**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 10 (1990)

**Artikel:** Die Stadtpfeifer von Nürnberg im 16. Jahrhundert : Ikonographische und quellenkritische Hinweise zur Aufführungspraxis

**Autor:** Bruggisser-Lanker, Therese

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-835309

**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:** 13.07.2025

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

# Die Stadtpfeifer von Nürnberg im 16. Jahrhundert

## Ikonographische und quellenkritische Hinweise zur Aufführungspraxis

THERESE BRUGGISSER-LANKER

Das Thema Stadtpfeiferei wurde einmal als «vergessenes Kapitel» der Musikgeschichtsschreibung bezeichnet,[1] wohl nicht ganz zu Unrecht, kommt ihm doch erst in jüngster Zeit wieder die ihm gebührende Beachtung zu. Dies mag verschiedene Gründe haben, einerseits in der Sache selbst, geriet doch der Begriff des Stadtpfeifers seit dem Niedergang der Institution im 19. Jahrhundert in den Geruch des Zopfigen, des Ärmlich-Gemütvollen;[2] andererseits existieren zu diesem Bereich zwar zahlreiche Einzeluntersuchungen, die zumeist um die Jahrhundertwende in Heimatblättern oder ähnlichen Publikationen erschienen und oft unter lokalpatriotischen Gesichtspunkten im Stil von «Mitteilungen aus alter Zeit» verfasst sind, aber deshalb dem Ansehen des Forschungsgegenstandes nicht gerade förderlich waren. Immerhin ist durch das Interesse und die Bemühungen dieser frühen Musikhistoriker manches ans Licht gehoben worden, was sonst wohl kaum mehr zugänglich wäre.[3] Während eine eigentliche, übergreifende Geschichte des Stadtpfeifertums bis heute noch fehlt,[4] steht der neueren Forschung doch reiches, wenn auch weit verstreutes Material zur Verfügung, das wichtige Anhaltspunkte nicht nur zu musiksoziologischen Fragestellungen (etwa nach dem Status des Musikers im sozialen Gefüge), sondern auch zur damaligen Musikpraxis liefert und somit eine gerechtere Beurteilung der Bedeutung der Stadtpfeifereien, welche in der hier zu behandelnden Zeit eine gesamteuropäische Erscheinung darstellten, ermöglicht.

Am Beispiel Nürnberg soll versucht werden, die zu dieser Stadt reichlicher als anderswo vorhandenen Informationen – Aktenstücke, Bilddokumente, Aufführungsberichte sowie Noteninventare – zu bündeln, denn erst im Kontext gewinnen die im einzelnen naturgemäss mit vielen Unzulänglichkeiten behafteten Quellen an Aussagewert. Auf diese Weise scheint zumindest eine Annäherung an Fragen zu Instrumentarium, Besetzung und Repertoire möglich. Gerade die bekanntermassen nicht einfach zu klärenden Besetzungsprobleme erfordern den Miteinbezug der tatsächlich gegebenen Besetzungsmöglichkeiten, da sonst alle Versuche, dem möglichen Besetzungsideal vom Stilistischen her näherzukommen, eines

1 Vgl. Martin Wolschke, *Von der Stadtpfeiferei zu Lehrlingskapelle und Sinfonieorchester*, Regensburg 1981, der so sein einleitendes Kapitel überschreibt (S. 13). Die frühe Zeit wird jedoch nur summarisch abgehandelt, das Hauptgewicht der Studie liegt auf dem 19. Jahrhundert.

2 Vgl. das Stichwort «Stadtmusicus» des Mendelschen Lexikons von 1878: «Mochten die Stadtpfeifereien auch manches Zopfige haben, das unser Lachen herausfordert, im ganzen waren sie doch nützliche Institute ... Von der Pike auf dienend und verschiedene Instrumente erlernend, bildeten sich hier tüchtige Orchesterspieler, zum Ensemblespiel brauchbarer als die durch Künstlerlaunen sich bald abhebenden Conservatoristen.» (Zit. nach Wolschke, wie Anm. 1, S. 14)

3 Erwähnt sei z.B. Wolfgang Niemeyer, *Die Zwickauer Stadtpfeifer im 16. Jahrhundert*, in: *Mitteilungen des Altertumsvereins für Zwickau und Umgegend*, Heft XIV (1929), S. 41–98.

4 Einen ersten Versuch der Zusammenfassung (mit ausführlichem Literaturverzeichnis) machte Heinrich W. Schwab im letzten Suppl.bd. der «Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG), Sp. 1731–1743 (im Hauptteil war das Stichwort «Stadtpfeifer» schlicht vergessen worden ...) Beiträge zu einzelnen Schweizer Städten lieferten Fritz Ernst, *Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter (bis 1550)*, Diss. Basel 1945 und Arnold Geering, *Von den Berner Stadtpfeifern, in: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, Serie III/Bd. I (1972), S. 105–113.

historisch gesicherten Fundaments entbehren.[5] Eine nähere Betrachtung der Stadtmusici, die als massgebliche Träger des öffentlichen Musiklebens anzusehen sind, öffnet auch den Blick auf das Beziehungsgeflecht zwischen ausübenden und komponierenden Musikern, Bürgertum und Rat und damit auf die gesellschaftlichen Bedingungen künstlerischer Produktion im städtischen Raum des 16. Jahrhunderts überhaupt. Aufführungspraxis beinhaltet über konkrete spieltechnische Anweisungen zur klanglichen Realisierung des Notentextes hinaus schliesslich immer auch die Frage nach dem «Sitz im Leben» von Musik, in wessen Auftrag, für welche Gelegenheit, für welche Zuhörerschaft, für welchen Kreis von Ausführenden sie geschrieben wurde. Dies in Betracht zu ziehen erscheint ungleich wichtiger, als für diese Zeit die ständische Determiniertheit der Musikausübung vorauszusetzen ist. Wichtig auch deshalb, weil eine moderne Interpretation der aus dem einstigen Lebenszusammenhang gelösten «alten Musik» ohne diesen Verständnishorizont schwerlich mehr auszukommen vermag. Und ein weiterer Gesichtspunkt, der in diesem Zusammenhang Erwähnung finden muss: Aus der spezifisch in der Stadt gepflegten Bläserpraxis gingen um 1600 die ersten Kompositionen für instrumentales Ensemble hervor. Aus einer reinen Gebrauchsmusik – in diesem Fall der Tanzmusik – entstand die neue Gattung einer eigenständigen Instrumentalmusik, an deren Entwicklung die deutschen Städte einen gewichtigen Beitrag leisteten.[6]

Bereits im Mittelalter sind festbesoldete Musiker in städtischen Diensten nachgewiesen[7] - die Privilegien Kaiser Sigismunds für Nürnberg von 1431 wie diejenigen für Konstanz, Augsburg oder Ulm sanktionierten nur den bestehenden Zustand[8] -, entsprechend der Funktion, welche der Musik als sinnfälliges Ausdrucksmittel gesellschaftlicher, rechtlicher und vor allem politischer Stellung zukam. Sie gehörte zur Selbstdarstellung nicht nur der adligen Herrscher, sondern, wenn auch in bescheidenerem Rahmen, der Kommunen: Gerade aus einer gewissen Konkurrenzsituation zu den glanzvollen Höfen, die teilweise beachtliche Trompeterkorps[9] (für den festlichen Lärm) und Kantoreien (für die kunstmässige Musik) unterhielten, bestand auch in den aufstrebenden Reichs- und Handelsstädten wie Nürnberg ein ausgeprägtes Repräsentationsbedürfnis, welches durch die Haltung von Stadt- und Ratstrompetern sowie von Stadtpfeifereien befriedigt wurde, die durch «pflantzung der Edlen khunst der Musikhen

5 Vgl. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*, Berlin 1963, der versucht hat, Struktur, Stärke, Organisation und Aufgaben der Hofmusik im deutschen Raum zu eruieren, um von der Seite der höfischen Musiker her aufführungspraktische Fragen zu beantworten.

6 Zur Emanzipation der Instrumentalmusik in Italien, die zeitlich etwas früher anzusetzen ist, vgl. Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln/Wien 1970, zur Frage des Beitrags der Tanzmusik an diesem Prozess bes. S. 190f. Davon abzugrenzen wären die Canzonen und Sonaten Giovanni Gabrielis, die auf der überkommenen sprachgebundenen Musik und insbesondere auf der Mehrchörigkeit beruhen, auch wenn ihr festlicher Charakter auf den Einfluss des instrumentalen Bläserspiels zurückweist. Vgl. dazu Stefan Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, (= *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 8), Tutzing 1963, S. 230–233.

7 Vgl. Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*, (= *Kölner Beiträge zur Musikforschung* LXXV), 3 Bde., Regensburg 1973, 1. Bd. (Text), S. 142.

8 Zu Inhalt und Bedeutung dieser Trompeterprivilegien und ihres politischen Hintergrundes (es sind nur diese vier bekannt) vgl. Sabine Žak, *Musik als «Ehr und Zier». Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Diss. Neuss 1979, S. 149-168, bes. 164.

9 An mittleren Höfen sind gewöhnlich 6–8 Trompeter und 1 Pauker, an den grossen 12 und mehr Trompeter und 1–2 Pauker angestellt. (Vgl. Altenburg, wie Anm. 7, S. 35 und die tabellarische Übersicht S. 9–24, wo er sich in erster Linie auf von Ruhnke aufgearbeitetes Zahlenmaterial abstützt, das jedoch mit Vorsicht zu interpretieren ist.)

... gemainer Statt zue Eher unnd lob» gereichen sollten.[10] Dass bei den vielfältigen Anlässen neben dem oder allenfalls den Trompetern, die schon längst als Symbol von Macht und Würde dem Magistrat zugeordnet waren, es nördlich der Alpen vornehmlich die Alta-Bläsergruppe war, welche die Stadt zu repräsentieren hatte, ist von Sabine Žak herausgearbeitet worden.[11]

Aus einer Nürnberger Chronik ist überliefert, dass 1433 auf die Nachricht von der Kaiserkrönung Sigismunds hin auf Anordnung des Rats in allen Kirchen und Klöstern das Te Deum gesungen und die Glocken geläutet wurden, «und unser pfeiffer 3 und 1 pusauner gingen auf sant Sebalt kor und pfiffen auf 2 ort zu freuden oben um den ganck».[12] Dass in den Stadtrechnungen an entsprechender Stelle für «pusauner» der Begriff «trommeter» verwendet wird, lässt die terminologischen Unschärfen offenkundig werden, wie sie auch noch in den Dokumenten des 16. Jahrhunderts zutage treten.[13] Wenn die Stadtpfeifer erwähnt werden, dann meist nur durch fragmentarische oder überhaupt ohne Angaben, welche/s Instrument/e im einzelnen gespielt wurde/n – und zu beherrschen hatten sie mindestens deren fünf bis acht[14] –, so zum Beispiel anlässlich der Einweihung der Hohen Schule von Altdorf (bei Nürnberg) 1575, als die Nürnberger Stadtpfeifer (ihre Instrumente werden nicht genannt) eine Prozession anzuführen hatten, sie gingen «in ihren hochzeitlichen rothen Rökhen» und mussten «wie stattgebräuchlich vorherblasen».[15] Was der Zeit selbstverständlich war, brauchte man auch nicht explizit auszudrücken.

Was heisst nun aber «stadtgebräuchlich»? Zur Beantwortung dieser Frage in bezug auf die Zusammensetzung des Instrumentariums ist es unumgänglich, auf ikonographisches Quellenmaterial zurückzugreifen, was im Falle Nürnbergs dadurch erleichtert wird, dass seine Stadtmusiker – ganz im Gegensatz zu andern Städten – auf zahlreichen Bildwerken erscheinen. Anhand der zum Teil noch unveröffentlichten Illustrationen wird auch der Wandlungsprozess sichtbar, der das Bild der «alta capella»[16], die sich im städtischen Bereich

10 So sahen sich durchaus auch die Stadtpfeifer in ihrem Selbstverständnis, vgl. dazu den aus Augsburg überlieferten Streit zwischen zwei Gruppen von Stadtpfeifern, die sich mit ihren Klagen und gegenseitigen Beschuldigungen in Briefen an den Rat wandten. Sie sind abgedruckt in: Adolf Sandberger, *Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Hasslers und seiner Brüder, sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts,* (= *DTB* 5, *Werke Hans Leo Hasslers,* 2. Teil. Lfg. 1), Leipzig 1904, S. LVIII–LXI.

11 Wie Anm. 8, S. 121ff. oder S. 165. Im Gegensatz zu Deutschland scheint in den italienischen Stadtstaaten die Zahl der Trompeter die der Holzbläser überwogen zu haben. (Ebd., S. 108–120, bes. 117)

12 Zit. nach Žak (Anm. 8), s. 136; vgl. auch Fritz Jahn, *Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher im 16. Jahrhundert,* in *AfMw* 7 (1925), S. 23-52, bes. 42.

13 Vgl. Žak (Anm. 8), S. 156, Anm. 47 oder auch die Bestallungsurkunde des Instrumentenbauers und Stadtpfeifers Hans Neuschel, der sich 1491 als «Ich Hanns Neuschel Trumetter» und in der zweiten, das Anstellungsverhältnis bestätigenden Ausfertigung von 1499 als «Ich Hanns Neuschel posauner» bezeichnet (bei Jahn, wie Anm. 12, S. 51-52). Noch 1532 bzw. 1534 wird der Stadtpfeifer Mathes Schnitzer in amtlichen Dokumenten als «pfeuffer», «trumeter» oder «pussauner» geführt. (Vgl. Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der freien Reichsstadt Nürnberg,* München 1971, S. 71)

14 Vgl. Altenburg (Anm. 7), S. 169. Einen Überblick über das verwendete Instrumentarium geben die erhaltenen Inventare von 1575, 1598 und 1609, die jedoch einen Instrumentenbestand spiegeln, wie er schon Jahrzehnte vorher in Gebrauch war. Erwähnt werden verschiedene Zinken, Posaunen, Pommern und eine Schalmei, Krummhörner, Blockflöten, Querflöten, Violen, Geigen und Lauten. Ein Dulzian wurde erst kurz vor der Erstellung des Inventars von 1575 angeschafft. (Vgl. Nickel, wie Anm. 13, S. 34ff. und S. 337–344).

15 Vgl. Johann Ferdinand Roth, *Auffrichtung der hohen Schule zu Altdorff im Jahre 1575*, in: *Neue Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg* 1, 1790, S. 344–359, bes. 351.

