selbst Bläser war. Beispielsweise übte er sich in der Kunst, einfache langsame Stücke auf zwei Waldhörnern gleichzeitig zu spielen. Doch dies „verdarb" ihm seinen „Ansatz auf Waldhorn, Trompete etc. gänzlich, weshalb" er „diese kunstvolle Übung dann wieder aufgeben mußte" (fol. 63/64).

Generell rät er Bläsern zur Zurückhaltung, wenn es darum geht, vor Publikum etwas vorzuspielen: „Es wäre auch gefährlich, wenn ein Musiker etwas wagen [und] in einer unsachverständigen oder gar angetrunkenen Gesellschaft, um sie zu unterhalten, ... [etwas] blasen wollte. ... Denn diese [Leute] können es manchmal gar nicht beurteilen, was es einen kostet, auf Blasinstrumenten lange durchzuhalten." Hieran anknüpfend erzählt Berg die traurige, aber lehrreiche Geschichte vom Schuster aus Jerusalem, der „es übernommen hatte, den Postsack auszutragen. Unterwegs geriet er in eine Gesellschaft Betrunkener. Sobald die Gäste sein Posthorn sahen, grölten sie: Blas doch was! Blas doch was!, und sie nötigten ihn zu blasen. Doch als er nicht mehr länger wollte oder sein Ansatz nachließ, verprügelten sie ihn und sagten: ‚Schuster, bleib bei deinem Leisten!'"

Berg bedauert, „daß die Musik hier in der Stadt [Kristiansand] seit vielen Jahren schlecht und nicht empfehlenswert, ja schlicht heruntergekommen ist und keine Unterstützung bei den Zuständigen" erhält. Dabei erinnert er an ein Konzert, mit welchem dem König Fridrich IV. bei seiner Norwegenreise im Jahre 1704 aufgewartet wurde, „als er zu Mittag speiste": Diese Musik bestand „aus Violinen ..., deren Saiten man unbarmherzig traktierte ..., einem Orgelpositiv und einer erbärmlichen Arie ..., die der Städtische Cantor sang und die von einigen Stimmen begleitet wurde, welche Bier und Branntwein zu äußerster Verkommenheit gebracht hatten." Die „Kgl. Verordnung vom 14. Juni 1780", welche die Stadtmusiker teilweise ihrer Privilegien beraubte und einen offensichtlich schon lange Jahre herrschenden Zustand widerspiegelt, scheint nicht ganz schuldlos am Niveau-Verfall des Städtischen Musiklebens in Norwegen gewesen zu sein. „Für die unbedeutenden, Pfuscharbeit leistenden Dienst-Musikanten besteht just keine Gefahr, die redlichen und gut ausgebildeten [Musiker], nach denen man sucht, haben dagegen am meisten für sich zu befürchten", grollt Berg (fol. 68). Dennoch sieht er „hier in der westlichen Region" schon eine Hoffnung auf Besserung aufkeimen, und sein Lehrwerk soll einen Beitrag dazu liefern, daß auch auf „felsigem Sandboden" noch „manches Gute" wachsen und gedeihen kann, „solange das Land bestellt wird".

Zu Bergs Zeit – gegen Ende des 18. Jahrhunderts – ist der Zink in Skandinavien nur noch selten anzutreffen. Berg berichtet, daß er selbst erst einen einzigen guten Zinkenisten gehört habe; und er kennt dieses Instrument nur noch in seiner Verwendung als Diskantstimme über einem Posaunenensemble oder einer Orgel bei Psalmen, Chorälen und anderen langsamen, aber klangprächtigen Stücken, vor-

wiegend in der Kirchenmusik. Der Zink hat mittlerweile Seltenheitswert und ist fast nur noch unter Musikern bekannt. Und doch ist seine klangliche Ähnlichkeit mit der menschlichen Stimme offenbar noch immer so stark, daß dies eigens vermerkt wird.[8]

Berg geht – wie Berlin – von einem im Chorton stehenden krummen a-Zinken mit 6 Grifflöchern auf der Vorderseite und einem Daumenloch aus. Vielleicht hat Berg Berlins Werk gekannt – jedenfalls sind seine Hinweise und Bemerkungen zu Ansatz und Tonbildung sehr viel detaillierter. Mehrfach betont er, daß das Zinkblasen, besonders bei hohen Tönen, große Kraft und starken Druck erfordere.[9]

Zu Bergs Grifftabelle im Ambitus a–c‴ (s.u., 355 in der heute gebräuchlichen Umschrift) ist folgendes zu bemerken:

(1) Die handgeschriebenen Noten, und bei den Akzidentien auch die Tonnamen, stehen nicht immer genau über bzw. unter der jeweiligen Griff-Angabe, was die Orientierung erschwert.
(2) Beim Griff für d′ wurde – vermutlich vom Drucker – der Zeigefinger der linken Hand vergessen.
(3) Bei Bergs Griff für a′ ist der Gebrauch des rechten Ringfingers als Stützfinger bemerkenswert. Bei den Grifftabellen von Virgiliano (s.o. 322), Speer (s.o. 336), Majer (s.o. 342) und Eisel (s.o. 343) sind bei diesem Ton alle Grifflöcher offen.
(4) Bergs Griff für c‴ entspricht dem bei Berlin als erste Möglichkeit angegebenen (s.o., 350).
(5) Bei dem von Berg für cis″ (cis′ fehlt) angeführten Griff scheint es sich um einen Irrtum zu handeln: es ergibt sich ein – je nach Innenbohrung des Zinken verschiedenes – relativ hohes es′/es″ bzw. dis′/dis″; derselbe Griff wird dann an dritter Stelle nochmals für dis″ angegeben; cis′ bzw. cis″ wäre eher 0124(5).
(6) Bergs Griff für gis′ ist ein bei Blockflöten gebräuchlicher und auf Zinken des beschriebenen Typus meist zu tief; etwas höher wäre 12345.
(7) Bergs Griffe für b′/b″ entsprechen den Angaben Berlins und werden – wie dort – unter den Noten ais′ bzw. ais″ aufgeführt.

Wie Berlin, so betont auch Berg, daß man Blasinstrumente nicht mit aufgeblasenen Backen spielen solle. Seine Argumente sind ähnlich: Einmal behindere das Aufblasen der Backen die Tonbildung, zum anderen sehe es komisch aus, und es

[8] Vgl. auch die späte Reminiszenz bei Roger North, *Memoires of Musick*, hg. von F. Rimbault, London 1846, 79: „To say the truth, nothing comes so near, or rather imitates so much, an excellent voice, as a cornet-pipe."

[9] Vgl. auch seine Bemerkungen zu möglichen Gesundheitsschäden durch das Blasen auf dem Waldhorn (fol. 62): Er gibt den Rat, nur langsam und allmählich immer höhere Töne zu spielen, „ohne daß [einem etwas] platzt". Und bei der Behandlung der Trompete sagt er (fol. 65): „Es hat gräßliche Beispiele dafür gegeben, daß der eine oder andere seine Gesundheit eingebüßt hat, daß ihm eine Ader oder etwas anderes in seinem Innern geplatzt ist, als er die Trompete über seine Kraft hinaus forcieren wollte", und er erinnert nochmals daran, daß es eine Sache der Übung sei, hohe Töne hervorbringen zu können.

folgt Bergs originelle Geschichte vom Bauern, der einen Zinken für eine riesige heiße Wurst gehalten hat.

Abschließend bemerkt Berg nochmals, daß der Zink selten geblasen werde, und wenn überhaupt, dann nur, nachdem man andere Instrumente erlernt habe. Denn einmal erfordere das Zinkblasen große Kraft, zum anderen seien die musikalischen Möglichkeiten dieses Instruments auf langsame, vorwiegend geistliche Kompositionen beschränkt.

Erste Unterweisung für Anfänger in der Kunst des Instrumentenspiels
oder eine kurze und verständliche Anleitung, die Anfänge der Noten[schrift] zu erlernen, zur leichten Faßlichkeit mit einer Information über mehrere Musikinstrumente, besonders über das Clavier, die Violine, die Viola, das Violoncello, die Cither und einige Blasinstrumente. Zusammengestellt und herausgegeben von LORENTS NICOLAI BERG, Instrumentalist in Kgl. Diensten in [der Stadt] Christiansand und deren Handelsdistrikt.
Christiansand, 1782. Gedruckt bei A. Swane auf Kosten des Verlegers.
....
Eine kurze und verständliche Anleitung zu einigen Blasinstrumenten, nämlich: Traversflöte, Oboe, Klarinette, Zink, Fagott, Waldhorn und Trompete
....

Über den Zinken

§ 1

Dieser ist nicht sehr bekannt, außer bei den Musikern. Es ist höchst selten, einen Zinken-Bläser zu Gehör zu bekommen. Ich selbst habe auch erst einen – [nämlich] einen Musikanten-Gesellen, der sich mit mir zusammen bei den Stadt-Musikanten in Kopenhagen verdingte, – gehört, der dieses [Instrument] gut zu blasen verstand. Man verwendet es in der Kirchenmusik, zusammen mit Posaunen, für Choräle usw. Das ist eine prächtige Musik, und man kann [den Zinken] auch über einer vollstimmigen Orgel hören.

§ 2

Die Melodie bläst man auf dem Zinken; er hat große Ähnlichkeit mit einer starken, durchdringenden menschlichen Stimme. Die Posaunen begleiten die Melodie. Daß diese Choral-Instrumente vor vielen Jahren gebräuchlich und bekannt waren, kann man mit Gewißheit aus der Hl. Schrift ersehen, wo an mehreren Stellen von Posaunen die Rede ist.

§ 3

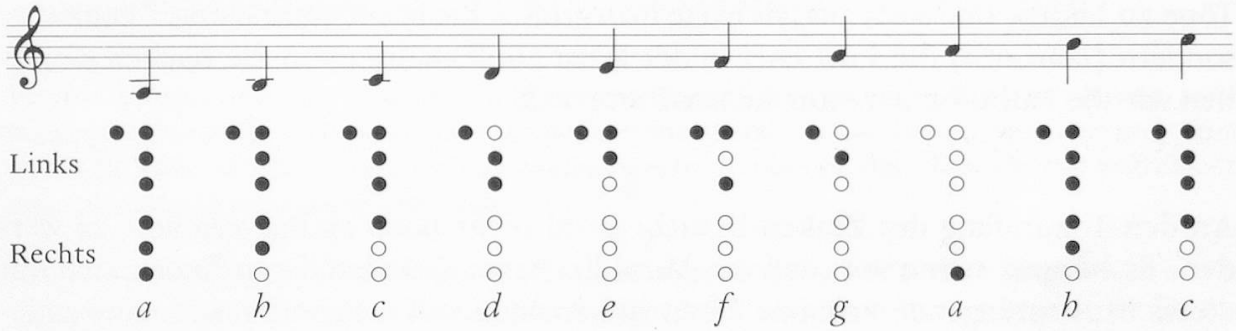
Der Zink ist aus Holz, das mit schwarzem Leder überzogen ist. Er hat die nebenstehend abgebildete Form. Die 6 Grifflöcher, die man hier auf dem [Instrument] sieht, werden mit den 6 mittleren Fingern gedeckt; das 7. Loch, das auf der Unterseite und daher hier nicht sichtbar ist, deckt man mit dem Daumen der linken Hand. Der Ton entsteht mittels eines kleinen Mündstücks, das am oberen Ende

des [Instruments] sitzt, wenn man mit zusammengepreßten Lippen und starkem Druck einen feinen Luftstrom durch den Zinken schickt; eine schwache Brust jedoch wird es nicht schaffen, einen Ton aus diesem [Instrument] mühelos herauszubringen. Man ist der Meinung, daß man, wenn man das Mundstück in einem Mundwinkel ansetzt, einen besseren Ansatz bekommen kann als in der Mitte des Mundes.

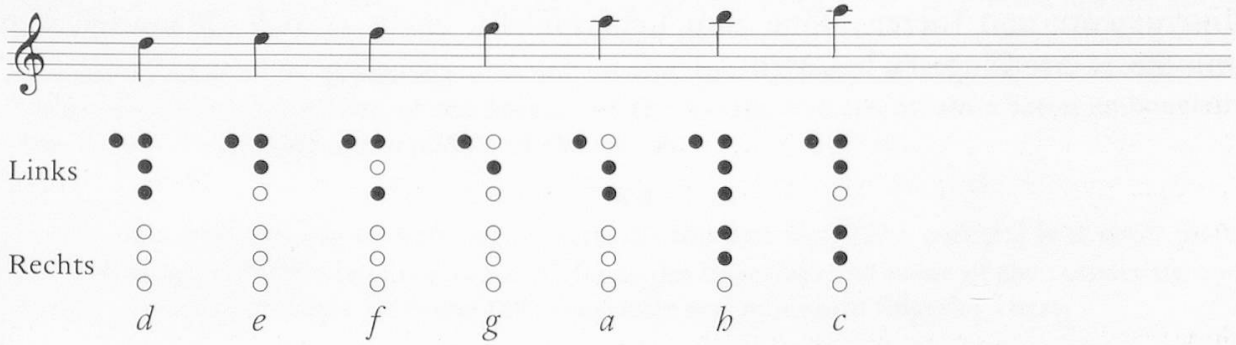
§ 4

Das Notensystem für den Zinken beginnt mit dem Diskant-Schlüssel. Er steht im Chorton. Sein Tonumfang reicht von *a* bis zum dreigestrichenen *c*. Wie es sich mit den Griffen und Noten beim Zinken verhält, entnehme man der folgenden Tonleiter und Zahlen-[Griff]tabelle:

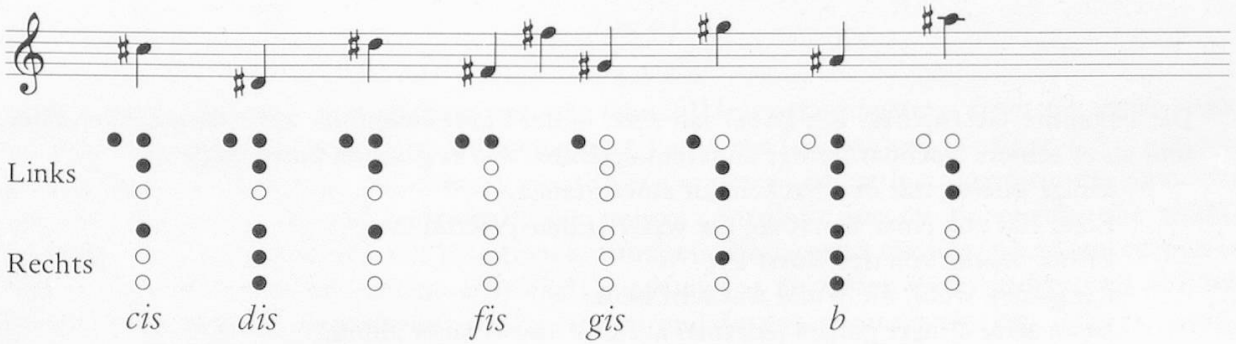
Die wichtigsten Noten und die
Grifftabelle für den Zinken



die tiefe Oktave



die hohe Oktave



die anderen 5 Töne

§ 5

Wenn man die Noten kann, lernt man die Griffe aus der obigen Tabelle, wie sie sich aus der Finger-Zeichnung erklärt, die bei der Flöte, § 5, zu finden ist. Danach beginnt man, in das Zinkenmundstück hineinzublasen, wie es beschrieben wurde, mit starkem Druck, besonders bei den hohen Tönen. Die Finger tragen auf diesem Instrument viel dazu bei, die Tonhöhen [sauber voneinander] zu trennen. Auf Posaunen, Trompeten, Waldhörnern und dergleichen, die mit dem Zinken aufgrund des Mundstücks verwandt sind, muß man die Töne ebenso herauspressen, aber ohne Hilfe von Grifflöchern, Rohrblättern, Saiten und Fingern, sondern [nur] nach dem Gehör mit Übung und Ansatz.

§ 6

Es ist und bleibt eine allgemeine Regel auf allen Blasinstrumenten sowohl mit Mundstücken als auch mit Rohrblättern, daß man nicht mit aufgeblasenen Backen spielen soll, [denn] es fällt viel schwerer, auf diese Weise auf Blasinstrumenten Töne zu bilden, und sieht aus, als hätte man großen Lärm auf einer Wurst[10] gemacht, sondern [man soll] die Luft eher in der Brust zurückhalten und die Backen einziehen wie die katholischen Mönche zur Fastenzeit.

§ 7

An den Tonumfang des Zinken braucht wohl nicht noch einmal erinnert zu werden. Es kommt selten vor, daß ein Musikliebhaber Gefallen daran findet, sich um dieses brustsprengende krumme Horn zu bemühen, auf welchem man nichts anderes bläst als Psalmen, Choräle und andere Folgen langsamer Stücke, und jemand, der die Kunst des Instrumentalspiels studiert, hat meist die vorher genannten Instrumente und [deren] Töne zum Lebensinhalt, bevor er sich daranwagt, sich mit dieser Art Dinge zu befassen.

[10] Die bekannte Geschichte: Ein Bauer sah einst in der Stadt einen, der auf einem Zinken blies, und als er seinem Nachbarn unter anderem erzählte, was er gesehen hatte, sagte er:

Einige bliesen mit den Backen auf einer Stange,
Einer biß von einer Wurst ab, die war 7 [Ellen-]Viertel lang,
Er biß Stücke von der Wurst ab;
Ich glaube wohl, die Wurst war sehr heiß,
Denn seine Finger gingen jedesmal auf und ab, wenn er abbiß,
Und seine Augen quollen heraus wie Steine.

The First Instruction for Beginners in the Art of [Playing Musical] Instruments, or A Short and Easy Introduction to Reading Musical [Notation], Made Easier through Information on Several Musical Instruments, in Particular on the Pianoforte, the Violin, the Viola, the Violoncello, the Cittern, and Various Wind Instruments. Compiled and published by LORENTS NICOLAI BERG, instrumentalist in Royal service in Christiansand and its area of trade. Christiansand, 1782. Printed by A. Swane at the publisher's expense.

....

A Short and Easy Introduction to Various Wind Instruments, Namely: Transverse Flute, Oboe, Clarinet, Cornett, Bassoon, Horn, and Trumpet

On the Cornett

§ 1

This [instrument] is not very well-known except among musicians. Only very rarely does one get to hear a cornettist. I myself have only heard one who knew how to play this [instrument] well: a musician-journeyman who, like myself, was serving with the city musicians in Copenhagen. [The cornett] is used in church music, together with trombones, for chorales, etc. That is a splendid [kind of] music, and [the cornett] can also be heard over a full organ.

§ 2

On the cornett, one plays the melody; [this instrument] has a great similarity to a strong, penetrating human voice. The trombones accompany the melody. It can be seen with certainty from the Holy Bible, in which there are many references to trombones, that these chorale instruments were known and used many years ago.

§ 3

The cornett is [made] of wood which is covered with black leather. It has a shape which can be seen on the illustration printed here. The 6 finger-holes which can be seen here on the [instrument] are covered with the 6 middle fingers; the 7th hole, which is on the underside and thus is not visible here, is covered by the thumb of the left hand. Its tone is produced by means of a small mouthpiece placed on the [instrument's] upper end, when, with compressed lips and strong pressure, one sends a fine stream of air through the cornett; however, a weak chest will not succeed in effortlessly producing a sound on this [instrument]. It is thought that when the mouthpiece is placed in one of the corners of the mouth, one can obtain a better embouchure than [when it is placed] in the middle of the mouth.

§ 4

The musical staff for the cornett begins with the soprano clef. [The cornett] is in choir pitch. Its range extends from *a* to three-line *c*. As far as the fingerings and notes of the cornett are concerned, they may be taken from the following scale and numerical fingering chart:

The Most Important Notes and
Fingering Chart for the Cornett
[Chart]

§ 5

After one has learned to read the notes, one [should] learn the fingerings from the above chart, as they are explained on the finger-drawing found with the [section on] the flute, § 5. Then one [may] begin to blow into the cornett mouthpiece as described, with strong pressure, especially on the high notes. On this instrument the fingers contribute greatly to separate the pitches [cleanly from one another]. On trombones, trumpets, horns, and the like, which are related to the cornett by means of their mouthpiece[s], it is just as necessary to force the notes out, but without the help of finger-holes, reeds, strings, and fingers – merely by ear, with [a strong] embouchure and practice.

§ 6

It is and remains a general rule on all wind instruments, both those with mouthpieces and those with reeds, that one should not play with puffed-out cheeks, for it is much more difficult to produce sounds on wind instruments in this way and [also] looks as though one were making a great noise on a sausage.[11] Instead, one should rather hold back the air in one's chest and pull in one's cheeks like Catholic monks during Lent.

§ 7

The range of the cornett hardly needs to be mentioned again. Only rarely does a music lover find pleasure in troubling himself with this chest-bursting crooked horn on which one only plays psalms, chorales, and other groups of slow pieces; and one who is studying the art of playing [musical] instruments has ordinarily made the previously mentioned instruments his way of life before he attempts to occupy himself with this kind of thing.

[11] The well-known story: Once upon a time a farmer in the city saw somebody playing a cornett, and telling his neighbour [afterwards] some of the things he had seen, he said:

Some were blowing with their cheeks on a rod,
Another was biting on a sausage which was 7 quarter [ells] long,
He was biting pieces out of the sausage;
I truly believe the sausage was very hot,
For his fingers went up und down every time he bit,
And his eyes were popping out like stones.

EINIGE GEDANKEN ZUR TERMINOLOGIE UND FRÜHGESCHICHTE DES ZINKEN

VON PETRA LEONARDS

Der Terminus *Zink(e)* scheint einer genaueren Untersuchung wert, denn es zeigt sich, daß die Deutung der Herkunft dieser Bezeichnung eng mit der Interpretation der Belege zur geschichtlichen Entwicklung des Instruments verknüpft ist.

Unternehmen wir zunächst einen kleinen Exkurs in die Germanistik und überprüfen wir die sprachliche Herleitung; sehen wir dann, ob sich dabei etwas für die Musikgeschichte Relevantes ergibt.

Zur Sprachgeschichte des Terminus „Zink" findet man in den germanistischen Nachschlagewerken und den Grammatiken älterer deutscher Sprachstufen kaum Hinweise. Begriff und Sache haben die Germanisten wenig interessiert.

Karstädt[1] leitet – bisher unwidersprochen[2] – das Wort „Zink" von einem angenommenen „frühurgermanischen" Stamm *tand-/tend-*, „Zahn" ab[3].

Betrachten wir zuerst einmal die Wortgeschichte des neuhochdt. Substantivs „Zahn", die – im Sinne der Historischen Grammatik – gut rekonstruierbar ist:

Aus der idg. Wurzel ***∫ed-* und dem Stamm idg. ***dn̥t/dont-* (mit Apokope des anlautenden *e-*) leiten sich ab:

sanskr.	*dan(t)* „Zahn", eigentlich „der Essende" (Part. Präs.)
griechisch	*ὀδούς* (Stamm *ὀδόντ*) „Zahn"
lateinisch	*dens, dentis* m. „Zahn, Spitze, Zacke"
urgerman.	**tanþ-*[4] (m. Wurzelnomen) „Zahn".

Von letzterem wiederum leitet sich ab:

gotisch	*tunþ-us*[5] (m.) „Zahn"
altisländ.	*tǫnn*[6] (f. Wurzelnomen) „Zahn"

[1] Georg Karstädt (1): „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.–18. Jhdts.", *AfMf* 2 (1937) 385–432. – (2) Artikel „Zink" in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel etc. 1968, Sp. 1307 ff.

[2] Jedenfalls in der älteren Forschung. – Die neue phil. Diss. (Köln) über den Zinken von Friend Overton konnte hier nicht einbezogen werden, da uns die entsprechenden Kapitel nicht zugänglich waren. – Overtons Äußerungen zu Artikulation und Ansatz (Kap. IV „Zur Spieltechnik des Instruments", Typoskript S. 103–112) offenbaren eine Arbeitsweise des Verfassers, die bedauerlicherweise durch allzu geringe Einbeziehung der Primärquellen gekennzeichnet ist.

[3] A. a. O. (1), S. 396, in Anlehnung an Friedrich Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Straßburg ^{3}1884; ebenso in der von Alfred Götze bearbeiteten Ausgabe Berlin/Leipzig 1934, S. 712.

[4] Hier wirkt die 1. oder Gemeingermanische Lautverschiebung: idg. $d^{(h)}$ > germ. *t*, idg. *t* > germ. þ (entspricht lautlich etwa einem stimmlosen engl. th).

[5] Mit Wurzelablaut; vgl. got. *aihwa-tundi* (mit grammatischem Wechsel þ > *d*) „Pferdezahn" (ein Dornstrauch). – Wolfgang Krause nimmt in seinem *Handbuch des Gotischen*, München 1953, 150, urgerm. **tanþ-iz* an; got. *tunþus* sei ursprünglich ein Wurzelnomen, dann in die Deklinationsklasse der n-Stämme übergegangen.

[6] Mit u-Umlaut *a* > *ǫ* und Deklination nach den u-Stämmen.

althochdt. *zand/zint*[7] „Zahn"; daraus entwickelt sich dann
mittelhochdt. *zand/zān*[8] „Zahn, Zacke, Spitze" und
neuhochdt. *Zahn.*

Beim wichtigen Übergang von germ. **tanþ-* zu althochdt. *zand/zint* müssen wir etwas genauer betrachten, welche Gesetzte hier wirken: In der II. oder hochdeutschen Lautverschiebung wird germ.

germ. $t > z$ im Anlaut
germ. $þ > d$, durch Auslautverhärtung dann $d > t$.

Wir sehen sofort, wo sich ein Problem ergibt: nämlich am Wortende, im Auslaut. „Zink" mit -k am Ende muß wohl einen anderen Wortstamm repräsentieren. Dieser ist uns durch althochdt. *zinko*[9] „Zacke, Spitze"[10] belegt. Mit diesem althochdt. Wort können wir – gemäss der Durchführung der hochdeutschen Lautverschiebung – etwa seit dem 7. Jahrhundert rechnen. Es sind uns jedoch aus dieser Zeit keine Zeugnisse bekannt, in denen mit diesem Terminus bereits ein Musikinstrument bezeichnet wird.

In Matthias Lexers *Mittelhochdeutschem Wörterbuch* (Bd. III, Leipzig 1878, Sp. 1125), das Belege bis zum 15. Jahrhundert heranzieht, finden wir:

mittelhochdt. *zinke*[11] (schw. m.)
I. allgemein „Zacken, Zinken, Spitze"
II. speziell (1) „Zacken einer Krone"
(2) „membrum virile"
(3) „Blashorn", entspr. lateinisch *cornu.*

Nun begünstigen zwei Faktoren eine Verwechslung von *zint* und „Zink": einmal die klangliche Ähnlichkeit – wobei allerdings zu bemerken ist, daß die Konsonanten *t* und *k* zwar zu den stimmlosen Tenues gehören, ihr Artikulationsort (dental/alveolar – velar) jedoch verschieden ist. Außerdem kann man die Endung althochdt. *zink-o*, mittelhochdt. *zink-e* nicht ignorieren; es stehen sich also die beiden, verschiedenen Deklinationsklassen angehörenden Substantive *zand/zint* und *zinko/zinke* gegenüber – was Karstädt offenbar entgangen ist. Eine Verwechslung wird jedoch auch dadurch nahegelegt, daß sich beide Nomina in der Bedeutungskomponente „Spitze, Zacke, Ecke" decken.

[7] Mit Wurzelablaut a/i.

[8] Mit Assimilation *nd* > *nn*; am Wortende wird *nn* > *n* vereinfacht mit Ersatzdehnung *a* > *ā*.

