

Musikinstrumente im Gefüge von Hierarchien

Ein paar historische Notizen

Das Thema „Hierarchien“ ist auf Musikinstrumente in zweifacher Hinsicht anwendbar. Erstens besitzen Instrumente in der Öffentlichkeit einen (zum Teil sehr ausgeprägten) sozialen Status und bilden auf diese Weise eine Rangordnung aus. Eine Violine beispielsweise besitzt einen ganz anderen Status als eine Blockflöte oder Pauke. Diese Wertungen, die auch einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf Musikpädagogik und Konzertleben gewinnen, sind in der Regel recht dauerhaft, können sich aber dennoch im Laufe größerer Zeiträume wandeln.

Zweitens existieren in der Zusammensetzung eines Ensembles bzw. Orchesters deutliche hierarchische Strukturen. Hier ist entscheidend, wer in der Oberstimme führt, welche Instrumente den musikalischen Satz gewissermaßen „tragen“, wer dabei Begleitfunktionen wahrnimmt u. ä. In diesem Sinne kristallisieren sich von Epoche zu Epoche, von Stil zu Stil unterschiedliche Rangordnungen heraus. Ist ein Instrument zu einem bestimmten Zeitpunkt in oberster Position führend, kann es später oder in einem anderen Stilbereich einen dazu divergierenden Rang einnehmen (und natürlich umgekehrt).

1. Wie entsteht ein sozialer Status?

Der soziale Status eines Instrumentes hängt stets von mehreren Faktoren ab. Durch Herkunft und Geschichte, Material, technischen Bau, äußere Optik, Klangcharakteristik, Assoziationen mit außermusikalischen Inhalten (z. B. Magie), spieltechnische Möglichkeiten sowie musikalisches Repertoire entsteht ein bestimmtes „Bild“, das die Grundlage für eine allgemeine Wertung darstellt.

Die Größe des Instrumentes samt allfälligen visuellen Assoziationen und/oder seine Lautstärke können hierbei maßgeblich einwirken. Größe und Form verleihen beispielsweise Eleganz und verhelfen damit zu öffentlicher Repräsentanz (Klaviere in bürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts); der Klang wird als „schön“, „seelenvoll“, „gesänglich“ eingestuft (z. B. Querflöte; Violoncello besonders in höheren Lagen) oder bekommt durch eine Doppelrohrblatt-Konstruktion eine ganz spezifische Charakteristik (siehe Oboe, häufig mit „Klage“ u. ä. assoziiert). Natürlich sind daneben stilistische Zuordnungen kennzeichnend (z. B. Gitarre als volkstümliche „Klumpfen“ oder als Konzertinstrument).

Besonders bedeutsam sind – in Verbindung mit bzw. als Resultat der genannten Faktoren – die Spielerschicht(en) und bevorzugten Verwendungsbereiche. Denn daraus erst entwickelt sich ein sozialer Rang: Welches Ansehen genießen die Spieler? Ist es ein Instrument des Adels oder der bäuerlichen Bevölkerung? Erklängt es zu bestimmten offiziellen Anlässen? Wird ihm vielleicht sogar hoher Symbolgehalt zugesprochen (wie beispielsweise der Trompete „Herrschaft“)?

Gerade beim Übergang aus dem Bereich Volksmusik in jenen der Kunstmusik sind interessante Phänomene beobachtbar. Wird ein ursprünglich volksmusikalisches Instrument in den Kunstbereich übernommen, so steht – abgesehen von der Idee einer optischen Verschönerung (im Sinne einer Anpassung an die neuen Hierarchie-Verhältnisse) – vor allem die Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten im Vordergrund. Das Hackbrett erhält in diesem Fall eine Bespannung mit Darmsaiten sowie Metallhaken zur Verkürzung (und Erhöhung) der Baßsaiten um einen Halbton, eventuell zusätzlich einen zweiten Resonanzboden. Insgesamt wird auch in der Regel die Anzahl der Saiten erhöht, um die klanglichen bzw. spieltechnischen Möglichkeiten zu optimieren. An zwei konkreten Beispielen – Trompete und Drehleier – soll nun diese Status-Problematik kurz entfaltet werden.

