

Alte volkstümliche Musikinstrumente in deutschschweizerischen, besonders in baslerischen Darstellungen

Autor(en): **Bernoulli, Eduard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **17 (1918)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-112973>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Alte volkstümliche Musikinstrumente in deutschschweizerischen, besonders in baslerischen Darstellungen.

Von Eduard Bernoulli in Zürich.

Die Geschichte der Musikinstrumente hat schon vor mehreren Jahrzehnten ihre besondere Pflege zu finden begonnen. Wohl an erster Stelle darf Edmond de Coussemaker, der unermüdliche aus Nordfrankreich gebürtige Forscher auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte genannt werden. (Er hat sich auch als Mitarbeiter von Didrons *Annales archéologiques* betätigt). Dann ist auf französischer Seite noch hervorzuheben das grosse dreibändige Werk: „*Les instruments à archet*“, von L. A. Vidal, 1876—1878. — Als Systematiker unter Verwendung reichen Bildmaterials ging dann 1882 in Deutschland ein Nachlassherausgeber vor: Dr. Richard Rühlmann, der seines Vaters, des Dresdener Musikers Julius Rühlmann „*Geschichte der Bogeninstrumente*“ mit einem Atlas von 13 Tafeln in Braunschweig herausgab. Auch W. J. von Wasielewski mit seiner „*Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert*“ soll nicht vergessen werden. Ausserdem mit seinen Monographien über: „*Die Violine im 17. Jahrhundert*“; „*Das Violoncell und seine Geschichte*“. Und bereits vorher, 1868, hatte Oscar Paul in Leipzig eine „*Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments*“ veröffentlicht, im Rückblick auf die musikalische Abteilung der Pariser Weltausstellung von 1867. Neuerdings hat Hugo Leichtentritt nachdrücklich aufmerksam gemacht auf den Wert bildlicher Darstellungen von Musikinstrumenten für die Kenntnis nicht allein der Entwicklungsgeschichte einzelner Instrumente, sondern auch der Pflege der Instrumentalmusik in der betreffenden Periode. Der Verfasser hat dabei die Jahrhunderte des Uebergangs vom Mittelalter zur Neuzeit in den Kreis

seiner Betrachtung gezogen, wobei naturgemäss besonders vom Zeitalter der eigentlichen Renaissance an wertvolle Belege in Hülle und Fülle sich finden liessen.¹⁾

Insbesondere das Mittelalter dagegen hat Edward Buhle zum Gegenstand seiner sorgfältigen Nachforschungen gemacht. Die Blasinstrumente, einschliesslich der Orgel, sind von ihm in einer wertvollen Monographie behandelt worden.²⁾ Auch in nichtillustrierten und in illustrierten Katalogen von Instrumentensammlungen finden sich manche Angaben, die über den Rahmen rein technischer Notizen hinausgehen. Es seien hier beispielsweise genannt: der Führer durch die Sammlung alter Musik-Instrumente der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin von Oskar Fleischer, 1892, der über den einzelnen Gruppen summarische kulturgeschichtliche und technische Notizen gibt. Ferner der Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum zu Basel, von Karl Nef, 1906. Die hübschen bildlichen Beigaben wirken hier noch als besonderer Schmuck. Allein, freie Abbildungen zeigen eben unter Umständen noch anderes, als die bloss nach vorhandenen Originalien angefertigten Lichtdruckwiedergaben. Sie deuten uns oftmals das Milieu an, in welchem die betreffenden Instrumente vorzugsweise Verwendung fanden; sie geben uns Auskunft über die gesellschaftliche Stellung, über die Beliebtheit und Verbreitung, über die Handhabung der Instrumente. Deshalb ist auch wohl das vollendetste, was bisher in Gestalt eines Kataloges geboten wurde, die auf mehrere Bände verteilte Publikation der Heyerschen Sammlung in Köln, deren Konservator G. Kinsky dem beschreibenden Texte nicht nur jeweilen geschichtliche Erläuterungen beifügt, nicht nur einzelne besonders interessante und schöne Typen der Sammlung hat konterfeien lassen, sondern auch sachlich entsprechende Gemälde als Illustrationen heranzieht.

¹⁾ Sammelbände der I. M. G. Jg. VII, Heft 3 (1906): „Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?“

²⁾ Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikinstrumente „I. Die Blasinstrumente“. . . Leipzig 1903 — Vom gleichen Verfasser († 1913) erschien 1910 noch in der Festschrift für Rochus von Liliencron (S. 51 ff.): „Das Glockenspiel in den Miniaturen des frühen Mittelalters.“

Selbstverständlich können auch Plastiken und kunstgewerbliche Stücke von Reiz für uns sein, wenn wir der Geschichte der Instrumente in irgend einer Beziehung nachzuspüren suchen.

Was im Folgenden von neuem Belegmaterial beigebracht werden kann, darf allerdings nur den Anspruch darauf erheben, ein kleiner Beitrag zur alten Geschichte der volkstümlich instrumentalen Musikpflege insbesondere auf baslerischem Boden zu sein. Anderes, was Fachgenossen bekannt ist, musste doch neuerdings erörtert werden, weil unser Gebiet von Historikern und Geschichtsfreunden im Allgemeinen seltener begangen wird.¹⁾ Immerhin beleuchtet Rudolf Wackernagel, abgesehen davon, dass er auch das

¹⁾ Im siebenten Jahrgang der Zeitschrift „Die Schweiz“ (1903, S. 540 ff.) ist eine illustrierte Skizze aus dem Musikleben der Vergangenheit von Karl Nef der Stadtpfeiferei gewidmet. Abgesehen von einer Holzschnittwiedergabe des Wandgemäldes von Albrecht Dürer im Nürnberger Rathaussaal, bezeichnet als: Nürnberger Stadtpfeifer (der sog. „Pfeiferstuhl“), betreffen die übrigen Reproduktionen lauter Darstellungen schweizerischer Provenienz. Vier davon sind — nach Joseph Zemp's Buch: „Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen“ (Zürich 1897) — den Chroniken Edlibachs, des Spiezer Schillings und Schodolers entnommen. Eine weitere Abbildung nach einer Photographie bringt uns die plastische Figur des Pfeifers vom Basler Spalenter in Erinnerung. Es sind also Schildereien aus dem 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert, welche sich teilweise auf chorisch besetzte, jedenfalls recht einfache Musik für Holz- und Blechbläser, teilweise auf die gelegentliche Kombination von Pfeifern und Trommlern z. B. bei Tänzen beziehen. Bei dem Bild (S. 542): „Tanz im Lager vor Laubeck mit Begleitung durch die damalige Heermusik (Pfeifer und Trommler)“ wird man unwillkürlich an die noch heute glücklicherweise nicht der Vergessenheit anheimgefallenen Tänze der Klein-Basler Ehrenzeichen gemahnt und die „Heermusik“ hat ihr ursprüngliches Gepräge sogar noch in der Basler Fastnacht erhalten. Dafür spricht auch eine prächtige Miniatur im niederländischen Stil des Breviarium Grimani aus dem 15. Jahrhundert. Das Monatsbild des Februar wird dort im Zeichen eines Carnevalsuzuges bei Fackelschein fixiert. Trommler und Pfeifer führen die Maskierten: es ist der Morgenstreich in optima forma! Ob also Nef im Recht ist, wenn er annimmt, es scheine fast, als ob die genannten Instrumente von den Schweizern (im Heere) eingeführt worden seien. Darauf hin deute wenigstens die im 16. Jahrhundert meist vorkommende Bezeichnung „Schweitzer Pfeiffin“ für die Querflöte, das möchte dahingestellt bleiben. Genügend wäre ja schliesslich die Erklärung, dass sie als primitive und durchdringende Instrumente besonders beliebt und mit besonderer Fertigkeit von unsern Altvordern geblasen wurden. Die weitere Bemerkung Nefs, zuweilen komme zu Pfeifer und Trommler als dritter ein Dudelsackpfeifer, findet ihre Bestätigung sowohl in dem Figurenbild aus Werner Schodolers Chronik, als auch in einer kurzen Beschreibung von Zemp in bezug auf eine Miniatur des

musikalische Leben Basels in knapp umrissenen Zügen skizziert, im Hinblick auf die plastische Darstellung des Dudelsackpfeifers am Spalentor, die sozialen Verhältnisse des Ratsnarren, der ja eigentlich zur verachteten Sippe der Fahrenden gehört, in scharfer Charakteristik: „Er ist nicht Angestellter des Rates, hat keine Besoldung von der Stadt. Mit seinen Possen und seinem Dudelsack, wie ihn Jakob Sarbach verewigt hat, dient er Jedermann als lustige Person und lebt von Jedermann.“¹⁾ Aber das Spalentor bietet ausser dieser köstlichen Figur, sowie dem drolligen Schalmeienbläser im Zwingelhof der Toranlage (den schon früher Nef in der „Schweiz“ reproduzierte) noch andere Musikantengestalten. Auf der linken Aussenseite nämlich einen Spielmann, dessen übergeschlagenes Bein auf den inferioren Berufsdienst in der Schenke zu deuten scheint. Seine Fiedel hat kunstlos rechteckigen Körper, wie die eines Engels am Fischmarktbrunnen und wie die einer kleinen Scherzfigur aus dem Haus zur Blume.²⁾ Ferner zeichnet sich die Madonna über dem Portalbogen dadurch aus, dass sie geradezu in der Glorie schwebt: Die Console zu ihren Füßen ist rings umgeben von fünf musizierenden Engeln, mit Fiedel, Portatiforgel,³⁾ trapezförmigem Hackbrett (dazu Schlagstäbchen), birnförmiger Laute und Schalmei bewaffnet.

Beginnen wir durch das Spalentor eintretend, unsern weitem Rundgang durch die Strassen und Plätze von Alt-Luzerner Schilling von der noch die Rede sein wird. Ausserdem hat Nef in den Sammelbänden der I. M. G. zwei verdienstliche Abhandlungen veröffentlicht über: „Die Stadtpfeiferei und die Instrumental-Musiker in Basel (1385—1814)“; namentlich aber über: „Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts“ (Jg. X, 1909, Heft 3 und 4). Allein das Thema, das wir jetzt ins Auge fassen, wird hier kaum berührt.