[9] Ein schwaches masc. (seltener fem.), an-/-on-Stamm. – Vgl. auch E. G. Graff: *Althochdeutscher Sprachschatz,* Berlin 1840, Bd. V, 681: Das Adj. *-zinki* z.B. in *drîzinki*, entspr. lat. *fuscinus,* „Dreizack-förmig", *fiorzinki,* entspr. lat. *quaternarius,* „viereckig"; dies führt ebenfalls auf die Bedeutung „Zacke, Spitze, Auswuchs, Ecke" (*zinko, zinco* als Ableitungen von lat. *quinque,* „fünf", lassen wir hier außer Betracht). – Der Nom. Sg. der masc. n-Stämme war im Indogerman. endungslos (vgl. z.B. Richard Löwe: *Germanische Sprachwissenschaft,* Leipzig 1905, 90ff.). Belege für voralthochdeutsche Sprachstufen dieses Wortes (evt. germ. **tink-ān,* idg. ***deng-ēn*) konnten bisher nicht gefunden werden.

[10] Speziell auch entspr. lat. *ligo,* „Hacke, Haue, mit einer (gebogenen?) Spitze versehenes Ackergerät".

[11] Mit Abschwächung des auslautenden *-o* > *-e*.

Um das Problem *-t/-k* im Stammauslaut zu lösen, nehmen Friedrich Kluge und Alfred Götze[12] einen frühurgermanischen Stamm **tend-kan* an, der mit „Zinne" in Verbindung zu bringen sei. Noch in der Bearbeitung des Klugeschen Wörterbuchs von Walther Mitzka[13] wird „Zinken" als „*k*-Ableitung" von german. **tind-* aufgefaßt. In der 3. Auflage von 1884 schrieb Kluge über das Substantiv „Zinke": „Wie damit die gleichbed. mhd. *zint*, anord. *tindr*, sowie nhd. Zacke zusammenhängen, ist unklar." Selbst wenn durch eine solche *k*-Ableitung (zu denken wäre evtl. an ein Diminutivum[14]) althochdt. *zinko* und *zand* auf einen gemeinsamen german. Stamm **tanp-* zurückgehen sollten, so hatte sich doch das Wort *zinko* – noch bevor es zur Bezeichnung für ein Musikinstrument wurde – soweit verselbständigt, daß sich beide nur noch in der oben genannten Bedeutung treffen.

Karstädt führt aus[15]: „Diese Ableitung [‚Zink' von ‚Zahn'] hat viel Wahrscheinlichkeit für sich. Die Bezeichnung als „Zahn" entspricht nicht nur der Form des Instruments, als Elfenbeinzink ist es ja auch aus dem Elefantenzahn hergestellt."

Wenn Karstädt den Terminus *zinke* von ‚Zahn' ableitet und dabei an den Elefanten-Stoßzahn denkt, impliziert dies die Annahme, der Zink müsse vom elfenbeinernen Olifant abstammen, der durch die Kreuzzüge und literarisch durch das altfranzösische Rolandslied[16], im deutschsprachigen Raum auch durch das Rolandslied des Pfaffen Konrad[17] bekannt wurde. Somit wäre der Zink also kein aus europäischer Tradition entwickeltes Instrument, sondern er wäre zusammen mit dem seltenen, kostbaren Material nach Europa eingeführt worden; in seiner Frühform müßte der Zink demnach aus Elfenbein gefertigt sein.

Ohne sich über den Widerspruch klar zu sein, führt Karstädt[18] jedoch den Zinken – wie alle konisch verlaufenden Blasinstrumente – auf das, wie er selbst sagt[19], in Europa weit verbreitete Tierhorn zurück. Dann bemerkt er, es sei fraglich, wann die Olifante „durch Anbringen von Tonlöchern zu Elfenbeinzinken wurden"[20]. Dabei sind zwei Probleme zu bedenken:

(1) Wir sind überwiegend auf ikonographische Belege angewiesen; aus diesen läßt sich jedoch nicht eindeutig erschließen, aus welchem Material das dargestellte Instrument sein soll.

[12] A.a.O., 712.

[13] Friedrich Kluge/Walther Mitzka: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Berlin [20]1967, 885.

[14] Vgl. Karl Brugmann: *Kurze Vergleichende Grammatik der Indogermanischen Sprachen*, Straßburg 1904, 337–338.

[15] A.a.O. (1) 396. – Es ist dabei jedoch zu bemerken, daß das Wort *zind/zand* den Hörer zunächst einmal an Zähne von Menschen oder Haustieren (weniger an den Elefanten-Stoßzahn) denken läßt.

[16] Vermutlich um 1100 entstanden; Ausgabe z.B. A. Hilka/G. Rohlfs, *Das altfranz. Rolandslied nach der Oxforder Handschrift*, Tübingen [6]1965.

[17] Entstanden um 1170, im 13. Jahrhundert sehr beliebter Stoff. Ausgabe z.B. Dieter Kartschoke, *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad*, Frankfurt/M. 1970.

[18] A.a.O. (1), 386ff.

[19] A.a.O. (1), 387.

[20] A.a.O. (1), 389.

(2) Die Überlieferungslage läßt durchaus den Schluß zu, daß es das mit Grifflöchern versehene Tierhorn in Europa v o r dem Bekanntwerden des grifflochlosen Olifant gab, der im Hinblick auf musikalische Vielseitigkeit demgegenüber eine frühere Stufe repräsentiert.

Das präparierte Rinderhorn, bei dem das spitze Ende abgeschnitten, zum „Mundstück" durchbohrt und glattgeschliffen ist, wird nach opinio communis als Urform fast aller Blasinstrumente angesehen und kann auch als Vorfahre des Zinken gelten.

Den Gesichtspunkt der historischen Entwicklung des Zinken aus dem grifflochlosen Tierhorn finden wir auch bei dem Theoretiker Cardanus in seinem Werk *De Musica* angesprochen (s. o. 319).

Die Instrumentenbezeichnung „Horn"[21] besagt nicht nur, wie das Instrument geformt ist, sondern ursprünglich auch, woraus es gefertigt ist. Allerdings haben sich dann in der weiteren Entwicklung der Horn-Instrumente Begriff und Sache verselbständigt, so daß schließlich auch ein Instrument, das teilweise oder ganz aus anderem Material bestand, „Horn" genannt werden konnte – ohne daß die sprachliche Differenzierung „Tier-Horn" – „Blas-Horn" stets notwendig war.

Die Archäologie kann hier nur in begrenztem Umfang weiterhelfen, da sich Gegenstände aus Horn nicht erhalten haben. Relativ viele Belege finden sich jedoch für das – artifiziell verfeinerte – Blashorn mit Metallbeschlägen, besonders im nordisch-angelsächsisch-deutschen Raum, sowie auch für ganz aus Metall gefertigte Hörner in Tierhornform. Belege für Grifflochhörner sind etwa ab dem 11. Jahrhundert zu finden[22].

[21] Idg. ***kr̥no kr̥nu*, „Horn", davon leiten sich ab: lat. *cornu*, german. **χurn-az* (neutr., a-Stamm), von diesem wiederum urnord. *horna* > altisländ. *horn*, got. *haúrn* und althochdeutsch *horn*. Altisländ. *horn* z. B. hat die Bedeutungen: (I) allgemein: „(Tier-)Horn", (II) speziell: (a) Trinkhorn, (b) Blashorn; das verwendete Material mußte nicht unbedingt Tierhorn sein (Vgl. Hans Kuhn: Edda, II: *Kurzes Wörterbuch*, Heidelberg ^{3}1968, S. 99). Außerdem gab es im Altnordischen noch die Instrumentenbezeichnung *lúðr*, entspr. lat. *tuba*, eigentl. „Röhre"; hieraus entwickelte sich die Benennung für eine ganz spezielle Instrumentenform, die Lure.

[22] Abb. solcher Hörner – vor allem nordischer Überlieferung – finden sich in Hubert Schmidt, „Die Luren von Daberkow, Kr. Demmin. Ein Beitrag zur Geschichte von Formen und Technik in der Bronzezeit", in: *Prähistorische Zeitschrift* 7 (1915) 85ff., und in A. Oldeberg, „A contribution to the history of the Scandinavian bronze lur in the bronze and iron ages", in: *Acta Archaeologica* 18(1947)1ff. Ferner finden wir Vorläufer des Zinken in Edward Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente. I. Die Blasinstrumente*, Leipzig 1903, Neudr. Wiesbaden 1972, Text 11–52, Abb. im Anhang; außerdem in Friedrich Behn, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*, Stuttgart 1954, Text 153–174, Abb. im Anhang; Reinhold Hammerstein, *Diabolus in Musica, Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters*, Bern 1974, Abb. im Anhang; Bernd Brüchle/Kurt Janetzky, *Kulturgeschichte des Horns*, Tutzing 1976. S. auch das bei Friend Overton abgebildete Instrument (in: Friend Robert Overton, „Der Zink: Neue Entwicklungen und Forschungen", in: *Das Orchester* 29(1981) 98–101); zu diesem Aufsatz ist zu bemerken, daß die sprachliche Form *zinde* (aus dem Jüngeren Titurel, s. u. 368, Anm. 41) nicht als Dativ erkannt wurde (99); Overtons Behauptung, die letzte bekannte Grifftabelle für den Zinken sei von Majer (1732), ist durch neueste For-

Wenn wir nach den Vorfahren des Zinken suchen, brauchen (und sollten) wir also nicht Artefakte außereuropäischer Kulturkreise heranzuziehen[23].

Die Olifante wurden erst im 11./12. Jahrhundert bekannt und sind nicht als Vorläufer des Zinken generell zu betrachten; sicher haben sie jedoch dazu beigetragen, daß in besonderen Fällen Zinken aus dem edlen und seltenen Material Elfenbein gefertigt wurden.

Buhle[24] nimmt eine typologische Einteilung mittelalterlicher Hörner vor in

(a) „Stierhörner", die im späten Mittelalter auch aus Metall gefertigt wurden und hauptsächlich militärische Signalinstrumente waren;

(b) „Heerhörner": Kriegsinstrumente, die in der Form besonders lang und im Klang besonders laut waren;

(c) „Hift"- bzw. „Signalhörner" in kleinerer Form, die entweder Tierhörner mit Metallbeschlägen waren oder ganz aus Metall gefertigt und mit einem Tragriemen umgehängt wurden; man verwendete sie als Jagdhörner oder als Signalinstrumente für Wächter oder Hirten.

Eine Einteilung nach Form und Bauweise erscheint überzeugend; wenn man jedoch nach der Funktion solcher Hörner fragt, findet man bei Buhle – wie in der übrigen Sekundärliteratur – lediglich die Angabe „Signalinstrument".

Für Heer-, Hirten-, Wächter- oder Jagdhorn trifft dies zu. Rinderhörner mit bis zu drei Grifflöchern werden, laut Augenzeugenberichten, noch heute in manchen Gegenden Skandinaviens als Kommunikationsmittel zwischen Hirten benutzt. Auch militärische Signalhörner sind vielfach belegt[25].

Mir scheint jedoch noch ein anderer Aspekt zumindest erwähnenswert: Das präparierte Tierhorn und artifiziell verfeinerte Metallhörner hatten im germanischen Kulturkreis schon früh die Funktion von Kultgeräten und standen im Zusammenhang mit Mythos und Magie. Dies zeigt beispielsweise die Verankerung des Rinder- bzw. Auerochsenhorns im gemeingermanischen, bis ins 8. Jahrhundert

schungen (Berlin, Berg, s. in diesem Band 350 und 357) überholt; außerdem ist die Auswahl der „Reihe guter Zinkenisten" (101) nicht ganz repräsentativ.

[23] Daß dies jedoch auch in jüngeren Forschungsbeiträgen immer wieder geschieht, zeigt beispielsweise die Arbeit von Charles F. Gouse, *The cornett: its history, literature and performance praxis including a practical tutor for developing performance skills,* Mus.A.D., Boston 1974. Gouse sieht im jüdischen Shofar „den bekanntesten Vorläufer des Zinken" und nennt noch ein „Zinken-ähnliches Instrument" von ca. 2000 v. Chr. aus Ägypten. In dieser Dissertation fließen leider Jahrtausende der Musikgeschichte von Völkern verschiedenster Kulturtradition bunt durcheinander; Belege aus historischen Quellen fehlen entweder gänzlich oder sind fehlerhaft wiedergegeben, und man vermißt eine historische Sichtweise generell (zu Mersenne gesellt sich Herbert L. Clarke!).

[24] A.a.O., 14–24.

[25] Belege bei Buhle, a.a.O., 12–24. Einen weiteren literarischen Beleg stellt das Hunnenschlachtlied der Edda dar (s. Gustav Neckel/Hans Kuhn, *Edda. Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern,* Heidelberg ^{4}1962, 307 im Prosatext nach Str. 16): *Hervǫr gecc ofan scyndilega oc kallar lúðrsvein, oc bað blása saman lið.* „[Als das Heer der Hunnen heranrückte,] ging Hervǫr schnell [vom Turm] herab und rief einen Bläser und hieß ihn, das Heer zusammenzublasen."

geltenden Runenalphabet; *runō* bedeutet „Geheimnis" (vgl. deutsch „raunen"). Die Runen haben einen Buchstaben- resp. Lautwert wie jedes Alphabet; darüber hinaus besitzen sie jedoch auch einen Zahlenwert und stehen stellvertretend für einen Begriff, die 2. Rune ᚢ *u* bedeutet **uruz,* „Auerochse(nhorn)". Außerdem läßt sich aus den Runen evtl. ein germanisches (vom griechischen beeinflußtes) Tonsystem ableiten, bei dem diese Rune und somit das Rinderhorn eine Rolle spielt[26].

Die Fundorte solcher Hörner (und der nordischen Sonderspezies der Luren) waren oft sakrale Stätten mit appellativisch durchsichtigen Namen wie z.B. Bruðevælte (von altnord. *brúðr* „Braut"); zu denken wäre an eine heilige Hochzeit im Zusammenhang mit einem Stammeskult.

Auch bildliche Darstellungen solcher Instrumente auf bronzezeitlichen Felsritzungen (wie z.B.Tanum oder Kivik[27]) weisen in den Umkreis von Kult und Magie.

Ein gutes Beispiel stellen auch die beiden goldenen Hörner von Gallehus (in Tierhornform, entstanden um 400 n.Chr.) dar, die in Bildwerk und Runeninschrift den gesamten Kosmos nach heidnisch-germanischer Glaubensüberlieferung einholen[28]. Literarisch werden solche Instrumente erst durch die mittelalterliche Aufzeichnung der alt-ehrwürdigen, mündlich tradierten Götter- und Heldenlieder der Heidenzeit faßbar.

Als Beispiel sei das eddische Götterlied *Vǫlospá* („Der Seherin Vision"), eine Art heidnischer Schöpfungsgeschichte, herausgegriffen: In diesem Gedicht wird nicht nur von der Entstehung der Welt, sondern auch vom Untergang der Götter, der Menschen und der Welt, vom *Ragnarǫk* (von der „Götterdämmerung") berichtet. Am Ende dieser Vision steht das Aufsteigen einer neuen Welt. In diesem Lied heißt es (Str. 46)[29]:

> . . . . *enn miǫtuðr kyndiz*
> *at ino gamla Giallarhorni;*
> *hátt blæss Heimdallr, horn er á lopti,*
> . . . .
>
> „Und das Verhängnis bricht herein beim [Klang des] alten Giallarhorns; laut bläst Heimdall, das Horn ist in der Luft ..."

Den letzten Kampf der Götter und Einherier gegen den entfesselten Fenriswolf leitet der Gott Heimdall (als dessen Söhne die Menschen in der ersten Strophe des Liedes bezeichnet werden) ein, indem er das alt-ehrwürdige „Giallarhorn" bläst; dieser Name (von altisländ. *gialla,* „gellen, schallen") ist verwandt mit dem Verbum *gala* „Zaubersprüche singen". Hier zeigt sich ganz eindeutig: das Blasen des Hornes hat magisch-beschwörenden Charakter. Die dritte der stabenden Langzeilen dieser *Vǫlospá*-Strophe beschreibt die Haltung des blasenden Gottes Heimdall. Diese

[26] S. Siegfried Gutenbrunner, „Germanische Musik?", in: *Zs. f. Deutsches Altertum und Dt. Literatur* 97 (1968) 30–32.

[27] Abb. findet man in A. Oldeberg, a.a.O., Tafel 4.

[28] Zur Deutung: s. Heinz Klingenberg, *Runeninschriften, Runenschrift, Schriftdenken,* Heidelberg 1973; dort auch Abb.

[29] Gustav Neckel/Hans Kuhn, a.a.O., 11.

typische Horn-Haltung mit der Biegung des Instruments nach oben (nicht nach der Seite, wie beim Zinken) finden wir auch auf einer der Felsritzungen von Kivik[30].

Und auf mittelalterlichen Abbildungen der entsprechenden Szene in christlicher Überlieferung sehen wir häufig Engel mit Hörnern in dieser Haltung bei Darstellungen des Jüngsten Gerichts[31].

In der mittelhochdeutschen höfischen Literatur werden oft Hörner genannt, ebenso häufig jedoch Saiteninstrumente, besonders wenn Allegorien im Zusammenhang mit dem aus der Antike ererbten Tonsystem eine Rolle spielen[32].

So entwirft z. B. Gottfried von Straßburg[33] ein Bild Tristans als Spielmann: Dieser macht sich, bevor an König Markes Hof seine wahre Identität bekannt ist, als Spieler von Saiteninstrumenten einen Namen. *Tristan, der niuwe spilman* schlägt die *harpe*[34] und singt so hervorragend, daß er den ganzen Hof in Erstaunen versetzt. Das *seitspil* gehörte zu den Künsten, welche eines Ritters würdig waren[35].

Andererseits jedoch wird Tristan auch als *jegermeister* und Hornbläser gepriesen: Er leiht sich *ein kleine hellez hornelîn* von der Jagdgesellschaft aus. Dann wird die magisch-betörende Wirkung seines Hornspiels beschrieben[36]; das Blasen gehört zum höfischen Zeremoniell[37], hat hier jedoch darüber hinaus noch eine weitere, mit Magie und Zauber zusammenhängende Bedeutungskomponente.

[30] S. A. Oldeberg, a.a.O., Tafel 4.

[31] Beispiel u.a. in: Edward H. Tarr, *Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart,* Bern/Stuttgart 1977, 38.

[32] Das – noch im Mittelalter – berühmte Vergil-Zitat (Aeneis VI, Vs. 646) über die Leier des Orpheus mit ihren *septem discrimina vocum* vermittelt das Bild der Oktave: 7 Töne sind verschieden, der 8. gleicht wiederum dem ersten. So wurde das *seitspil* zum Symbol für das Wissen um „geordnete Musik", um die *ars musica.*

[33] Ausgabe z.B. Rüdiger Krohn (nach Friedrich Ranke), *Gottfried von Strassburg: Tristan,* Stuttgart 1980 (mhd. Text mit Übersetzung; = Reclam Nr. 4471–4473).

[34] Aus dem Runenalphabet läßt sich, da die Runen auch Zahlenwerte darstellen, – nach Gutenbrunner, a.a.O., 31–32 – eine „germanische" Harfe rekonstruieren, die dem im Norden weit verbreiteten Typus der „Gunnars-Harfe" in Dreiecksform entspricht, welche der gefesselte Gunnar im „Schlangenhof" spielt und mit der er die Schlangen für einige Zeit magisch bannt (vgl. das Eddalied *Atlakviòa,* s. Gustav Neckel/Hans Kuhn, a.a.O., 245).

[35] Vgl. Vs. 3727–3730 (Rüdiger Krohn, a.a.O., 230/231):

tages sô sul wir rîten, jagen,
des nahtes uns hie heime tragen
mit höfschlîchen dingen:
harphen, videln, singen ...

[36] Vgl. Rüdiger Krohn, a.a.O., 198ff., 200ff., 222ff.; Krohn vermutet (nach H. Besseler: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1937, S. 69, 74, 76 und 94), daß es sich bei Tristans Horn um ein Grifflochhorn gehandelt habe, auf dem man kunstvollere Melodien blasen konnte.

[37] Vgl. Tristan, Vs. 3737–3738 (Rüdiger Krohn, a.a.O., 232/233): Zum Zeichen der Aufnahme Tristans an den Hof sagt König Marke: *Sich, mîn swert und mîne sporn,*
mîn armbrust und mîn guldîn horn,
geselle, daz bevilhe ich dir.
(„Sieh, mein Schwert und meine Sporen, meine Armbrust und mein goldenes Horn, mein Freund, das [alles] übergebe ich dir.")

Karstädt[38] ist – mit Buhle[39] – der Meinung, daß der Zink in Deutschland zuerst „Horn" genannt wurde, ehe eine weitere sprachliche Differenzierung im 13. Jahrhundert erfolgte.

In der gesamten mittelhochdeutschen Literatur – von den lyrischen Gedichten des „Minnesangs Frühling" bis zu Neidhart von Reuental – ist zwar häufig von *horn, pusînen, trumben, tamburen* und *floitieren* die Rede, der Zink wird jedoch nicht genannt. Karstädt hält eine Strophe aus dem *Jüngeren Titurel* des Albrecht von Scharfenberg (13. Jh.) für den frühesten Beleg des Zinken[40].

In der betreffenden Szene begegnet der Held Tschionatulander den beiden griechischen Rittern Alexander und Philipp, welche den Tod des edlen Heiden Secureiz rächen wollen. Diesen hatte Tschionatulander unwissentlich im Zweikampf getötet. Der sich anbahnende Konflikt findet jedoch eine friedlich-ritterliche Lösung mit einer Einladung der beiden Griechen zu König Artus. In diese Szene dringt plötzlich Jagd-Lärm: Von fern erklingt Hundegebell, ein Hirsch kommt mit weiten Sprüngen daher, dem der Leitbracke und eine ganze Hundemeute folgt (Str. 4801). Hörnerschall und lautes Rufen kündigen eine Jagdgesellschaft des König Artus von Britannien an (Str. 4802).

Str. 4803: „Andolt, der Waidmeister, blies hier auf einem ‚Zahn'; ihn baten sie nun um Auskunft. Er wollte jedoch den Zug nicht aufhalten und ließ das Wiedersehen in Eile vonstatten gehen. [,]Wollt ihr zum König? Der hat sein Lager dort vorne, eine Meile von hier entfernt['].'"[41]

Einmal heißt das Instrument hier *zint*, „Zahn", zum anderen macht der literarische Kontext deutlich, daß es sich bei diesem Instrument um ein elfenbeinernes Jagdhorn handelt; eine solch kostbare Ausstattung ist dem Waidmeister des hochberühmten König Artus durchaus angemessen. Wir können diese Stelle also weder der Benennung noch der Sache nach als Beleg für den Zinken ansehen.

[38] A.a.O. (1), 396.

[39] Edward Buhle, a.a.O., 25.

[40] Karstädt kannte die Ausgabe von Karl A. Hahn, *Der Jüngere Titurel* = Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit, Bd. 24, Quedlinburg/Leipzig 1842; nach dieser Edition erfolgt die Strophenzählung.

[41] (4801) *Den walt mit krache hellen · si horten lovt erdiezzen.*
von iagender hunde bellen · der warte wolt ir keinen niht verdriezzen.
Vil schier ein hirzz qvam mit sprvngen witen.
Dem volgt ein leitbracke · vnd darnach grozz gehünde in kurtzen ziten.
(4802) *darnach vil kurtzliche · der pirsmeister vanden.*
Den zowen hal so riche · in hellem done die zwene wol erkanden.
An der horne duzze vnd an ir wuffen.
Daz sie von britanie · des Kuniges willen da mit ieide schvffen.
(4803) *Andolt der meister iagenes · hie blies mit einem zinde.*
Den baten sie nv sagenes · iedoch was er der vart niht vfbinde.
Wider sehenes pflac er doch mit ile.
Welt ir zv dem Konige · der lit al da vor in einer mile.
(Danach sollen die beiden Greifen, auf denen Alexander und Philipp übers Meer gekommen waren, dem König Artus vorgeführt werden.)

Damit steht der erste literarische Beleg für die Instrumentenbezeichnung „Zinke" also noch aus.

Walther Mitzka schreibt in seiner Bearbeitung des Etymologischen Wörterbuchs von Kluge[42]: „Unklar bleibt, wie Zinken (spätmhd. *zinke, zint* [!]) zum Namen eines Blasinstruments werden konnte". Daß es im deutschsprachigen Raum überhaupt zu einer Sonderbenennung *zinke* kam, und daß der Zink nicht etwa als *hornelîn* (entspr. *cornet, cornetto)* in die Geschichte eingegangen ist, zeigt deutlich, daß die Unterschiede zwischen Horn und Zink in Form, Mensur, Spieltechnik und Verwendungszweck zu einem Zeitpunkt der historischen Entwicklung zu groß geworden waren, als daß das Instrument Zink noch unter dem Begriff „Horn" subsumiert werden konnte.

Evtl. spielt dabei auch der Gesichtspunkt eine Rolle, daß eine eigenständige Bezeichnung für den Zinken wünschenswert wurde, als Jagdzeremonien in der mittelhochdeutsch-höfischen Kultur eine sehr große Bedeutung hatten und der Terminus „Horn" sogleich an ein Jagdhorn denken ließ.

Aus der Tatsache, daß eine solche Benennung überhaupt vorgenommen wurde und sich durchgesetzt hat, kann man auf eine gewisse Häufigkeit im Gebrauch des Instruments schließen. Die Benennung muß zu einer Zeit stattgefunden haben, als

(a) die deutsche Muttersprache in der Literatur schon von genügend hohem Rang war, um für eine solche Benennung überhaupt in Frage zu kommen[43],

(b) sich das Instrument soweit eigenständig entwickelt hatte, daß ein besonderer Name zur eindeutigen Kennzeichnung notwendig war.

Die Namengebung geschah dann nach der äußeren Form: das deutsche Wort für etwas auffällig Hervorstehendes (Krummes?), *zin(c)ke,* lag bereit und wurde dann auch als Bezeichnung für ein Musikinstrument tradiert.

Auch diese Hypothese läßt jedoch noch viele Fragen offen, und eine umfassende Behandlung des Themas „Frühgeschichte des Zinken" steht noch aus. Einige noch unbeantworteten Fragen seien hier angeschnitten:

- Wie waren die Verhältnisse im lateinisch-/romanischen Sprachraum? Eine eigene lateinische Bezeichnung für den Zinken, die man entweder übernehmen oder in die jeweilige Muttersprache hätte übersetzen können, gab es nicht[44]. Besagt dies etwas für die Entwicklung des Instruments im romanisch sprechenden Gebiet? (Im Angelsächsischen ist *cornet(t)* ein Lehnwort; die lautgesetzlich richtige Form wäre eine Ableitung von *horn-.)*
- Warum hat der Unterschied zwischen Horn und Zink nicht auch im romanischen Sprachgebiet und im angelsächsischen Raum zu einer Sonderbenennung des Zinken geführt? Offenbar genügte hier eine Diminutiv-Ableitung von *cornu* zur (eindeutigen?) Bezeichnung des Zinken. (Dabei drängt sich die Frage auf, zu

[42] Friedrich Kluge/Walther Mitzka, a.a.O., 885.

[43] In lateinischen Traktaten wird der Zink bis in die Barockzeit weiterhin mit *cornu* bezeichnet; vgl. Cardanus (s.o. 317) und Kircher (s.o. 326).

[44] Vgl. *cornicularii* (von lat. *corniculum)* bei Cardanus (s.o. 318).

welcher Art „Horn" der Zink das Diminutivum darstellt: Das *cornetto* ist zwar kleiner und schmaler als beispielsweise die bei Buhle[45] abgebildeten Heerhörner, jedoch länger als ein Hift- oder Jagdhorn.)