1.1 Zur „heroisch-musicalischen Trompeter- und Paukerkunst“

1795 – also schon im Rückblick auf die lange, ehrwürdige Tradition – faßte Johann Ernst Altenburg in seinem Standardwerk „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musicalischen Trompeter- und Paukerkunst“ den ruhmreichen Werdegang dieses Musikerstandes zusammen und meinte, daß ein Trompetercorps wesentlich zum äußeren Glanz eines Hofes beitrage.

Aus Blech gefertigte Trompeten kamen im Zeitalter der Kreuzzüge aus dem Orient nach Europa. Im Gegensatz zum konisch konstruierten Waldhorn besitzt die Trompete einen zylindrischen, eng mensurierten Korpus und wurde zunächst als „Naturinstrument“ gespielt, d. h. ohne Klappen und Ventile. Ab dem 12. Jahrhundert ist diese früheste Form als sogenannte „Busine“ nachweisbar. Durch kontinuierliche Formveränderungen – um 1400 bereits datiert eine englische Darstellung mit S-förmig gewundenem Korpus – entwickelte sich die „moderne“, zweifach gewundene Gestalt.

Zwei Merkmale waren vorrangig für die Entwicklung eines sozialen Status ausschlaggebend: einerseits der laute (besonders im Freien bestens geeignete) Ton, andererseits die reproduzierbare Tonskala. Natur-Trompeten weisen in den unteren Lagen die weit auseinander liegenden Komponenten der Obertonreihe auf (z. B. in C-Dur: C – c – g – c¹ – e¹ – g¹ usw.), die aufgrund von Lippenspannung und Blasdruck herausgefiltert werden können. Nur im oberen Bereich ist richtiges Melodispiel (diatonisch/chromatisch) möglich. Diese Kunst des „Clarín-Blasens“ war noch zu Zeiten Johann Sebastian Bachs relativ wenigen Künstlern vorbehalten (Stichwort: „Brandenburgisches Konzert“ Nr. 2, Finale), und selbst Ludwig van Beethoven rechnete in seinen Symphonien im wesentlichen noch mit Naturinstrumenten.

Die ursprünglichen spieltechnischen Möglichkeiten bedeuteten also, daß sich Signal- bzw. Fanfarenmelodik (Oktav, Quint, Quart) ergab – und sich auch in diesen melodischen Konturen semantisch festigen konnte. Damit war zugleich der Grundstein für eine Verwendung beim

Militär und in höfischen Kreisen gelegt. (Daß viele Trompeter – vermutlich bis hinein in die Barockzeit – gar keine Noten lesen konnten, sei hier angemerkt. Das war auch kaum nötig, weil die Signale und Weisen oral bzw. akustisch tradiert wurden.)

Die Trompeten wurden bald aus Metall hergestellt und kunstvoll verziert. Als Herolds- und Militärinstrument wurden sie überdies mit Standarten und farbigen Kordeln geschmückt, um die Repräsentativfunktion herauszustreichen. Bereits um 1300 sind in Paris eigene Trompetenbauer verbürgt. Waren diese Blasinstrumente das Mittelalter hindurch noch meist in Händen fahrender Spielleute, änderte sich das Bild im 15. Jahrhundert grundlegend. Die Trompete wurde mehr und mehr „höfisch“ in den Kontext öffentlicher Repräsentation und adeliger Unterhaltung eingebunden. Deutlich dokumentiert diese Verwendungsweise die Bezeichnung „trompette de menestrel et de guerre“, die ab ungefähr 1420 am burgundischen Hof gebräuchlich war. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren beispielsweise am kaiserlichen Hof in Wien 15 Trompeter und ein Pauker angestellt.

Diese Sonderstellung wurde durch den Kurierdienst weiter gefestigt. Indem der Herold Befehle des Königs oder Kaisers der Öffentlichkeit stellvertretend übermittelte, erhielt das dazugehörige Signalinstrument eine ausgeprägte Herrschaftssymbolik. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, daß Trompeter besondere Privilegien zugesprochen bekamen und sich früh eine eigene Zunft herausbildete. Jeder, der dieses Instrument öffentlich spielte, mußte oberen Gesellschaftsschichten angehören. Kaiser Karl V. war der erste Herrscher, der den Trompetern in der Reichspolizeiordnung von 1548 eine standesgemäße Organisation bewilligte. Ihr sozialer Rang war so hoch, daß das Auftreten bei „gewöhnlichen“ Anlässen wie Hochzeiten oder Taufen strikt untersagt war.