¹⁾ Geschichte der Stadt Basel II 1, S. 236.

²⁾ Im Historischen Museum, südliche Chorwand: Fries von bemalten Holzschnitzereien, in deren Mitte zwei wilde Männer sich bekämpfen (Katalognummer 4).

³⁾ Vgl. Festschrift zum 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. . . 1901.

Hier kommt speziell S. 312 ff. der Abschnitt „Baukunst, Bildhauerei“ von Karl Stehlin in Betracht. Vom Spalentor handeln S. 321 ff., von dessen Skulpturendekoration S. 324 ff. Dazu gehören Blatt XLIV bis XLVI.

Schon vorher S. 317 ff. wird Jakob Sarbachs gedacht, und gerade er als Erbauer des Vortors am Spalentor (1473/74) genannt.

S. für die Madonnenstatue auch im Staatsarchiv die Hauptsammlung V 15.

Basel, so finden wir an drei Stellen Kopien von Brunnenstöcken, deren Originalien jetzt im Historischen Museum vor der Zerstörung gesichert sind.

Nahe dem Spalenschwibbogen stand ein Dudelsackpfeiferbrunnen — wie auch Bern einen solchen besitzt — und zwar der sogenannte Holbeinbrunnen aus rotem Sandstein. Der Kranz von tanzenden Paaren, welcher sich um den Sockel schlingt, ist bekanntlich von Hans Holbein d. J. geflochten worden. Und der wackere Spielmann verdankt seine Erhöhung zum Genius der Wasserwirtschaft einem Kupferstich von Dürer, datiert 1514.

Der gotische Fischmarktbrunnen wurde durch Jakob von Sarbach im Auftrag des Rates 1468 ausgeführt. Drei Musikengel, abwechselnd mit Schildhaltern, betätigen sich hier auf einer 3-saitigen, rechteckigen Fiedel¹⁾ (mit flachem kreisrundem Wirbelbrett, wo die Wirbel aufrecht stehen); auf einer grossen 4-saitigen Laute, deren vier Wirbel alle auf derselben Seite angebracht sind (wie das die Abschrägung der Endstücke auf der Unterseite — in der Kopie deutlicher, als im Original — beweist); und auf einer kleinen, birnförmigen Laute, bei welcher rechts und links seitlich am stumpfwinklig gebrochenen Wirbelhalter gleichfalls vier Wirbel, schräg einander gegenüber stehend, sich zählen lassen. Das Schalloch ist hier im untern Teil der Decke angebracht.

Könnte man nun auch das soeben angeführte Detail hinsichtlich der Wirbel- und Saitenzahl nicht als ein untrügliches Indizium für naturgetreue Wiedergabe des ganzen Instrumentes verwerten, so ist doch augenscheinlich vom Bildhauer bei der grossen Laute der Kiel (oder die Knochenspitze, der Metallhorn) zum Anreissen der Saiten, das Plektrum also, mit voller Absicht wiedergegeben.

¹⁾ Vgl. die in allen Einzelheiten wohlgeungene Reproduktion auf Blatt LIX der Festschrift: Engel mit grosser Laute und mit Fiedel. Im zugehörigen Text lesen wir auf S. 354: „Die Art, wie der Ausdruck der Köpfe mit der Aktion in Uebereinstimmung gebracht ist, erinnert an den Genter Altar der Brüder van Eyck“. — Der Lautenengel öffnet den Mund ein wenig und scheint zu singen. — Eine freie Totalansicht des Brunnens auf Blatt XLIII (links). Blatt LXI unten in der Mitte finden wir (nach einem Gipsabguss) den Dudelsackpfeifer des Spalentors.

Am oberen Teil des Brunnenstockes gewahren wir zu Füßen der Madonna einen Cherub mit einer Minnesingerharfe, deren Saiten senkrecht gespannt sind. An der Console unter der Petrusfigur einen andern mit einer Portatiforgel, die drei Pfeifenreihen nebeneinander zeigt. Unter der Säule zwischen der Petrus- und Johannesfigur erscheint ein Cherub mit dem Hackbrett (Psalterium) und unter derjenigen zwischen Johannes und der Madonna ein Schalmeienengel. Man erinnert sich sofort an die ähnlichen Skulpturen des Spalentors.

Endlich der Brunnenstock aus dem 16. Jahrhundert, der ursprünglich im Klein-Basel, Ecke Rheingasse-Greifengasse, später beim Rebhaus Aufstellung fand. Wie die Katalognotiz des Historischen Museums uns genauer belehrt, waren für drei von vier Musen: Erato (mit Geige), Euterpe (mit Schalmey) und Terpsichore (mit Harfe) Plaketten des Peter Flötner das Urbild für die Steinplastiken.¹⁾

Irgend ein graphisches Vorbild werden wohl auch die Elfenbeinintarsien auf einem Prunktisch in der Schatzkammer des Historischen Museums, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts haben. Episoden aus der Geschichte des verlorenen Sohnes und Jagdszenen ziehen sich um den Rand der Schieferplatte; und mit Vorliebe wurde ja das üppige Gastmahl des Verschwenders oftmals, wie auch hier, zur Schilderung zeitgenössischer Tafelmusik mit benützt: Violen- und Lautenspiel repräsentiert sie auf diesem Prachtstück.²⁾ Eine Tischplatte auf der Galerie des Historischen Museums ferner, mit dem Allianzwappen von Ryff und Brunner, zeigt in hübschen Holzintarsien ein Stilleben von Musikinstrumenten, woraus das typische gekrümmte Horn des Zink, mit polygonem (sechseckigem) Schallbecher hervorragt.³⁾ Und noch ein kunst-

¹⁾ Die Geige hat hier die alte Violenform, vgl. Martin Agricola. *Musica instrumentalis deutsch*. In: Publikation von Eitner Jg. 24, Bd. 20, sowie schon in Bd. 11 (Seb. Virdung. *Musica getutscht*).

Die vierte Muse trägt an einer Schleife eine Handpauke (als nach oben sich verjüngender Cylinder gegeben) und rührt mit der andern Hand den Schlägel — Im Original sind alle Figuren stark defekt. Z. B. ist die Schalmey verschwunden. Ein Holzschnitt des Israel de Mecken (Bartsch 186) zeigt genau denselben Trommeltypus bei einer karnevalistischen Tanzszene.

²⁾ „Wohl savoyische Arbeit. Angeblich aus Pfyfferbesitz“ (Luzern).

³⁾ „Intarsia = Tischplatte aus Basel, 16. Jahrhundert mit Allianzwappen des Basler Ratsherrn Andreas Ryff (1550—1603) und der ihm 1574 angetrauten

gewerbliches Erzeugnis mit Allianzwappen soll den Abschluss unserer gewiss nur lückenhaften Reihe bilden: Ein Wandvertäferfries aus dem Engelhof, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts d. h. zwischen 1477 und 1491 angefertigt, flankiert eine kleine hübsche Madonnenglorie mit Lauten- und Violengel durch die Wappen des aus der alten Basler Genealogie bekannten Mathis Eberler zum Grünenzweig und der Barbara von Albeck.¹⁾ Doch fassen wir nach all dem Gesagten die Geschichte einiger ausgesprochener Volksinstrumente nun etwas näher ins Auge.

Dass der Dudelsack ein weitverbreitetes volkstümliches Instrument war, das bereits dem Mittelalter wohlbekannt gewesen sein muss und das bei den verschiedensten Gesellschaftskreisen Aufnahme fand, hiefür sprechen schon zeitgenössische literarische Dokumente.

In der „*Harmonica institutio*“ des Theoretikers Regino von Prüm (892 Abt des ebengenannten Klosters bei Trier, † 915) berührt uns gegenüber andern Spekulationen die Etymologie des Wortes „*Musica*“ merkwürdig nüchtern. Die landläufige Erklärung lautet einfach: „*musica*“ (sc. „*ars*“) = die Kunst der Musen.²⁾ In der Tat gilt ja freilich „*Musa*“ zunächst als die Göttin des Gesangs, der Dicht- und Redekunst, dann aber auch als die göttliche Beschützerin aller geistigen Beschäftigung und wissenschaftlichen Bildung überhaupt.³⁾

Ganz anders lautet dagegen die Definition des Regino;⁴⁾ er schreibt: „*Musica dicitur a musis, quod instrumentum omnibus musicis instrumentis veteres praeferebant dignum*

Margaretha Brunner.“ S. auch das Bildnis von Andreas Ryff in der Festschrift, Blatt IV. — Die Chorstühle der Stiftskirche von Beromünster zeigen noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen Zinkbläser unter den Christus verhöhnenden Kriegsknechten.

¹⁾ Im Historischen Museum, nördliche Chorwand (No. 1). Die Skulpturen sind zwischen Kielbogen angebracht. Vgl. A. Burckhardt in der Basler Zeitschrift für Geschichte u. Altertumskunde IV, S. 246 ff.: „Die Eberler genannt Grünenzweig“. Dazu eine Stammtafel.

²⁾ So auch Riemann in seinem Musiklexikon 8. Aufl. 1916, S. 752.

³⁾ Auch Clio, die Personifikation der Geschichtschreibung, würde sich trotz des schärfsten Protestes nicht aus dem Kreis der 9 Musen verbannen lassen.