Wenn man definieren will, durch welche Kriterien sich der Zink vom Grifflochhorn unterscheidet, so kann man nennen:

(1) Das Material muß Holz (oder Elfenbein) sein (nur ganz selten wurde noch Horn verwendet);
(2) Die Anzahl der Grifflöcher muß größer sein, also mehr als 4 (in der Regel 6–7) betragen.
(3) Die Haltung des krummen Zinken – die ja wichtig wird, wenn man mit beiden Händen zu spielen beginnt – muß eine Seitwärtsbiegung des Instruments zeigen.
(4) Die äußere Form der krummen Zinken sollte sechs- bis achtkantig sein (es sind jedoch auch runde krumme Zinken belegt).

Der historischen Entwicklung aus dem Tierhorn entsprechend könnte man den krummen Zinken evtl. für den ursprünglichen Typus halten – zumal es für europäische Kesselmundstückinstrumente in gerader Form kaum Belege gibt. Vielleicht kam erst, als sich der Zink aus dem Grifflochhorn, vom Kultgerät und Signalinstrument zum Musikinstrument entwickelte, seine gerade Bauweise auf, analog den durch das Prinzip der Grifflöcher und das Material verwandten Flöteninstrumenten[46].

Die größere Anzahl der Grifflöcher bedeutet eine Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten: auf dem Instrument wird eine melodische Linie darstellbar.

Doch wann und wie wurde der Zink – als eigenständiges Instrument (und im deutschsprachigen Raum mit besonderem Namen) – für die *ars musica* verwendungsfähig, entsprechend der mittelalterlichen Musikauffassung, nach welcher die Theorie von der zahlhaften Ordnung des Weltganzen als Gottes Schöpfungswerk der Praxis, dem *usus* gegenübersteht?

Die theoretische Auseinandersetzung mit der *musica disciplina,* wie sie uns in schriftlicher Aufzeichnung überliefert ist, nahm im sakralen Bereich ihren Anfang. In der Spätantike und im frühen Mittelalter wurden die Instrumente generell (sowie auch allzu großer stimmlicher Wohlklang[47]) von vielen christlichen Theoretikern abgelehnt, und eine Mitwirkung am Gottesdienst wurde ihnen verwehrt. Instrumente, die im heidnischen Kult oder in der Sphäre der Spielleute Verwendung fangen, wurden aus christlicher Sicht verteufelt.

Daß sie dennoch Eingang in die Kirchenmusik gefunden haben, hängt mit dem Gedanken des „Weltlobs", der Musik der Engel, dem (pneumatischen) *jubilus*

[45] A.a.O., Abb. im Anhang unter (2.) „Heerhorn".

[46] Jedenfalls finden wir 1511 bzw. 1529 den geraden Zinken als feststehenden Typus bei Virdung und Agricola (s.o. 316).

[47] Vgl. Franz Müller-Heuser, *Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters* = Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 26, Regensburg 1953, bes. Kap. III, 10–23.

zusammen[48]. Hierbei spielen einige Bibelstellen des Alten Testaments (als *praefigura),* durch welche die Einbeziehung von Blasinstrumenten nahegelegt wird, eine Rolle[49].

Eines ist jedoch Grundvoraussetzung dafür, daß die Instrumente überhaupt *ad maiorem Dei gloriam* beitragen dürfen: sie müssen in ihrer Bauweise der zahlhaften tonalen Ordnung der Musik entsprechen und selbst reguliert, rational geordnet sein (im Falle der Pfeifen-Instrumente z.B. in ihrer Gesamtlänge und dem Abstand der Grifflöcher, deren steigende Zahl das Spielen mit beiden Händen erfordert).

Einen überzeugenden Hinweis dafür, daß die Instrumente im 12./13. Jahrhundert nicht mehr pauschal abgelehnt, sondern differenzierter, entsprechend ihrer Theorie-Fähigkeit bewertet wurden, finden wir bei Hammerstein[50].

Die Titelseite des Tripelpsalters für St. Remy (2. Viertel des 12. Jahrhunderts) zeigt eine Gegenüberstellung der liturgischen Davidssphäre (oben) und der das *consilium impiorum* repräsentierenden Spielmannswelt mit ihrem usuellen Musizieren (unten). Der Teufel schlägt eine Trommel, neben ihm sehen wir u.a. einen Gaukler mit einem (in der linken Hand gehaltenen) Horn, welcher gleichzeitig spielt und tanzt. Darüber, neben König David, der die Harfe schlägt, sind die „geordneten" Instrumente abgebildet: abgestimmte Glocken, eine Orgel (mit regulierten Pfeifenlängen); ein Bläser spielt – mit beiden Händen – auf einem Zinken-ähnlichen Instrument (ob in Horn- oder Zinkenhaltung, läßt sich, beim Fehlen der Perspektive, nicht entscheiden).

So entwickelte sich der Zink – und im Zuge dieser Entwicklung setzte sich auch der Name durch – wohl nicht vor dem 12. Jahrhundert aus dem usuell verwendeten Grifflochhorn durch die regulierte Bauweise in Anpassung an das mittelalterliche Tonsystem zu einem „Musik"instrument.

[48] Vgl. Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel,* Bern und München 1962.

[49] Vgl. Augustins *Enarrationes in Ps. 150, 5: vos estis tuba, psalterium, cithara, tympanum, chorus, chordae et organum et cymbala jubilationis bene sonantia, quia consonantia;* s. Reinhold Hammerstein, a.a.O., 89ff. – Außerdem wird die klangliche Komponente nach opinio communis als ein Beitrag der heidnischen Germania zur Entwicklung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit angesehen.

[50] Reinhold Hammerstein, *Diabolus in Musica,* a.a.O., Abb. 64, Text 58–61.

Quellenverzeichnis (betr. „Historische Quellen zur Spielweise des Zinken", „Die Behandlung des Zinken in zwei norwegische Quellen ..." und „Einige Gedanken zur Terminologie ...")

Agricola, Martin: *Musica Instrumentalis Deudsch,* Wittenberg [1] 1529, [4] 1545. NA: Erste und Vierte Ausgabe, Wittenberg 1528 und 1545. In neuer, diplomatisch genauer, z. T. faksimilierter Ausgabe = Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, Jg. 24, Bd. 20, Leipzig 1896.

Arbeau, Thoinot (Jean Tabourot): *Orchésographie,* Lengres 1588. Faks.-Neudr. der Ausg. von 1596: ed. François Lesure, Genf: Minkoff 1972.

Artusi, Giovanni Maria: *L'Artusi overo delle Imperfettioni della Moderna Musica,* Venedig 1600, Faks.-Neudr. Bologna: Forni, 1968.

Berg, Lorents Nicolaj: *Den første Prøve for Begyndere udi Instrumental-Kunsten,* Christiansand 1782.

Berlin, Johann Daniel: *Musikaliske Elementer,* Trondheim 1744 (olim Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab, Biblioteket, Trondheim, *Lib R* [*Re 13*]; jetzt: Basel, Privatbesitz).

Bismantova, Bartolomeo: *Compendio Musicale,* Ferrara 1677. Vgl. Bruce Dickey/Petra Leonards/Edward H. Tarr: Die Abhandlung über die Blasinstrumente in Bartolomeo Bismantovas *Compendio Musicale* (1677): [Edition,] Übersetzung und Kommentar, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* II, 1978, S. 143–187.

Bottrigari, Hercole: *Il Desiderio,* Bologna 1599. Englische Übersetzung von Carol MacClintock = Musicological Studies and Documents 9, S. 7–62, American Institute of Musicology 1962.

Cardanus, Hieronymus: *De Musica* [1546], in: Opera Omnia X, Lyon 1663. Englische Übersetzung von Clement A. Miller = Musicological Studies and Documents 32, American Institute of Musicology, 1973.

— —: *De Subtilitate,* Nürnberg 1550.

— —: *De Musica* [1574], ungedr. Mskr., Biblioteca Vaticana Latina, Ms. *5850.*

Cerone, Pedro: *El Melopeo y Maestro,* Neapel 1613.

Dalla Casa, Girolamo: *Il vero modo di diminuir,* Venedig 1584, Faks.-Neudr. Bologna: Forni, 1970.

Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidactos,* Erfurt 1738. Faks.-Neudr. Leipzig 1976.

Ganassi, Silvestro: *Opera Intitulata Fontegara,* Venedig 1535. Faks.-Neudr. Mailand 1934 und Bologna: Forni 1969.

Giustiniani, Vincenzo: *Discorso sopra la musica* [1628], gedr. Lucca 1878, Archivio dello Stato, Lucca, Ms. *O*[rsucci] *49.* Englische Übersetzung von Carol MacClintock = Musicological Studies and Documents 9, S. 63–85, American Institute of Musicology, 1962.

Kircher, Athanasius: *Musurgia Universalis,* Rom 1650. Faks.-Neudr. Hildesheim: Olms 1970.

Majer, Joseph Friederich Bernhard Caspar: *Museum Musicum Theoretico Practicum,* Schwäbisch Hall 1732.

Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre,* Hamburg 1713.
— —: *Der Vollkommene Capellmeister,* Hamburg 1730. Faks.-Neudr. = Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Bd. V, Kassel: Bärenreiter 1954.
Mersenne, Marin: *Harmonie Universelle,* Paris 1636. Faks.-Neudr. ed. François Lesure, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1965.
— —: *Harmonicorum Libri XII,* Paris 1648. Faks.-Neudr. Genf: Minkoff, 1972.
Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II: De Organographia,* Wolfenbüttel 1619. Faks.-Neudr. Kassel/Basel: Bärenreiter 1929.
Rognoni Taegio, Francesco: *Selva de varii passaggi,* Mailand 1620. Faks.-Neudr. Bologna: Forni 1970.
Speer, Daniel: *Grundrichtiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst,* Ulm 1697. Faks.-Neudr. Leipzig: Peters 1974.
Vincentino, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica,* Rom 1555. Faks.-Neudr. = Documenta Musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles Bd. XVII, Kassel etc.: Bärenreiter 1959.
Virdung, Sebastian: *Musica getutscht,* Basel 1511. Faks.-Neudr. Kassel: Bärenreiter 1931.
Virgiliano, Aurelio: *Il Dolcimelo* [um 1600]. Ungedr. Mskr., Commune di Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Mskr. *C 33.*
Zacconi, Lodovico: *Prattica di Musica,* Venedig 1592. Faks.-Neudr. Bologna: Forni 1967.
Zarlino, Gioseffo: *Istitutioni Harmoniche,* Venedig 1573. Faks.-Neudr. Ridgewood/New Jersey: The Gregg Press, 1966.
— —: *Sopplimenti Musicali,* Venedig 1588. Faks.-Neudr. Ridgewood/New Jersey: The Gregg Press, 1966.

Literaturverzeichnis (betr. „Historische Quellen zur Spielweise des Zinken", „Die Behandlung des Zinken in zwei norwegischen Quellen ..." und „Einige Gedanken zur Terminologie ...")

Behn, Friedrich: *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter,* Stuttgart 1954.

Besseler, Heinrich: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1937.

Brüchle, Bern. / Janetzky, Kurt: *Kulturgeschichte des Horns,* Tutzing 1976.

Buhle, Edward: *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente. I. Die Blasinstrumente,* Leipzig 1903.

Dadelsen, Georg von: „Das Collegium Musicum. Zur Geschichte der Tübinger Universitätsmusik", in: *Attempto* 53/54, Tübingen 1974/75, 72–83.

Dickey, Bruce / Tarr, Edward H.: *Articulation in Early Wind Music: A Source Book,* vol. 1, Nashville, erscheint demnächst.

Dickey, Bruce / Leonards, Petra / Tarr, Edward H.: „Die Abhandlung über die Blasinstrumente in Bartolomeo Bismantovas *Compendio Musicale* (1677): Übersetzung und Kommentar", in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* II, 1978, S. 143–187.

Gouse, Charles F.: *The cornett: its history, literature and performance praxis including a practical tutor for developing performance skills,* Mus. A. D., Boston 1974.

Graff, E. G.: *Althochdeutscher Sprachschatz,* Berlin 1840 (Bd. V).

Gutenbrunner, Siegfried: „Germanische Musik?", in: *Zs. f. Deutsches Altertum und Deutsche Literatur* 97 (1968) 30–32.

Gutmann, Veronika: „*Il Dolcimelo* von Aurelio Virgiliano", in: *Basler Studien zur Interpretation der Alten Musik, Forum Musicologicum* II, 1980, S. 107–140.

Hahn, Karl A.: *Der Jüngere Titurel* = Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit, Bd. 24, Quedlinburg/Leipzig 1842.

Hammerstein, Reinhold: *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters,* Bern und München 1962.

Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik des Mittelalters,* Bern 1974.

Hilka, A. / Rohlfs, G.: *Das altfranzösische Rolandslied nach der Oxforder Handschrift,* Tübingen ^{6}1965.

Huber, Heinrich: „Die Posaunenzüge im Wandel der Zeit", in: *Brass Bulletin* 11 (1975), S. 83–86.

Karstädt, Georg: „Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.–18. Jahrhunderts", in: *AfMf* 2 (1937), 385–432.

Karstädt, Georg: Artikel „Zink", in: *MGG,* Bd. 14, Kassel etc., 1968, Sp. 1307ff.

Kartschoke, Dieter: *Das Rolandslied des Pfaffen Konrad,* Frankfurt/M. 1970.

Klingenberg, Heinz: *Runeninschriften, Runenschrift, Schriftdenken,* Heidelberg 1973.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache,* Straßburg ^{3}1884.

Kluge, Friedrich / Götze, Alfred: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache,* Berlin/Leipzig 1934.
Kluge, Friedrich / Mitzka, Walther: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache,* Berlin [20]1967.
Krause, Wolfgang: *Handbuch des Gotischen,* München 1953.
Krohn, Rüdiger (nach Friedrich Ranke): *Gottfried von Straßburg: Tristan,* Stuttgart 1980.
Kuhn, Hans: *Edda. II: Kurzes Wörterbuch,* Heidelberg [3]1968.
Leonards, Petra: „Artikulation auf Blasinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Spieltechnik der Blasinstrumente vor dem geistesgeschichtlichen Hintergrund dieser Zeit", in: *Tibia* 1 (1980) 1–9.
Löwe, Richard: *Germanische Sprachwissenschaft,* Leipzig 1905.
Müller-Heuser, Franz: *Vox Humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik des Mittelalters* = Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI, Regensburg 1963.
Neckel, Gustav / Kuhn, Hans: *Edda. Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern,* Heidelberg [4]1962.
Oldeberg, A.: „A contribution to the history of the Scandinavian bronze lur in the bronze and iron ages", in: *Acta Archaeologica* 18 (1947).
Overton, Friend Robert: *Der Zink. Geschichte, Bauweise und Spieltechnik eines historischen Musikinstruments,* Mainz 1981 (erschienen nach Redaktionsschluß).
Overton, Friend Robert: „Der Zink: Neue Entwicklungen und Forschungen", in: *Das Orchester* 29 (1981), 98–101.
Prinz, Ulrich: *Studien zum Instrumentarium Johann Sebastian Bachs mit besonderer Berücksichtigung der Kantaten,* phil. Diss. Tübingen, 1979.
Schmidt, Hubert: „Die Luren von Daberkow, Kr. Demmin. Ein Beitrag zur Geschichte von Formen und Technik in der Bronzezeit", in: *Prähistorische Zs.* 7 (1915).
Selfridge-Field, Eleanor: *Venetian instrumental music from Gabrieli to Vivaldi,* New York 1975.
Tarr, Edward H.: *Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart,* Bern/Stuttgart 1977.
Werner, Arno: *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz,* Bückeburg/Leipzig 1922.

ZUR GESCHICHTE DER RENAISSANCE-POSAUNE VON JÖRG NEUSCHEL (1557) UND ZU IHRER NACHSCHÖPFUNG

Von Heinrich Thein

Vorbemerkungen

Anläßlich eines Besuchs in Wien Ostern 1977 machte mich mein Freund, der Musiker und Instrumentenbauer Paul Hailperin, auf ein Instrument aufmerksam: die zweitälteste uns erhaltene Posaune von Jörg Neuschel aus dem Jahre 1557.

Herr René Clemencic, in dessen Instrumentensammlung die Posaune sich befindet, gab mir dankenswerterweise die Gelegenheit, das kostbare Instrument zu spielen, zu messen und durch meine Frau, Monika Thein, fotografieren zu lassen.

Die Schönheit der Gestaltung, die Klangcharakteristik und der sehr gute Erhaltungszustand dieses Blechblasinstruments begeisterten mich. Ein solch frühes, solch hervorragendes Instrument nachzuschöpfen, empfand ich als wichtige Instrumentenbauer-Aufgabe.

Ich fand die Mensur in bemerkenswertem Ausmaß größer als bei den viel zahlreicher zu findenden späteren Barockposaunen. Und soweit ich es aufgrund eigener Nachforschungen beurteilen kann, handelt es sich um das einzige erhaltene Instrument der berühmten und produktiven Familie Neuschel, auf deren Aktivitäten ich auf S. 381 eingehen werde.

Kopie oder Nachschöpfung?

Als ich mich mit dem Plan auseinandersetzte, die Posaune von Jörg Neuschel aus dem Jahre 1557 nachzubauen, schloß ich eine rein visuelle Kopie mit modernen technischen Kopiermethoden und modernem Metall aus, weil sich für mich die Aufgabe stellte, den hohen Stand der Renaissance-Instrumentenbaukunst wieder zu erreichen und damit Musikern mit historisch ausgerichteter Aufführungspraxis ein Klangwerkzeug in die Hand zu geben, das auch inhaltlich durchgereift ist. Das heißt, es galt eine Posaune herzustellen, die in Konzeption, Material und Herstellungsweise dem Neuschel-Original adäquat ist.

Für mich ergab sich daraus die Notwendigkeit, das Instrument sowie die handwerklich-technischen Möglichkeiten des Instrumentenbauers Neuschel zu studieren. Ferner mußte ich das alte Messingmetall in bezug auf die Legierung analysieren und die Blechherstellung durch Ausschmieden sowie die Instrumentenherstellung durch Aushämmern erproben – dies alles mit der Zielsetzung, die Posaune als ein Stück bewußter Klangverwirklichung der Renaissance erfahrbar zu machen.

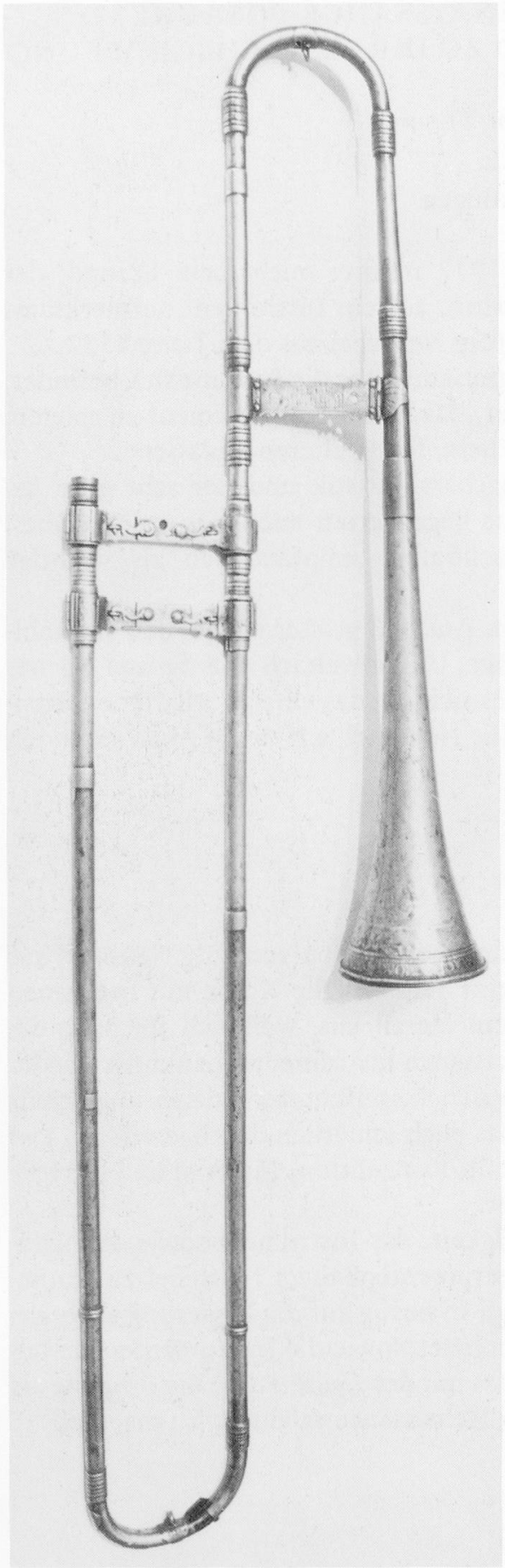


Abb. 1: Original – Jörg Neuschel 1557.

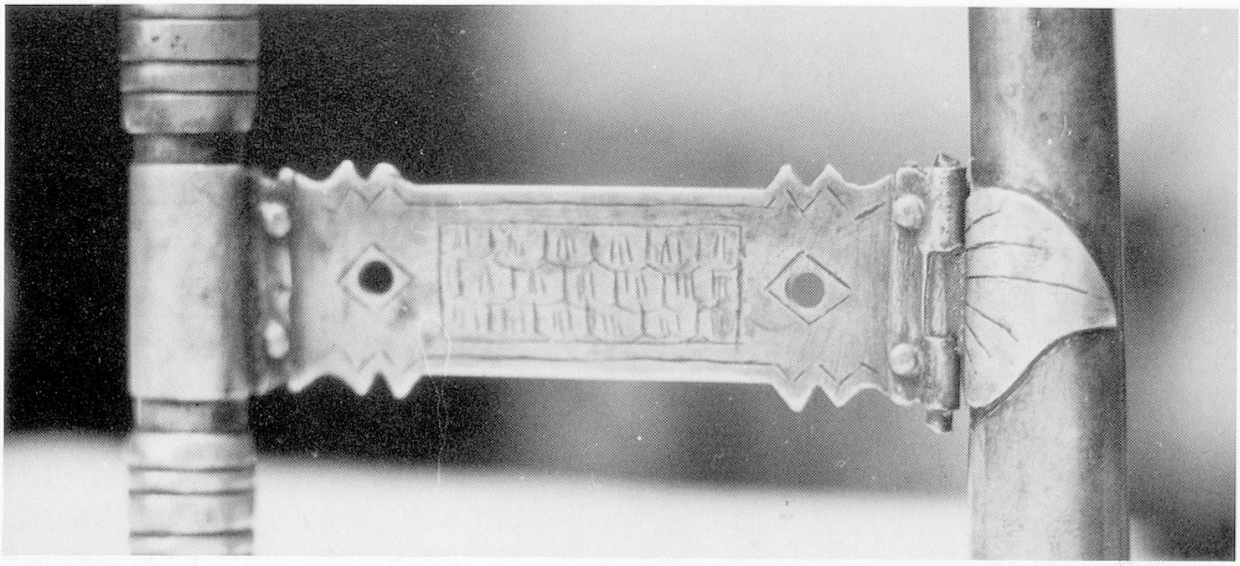


Abb. 2: Schallstück-Quersteg. Das massive Messingteil ist mit dem blattförmigen Formteil am Schallstück lediglich mit einem Holzpflock zu einem Gelenk verbunden. Das Seitenteilrohr wird von einem an den Quersteg genieteten Blechstreifen nur lose umschlungen. Die Gravur ist schuppenartig.

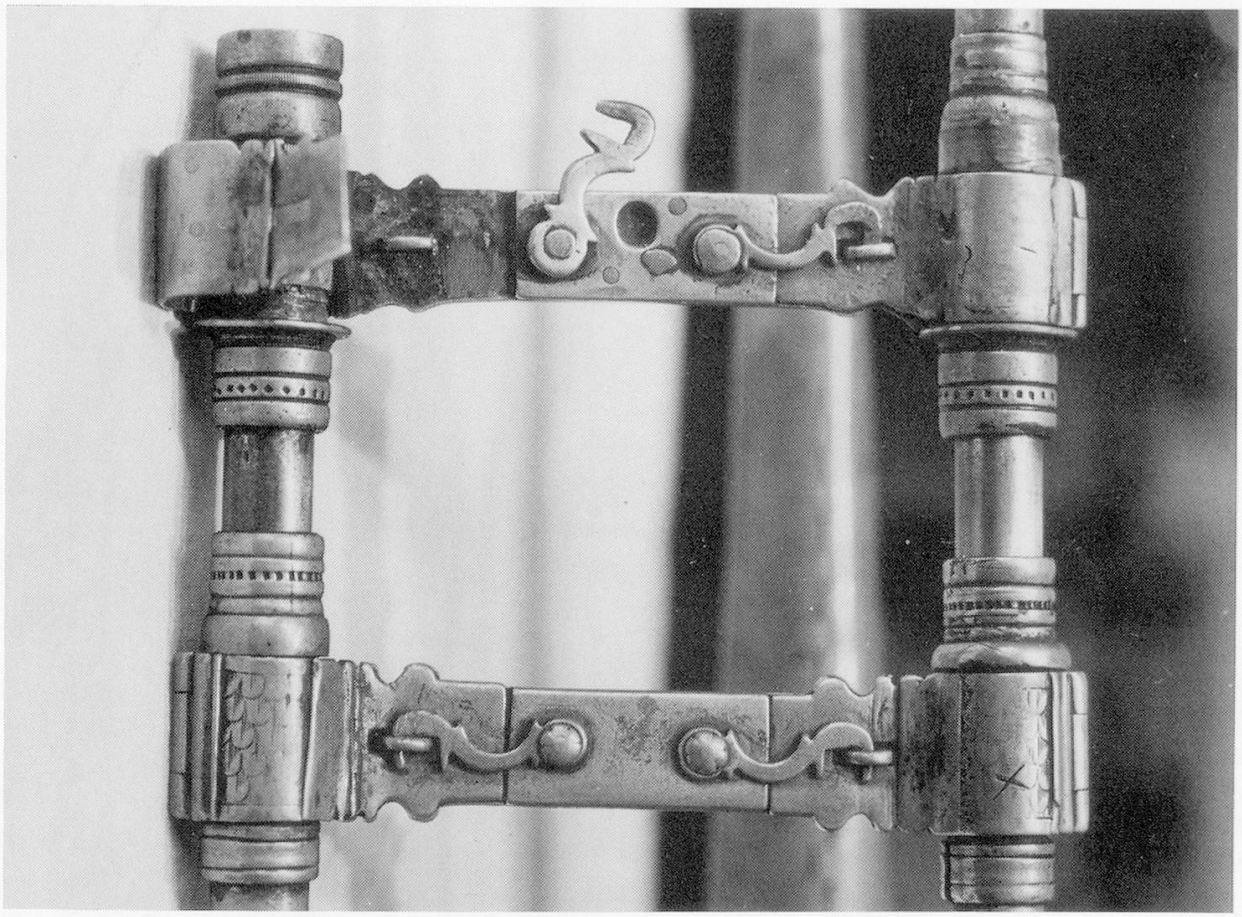


Abb. 3: Querstegteil des Innen- und Außenzuges. Ein Scharnier ist einseitig geöffnet. Die Rohre sind unter den Klappenteilen beweglich (!). Die Zierlöcher sind gepunzt, und – wie auf dem Schallstück-Quersteg – kehrt die schuppenartige Gravur wieder.



Abb. 4: Schallstückende mit Kranz und auf den Kranz gelötetem Messinghalbdraht (Profil ⌓).
MACHT JORG NEUSCHEL ZU NUMB  (Krone) MDLVII, so lautet die Gravur. Deutlich ist die sehr gleichmäßige Lotnaht zu sehen.