In diese Entwicklung trat ein zweites Instrument ein: die Pauke. Neben der Trompete fungierte sie gewissermaßen als Baßinstrument.

Auch sie wurde kostbar geschmückt (u. a. mit einem gestickten Seidenbehang, der sogenannten „Schürze“). Als Elisabeth von Valois 1559 zu ihrer Hochzeit mit Philipp II. nach Spanien reiste, wurde sie an der Grenze von Paukern zu Pferde empfangen. (Das heute noch gängige Sprichwort „mit Pauken und Trompeten“ verweist auf den alten Status.) Die Spieler beider Instrumente durften eine repräsentative Uniform tragen und ein eigenes Pferd halten. Ihr hoher sozialer Status ist auf vielen Gemälden festgehalten (z. B. „Ehrenpforte Maximilians“ von Albrecht Dürer).

Während sowohl Trompete als auch Pauke bei Hoffesten und beim Militär ihren Status konstant beibehielten, verlief die Entwicklung im Bereich der Kunstmusik anders. Die Trompete wurde zwar ab der Spätrenaissance von Komponisten eigens vorgeschrieben (z. B. von Giovanni Gabrieli), besaß jedoch im Ensemble- und späteren Orchesterverband wie die Pauke eine deutlich untergeordnete Rolle (von einzelnen Solopassagen abgesehen). Dies hatte vorwiegend mit dem anders gearteten Verwendungszusammenhang zu tun: Während die Pauke – als nicht melodiefähiges Schlaginstrument – höchstens metrisch-rhythmische Impulse (zunächst auf Tonika und Dominante) zu setzen hatte, war die Naturtrompete nur in der oberen, schwierig zu spielenden Lage als Melodieträger verwendbar.

Der italienische Virtuose Girolamo Fantini veröffentlichte 1638 ein Schulwerk unter dem Titel „Modo per imparare a sonare di tromba“, aus dessen Einleitung klar die Intention des Autors hervorgeht, die Trompete den übrigen „perfekten“ Instrumenten an die Seite zu stellen – ein Denken in Rangordnungen also. Die neuartige Orientierung an Gesang und Orchester-Instrumenten löste das Instrument langsam von den bekannten Signal- und Repräsentanzfunktionen, was im Bereich der Kunstmusik eine Werterhöhung nach sich zog. Hinzu kam die extreme Virtuosenkunst zu Mitte und Ende des 18. Jahrhunderts, wo Komponisten in Solo-Konzerten sogar die Spitzentöne f^3 und g^3 forderten.

Seit der Frühklassik wurde die Trompete auch (zunächst gelegentlich) in Symphonien vorgeschrieben, meist jedoch – im Gegensatz zu den „höherwertigen“, den Holzblasinstrumenten damals schon praktisch gleichgestellten Hörnern – nur in Verstärkungsfunktion (Tutti).

Neue Impulse für das Repertoire – und damit für eine höhere Rangordnung – kamen vom Instrumentenbau her. Ende des 18. Jahrhunderts versuchte man mit der sogenannten Inventionstrompete, bei der man verschieden lange Zusatzrohre („Stimmbögen“) einsetzen konnte, den Umfang der melodischen Gebrauchsskala zu vergrößern. Allerdings stellte das Umstecken der Rohre ein nicht unbeträchtliches Hindernis dar. Kurz vor 1800 konnte Anton Weidinger die Tonskala der Trompete durch ein Klappensystem erweitern; weitere Verbesserungen folgten. Trotz der geänderten spieltechnischen Möglichkeiten, die im Orchesterverband neue Aufgaben und „Rollen“ brachten, verlor das Instrument auch im 19. Jahrhundert nie ganz die eingeschliffenen Statureigenschaften. So verwies Hector Berlioz in seiner berühmten Instrumentationslehre wiederum auf den glänzenden Ton, auf Triumph und Krieg. Heute noch ist die große Vergangenheit des Instrumentes spürbar. Jeder, der für ein Konzert Trompeter „zukaufen“ muß, kann dies zumindest an den anfallenden Kosten feststellen.