⁴⁾ cf. Gerbert. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. . . . Tomus I, Typis San-Blasianis 1784, p. 236, Sp. 2 und p. 237 Sp. I.

duxerunt, sive quod primum, ut aiunt, a natura inventum est; sive potius, quod in ipso omnis musica perfectio continetur. Nam in superioribus foraminibus omnes consonantiae, et toni demonstrari possunt: duobus inferioribus semitonia majus et minus. Dicitur autem a musa musica, sicut a gramma grammatica . . . et ab arithmo, id est, numero, arithmetica . . .“ etc. Wer nun aber noch die Annahme bezweifeln möchte, dass Regino wirklich unser Schäferinstrument im Auge hatte, der sei zunächst auf den Ausdruck „foramina“ d. h. Grifflöcher, hingewiesen. Sie ermöglichten einerseits die Wiedergabe „aller Consonanzen“ (vorab der Quinten und Quarten) sowie „der Ganztöne“ (toni); dann aber andererseits auch diejenige „des grossen und des kleinen Halbtones“ (semitonia majus et minus). Ausserdem hat sich der Texterausgeber Abt Gerbert selbst auf einen weiteren Gewährsmann berufen, auf den Lexikographen Du Cange,¹⁾ der als deutliche Belegstellen für das Wort „musa“ im erwähnten Sinne speziell mittelalterliche und spätere Quellen aufdeckt. Eine z. B. im Glossarium mediae et infimae latinitatis stammt aus den *Miracula S. Dionysii*, cap. 7.²⁾ Eine andere ferner ist aus dem „*Liber I de Rebus Hibernicis*“ von Richard Stanihurstius geschöpft. Bei dem folkloristischen Interesse, das die Schilderung des Chronisten mit offenbar englisch klingendem Namen besitzt, sei sie möglichst vollständig in Uebersetzung mitgeteilt: „Die Irländer gebrauchen auch, anstelle der Trompete („tuba“) eine hölzerne Hirtenpfeife, die sehr klug ausgedacht und kunstreich hergestellt ist. Ihr hängt ein mit Riemen fest umschnürter Ledersack an. Aus dessen Seite ragt eine Pfeife hervor, durch welche, wie durch eine Röhre, der Spieler mit angeschwelltem Hals und vollen Backen hineinbläst. Sein Arm drückt die mit Luft gefüllte pralle Haut zusammen. Infolge dieses Druckes geben zwei andere ausgehöhlte Hölzer, ein kürzeres und ein längeres, einen tiefen und einen hohen Ton von sich. Noch

¹⁾ Gerb. l. c. in Anm.: De musico hoc instrumento Musa, quod Gallis cornemuse, nobis utriculus dicitur, Sackpfeife, Dudelsack; vid. Du Cangijs in gloss. med. latinit. v. Musa. Alia musica etyma habentur passim in superioribus scriptoribus.

²⁾ Cum quidam rusticus irrefragabiliter Musa caneret.

eine vierte vorhandene Pfeife ist an bestimmten Stellen [seitlich] durchbohrt und der Spieler handhabt sie mit beweglichen Fingergelenken, indem er die Löcher bald schliesst, bald öffnet; so dass er aus den obern Pfeifen, wie es ihm beliebt, einen bald starken, bald schwachen Ton leicht hervorlockt.“¹⁾ Der Chronist vergleicht dann die Musa mit dem Sistrum d. h. mit dem Klapperinstrumente der alten Welt, das auch kriegerischen Zwecken gedient habe.²⁾ Denn, wie andere Soldaten durch den Klang der Trompeten, so werden diese (die Irländer) durch den Schall der Musa heftig zum Kampf entflammt.³⁾

Endlich mag auch die angefügte Bemerkung von Du Cange nicht übergangen werden: Mundstücke gleicher Art für die Flöten haben die Lyder erfunden, wie ein Erklärer pindarischer Oden bezeugt.⁴⁾

Allem nach ist also immerhin die Hypothese des Regino von Prüm in doppelter Hinsicht auffällig. So beleuchtet sie das hohe Alter der Rohrblasinstrumente, und ferner mag sie, ohne freilich mit Worten darauf anzuspielen, die weite Verbreitung derselben und sogar einen frühzeitigen Einfluss des Orients bekunden. Als gemein griechische,

¹⁾ Hier ist wohl von der Dynamik die Rede. Auch buccinator heisst hier natürlich nicht wörtlich: „Hornbläser“. Die ganze lateinische Beschreibung hat folgenden Wortlaut:

Utuntur etiam Hibernici, loco tubae, lignea quadam fistula, callidissimo artificio fabricata; cui saccus ex corio compositus et cingulis arctissime complicatus adhaerescit. Ex pellis latere dimanat fistula, per quam, quasi per tubum, fistulator inflato collo, et buccis fluentibus, inflat. Tum pellicula aere farcta, turgescit: intumescens rursus premit brachio. Hac impressione duo alia excavata ligna, brevius scilicet ac longius, sonum emittunt grandem et acutum. Adest item quarta fistula, distinctis locis perforata, quam buccinator ita articulorum volubilitate, qua claudendo, qua aperiendo foramina, moderatur, ut ex superioribus fistulis sonitum seu grandem, seu remissum, quemadmodum ei visum erit, facile eliciat.

²⁾ Hoc genus sistri apud Hibernos bellicae virtutis cotes esse constat.

³⁾ Nam ut alii milites tubarum sono, ita isti hujus clangore ad pugnandum ardentius incenduntur.

⁴⁾ Ejus modi *γλωσσίδας τῶν ἀνλῶν* invenerunt Lydi, ut est apud Scholiastum Pindari. Olymp. od. 5.

Uebrigens kommt sogar der Ausdruck „utricularius“ für „Sackpfeifer“ bereits bei Sueton vor, in dessen Biographie Nero's cap. 54: eine Stelle, die selbst im Handwörterbuch von Georges zitiert ist.

der Kunst dienende Instrumente wurden ja die Saiteninstrumente der Lyra und der Kithara betrachtet, während die Holzblasinstrumente, die „Auloi“, ob mit, ob ohne ein besonderes technisches Hilfsmittel der Luftzufuhr, insbesondere aus Kleinasien und Osteuropa herübergewandert sind und tatsächlich speziell bei den orgiastischen Kulturen der Kybele u. s. w. Verwendung fanden.¹⁾

Ebenfalls orgiastische Stimmungen vermag aber auch der schnarrnde Klang eines Dudelsackes auszulösen, wo er als musikalisches Kriegsinstrument gebraucht wird. Für die keltischen Bewohner des britischen Inselreiches hat diese uns fast sonderbar anmutende Tatsache der vorhin genannte Chronist bezeugt. Und in geradezu klassischer Form ist sie verewigt in einem der schottischen Lieder Beethovens, beginnend mit den Worten: „Den Pibroch stimme, Donald Bane“!²⁾

Aber selbst in der Schweiz muss der Dudelsack ein auch im Heeresgebrauche nicht unbekanntes Instrument gewesen sein.

¹⁾ Vgl. Erwin Rohde. Psyche. 2. Aufl. 1898 Bd. 2, S. 47 bis 49, insbes. Anm. ¹⁾ auf S. 48, 49. Dazu: Jakob Burckhardt. Griechische Kulturgeschichte hg. von Jakob Oeri Bd. 2, S. 98 ff (spez. S. 99) und 171 ff. Namentlich ferner: Bd. 3, 2. Aufl. S. 143 ff. (S. 144: „Die Flöte galt dann wesentlich als das dionysische Instrument, während die Lyra und die Kithara apollinisch waren“). — Ferner mit Bezugnahme auf Rhode: Hermann Abert: Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899, S. 15 und 16; S. 62 und 63: „Der an und für sich vollständig indifferente Klang der Kithara erhielt nun durch den Gegensatz zum Aulos ebenfalls ein bestimmtes Ethos zugewiesen. Und zwar machte sich hier in erster Linie das Nationalbewusstsein der Griechen gegenüber den fremden Phrygern geltend. Die Kithara wurde das Kultinstrument des altnationalen apollinischen Gottesdienstes. Hier wehte eine reinere Luft, als in dem sinnlich berausenden Treiben des Dionysoskultes, hier war kein Platz für jene wilden Ausbrüche rasender Leidenschaft“. Auch die 1902 zu Leipzig gedruckte Dissertation von Alexis Kahl über: „Die Philosophie der Musik nach Aristoteles“ verdient als gediegene monographische Studie in diesem Zusammenhang Erwähnung.

²⁾ Der „Graphic“ vom 14. November 1914 bringt als Titelbild den Marsch von schottischen Kerntrouppen an der St. Pauls-Kathedrale vorüber. Den Zug eröffnet ein ganzes Corps von Dudelsackspielern. Aehnlich zeigt uns die Nummer vom 3. Juli 1915 der „Illustration“ einen „Bombarde-“ und einen Dudelsackbläser, beides Angehörige eines bretonischen Regiments, dessen Oberst, selbst ein Bretone, die alten Lieblingsinstrumente den Trommeln und Trompeten beifügte.

Keck tritt der Landsknecht und Spielmann, wie ihn Schodolers Chronik nach dem Leben gezeichnet hat, vor die Leute hin;¹⁾ und die Schilderung eines Bildes, das vom Luzerner Schilling stammt und den Bischofseinzug Jost von Silinens in Sitten zum Gegenstande hat, lautet entsprechend: „im Hintergrunde auf phantastischen Bergen die Stadt aufgetürmt und unten ein bewaffneter Zug mit Heermusik (Dudelsack) entgegenkommend.“²⁾

Noch aus einer späteren Zeit, aus der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert, ist uns übrigens ein Hinweis darauf erhalten, dass der Dudelsack als den andern Blasinstrumenten überhaupt ebenbürtig immer noch angesehen wurde.

Eine der Flachskulpturen an der südlichen Rückwand des Novizengestühles in Wettingen zeigt neben Engelpütten mit andern Blasinstrumenten auch einen Putto mit dem Dudelsack.

So mögen denn zum Schluss der fragmentarischen Angaben über dieses Blaserohr zwei Knittelstrophen hier Platz finden:

„Ein gut par Backen Athems vol
Ein Sackpfeiff thut begeren wol:
So steht sei wol bey der Schalmey,
Und ist der Bauren Orgel frey.“

Diese didaktische Reimerei erläutert eine der Abbildungen der neun Musen auf einem Winterthurer Kachelofen des 17. Jahrhunderts. Hier sitzt Kleio (Klio) an der Orgel; eine zweite weibliche Gestalt schwingt mit der Rechten im Takt eine Gerte, mit der Linken hält sie der Spielerin das Notenblatt unter die Nase. Im Vordergrund gewahrt man als weiteres Tasteninstrument noch ein Spinett. Gleichartig sind auch die übrigen Musen ausgestattet, wie denn dieses Prachtstück aus der Werkstatt von Pfau, das sich im Prunkzimmer des Freulerpalastes zu Näfels befindet, ein Augenergötzen für sich bildet.³⁾

¹⁾ Josef Zemp. Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architektur-Darstellungen. Zürich 1897, S. 133.

²⁾ l. c. S. 118.