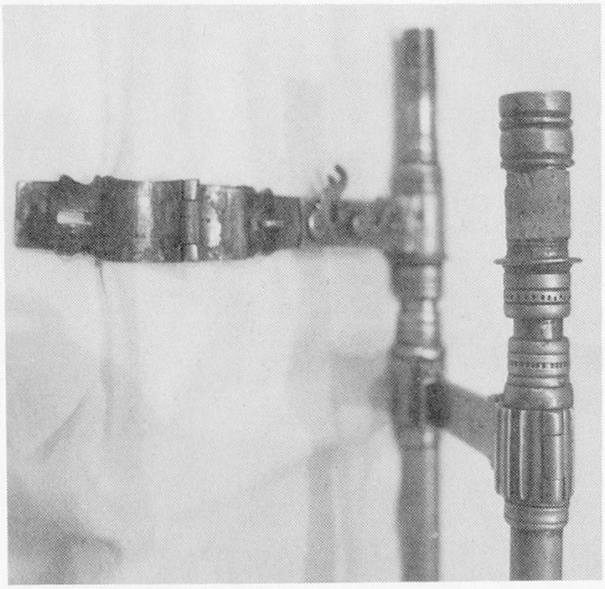


Abb. 5: Innenzug – Außenzug bei geöffnetem Scharnier. Unter der Scharnierklappe befindet sich eine Korkpackung.

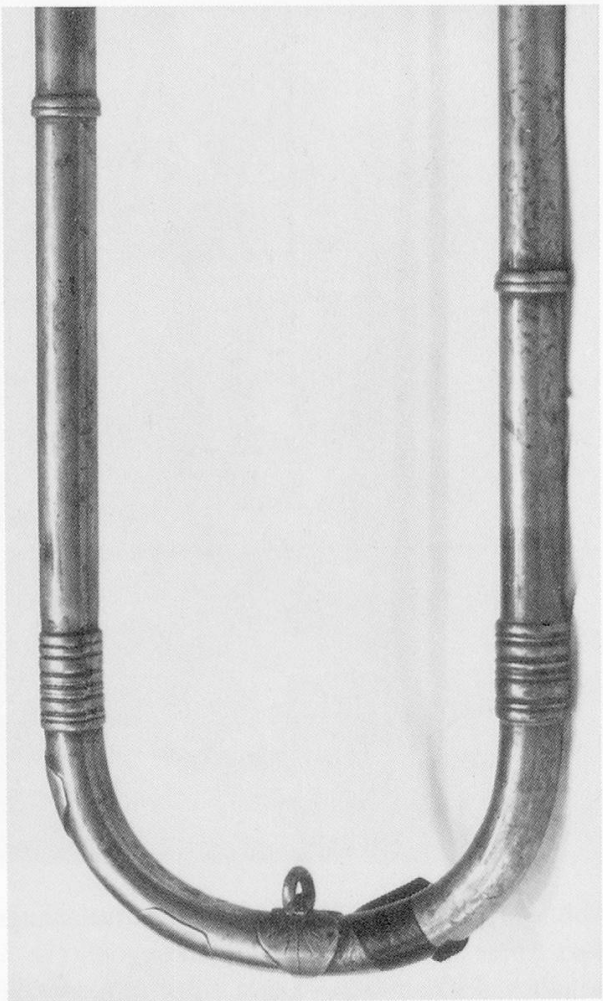


Abb. 6 (rechts): Zugbogen mit dicken Zwingen. Der Bogen selbst hat zwei konische Enden, die in die kegelförmig ausgedrehten Zwingen gesteckt werden. Die Öse auf der blattförmigen Platte diente wohl dem Sichern des Bogens vor dem Herausfallen, indem ein an den dicken Ringen auf dem Zugrohr befestigter Faden durch sie hindurchgezogen wurde.

Die anschaulichste Beschreibung von Leben und Werk der Familie Neuschel findet sich in dem Aufsatz „Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert" von Fritz Jahn, der seine Informationen in der Hauptsache aus erhaltenen Nürnberger Archivalien gewonnen hat.[1] Daraus geht hervor, daß die Neuschels über drei Generationen hinweg zu den bedeutendsten Vertretern ihres Gewerbes gehörten. Aus einer auf das Jahr 1491 datierten Bestallungsurkunde ist ersichtlich, daß Hans Neuschel sich für fünf Jahre als Trompeter und Stadtpfeifer verpflichtet, eine Bestallung, die 1496 wiederholt wurde. Der nächste Beleg stammt aus dem Jahre 1505 und bezieht sich auf den Sohn des Stadtpfeifers. Es heißt dort, daß Hans Neuschel d. J. sich „nach dem Absterben seines Vaters in sein Handwerk gericht"[2] habe. Bis zum Jahre 1533, dem Todesjahr Hans Neuschels, belegen viele Eintragungen seine Aktivitäten, wobei er stets als „Hans Neuschl Trompeter und Pfeiffer" geführt wird. Danach war Hans Neuschel ein international anerkannter und gesuchter Instrumentenbauer. Zu seinen Kunden gehörten nicht nur die Her-



Abb. 7: Aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians. Holzschnitt von Hans Burgkmair (1516).

ren von Bayern, Brandenburg und Hessen, sondern auch Kaiser Maximilian I. und Papst Leo X. Der Kaiser bestellte bei ihm u. a. „Trompeten, Claretten und andere Instrumente", die er zu „seinem Ritt zum König von Ungarn und Polen nötig habe".[3] Daß sich Hans Neuschel einer großen Wertschätzung erfreute, belegt auch

[1] Erschienen in *AfMw* 7 (1925) 23–52.
[2] A.a.O., 25.
[3] A.a.O., 34.

die Tatsache, daß er im Entwurf zu dem von Hans Burgkmair ausgeführten „Triumphzug Kaiser Maximilians" ehrenvolle Erwähnung findet. Einer der Wagen wird dort folgendermaßen beschrieben:

„... Auf demselben Wägelein sollen sein fünf Schalmeier, Posauner und Krumphörner; Und der Neyschl solle Meister sein und sein Reim, so das Knäbl führen wird, soll auf die Maynung gemacht werden: wie er zu frewet dem kaiser und nach seiner unterricht solichs insonderheit auf das lustigst gestimpt hab:

Posaunen und Schalmeyen gut,
Krumphörner auch zu gueten muet,
gestimbt und zusambt reguliert,
hab ich damit auch vil hofiert
wie kaiserliche Mayestat
dasselbige mir angeben hat."[4]

Über den Auftrag, den Neuschel vom Papst erhielt, berichtet der Nürnberger Bürger Johann Neudörfer in seinen 1547 erschienenen *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten.* Dort heißt es: „Pabst Leo den er silberne Posaunen gemacht hat, ließ ihn seiner Kunst halber gen Rom fordern und höret ihn gern, darauf von ermeltem Pabst mit einem güldenen stück und gnädigster Bezahlung widerum gen Nürnberg abgefertigt."[5]

Neuschels Bedeutung spiegelt sich schließlich auch in einer Würdigung durch den Nürnberger Humanisten Johannes Cochlaeus. Dieser schreibt: „Ich kannte Johann Meuschel, einen Mann, der in der Fremde gereist, vielen Königen gedient hat, in der Musik sehr erfahren, noch viel mehr als Bläser von Trompeten, aber auch hervorragend als Verfertiger vermischt er oft mit uns mit dem menschlichen Gesang den Klang der Trompete. Seine *tubae* ... wurden über 70 Meilen hinaus verschickt."[6]

Als Hans Neuschel 1533 an einer in Nürnberg umgehenden Seuche starb, übernahm sein Sohn Jörg das Geschäft und führte es bis zu seinem Tode im Jahre 1557. Jörg Neuschel scheint innerhalb seiner Familie keinen Nachfolger gefunden zu haben, denn nach 1557 fehlt der Instrumentenbauer-Name Neuschel in den Nürnberger Archivalien.

Das handwerkliche Selbstbewußtsein dieses letzten Mitgliedes der Instrumentenbauer-Dynastie findet sich in den Nürnberger Akten eindrucksvoll belegt. Über einen Zeitraum von vier Jahren führte Jörg Neuschel mit dem Markgrafen von

[4] A.a.O., 26.
[5] A.a.O., 29 f.
[6] Novi Joannem Meuschel, virum, qui peregre profectus, multis regibus serviit, musicae peritissimus, tubarum nedum inflator, sed egregius quoque exsculptor, nobiscum saepe humano concentui tubae sonoritatem permiscet. Eius tubae ultra septingentia missa sunt milliaria. A.a.O., 30.

Brandenburg einen Streit um Wert und Bezahlung einer Reihe von ihm gebauter Instrumente. Markgraf Albrecht hatte im Jahre 1541 der Firma Neuschel den Auftrag erteilt, ihm „12 deutsche und 12 französische oder welsche Trompeten zu liefern, wie solche der Kaiser und König hätten, außerdem verschiedene lautschallende Instrumente oder Rauschpfeiffen mit sechs oder mehr Stimmen zu gebrauchen, namentlich 4 Mundstück zu Mittelposaunen, einen Tenor- und einen Baßbumhart mit etlichen Röhren, ein Paar Bogen an eine Quartposaune, zwei überzogene welsche krumme Zincken nebst 6 anderen zusammenstimmenden Zincken und eine Diskantflöte."[7] Allerdings wollte der Markgraf statt der von Jörg Neuschel für die Trompeten, die Zincken und Pommern geforderten 230 Gulden nur deren 60 bezahlen, was den Meister zu dem Hinweis veranlaßte, daß das Bauen und Zusammenstimmen der Instrumente „viel mühsame Arbeit mache".[8] Als der Markgraf sich dennoch weigerte, den geforderten Preis zu zahlen, beharrte Neuschel auf seiner ursprünglichen Forderung und schrieb: „Wer meine Arbeit versteht, wird gewiß auf einen Preis von mehr als 200 fl. raten. Ich meines Teils bin überzeugt, daß mir's mit dem Stimmen und der Arbeit Keiner weder in Deutschland noch im Wälschland nachmacht."[9] Da keine der beiden Parteien einlenkte, scheint das Geschäft nicht zustande gekommen zu sein.

Renaissance-Posaune und Zugtrompete

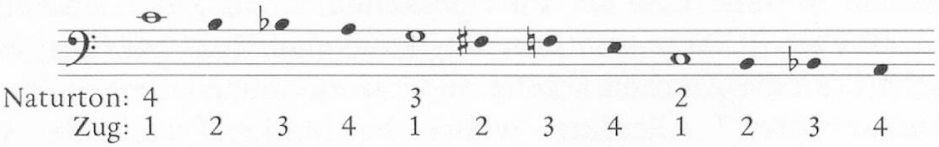
Ein Musikinstrument spiegelt in Bau und Klang die Musik der Zeit, in der es gebaut worden ist.

Welchen Bau, welchen Klang hat die Posaune aus der Werkstatt des Jörg Neuschel, in welcher Weise drückt sich in ihr eine der Renaissance eigene Musik- und Klangvorstellung aus?

Um diese Frage zu beantworten, scheint mir wichtig zu begreifen, daß die Posaune eine Weiterentwicklung der mittelalterlichen *Zugtrompete* ist. Aus meiner Sicht als Instrumentenbauer scheint mir dieses Gebiet besonders schwer darstellbar, da kein einziges Instrument erhalten ist.[10] Aus verschiedenen bildlichen Darstellungen läßt sich aber ersehen, daß ein langes Mundrohr im S-förmigen Instrument beweglich war. Dieses Mundrohr mit dem Mundstück wurde mit der einen Hand gegen die Lippen gedrückt, während – bedingt durch die Möglichkeit des Ausziehens – mit der anderen Hand das ganze Instrument in unterschiedliche Distanz zum Mund gebracht werden konnte. Edward Tarr stellt in seinem Buch *Die Trompete* den Tonvorrat so dar: „Wir gehen davon aus, daß die Trompete hauptsächlich in der zwei-

[7] Zitiert nach Jahn, a.a.O., 34.
[8] A.a.O., 35.
[9] A.a.O.
[10] Das früheste mir bekannte Blechblasinstrument ist eine kurze gerade Trompete (123 cm lang) von Ubaldo Montini, Siena 1523. Das Instrument liegt im Musikinstrumenten-Museum Berlin.

ten Oktave der Naturtonreihe gespielt wurde und daß – aufgrund der praktischen Erfahrung mit den nachgebauten Zugtrompeten – jeder Naturton mittels drei tieferer Zugstellungen um eineinhalb Töne gesenkt werden konnte. Wir kommen daher (bei einer Zugtrompete in C, um die Darstellung zu vereinfachen) auf folgendes Tonreservat:



Die Kompositionen aber, die ausdrücklich für dieses Instrument geschrieben wurden, verlangen zwischen dem 2. und 3. Naturton sehr oft die weitere Note d:



Mit dem gegebenen Instrument und der heutigen Spieltechnik ist es unmöglich, diesen Ton zu spielen."[11]

Don L. Smithers hat in seinem Werk *The music & history of the Baroque trumpet before 1721*[12] ausführliche Überlegungen zu diesem Thema angestellt. Auch er geht davon aus, daß der Tonvorrat der Renaissance-Trompete nicht auf die Naturtonreihe beschränkt war. Hierbei bezieht er sich auf Curt Sachs, der bereits im Jahre 1950 auf der Basis ikonographischen Materials die Theorie vertreten hatte, der Ambitus des Instruments beschränke sich nicht, wie bis dahin angenommen, auf die einen Dreiklang ergebenden überblasenen Töne der Naturtrompete.[13] Diese Schlüsse zieht Sachs aus Bau- und Spielmöglichkeiten der *tromba da tirarsi,* einer Zugtrompete, die in einigen Bach-Kantaten vorgeschrieben ist. Dies Instrument ist, ähnlich wie seine Vorgänger in der Renaissance, zweiwindig, in der Regel in Es gestimmt und mit einem ausziehbaren Mundrohr versehen.

Hinsichtlich des Ambitus weist Smithers darüber hinaus auch auf das Problem der Stimmung hin. Grundsätzlich ist für die Renaissance-Trompete, wie er ausführt, eine Stimmung in F, C, D oder Es denkbar. Hierbei ist eine tiefe Stimmung am wahrscheinlichsten, wie sich aus späteren, noch vorhandenen Instrumenten, aus den wenigen überlieferten Musikbeispielen, aus den harmonischen Möglichkeiten und aus dem Befund ergibt, nach dem fast alle erhaltenen Blechblas-Instrumente der Spätrenaissance in C, D oder Es gestimmt sind. Für die Frage, bis zu welchem Grade diese Instrumente chromatische Töne ausführen konnten, ist das Kriterium maßgeblich, wieviele Möglichkeiten es gab, das Mundrohr auszuziehen: Je größer die Länge des ausgezogenen Rohrs war, desto tiefer war die Stimmung und desto

[11] Edward Tarr, *Die Trompete,* Bern und Stuttgart 1977, 43.

[12] Vgl. zum Folgenden Don L. Smithers, *The music and history of the Baroque trumpet before 1721,* London 1973, 42–43.

[13] Vgl. hierzu Curt Sachs, „Chromatic trumpets in the Renaissance", *MQ* 36 (1950).

mehr Möglichkeiten hatte der Spieler. Da dies von der Länge des Rohres und von der Spanne abhing, die der Spieler mit seinem Arm überbrücken konnte, war der doppelte U-Zug, den man im späten 15. Jh. für die Posaune erfand, ein gewaltiger Fortschritt im Instrumentenbau: Denn zum einen war, weil nicht das Instrument, sondern der Zug bewegt wurde, ein sicherer Ansatz gewährleistet. Zum andern erweiterte sich der Tonraum, da nun eine größere Unabhängigkeit von den physischen Begrenzungen des Spielers bestand. Der Renaissance-Trompeter mußte für dieselbe Wirkung das Rohr um die doppelte Länge ausziehen wie ein Posaunist.

Viele Fragen in diesem Zusammenhang können nicht eindeutig beantwortet werden. Und doch interessieren uns die Bereiche: Mensuren, Mundstücke, Materialstärke, Art der mechanischen Verbindung der einzelnen Bauteile der Trompeten, Metallzusammensetzung, Obertonzusammensetzung etc. In diesem Bereich muß noch weiter geforscht und probiert werden.[14]

Durch die genial-einfache Erfindung des teleskopartigen U-förmigen Posaunenzuges um die Mitte des 15. Jahrhunderts steht schon am Anfang der Renaissance ein *universelles* Blasinstrument zur Verfügung, das bis heute in der Grundkonzeption unverändert ist. Universell meint hier Verschiedenes: Erstens die bei Smithers beschriebene leichte Handhabung des Zuges durch die viel kürzeren Abstände, die für Halbtonschritte ausgezogen werden müssen und die daraus folgende Beweglichkeit der musikalischen Linienführung. Die kurzen Abstände ergeben sechs bis sieben Auszugspositionen auf dem Zug.[15]

„Universell" meint zweitens: Die bei der Zugtrompete fehlenden Töne im Bereich des zweiten bis achten Naturtones können vollständig diatonisch geblasen werden. In dem Oktavsprung vom ersten zum zweiten Naturton kann immerhin der zum zweiten Naturton hinweisende Oktavteil diatonisch geblasen werden. Und selbst im „Clarinbereich" über dem achten Naturton kann jeder mögliche Halbtonschritt „gezogen" werden. Es stehen für den versierten Posaunisten also fast 3 Oktaven in diatonischer Abfolge zur Verfügung.

[14] Der Dresdener Trompeter Ludwig Güttler wies mich auf eine bisher kaum beachtete Trompete von Montini (vgl. S. 390f.) in der Leipziger Instrumentensammlung hin. Sowohl die Schleifenform sei ungewöhnlich, als auch der Klang substantiell anders als derjenige späterer Instumente.

[15] Vgl. Smithers, a.a.O., 33ff. und 42f.

Dieser Stich zeigt eine Posaune und Zugtrompeten und dokumentiert sehr anschaulich die beiden Auszugsmöglichkeiten. Die Posaune ist sichtbar größer und länger als die Trompeten.



Abb. 8: Posaune mit zwei „Zug(?)-Trompeten". Kupferstich von Heinrich Aldegrever 1538.

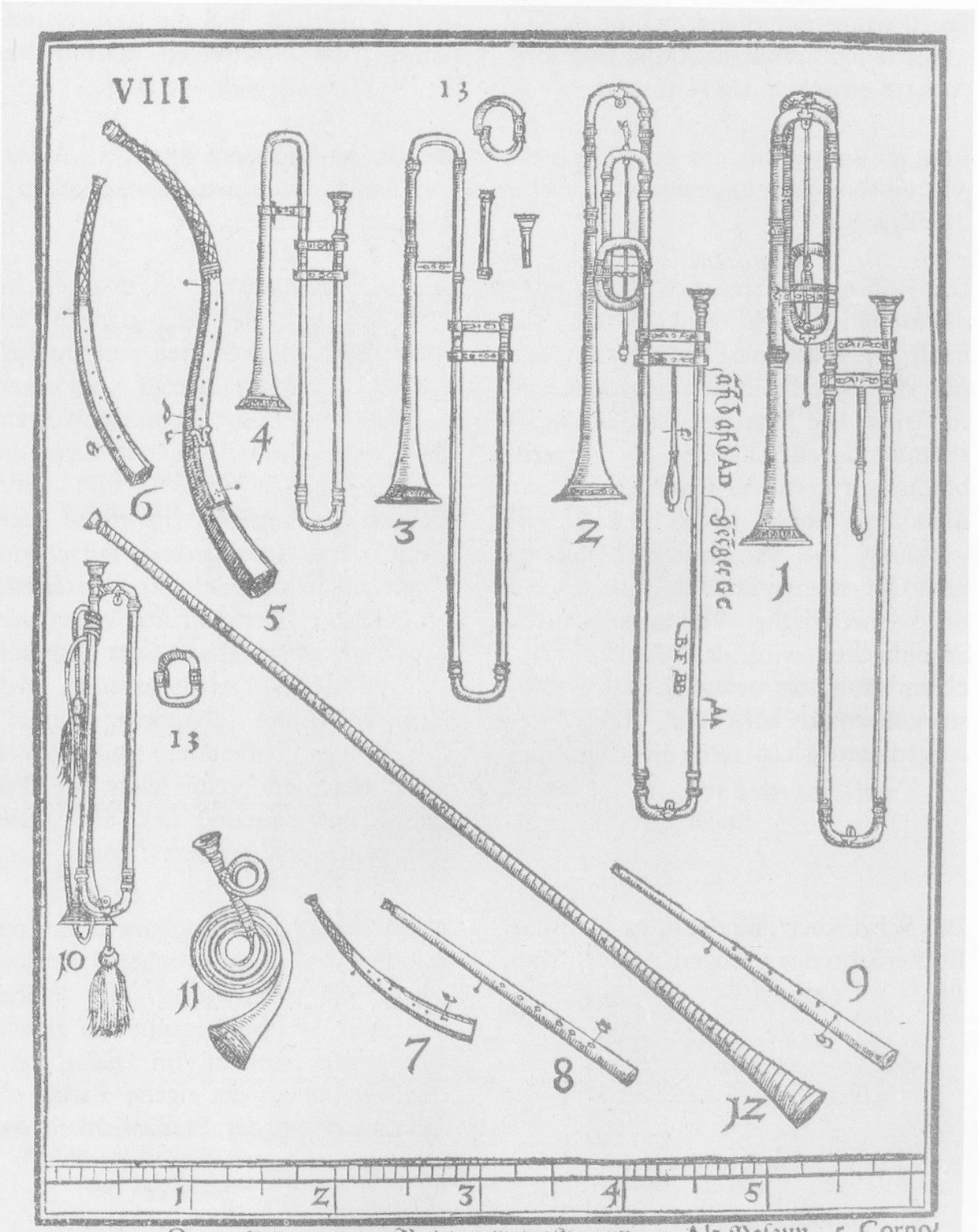
Eine weitere „universelle" Seite der Posaune ergibt sich mithin daraus, daß sie in verschiedenen Stimmungen gebaut werden kann und in jeder Baugröße die Vorteile der diatonischen Vollständigkeit hat.[16]

Die Renaissance-Musik forderte aber nicht nur ein vollwertig diatonisches Tenor-Blasinstrument, sondern von einem Instrumententypus jeweils die ganze Instrumentenfamilie.

[16] Zur Chörigkeit der Posaune siehe: Heinrich Besseler: *Musik des Mittelalters und der Renaissance* = Handbuch der Musikwissenschaft 6, Potsdam 1931, 242.

Michael Praetorius bildet in seinem Werk: *Syntagma Musicum II, De Organographia* von 1619 eine Posaunenfamilie ab:

Abb. 9:



1. 2. Quart-Posaunen. 3. Rechte gemeine Posaun. 4. Alt-Posaun. 5. Corno/ Groß Tenor-Cornet. 6. Recht Chor Zinck. 7. Klein Discant Zinck / so ein Quint höher. 8. Gerader Zinck mit eim Mundstück. 9. Still Zinck. 10. Trommet. 11. Jäger Trommet. 12. Hölzern Trommet. 13. Krumbbügel auff ein ganz Thon.

Die Posaune mit einem Zug mit sieben „Positionen" ermöglicht alle Halbtonschritte zwischen den Naturtönen.

Eine große Mensur der Zugröhren ergibt einen großen ungehinderten Luftdurchgang.

Die Röhren berühren sich untereinander metallisch nicht, weil die Rohrteile nicht, wie später, fest verlötet, sondern nur mit Steckkonussen zusammengefügt sind. Die Zugrohre werden untereinander durch Scharniere als Querverbindungen gestützt. Unter der Scharnierklappe befindet sich eine Fadenwicklung. Das Schallstück ist mit einem Quersteg verbunden ohne eigentliche metallische Verbindung: Am Schallbecher wird der Quersteg mit einem Holzstift befestigt, das Schallstückseitenteil wird nur durch eine aufgenietete Blechlasche umschlungen.

Das Schallstück mündet in die konische Becherform mit geringem Abstrahlwinkel.[17]

Dem entspricht, daß die Renaissance-Musik ein vollwertig diatonisches Tenor-Blasinstrument verlangt.

Der Bläser spürt ein direktes „Ausatmen" und kann einen „menschlichen", vokalen Ton blasen.

Aus dieser Bauweise ergibt sich im Hinblick auf die Klangfarben ein Spektrum zwischen Hell und Dunkel. Als Obertöne dominieren – im piano – in der tiefen Lage die mitschwingende Quinte, in der oberen Lage die mitschwingende Oktave und Terz. Tendenziell begegnen im piano überhaupt wenig dominierende mitschwingende Obertöne. Sehr kontrastierend ist demgegenüber das forte: viele Obertöne schwingen auf einer „grundtönigen Basis" mit. Dadurch, daß eigentlich keine „Berührungspunkte" der Röhren vorhanden sind, spricht das Instrument sehr leicht an. Für den Bläser bedeutet das: ein „leiseres" piano, ein „größeres" forte.

Dadurch hat der Klang eine Richtung; mit ihm kann „gesprochen" werden, gefordert, geantwortet. In einem Ensemble ist die Posaune ein gleichwertiges Instrument, im Dialog Partner, verstanden als eigene Farbe, als „Verlängerung der Persönlichkeit des Spielers".

[17] Vgl. S. 391f. Auf weitere Charakteristika wird später näher eingegangen: Mundstück (S. 402), reichhaltiges Metall (S. 393), händisch ausgeschmiedete Formen (S. 399).

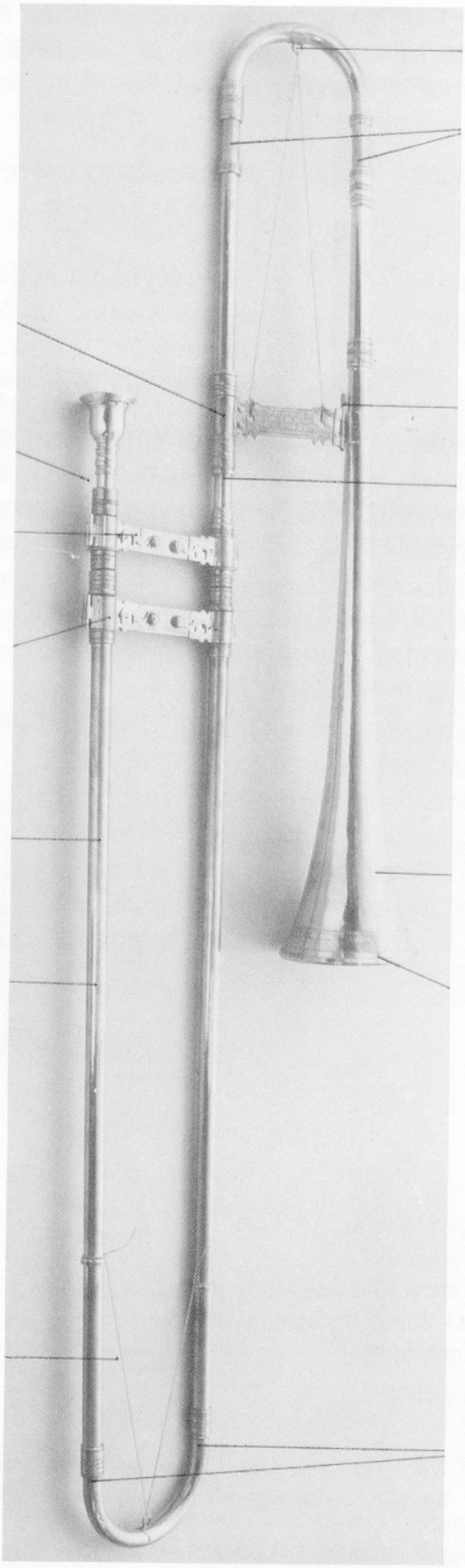

Fadenöse
Steckkonusse für a′ – 444 Hz-Stimmung
drehbare Schlaufe
Stimmen durch hier eingesteckte Konusse verschiedener Länge
Holzpflock
hier kann ein Krummbogen (Tortil) eingeschoben werden zum Umstimmen (z. B. Quarte) (siehe S. 390)
Scharnier
Fadenwicklung unter der Klappe
Innenrohr ohne „Schuhe“
gegen Ende dünner werdendes Schallstück
Außenrohre schwer
nur umgebordelter Kranz
Faden zur Sicherung des Zugbogens
konische Steckverbindung, Wachsdichtung

Abb. 10

Das Eigenleben und die Farbigkeit der Posaune im Sinne des *Renaissance-Hell-Dunkel-Kontrastes* sind durch instrumentenbautechnische *Extreme* verwirklicht, die hier noch einmal verdeutlicht werden sollen:

Schwere Zugröhren	– Zugscharniere
Stumpf-konisches Schallstück	– dünnstes Schallstück
große Mensur	– kleine Schallbecher
dünnerwerdendes Schallstückmaterial	– Kranz
Mundstück: große Bohrung	– langer Zylinder in der Bohrung
grundtöniges Klangkonzept	– leichte Ansprache, durch minimale Beeinflussung der Luftsäule, d. h. durch Steckkonusse und Stimmkonusse.