1.2 Ein Instrument mit höchst wechselhafter Geschichte: Drehleier

Die Drehleier (Radleier) weist eine soziale Wirkungsgeschichte mit derart großen Höhen und Tiefen auf, die sie kaum mit einem anderen Instrument teilt. Weder Herkunftsort noch Entstehungszeit sind bis heute eindeutig geklärt. Der erste europäische Beleg datiert aus dem 12. Jahrhundert. Zwei unterschiedliche Bezeichnungen beziehen sich auf Größe bzw. Spielart: Das „Organistrum“ wurde von zwei Musikern gespielt, die „Symphonia“ stellte eine kleine Variante für einen Musiker dar.

Bis in das 14. Jahrhundert hinein besaß die Drehleier sowohl im kirchlichen als auch im weltlichen Bereich einen hohen sozialen Status. So

finden sich beispielsweise Abbildungen in französischen und spanischen Kirchen. König David, Engel und ebenso namhafte Spielleute als Ausführende dokumentieren die Bedeutung dieses Instrumentes.

Die politischen und wirtschaftlichen Ereignisse im Spätmittelalter wirkten sich jedoch negativ auf den Status der Drehleier aus. Arme fahrende Bettler, Verstümmelte, Blinde ohne geeignete musikalische Kenntnisse verwendeten nun dieses Instrument, da es relativ leicht zum Erklingen gebracht werden konnte und zugleich auf der Straße eine gewisse Attraktion darstellte. Dieses Faktum ist ein illustratives Beispiel für einen markanten Statusverfall, der rein sozialhistorische Gründe besitzt. Bis in die Romantik blieb die Drehleier das Bettlerinstrument schlechthin, daneben allerdings war sie in der Volksmusik verankert.

Eine Ausnahme, die noch einmal einen kurzen Aufstieg mit sich brachte, ist im 18. Jahrhundert in Frankreich festzustellen. Im Zuge der höfischen „Pastoral-Mode“, die u. a. zu einer Idealisierung des Schäferlebens führte, wurden auch die entsprechenden Instrumente wiederentdeckt. Neben dem Dudelsack (Musette) war es in erster Linie die Drehleier, die ins Zentrum neuen Interesses rückte. Instrumentenbauer bemühten sich um modische Formen und Komponisten verfaßten neue Werke und Schulen. Besonderes Ansehen genoß die neukonstruierte „vielle organisée“, eine Orgelleier. Ihr hoher Status rührte nicht zuletzt von den adeligen Spielern – unter ihnen sogar König Ferdinand IV. von Neapel – her. Auch die Frau Ludwigs XV. befand sich in der Reihe der Musikerinnen.

Wiederum war es ein politisches Ereignis – diesmal die französische Revolution –, die dem sozialen Höhenflug der Drehleier ein endgültiges Ende setzte. Was verblieb, sind einzelne Reflexe in Form von Attributen mancher Bühnenfiguren und – schön erhaltene Instrumente in diversen Sammlungen.

2. Hierarchien im Orchester

2.1 *Eine variable Institution*

Beim Orchester, in unserem modernen Sinne im Barock entstanden, handelt es sich um einen Besetzungstypus, der je nach Zeit, Ort (Kirche, Hof, Opernhaus) und besonderer Funktion (z. B. Blasorchester, Jazzband) variabel auftritt. Wirtschaftliche Grundlagen sind hierbei ebenso bestimmend wie epochenspezifische Klangideale und Stilmomente. Ebenso konnten eigene Orchester für besondere Anlässe (Hochzeiten, Kaiserkrönungen usw.) in großen Dimensionen zusammengestellt werden.