³⁾ Ueber den Freuler-Palast vgl. J. Rud. Rahn. Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, Wien 1883, S. 266 ff. (in dem Essai über: „Das schweizerische Bürgerhaus und der Edelsitz“). Ueber den Ofen speziell vgl. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 15, Heft 4, 1865 = W. Lübke. Ueber alte Oefen in der Schweiz, namentlich im Kanton Zürich, S. 182 u. 183.

Dass aber der Tod auch der stolzesten Geschichte mit-
leidlos ein Ende bereitet, ist in einem grausig humoristischen
Vierzeiler unseres Totentanzes in die Worte gefasst:

Ich kan, Heydin, fein artlich greiffen
Ein Toden Lied auff der Sackpfeiffen.
Dem must nachtanzten wie dein Mann
Ruffest du schon all Götter an.¹⁾

Damit sind wir wieder auf Basler Boden zurückgekehrt
und wenden unsere Aufmerksamkeit einer kleinen Gruppe
von Skulpturen zu, die bisher sozusagen verborgen scheint
geblieben zu sein. Am Basler Münster fallen rechts und
links von der Galluspforte zwei Engelsfiguren mit leicht
gebogenen Hörnern anstelle der Posaune (tuba) beim Jüngsten
Gericht ohne weiteres in die Augen, ebenso, in deren un-
mittelbarer Nähe, an einem Strebepfeiler nach der Pfalz hin,
die Vollplastik eines, Roland geheissenen, Harsthornbläusers.
Etwas weniger deutlich sichtbar, weil im ornamentalen
Rankengewinde verstrickt, gewahrt man eine entsprechende
Järgergestalt (Reliefhalbfigur) im Fries, der aussen um den
Chor herumläuft, ferner in einem Kapitälfrisch der Krypta.²⁾
Lauter Skulpturen romanischen Stiles.

Allein die ehemalige Bischofskathedrale befindet sich ja
zudem im glücklichen Besitze von sehr schönen Chorsthühlen
aus der Blütezeit der Gotik, die jetzt in der Gallus- und
in der gegenüberliegenden Stephanskapelle des Querschiffs
aufgestellt sind.³⁾ Der Stirnfries an deren Rückwand ist

¹⁾ S. unter den Fragmenten des Totentanzes an der Nordwand im Chor
der Barfüsserkirche (Histor. Museum).

Im Rhätischen Museum zu Chur befindet sich bekanntlich noch ein
ganzer Zyklus von Totentanzfresken aus dem Jahr 1543. Auf einem der
Bilder schlägt der Tod, während er tanzt, ein Xylophon (die sog. Strohfidel).
Die moderne musikalische Parallele dazu bildet die „Danse macabre“ von
Liszt. Da hören wir auch das hohle (hölzerne) Klappern der Gebeine: „col legno“.

²⁾ Vgl. E. A. Stückelberg. Denkmäler zur Basler Geschichte 1907.
Tafel 10. Spätromanische Gesimsskulpturen der Münsterkrypta.

³⁾ Aber nicht mehr ganz vollständig. Denn im Historischen Museum
sind an der Nordwand des Chors zwei Holzschnitzereien leicht als Rückwand-
friesstücke vom Chorgestühl im Münster zu erkennen. Sie sind als aus dem
zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts stammend bezeichnet; nimmt man an,
sie seien zur Zeit des Baslerkonzils entstanden, so könnte man den Stil auf
burgundisch-französischen Einfluss zurückführen, wie er sich in der damaligen
Baslerkunst vielfach nachweisen lässt. Vgl. schon Blatt LVI der Festschrift.

zwischen den eleganten Kielbogen durch alle möglichen Drôlerien belebt. Am Gestühle der Stephanskapelle namentlich tauchen hiebei auch lustige Fabelwesen mit verschiedenen Instrumenten auf, wovon fast alle deutlich erkennbar sind; nämlich: 1. Trompete; 2. Handtrommel(?)¹⁾; 3. Glöckchenspiel; 4. Trumscheit (oder eher noch: Scheitholt); 5. Bauernleier d. h. Vielle; 6. Laute; 7. Handglocken; 8. kleine Trompete (oder Schalmel). Diese Reihenfolge ist aber keineswegs eine ununterbrochene. Vielmehr sind die fantastischen Figuren mit Menschenköpfen und Tierleibern, die eines der aufgezählten Instrumente traktieren, zwischen andere ähnliche Geschöpfe, Drachen und Meerweiber eingeschoben, die ein höchst ungebundenes, jedenfalls durchaus nicht etwa beschaulich geistliches Dasein führen. Und sogar eine gewisse beabsichtigte Bezugnahme der einen Gruppe auf die andere lässt sich zum mindesten da und dort vermuten. Trompete und Handtrommel finden wir in derselben Abteilung der Flachreliefschnitzereien wie die parodischen Turnierszenen. Besonders aber das tanzende Zentaurenpaar, eine mittelalterliche Böcklinfantasie, ist umgeben vom Glöckchenspiel einerseits, vom Scheitholt und der Bauernleier anderseits.²⁾

Wie eine halbverschollene Kunde von der orientalischen Herkunft der Laute sodann mutet es uns an, dass ihre sirenenartige Spielerin aus weiter Ferne daherzuschwimmen scheint.³⁾ Unter allen Umständen darf auf die ähnlich birnenförmigen Conturen des Instrumentes hingewiesen werden, wie sie die Lautenabbildung auf einer Zierplatte aus Elfenbein des Nationalmuseums von Florenz gewahren lässt.⁴⁾

¹⁾ Vgl. Bild B.

²⁾ Vgl. Bild A.

³⁾ Vgl. Bild C.

⁴⁾ Vgl. Leipziger Illustrierte Zeitung 1917, No. 3850, in dem Artikel von Dr. Ernst Kühnel: „Blüteperiode mohammedauischer Handwerkskunst“ die erste Abbildung auf S. 517 und die Notiz des Verfassers, das Stück sei in Aegypten oder Syrien um 1200 angefertigt. — Auch die Photographie zweier Elfenbeinschnitzereien des Louvre liegt mir vor, die beide solche Lautenbilder zeigen. Eine Katalognotiz nennt die ältere: „Boîte, faite pour Almogueira, prince de Cordoue, en 967“.

Noch konkretere Beweise für die tatsächliche Existenz derartiger Formen bietet uns jetzt das Ethnographische Museum in Basel dar. In der Abteilung

Dass gerade mittelalterliche Darstellungen der Laute den Körper ohne scharfen Absatz in den Griffbretthals übergehend zeigen, ist gewiss kein blosser Zufall und auch nicht auf künstlerische Willkür zurückzuführen. Ganz ähnliche Umriss-Formen wie die alte Laute hat noch in späterer Zeit die sogenannte Lautencister, deren unterscheidendes Hauptmerkmal der flache Rücken statt des gewölbten ist. Ausser den beiden Zupfinstrumenten hat auch ein Streichinstrument eine solche Gestalt besessen, nämlich die Lira, welche zur Trögelgeige wurde, und in Zwergform unter dem Namen der Tanzmeistergeige (Pochette) in Sammlungen noch heutzutage ein stilles Einsiedlerleben fristet. Die Lira spielt eine bekrönte Figur (vermutlich König David) auf einem romanischen Säulenkapital des Grossmünsterportals, welches nach dem Zwingliplatz in Zürich liegt. Die Trögelgeige hat uns ausser den niederländischen Meistern des 17. Jahrhunderts, wie Brouwer, schon der Schaffhauser Tobias Stimmer in einem seiner realistischen Holzschnitte über die Lebensstufen des Weibes und des Mannes verewigt.¹⁾ Einzig in ihrer Art ist ferner eine Handzeichnung (oder Skizze) von Hans Holbein d. Ae., der das Instrument in zwifacher Ansicht wiedergibt (von der Decke aus und seitlich gesehen.²⁾ Wenn nun auch der Körper länger gestreckt ist, als bei der alten Laute, so bleibt doch als verwandter Zug beiden Instrumenten der allmähliche Uebergang in den Hals gemeinsam; ferner das Fehlen von vermittelnden Zargen zwischen der Decke und dem starkgewölbten Rücken.

Unter den Schlaginstrumenten der Holzskulpturen im Basler Münster fällt besonders auf das Glöckchenspiel, also

„Vorderasien und Afrika“ repräsentiert ein Schaukasten die Kaukasusländer und Vorderasien. Unter den Musikinstrumenten des grusinischen Nationalorchesters wird genannt: „4. Tschungur, gitarrenartiges, armenisches Musikinstrument“. Die Seitenansicht lässt einen stark gewölbten, direkt an die Decke angesetzten Rücken gewahren. Es ist also ein „lautenartiges“ Instrument, weil ein Charakteristikum der Gitarren zum Unterschied von den Lauten die Zargen sind, welche Decke und (flachen) Rücken verbinden. Die Birnenform des Körpers entspricht gewiss alter Tradition.

¹⁾ Vgl. Georg Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten, Band III, pag. 874.