16 Zu Begriff und Entwicklungsgeschichte des Ensembles vgl. Lorenz Welker, *«Alta capella» – Zur Ensemblepraxis der Blasinstrumente im 15. Jahrhundert,* in: *Basler Jb. f. hist. Musikpraxis* VII (1983), S. 119–165.

als Form des Musizierens institutionalisiert hatte, seit dem frühen 16. Jahrhundert allmählich veränderte. Neben Trachtenbüchern[17] sind es vor allem die sog. Schembarthandschriften, welche in ihrer Farbigkeit und Unmittelbarkeit eine anschauliche Vorstellung nicht nur der Nürnberger Fastnachts- und Festbräuche, sondern gleichzeitig vom breitgefächerten Aufgabenspektrum der Stadtpfeifer vermitteln. Sie entstanden nach dem Verbot des Schembartlaufes, dem seit 1449 bezeugten Karnevalsumzug der ansässigen Patrizierfamilien, bei der Einführung der Reformation 1524 (nur 1539 fand noch ein letzter Lauf statt, der die Verhöhnung des verhassten protestantischen Predigers Andreas Osiander zum Gegenstand hatte), offenbar um damit die Erinnerung an diese Tradition, deren Unterdrückung als Verlust empfunden wurde, der Nachwelt zu erhalten.[18] Eine Datierung der gegen 80 bis jetzt bekannten Schembartbücher und -blätter,[19] die in teilweise enger, jedoch noch ungeklärter Abhängigkeit voneinander bis ins 18. Jahrhundert von Briefmalern verfertigt wurden, ist meist nur annäherungsweise möglich[20]. Gerade die Formelhaftigkeit, welche die verschiedenen Bildserien kennzeichnet, und andererseits die Existenz von Varianten im Detail erweisen sich aber als methodische Chance, um durch Vergleich der jeweils identischen Situation Rückschlüsse auf verwendete Besetzungskombinationen zu ziehen.

Die Abbildungen des Metzgertanzes, dessen Ursprünge noch weiter zurückliegen als diejenigen des eigentlichen Schembartlaufs[21], überliefern sein Erscheinungsbild weitgehend übereinstimmend, wie es auch der Gepflogenheit entsprochen haben dürfte. Sie zeigen ihn als Kettentanz – die Akteure sind verbunden durch lederne Ringe (Symbole für Würste) – dessen Anfang und Schluss durch einen Tänzer markiert wird, der in seiner Hand als Zunftemblem die Plastik eines Widders bzw. eines Ochsen hält. Dazu gehören durchgängig mit Tierattrappen kostümierte Figuren, die nach der Todsündenallegorese als Sinnbilder der Laster Hoffart, Habsucht, Unkeuschheit und Unmässigkeit verstanden wurden. Ein Mann mit einem spiegelbehängten Bäumchen – der Spiegel galt als vanitas- und superbia-Attribut – vervollständigt die Szenerie.[22] Die Funktion des Brauches, und dazu gehörten auch die am Umzug mitgeführten, als «Höllen» bezeichneten Fastnachtswagen, wird neuerdings dahin gedeutet, der Bevölkerung Nürnbergs am Vorabend der Fastenzeit eine Gegenwelt der Sündhaftigkeit

17 Vgl. Heinz Zirnbauer, *Musik in der alten Reichsstadt Nürnberg. Ikonographie zur Nürnberger Musikgeschichte*, (= *Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Nbg* 9), o.J. (etwa 1965), Abb. Anhang S. 41 oder Zak (Anm. 8), Abb. 10 nach S. 140 bzw. das Umschlagblatt (Auftritt beim sog. Pfeifergericht oder «Schenk»).

18 Vgl. Dietz-Rüdiger Moser, *Fastnacht – Fasching – Karneval. Das Fest der verkehrten Welt*, Graz/Wien/Köln 1986, S. 181–203. Andere Fastnachtsveranstaltungen wie Handwerkertänze, Turniere, das Urbanreiten usw. wurden auch nach diesem Datum weiterhin durchgeführt. (Vgl. auch Karlheinz Goldmann, *Wie Nürnberger Feste feierten*, in: *Mitteilungen aus der Stadtbibl. Nbg* 13 (1964), H. 1, S. 1-16.

19 Vgl. das Verzeichnis (mit Aufbewahrungsort und Signaturen) bei Hans Ulrich Roller, *Der Nürnberger Schembartlauf. Studien zum Fest- und Maskenwesen des späten Mittelalters*, Tübingen 1965, S. 230-236. Nur ein Teil der erhaltenen Hss. befindet sich noch in Nürnberg, der Rest ist über ganz Europa (+5 in New York) verstreut.

20 Vgl. Jürgen Küster, *Spectaculum Vitiorum. Studien zur Intentionalität und Geschichte des Schembart-Laufes*, (= *Kulturgeschichtliche Forschungen* 2), Remscheid 1983, S. 35. Diese Dissertation, die wichtige neue Forschungsergebnisse zur Interpretation des Brauches vorlegt, liefert auch die erste schlüssige ethymologische Herleitung der Bezeichnung für den Lauf bzw. die Läufer: «Schembart», bisher aus «Scheme» (=Larve) und «Bart» abgeleitet, scheint eher eine Entstellung aus «scheinpot» (= Scheinbote oder Sendbote des Teufels, der die Menschen zur Sünde verführen soll, im Gegensatz zu den «echten» Boten, den Engeln Gottes) zu sein. (Vgl. S. 67-73)

21 Ebd., S. 61.

22 Ebd., S. 66.

vorzustellen, um dadurch das Heilsangebot der Kirche in ein um so helleres Licht zu rücken.[23] Der Rat dürfte deshalb aus erzieherischen Absichten ein Interesse an der Durchführung gehabt haben,[24] was mit ein Grund gewesen sein könnte, dass er jeweils die Stadtpfeifer zur Verfügung stellte.

Dass es sich bei den drei unter dem Bäumchen zum Tanz aufspielenden Musikanten wirklich um die Stadtpfeifer handelt, geht aus ihrer Kleidung, die im «Mi-parti» der Nürnberger Stadtfarben gehalten ist, sowie aus der einigen Handschriften vorangestellten Reimchronik hervor, die sich auf ein Privileg Kaiser Karls IV. bezieht, das den Metzgern für ihre Treue gegenüber dem patrizischen Rat während der Handwerkerrevolten von 1348/49 verliehen worden sein soll: «... Derhalb ein Rath begabet sie / Mit einem Freyen Fassnacht Dantz, / Mit den Statt pfeiffern Zirlich Gantz,...»[25] Von Interesse sind nun ihre Instrumente, die in den verschiedenen Handschriften voneinander abweichend dargestellt sein können: Während ein Einzelblatt aus der Stadtbibliothek Nürnberg neben zwei Pommern eindeutig eine Posaune (siehe Abbildung 1)[26] und das 1908 als Faksimile erschienene Schönbartbuch (= Hamburger-Hs.)[27] eine S-förmige Zugtrompete abbilden, ist das Blechblasinstrument in weiteren zwei Fassungen nicht klar zu bestimmen. Allem Anschein nach sind es grosse Zugtrompeten, da die Stürze sich ganz vorne und nicht auf halber Höhe befindet, dies obwohl in der Berliner-Hs. (siehe Abbildung 2)[28] der Bogen wie bei der Posaune neben dem Ohr des Spielers nach hinten führt, was aber bereits bei früheren Darstellungen der Fall sein kann.[29] Für eine Posaune könnte andererseits die Führung des Zuges sprechen: Obwohl auf dem Bild nicht genau zu erkennen, wäre es denkbar, dass er einen U-Bogen (das typische Merkmal der Posaune) zieht. Falls die rechte Hand jedoch U-Bogen und Stürze zusammenhielte, wäre nur ein Bewegen des ganzen Instruments möglich, was wiederum auf eine Zugtrompete hindeuten würde. Ein absolutes Unikum in jeder Hinsicht ist jedoch das in der Hs.Nor.K.444 (siehe Abbildung 3)[30] mit bemerkenswerter Genauigkeit gezeichnete Instrument: Es ist mit einem zusätzlichen Bügel versehen, den der Bläser oben mit dem kleinen Finger der rechten Hand offenbar arretiert, während er ihn unten mittels eines Zwischenstegs hin und her bewegt.

23 Vgl. Moser (Anm. 18), S. 201. Eine etwas abweichende Auffassung vertritt Küster, S. 65. Von den bisherigen Interpretationsversuchen als altgermanischem Fruchtbarkeits- und Phalluskult, als Geisterzug dämonischer Bruderschaften oder als Selbstdarstellung der Renaissance-Bürgerschaft gilt es wohl endgültig Abschied zu nehmen.

24 Vgl. Küster (Anm. 20), S. 63.

25 Zit. nach Samuel L. Sumberg, *The Nuremberg Schembart Carnival,* New York 1941, S. 28. Das Tanzprivileg der Metzger wird jedoch eher im Sinne einer Entschädigung für ihren Verdienstausfall während der Fastenzeit begründet gewesen sein. (Vgl. Küster, S. 62)

26 Stadtbibl. Nbg, Abt. Sammlungen, deren Betreuer Herrn H. Hofmann an dieser Stelle für seine zuvorkommende Hilfe herzlich gedankt sei. Vgl. auch die Darstellung bei Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert,* (= *Musikgeschichte in Bildern III: Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Lfg. 9), Leipzig 1976, S. 79.

27 Hrsg. von Karl Drescher; es wurde das Exemplar der Stadtbibl. Nbg benützt. Trompeten werden noch auf einem weiteren Einzelblatt und in der Schembart-Hs. Will I, 417/420, fol. 18v/19r (ebd., Abt. Slgen) abgebildet, beide Male jedoch nicht sehr exakt.

28 Sign. Ms.germ. fol. 442, Bl. 2v/3r (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin), datiert um 1583 (nach Roller, wie Anm. 19, S. 233). Ähnliche Instrumente finden sich z.B. noch in einem Holzschnitt Hans Sebald Behams zu einem unbekannten Liederbuch um 1520 (abgedruckt bei Zirnbauer, wie Anm. 17, S. 25) oder auf der Frühlingslandschaft Lucas van Valckenborchs 1587 (reproduziert bei Salmen, wie Anm. 26, S. 117).

29 Vgl. z.B. den Ausschnitt aus einem Truhenbild auf dem sog. «Cassone der Adimari-Hochzeit» (Florenz um 1450) bei Welker (Anm. 16), S. 134.

30 Stadtbibl. Nbg, Abt. Slgen, Ausschnitt aus Doppel-fol. I, datiert auf Mitte (nach Roller) bzw. auf das letzte Viertel des 16. Jh. (nach Sumberg, wie Anm. 25, S. 24–25).

An diesen letzten beiden Beispielen zeigt sich eindrücklich, dass die spezifische Form der Trompeten- bzw. Posauneninstrumente für die erste Hälfte des Jahrhunderts oder noch darüber hinaus nicht endgültig festgelegt war, vielmehr ist anzunehmen, dass in dieser experimentellen Phase noch verschiedene Zwischenformen ausprobiert wurden. In solchen Fällen dürfte es letztlich auch müssig sein, sich über Bezeichnungen zu streiten, da die Namengebung abhängig ist von den jeweiligen Kriterien, wie sie für den einen oder anderen Typ festgesetzt werden. Nicht viel weiter helfen im übrigen die in den Inventaren der Ratsmusik verwendeten Termini: Trompeten werden überhaupt nicht genannt – sie gehörten i.a. zum Privatbesitz der Spieler –, dafür finden Quart-, Terz- und «Mittel»-Posaunen Erwähnung sowie (nur im Verzeichnis von 1575) «ein kurze Toppel Posaunen», ein Instrument mit Doppelzug (?), das allenfalls mit der fraglichen Abbildung in Nor.K.444 in Verbindung gebracht werden könnte.[31] Aber auch dort, wo es offensichtlich keine Probleme in der Bestimmung des Instruments gibt, wird klar, dass Zugtrompete und Posaune in der Bläseralta austauschbar waren, also dieselbe Funktion innerhalb des Ensembles innehatten. Sowohl die Verwendung dieser aussergewöhnlich grossen Trompete wie der Posaune, die durch den U-Zug einen grösseren Umfang in die Tiefe hatte, lassen darauf schliessen, dass sie die unterste Stimme, den «Contra», besetzten.

Zur gespielten Musik lassen sich nur Mutmassungen anstellen, da die Berichte, welche die vielfältigen Nürnberger Fastnachtsbräuche wiedergeben, sich darüber nahezu gänzlich ausschweigen. Als typisches Beispiel erweist sich in dieser Beziehung die Beschreibung des Metzgertanzes durch den Chronisten Johann Christian Siebenkees, der sich auf eine allerdings viel später abgehaltene Fastnacht beruft: «1613 den 17. Februar hielten die Metzger ihren Umzug und Tanz. Die Meister des Handwerks hatten vor ihnen hergehen die 6 Stadtpfeifer, welche of Ire weise zusammen Musicieret ...»[32] Ob die Tänzer – in Übereinstimmung mit den Intentionen des fastnächtlichen Treibens als Inszenierung des Lasterhaften – dazu «schamper lider», Karnevalslieder mit anstössigen, obszönen Inhalten, sangen, eine Vermutung, die Samuel L. Sumberg äussert,[33] muss offenbleiben. Immerhin tragen sie auf einigen Darstellungen mit Schellen, dem «klassischen» Narrenrequisit, besetzte Gürtel, was auf denselben Bedeutungsrahmen zurückverweist. Wieweit die Instrumente selbst in diesen allegorischen Bezügen gesehen werden können, waren doch kirchlichen Kreisen weltliche Tanz- und Unterhaltungsmusik an sich seit jeher als Versinnbildlichung von Teufel und Sünde und die entsprechenden Instrumente folglich als Teufelswerkzeug suspekt, ist aus den Nürnberger Fastnachtszenerien kaum eindeutig abzulesen.[34] Zwar erscheint in der «Hölle» von 1518, in

31 Der Eintrag ist mit einem Zusatzvermerk versehen, dass es «Ao. 87. dem Anthoni Schnitzer» (er war Trompetenmacher), dem es gehörte, wieder zurückgegeben wurde. (Vgl. Nickel, wie Anm. 13, S. 338; zu Anthon Schnitzer vgl. Jahn, wie Anm. 12, S. 28–29) Noch Praetorius, der sonst die im Laufe des 16. Jh. auf 5 Instrumente angewachsene Posaunenfamilie eindeutig von der (Natur-)Trompete unterscheidet, gibt als ital. Übersetzung für den Gattungsbegriff «Trombone» *und* «Trombetta» an, die Alt- oder Diskantposaune nennt er u.a. «Trombetta picciola» und die «Gemeine rechte Posaun» «Trombetta» oder «Trombone piccolo». Noch verwirrender wird es bei den lat. Bezeichnungen: Mit «Tuba» meint er die Trompete, während er «Tuba ductilis» nicht, wie man annehmen könnte, im Sinne von Zugtrompete verwendet, sondern als Synonym für Posaune anführt. (Vgl. *Syntagma musicum* II, De Organographia, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck hrsg. von W. Gurlitt, (= *Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles* XIV), Kassel 1985, S. 2, 31–32).