Während Michael Praetorius die Posaunenfamilie aufzeichnet und die Größenunterschiede zwischen Alt-, Tenor- und Baßinstrument deutlich werden[18], zeigt Marin Mersenne 1636 eine andere Möglichkeit der universellen Verwendungsmöglichkeit der Posaune: Zwischen Schallstück und Zug wird ein Krummbügel gesteckt. Bei Mersenne heißt dieser Teil „Tortil". Auf der Abbildung hat der Tortil unter der Voraussetzung, daß es sich um ein Tenorinstrument handelt, etwa die Länge einer Quarte und würde so aus der Tenorposaune mit nur diesem Zusatzbogen eine Quartposaune oder Baßposaune machen.[19]

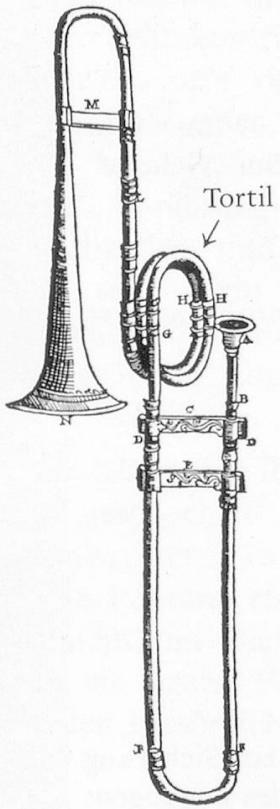


Abb. 11: Tortil (nach Marin Mersenne), ein Krummbügel, der zwischen Schallstück und Zug gesteckt wird und die Posaune um eine Quarte tiefer stimmt.[20]

[18] Vgl. S. 387.

[19] Nachteilig ist bei dieser Konstruktion: Die Länge des Zuges reicht bei der vergrößerten Gesamtlänge nicht mehr für alle 7 Auszugsmöglichkeiten aus, und man hat nur noch 5–6 Positionen zur Verfügung.

[20] Vgl. Marin Mersenne, *Harmonicorum instrumentorum libri XII,* Paris ^{2}1648, 110.

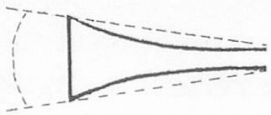
Die große musikalisch-gestalterische Freiheit, die die Renaissance-Posaune charakterisiert, wurde also dadurch erreicht, daß die Instrumentenbauer um der erwünschten Flexibilität willen ein hohes Maß an Fragilität wagten, wobei sie für einen Spannungsausgleich der Bauteile untereinander sorgten.

Die Veränderungen des Posauneninstruments im Übergang zum Barockzeitalter

Die Mensur wird viel enger, zum Teil enger als die kleinste Trompetenmensur (9,6 mm).[21] Der Klang wird also dünner, heller, schriller.

Die Zugrohre werden leichter, aber durch festgelötete Querstegrohre metallisch fest verbunden. Die musikalischen Möglichkeiten werden dadurch eingeschränkt, das Klangbild wird festgelegter, aber auch heller und „festlicher". Der Hell-Dunkel-Kontrast der Renaissance-Posaune schmälert sich zu einem einfacheren forte-piano-Kontrast ohne massive Klangwandlung. Das Instrument ist so angepaßter an die sowieso in die Komposition selbst verlegte Dynamik; hier werden ihm nur begrenzte Wirkungen zugeschrieben (z. B. kriegerisch, göttlich ...). Die Schallbecher werden durch Öffnen des Abstrahlwinkels größer, der Ton streut breiter. Der Klang wird dadurch „theatralisch", unpersönlicher und damit weniger abhängig vom Spieler. Die nachfolgende, von Willi Wörthmüller vorgenommene Zusammenstellung[22] zeigt deutlich, daß das Schallstück im 17. Jahrhundert eine grundlegende Umgestaltung erfuhr, daß seine Form danach aber ziemlich konstant erhalten blieb. Nach Wörthmüllers Ausführungen sind Verschiedenheiten, die nach etwa 1680, d.h. nach dem Zeitpunkt auftreten, an dem der Wechsel von der kegelförmig-steilen zur trichterförmig-ausladenden Stürze vollzogen ist, primär auf die Eigenheiten einzelner Instrumentenbauer zurückzuführen.

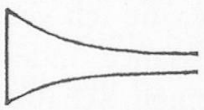
Kleiner Renaissance-Abstrahlwinkel



1581 Anton Schnitzer I, in D (Wien-Schl. 258)



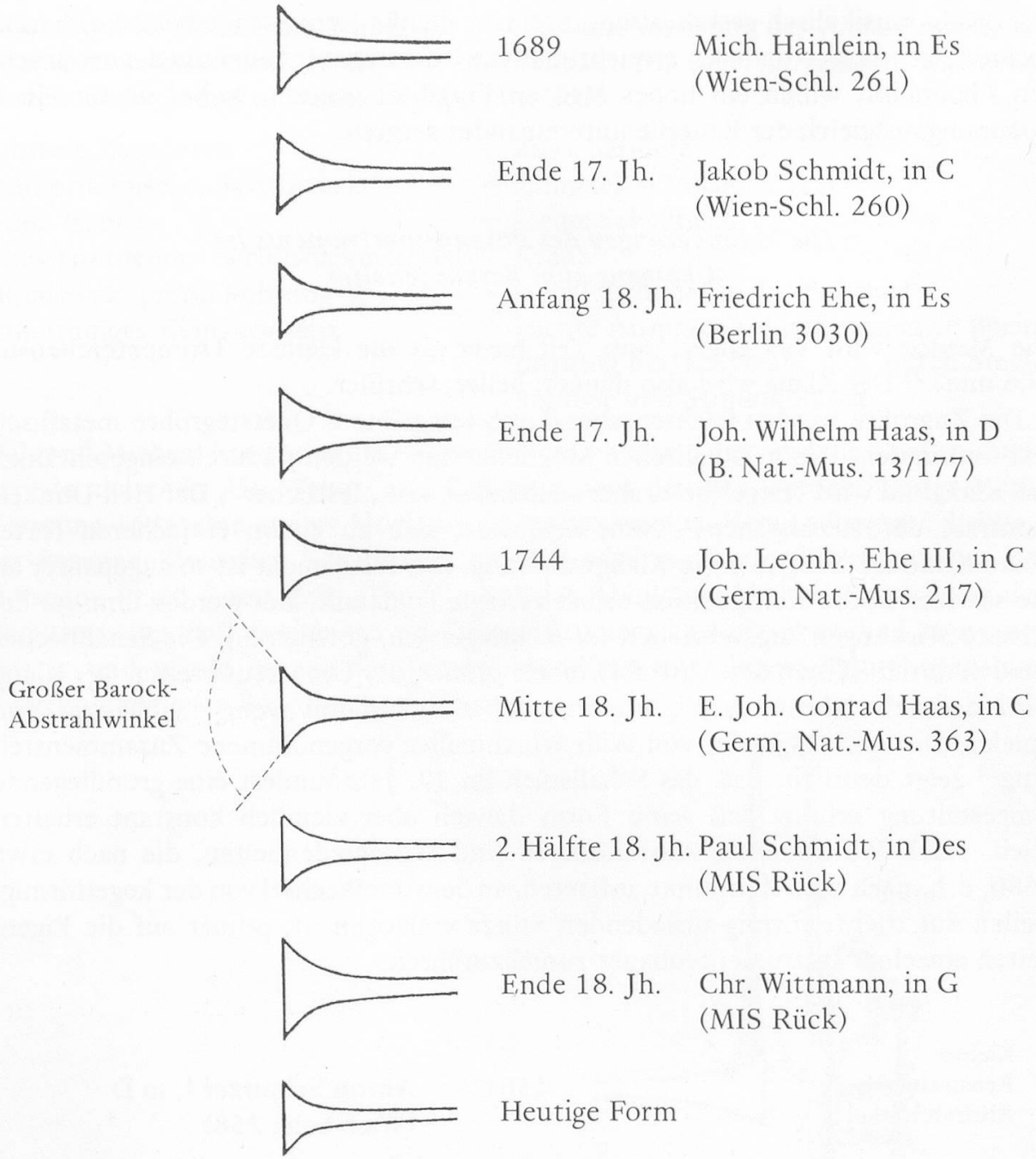
1657 Mich. Nagel, in D (Wien-Schl. 259)



1658 Hans Hainlein, in Es (Sopr.) (Frankfurt 102)

[21] So die Geyer-Posaune in Wien.

[22] Vgl. Willi Wörthmüller, *Die Instrumente der Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher* = Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Nürnberg 1955.



Ein Vergleich der Mensuren möglichst vieler verschiedener Renaissance- und Barockinstrumente würde die Unterschiede weiter verdeutlichen.[23] Hier folgt eine Aufstellung von Abmessungen solcher Instrumente, die ich vermessen habe. Als Tendenz läßt sich daraus entnehmen: In der Renaissance finden wir bei großem Luftdurchgang im Zug (Mensur) einen relativ kleinen Schallbecherdurchmesser. Im Barock ist die Mensur viel kleiner, der Schallbecher aber größer im Durchmesser.

[23] Wünschenswert für die Zukunft wäre z. B. eine Stelle, die Abmessungen sammelt und zur Verfügung stellt.

Baumeister	*Jahr*	*Stimmung*	*Mensur mm*	*Becher Ø mm*	*Gesamtlänge cm*
Jörg Neuschel, Nürnberg	1557	Tenor	11,7–11,9	104	259
Erasmus Schnitzer, Nürnberg	1552	Tenor	10,6	98	261
Sebastian Hainlein, Nürnberg	1631	Tenor	10,2–10,5	102	258
Geyer, Wien	1671	Tenor	9,6	105	
Carl Kodisch, Nürnberg	1727	Tenor	10,0	125	263
Johann Eichentopf, Leipzig	1723	F-Baß	12,6–12,8	158	360,5
Schmied, Pfaffendorf	1785	F-Baß	12,4	160	341
Schmied, Pfaffendorf	1785	Alt	10,3	117,5	201

Im Barock kann der Komponist von einem festen Klang ausgehen, dem er eine beabsichtigte Stimmung zuordnet (z. B. „heroisch" – „zärtlich" etc.) - anders als in der Renaissance, wo die Posaune beispielsweise jegliche Tenorstimme übernehmen kann.

Das dünner werdende, ausgehämmerte Schallstück, das der Barock aus der Renaissance übernimmt, muß bei dem vergrößerten Abstrahlwinkel eine neue Zentrierung im Klang erfahren. Das verwirklichten die Instrumentenbauer zum einen durch Verbreiterung des Kranzes bei gleichwohl wenigen Berührungspunkten am eigentlichen Schallstückmaterial, zum andern durch Anbringung von schwerem Material dort, wo sich der größte Energieverlust vollzieht, also am Schallstückende. Messingklumpen, in Form von gegossenen Engeln, wurden auf dem Kranz (!) befestigt.

Die Nachschöpfung

Metallanalysen

Die folgenden Untersuchungen zur alten Metallurgie entstanden auf Anregung und in Zusammenarbeit mit dem Straßburger Cembalobauer Rémy Gug.

Verschiedene Messingproben von Instrumentenmaterial des 16. bis 19. Jahrhunderts (Saiten, Orgelzungen, Blechblasinstrumente) wurden metallurgisch untersucht. Herr Bourhis vom Institut für Prähistorische Metallurgie der Université de Rennes stellte spektrographische und elektrolytische Analysen des Materials mit 1/100 % Genauigkeit her. Es wurde auf vierzehn verschiedene metallische Beimischungen hin analysiert.

Es zeigte sich, daß die Messingmetalle der vergangenen Jahrhunderte neben Kupfer und Zink eine Vielzahl von Spuren von anderen Metallen (unter 1%) hatten. Sie enthielten Blei, Arsen, Zinn, Silber, Eisen, Quecksilber, Nickel, Mangan, Phosphor, Magnesium, Wismut und Kohlenstoff.

Nach dem Studium der Analysen, ihrer Charakteristika und Gemeinsamkeiten wurde ein „Rezept" für die Neuerschmelzung einer Legierung erstellt, die in den Relationen und der Vielfältigkeit den historischen Legierungen entspricht. Die alte Metallurgie weiß, daß gerade die Beimischungen großen Einfluß auf die mechanischen, thermischen und klanglichen Möglichkeiten haben.

Eine solche Legierung wurde entsprechend alten Gießereivorlagen in Barren von 80 x 12 x 2 cm und Barren von 22 x 18 x 1,2 cm gegossen. Die ersten Barren goß eine Gießerei in Selestad im Elsaß, die mehr plattenförmigen zweiten Barren goß die Schmelze der „Bremer Silberwarenfabrik Wilkens". Nach dem Auskühlen wurden die Barren wiederum geglüht, um Gußspannungen zu beseitigen.

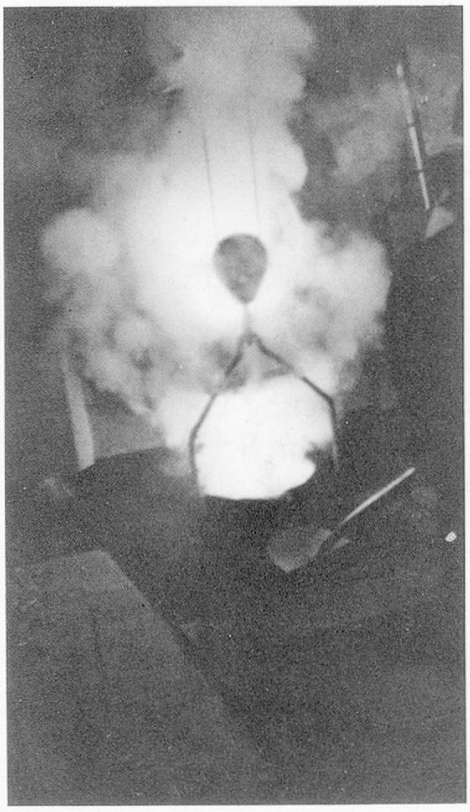


Abb. 12: Selestad. Flüssiges Metall im Schmelztiegel.

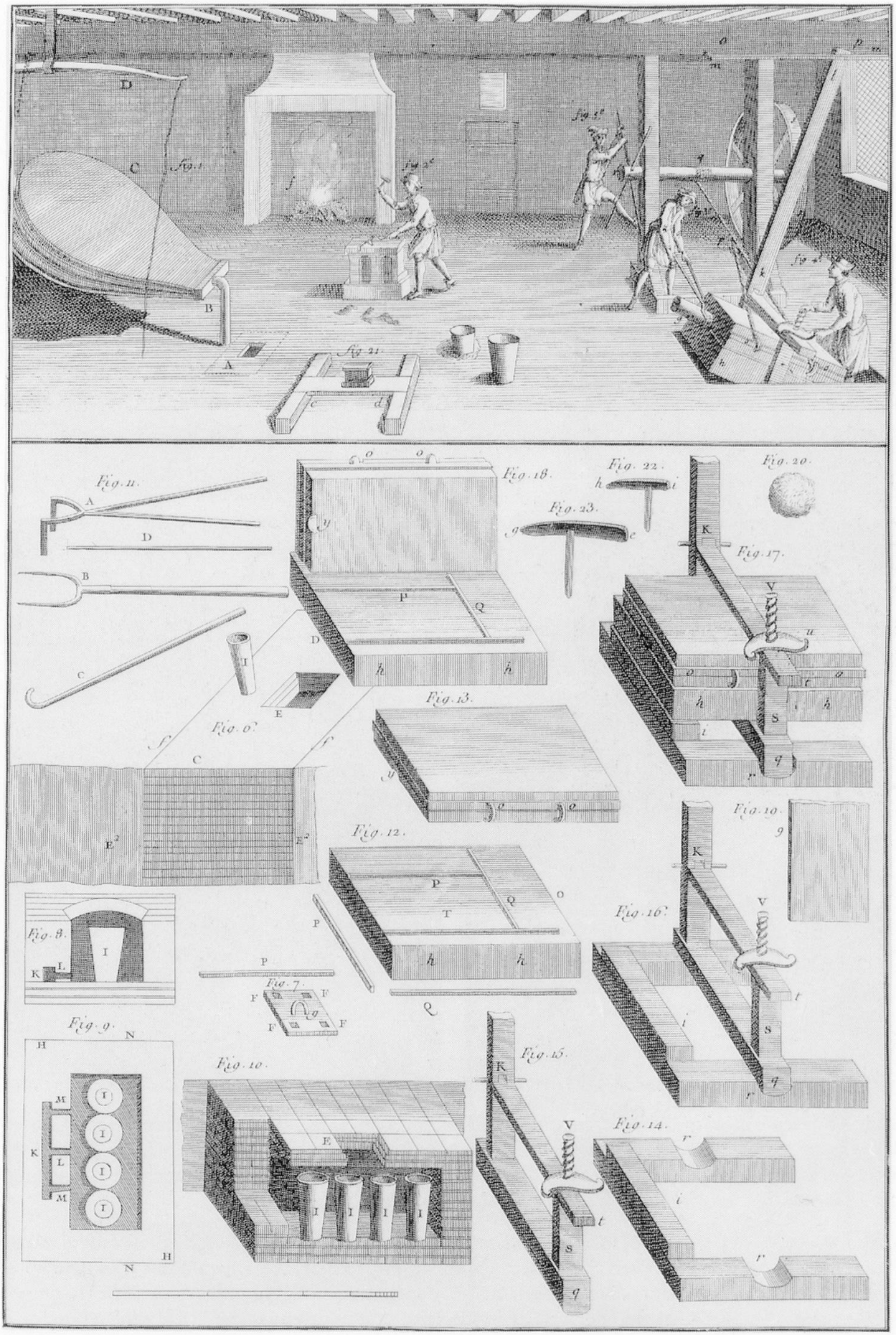


Abb. 13 (rechts oben): Das in einem Schmelztiegel legierte und geschmolzene Metall wird in Kokillen gegossen. Kokillen sind eiserne Formen verschiedener Größe. Das Metall erstarrt darin. Nach dem Abkühlen und einem leichten Schrumpfen lassen sich die Barren leicht herauslösen.



Abb. 14: Messingbarren, die in einer plattenartigen Kokille gegossen wurden. Maße: 330 x 210 x 12 mm. Diese Kokillengröße erwies sich als sehr günstig für das Blechschmieden, während z. B. für die Saitenherstellung eher strangartige Kokillen angezeigt sind.

Abb. 15 (rechte Seite): Die Größenangaben für die Barren entstammen dem Werk *Descriptions des Arts & Métiers d'Art de Convertir Le Cuivre Rouge par Mr. Galon,* Paris 1761. Neben dem Blasebalg im oberen Bildteil sieht man unten den in die Erde eingelassenen Schmelzofen mit darinstehenden Tiegeln. In der Bildmitte sind Steinblöcke abgebildet, auf die mit eisernen Stegen die gewünschten Barrengrößen abgesteckt wurden. Eine daraufgelegte weitere Steinplatte war die obere Begrenzung. Ein solches „Paket" wurde schräg gestellt (oberer Bildteil) und durch eine Tülle wurde das erschmolzene Messing hineingegossen.


Fig. 1.
Fig. 21.
Fig. 11.
Fig. 18.
Fig. 22.
Fig. 20.
Fig. 23.
Fig. 17.
Fig. 8.
Fig. 13.
Fig. 12.
Fig. 19.
Fig. 7.
Fig. 16.
Fig. 9.
Fig. 15.
Fig. 10.
Fig. 14.

Entsprechend alter Technologie wurden die Barren zu Blechen ausgeschlagen. Das Schmieden führt zu einer intensiven Durcharbeitung der kristallinen Struktur, so daß sich im Laufe der Bearbeitung eine blättrig-schuppige Struktur ergibt. In gesäuertem Zustand sieht man ohne Vergrößerung den Unterschied zu heutigem Industriemessing: Hier erscheint eine feinkörnige, gleichmäßig glitzernde Struktur, während man beim geschmiedeten – alten – Messing eine fleckige, viel großformatigere, ineinander verschmolzene und verschiedenfarbige Struktur wahrnimmt. Wegen des häufigen Reißens, das durch im Metall auftretende Spannungen beim Schmieden entsteht, und wegen der blättrigen Struktur des Gefüges ergibt sich eine sehr lebendige Konsistenz des Messings, die der Eigengesetzlichkeit der Bearbeitung entspricht. Es zeigte sich, daß vieles, was ich mir an alten Messinginstrumenten als Gebrauchsspuren gedeutet hatte, jetzt aus der handwerklichen Bewältigung eines unglaublich „eigensinnigen" Materials erklärbar wurde.



Abb. 16: Der Autor an einem Hammerwerk in Gerstheim im Elsass. Durch komprimierte Luft wird der obere Hammerkolben auf den unteren Amboß geschleudert.

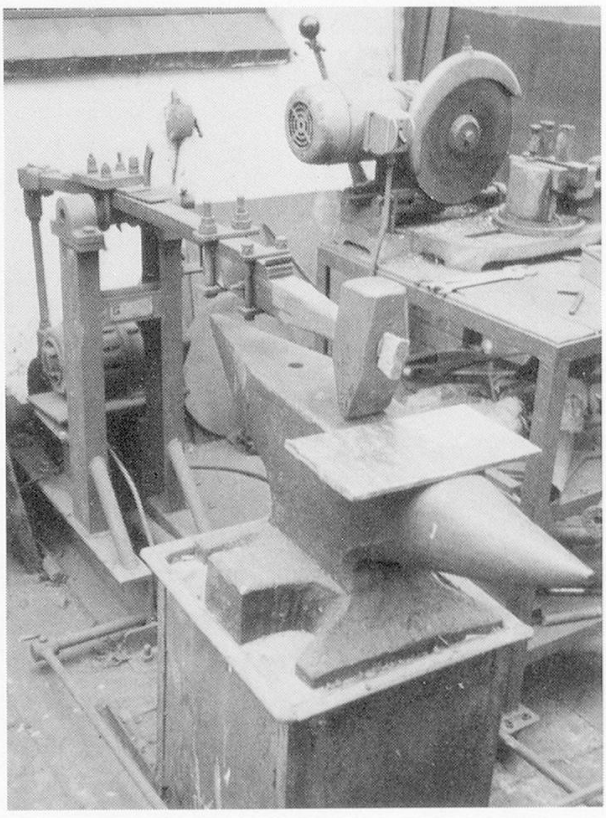
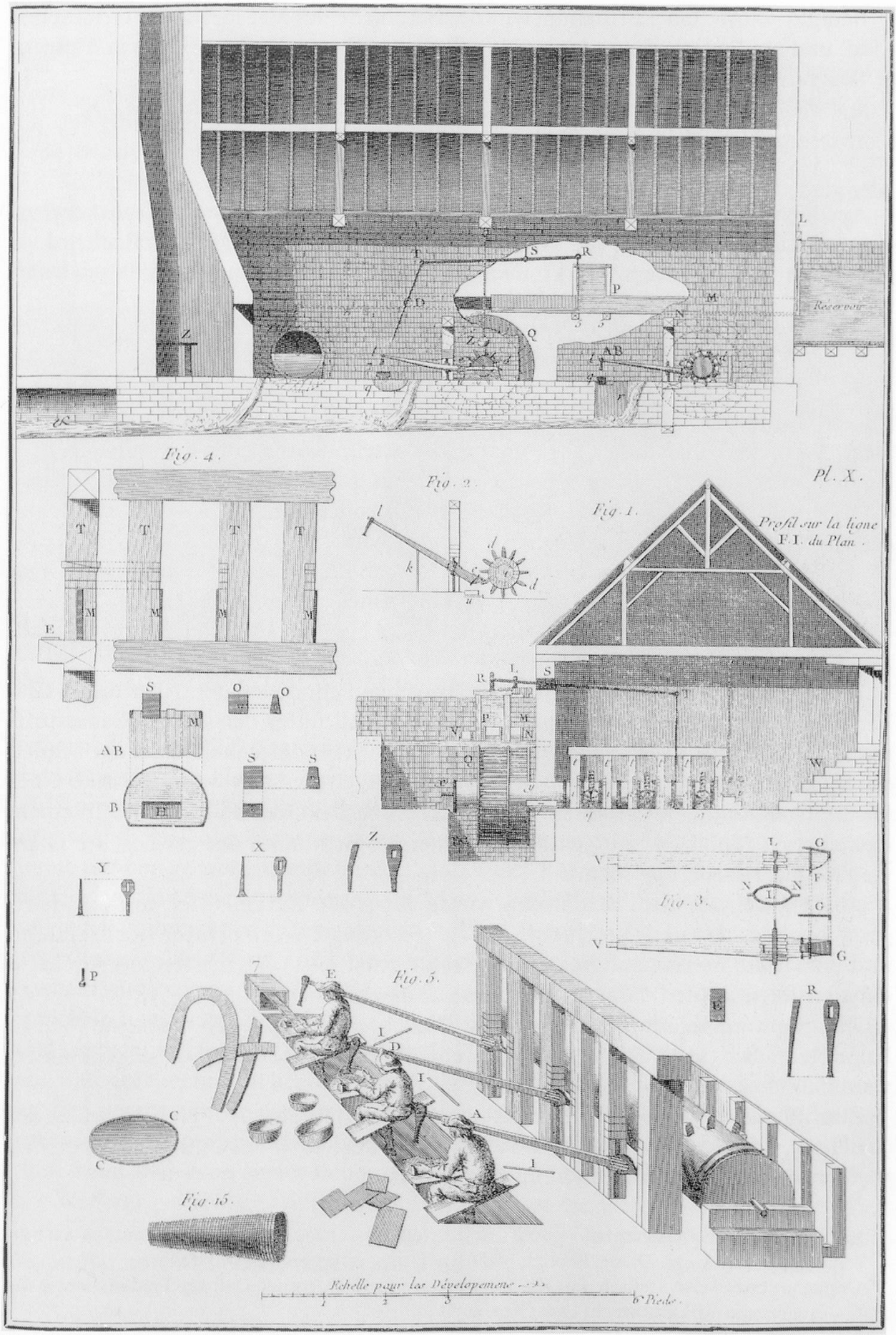


Abb. 17: Der Federhammer der Metallkunstwerkstatt Harjes in Bremen. Durch einen Exzenter wird die Hammerschwinge in Bewegung gebracht.

Abb. 18 (rechte Seite): Geschlagen wurde beim Federhammer mit dem Gewicht eines Vorschlaghammers und mit der Frequenz von bis zu 3 Schlägen pro Sekunde, sowohl mit Hammerfinne wie auch mit Hammerbahn. Der Federhammer entspricht in Wucht und Anlage den Hammerwerken des 16. und 17. Jahrhunderts. Hier wieder eine Abbildung aus dem Werk von Galon.