²⁾ Eine Photographie verdanke ich der Freundlichkeit von Herrn Prof. Paul Ganz.

die mittelalterliche Form des Carillon, welches z. B. Händel in seinem Oratorium „Saul“ musikalisch idealisiert hat. Unser Chorstuhlrelief bildet eine direkte Parallele zu der älteren Steinskulptur (aus dem 11. Jahrhundert) eines Kapitäls von St. Georges de Bocherville, das Coussemaker als wichtiges plastisches Dokument in einer Abhandlung über die Musikinstrumente des Mittelalters herangezogen hat.¹⁾ Der belgische Gelehrte hat übrigens in dieser Publikation bereits vor Jahrzehnten aufmerksam gemacht auf die Tatsache, dass das Glöckchenspiel häufig in mittelalterlichen Handschriften begegne. So finden wir z. B. in einer neueren Monographie, von Haseloff, die folgende Abbildung: David mit seinen Musikmeistern. Der König selbst spielt die Harfe. Ausser einem Fiedelspieler bemerkt man aber in seiner Umgebung auch einen Glockenschläger mit je einem t-förmigen Hammer in jeder Hand. Er traktiert vier an einer Querstange hängende, offenbar verschieden abgestimmte Glöckchen²⁾. Genau so ist es in unserer Skulptur der Fall. Die Zahl der tatsächlich verschieden gross gedachten Glocken wird freilich nicht überall gleich wiedergegeben. So zeigt eine Handschrift des 9. Jahrhunderts in ihrer Darstellung

¹⁾ Vgl. *Etudes historiques sur la musique III (Instruments de musique)* p. 380: „Du tintinnabulum. Le t. était une espèce de petit carillon, formé d'une barre de fer, sur laquelle on attachait en file des clochettes de différentes grandeurs qu'on faisait résonner au moyen d'un marteau.“ Dazu auf Planche III in der untern Figurenreihe das Glöckchenspiel, p. 214 und 215 schreibt C.: . . . des renseignements de la plus grande importance nous sont fournis par un chapiteau du 11^e siècle de l'église de St. Georges de Bocherville, près Rouen. Ce monument, par la réunion et la variété des instruments qui y sont figurés, peut être regardé comme le morceau de sculpture du moyen-âge le plus curieux et le plus intéressant qui soit jusqu'à présent connu . . . Coussemaker zitiert (p. 364): Achille Deville. *Essai historique et descriptif sur l'église et l'abbaye de St. Georges de Bocherville près Rouen 1827.* Vgl. ausserdem: P. Joanne. *Normandie, Paris 1894 (Reisehandbuch);* pag. 24: . . . „10. kil. Saint-Martin-de Boscherville. Magnifiques restes (église et salle capitulaire) de l'abbaye de Saint-Georges de Boscherville, fondée au XI^e siècle par Raoul de Thancarville. L'église date de 1050—1066 (porte ornée de la façade O.; belle tour centrale; à l'intérieur, chapiteaux sculptés et piscines du XIII^e siècle)“ — Ueber die Abtei St. Georges de Bocherville O. S. B. siehe *Gallia Christiana Tom. XI, col. 267 ff.* Sie liegt im Dep. Seine-Inf.

²⁾ Vgl. „Eine thüringisch sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts“, *Strassburg 1897 = Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 9: Tafel XXVI, No. 57.* Siehe auch die Tafeln in der Abhandlung von Edward Buhle über das Glöckenspiel.

des Carillons fünf Glöckchen, und der Glockenschläger führt hier nur in der Rechten einen Hammer.¹⁾ Allein das werden Ueberlieferungsfreiheiten oder rein lokale Verschiedenheiten bei der Handhabung des Tintinnabulum sein.

Befremdlicher als das Carillon wirkt aber besonders das einfache und doch merkwürdige Instrument, das wir rechts von dem tanzenden Paare dargestellt sehen. Ueber einen langgestreckten, schmalen rechteckigen Kasten laufen zwei gegen dessen unteres Ende hin auf einem Steg aufsitzende Saiten. Sie werden augenscheinlich mit einem Stäbchen angeschlagen.

Ein derartiges primitives Instrument beschreibt Michael Prätorius im 2. Band seines „Syntagma musicum“ 1618 unter Beigabe einer Abbildung im zugehörigen „Theatrum Instrumentorum“ 1620 folgendermassen²⁾: „Obwol dieses Instrument billich vnter die Lumpen Instrumenta referiret werden solte: So habe ich doch dasselbe, weil es wenigen bekant, in etwas allhier *deliniiren* wollen. Vnd ist ein Scheit, oder Stückeholtz nicht so gar sehr vngleich, denn es fast wie ein klein *Monochordum* von drey oder vier dünnen Bretterlein gar schlecht zusammen gefügt, oben mit ein kleinen Kragen, dorinnen drey oder vier Wirbel stecken, mit 3. oder 4. Messingssaiten bezogen; Darunter drey in *Unisono* vffgezogen, die eine aber vnter denselben, in der mitten mit ein häcklin, also, dass sie vmb eine *Quint* höher *resoniren* muss, nider gezwungen wird: Vnd so man wil, kan die vierdte Saitte vmb eine *Octav* höher hinzugethan werden. Es wird aber vber alle diese Saitten vnten am Staige mit dem rechten Daumen allezeit vberher geschrumpet: vnd mit ein kleinen glatten Stöcklin in der lincken Hand vff der fördersten Saitten hin und wieder gezogen, dadurch die

¹⁾ Vgl. Lacroix „Les arts au moyen-âge“, pag. 214, Figur 176. — Siehe auch das Tintinnabulum bei Coussemacker, l. c. Pl. III.

²⁾ Vgl. Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii Tomus Secundus de Organographia . . . Wolfenbüttel 1618 neu herausgegeben von Robert Eitner als Bd. 13 der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke. Berlin 1884. — Hier S. 67, 68 = pag. 57 des Originaldrucks. Dazu im Theatrum Instrumentorum auf Tafel XXI, No. 8. — Siehe auch auszugsweise: Karl Nef, Katalog der Musikinstrumente im Histor. Museum zu Basel (1906), S. 37.

Melodey des Gesanges vber die Bünde, so von Messingen Droth eingeschlagen sind, zuwege gebracht wird“. Wollte man nun annehmen, das Stäbchen sei in der Holzskulptur des Basler Münsters als blosser Andeutung für einen Bogen zu fassen — was dann unfehlbar auf das gleich zu besprechende Trumscheit-Monochord weisen müsste, so stände das in einem gewissen Widerspruch mit der sonstigen Ausführungsart dieses Flachreliefzyklus. Als Analogon ist ferner vermutlich ein Freskenfragment der Mailänder Brera zu betrachten. Engel und Cherubims in himmlischer Glorie ruhen auf Wolken und flattern in lichten Sphären. Rechts vom Beschauer aber trägt ein solches seliges Wesen ein dreikantiges längliches Holzstück mit deutlich erkennbarem Schalloch im Arm und mit der andern Hand lässt es ein Stäbchen über die besaitete Decke tanzen. Das Wandgemälde stammt von keinem Geringeren als von Bernardino Luini, und der Künstler hätte sicher, so gut er die nach unten sich etwas verjüngende Form des Prisma's naturgetreu zu wahren scheint, so auch den Bogen beibehalten, wenn er ein kleines Trumscheit hätte darstellen wollen: „von drei oder vier dünnen Bretterlein gar schlecht zusammengefügt“, so beschreibt ja Prätorius das Scheitholt und gibt trotzdem in seinem Instrumentenatlas nur die viereckige Form einer langgestreckten Schachtel.¹⁾

Da der Musikschriftsteller und Lexikograph des 17. Jahrhunderts ausserdem bemerkt, das Scheitholt sehe aus „fast wie ein klein *Monochordum*“ und sofort das folgende Kapitel des Syntagma dem Trumscheit widmet, ist um so mehr Anlass, in unserm Zusammenhang dieses Instruments zu gedenken. Denn nicht nur beschreibt es Glarean ausführlich in seinem Dodekachordon, wie Nef mit Recht betont,²⁾ und fügt auf pag. 48 einen schönen Holzschnitt bei; nicht nur verfährt er entsprechend beim Vorläufer des Trumscheits, dem eigentlichen, theoretischen Zwecken

¹⁾ Man beachte auch die mehr brettartig aussehende Gestalt des Scheitholts auf einem Gemälde von Nicolas Lancret (1690—1743) in der Berliner Galerie, das eine Garten-Schäferszene in vornehmer Gesellschaft schildert. Vgl. Klassischer Bilderschatz, No. 1338.

²⁾ Vgl. Nef, Katalog, S. 38 u. 39.

dienenden Monochord, pag. 42—45. Prätorius hat auch die Schilderung Glareans in allem Wesentlichen einfach übernommen. Deshalb mögen die Worte des Basler Humanisten neben der Uebersetzung des Hauptgewährsmannes für das 17. Jahrhundert hier Platz finden.¹⁾

Prätorius:

Das Trumbscheit, welches aus dem *Monochordo* erstlich hergeflossen vnd erfunden worden, wird von dem *Glareano* in seinem *Dodecachordo lib. I c. 17 Magas secundum Suidam*, oder *Magadis* genennet, vnd daselbsten nachfolgender Gestalt beschrieben: Die Deutschen, Frantzosen und Niederländer gebrauchen sich heutiges Tages eines Instruments, welches sie *Tympanischizam* nennen, und ist von dreyen dünnen Brettlein, wie eine *Trigonia Pyramis* gar schlecht zusammengefügt, in die länge zugespitzt vnd vff dem Obristen Bretlein (sonsten der Sangboden genannt) mit einer langen Därmenen Saitten bezogen, welche mit einem von Pferdehaaren gemachten, vnd mit Pech oder *Colophonio* bestrichenen Bogen, vberstrichen vnd klingend gemacht wird.

Glarean:

p. 48. Magas igitur, ut Suidas, vel Magadis, ut alii vocant

48, 49: Porro Germani atque Galli, Rheni accolae instrumenta proxime ad eam formam ex ternis asserculis conglutinata in modum Trigoniae Pyramides leniter et in longum acuminata hodie in usu habent, Tympani Schizam vocant,

chorda super una superficie inter magadas tenta, arcu, quo Lyrae chordas hodie equinis setis, pice illitis, radunt verius quam verberant, pulsatur aut verritur potius.

¹⁾ Als Instrument im Orchester der Nonnenklöster, wo es die Stelle der Trompete zu vertreten hat, nennt es zum Ergötzen seiner Leser und beschreibt es nach Kochs Musikalischem Lexikon 1802 auch E. T. A. Hofmann im „Kater Murr“. Und als Trompette marine ist es bereits durch Molière zum Paradierinstrument seines Bourgeois Gentilhomme aufgemutzt worden (am Anfang des zweiten Aktes).

Etliche ziehen noch eine andere Saitte, so zweymal kürtzer ist, darzu auff, damit die vorige ein desto stärkern Klang und Resonantz mit der *Octava* von sich geben könne.

Bey dem *Athenaeo*, an dem Ort, da er mancherley Instrumenten gedæncket, wird auch vnter andern eines *Trigoni* erwehnet, welches *Plato* in *S. de Repub.* vnter die *πολύχορδα* mitrechnet. Ich gleuber aber vnd bin der Meinung, dass dieses, von welchem ich jetzo geredet habe, gar alt sey.