32 In: Ehemalige öffentliche Umzüge und Tänze der Handwerker in Nürnberg, Nürnberg 1794 (Stadtbibl. Nbg), S. 201.

33 Sumberg (Anm. 25), S. 89. Er bezieht sich auf eine Predigt aus dem 15. Jh., «Was schaden tantzen bringt», welche die Bestrafung der Dichter und Sänger dieser «schamper lider» – eine «gross swere sunde» - voraussagt.

34 Vgl. Dagmar Hoffmann-Axthelm, *Zu Ikonographie und Bedeutungsgeschichte von Flöte und Trommel in Mittelalter und Renaissance*, in: *Basler Jb. f. hist. Musikpraxis* VII (1983), S. 84–118, welche diesen semantischen Beziehungen hohe (wahrscheinlich zu hohe) Relevanz beimisst.

jenem Jahr in Form eines Venusberges gestaltet, auf einem hohen Baum der Teufel, der eine Schalmei bzw. einen Pommer spielt, die auch als Begleitinstrumente des Metzgertanzes vorkommen.[35] Im allgemeinen ist jedoch die Wahl des Instrumentariums dem Vorstellungsinhalt angemessen oder von pragmatischen Überlegungen geleitet: Zum Venusberg, der vor sinnlichen Genüssen zu warnen hatte, gehört «allerhand Saiten-Spihl» mit seinem intimen Charakter, zum Narrenschiff (der «Hölle» von 1539) ein Schiffstrompeter im Mastkorb,[36] zum Turnier Trompeter bzw. eine Pfeifer-Trommel-Gruppe, zum Tanz im Freien eine lautstarke Bläseralta.

Einen direkten Hinweis auf die von den Stadtpfeifern vorgetragene Tanzmusik hat Daniel Heartz auf einem Gemälde von Narziss Renner, dem «Augsburger Geschlechtertanz» von 1522, gefunden.[37] Dargestellt ist der gravitätische, prozessionsartige Tanz der vornehmen Geschlechter der Stadt, der indes wenig mit den hüpfenden Figuren des Metzgertanzes gemein hat. Im Hintergrund auf einem Holzpodest stehen die Musiker, in der Mitte eine Bläseralta, gebildet aus den Stadtpfeifern, mit Schalmei, Pommer und Zugtrompete, daneben ein Sackpfeifer, ein Trommler, ein Traversflötenspieler und zwei Streicher. Bedeutsam ist nun das über den Köpfen der Musiker flatternde Banner: Es ist darauf der Tenor einer Basse danse, einem langsamen, bereits im 15. Jahrhundert beliebten Schreittanz mit schnellem Nachtanz (Saltarello) notiert, den Heartz als Hoftanz unter der Bezeichnung «Der ander Tanz» nach der Fassung aus Judenkünigs Lautentabulatur identifizieren und anhand einer Regensburger Handschrift aus der Mitte des 16. Jahrhunderts für ein Bläsertrio rekonstruieren konnte. Heartz bringt in seinem Aufsatz noch ein weiteres Beispiel aus einer handschriftlichen deutschen Lautentabulatur in der Bayrischen Staatsbibliothek München mit dem Titel «Der annder statpfeifer danntz».[38] Dennoch ist nicht anzunehmen, dass er genau in dieser Form von den Stadtpfeifern gespielt wurde, handelt es sich doch normalerweise bei den in Tabulatur bzw. in Stimmbüchern notierten Fassungen um jeweils völlig unabhängig voneinander entstandene Bearbeitungen.[39]

Es ist in diesem Rahmen unmöglich, auf die komplexen und vieldiskutierten Fragen, die sich im Zusammenhang mit dem kaum überblickbaren Tanzmusikrepertoire und den Improvisationspraktiken stellen, näher einzugehen. Seit dem Aufkommen von gedruckten Tanzanthologien um die Jahrhundertmitte konkretisieren sich jedoch unsere Vorstellungen in bezug auf das klangliche Erscheinungsbild der Ensembletänze erheblich. Erwähnt sei die 1555 in Breslau von den Gebrüdern Paul und Bartholomäus Hessen herausgegebene Sammlung «Viel Feiner Lieblicher Stuck/lein, Spanischer, Welscher, Englischer, Frantzösisch/er composition und tentz, Uber drey hundert, mit / Sechsen, Fünffen, und Vieren [Stimmen]»,

35 Vgl. z.B. die Abb. bei Salmen (Anm. 26), S. 81 oder Sumberg (Anm. 25), S. 226, Fig. 49 (aus Nor.K.444). Im begleitenden Text (ebd. zit. S. 164) ist von einem «Trumether, der N: Statpfeiffer» damit dürfte Hans Neuschel d.J. (†1533) gemeint sein - als mitbeteiligter Person die Rede. Ob er den «mit Teuffels Kleidern» angetanen Bock darstellte, geht daraus nicht hervor.

36 Vgl. z.B. die Hs. Nor.K.444, bei Sumberg (Anm. 25), S. 227, Fig. 55 (mit Geradtrompete) oder S. 228, Fig. 56 (bei der Stürmung der Hölle auf dem Marktplatz, mit bügelförmig gewundener Trompete).

37 Daniel Heartz, *Hoftanz und Basse Dance*, in: *JAMS* 19 (1966), S. 15–36. Das Bild ist ebenfalls wiedergegeben bei Salmen (Anm. 26), S. 111. In bezug auf die (ohne Quellenangabe) gemachten Aussagen zu den Stadtpfeifern ist grosse Vorsicht am Platz. Der von ihm genannte Jakob Hurlacher jedenfalls gehörte erst seit 1555 und (noch) 1599 der Stadtmusik an (vgl. Adolf Layer, *Musik und Musiker zur Fuggerzeit, Begleitheft zur Ausst. der Stadt Augsburg* 1959, S. 66). Aus einem Instrumentenverzeichnis von 1540 ist der Name Wolf Ganss überliefert, der seit 1522 der Stadt diente, von Heartz aber nicht erwähnt wird (vgl. Sandberger, wie Anm. 10, S. LVII).

38 Ebd., S. 23–24.

39 Vgl. Kämper (Anm. 6), S. 159.

die in ihrem Vorwort betonen, dass diese textlosen «Carmina» wenig geeignet zum Singen, «allein auff die instrument lieblich und dienstlich» seien, auf welchen wird freilich offengelassen.[40] Diese, durch zahlreiche Konkordanzen in weiteren Drucken und Handschriften nachweisbaren Tänze, darunter noch solche älterer Provenienz wie verschiedene Typen der Basse danse (Benzenhauer, Schwarzknab usw.)[41] dürften auch von den Nürnberger Stadtpfeifern verwendet worden sein, wenn sie – wie ihre Augsburger Kollegen – an den Tanzveranstaltungen der Patrizier aufzutreten hatten.[42] Nun aber, schon gegen das Ende des Jahrhunderts zu, in grösserer, leicht variierender Besetzung: Bei der Kronbraut-Hochzeit (nach einem Privileg aus dem 15. Jahrhundert benannt, das den Töchtern aus Patrizierfamilien bei ihrer Hochzeit das Tragen einer «königlichen», mit Perlen besetzten Krone und der dazugehörigen Tracht erlaubte) spielen sie auf dem Pfeiferstuhl im Rathaussaal mit einem krummen Zink, drei Schalmeien bzw. Pommern und einer Zugtrompete auf (siehe Abbildung 4), den Tanz zur Wolf-Müntzer-Stiftung 1577[43] begleiten sie mit den gleichen Holzblasinstrumenten, verwenden dazu aber eine S-förmig gewundenen Zugtrompete, mit dem Wappen des Reichsadlers geschmückt (siehe Abbildung 5).[44]

Die Kombination Zink, 3 Schalmeien oder Pommern, Zugtrompete bzw. Posaune scheint eine Art Standardbesetzung gewesen zu sein, wie sie bei diesen repräsentativen Anlässen vorrangig eingesetzt wurde; allenfalls konnte ein Pommer durch einen Basspommer wie beim traditionellen Neujahranblasen (siehe Abbildung 6)[45] oder die Zugtrompete und ein Pommer durch zwei Posaunen ersetzt werden.[46] Einer gemischten Bläserbesetzung wurde demnach offensichtlich gegenüber einem reinen Zinken-Posaunen-Ensemble der Vorzug gegeben. Die «alta capella» der reichsstädtischen Stadtpfeiferei hatte sich, nach den Abbildungen zu

40 Zit. nach Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Harvard University Press, Cambridge/Mass. 1965/$^{3}$1979, S. 164–167.

41 Ebd. sowie Raymond Meylan, *Strukturkonkordanzen in der deutschen Tanzmusik des 16. Jahrhunderts*, in: *Kongressbericht Berlin 1974*, S. 265–267.

42 Eine frühe Erwähnung ihrer Mitwirkung bei den jeweils nach den «Gesellenstechen» zu Ehren der Turnierreiter «auff dem Rath=Hauss» abgehaltenen Nachtmahlen und darauffolgendem Tanz findet sich bei Johann Conrad Feuerlein, *Nürnbergisches Schönbart=Buch und Gesellen=Stechen. Aus einem alten Manuscript zum Druck befördert* ... 1765 (Germ. Nationalmuseum Nbg), S. 96: «... in der oberen Stuben vier Tisch, darunter eines Erbarn Raths Stadt=Pfeiffer und Trummelschlager» (1532). Weitere Gesellenstechen nennt er für die Jahre 1515, 1522, (mit Tanz:) 1528, 1538, 1546 und 1561.

43 Vgl. Georg Schünemann, *Volksfeste und Volksmusik im alten Nürnberg, in: Musik und Bild, Fs. Max Seiffert zum 70. Geb.*, hrsg. von Heinrich Besseler, Kassel 1938, S. 53–60, bes. 59.

44 Die Pommern sind in beiden Darstellungen (Berlin, Ms.germ. fol. 442, Bl. 164v/165r und 162v/163r) sehr schematisch wiedergegeben; es könnte sich, der Grösse nach zu urteilen, um 2 Schalmeien/Altpommer oder 2 Altpommern/1 Tenorpommer handeln, obwohl keine Windkapseln eingezeichnet sind. Die S-förmige Trompete dürfte, wie immer im gemischten Ensemble, ein Zuginstrument gewesen sein, ein weiterer Hinweis auf die Vielfalt der hergestellten Formen. Dass auch starre Trompeten in S-Form gebaut wurden, belegt u.a. der Triumphzug Kaiser Karls V. (1537) mit den berittenen Hoftrompetern (+Pauker). (Vgl. Altenburg, wie Anm. 7, Bd. III, Abb. 8)

45 Berlin, Ms.germ.fol.442, Bl. 91v/92r. Ein Basspommer ist seit Beginn des Jahres 1539 in der Nürnberger Stadtpfeiferei nachgewiesen: Der Rat bestellte bei den Brüdern (und Stadtpfeifern) Mathes und Sigmund Schnitzer neben 6 Querflöten und 3 Zinken ein ganzes Stimmwerk von Pommern, darunter einen «grossen Bommart», im Vorhaben, «dieselben noch dise fassnacht zu geprauchen». Die Entwicklung des Bassinstruments der Pommern – der grosse Bomhart kann evtl. sogar als Grossbasspommer gedeutet werden – wird von Nickel Sigmund Schnitzer zugeschrieben (vgl. Anm. 13, S. 58-61).

46 Vgl. den Patriziertanz auf einer kolorierten Handzeichnung bei Zirnbauer (Anm. 17), Anhang S. 24 (2 mit Nürnberger Wappen bekleidete Posaunen, Zink, Schalmei und Altpommer) oder den Stahlstich nach dem von Dürer entworfenen, im Krieg verlorenen, jetzt aber restaurierten Wandgemälde mit dem Pfeiferstuhl im Nürnberger Rathaussaal, ebd. S. 26 bzw. bei Hoffmann-Axthelm (Anm. 34), S. 87.

schliessen, seit dem Beginn des Jahrhunderts auf fünf Mitglieder erweitert, was in der Tat der Zahl der entlöhnten Musiker seit 1571 entspricht. Ihre Namen (um 1580) sind bekannt: Martin Paumann bzw. Baumann (seit 1571), Michael Grimschneider, Jakob Dionysi (ab 1574), Johann Hübschmann und der Niederländer Jacob van der Hoven, der, weil er «aufm Zinckenplasen und andern Instrumenten so gelobt und fürtrefflich», durch Ratsbeschluss vom 30. Juni 1574 angestellt wurde.[47] In den Akten erscheinen sie, nebenbei bemerkt, wiederholt dank der Klagen, welche über ihr ungebührliches Verhalten (vor allem «Ires volsauffens halben, wann sie an ein ort beruffen werden») laut wurden, was vom Rat mit schöner Regelmässigkeit als Grund (oder Vorwand?) für die Verweigerung ihrer Lohnforderungen angeführt wird.[48] Er sah sich mehr als einmal auch bemüssigt, ihnen die Entlassung oder die Aussicht, «uff einen Thurm gesetzt zu werden», anzudrohen ...

Das fünf- wie das vierstimmige Musizieren war nunmehr die Regel geworden,[49] eine mögliche Besetzungsvariante für das vierstimmige Bläserensemble vermittelt der Aufzug der Schützen beim Stahlschiessen von 1579 (siehe Abbildung 7).[50] Vor den Knaben, welche die Gaben für die siegreichen Schützen mittrugen, «sind erstlich hergetretten vier Trompeter, nachmals des Raths Provisoner und Kriegsleut. Denen sind gefolgt die Stadtpfeifer [mit Zugtrompete, krummem Zink, Schalmei und Platerspiel] ... Zunächst vor den Knaben ist gangen ein grosser vierschrötiger Mann, Hanns Ochs genannt, seines Handwerks ein Haubenschmidt, dessen gleichen an Länge und Dicke zur selben Zeit in der Stadt Nürnberg nicht war, dessen Gestalt gegen den kleinen Knaben sehr lächerlich zu sehen gewesen. Diesem sind die Knaben, als ihrem Führer, nachgefolgt, haben seidene Fahnen getragen, an denen seidene Beutel gehängt, darinnen die Goldgulden gelegen.»[51]

47 Vgl. Sandberger (Anm. 10), S. XXVIII bzw. CV. Die Stadtpfeifer wurden sonst vorwiegend aus einheimischen Kräften rekrutiert, das zeigen die überlieferten Namen, unter denen mehrere Mitglieder der Insturmentenbauerfamilie Schnitzer dominieren. Vielleicht versprach sich der Rat von der Einstellung van der Hovens eine qualitative Auffrischung, heisst es doch noch im selben Jahr in einem Ratsprotokoll, «das die Niderlendischen Statpfeifer mit allerley Instrumenten gantz Perfect, und die hieigen Inen bei weitem nit gemess». Ein gegenteiliges Bild boten die Höfe, wo die italienischen Trompeter und Instrumentisten seit der Jahrhundertmitte (teilweise schon vorher) eine absolute Vorrangstellung innehatten. (Vgl. Ruhnke, wie Anm. 5, S. 306-308)

48 Vgl. Sandberger (Anm. 10), S. CVII, z.B. am 3. April 1581: «Den Organisten und Statpfeiffern aber Ir begern wegen besserung Irer besoldung oder eines gnadengelds halben ableinen und sagen, dass es Inen so ... spröd der narung halben gieng, das were Ir selbst schuld. Das sie so hohen Zaun trügen und schier mit keinem gelt oder tractation zuersettigen weren. Denn wann sie sich gegen der Burgerschaft etwas demütiger und willfariger erzeigten und sich an gepürlicher belohnung, auch an zimlichem essen und trinckhen settigen lissen, würden sie vil mehr gebraucht werden und bessern verdienst haben ...» Es ist dies eine Anspielung auf ihre Engagements bei privaten Bürgerfesten, besonders den Hochzeiten, die eine wichtige, vom Rat legitimierte Nebenerwerbsquelle darstellten, aber auch Anlass zu zahlreichen Streitereien boten, da sie von fremden Hofierern konkurrenziert wurden.