Fig. 4.
Fig. 2.
Fig. 1.
Pl. X.
Profil sur la ligne F.I. du Plan.
Reservoir
Fig. 3.
Fig. 5.
Fig. 15.
Echelle pour les Développemens
6 Pieds.

Benutzt wurde ein Lufthammer in der Schmiede des M. Siegwalt in Gerstheim/Elsaß und ein Federhammer in der Metallkunstwerkstatt Michael Harjes in Bremen-St. Magnus.

Mit einem Hammervorgang kann man die Barrendicke um maximal 20–30% reduzieren. Beispiel: 20 mm 16 mm
1,3 mm 1,0 mm

Am Klang des Barrens, am drohenden Reißen sowie an dem Faktor, daß zu einem gewissen Zeitpunkt die Verdichtung und Härte des Metalls größer wird als die Wucht des Hammers, merkt man, wenn ein Hammergang beendet ist. Dann folgt das Glühen.

Glühen

Früher wurde das Metall abends zwischen „weißes Holz" (Linde,Pappel) in einem Stoß geschichtet und dieser abgebrannt. Die Asche wurde über das dunkelrotglühende Metall gehäuft, und das Ganze kühlte bis zum Morgen langsam ab.[24] Diese Glühtechnik macht das Metall weich und bereit zum erneuten Ausschmieden, ohne daß die „gewachsene" Kristallstruktur zerstört wird.

Mit einem Pyrometer wurde in einem Versuch die Temperatur bei dieser Glühtechnik festgestellt. Denn das Glühen muß bei einer bestimmten Temperatur erfolgen: Höhere Temperatur würde das Gefüge, die Hammerstruktur, zerstören, niedrigeres Glühen ließe das Metall zu zäh.

Zum Glühen benutzte ich zunächst das offene Schmiedefeuer. Aber dieses Glühen erwies sich als z.T. ungeeignet, weil das Metall unter der starken Sauerstoffzufuhr des angefachten Schmiedefeuers stark verzunderte und dann zu schnell abkühlte. Bei dem Wert eines solchen eigens legierten Messings war das Risiko einer Qualitätsminderung zu groß. Deshalb änderte ich bald die Glühtechnik. In einem elektrischen Glühofen mit Zeituhr und Thermostat konnte der gewünschte Glühvorgang gut realisiert werden.[25]

Am Abend nach dem Schmieden wurde der große Keramikofen mit dem hartgeschmiedeten Messing beschickt, bis zur festgelegten Temperatur hochgefahren und dann eine Stunde auf dieser Temperatur gehalten. Am nächsten Morgen hatte der auskühlende Ofen dann oft noch eine Temperatur von 80–100 °C.

Dieses abwechselnde Schmieden und Glühen wiederholte ich neunzehn Mal, so lange, bis aus den 22 mm starken Barren Bleche von 0,5 mm Stärke gehämmert waren.

Zum Planieren wurden die Bleche abschließend durch eine Feinsilberwalze der „Wilkens Bremer Silberwaren"-Fabrik geschoben und auch hier noch einmal geglüht und durch Absäuern von Zunder befreit.

[24] Ich beziehe mich in dieser sehr gerafften Darstellung auf die bisher unveröffentlichten Forschungen Rémy Gugs. Dieser Bereich bedarf natürlich einer breiten Darstellung.

[25] Dankenswerterweise stellten mir die Keramikerin Prof. Dorothee Colberg-Tjndens, sowie die Goldschmiedin Erika Albrecht ihre Öfen zur Verfügung.

Aus dem fertigen Blech wurde eine pilzartige Form ausgeschnitten, die zweidimensionale Annäherungsform an die dreidimensionale Mantelform. Das Blech wurde auf der einen Seite regelmäßig eingeschnitten und zu Zähnen gebogen. Die andere Seite wurde geschärft und dann zwischen die Zähne geschoben. Diese Naht wurde mit Schlaglot innig verschweißt – ein sehr riskanter Lötvorgang, denn die Schmelztemperatur des Lots liegt nur wenig unter derjenigen des Messings! Aber diese Naht ist ungeheuer belastbar, – und sie muß es sein, denn das ganze Material wird hauchdünn ausgehämmert.

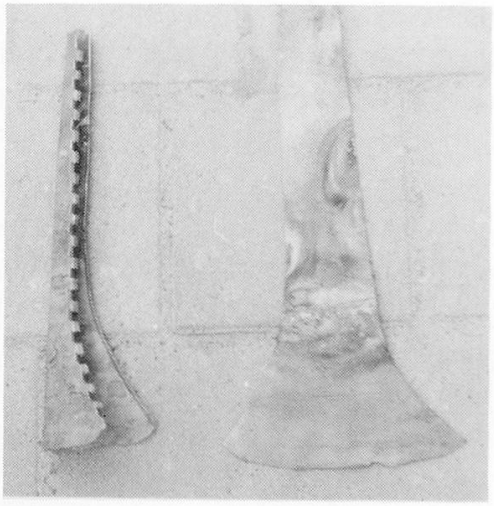


Abb. 19:

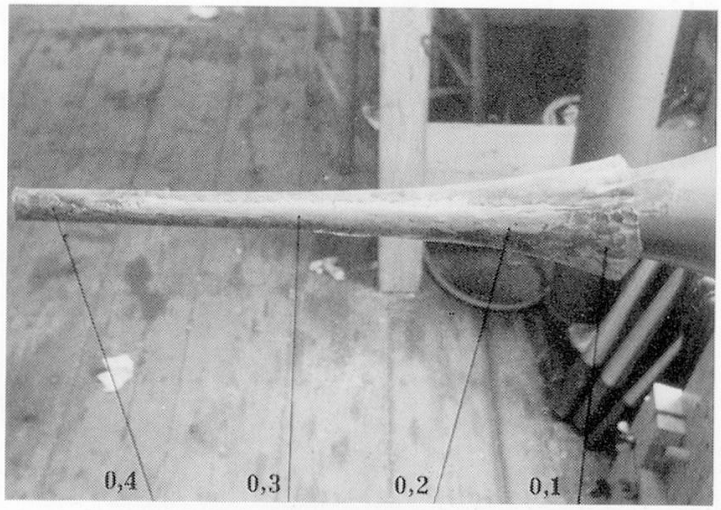


Abb. 20: Wandstärken in mm.

Die grobe Schallstücktüte wurde dann mit vielen tausend Hammerschlägen auf einen massiven stählernen Formkonus getrieben. Dieser Konus entspricht genau den Abmessungen des Originals und ist nach einer Schablone auf einer Kopierdrehbank speziell angefertigt worden. Mit verschiedenen Stahlhämmern wurde das Metall dünner getrieben und immer weiter der Form angepaßt. Mit dem Holzhammer wurden Spannungen egalisiert. Noch verbliebene Einbeulungen, Unrunden und Hochwölbungen wurden mit besonderen Hämmern weiterbearbeitet, deren Besonderheit darin liegt, daß sie weiche Hammerflächen haben. Hämmer aus weichem Blei eignen sich hierfür zwar gut, aber sie verformen sich selbst sehr schnell und sind dann unbrauchbar. Auch kann es geschehen, daß Bleipartikel in die Messingoberfläche eindringen; das bringt aber beim Glühen große Gefahren, weil Blei regelrecht Löcher ins Metall frißt. Die Planierarbeit läßt sich auch mit einem Belzerithammer ausführen. Belzerit ist ein moderner Kunststoff, der gut federt und das empfindlich dünne Metall trotzdem nicht beschädigt. Für die Feinarbeit beim Planieren eignet sich unvergleichbar gut ein Hauthammer. Dieses kostbare Werkzeug vereinigt flächiges Anschmiegen an die Formen mit unglaublicher Haltbarkeit. Der Hammer besteht aus einem Stück aufgerollter Rohhaut, durch die ein Hammerstiel hindurchgesteckt wird.[26]

[26] Mit einem Hauthammer werden auch große Orchestergongs angeschlagen.

Die Rohre wurden ähnlich hergestellt: Maßgerecht lange Blechstreifen, deren Breite durch den Durchmesser des zu fertigenden Rohres bestimmt ist, wurden auf Stahlstangen gerollt und ebenfalls mit Schlaglot verlötet. Die Naht wurde auf einer Stahlstange verhämmert und mit Sicheleisen-Werkzeugen geglättet und gerichtet. So entstanden Schallstück-Seitenteil, Innenzugrohre und Außenzugrohre, sowie die Rohre für die Bogen.

Die Bogen wurden so hergestellt: Fertige Rohre wurden mäßig geglüht und mit erschmolzenem Blei ausgegossen. Nach dem Erkalten konnte das Rohr über Formklötze, Rollen und in der Hand gebogen werden. Entstehende Falten wurden mit Treibhämmern bearbeitet. Das Werkstück wurde erhitzt, und das flüssige Blei konnte dann herausgeschüttet werden – eine jahrhundertealte handwerkliche Technik.



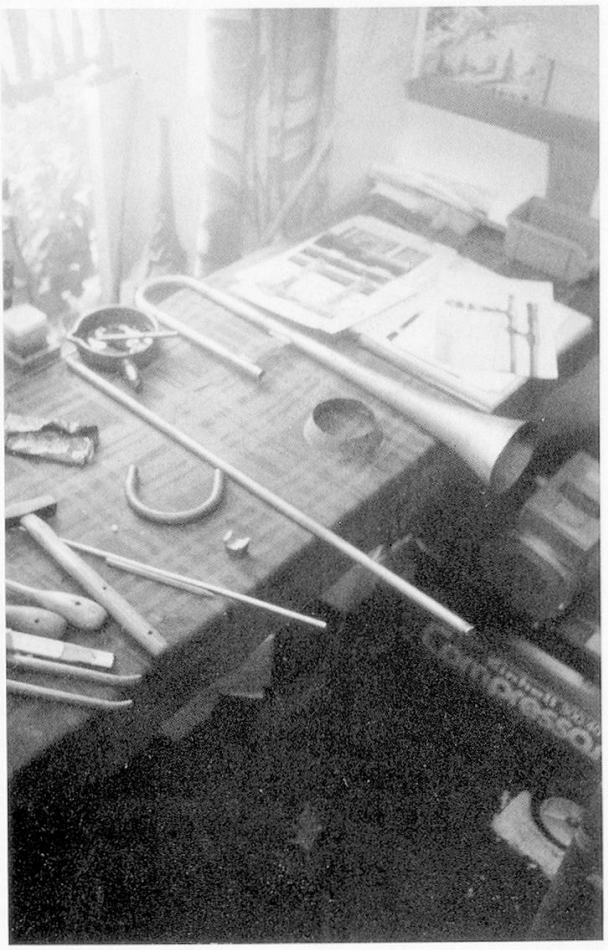


Abb. 21 und 22: Die Posaune nimmt langsam Gestalt an. Auf dem Werktisch (rechts) liegt der fertig ausgehämmerte Schallbecher mit aufgestecktem Bogen und Seitenteil, daneben der Blechring für den Kranz, ein fertiges Zugrohr und der Zugbogen.

Der Kranz wird entweder aus einer Ronde getrieben oder aus einem Streifen zusammengelötet und getrieben. Er soll ja das Schallstückende verstärken und akustisch beeinflussen. Er muß also die Form des Schallbecherendes aufnehmen. Der bei der Schallbecherherstellung erwähnte Stahlkonus ist für diese Treibarbeit sehr geeignet. Im vorliegenden Fall wurde der Ring etwas weiter auf den Konus aufgetrieben als der Becherdurchmesser. Das hatte zur Folge, daß beim Kranz, als er später auf das Schallstück montiert wurde (vgl. S. 403), ein Streifen Blech überstand, der umgebördelt wurde. Auf den Kranz (der im Englischen so schon „garland" heißt) wurde dann mit Zinn ein Halbdraht gelötet.

Der Schallstück-Quersteg wurde aus einem geschmiedeten dicken Blech gesägt. Mit dem Schallbecher, dem Schallstückbogen (auch „Anstoß" genannt) und dem Seitenteilrohr ergab er das „Schallstück" (vgl. auch Abb. 21 und 25).

Über die Außen- und Innenzugrohre wurden dicke gedrehte und gefeilte Messinghülsen geschoben und mit Zinn „weich"-verlötet. Aus starken Blechstreifen wurden die Scharniere geformt. Die Haken wurden ausgesägt und gefeilt und auf das Mittelteil drehbar genietet (vgl. Abb. 25).

Die Innenzugrohre wurden mit Hilfe einer Bimsmehlemulsion zügig in die Aussenrohre eingeschliffen. Vorher mußten sie peinlich genau auf einer Richtplatte ausgerichtet werden.

Die Außenzugrohre wurden mit dem Zugbogen und den Scharnieren zusammenmontiert. Dieses System ist sehr fragil, aber auch sehr flexibel. Jede Verwindung und Unregelmäßigkeit ist mit wenigen Bewegungen des Innenzuges schnell wieder ausgeglichen.

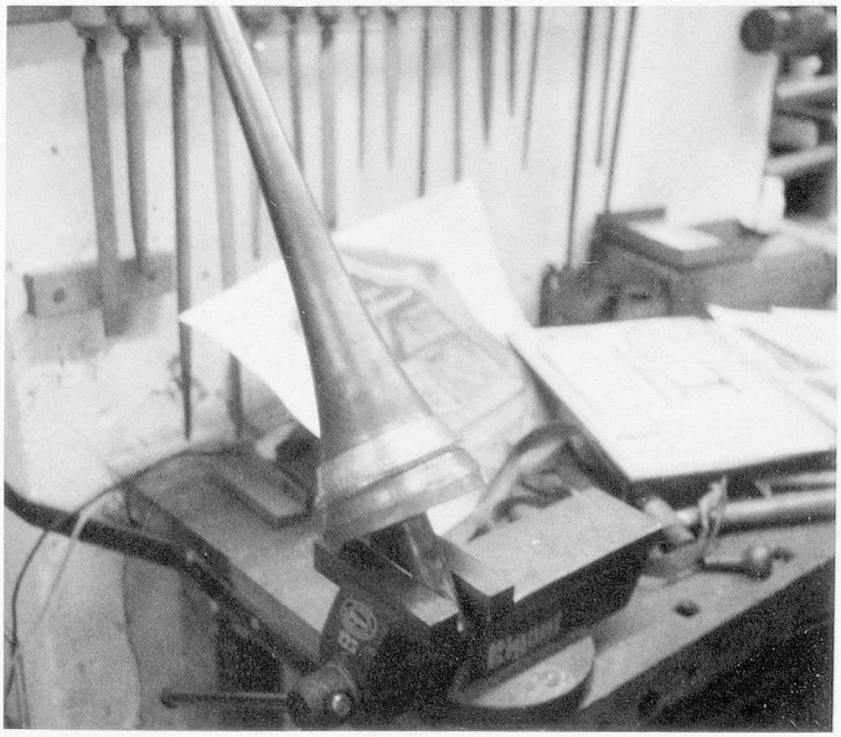
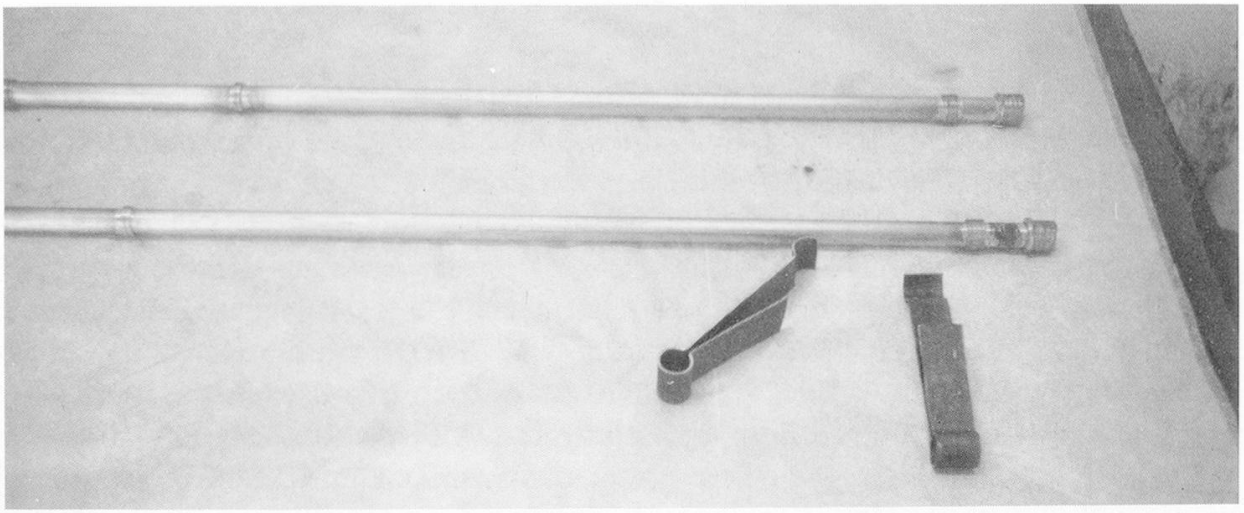
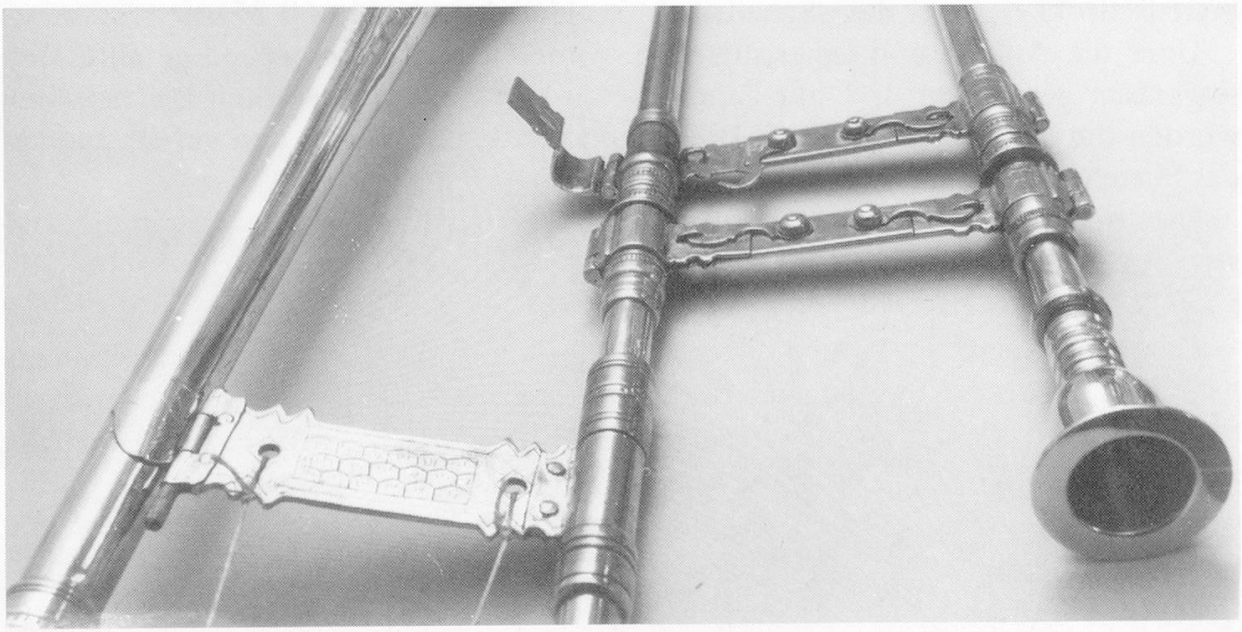


Abb. 23: Der Schallstückkonus ist im Schraubstock eingespannt. Der Kranz ist dem Ende des Konusses angepaßt.





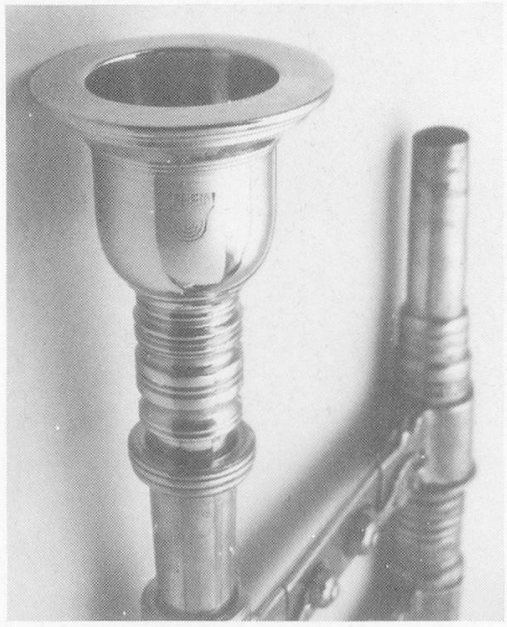


Abb. 24 (oben): Auf dem Bild sind die Außenzugrohre zu sehen. Zwischen den Messinghülsen rechts im Bild ist schon der Platz für das zukünftige Scharnier erkennbar.

Abb. 25 (Mitte): Der gravierte Schallstück-Quersteg, eine Scharnierklappe geöffnet, ein Setzstück zum Stimmen und das Mundstück mit breitem, flachem Rand.

Abb. 26 (links): Das Mundstück ist eine Kopie eines Posaunenmundstücks, das auf einer „Colbert"-Posaune in Den Haag steckt. Die Charakteristika: breiter und flacher Rand, tiefer halbkugelförmiger Kessel, scharfer Übergang von Rand-Kessel und Kessel-Bohrung, langer Zylinder in der Bohrung sowie große Bohrung.

Als ich alle Teile der Posaune fertig hatte, fehlte nur noch der Kranz am Schallstückende. Hierfür muß der getriebene Blechring, der mit einem massiven Messinghalbdraht verstärkt ist, genau auf das ausgehämmerte Schallstückende aufgepaßt und langsam um dieses herumgearbeitet werden. Es ist dies eine Arbeit, die mir auch sinnvoll erst am Ende des Posaunenbaues zu sein scheint, sozusagen als „Kranz" – als Bekrönung. Der Kranz ist seit jeher ein Platz für den Namen des Instrumentenbauers, die Jahreszahl, Ornamentik, Bilddarstellungen und inhaltliche Aussagen.

Die Mühe, die Zuversicht ins Gelingen der Arbeit, die Hilfe meiner Freunde und Familie, die Kooperation mit Rémy Gug, die Solidarität aller Beteiligten zu einer Idee und ihrer Wiedergeburt, die Geduld, die nötig war: dies alles sollte sein Zeichen im Instrument finden. Wie wäre dies besser möglich als es in den Kranz zu „flechten"? Ich gravierte in den Kranz in der mir nahestehenden niederdeutschen Sprache:

UT ERZ UN FURCHT FÜER UN ZUVERSICHT BIN IK DÖR
HEINRICH THEIN AD 1979





Abb. 27 (links): Umgebördelter Kranz in der Becheröffnung.
Abb. 28 (oben): Schallbecheröffnung mit Kranz.

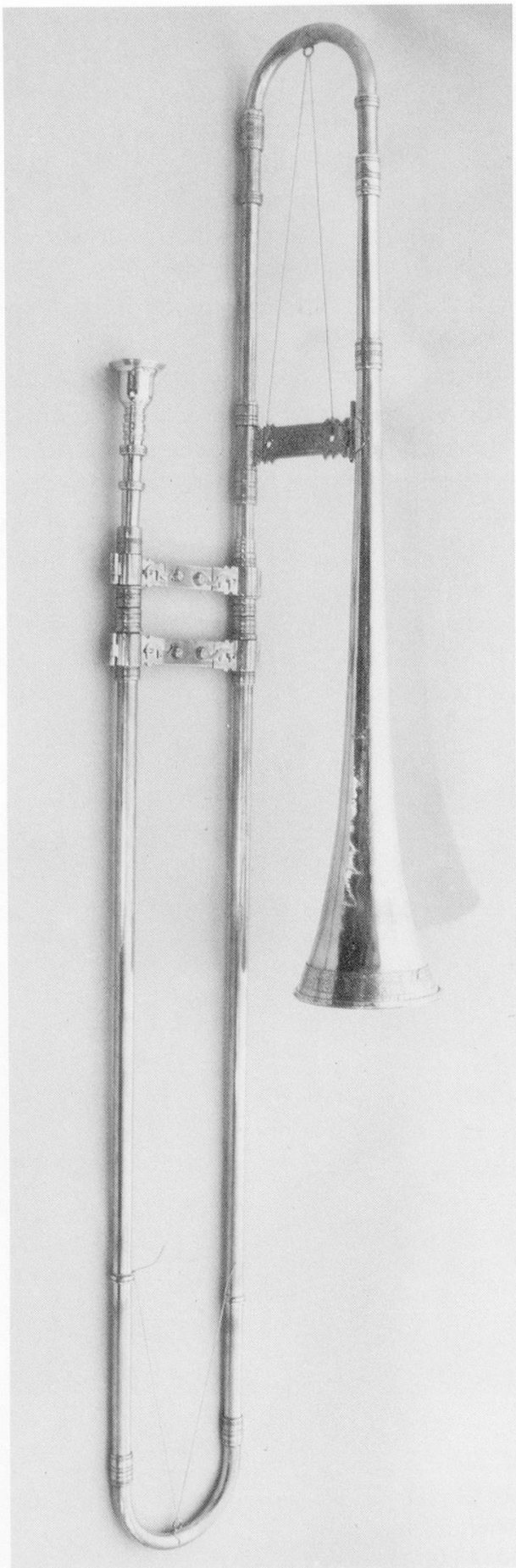


Abb. 29: Die Thein-Posaune von 1979[27]

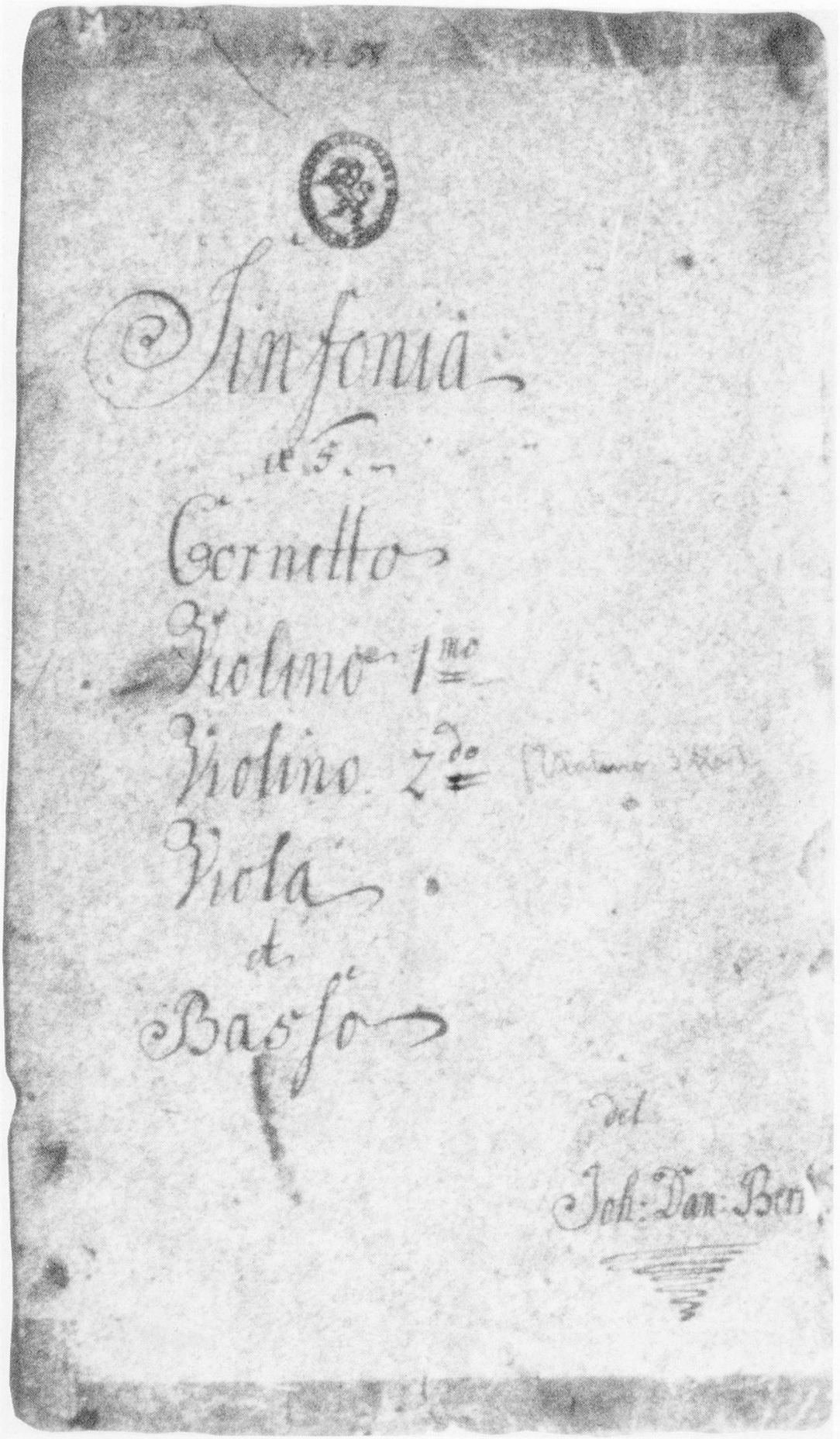
[27] Fotos: Monika Thein, Rémy Gug, Heinrich Thein.