Die Spielleut tragen es vff den Gassen herumb und haben die Spitze desselben, oder wie es sonsten genennet wird, den Halss, darinnen die *Clavis* oder Wörbel, darmit die Saitten vffgezogen vnd gestimpt werden, stecken, an die Brust gesetzt:

Das ander Theil aber, da vnten die Höle, und das dreyeckichte Fundament ist, haben sie vorwertts hinnaus

Quidam alteram duplo breviorē huic addunt chordam, ut in finalibus fortius illa altera sonet octavam.

Est apud Athenaeum Trigoni mentio, si quis forte hoc esse suspicetur. Etiam si Plato in *S. de Rep.* inter *πολύχορδα* enumerat sicut et pectida.

Nam de quo dixi, ego omnino vetustum credo.¹⁾

Circumferunt per plateas ludiones acumine in pectus defixo, qua parte clavi sunt, quibus chordae intenduntur

altera parte antrorsum lata, qua cavitas patet ac basis Trigonia, leva tenent instrumentum tangente leniter pol-

¹⁾ Nef, l. c. schliesst hieraus, sowie aus den Zitaten aus griechischen Schriftstellern, dass Glarean das Trumscheit besonders interessierte, „weil er glaubte, dass es schon im Altertum bekannt gewesen sei, was aber nicht richtig sein dürfte, da die Streichinstrumente überhaupt erst im Mittelalter bei den nordischen Völkern auftauchen“. Allein Glarean schreibt doch bloss: „Est apud Athenaeum Trigoni mentio, si quis forte hoc esse suspicetur ... Nam de quo dixi, ego omnino vetustum credo.“ Eine absolute Identität behauptet er also nicht.

gestreckt. Vnd halten also solch *Instrument* in der lincken Hand, vnd Rühren an den vnterschiedenen Punten und *Sectionibus* (welches sonsten vff Lauten und Cithern die Bünde sind) die Saiten mit dem lincken Daumen ein wenig und gar gelinde an.

Mit der rechten Hand aber ziehen sie den Bogen vber die Saiten hin und her.

Die Tieffe der grösten Saiten hat ihren anfang am vntersten ende, und erstreckt sich bis oben zur Spitzen welche an die Brust gesetzt wird, do denn mit dem Daumen der lincken Hand dieselbe Saitte jederzeit hin vnd her wieder berühret, vnd die vnterschiedliche Melodey zuwege bracht wird.

Die Rechte Hand streicht den Bogen vber die Saite, gar oben zwischen der Lincken Hand vnd dem obersten Theil, also dass allezeit der geringste Theil der Saiten den rechten *Tonum* von sich giebet; Vnd lautet von fernen viel anmuthiger, als wenn man nahe darbey ist.

Die beyde *Modos, Jonicum et Hypojonicum* können sie gar wol vff diesem *Instrument*, gleich wie vff den Trumnten, Sackpfeiffen und andern der-

lice chordam in sectionum punctis (nam ea quoque habent, sed in quartis ac quintis, aliquando et in tertiis)

dextra arcus trahitur.

Chordae gravitas a basi incipit, tenditque acumen versus quod pectori adplicant.

Sinistra manus, digito, maxime pollice, identidem chordam tangente portenditur.

Dextra arcum intra limites tactus continet, ita ut perpetuo minor chordae pars sonet, quae intra contactum est.

Sonum a longe prope modum gratiorem quam expropinquo aedit.

Duos omnino Modos Jonicum ac Hypojonicum in eo aptissime ludunt, alios non item, quemadmodum Tubicines, ut libro sequente de

gleichen *Instrumenten*, spielen und zuwege bringen, die andern *Tonos* aber nicht so wol.

Vnnd ob zwar diejenige, so der *Music* vnerfahren, allein bey den *Tertien*, *Quarten*, *Quinten* und *Octaven* bleiben müssen, die *Tonos* aber vnd *Semitonia* nicht wol finden können: So kan man sie doch, wer sich dessen etwas fleissiger angelegen seyn lest, auch zuwege bringen; Wiëwol wegen dessen, dass die lange Saite ein kirrenden und schnarrenden *Sonum* von sich gibt, die *Semitonia* nicht wol *observirt* werden können.

Dieses kirren oder schnarren aber, wird zu wege gebracht, durch ein kleines krummes höltzlein, dessen breitetes und dickstes Füsslein, vnten fast am ende vnter die Saite, wie sonst ein Steg vff den Geigen, doch gar lose gestellet, also, dass der ander Theil oder Füsslein, welchem sie etwas aus Hölffenbein, oder anderer harten Scheinbahren *materij* vnter-

Hypojonico dicemus. (Vgl. Liber II, Cap. 27, p. 137.)¹⁾

Ipsi qui eo ludunt, diapason habent per diatessaron ac diapente ut jam dictum est, distinctas.

Semitonia ac tonos aegro inveniunt, utpote ignari artis musices

inveni tandem ipsis hoc partim imperitia rerum musicarum accidere, qui dividere spacia nisi crasso digito nescirent, partim quod chorda longior in eo organo stridulum quiddam reddit.

Stridorem illum excogitarunt magade quadam arcuata, cujus alter pes et latior et crassior chordam sustinet ad basim Trigoniam, alter protensus in coluri modum, cui solidum subjecere, vel exebore, vel alia dura lucidaque materia,

¹⁾ Da die jonische Tonart unserm C-Dur entspricht, fällt auch für das Trumscheit in Betracht, was Riemann in den „Studien zur Geschichte der Notenschrift“, Leipzig 1878, S. 29 über andere Instrumente geäußert hat: . . . „Vielmehr beweisen die . . . erhaltenen Anweisungen für die Stimmung der Orgeln, der Organistren (Rota), der Cymbeln und Nolen (Tintinnabula), dass die durch jene [fränkischen] Buchstaben ausgedrückte Durtonleiter in der Tat als Grundlage der Melodiebildung angesehen wurde.“

S. 30: „Von welcher Bedeutung diese Erkenntnis . . . insbesondere aber für die Geschichte der Instrumentalmusik sein muss, liegt auf der Hand.“

legen, wie ein Schwantz oder *Colurus* herfürgeheth: Derselbe beweget sich vff dem Resonantz- oder Sangboden, wenn die Saite mit dem Bogen gerühret wird, und erreget also einen zitternden vnd schnarrenden Klang vnd Resonantz. Ich habe (sagt *Glareanus* weiter) dieses Instruments *Invention* lachen müssen:

Die rechte Vrsach aber, warumb nicht alle *divisiones* vnnnd vnterschiedene *Puncta* solcher *stridorem* von sich geben, ist mir, wie fleissig ich auch demselben nachgedacht, zu ergründen vnd zu erfahren vnmüglich gewesen.

Bissweilen stecken sie auch in das allervnterste dieses herfürgestreckten Theils oder Füßlin, ein gar subtiles Nägelchen, damit das zittern vnd schnarren desto stärker in dem *Solido* gehöret werde.

Vnd ist eben also, wie vff einer Harffe, da die Saiten auch knirren und schnarren, wenn sie an den vntersten hölzernen Nagel, damit die Saiten vnten in das *Corpus* der Harffen eingezapft und fest gemacht seyn, antreffen vnd angeschlagen werden, Welches von dem gemeinen Manne ein Harffenierender Resonantz genennet wird.

hunc tremulum efficit sonum.

Risi ego machinamentum hominum.

Causam tamen veram, cur non omnes divisiones stridorem admittant, adhuc quaero.

Nonnunquam hujus protenti pedis extremo calcaneo tenuissimum infigunt clavum ut tremor fortius in solido tinniat,

velut in cithara chordae stridentattingente inferiore clavo, quo corpori citharae, ex quo procedunt, connectuntur.

Citharizare chordam vocat vulgus.

Dieses dreyeckichten *Monochordi* Länge, ist fast fünff Schuch; Aber von drey Breiterlein, deren ein jedes vnten in *Basi* 5. Zoll, oben an der Spitzen aber 2. Zoll breit ist (vnd so viel aussm *Glareano*).

Horum triangulorum monochordorum longitudo hodie fere est quinûm pedum, trium autem asserculorum, singuli latitudo quadrantalis est ac semuncialis a *Basi*, a cono vero sescuncialis.

Prätorius meldet dann von einem noch grösseren Instrument in seinem eigenen Besitze, das mit vier Saiten (*C, c, g, c̄*) bespannt sei. „Vff der gröbsten Saite aber (*C*) wird mit dem anrühren des Daumens, die rechte Melodey, gleich wie ein rechter *Clarien* vff einer Trummet zuwege bracht, also, dass wenn es von fernem gehöret wird, nicht anders lautet, als wenn vier Trumten mit einander bliesen und lieblich einstimmeten; Sonsten ist es in allen Dingen durch und durch also beschaffen, wie hievorn aussm *Glareano* verdeutschet vnd angezeigt worden.

Auch die „*Musica getutscht*“ von Sebastian Virdung, die gleichfalls, und zwar schon 1511, in Basel gedruckt wurde, zieht Prätorius heran. Es geschieht dies im folgenden kurzen Kapitel (35), das die Ueberleitung bildet zur Schilderung des *Clavichordiums*. Prätorius nimmt freilich hier von der diesbezüglichen Annahme des alten Virdung keine Notiz. Er mentionniert nur das *Monochord* als theoretisches Instrument:

„Das *Monochordum* wird von vorgedachtem *Sebastiano Virdung* also beschrieben: Dass es eine viereckete Lade sey, gleich einer Truehen oder Kisten, daruff eine Saite gezogen wird, welche durch den Circkel aussgetheilet, alle *Consonantien* durch die *proportiones* ergründet und bewehrlich herfür bringet: Darumb hat man nach derselben *mensur* vff ein jeglichen punct ein Schlüssel machen lassen, der die Saite gar genaw vff demselben ziel oder Puncten anschlägt, vnd die rechte Stimm, so jhr die *Mensur* von Natur gegeben, herfür bringet.¹⁾

¹⁾ Vgl. in der Ausgabe von Eitner S. 71 oben = Or.-Druck S. 60.