49 Auch bei den Berner Stadtpfeifern, vgl. das Vorwort des Buchdruckers Sigfrid Apiarius zu den Bicinien Wannenmachers von 1553, die er drei Berner Stadtpfeifern dediziert, sich entschuldigend, da sie doch für ihren «dienst mitt vier oder fünf stimmen zublasen unnd dienen genugsamlich verfasst» seien. Er empfiehlt ihnen diese 2st. «gsang ... fürnemlich uff schweglen und Flöuten», wenn sie von Zinken und Posaunen ermüdet wären, sei es als Zwischenstücke oder zur Ergötzung ausshalb ihrer täglichen Übungsstunden. (Vgl. *Neues Berner Taschenbuch auf das Jahr 1898*, hrsg. von Heinrich Türler, S. 206–208)

50 Berlin, Ms.germ. fol. 442, Bl. 103v/104r.

51 Georg Andreas Will, *Der Nürnbergischen Münz=Belustigungen Erster Theil*, Altdorf 1764, S. 61. Will war der erste, der eine Beschreibung und Erklärung des Schembartlaufs (aus protestantischer, aufklärerischer Sicht) unternahm. Er bezog sein Wissen aus verschiedenen Schembartbüchern, ohne die Quellen im einzelnen zu nennen. (Vgl. Küster, wie Anm. 20, S. 9–11)

Die Wiedergabe dieses Aufzugs durch die Berliner Schembarthandschrift 442 ist in weiterer Hinsicht beachtenswert: Sie dürfte das bislang einzige bildliche Zeugnis von mehr als zwei auf der Naturtrompete spielenden Musikanten aus dem städtischen Raum sein. Welch schwieriges Unterfangen der Versuch, Bildmaterial mit eventuell gespielter Musik in Übereinstimmung zu bringen, darstellt, erweist sich einmal mehr an diesem Beispiel: Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die vier Trompeter zusammen einstimmig ein Signal geblasen haben oder ob sie effektiv vierstimmig spielten. Die Tatsache an sich, dass auch die Stadtpfeifer bzw. -trompeter im Feld oder bei besonderen Anlässen, wo Signale und Fanfaren gefragt waren, die Naturtrompete benützten, kann quellenmässig belegt werden – das Verbot in bezug auf das Trompeteblasen ausserhalb der Höfe, besonders bei Bürgerfeiern oder ausgesprochenen Aufmärschen, kam erst nach der Gründung der Reichszunft der Trompeter und Pauker 1623 richtig zum Tragen.[52] So verlangte etwa die Berner Ordonnanz von 1572 von den Stadtpfeifern, sie hätten «mit den veldtrumeten und schwäglen ... in gemeinen umbzügen der schützengselschaften und andrer, ouch in ufryten der vögten und amtslüten, oder ouch in gemeinen kriegsgeschäften der Stadt vor pannern und veldzeichen ze gan».[53]

Nicht nur im militärischen Kampf, auch bei seiner friedlichen Entsprechung, dem Turnier, war Trompetenschall unentbehrlich. In Nürnberg versahen jeweils 1–2 Trompeter[54] (nebst einem Trommler und Pfeifer) bei den seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in der Fastnachtszeit abgehaltenen Stechen der Plattner (Harnischmacher), Rotschmiede oder Bierbrauer und dem Gesellenstechen der Patrizier den Signaldienst (siehe Abbildungen 8 und 9[55]). Dabei handelte es sich um Narren- oder «lächerliche» Turniere, bei welchen die beiden Kontrahenten – mit langen, dicken Stangen «kämpfend» – sich unter dem Gelächter der Zuschauer gegenseitig von den kleinen Wagen stiessen, auf denen sie gegeneinander gezogen wurden. Das Turnierspiel, ursprünglich ein Element höfischer Kultur, trägt hier unverkennbar parodistische Züge und dürfte nach heutiger Einschätzung als ambivalente Erscheinung zu bewerten sein: Einerseits versuchte man, dem Vorbild des Ritteradels folgend, das Turnier nach höfischen Regeln zu gestalten, andererseits sprechen der Zeitpunkt der Austragung der Wettkämpfe und einige formale Eigentümlichkeiten für seine christlichen Inhalte gemäss den Programmvorlagen der Fastnacht.[56] Möglicherweise haben die närrischen Stechen wieder auf das Erscheinungsbild der vom Hochadel in eigener Regie durchgeführten Turniere zurückgewirkt, der Basler Felix Platter beschreibt in seinen Tagebüchern jedenfalls ein «Kübel-

52 Vgl. die Privilegien Ferdinands II. an die Hoftrompeter, welche damit ihre Standesinteressen sichern wollten, von 1630/Art. III bzw. die Bestätigung von 1653: Während zunächst den Türmern (und damit in vielen Fällen den Stadtpfeifern) jeglicher Gebrauch der Trompete ausserhalb des Turms untersagt wurde, nahm man 1653 die Kirchenmusik wieder davon aus. (Vgl. Altenburg, wie Anm. 7, S. 51/58 oder Žak, wie Anm. 8, S. 166–168)

53 Vgl. Anhang zu *Ein Tütsche Musica 1491*, hrsg. von Arnold Geering, Bern 1964, S. XII-XIII. Dass auch in Nürnberg Stadtpfeifer als Feldtrompeter verpflichtet werden konnten, geht aus dem entsprechenden Angebot an Hans (II) Schnitzer von 1537 hervor, auf das dieser allerdings nicht einging. (Vgl. Nickel, wie Anm. 13, S. 69)

54 Zwei Namen erscheinen auf einem bisher unbeachteten, zwischen den Instrumentenverzeichnissen aufbewahrten Notizblatt (Staatsarchiv Nbg, Rep. 2c, Nr. 96) von Martin Baumann («M. Baumann scripsit»), der die Instrumentenkammer des Rats verwaltete. Er verzeichnete hier die Instrumente, welche «mine Gesellschafft von mir empfangen haben», z.B. «1572 Michel Grimschneider / Ein Mittel bomart / Ein tertz busaun samt Bogen / Ein Tenor Geigen auf die quint gestimbt / Zinck, hat ihn verloren» oder «1574 Jaccob van der Hoven Empfang Schalmein» usw. Im August 1598 «Hatt Zacharias Eckhl Tromether Empfangen Ein Dulcian zu seinen kosthen / Ein Busaun» und «Hans Krauss Tromether hat ein Busaunen». Dass sich die zwei Posaunen auch nach dem Tod Baumanns am 29. November 1598 noch bei den beiden Ratstrompetern befanden, zeigt ein Eintrag im Verzeichnis vom 8. Dezember 1598, wo sie nochmals aufgeführt sind (vgl. Nickel, wie Anm. 13, S. 340).

55 Ein Einzelblatt sowie Doppel-fol. III aus Nor.K.444 (Gesellenstechen), beide Stadtbibl. Nbg, Abt. Slgen.

56 Vgl. Küster (Anm. 20), S. 170–183.

turnier» (die Reiter trugen statt der Helme Kübel auf dem Kopf) am Stuttgarter Hof vom 10. März 1596, das zum allgemeinen Amusement abgehalten wurde, die Reiter rannten in ihren mit Heu ausgepolsterten «ploder gsess» auf schlechten Rossen mit stumpfen, hölzernen Speeren gegeneinander, bis sie herunterfielen, nicht ohne ein paar Püffe abzubekommen.[57]

In der Literatur wird des öfteren ein eigentlicher Gegensatz konstruiert zwischen Hoftrompetern – Naturtrompete bzw. ihren charakteristischen Trompeterstücken auf der einen, und Stadtpfeifern - Zugtrompete und gemischtem Ensemble auf der andern Seite.[58] Bei der Zuordnung der Trompetentypen und ganz allgemein von Instrumenten zu bestimmten Wirkungskreisen gilt es – zumindest für diese Zeit – die angesprochenen kulturgeschichtlichen Zusammenhänge zu berücksichtigen, denn kulturelle Wechselwirkungen sind meist zu komplex, als dass sie sich in einfache Schemata pressen liessen. Erste Abgrenzungsversuche der Hoftrompeter, die sich mehr und mehr auf einzelne Instrumente spezialisierten (auf welchen sie dann eine grössere Kunstfertigkeit erlangten) und die, gleichzeitig mit dem Anwachsen der fürstlichen Macht der auf den territorialstaatlichen Ausbau bedachten absolutistischen Landesherren, ein steigendes Selbstbewusstsein entwickelten, setzten erst um die Wende zum 17. Jahrhundert ein.[59] Eine standesbedingte Trennung der beiden Sphären entsprach also noch nicht den Realitäten des 16. Jahrhunderts; vielmehr ergaben sich bei zahlreichen Gelegenheiten Berührungspunkte, und dies nicht nur in Residenzstädten, wo es zum Beispiel durchaus üblich war, dass die Stadtpfeifer am Hofe aushalfen (etwa bei Hoffesten oder Gottesdiensten in der Schlosskirche[60]), und wo umgekehrt die Hofmusiker im städtischen Leben präsent waren, indem sie wie in München an den von Lasso und dem Hoftrompeter Cesare Bendinelli aufwendig gestalteten Prozessionen teilnahmen.[61] Die Kontakte zwischen städtischen Musikern und einem Hof bzw. höfischen Musikern und der Stadt können nicht ohne Folgen auf die Musikpraxis geblieben sein, auch wenn diese Einflüsse im einzelnen schwer nachzuweisen sind. Man wird deshalb kaum fehlgehen in der Annahme, dass auch die Stadtpfeifer die Feldstücke kannten (geheim waren sie erst im 17. und 18. Jahrhundert[62]), und sicher waren ihnen die mehrstimmig improvisierten Intraden und Sonaten, deren Principal- oder Quintastimmen durch die Trompeterbücher Bendinellis oder der am dänischen Hof wirkenden Trompeter Hendrich Lübeck und Magnus Thomsen überliefert

57 Vgl. Felix Platter, *Tagebuch (Lebensbeschreibung)*, hrsg. von Valentin Lötscher, Basel/Stuttgart 1976, S. 476–477. Zu weiteren Umschreibungen von Nürnberger Turnieren vgl. Goldmann (Anm. 18), S. 13–16, wo ebenfalls mit Heu ausgestopfte Reiter Erwähnung finden.

58 Vgl. z.B. Georg Stradner, *Spielpraxis und Instrumentarium um 1500, dargestellt an Sebastian Virdung's «Musica getutscht» (Basel 1511)*, (= *Forschungen zur älteren Musikgeschichte* 4/I+II), 2 Bde., Wien 1983.

59 So hatte sich etwa der Rat Leipzigs gegenüber dem Kurfürsten rechtfertigen müssen, da bei den Hochzeitsfeierlichkeiten für den Sohn des Bürgermeister Trompeten und Pauken verwendet worden waren. Schon zwei Jahre später führt derselbe Kantor, Joh. Herm. Schein, als Hochzeitsmusik den 150. Psalm, «nach Anleitung des Textes auf Drommeten und Pauken gerichtet», auf, diesmal offenbar ohne Einspruch der Hoftrompeter. (Vgl. Altenburg, wie Anm. 7, S. 150–151)

60 Vgl. Ruhnke (Anm. 5), S. 153–154 oder 281.

61 Vgl. Franzpeter Messmer, *Orlando di Lasso. Ein Leben in der Renaissance*, München 1982, S. 211-212; z.B. 1574 (Fronleichnam): Dabei «ist man andechtiglich gegangen, mit Trummetten unnd mit gesangen, im zwinger umb die stat herumb, bis man letzlich ist wieder khumben».

62 Vgl. Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795 (Faks.-Ausg. Amsterdam 1966), S. 94.

sind,[63] vom Hören her vertraut. Mit grösster Wahrscheinlichkeit dürfte ihnen aber das Improvisationsmodell des Trompetensatzes bekannt gewesen sein.[64]

Aus den Nürnberger Ratsverlässen geht hervor, dass auch die reichsstädtischen Stadtpfeifer zu Auftritten bei Hofe hinzugezogen wurden. Ein frühes Beispiel datiert aus dem Jahre 1507, als dem «Neuschel, trummeter» vergönnt wurde, die «fassnacht bey hertzog Fridr. von Sachssen ze sein».[65] Abschlägig beurteilt wurde hingegen ein ander Mal von den Nürnberger Stadtvätern ein Gesuch Jacob van der Hovens, der 1576 eine Einladung von Teodoro Riccio an den Hof des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach erhalten hatte: «Auf Jacoben dess Zinckenplasers und Stadtpfeifers ansuchen, Wie Ime von Theodoro Riccio dem Marggreuischen Capellenmeister zu Onolzbach geschrieben worden, sich hinaus gen Onolzbach zu verfügen Und der Music dise feyrtage beizuwohnen, soll man Ime Jacob sagen, dem Capellenmeister sein begern abzuschlagen mit fürwendung, dass man sein hie selbst bedürffen werde.»[66] Dafür gastierte die ganze Nürnberger Musik im Oktober 1582 in Stuttgart, wo sie von Pfalzgraf Philipp Ludwig von Neuburg engagiert wurde.[67]

Fürstenbesuche brachten im Gegenzug höfische Instrumentisten nach Nürnberg und boten eine weitere Auftrittsmöglichkeit für die Stadtpfeifer. So hatten sie sich zum Beispiel auf Anweisung des Rats vom 21. Juni 1576 um die Essenszeit in die Herberge von Herzog Albrecht von Bayern zu verfügen «und seinen f.g. mit der Musick auf den dienst ze warten».[68] Zu häufigen und oft längeren Aufenthalten weilte der Kaiser in den Mauern der Reichsstadt, wo er jeweils mit grossem Pomp empfangen wurde. Vor dem erwarteten Kaisereinzug am 28. August 1580 wurden die Stadtmusiker angehalten, «alle Wochen ein mal oder zwei als an dem Mittwoch und Sontägen auff dem Rathaus Zusammen zu kommen und sich mit dem Plasen und Musicieren auf den eintzug zu üben».[69] Das aufwendige Zeremoniell, wie es beim Besuch Kaiser Maximilians II. 1570 zur Entfaltung gelangte, wird vom Chronisten Georg Andreas Will (1764) in seiner ganzen symbolgetränkten Prunkhaftigkeit wiedergegeben.[70] Nachdem ihn bereits die fünf ältesten Herren des Rats mit ungefähr 550 Pferden ausserhalb der Stadt begrüsst hatten, ritt der Kaiser auf einem Schimmel unter einem von vier Ratsherren getragenen Baldachin unter Geschützdonner und Glockengeläut mit seinem Hofstaat - darunter etliche Fürsten, «11 Kaiserliche Trompeter» und ein «grosser Elephant mit einer gelben Decke, den ein darauf sitzender Mohr regierte» - in die Stadt ein. «Indem der Kaiser durch die Ehrenpforte [sie war 60 Schuh hoch und hatte drei Tore] zog, hat man auf derselben

63 Vgl. Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della Trombetta* (1614), Faks.-Nachdruck hrsg. von Edward H. Tarr, (= *Documenta musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles* V), Kassel 1975 bzw. Georg Schünemann, *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke. Nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16./17. Jh.* (= *Reichsdenkmale deutscher Musik, Abt. Einstimmige Musik*, Bd. 1), Kassel 1936.