Weiters mußten Orchestergröße und Musikeranzahl nicht notwendigerweise zusammenfallen. Früher war es durchaus üblich, daß ein- und derselbe Musiker mehrere Instrumente (z. B. Flöte und Oboe) spielte. Die Gesamtgröße wurde aus nachromantischer Sichtweise heraus überhaupt lange Zeit für alte Musik verfälscht. Historische Belege dokumentieren die oft erstaunlich geringe Musikerzahl in Hofkapellen und Opernhäusern. So hatten das berühmte Mannheimer Hoforchester 1777 knapp 50 Musiker und Joseph Haydn in der Hofkapelle des Fürsten Esterházy (1783) exakt 23 Musiker zur Verfügung. Auch in der Pariser Opéra um 1773 musizierten nicht mehr als höchstens 60 Instrumentalisten; in der Wiener Hofkapelle gab es zu Anfang des 19. Jahrhunderts ungefähr 30 Musiker. (Aus der Romantik sei auch kurz ein gegenteiliges Extrembeispiel, das nie realisiert wurde, zitiert: Berlioz beschrieb seine Vision eines 465 Musiker umfassenden Klangapparates, u. a. mit 120 vierfach geteilten Violinen, 12 Posaunen, 30 Harfen und 8 Paar Pauken.)

2.2 *Veränderungen im historischen Längsschnitt*

In der Renaissance existierten noch weitgehend frei formierte Ensembles, die aus Instrumenten gleichartiger oder unterschiedlicher Familien zusammengesetzt waren. In England sprach man sehr bildhaft von sogenannten „whole“ oder „broken consorts“. Grundsätzlich

waren damals Besetzungsfreiheit und Buntheit typische Charakteristika. Die jeweilige Lage mußte passen, klangfarbliche Aspekte waren zumeist nicht relevant. (Ausnahmen finden sich im Werk Claudio Monteverdis, der z. B. in seinem berühmten „Orfeo“ eine Holzorgel vorschrieb und ganz bestimmte Spieltechniken forderte.) Erst die Tendenz zu einem normierten Klangapparat vor dem Hintergrund eines Klang- bzw. Tonsatzideals führte zu deutlich gestuften Hierarchien innerhalb der Musikergruppe.

Im Barock, dem sogenannten „Generalbaßzeitalter“, spiegelte schon die Sitzordnung die Statusverhältnisse wider: In der Mitte saßen der Cembalist, um ihn herum die Spieler der Laute (auch Theorbe, Chitarone), Violoncello, Streichbaß, eventuell Fagott. Auf dieser mittig positionierten harmonischen Grundlage bauten als zweite Schicht die Streicher auf; eine dritte wurde schließlich aus einzelnen Blasinstrumenten gebildet, die weitgehend punktuell für spezifische Farben sorgten, jedoch nicht fest im musikalischen Satz verankert waren. In Frankreich kam es relativ früh zu normierten Besetzungen. Jean-Baptist Lully arbeitete in Paris mit einem Orchester, das aus einem die Basis bildenden, fünfstimmigen Streichensembel und einem „Bläsertrio“ (zwei Oboen und Fagott) bestand.

Nach 1700 vollzog sich im Zuge eines tiefgreifenden Stilwandels eine markante Umstrukturierung innerhalb des Orchesters. Die bislang dominierende Generalbaßgruppe trat in den Hintergrund; spezifische Baßinstrumente wie Lauten, Theorben, später auch das Cembalo verschwanden aus dem Instrumentarium. Neben den nun führenden Streichern stiegen rangmäßig die Blasinstrumente auf, die neue Aufgaben zugeteilt bekamen. So fungierten etwa die Hörner als „Pedal“. Richtungsweisend waren hier die Neuerungen im Mannheimer Hoforchester, dessen Aufstellung die neuen Verhältnisse widerspiegelte: Die Streicher saßen im Halbkreis, daneben bzw. dahinter die Bläser. Gleichzeitig wurde die chorische Besetzung der Streicher (d. h. chorisch besetztes Streichquintett mit Violine 1 und 2) sowie die paarwei-

se der Bläser standardisiert. (Erst im 19. Jahrhundert wurde diese Streicherformation durch „divisi“-Anweisungen aufgelockert.) Das „klassische“ Orchester war weiterhin auf der Streichergruppe begründet. Hinzu kamen zweifach besetztes Holz (Flöte, Oboe, Fagott) sowie zwei Hörner und meist ein paar Pauken. Wichtige Erweiterungen betrafen Klarinetten, Trompeten und Posaunen. Klang- und werkspezifische Besonderheiten stellten zur Mozart-Zeit Instrumente der modischen „Janitscharen-Musik“ dar (Piccoloflöte, Triangel, Becken, große Trommel).