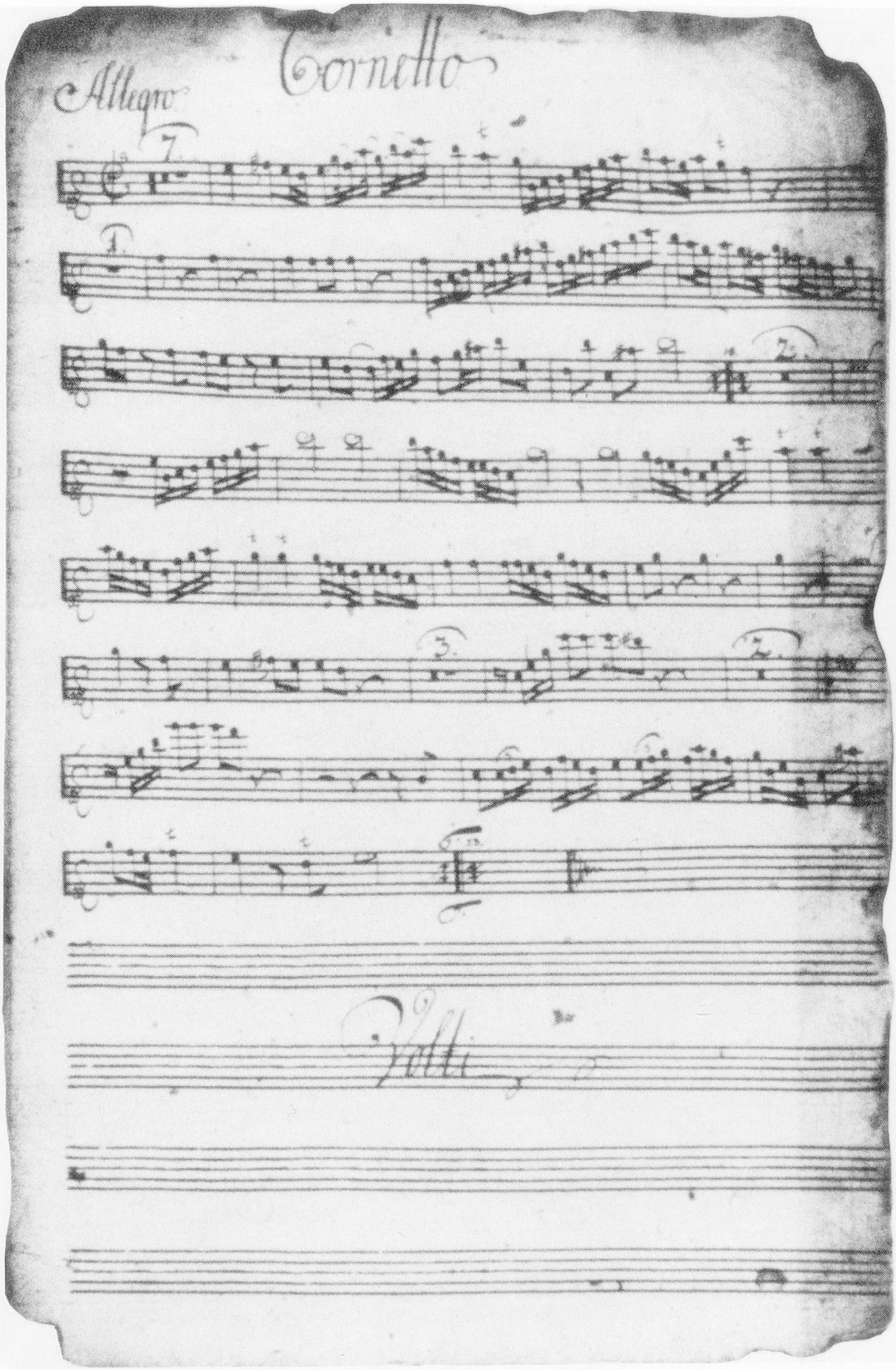
ANHANG

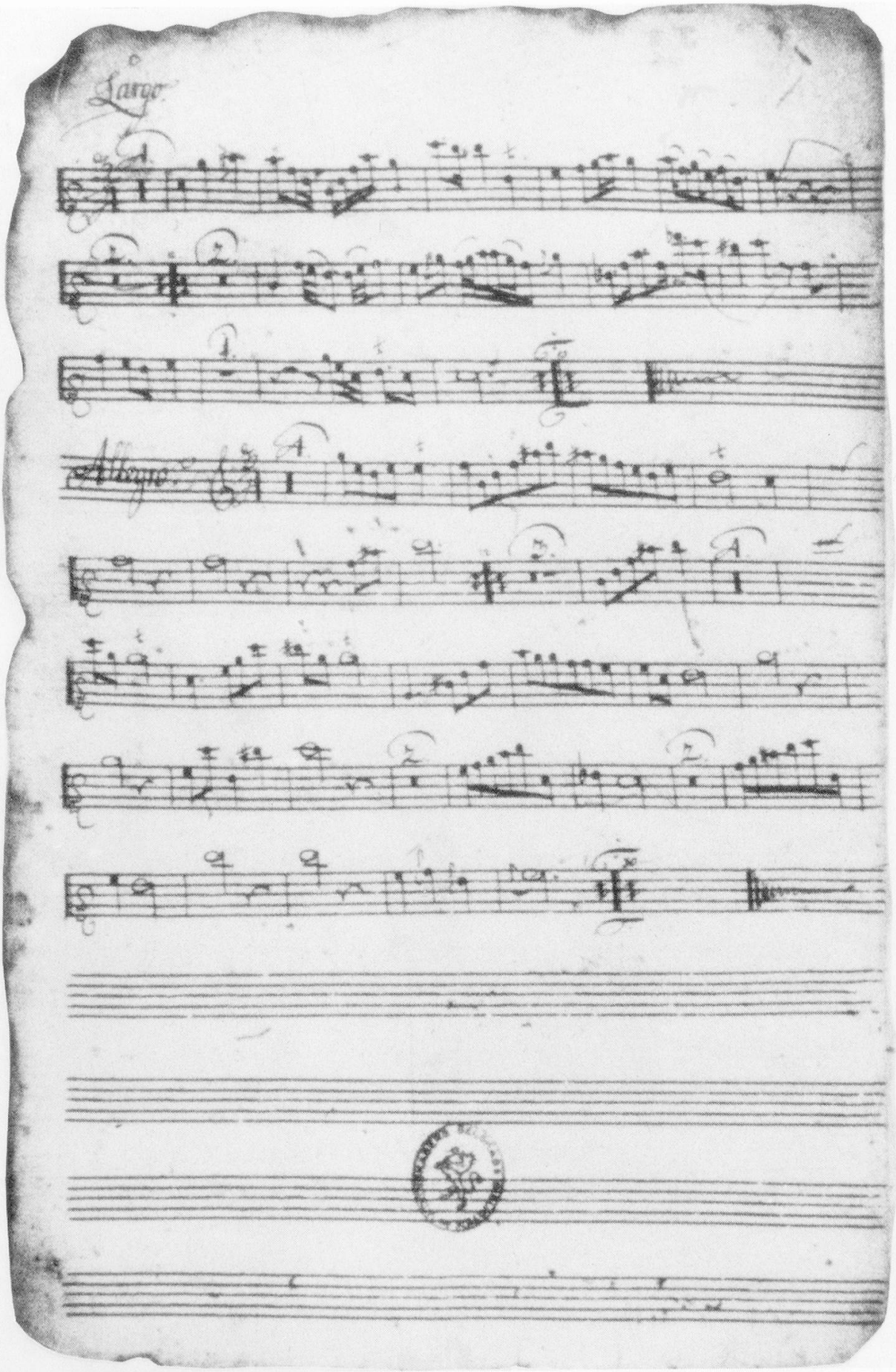
Faksimile der *Sinfonia a 5* für Zink, Streicher und Continuo von Johann Daniel Berlin.

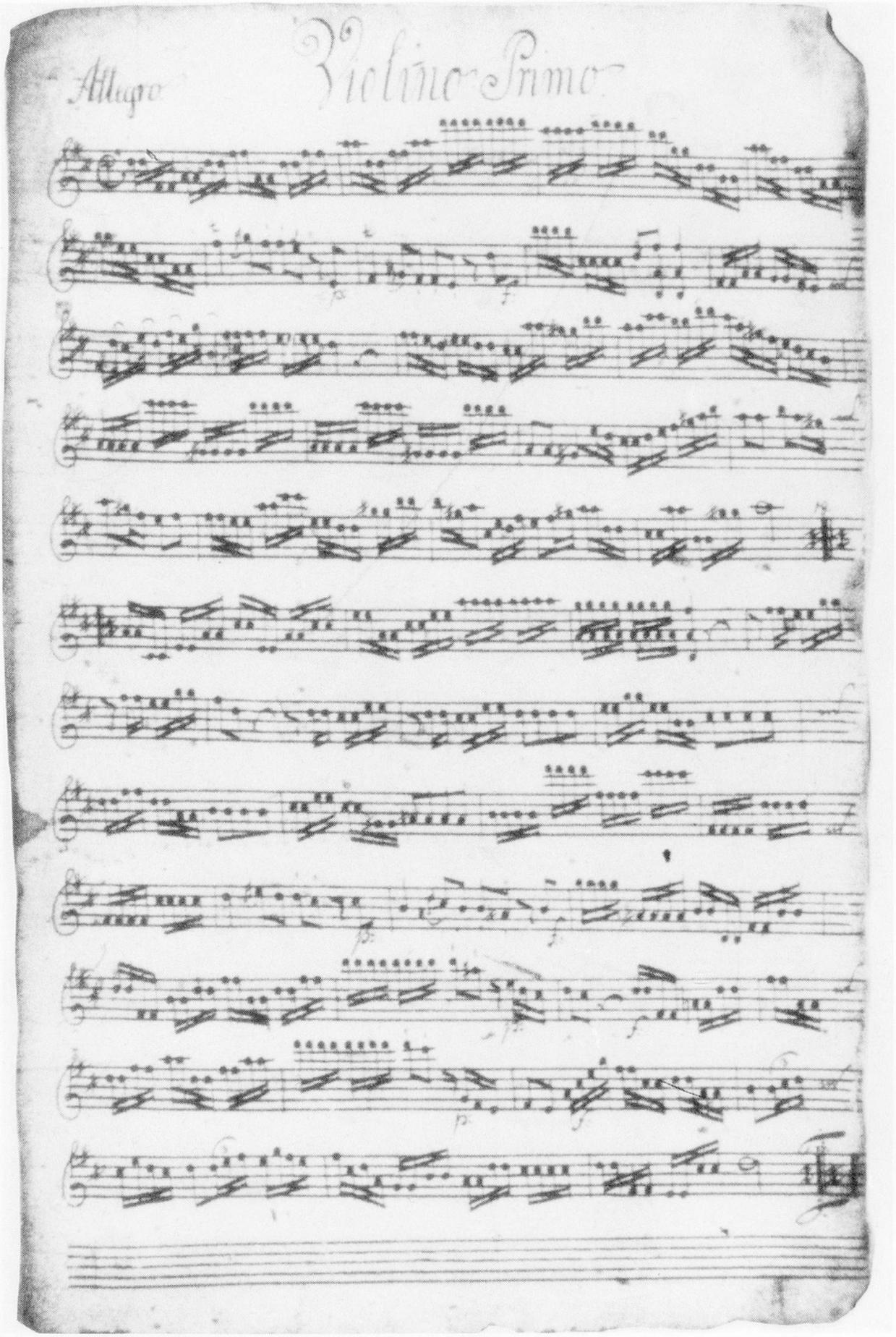
Die *Sinfonia a 5* für Zink, Streicher und Continuo ist in zweierlei Hinsicht bemerkenswert: Zum einen ist diese Besetzung außerordentlich selten – neben der *Sinfonia* sind uns nur noch zwei Sonaten von Pietro Baldassare mit entsprechender Instrumentierung überliefert (vgl. oben S. 274). Zum anderen handelt es sich um das späteste bekannte Werk für Zinken als Soloinstrument.

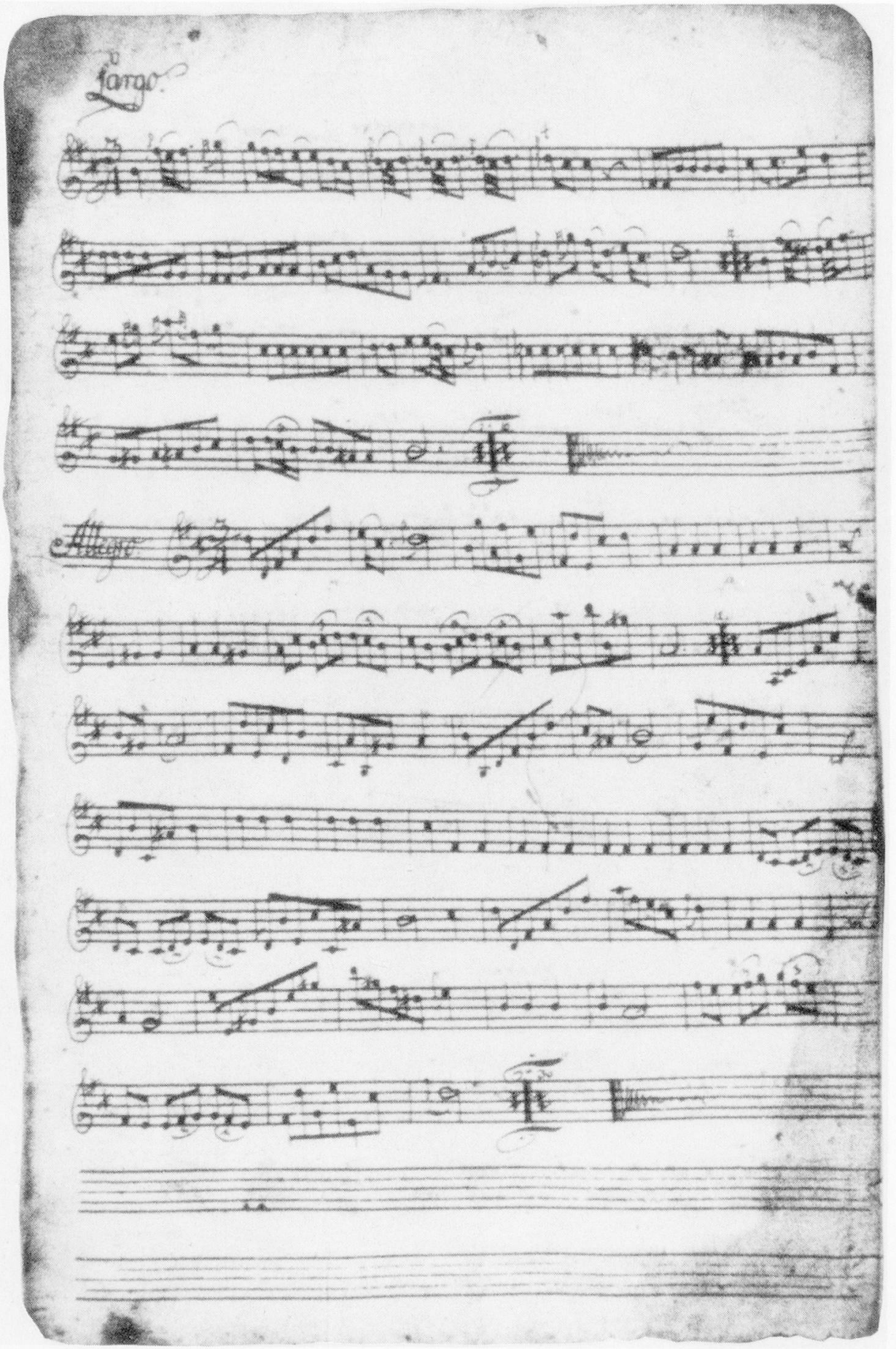
Das Original des hier veröffentlichten Faksimiles befindet sich in Trondheim, Universitetsbiblioteket, Ms. XM 23; die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Universitetsbiblioteket.