64 Zu dieser Ansicht gelangte auch Altenburg (wie Anm. 7, S. 183), ohne sie allerdings beweisen zu können. Ein mögliches Bindeglied zwischen Stadtmusikern und den improvisierten Trompeterstücken könnten die im Trompetenbuch Thomsens mit dem Vermerk «Sonada: Kayssers» enthaltenen Sonaten sein. Thomsen dürfte sie vom Lübecker Ratstrompeter Hans Kayser erhalten haben, der 1596 mit Hzg. Joh. Adolf von Gottorf nach Dänemark gereist war. (Vgl. den Hinweis bei Altenburg, S. 149-150, der ihn jedoch nicht für dieses Problem auswertet.) Zum Trompetensatz vgl. Michael Praetorius, *Syntagma musicum III*, Termini musici, Wolfenbüttel 1619, (= *Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles* XV), Kassel 1954 und Edward H. Tarr, *Cesare Bendinelli (ca. 1542-1617), 2. Teil. Die Trompetenschule*, in: *Brass Bulletin* 21 (1978), S. 13-25.

65 Vgl. Theodor Hampe, *Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance (1449) 1474-1618 (1633)*, 3 Bde., Wien/Leipzig 1904, I.Bd., Nr. 776 (1507, XI, 9a).

66 Zit. nach Sandberger (Anm. 10), S. CVI.

67 Ebd., S. XXXI und Anm. 4. Für weitere Beispiele vgl. Nickel (Anm. 13), S. 58.

68 Zit. nach Sandberger (Anm. 10), S. CVI.

69 Ebd., S. XXIX und CVII. Die umfangreichen Vorbereitungen waren hingegen vergeblich, da der Kaiser - es war Rudolf II. - letzten Endes doch nicht kam (vgl. Will, wie Anm. 51, S. 347).

des Orlandi di Lasso Gesang, Vexilla Regis prodeunt [!] etc. mit 10 Stimmen musicieret; der Adler [eine bewegbare Attrappe zuoberst auf dem Tor] hat sich geschwungen, umgewendet und geneigt», um dem hohen Gast die Reverenz zu erweisen. Sänger und Musiker waren auf einem Gang hoch auf der Ehrenpforte postiert, «auf welchem sich die Stadtmusik so oft hat hören lassen, als der Kaiser von dem Schloss auf und abgezogen ist».[71]

Ob die Stadtpfeifer bei solchen Anlässen zusammen mit den Hofmusikern musizierten, wird aus den Quellen nicht ersichtlich. Gelegenheit zu persönlichen Kontakten gab es jedoch allemal, da das fürstliche Gefolge inkl. «Cantores» und Musiker gewöhnlich in Bürgerquartieren untergebracht wurde.[72] In bezug auf das spieltechnische Niveau dürften indes zu dieser Zeit noch keine allzu grossen Divergenzen bestanden haben, die ein Zusammengehen verhindert hätten. Dies wiederum ist für die Repertoirefrage von entscheidender Bedeutung: Es unterschied sich nicht grundsätzlich, vielleicht in den Schwerpunkten von dem der Höfe, die Werke Lassos wurden jedenfalls genauso in Nürnberg - wo sie sich besonderer Wertschätzung erfreuten - mit den hier vorhandenen Kräften aufgeführt.[73] Darauf besann sich noch Praetorius, wenn er im Vorwort zu Band III des Syntagma musicum (1619), das Bürgermeister und Rat Nürnbergs gewidmet ist, schreibt, dass «die im heiligen Römischen Reich unnd gantz Europa hochberühmte und Edle Stadt Nürmbergk / nicht allein ein Receptaculum vieler Italienischen und Venetianischen Handlungen / sondern auch vornemlich / was Musicam anlanget / dieselbe und deroselben Cultores jederzeit veneriret, und hochgehalten / wie solches darauss zu ersehen / dass sie nicht allein den uberaus vortrefflichen Musicum Orlandum de Lasso ... so wol auch hernacher andre vortreffliche Musicos sehr geliebet und geehret ...».[74] Die einzigartige Stellung Nürnbergs als bedeutender Handelsstadt mit Geschäftsverbindungen in alle Welt wie als eines der wichtigsten Zentren des Musikdrucks bildete die ideale Voraussetzung dafür, dass grundsätzlich praktisch die gesamte gängige Literatur, auch in ihren neuesten Strömungen, an Ort leicht zugänglich war.

Komponierte Musik machte denn auch zu einem grösseren Teil als bisher angenommen das Repertoire der Stadtpfeifer aus, und - das lässt sich vorderhand nur am Beispiel Nürnbergs nachweisen - es stand ihnen ausreichend Notenmaterial mit älteren wie mit zeitgenössischen Kompositionen für ihre unterschiedlichen Dienstleistungen für das Gemeinwesen wie für einzelne Bürger zur Verfügung. Darauf wird zurückzukommen sein. Zudem waren sie, ebenso wie in andern Städten, zur Mitwirkung in der Kirchenmusik verpflichtet. Ein Aufführungsbericht, der den von Friedrich Lindner, seit 1574 Kantor an St. Egidien, geleiteten Festgottesdienst zur Aufrichtung der Hohen Schule zu Altdorf 1575 überliefert, ist für unsere Problematik einmal mehr zu wenig aussagekräftig, bezeugt aber auch hier die weitverbreitete Alternatim-Praxis. «In gemeldtem Chor ward zuvor versammelt ein Organist mit Regalien,

70 Ebd., S. 299ff. (ohne Quellenangabe).

71 Vgl. die Abbildung dieses Triumphbogens von 1570 bei Zirnbauer (Anm. 17), Anhang S. 39.

72 Quartierlisten sind zwar überliefert, aber in bezug auf diese Problemstellung noch nicht ausgeschöpft, z.B. für Nürnberg 1558 (Besuch Kaiser Fedinands I.), vgl. Gerhard Pietzsch, *Musik in Reichsstadt und Residenz am Ausgang des Mittelalters*, in: *Jb. f. Gesch. der oberdeutschen Reichsstädte* 1966/67, (= *Esslinger Studien* 12/13), S. 73-99, bes. 79.

73 Zur Leistungsfähigkeit der Schulchöre wie allgemein zur Kirchenmusik vgl. Hermann Harrassowitz, *Geschichte der Kirchenmusik an St. Lorenz in Nürnberg*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nbg* 60 (1973), S. 1-151, bes. 144-145.

74 Vgl. Anm. 64. 1573 kaufte der Rat für die vier Kirchen «orlandische muteten», 1582 liess er ihm für die «dedicierten geseng» 36 fl. und 1587 für seine zwei «verehrte gesang Buecher und componirte Magnificat» 24 fl. zukommen. (Vgl. Sandberger, wie Anm. 10, S. XXVI-XXVII).

Friedrich Lindtner von Liegnitz, etwan Marggräfischer Capellmeister mit einer Cantory, mit sambt 5 Stadtpfeiffern, mit ihren kunstreichen Posaunen und anderen musicis Instrumentis[?], die huben im Eingang alsobalden an das Veni Spiritus Sancte mit 6 Stimmen [von Lindner selbst komponiert[75]], darnach eine schöne figurierte Mess mit Abwechslung des Regals, lessens ..., wie man das sonst in der Kirchen pflegt zu halten ... Nach solcher Predigt wurd das Ambt mit Gesang, Regalien und Posaunen, auch etlicher Motetten aus Gottes Wort, vollendet, und der Segen gegeben.»[76] Ob die Instrumente die Vokalstimmen verdoppelten, einzelne Stimmen übernahmen (während die Liedmelodie, der Cantus firmus gesungen wurde) oder ob einzelne Motetten rein instrumental ausgeführt wurden - denkbar ist jede dieser Möglichkeiten. Dass eine rein instrumentale Wiedergabe von Gesangsstücken oder geistlicher Werke wie Motetten durchaus üblich war, bezeugt der Briefwechsel des Trompetenbauers Georg Neuschel mit Herzog Albrecht von Preussen: Als Zugabe zu einer Lieferung von Instrumenten verspricht er dem Herzog am 15. Oktober 1540 «gute gesang [zu] pringen, der zu diesen Instrumenten gehort». Am 26. November 1542 präzisiert er sein Angebot: «Weyter schick ich E.F.G. etlich mutetten mit 6.7.8. [Stimmen] auf instrumenten, ... auch ettlich welsch, deucz, und wenn E.F.G. weyter lust zu guten mutetten hette mit 7.8.9., lass michs E.F.G. im negsten schreiben wissen, sollen E.F.G. fur allen andern zugestellet werden, alls auf Instrument.»[77]

Zur Eröffnung der künftigen Altdorfer Hochschule hatte der erst etwa 22jährige Leonhard Lechner den fünfstimmigen Festgesang «Cum nova fatiloquus» komponiert und damit seinen Einstand in Nürnberg gegeben.[78] Mit Lindner und Lechner sind die Namen der herausragendsten, das Musikleben der Stadt bestimmenden Persönlichkeiten angesprochen, die nun auch im ersten Inventar der Ratsmusik von 1575 (mit Eintragungen von späterer Hand) erscheinen. Das Verzeichnis enthält in erster Linie die «musicalischen Instrument / so Einem Erbarn Rath alhie zu Nürmberg gehörig», dazwischen jedoch auch verstreut eingefügte Posten mit Notenbänden. Leider tragen sie, von drei Ausnahmen abgesehen, so summarische Bezeichnungen wie «12 bücher in quart in Weiss leder eingepuntten» (daneben zweimal das Addendum «6 Muteten») oder «6 partes in Weiss leder eingepunten darinnen madrigal ...» Auf diese Weise sind noch dreimal 6 [Stimm-]Bücher Madrigale, einmal 8 Bücher Madrigale sowie 8 Bücher Motetten und Madrigale erwähnt. Dazu kommen «Welsche stuck» in fünf Teilen, eingebunden in schwarzes Leder und mit dem Nürnberger Wappen versehen. Die Vermutung, dass es sich dabei vielleicht um einen Susato-Druck von 1546 handelt, der nach einem späteren Verzeichnis von 1609 «Francosische gesang» enthalte und ebenfalls in Schwarzleder gebunden war, muss reine Spekulation bleiben, ebenso wie die Annahme, dass 6 der erstgenannten zweimal 6 Bücher von Lasso sein könnten. Etwas detailliertere Angaben zum Notenbestand der Ratsmusik macht erst das Inventar von 1598, das hier im Anhang wiedergegeben wird (unten S....).[79] Dank der Tatsache, dass die Notenbücher noch vorhanden

75 Dass die (5st.) Komposition des «Veni Sancte Spiritus» von Lindner stammt, beweist sein Eintrag am Schluss der hs. Überlieferung, vgl. Walter H. Rubsamen, *The International «Catholic» Repertoire of a Lutheran Church in Nürnberg (1574-1597)*, in: *Ann. Mus.* V (1957), S. 229-327, bes. 311. Zu der in den lutherisch-orthodoxen Kirchen gepflegten Liturgie, in der die lat. Sprache dominierte, vgl. ebd., S. 234ff.

76 Vgl. Roth (Anm. 15), S. 350-351.

77 Vgl. Robert Eitner, *Briefe von Jorg Neuschel in Nürnberg, nebst einigen anderen*, in: *MfM* 9 (1877), S. 149-159, bes. 150 und 156. Vgl. auch ders., *Zwei Briefe von Georg Wytzel*, in: *MfM* 8 (1876), S. 157-159, die zeigen, dass Hzg. Albrecht noch andere Kanäle für den Notenkauf in Nürnberg hatte. Wytzel sendet ihm 1543 bzw. 1549 Messen und Motetten «aus dem Welsch und Niederlande» sowie aus Venedig.