Virdung seinerseits drückt sich so aus:¹⁾ „Clavicordiu(m) glaub ich dz syn, welichs gwido aretinus monocordum hat genennet, von eyner aynigen saiten wegen, vnd das aussgeteilet oder vss gemessen, Nach dem diatonische(n) geschlecht allein, beschriben, vnd reguliert, dar von find ich durch den obdon (= oddon) geschriben, das solichs monocordum eyn lange fiereckte lade sey, glych einer truhen, oder eyner kisten, Daruff ein saite gezogen wirt, welche durch den zirckel aussgeteilet alle co(n)sonantzen, durch dye proportzen ergründet bewerlich bringen thüt. Wer aber darnach der sey gewesen, der das erfunden oder erdacht hab, Das man nach derselben mensur, vff ietlichen puncten eyn schlüssel gemacht, der dye sait eben gerad vff dem selben zile oder puncten anschlagen tüt, vn(d) als dan(n) eben dise stym(m) vn(d) kein andere bringt, dan(n) dye ir die mensur von natur gebeut zü geben auff dem selben puncten, das mocht ich nye erfahren, wer auch das instrument nach den selbe(n) schlüsseln, also clauicordium hab getauffet, oder genennet, waiss ich nit.“

Virdung beruft sich also hiemit auf mittelalterliche Theoretiker, nämlich speziell auf Guido von Arezzo (geb. ca. 995, † ca. 1050) und auf den noch älteren Odo von Clugny, einen Musikschriftsteller des 10. Jahrhunderts.²⁾ Während

¹⁾ Vgl. Elfter Band der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke des 15. und 16. Jahrhunderts: Musica getutscht fol. 17 recto et verso (d. h. E II).

²⁾ Gleich das erste Kapitel des *Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae* beginnt mit dem Satze: *Igitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat* usw., und auch weiterhin stossen wir noch mehrfach auf den Ausdruck „monochordum“ für das zur Intervallenlehre benützte Instrument; vgl. Gerbert, *Scr. II*, pag. 4, Sp. 1 u. s. f. — Vollends beginnt die *Musica Domni Oddonis* Gerb. I. 252 mit folgendem Dialog zwischen Schüler und Lehrer:

D.: Quid est Musica? *M.*: Veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via. *D.*: Quomodo? *M.*: Sicut magister omnes tibi litteras primum ostendit in tabula: ita et musicus omnes cantilenae voces in monochordo insinuat. *D.*: Quale est illud monochordum? *M.*: Lignum longum quadratum in modo capsae, et intus concavum in modum citharae, super quod posita chorda sonat, cujus sonitu varietates vocum facile comprehendis. *D.*: Quomodo ponitur ipsa chorda? *M.*: Per mediam capsam in longum linea recta ducitur, et relicto ab utroque capite unius unciae spatio, in eadem linea ab utraque parte punctus ponitur. In relictis vero spatiis duo capitella locantur, quae ita chordam super lineam suspensam teneant, ut tanta sit chorda inter utraque capitella, quanta et linea, quae et sub chorda.

aber Prätorius durch das Scheitholt wenigstens äusserlich an die Vorstufe des Clavichords, an das alte Monochord sich erinnern lässt, erwähnt Virdung das Volksinstrument, wie übrigens auch andere populäre Instrumente, deren Prätorius gedenkt, nirgends. Möglicherweise, so wollen wir unsere Bemerkungen über die nicht mit völliger Sicherheit zu deutende Skulptur der Chorstühle schliessen, soll damit doch eine auf das Allernotwendigste beschränkte Form des Clavichords gegeben sein (über einen Resonanzkasten gespannte Saiten, die angeschlagen werden). Allein der Spieler hält offenbar das Instrument an einem Knaufende fest; seine linke Hand kann also nicht die Saiten an verschiedenen Stellen berühren. Namentlich lassen immer wieder die nächst benachbarten Fabelgestalten eben an ein Scheitholt denken.

Unzweifelhaft ist es dagegen, dass die nebenan geschnitzte Figur an einer Bauernleier (Vielle) kurbelt. Dieses Instrument ist als ein bereits im frühen Mittelalter bekanntes durch bildliche und schriftliche Dokumente mehrfach beglaubigt. So gibt Gerbert nach einer Handschrift des 8./9. Jahrhunderts eine Umrisszeichnung der damals „Organistrum“ genannten Drehleier¹⁾ und auch Coussemaker hat sie als Illustration in seiner Abhandlung über die Musikinstrumente des Mittelalters verwertet.²⁾ Er schreibt hiezu, das älteste bekannte Denkmal für ein Instrument, dessen Saiten durch ein Rad angestrichen wurden, und das Organistrum hiess, finde sich in einer Handschrift der Abtei St. Blasien vom Ende des 8. Jahrhunderts. . . . Dasselbe Instrument sei dargestellt in den Skulpturen des Kapitäls der Abtei Bocheville, mit dem einzigen Unterschiede, dass dieses, anstatt zwei Schallöchern, deren vier, an allen vier Enden der Decke besitze. (Es ist eben ein riesiges Exemplar, das zwei Personen beschäftigt.)³⁾

Um die durch bildliche Beilagen unterstützten Angaben Coussemakers zu ergänzen, sei hier ausserdem ein Fries von Musikanten in den Ranken romanischer Ornamente hervor-

¹⁾ De cantu et musica sacra 1774, Tom. II, Tafel 32.

²⁾ l. c. Pl. II, No. 1; vgl. auch: Lacroix, Les arts au M.-A. p. 219.

³⁾ l. c. S. 362 und 363. Dazu Pl. III, No. 8.

gehoben. Im Paradies des Domes von Münster i. W. läuft er unter einer Reihe von Kolossalfiguren dahin und gehört augenscheinlich ungefähr derselben Epoche an, wie die Skulpturen von Bocherville (der Dom von Münster i. W. ist vom 12. bis 14. Jahrhundert erbaut). Ein Organistrumspieler fehlt auch in dieser Gruppe nicht.

Aus spätgotischer Zeit sodann stammt unsere Basler Münsterskulptur.

Und wenn wir noch den Viellenspieler von Raphael anführen dürfen, den ebenfalls Coussemaker schon uns ins Gedächtnis ruft,¹⁾ dann wird wohl die Tatsache zur Genüge beleuchtet sein, dass wesentliche zeitliche Lücken bis zum 16. und 17. Jahrhundert in der Beweiskette für die langdauernde Verbreitung der Drehleier nicht vorhanden sind. Dagegen darf man für die ältere Zeit nicht ohne weiteres annehmen, die Vielle sei lediglich Volksinstrument gewesen, oder gar nur Bettlerinstrument, wie die niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts es vermuten lassen könnten. Auch nach einem Gemälde des Walraffmuseums in Köln war vielmehr die Vielle-Leier ursprünglich ebensogut ein Instrument für die bürgerlichen Stände.²⁾ Später erst wurde sie völlig degradiert und in diesem Zustand war sie Prätorius bekannt. Denn er urteilt u. A.: „Allhier ist nicht zu sagen von der Bawren- vnd vmbblauffenden Weiber Leyre, die mit einem Handgriff herumb gedrehet, vnd mit der lincken Hand die *Claves tangirt* (d. h. die Tasten heruntergedrückt) werden: Deren Abriss in *Sciagraph. Col. XXII* zu sehen.³⁾ Sondern von den Italianischen Lyren“ (d. h. von Streichinstrumenten). An einer andern Stelle gibt uns Prätorius noch einen weiteren, bis ins Mittelalter zurückreichenden Namen für das Instrument an. Im 37. Kapitel

¹⁾ Aus dem Zyklus zu der Sage von Amor und Psyche. Bild 8: Bei der Mahlzeit wird Psyche von Musik und Gesang unterhalten.

²⁾ Zu Füßen des Auferstandenen und des Thomas knien zwei Engel, einer mit Laute, der andere mit Bauernleier. Das Werk, um 1500 gemalt, wird dem Meister des Bartholomaeusaltars zugeschrieben.

Der Katalog der Instrumentensammlung Heyer bringt in Bd. I, S. 378 eine Reproduktion des Radleier spielenden Engels ohne chronologische Angabe.

³⁾ Ausgabe des Synt. II von Eithen, S. 58 = S. 49 des Originaldrucks.

nämlich schreibt er¹⁾: „Eine *Symphony* (wie denn auch ein *Clavicymbalum*, *Virginale*, *Spinetta*) wird in gemein von den meisten ohn Vnterscheyd mit dem Wort „Instrument“ (wiewol gar vnrecht) genennet. Denn der Name *Instrument* ist gar zu general, und gehet vff alle *Instrumenta musicalia* Darumb kan er nicht alleine vff diese einige Art der Instrumenten, als nemblich der *Symphonien* und *Clavicymbeln* gezogen und *referirt* werden.“

Daraus erhellt doch schon, dass das Wort „Symphony“ sicher nicht als irgendwelche Kompositionsform, sondern eben als Bezeichnung für ein „Instrument“ und zwar für ein „Tasteninstrument“ zu fassen ist.²⁾

Noch bleibt aber die Bezeichnung „Organistrum“ zu erklären; tragen doch die frühesten Gestalten der Bauernleier diesen Namen.

Cousse-maker verweist hiefür auf Odo von Clugny.³⁾ Und übereinstimmend mit dessen Intervallangaben für die Tonleiter ist auch die Tastenbezeichnung bei der früher genannten Abbildung aus der Handschrift von St. Blasien. Darnach liegt wiederum das Jonische (und Hypojonische) zu Grunde. Denn die aufgezählten Töne sind C—c, wobei zwischen a und h noch b eingeschoben wird. Aber nicht nur das. Cousse-maker fährt fort: . . . „Die Gestalt des Organistrums war so beschaffen, dass man darauf nicht zu spielen vermochte, ohne zugleich mehrere Töne hören zu lassen.“ Gingen doch die Tasten unter den drei Saiten hindurch. „Nun ist es nicht wahrscheinlich, dass diese Saiten im Einklang gestimmt waren, sondern viel eher ist anzunehmen, dass sie Quinte, Quarte und Oktave zusammen hören liessen.“ Derartige Zusammenklänge und Reihenfolgen solcher Zusammenklänge wurden ja schon durch Hucbald (von St. Amand, geb. ca. 840, † ca. 930) Symphonien

¹⁾ l. c. S. 73 = S. 62 des Or.-Drucks.