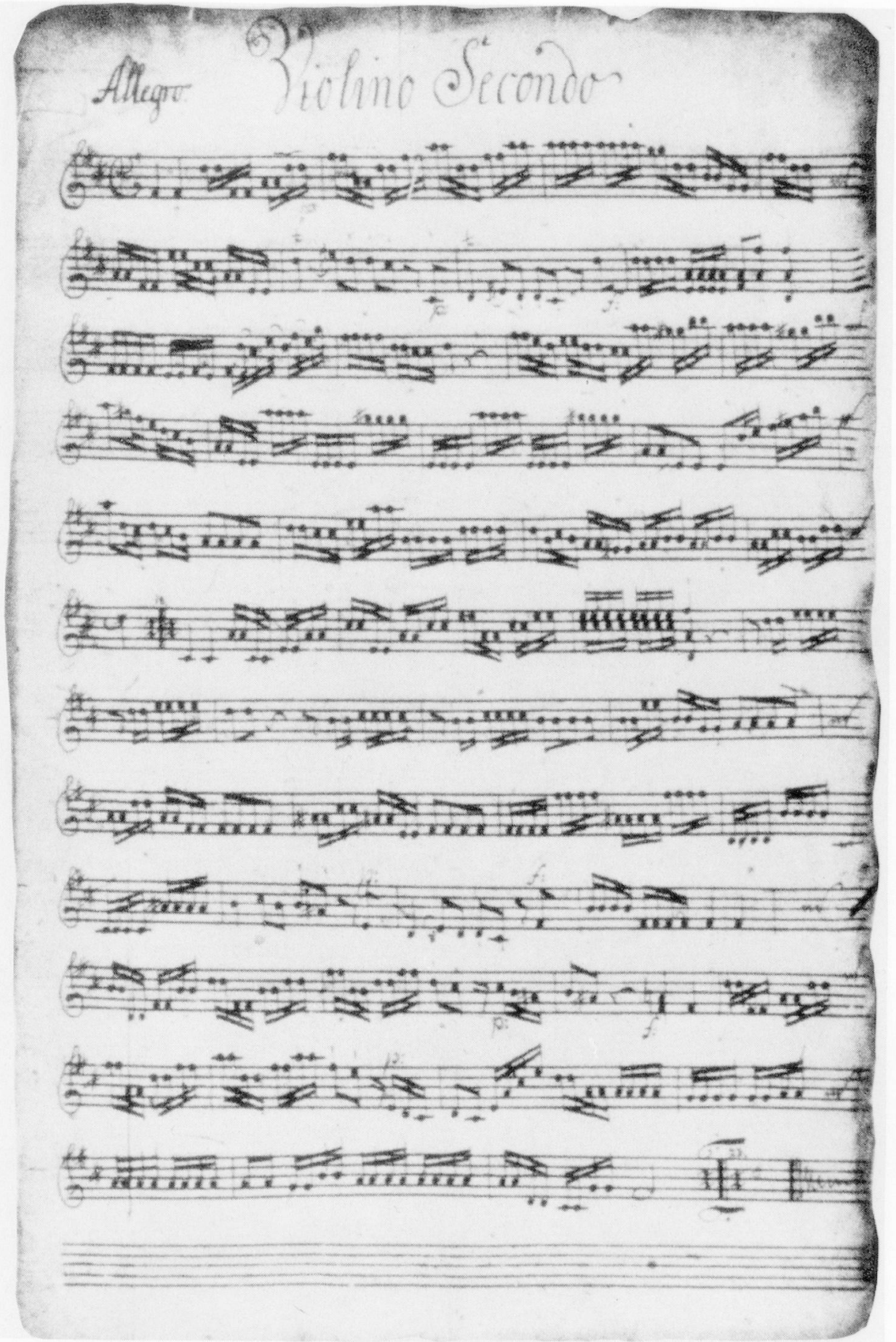

Sinfonia
a 5.
Cornetto
Violino 1mo
Violino 2do
Viola
et
Basso
del
Joh: Dan: Ben

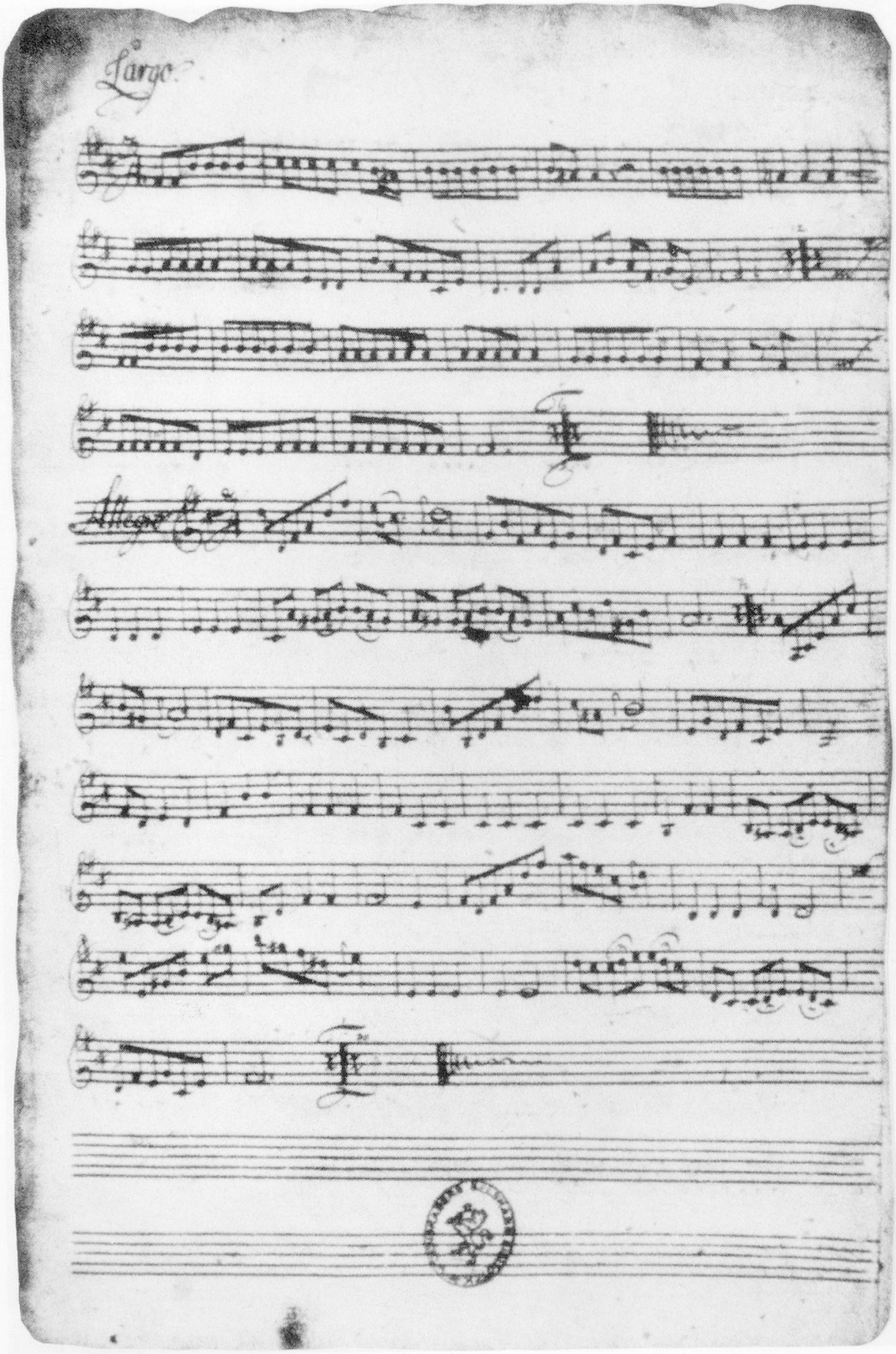

Cornetto
Allegro
Tutti

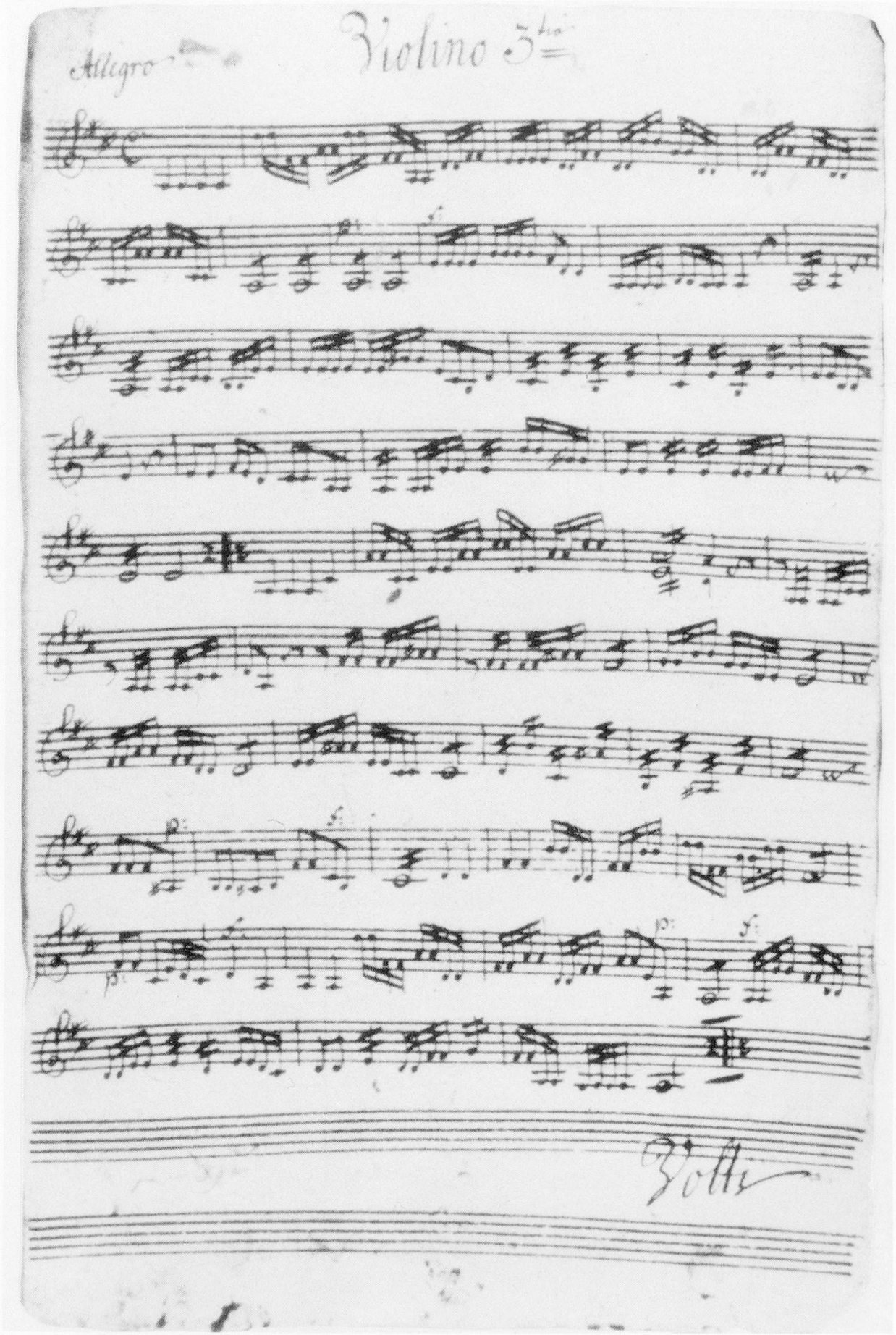

Largo
Allegro

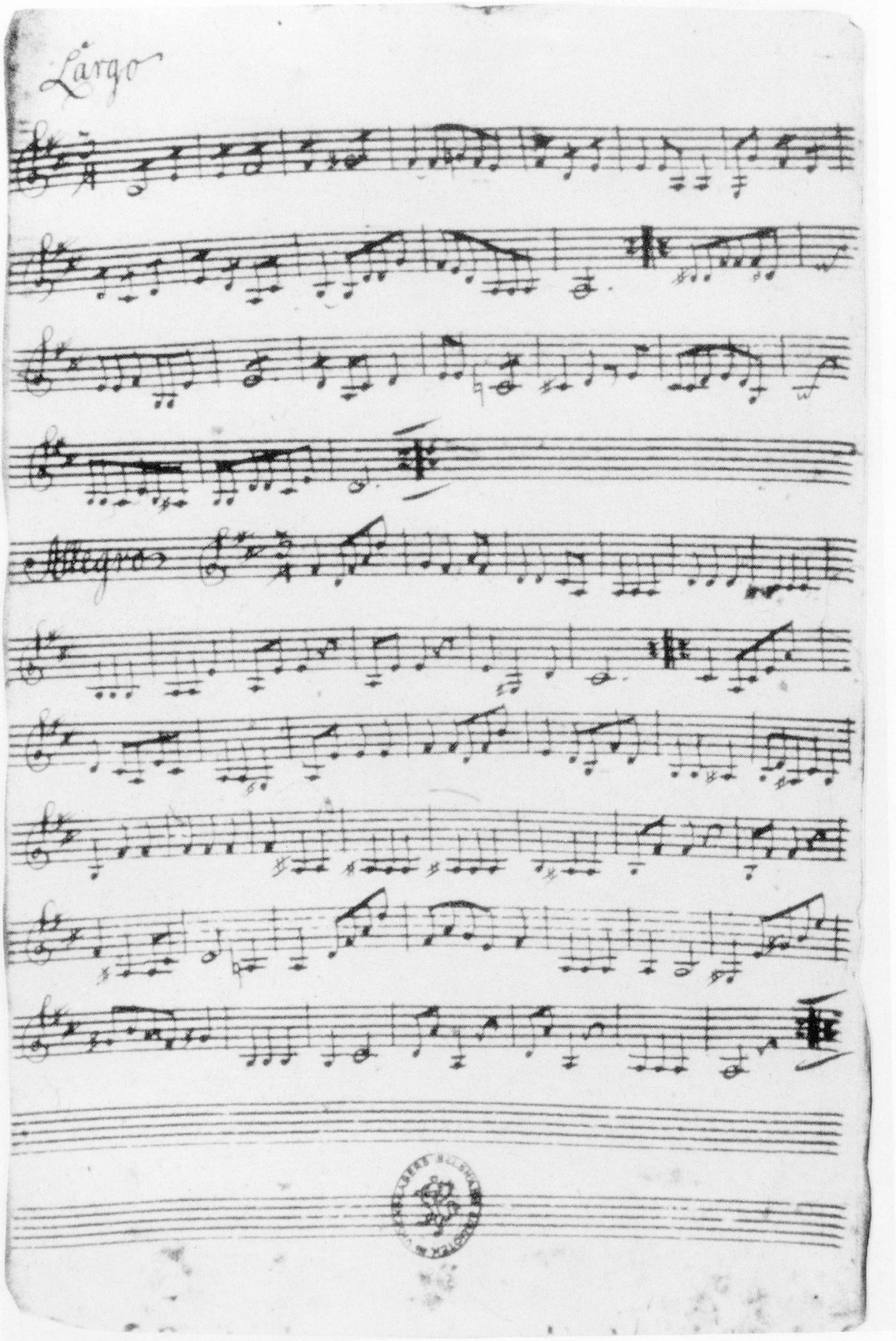

Allegro
Violino Primo

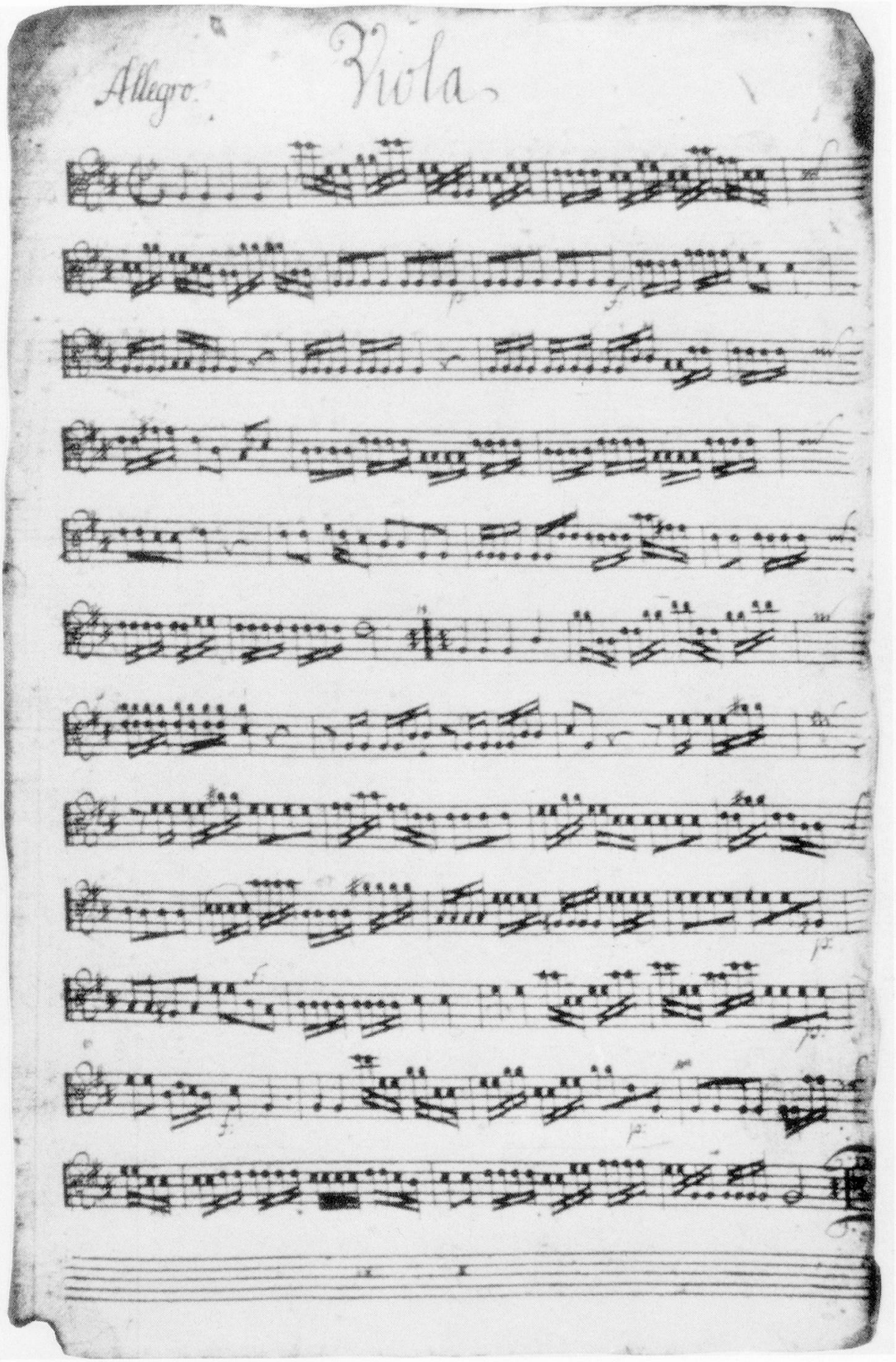

Largo.
Allegro

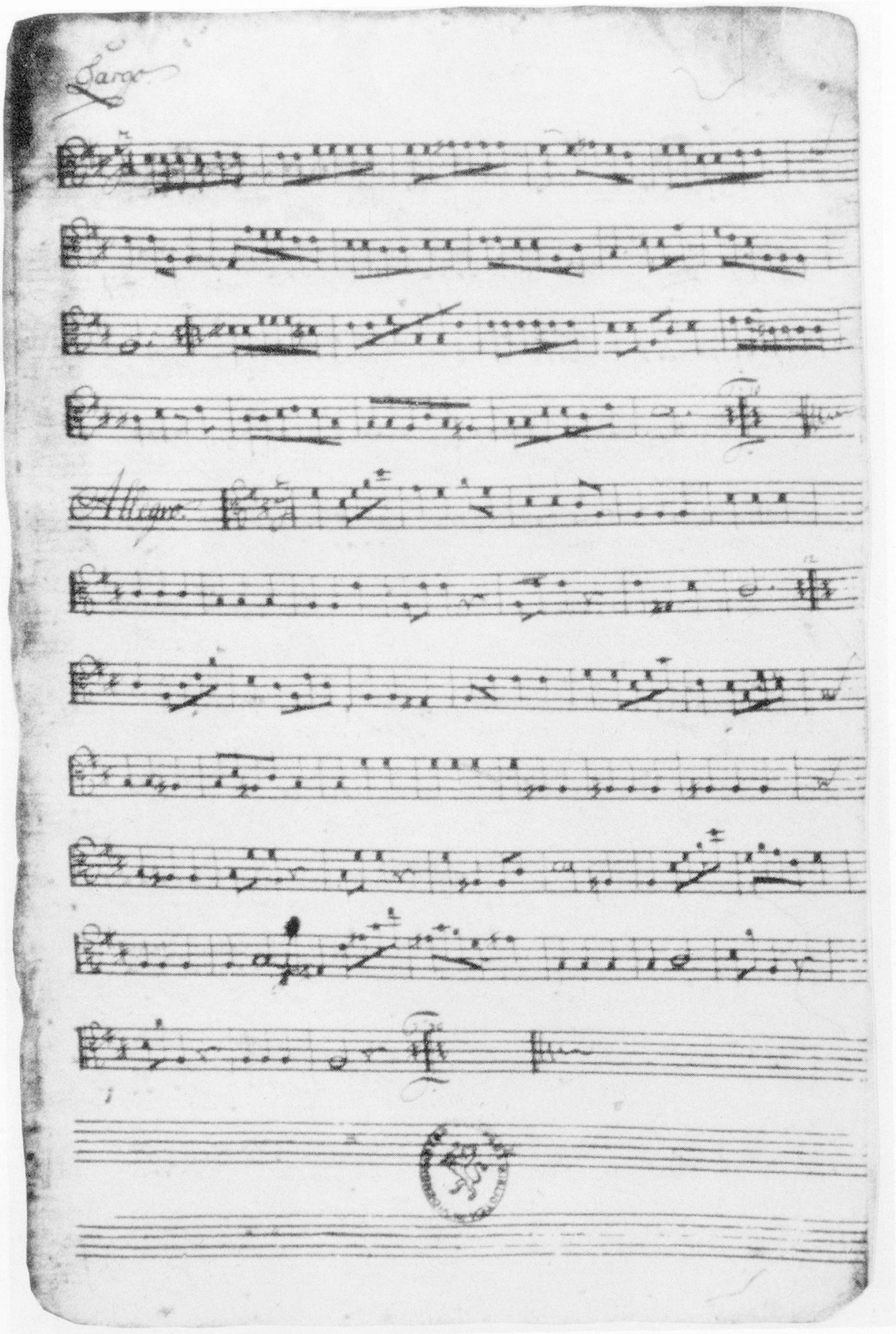

Allegro
Violino Secondo

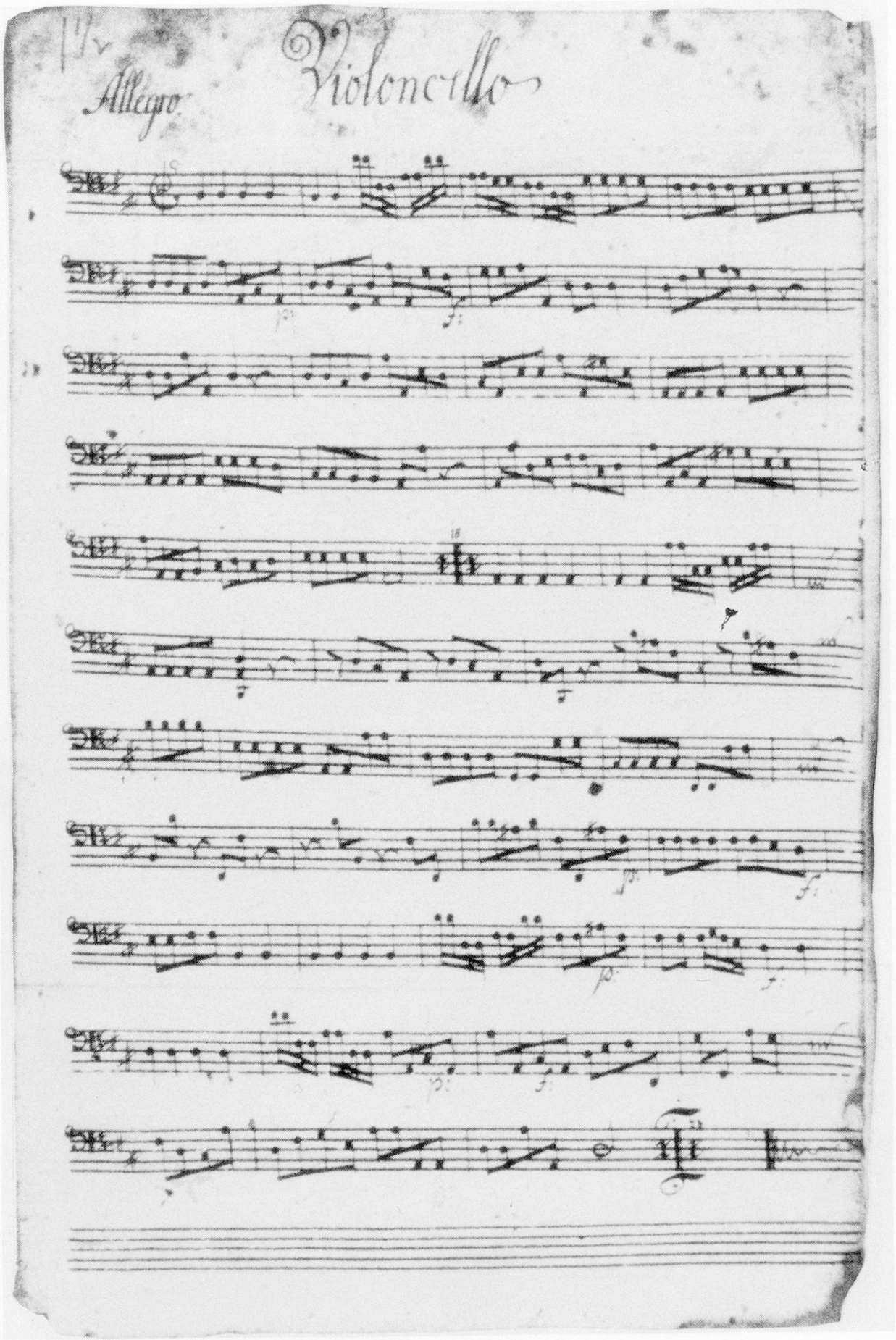

Largo.
Allegro

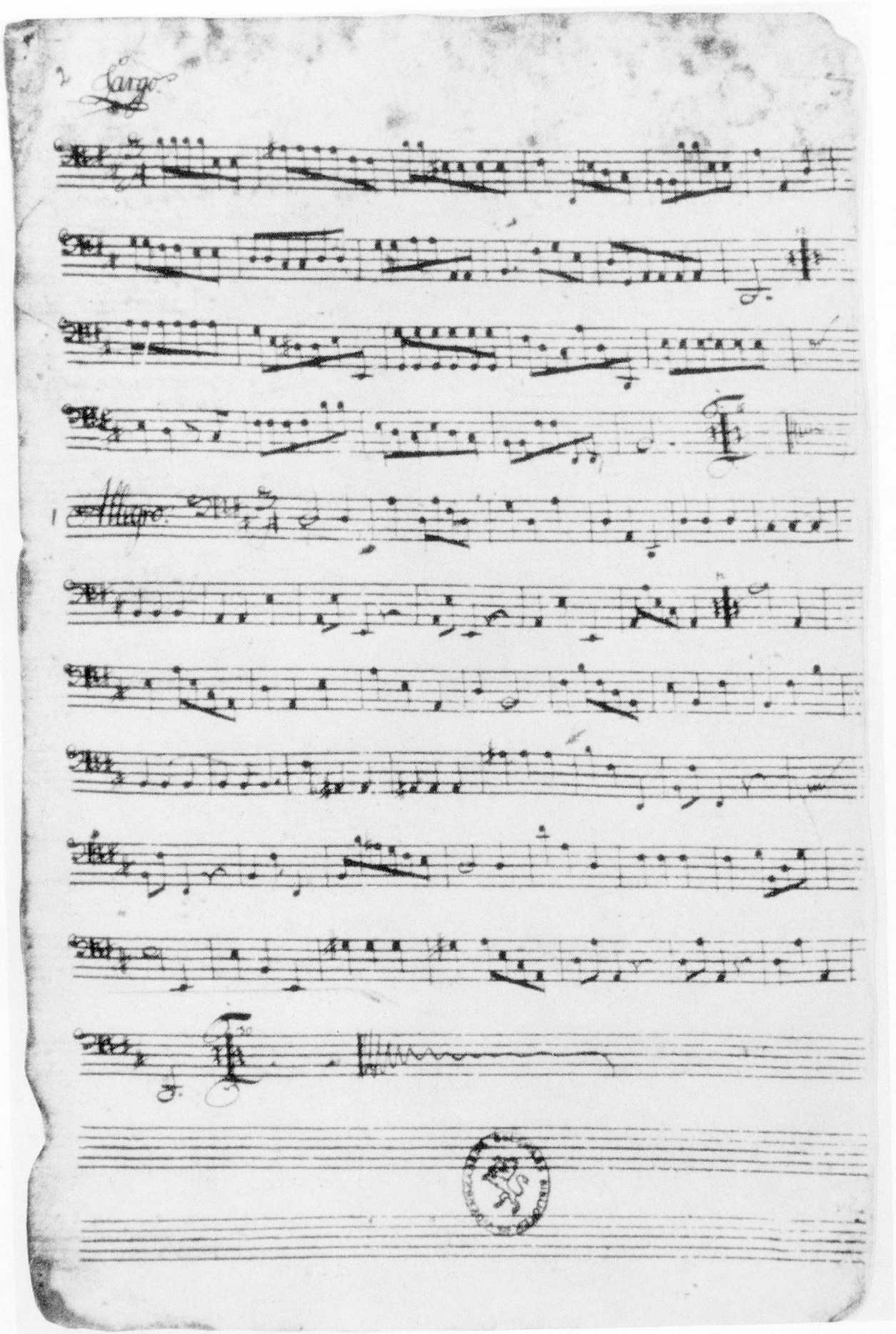

Allegro
Violino 3tio
Volti

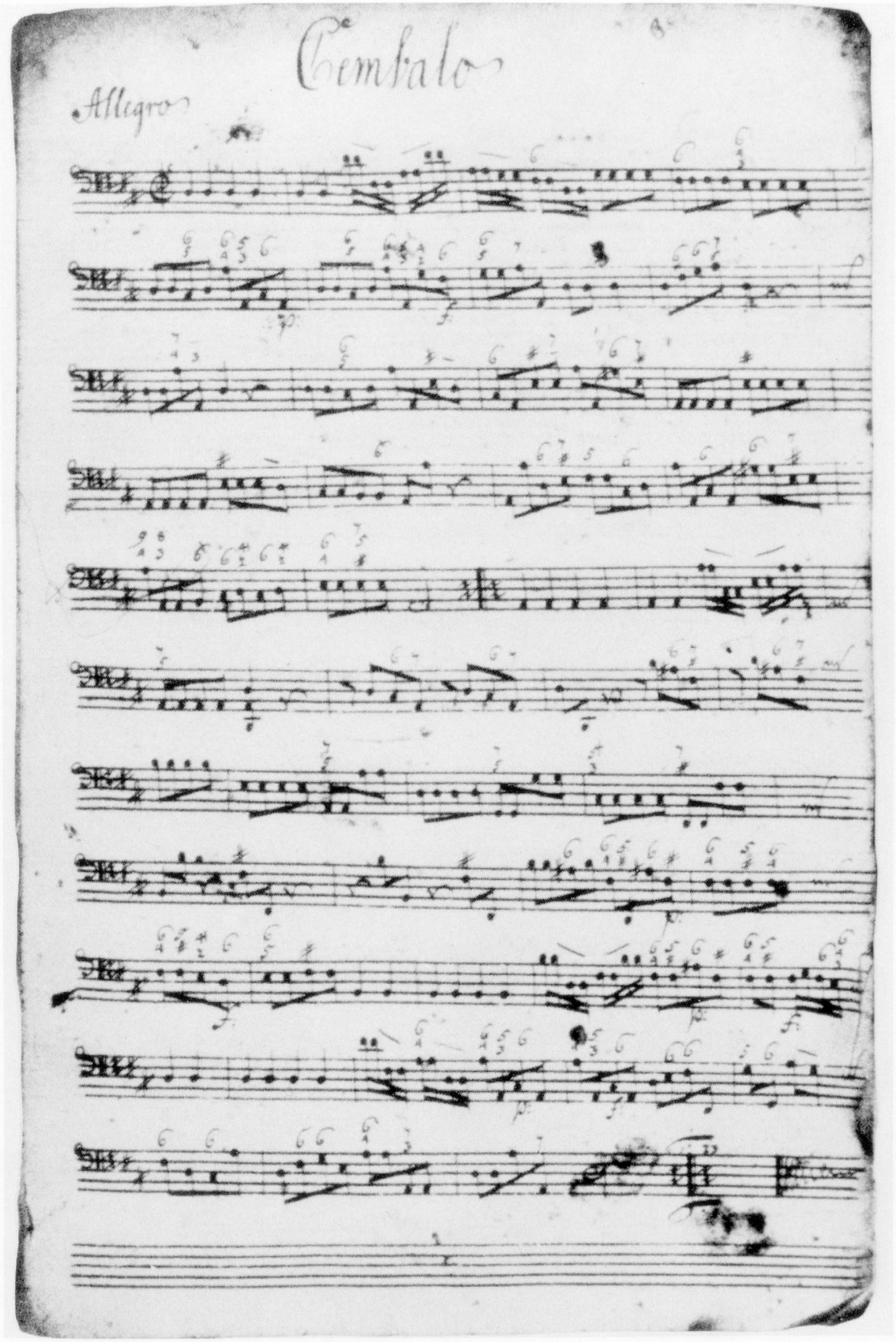

Largo
Allegro

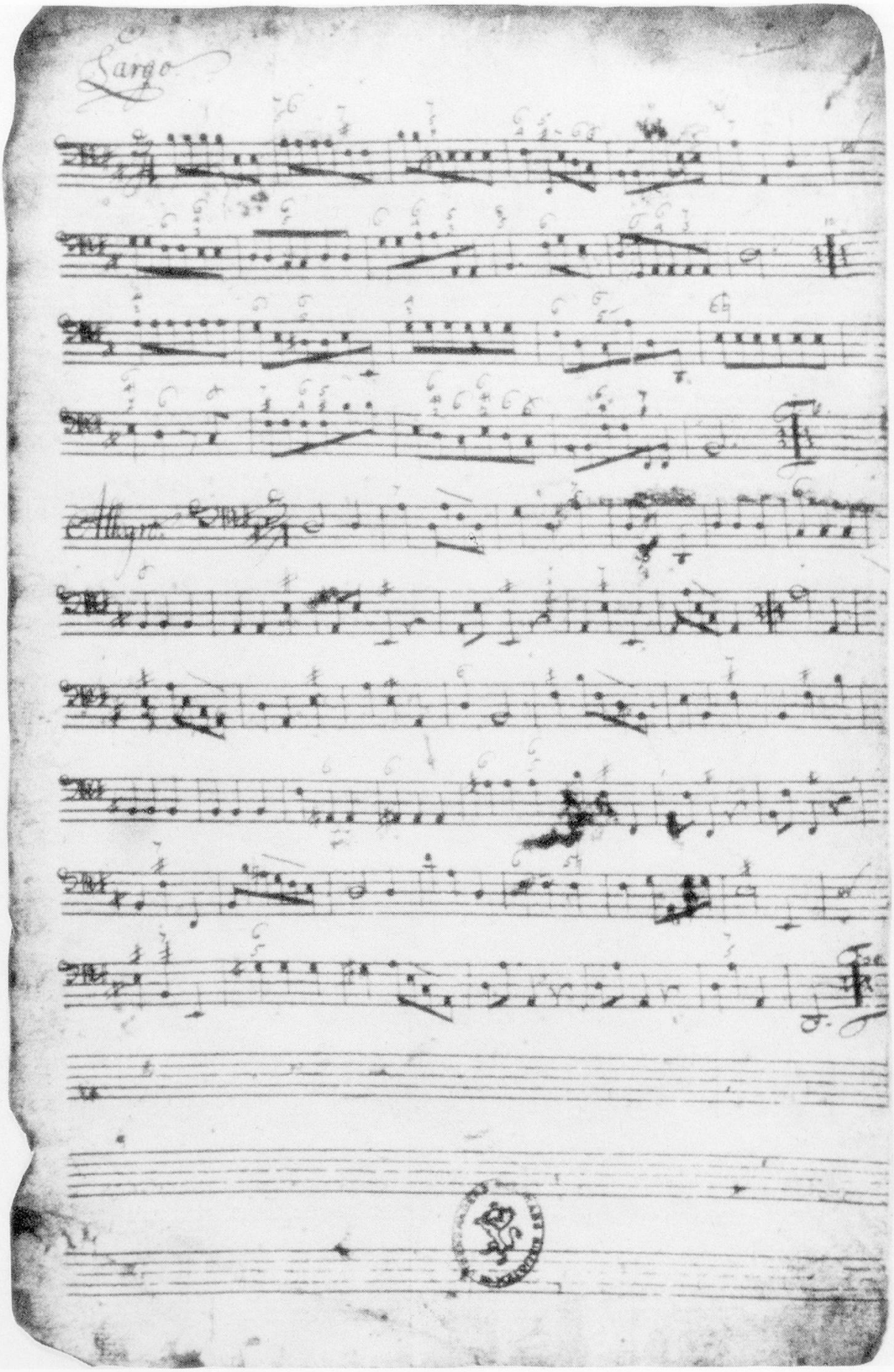

Allegro.
Viola.


Sarao
Allegro


Allegro
Violoncello


2 Largo.
Allegro.


Cembalo
Allegro


Largo
Allegro