78 Vgl. Sandberger (Anm. 10), S. XXII.

79 Alle überlieferten Verzeichnisse, zwei (fast identische) von 1575, dasjenige von 1598 und zwei von 1609 liegen im Staatsarchiv Nbg (Sign. Rep.2c., Nr. 96).

sind, können Titel, Komponist/Herausgeber und Erscheinungsort bzw. -jahr ermittelt werden.[80]

Namentlich genannt werden als einzige bereits 1575 «adrian Willart» mit 7 Büchern Motetten - gemeint sind der 5. und 7. Teil der «Musica nova», gedruckt 1559 bei Gardano in Venedig -, Lechner mit «ettliche Kirchen gesang» - es ist sein erstes gedrucktes Werk, die «Motectae sacrae» von 1575 - sowie die «Gemma musicalis», von Friedrich Lindner 1588–1590 herausgebracht. «Liber primus» dieser Anthologie enthält italienische Madrigale «varii stili» vor allem zu vier und fünf Stimmen, u.a. von Cypriano de Rore, Orazio Vecchi, Palestrina, Luca Marenzio, Andrea Gabrieli, Giaches de Wert und Claudio Merulo (um nur die bedeutendsten zu nennen); mit sechsstimmigen Werken sind vertreten Lasso, Alessandro Striggio, Benedetto Pallavicino, Lelio Bertani und Jean de Macque, aber auch 7- bis 12stimmige «Cantiones» von Andrea und Giovanni Gabrieli wurden aufgenommen. Die Gesänge, die sich laut Vorwort des 1. Teils auch für jede Art von Instrumenten eigneten («omnis generis instrumentis summo cum artificio & suavite accomodari possint»),[81] wurden dem Herausgeber offenbar teilweise von den Komponisten selbst zugeschickt («[Cantilenas] ex Italia ad me allatas») oder sind, wie er im Titel festhält, verschiedenen, in Italien gedruckten Büchern der berühmtesten Musiker entnommen worden.[82]

Drei Jahre zuvor hatte Lindner «Cantiones sacrae» (zu 5, 6 und mehr Stimmen) ausschliesslich italienischer Meister für die hauptsächlichsten Festtage des Kirchenjahres herausgegeben, ebenfalls in der Offizin Katharina Gerlachs. Diese initiative Verlegerin, die u.a. auch mehrere Drucke Lassos und Lechners betreute, verschaffte seinen Sammelwerken - es wurden insgesamt neun - bis zu ihrem Tode 1591 durch grosse Auflagen weite Verbreitung.[83] Schon früh wurde die epochemachende Bedeutung der Sammel- und Editionstätigkeit Lindners für die Rezeption und Verbreitung der italienischen Musik nicht nur in Nürnberg, sondern in ganz Deutschland erkannt.[84] Sicherlich kann die Wirkung, die von seinem Lebenswerk ausging, nicht genug hervorgehoben werden, doch einschränkend muss doch auf die um einiges ältere Tradition der Italien-Beziehungen Nürnbergs hingewiesen werden: Der Boden war bereits vorbereitet, was nicht zuletzt auch durch das Inventar der Stadtpfeiferei bestätigt wird, das um 1575 Willaerts «Musica nova» aufführt, wobei sich die Bände schon längere Zeit in ihrem Bestand befunden haben können. Lindners grösste

80 Vgl. Heinz Zirnbauer, *Der Notenbestand der reichsstädtisch nürnbergischen Ratsmusik. Eine bibliographische Rekonstruktion,* (= *Veröffentlichungen der Stadtbibl. Nbg* 1), Nürnberg 1959. Die erhaltenen Bände, die 1894 nach München überführt wurden (in Nbg können Xerokopien eingesehen werden), repräsentieren den Bestand gegen Ende des 17. Jh. Wieweit viele weitere Drucke des 16. Jh., die jedoch nicht im Inventar aufgeführt werden, noch zum Repertoire der damaligen Stadtpfeiferei gehörten, ist schwer auszumachen. Eine ganze Reihe dieser Bände zum Beispiel, die mit dem Wappen der Baumgartner versehen sind, gelangten erst 1620 als Schenkung in die Sammlung der Ratsmusik.

81 Wie Madrigale mit Blasinstrumenten besetzt werden konnten, demonstrieren die in der HS. Regensburg, Proske-Bibliothek A.R. 775 (datiert 1579), einigen Lasso-Madrigalen beigefügten Besetzungsvorschriften, die sich erstaunlich mit den von den Stadtpfeifern benützten Besetzungskombinationen decken: z.B. (6st.) 3 Pos./2 Pommern/1 Zink, 2 Pos./2 Pommern/2 Zinken, 1 Pos./3 Pommern/2 Zinken oder (5st.) 1 Pos./2 Pommern/2 Zinken. (Vgl. Kämper, wie Anm. 6, S. 204)

82 Vgl. dazu Inhaltsverzeichnis und Vorwort. Eine Vermittlerrolle spielte auch der in Nürnberg ansässige Florentiner Kaufmann und Musikfreund Carlo Albertinello, dem der 2. Teil der Sammlung gewidmet ist und der den Titel angeregt hat, indem er ihm Werke weitergab, die er von Freunden aus der Heimat erhielt. (Vgl. Sandberger, wie Anm. 10, S. XXXVII)

83 Ebd., S. XXXVII-XXXVIII. Zu Katharina Gerlach vgl. auch Zirnbauer (Anm. 17), S. 40.

84 Als erstem wahrscheinlich von Sandberger, vgl. S. XXXVIII. Vgl. bes. auch Franz Krautwurst, in: *Nürnberg - Geschichte einer europäischen Stadt*, hrsg. von Gerhard Pfeiffer, München 1971, S. 287 sowie die Artikel «Lindner» in MGG (Bd. 8, Sp. 896) und New Grove, Bd. 11, S. 4-5.

Leistung ist jedoch niedergelegt in 17 von ehedem 25 Chorbuch-Folianten zu St. Egidien, in denen er das Repertoire seiner Zeit kompiliert hat (erhalten sind 427 Kompositionen) - hier nun unter Bevorzugung der spätniederländischen Polyphonie und vor allem der Werke Lassos, die allein 118 Nummern umfassen.[85]

Nicht weniger nachhaltig war Leonhard Lechner um die Publizität seines verehrten Lehrers Lasso bemüht: 1579 gab er bei Gerlach «Selectissimae Cantiones» in Druck,[86] die auch ins Repertoire der Ratsmusik gelangten (siehe Anhang). Sein eigenes, in der Nürnberger Zeit entstandenes Werk spiegelt in seiner Verschmelzung franko-flämischer Vokalpolyphonie mit italienischem Madrigalstil und Coro-spezzato-Technik die musikgeschichtliche Situation der Stadt, dokumentiert aber auch eindrücklich die Relevanz nicht-institutioneller Musikpflege, deren Förderung es seine Entstehung erst verdankte. 1577 dedizierte er einem Musizierkreis von sieben dilettierenden Junkern[87] seine erste Sammlung «Neuwe Teutsche Lieder / mit vier und fünff Stimmen / welche gantz lieblich zusingen / auch auff allerley Jnstrumenten zugebrauchen». Im ausgedehnten Widmungsvorwort schmeichelt er seinen Gönnern, sie trügen nicht allein «lieb / lust und freud ... zur Musica» und wären dieser Kunst wohlverständig und erfahren, sondern hätten zur Übung und Fortpflanzung derselben auch diese «Erbare Musicalische Gesellschaft und Zusammenkunfft angerichtet und verwilliget / darzu auch keinen unkosten gespart». Er habe «auch sonsten gönstige neigung neben erzeigen alles guten» ihm gegenüber «uberflüssig gespürt», was ihn verursacht habe, diese «geringschetzige[n] Gesenglein in offentlichen druck» zu geben. Beigegeben ist dieser Liedersammlung als letzte Nummer die zur Einweihung der Altdorfer Hohen Schule - einem ausgesprochen offiziellen Akt mit Beizug der Stadtpfeifer - aufgeführte (lateinische!) Festmotette «Cum nova fatiloquus»,[88] deren Drucklegung in diesem Rahmen ermöglicht wurde. Wie wichtig die Unterstützung der Musikproduktion durch privates Mäzenatentum war, um überdurchschnittliche und entsprechend begehrte Musiker überhaupt in der Stadt halten zu können - die amtliche städtische Kulturförderung übte sich in bürgerlicher Selbstbescheidung - lässt sich auch an einem Vergleich der in der Stadt bzw. an einem Hof gebotenen Grundlöhne ermessen: Lechners Gehalt als Schulgehilfe an St. Lorenz betrug (nach einer «extraordinären» Aufbesserung) jährlich 90 fl., während er nach seinem Wegzug 1584 am Hohenzollernhof in Hechingen ein Salär von 160 fl. bezog.[89]

85 Vgl. Rubsamen (Anm. 75), S. 247. Aufgezeichnet wurde übrigens auch der erwähnte 6st. (!) Hymnus «Vexilla regis prodeunt» von Lasso (Nr. 175 des Verzeichnisses), der aber bereits 1565 im Druck vorlag. Kompositionen italienischer Meister machen jedoch immerhin etwa einen Drittel des aufgenommenen Bestandes aus. Vertreten sind auch doppelchörige Werke z.B. Dominique Phinots (O sacrum convivium), der beiden Gabrieli, Lassos (Confitebor tibi Domine), Theodoro Riccios (2 Magnificats) oder Hasslers (Hodie Christus natus est).

86 Vgl. Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit (1532-1594). Repertoire-Untersuchungen zur Musik der Spätrenaissance, Bd. I: Monographie,* Kassel/Basel 1958, S. 453-455 oder Uwe Martin, *Die Nürnberger Musikgesellschaften*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nbg* 49 (1959), S. 185-225, bes. 212.

87 Daneben existierten noch zwei weitere Musikkränzlein, das eine setzte sich aus der humanistischen Elite, das andere aus Mitgliedern des Rates der Stadt zusammen. Zwischen den drei Kränzchen bestanden jedoch enge persönliche Bindungen. Der älteren Ratsgesellschaft widmete Lechner seine Bearbeitungen Regnart'scher Villanellen «con alchuni madrigali in lingua Italiana» von 1579. (Ebd., S. 188-200, 211-212)

88 Vgl. Sandberger (Anm. 10), S. XXII sowie die *GA* seiner Werke, Bd. 3, hrsg. von Uwe Martin, Kassel/Basel 1954)

89 Das Ratsprotokoll vom 26. Juli 1577 vermeldet, dass sein Lohn dem eines Kantors angeglichen werden solle und mit ihm zu verhandeln sei, «lenger hie zu bleiben». Vgl. Uwe Martin, *Der Komponist Leonhard Lechner in Nürnberg (1575-1585)*, in: *Die Stimme Frankens (Fränkische Heimat)* 24 (1985), S. 124-126 oder (zu den Zahlen) New Grove, Bd. 10, Art. «Lechner», S. 585-586.

Dass es «nicht geringe sondern vornehme Kauff- und Handelsleute» waren, welche die Musik «vor sich gantz embsig exerciren», hat schon Praetorius festgestellt.[90] Die Musikbegeisterung dieser zahlungskräftigen Patrizier kam ebenfalls den ausübenden Musikern zugute. 1588 wurden nach einer Pestepidemie, die jede musikalische Geselligkeit zum Erliegen gebracht hatte, eine neue Musikgesellschaft gegründet,[91] deren Satzungen vorsahen, dass «etliche gewisse Personen, welche solcher Kunst vor andern erffarn, und geuebt, umb ain järlich honorarium bestelt werden». Die Berufsmusiker, die alle 14 Tage «mit ihren wolbestimbten Instrumenten» für 5 Gulden halbjährlich zur Verfügung zu stehen hatten, waren: Friedrich Lindner, der am 13. September 1597 starb, der Organist Caspar Hassler, dessen erster Sammeldruck «Sacrae Symphoniae diversorum excellentissimorum authorum» - übrigens mit dem interessanten Zusatzvermerk «... werden uff Hochzeiten gebraucht» - im Inventar der Stadtmusik zu finden ist (siehe Anhang), und zu guter Letzt die beiden Stadtpfeifer Jacob van der Hoven und Martin Paumann. Leider werden uns auch bei dieser Gelegenheit Berichte zur aufgeführten Musik oder Angaben, welche Instrumente benutzt und wie die Gesangsstücke besetzt wurden, vorenthalten. Die endlosen Verordnungen in den Statuten befassen sich hauptsächlich - so formulierte es ihr erster Kommentator W. Nagel 1895 - «mit der Regulierung des «zimblichen» Trinkens, welches schliesslich ziemlich unziemlich wurde».[92] Das Hauptaugenmerk galt natürlich seit Anbeginn des Kränzchenwesens der Pflege des deutschen Liedes, das zeigen besonders die vier, allesamt Mitgliedern der Collegia musica gewidmeten Sammlungen Lechners, die auch von der Aufgeschlossenheit der führenden Kreise Nürnbergs diesem neuen, wortgerechten und affektbetonten Musikstil gegenüber Zeugnis ablegen.[93]

1582 hatte sich Lechner erstmals als «Archimusicus» des Stadtstaates, dem die Leitung auch der Stadtpfeiferei übertragen war, bezeichnet. Diese Stellung wird 1601 Hans Leo Hassler, dessen Italien-Reise Berühmtheit erlangte - die so aussergewöhnlich aber nicht war[94] - innehaben. Aufgewachsen unter der Ägide des «Collaborator[s] bei St. Lorentzen ... ein solch gewaltiger Componist und Musicus», wie Lechner in einem Ratsprotokoll tituliert wird,[95] sowie neben dem grossen Sammler Lindner, der seinen beiden ersten Werken zu

90 Vgl. Vorwort zu *Syntagma musicum III*, wie Anm. 64.

91 Vgl. Martin (Anm. 86), S. 224. Vier der zwölf Begründer (Joh. Nützel, Gabriel Scheurl, Nicolaus Rotengatter und Georg Volckamer) waren noch Mitglieder des im Vorwort von Lechner erwähnten Kränzchens, später trat u.a. Carlo Albertinello bei (vgl. Anm. 82). Zu dieser neugegründeten Gesellschaft vgl. Wilibald Nagel, *Die Nürnberger Musikgesellschaft (1588-1629)*, in: *MfM* 27 (1895), S. 1-11.

92 Ebd., S. 4.

93 Vgl. Martin (Anm. 86), S. 206. Weitere Dedikationen deutscher Lieder stammen von Ivo de Vento 1572 (ebd., S. 197), und - was kaum geläufig zu sein scheint - von Valentin Haussmann, der dem Musikkränzchen 1594 seine Liedersammlung «Eine fast liebliche art derer noch mehr teutschen weltl. Lieder m. 5 St. (bey welchen 2 m.4)» widmete (vgl. MGG; Bd. 5, Art. «Haussmann», Sp. 1841-1842). Zu Kompositionsstil und musikgeschichtlicher Bedeutung Lechners vgl. auch Anna Amalie Abert, *Die stilistischen Voraussetzungen der «Cantiones sacrae» von Heinrich Schütz*, (= *Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft* 2), Wolfenbüttel-Berlin 1953, S. 101-119.

94 Dass deutsche Musiker lange vor Schütz nach Italien zur Ausbildung geschickt wurden, ist viel zuwenig bekannt. Erwähnt sei für unsere Belange z.B. der Augsburger Stadtpfeifer Wolf Ganss (seit 1522), der seine beiden Söhne in Italien hatte lernen lassen; den einen davon habe er «zwey gantze Jarlang in Italia zu Ferrar uff meinen aigen costen ... verlegt» und bitte nun den Rat, ihn als Zinkenisten (obwohl er auch einen Organisten oder Komponisten abgeben könne) anzunehmen. (Vgl. Sandberger, wie Anm. 10, S. LVII) 1590 wendet sich Jacob Hassler (der jüngste der Hassler-Brüder) an den Rat Nbgs, ob er «zu mehrer begreifung und erfahrung der music» nach Italien fahren könne. Der Rat bewilligt ihm schliesslich - nachdem er hatte prüfen lassen, wie das jeweils in andern Fällen gehandhabt worden sei - 200 Gulden für zwei Jahre unter der Bedingung, dass er «dieselben wieder abverdienen» solle. (Zit. nach Sandberger, S. CVIIII) Auch von Lechner wird vermutet, dass er sich zwischen 1570 und 1575 in Italien aufgehalten haben könnte. (Vgl. MGG, Bd. 8, Art. «Lechner», Sp. 429)

95 Wie Anm. 89.

frühem Ruhm verhalf[96] und ihm vielleicht den Weg nach Venedig gewiesen hat, kehrte er nunmehr als Deutschlands grösster Komponist für kurze drei Jahre in die Vaterstadt zurück. Die Stadtpfeiferei dürfte durch ihn wichtige Impulse erhalten haben. Den Deputierten des Rats, Hans Nützel und Georg Volckamer, gelobt er, «gemainer statt angeneme und gefellige dienst zuerzaigen ..., so soll und will ich nicht allein mit anstellung der music ihren hl. [Herren], als oft sie es mir bevellen... werden, es sei inn welcher kirchen, auch an was andere ort es wöll, und also wo sie mich hinweissen, willig und gern neben andern, so darzu verordnet werden, aufwarten und dienen, sondern auch gemainer stat bestellten stadtpfeiffern und andern musicis, die sich zur music gebrauchen lassen, hülflich, räthlich und beistenndig mich erzaigen, damit durch meine anweissung und wolmainlich getreue instruction gemainer stat zu desto mehrerm ruhm und menniglichs wolgefallen die music zu etwas besserm aufnemen unnd mehrer zierligkeit gebracht werden mög ...»[97].