²⁾ l. c. S. 72 = S. 61 des Or.-Drucks zählt denn auch Prätorius die „Symphonien“ mitten unter allen clavierten d. h. mit Tasten versehenen Instrumenten auf: Eben also ist auch das *Clavichordium* das Fundament aller *clavirten Instrumenten*, als Orgeln, *Clavicymbeln*, *Symphonien*, *Spinetten*, *Virginal* etc. — Handschriftlich kommt auch die Schreibweise „Chifonie“ vor.

³⁾ Vgl. Gerb. Scr. I, 303 Quomodo Organistrum construat. Aehnlich existiert auch eine anonyme *Meusura organistri*; bei Gerb. Scr. II, 286 und 287.

(= vollkommene Konsonanzen) genannt, und bildeten das sogenannte „Organum“ der frühesten mehrstimmigen Musik.

„Was im Uebrigen“, fügt Coussemaker bei, „keinen Zweifel daran lässt, dass das Organistrum dazu diente, ähnliche Akkorde auszuführen, das ist die Etymologie seines Namens selbst. Das Wort Organistrum ist offenbar zusammengesetzt aus organum und instrumentum“ „Man erkennt leicht, dass das Organistrum die Urform der sogenannten „Vielle“ ist. Aber schwerlich liesse sich bestimmen, zu welcher Zeit dieses Instrument Namen und Form gewechselt hat. Im 13. und 14. Jahrhundert nannte man es Symphonie, Chifonie oder Cifonie und es war das Instrument der Blinden.“¹⁾ Immerhin: (C.) „Der Name Vielle scheint dem Instrument erst gegen Ende des 16. oder am Anfang des 17. Jahrhunderts gegeben worden zu

¹⁾ Chifonie, Cyfonie sind natürlich korrupte Wortformen für Symphonie. In Anmerkung zitiert C., was auch hier nicht übergangen werden soll, eine Aeußerung des Kanzlers Gerson in dessen Tractatus de canticis, die folgendermassen lautet:

Symphoniam putant aliqui viellam, vel rebeccam quæ minor est. At vero rectius existimatur esse musicum tale instrumentum quale sibi vindicarunt specialiter ipsi caeci.

Hæc sonum reddit, dum una manu revolvitur rota parvula thure (= Kophonium) linita, et per alteram applicatur ei cum certis clavibus chordula nervorum, prout in cithara, ubi pro diversitate tractuum rotæ, varietas harmoniæ dulcis amœnaque resultat. cf. Opera omnia, tom. III, p. 628.

Ferner: Et s'avoit chascun d'eux après lui un sergant
 Qui une chiffonie va a son col portant,
 Et li deus menestriers se vont appareillant,
 Tous deus devant li roy se vont Chifoniant,
 Et que vous semble, dit-il, sont ils bien souffisant;
 ne vous iray celant,
 Ens ou pays de France, et ou pays Normant,
 Ne vont tels instruments fors aveugles portant
 Ainsi vont les aveugles et li povres truant
 De si fors instruments li bourgeois esbattant,
 En l'appella de la un instrument truant,
 Car il vont d'huis en huis leur instrument portant,
 Et demandant lenr pain, rien ne vont refusant etc.

— f. Chronique manuscrite de Bertrand Duguesclin. (15. s.) Ducange sub voce Symphonia.

S. Coussemaker p. 365 und hierzu erinnere man sich an eigentliche Meisterwerke des W. van Mieris in der Dresdener Galerie, betitelt: „Leierkastenmann und Schenk mädchen“ (No. 1766 und No. 1774); des J. Torenvliet: „Musizierende Gesellschaft“, wo der Drehleierspieler, wenigstens nur einäugig, ziemlich mürrisch dreinschaut; des älteren Breughel, dessen völlig Blinder eben in einen Bach fällt. U. s. f.

sein, zu einer Zeit, wo das Instrument auch durch eine Klasse besser gestellter Musiker gepflegt wurde.“¹⁾

Für beide Graduierungen gibt es überdies Belege in Kompositionen. Der französische Komponist Chédeville schrieb eine ganze Reihe von kleinen Stücken für die Radleier, ebenso wie für die Musette. Auch viel bekanntere Komponisten haben, wie dies nicht weiter verfolgt zu werden braucht, insbesondere die Begleittöne des Dudelsackes zu reizvollen Klangeffekten verwertet. Der Drehleier dagegen, als einem Bettlerinstrument, ist nicht nur in prächtigen niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts öfters gedacht worden. Vielmehr hat auch der grosse Liederdichter Schubert ihre Eigenart in seinem „Leiermann“ verewigt. Im Bass der Klavierbegleitung hören wir beständig lang ausgehaltene Quinten mit einem Halbtonvorschlag (die schwankende Tongebung versinnlichend). Die Diskantstimme des Klavierpartes aber windet sich in sonderbaren Arabesken (die Melodie der Leiertasten). Dazu tritt die fast rezitierende Singstimme, die das bitterharte Los des Bettlers schildert.

Wenn also in der Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins²⁾ die Notiz sich findet, „Leyermädchen auf Jahrmärkten werden 1407 erwähnt“, so hat man gewiss an Spielerinnen der Radleier zu denken.

Und wenn umgekehrt in dem durch Wotton ins Lateinische übersetzten kymrischen Texte der „Leges Wallicae Haeli boni et aliorum Walliae principum“ (London 1730), der dritte der Musici primarii von seinem Herrn bei Hofe als Geschenk — einen Dudelsack = Pibeu (Pibroch) erhält³⁾,

¹⁾ fut cultivé par une classe de musiciens plus relevée. — Für die verschiedene Wertschätzung spricht auch die Notiz von Kinsky im Katalog der Sammlung Heyer Bd. I, S. 374 und 375: dass die Rad- oder Drehleier nicht nur Volksinstrument in Frankreich gewesen sei, sondern auch am königlichen Hof gepflegt wurde und unter Heinrich II. und III. von Frankreich „in grosser Gunst stand“. In Deutschland aber galt die Radleier stets als ein verächtliches Bettelinstrument. Zu einer heute ganz unverständlich erscheinenden, ausserordentlichen Beliebtheit gelangte das primitive Instrument zusammen mit der Musette (Sackpfeife) im 18. Jahrhundert in den französischen Salons und Bürgerhäusern. Die „Vielle“ wurde zum Modeinstrument „par excellence“ erhoben und behielt diese bevorzugte Stellung bis über die Revolutionszeit hinaus.“

²⁾ Bd. 11, S. 384.

³⁾ Nach Vidal. Les instruments à archet.

so werden wir abermals auf die Unterschiede in der Achtung vor den uns nur als reine Volksinstrumente bekannten beiden *Vasa musicalia* geführt.

Zum Schluss mögen noch drei weitere Basler Skulpturen genannt sein: Ein Heroldstropfeter an einer Misericordie des Basler Münsters und ein das Hackbrett (Psalterium) spielender Engel im Historischen Museum. Diese Skulptur ist auch deshalb wertvoll, weil jede Hand einen Stift (oder ein Stäbchen) zum Anreissen (oder Anschlagen) der Saiten hält.

Diese köstlichen Figuren, zusamt mit den besprochenen Drölerien und den leider schon stark verwitterten Deckenskulpturen im Rotenbergstübchen des Bischofshofes ¹⁾, machen es zur Gewissheit, dass keine geistlichen Polemiken und Erlasse gegen die Gumpel- und Spielleute („Joculatores“) das bunte Leben, selbst im Schosse der Kirche auszurotten vermochten. Was aber bedeutet das Wappen im Kreuzgang, das im 18. Jahrhundert der gewissenhafte Büchel im Unterschied von seinen andern Umrisszeichnungen sogar polychrom wiedergegeben hat?

Selbstverständlich figuriert es auch im Abzeichnus: / Aller deren Woppen so Inn dem Münster / zu Basell von altem hero gehalten vnd / auch diser Zeit ersehen werden ...

(Hieron. Vischer, Wappenbuch, 2. Hälfte des 16. Jahrh., d. h. 16./17. Jahrh.) ²⁾

Pag. 98 ist das am meisten rechts reproduzierte Wappen dasjenige mit den Instrumenten: In rot und blau geviertetem Schilde oben (1) eine Blockflöte, (2) eine Laute und unten (3) eine 4-saitige Fiedel mit je 2 c-förmigen Schallöchern, (4) eine Schalmel. Könnte dies nicht ein Innungswappen sein?

¹⁾ E. A. Stückelberg hat mich freundlicherweise darauf hingewiesen. Vgl. auch seine: Denkmäler zur Basler Geschichte. N. F. 1912. Tafel 58.

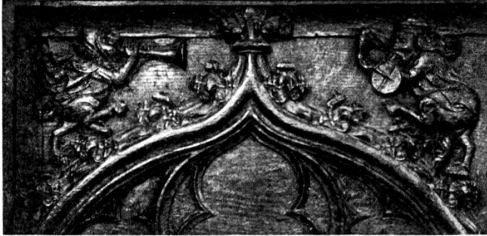
²⁾ Vgl. im Basler Staatsarchiv: F. Q. 30 = Wappenbücher in Basel. Sonderdruck a. d. Zeitschrift „Der deutsche Herold“ 1891 No. 11 und 12 von Rud. Wackernagel.

S. 6 und 7. III. Wappenbuch des H. Vischer bes. S. 7. Abteilung II. Hernachsvolgende Woppen werden im Creutzgang zu Basel gefunden und gesehen.

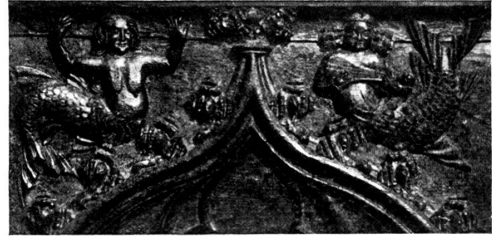
Neben unserem „unbenannten“ finden sich auf derselben Seite der Handschrift (p. 98) noch: von Frickh und von Rotpurg.



A. Stephanscapelle, links.



B. Galluscapelle, Mitte.



C. Stephanscapelle, Mitte.

Friese am Chorgestühl des Münsters zu Basel.