Der weitere Verlauf in der Geschichte des Orchesters stand wesentlich im Zeichen von Erweiterung (zur dynamischen Verstärkung und farblichen Ergänzung) einerseits und klanglicher Differenzierung bzw. Umfangsvergrößerung (z. B. Kontrafagott) andererseits. Mit der Vergrößerung des Orchesterapparates wurde eine allgemeine „ausgewogene“ Klangbalance immer wesentlicher, da ja die Grundrelationen (Streicher – Bläser) stimmig bleiben mußten. Zwei Hinweise hiezu mögen genügen: Schon Beethoven verlangte für seine Dritte Symphonie („Eroica“) drei Hörner, Bruckner für seine spätrömantischen Symphonien sogar acht. Weitere Instrumente wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Klanguausbau und für spezifische Charakteristik hineingenommen: z. B. Tuba, Baßklarinette oder Herdenglocken. Ebenso wurden durch bauliche Differenzierungen neue Klangnuancen gewonnen – die sogenannte „Wagner-Tuba“ ist hierfür ein gutes Beispiel (Mischform aus Tuba und Waldhorn mit engerer konischer Bohrung).

Grundsätzlich gilt für das 19. Jahrhundert eine generelle Aufwertung der Blasinstrumente. Einzelne konnten nur für kurze Zeit einen Rang im Orchester besetzen wie die Ophikleide. Das tiefe, mit Klappen ausgestattete Blechblasinstrument war die Idee eines Pariser Erfinders und war ursprünglich in erster Linie als Baßinstrument für Militärkapellen gedacht. Doch schon kurz nach der Entstehung setzte Gasparo Spontini das Instrument als „exotisches“ Novum in seiner Oper „O-

lympie“ (1819) ein. Die Ophikleide konnte ihren Orchesterrang neben den traditionellen Blechblasinstrumenten eine Zeit lang durch fallweise Verwendung behaupten.

Das 20. Jahrhundert brachte schließlich noch einen Aufstieg der Schlaginstrumente, der teilweise durch außereuropäische Kulturkontakte angeregt wurde. In einem Werk wie „Ionisation“ von Edgar Varèse, in dem ausschließlich diese Instrumentengruppe gemeinsam mit einer Sirene vorgeschrieben ist, erscheint der traditionelle Tonsatz aufgelöst zugunsten einer rein perkussiv-farblichen Konzeption. In Stilbereichen dieser Art, in denen Melodik/Harmonik als traditionelle Sinnträger suspendiert sind, gewinnen folgerichtig die Schlaginstrumente an Bedeutung und Status. (So besitzt ja das Schlagzeug auch im Jazz von jeher eine eigenständige, viel höhere Bedeutung.)

In diesem Sinne könnte man vielleicht von einer gewissen Tendenz zur Demokratisierung sprechen, die im Zeichen eines sehr umfangreichen, vielfach gestaffelten Klangkörpers und unterschiedlichster Stile letztlich alle Instrumente zu wichtigen Klangträgern machte. Heutige Besetzungen jenseits überlieferter Formationen würden dies unterstreichen.

3. Literatur

- ALTENBURG, Johann Ernst (1993): Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst. – Reprint [Halle 1795]. Michaelstein.
- BAINES, Antony (1976): Brass Instruments. Their History and Development. - London.
- BERLIOZ, Hector (1955): Große Instrumentationslehre. - Erg. und rev. von Richard Strauss. Neuauflage [Leipzig 1905]. Leipzig.
- BRÖCKER, Marianne (²1977): Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. - 2 Bände. Bonn – Bad Godesberg.
- GÜLKE, Peter etc. (Hg. 1996): Das Orchester. Geschichte und Gegenwart. - Kongreßbericht zum 8. Internationalen Gewandhaussymposion 1993. Leipzig.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 2003

Band/Volume: [2003](#)

Autor(en)/Author(s): Partsch Erich Wolfgang

Artikel/Article: [Musikinstrumente im Gefüge von Hierarchien Ein paar historische Notizen 179-189](#)