Nicht zuletzt im Hinblick auf seine neue Tätigkeit mag Hassler im Jahre des Amtsantritts seinen «Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng / Ballett, Galliarden und Intraden» veröffentlicht haben. Die Sammlung enthält nämlich neben 39 vokalen auch 11 instrumentale Stücke (10 Intraden und 1 Galliarde[98]), die nun nicht mehr nur ein Arrangement einer beliebten Melodie für mehrere Instrumente darstellen, sondern bewusst «componiert», im kunstvoll ausgestalteten Satz vorgelegt werden vom Komponisten, der sich «Autor» nennt (und auch als solcher bezeichnet wird).[99] Diesen entscheidenden Schritt zu einer eigenständigen Instrumentalmusik tat zwar kurz zuvor ein anderer, Valentin Haussmann, der - notabene grösstenteils in Nürnberg - ab 1598 mehrere Sammeldrucke mit Ensembletanzmusik herausgab.[100] Dass die Widmungsträger solcher Drucke nicht unbedingt mit den «Konsumenten», an die sich die Stücke eigentlich wenden, gleichzusetzen sind - von den ersteren erhoffte sich der Komponist vor allem eine angemessene «Verehrung» -, wird deutlich aus einer Äusserung Haussmanns, er habe die Paduanen und Galliarden (gedruckt 1604) «zu Hamburg den Instrumentisten daselbst gesetzt / wiewohl nicht zu dem ende / dass sie solten publiciert werden».[101] Adressaten waren in diesem und, so ist zu vermuten, in andern Fällen auch, die professionellen Interpreten der Städte.

Hasslers eine Galliarda und die 10 Intraden sind sechsstimmig gesetzt, in der Stimmenzahl somit auf die nunmehrige Besetzung der Stadtpfeiferei zugeschnitten, wie sie sich gegen 1600 (mit Jacob van der Hoven, Michel und Christof Grimschneider, Lorenz Behaim, Lorenz

96 Lindner veröffentlichte sie in der «Continuatio cantiorum sacrarum» von 1588 (vgl. Sandberger, wie Anm. 10, S. XXXVII).

97 Vgl. den hs. Revers vom 16. August 1601. Dem Dienstgelübde waren längere Verhandlungen über die Höhe des Gehalts vorausgegangen: Hassler forderte jährlich 300 fl., der Rat blieb bei seinem Angebot von 200 fl. ( und einer einmaligen Zulage von 150 fl.). Volckamer machte dem Rat die Berufung Hasslers schmackhaft mit dem Argument, er werde, zumal als «Burgers kind alhie», der Stadt nicht übel anstehen, sie werde vielmehr seinetwegen «einen Rhum haben, wann bissweilen frembde Herrschafften hieher Kemen und er sich hören liesse, Sintemal ausser Zweifels, das diser zeit seins gleichens in Teutschland nitt Ist, und auch unter den Teutschen biss auff dise Zeit Kein solcher Componist gefunden worden ...» (zit. nach Sandberger, S. LXXIV-LXXV).

98 Vgl. die separate Ausgabe, hrsg. von Hilmar Höckner, in: *Hortus Musicus* 73, Kassel/Basel 1977.

99 Vgl. das Titelblatt des «Lustgarten» bzw. den Titel z.B. der «Cantiones Sacrae» von 1597. Die Bezeichnung taucht jetzt neben «Componist», «Musicus» oder dem Titel des ausgeübten Amtes öfters in den Akten auf, z.B. wird auch Schein 1626 in Zusammenhang mit seiner Widmung der «Opellae novae» an den Rat als «Author» dieser Sammlung erwähnt. (Vgl. Zirnbauer, wie Anm. 80, S. 33)

100 Vgl. MGG, Bd. 5, Art. «Haussmann», Sp. 1841-1845.

101 Zit. nach Klaus-Peter Koch, *Valentin Haussmann - Leben und Verzeichnis der Werke*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 29 (1987), S. 13-36, bes. 17.

Loscher und Friedrich Lang) präsentierte.[102] Die Intraden definiert Praetorius einerseits als «Praeludiis zum Tantze», aber im gleichen Atemzug sagt er auch, dass man sie «bey grosser Herren Einzug oder Auffzügen in Turnieren und sonsten zu gebrauchen pflegt»[103]. Er hatte dabei wohl eher die Trompeterintraden vor Augen, mit deren Satztechnik diejenigen Hasslers und später Melchior Francks (zwischen 1603 und 1623) oder Johann Hermann Scheins (1609) abgesehen von gelegentlicher Signalmotivik ausgesprochen wenig gemeinsam haben; sie waren in der Stimmführung aufgrund der intendierten Instrumente auch nicht auf die Töne der Naturtonreihe angewiesen.[104] Ihr festlicher Charakter hingegen ist unverkennbar, und so dürfte dieser Intradentyp denn auch bis zu einem gewissen Grade Ersatz geboten haben für die durch zunehmende Einschränkungen betroffene Repräsentationsmusik der reinen Naturtrompetenensembles im städtischen Bereich.

Zu einem unerschöpflichen Fundus für das Repertoire der Stadtmusiker wurden jedoch die zwischen 1600 und 1650 erschienenen Tanzanthologien - im protestantischen Deutschland waren es etwa 90, was umgerechnet einem Bestand von viereinhalbtausend Kompositionen entspricht -, sei es als wirkliche Tanzmusik (Gebrauchstänze) oder als Unterhaltungsmusik (auch die stilisierten Formen).[105] Sie markieren den Endpunkt einer Entwicklung, die - ausgehend von der Improvisation - über die Kompilation, der schriftlichen Fixierung des nun nicht mehr als selbstverständlich hingenommenen Gebrauchsgutes - letztlich zur Konstituierung, artifizieller, «autonomer» Instrumentalformen führte, auch wenn damit funktionale Bindungen noch keineswegs vollständig abgelegt wurden. Dieser Prozess wurde in jeder Phase von den Stadtpfeifern mitgetragen, ja ihre Musikpraxis erlaubt den Schluss, dass ihnen ein nicht unwesentlicher Anteil an der Vollendung dieser besonderen instrumentalen Musizierform zukommt.

102 Vgl. Sandberger (Anm. 10), S. LXXXVI. Auch in Augsburg war die Zahl der Stadtpfeifer auf sechs erhöht worden (ebd., S. LXXI), Hassler könnte die Stücke also auch für jene Musiker komponiert haben, stand er ihnen doch ab Pfingsten 1600 bis zu seinem Amtsantritt in Nürnberg vor.

103 In: *Syntagma musicum III* (Anm. 64), S. 24-25.

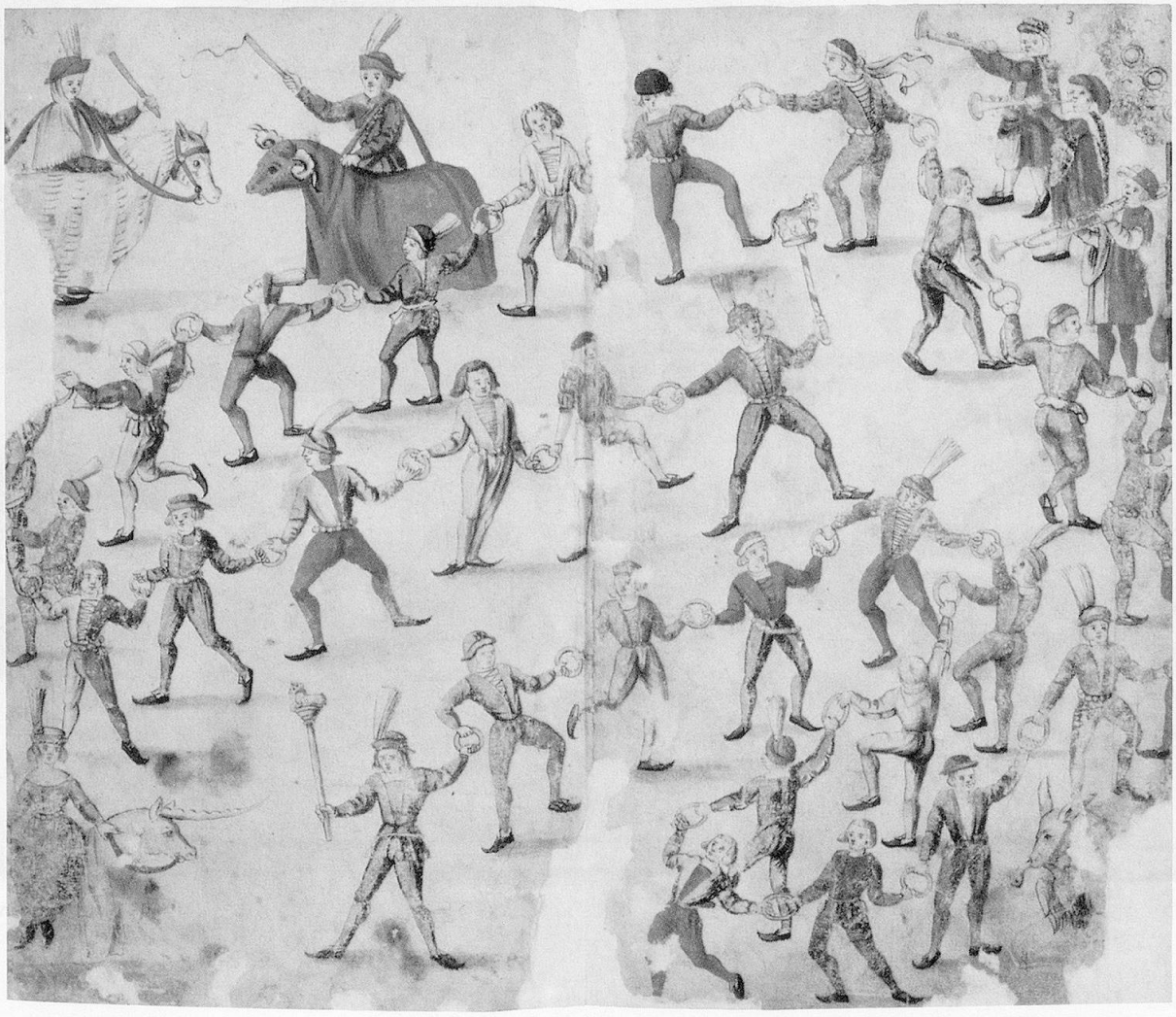
104 Sie zeigen (im Gegensatz zu den Intraden der Trompeter und Pauker, die durch die tiefen 2-3 Ostinato-Stimmen, eine virtuose Clarinstimme, den auf ihren festumrissenen Bereich fixierten Mittelstimmen und durch eine auf das Ende zu immer bewegteren Rhythmik [Tonrepetitionen] charakterisiert sind) einen durchgearbeiteten Satz mit Imitation, Sequenzierungen und stellenweiser Stimmkreuzung.

105 Vgl. Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 4), Laaber 1981, S. 272-274.

*Abbildungen auf Seiten 63–70:*

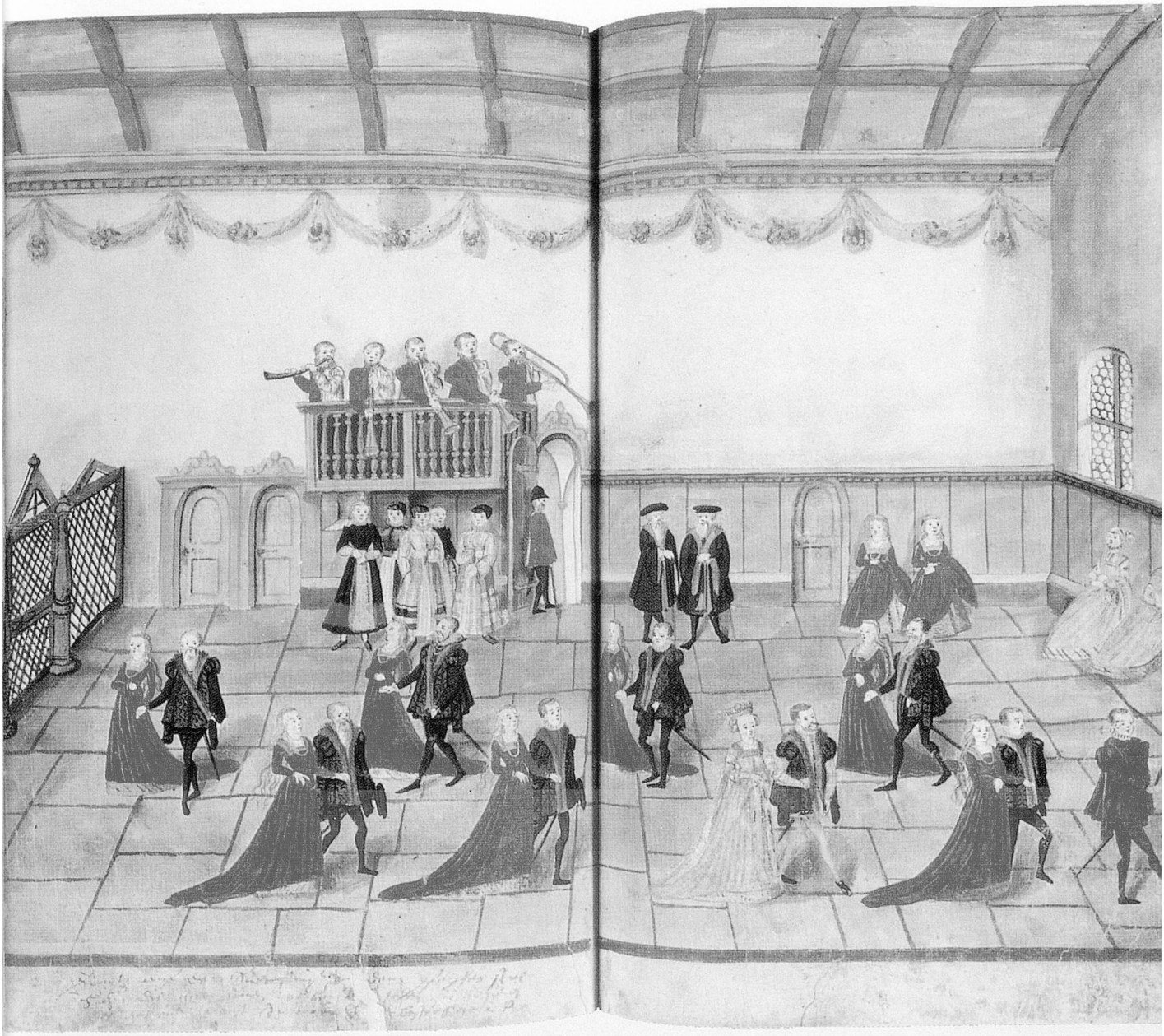
Abbildung 1: Metzgertanz (Stadtbibliothek Nürnberg, Einzelblatt).
Abbildung 2: Metzgertanz (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms. germ. fol. 442, Bl. 2v/3r).
Abbildung 3: Metzgertanz (Stadtbibliothek Nürnberg, Ms.Nor.K.444, Doppel-fol. I [Ausschnitt]).
Abbildung 4: Patriziertanz zu einer «Kronbraut-Hochzeit» (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms.germ.fol. 442, Bl. 164v/165r).
Abbildung 5: Patriziertanz (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms.germ.fol. 442, Bl. 162v/163r).
Abbildung 6: Neujahrsblasen (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms.germ.fol.442, Bl. 91v/92r).
Abbildung 7: Aufzug der Schützen beim Stahlschiessen 1579 (Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin, Ms.germ.fol. 442, Bl. 103v/104r).
Abbildung 8: «Lächerliches» Turnier (Stadtbibliothek Nürnberg, Einzelblatt).
Abbildung 9: Gesellenstechen (Stadtbibliothek Nürnberg, Ms.Nor.K.444, Doppel-fol. III).

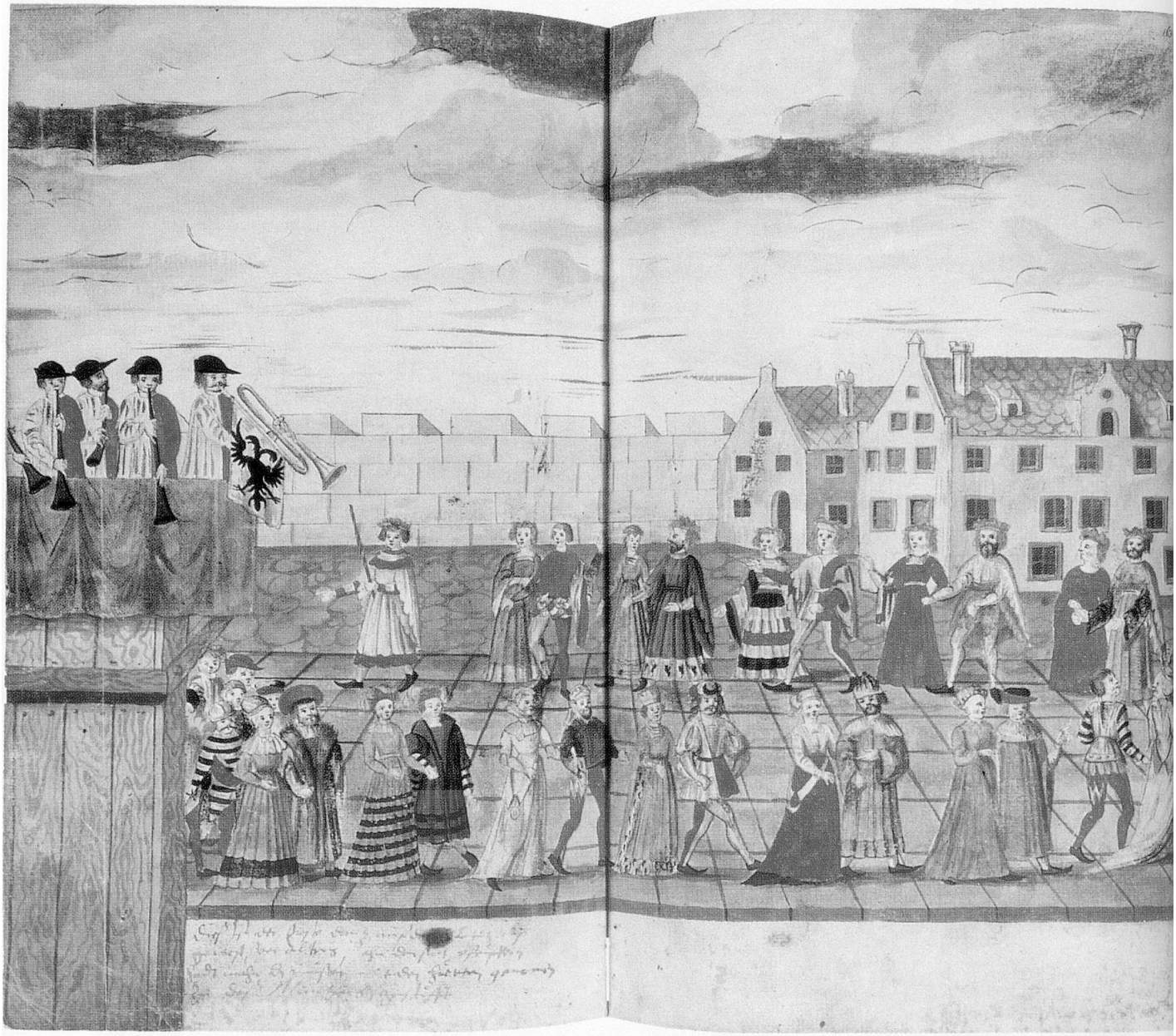
1



2

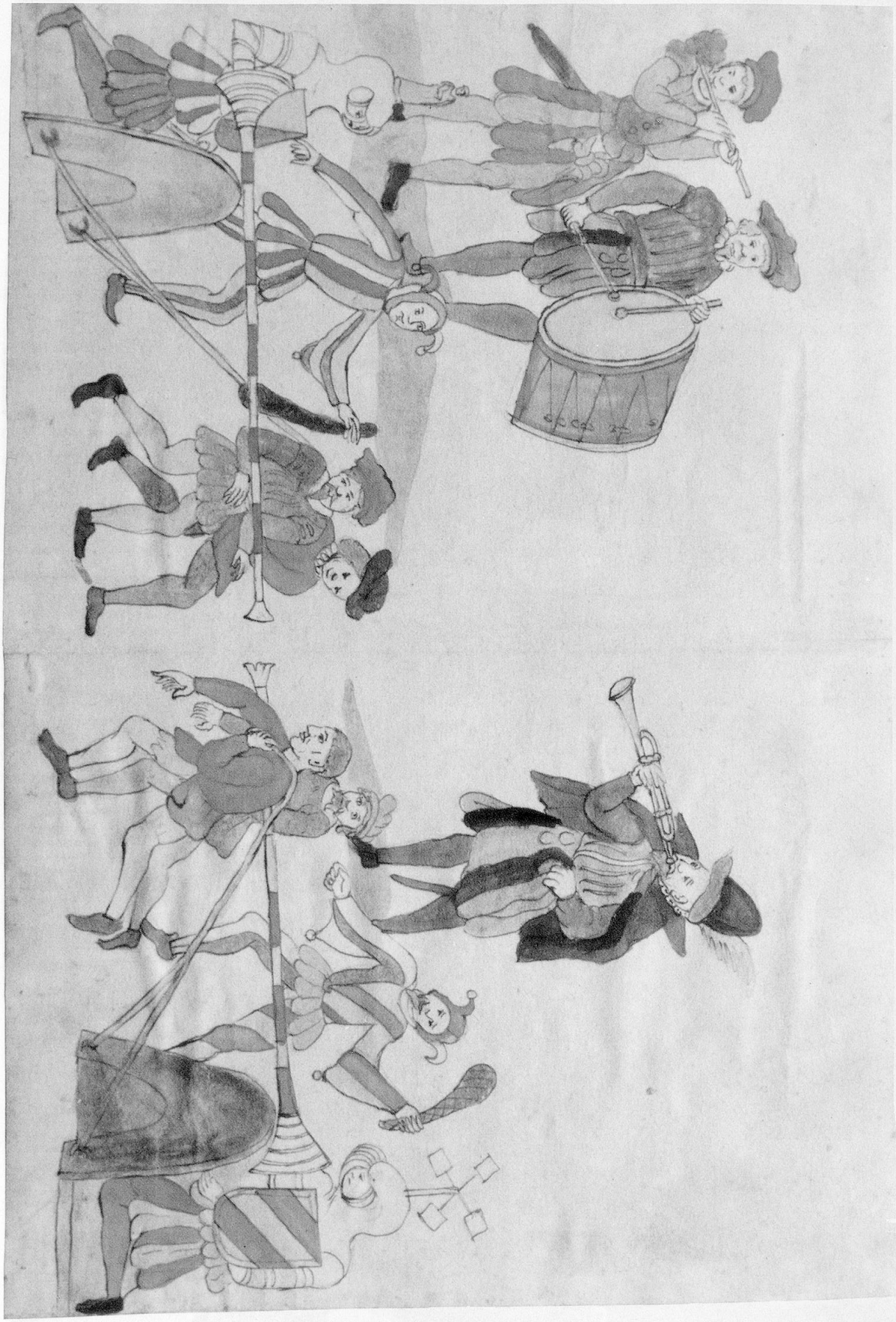
3





5

8



9

# Anhang

## Das Noteninventar der Nürnberger Stadtpfeiferei von 1598

(ergänzt durch die im Verzeichnis von Zirnbauer anhand der überkommenen Notenbände zusammengestellten Titel)

- «Motetten vom Lechner a. 5.6. Vocum»
  **Lechner, Leonhard** (um 1553-1606): Motectae Sacrae, Quatuor, Quinque, & Sex Vocum, ita Compositae, ut non solum viva voce commodissime Cantari, sed etiam ad omnis generis instrumentis optime adhiberi possint, Nürnberg (Gerlach) 1575.

- «von Cipriano De rore a. 4.5. Vocum»
  **Rore, Cyprian de** (1516-1565): Le vive fiamme de'vaghi e dilettevoli Madrigali à 4 et 5 voci, Venedig (Scotto) 1565.

- «von Tilman Susato francecis a. 4.5.6. Vocum»
  **Susato, Tilman** (um 1500-1561-1564, dt. Musikdrucker und Komponist, ab 1529 in Antwerpen als Notenschreiber und Instrumentist an der Kathedrale, seit 1531 als Stadtmusicus nachweisbar): Liber primus (Secundus) Sacrarum Cantionum Quinque Vocum Vulgo Moteta Vocant, ex optimis quibusq: huius aetatis musicis Selectarum, Quinta Pars, Antwerpen 1546.

- «Motetten vom Orlando a. 6. Vocum»
  **Lasso, Orlando di** (1532-1594): Motetta Sex Vocum, München (Berg) 1582.

- «Selectissima Cantiones. orlando. a. 6. Vocum»
  **Lasso, Orlando di:** Selectissimae Cantiones, Quas vulgo Motectas Vocant, Partim Omnino Novae, Partim Nusquam In Germania excusae, sex & pluribus vocibus compositae, Nürnberg (Gerlach) 1579.

- «Beschribne bücher in quart sein der 6. bücher» [?]

- «Die Oratio vechi a. 5.6.7.8.9.10. vocum»
  **Vecchi, Orazio** (1550-1605): Piu è diversi Madrigali e Canzonette à 5-10, Nürnberg (Gerlach) 1594.

- «Sacra Symphonia. a. 5.6.7.8.10.12.16. Vocum»
  **Hassler, Kaspar** (1562-1618): Sacrae Symphoniae Diversorum Excellentissimorum Authorum Quaternis, 5.6.7.8.10.12. & 16. vocibus, tam vivis, quam instrumentalibus accomodatae, Nürnberg (Kaufmann) 1598.

- «Gemma musicalis sein der bücher. 6.»
  **Lindner, Friedrich** (um 1540-1597): Selectissimas Varii Styli Cantiones (vulgo Italis Madrigali et Napolitane Dicuntur) Quatuor, Quinque, Sex & Plurium vocum continens: Quae ex diversis praestanissimorum Musicorum libellis, in Italia excusis, decerptae, et in

gratiam utriusque Musicae studiosorum in lucem editae sunt, Liber primus - tertius, Nürnberg (Gerlach) 1588-1590.

– «Beschribne bücher in De leng. sein der 5. bücher» [?]

– «Thomas ludovici a Victoria. a.4.5.6.8.12.»
**Victoria, Thomas Luis (Ludovico) da** (um 1548/1550 Avila - 1611 Madrid, ab 1565 bis 1585 in Rom, 1571 Nachfolger Palestrinas als Musiklehrer am Collegium Romanum, 1573 Kapellmeister am Collegium Germanicum): Cantiones Sacrae ... Quatuor, Quinque, Sex, Octo Et Duodecim vocum, nunquam antehac in Germania excusae, Dillingen (Mayer) 1589.

– «Musica Divina a. 4.5.6.7.»
**Phalèse, Pierre** (um 1510 - wahrscheinlich 1573, Musikverleger in Löwen; 1581 verlegte der gleichnamige Sohn, † 1629, das Geschäft nach Antwerpen): Musica divina di XIX. Autori Illustri a IV.V.VI. et VII. Voci, Antwerpen 1583.

– «Die Cipriano de Rore in perchamen Ein banden»
wahrscheinlich = «**Di Cypriano de Rore** ill primo libro de Madrigali à 4. seindt 6 tomi, inn bretten inn weissleder gebunden.» (1609)

– «Musica De diversi Autori a. 7.8.9.10.11.12.»
**Vinci, Giacomo** (Musikdrucker und Verleger in Venedig, † um 1618): Musica De Diversi Autori Illustri Per Cantar et Sonar in Concerti a Sette, Otto, Nove, Dieci, Undeci & Duodeci Voci, Libro Primo, Venedig 1584.

– «Canzonetti Di Oratio Vechi. a. 4. sein der bücher. 6.»
**Vecchi, Orazio:** Canzonette di Oratio Vecchi da Modona, Libro Primo A Quattro Voci Novamente Ristampate, Venedig (Gardano) 1580.

- «Musica Nova Di Adrian Willart sein der bücher. 7.»
**Willaert, Adrian** (zw. 1480/1490-1562): Quintus Et Septima Pars Musica Nova, Venedig (Gardano) 1559.