

<b>Zeitschrift:</b>	Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums
<b>Herausgeber:</b>	Bernisches Historisches Museum
<b>Band:</b>	49-50 (1969-1970)
<b>Artikel:</b>	Der sogenannte Musettenbass : Forschungen zur schweizerischen Instrumenten- und Musikgeschichte des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts
<b>Autor:</b>	Staehelin, Martin
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1043165">https://doi.org/10.5169/seals-1043165</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 12.01.2026

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

## DER SOGENANNTE MUSETTENBASS

Forschungen zur schweizerischen Instrumenten- und Musikgeschichte des spätern  
18. und frühen 19. Jahrhunderts

MARTIN STAHELIN

Das Bernische Historische Museum verwahrt unter seinen reichen Beständen eine Anzahl von besonderen alten Musikinstrumenten, über deren Art, Alter, Herkunft, Geschichte und seinerzeitige Verwendung selbst bei Fachleuten noch immer eine weitgehende Ratlosigkeit besteht. Mit den folgenden Ausführungen suchen wir das herrschende Dunkel zu erhellen; daß das einigermaßen gerät und daß es dabei gelingt, von der Instrumentenkunde, als einer gerne etwas isoliert betriebenen Teildisziplin der Musikwissenschaft, zu größeren musikhistorischen Zusammenhängen vorzustoßen und so die Instrumentenkunde vor der Gefahr einer unfruchtbaren Beschränkung auf sich selber zu bewahren, freut uns ebenso sehr wie die Möglichkeit, die Musikgeschichte unseres Landes in einem wichtigen Abschnitt neu beleuchten zu können<sup>1</sup>.

### I.

Es wird richtig sein, zunächst die Problematik aufzurollen und gleichzeitig über den derzeitigen Stand der Forschung Auskunft zu geben.

Seit Gustave Chouquets Katalog der Instrumentensammlung des Pariser Conservatoire de Musique vom Jahre 1875 hat die Instrumentenkunde von einem größeren,

\* Abkürzungen siehe Seite 120 f.

1 Der vorliegende Beitrag stellt die umgearbeitete und um genaue Belege und Abbildungen erweiterte Fassung eines Vortrages dar, den der Autor anlässlich der 17. Generalversammlung der «Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente» am 14. September 1969 in Bern gehalten hat. Eine vorläufige Zusammenfassung jenes Referates ist schon veröffentlicht: M' S', *Forschungen zum Musettenbass*, Glareana 18 (1969), Nr. 3/4, S. 17–19. — Eine Arbeit, die, wie die vorliegende, in weites, wenig erforschtes Gebiet einzudringen hat, ist auf die Freundlichkeit vieler Helfer angewiesen, und so danke ich an dieser Stelle für wiederholt bewährte Unterstützung nochmals ausdrücklich: den Damen Fräulein Dr. B. Geiser (Bern) und Frau H. Rindlisbacher (Zürich), sowie den Herren O. Affolter (Pieterlen), Pfarrer M. Baumann (Thunstetten), Dr. W. Biber (Bern), J. Burlet (Lausanne), Pfarrer W. Christen (Gurzelen), O. Dreyer (St. Niklausen), Professor Dr. A. Gering (Bern), J. Hiestand (Freienbach), L. G. Langwill, C. A., M. A. h. c. (Edinburgh), Pfarrer B. Laiz (Pieterlen), Dr. W. Nef (Basel), Pfarrer B. Probst (Messen), O. Rindlisbacher (Zürich), Pfarrer Ph. Roulet (Sornetan), Chr. Rubi (Bern), Dr. W. Willms (Aachen) und Dr. J. Zimmermann (Düren i. Rhld.), welch letztem diese Arbeit auch, in freundschaftlicher Verehrung, zum 90. Geburtstag gewidmet sei. In diesen Dank seien auch die Direktionen und Verwaltungen der beteiligten Museen, die sonstigen Besitzer und zahlreiche weitere Helfer — man gestatte den Verzicht auf ihre namentliche Aufführung — eingeschlossen.

oboenartigen Holzblasinstrument Kenntnis, der — wie Chouquet als erster sie nannte — «Basse de Musette», oder, wie der Name später übersetzt in die deutsche Fachliteratur einging, dem «Musettenbaß»<sup>2</sup> (Abb. 1). Es handelt sich dabei um ein etwa 80 Zentimeter langes, stark konisch sich erweiterndes und sehr dünnwandiges Instrument mit gerade gestrecktem Corpus, in der Regel aus — zuweilen mit Blumen und Rankenwerk (Abb. 2) oder auch mit eigenartiger Sprenkelmusterung bemaltem — Ahornholz. Am oberen Ende des Corpus findet sich ein einmal gewundenes, metallenes Anblasrohr, welches das hierzu verwendete Doppelrohrblatt zu tragen hat; mit diesen Zusatzstücken erreicht das Instrument eine Länge von ungefähr einem Meter. Der Musettenbaß weist in den beiden oberen der drei ausziehbaren Holzteile zwei Grifflöcher und fünf offene Messingklappen auf, von denen die unterste eine in zwei flügelartige Enden auslaufende sogenannte Schwalschwanzklappe ist<sup>3</sup> (Abb. 3); im untersten Teil finden sich die bei Oboeninstrumenten üblichen beiden gegenständigen Schalllöcher. Beim Spiel muß der Musettenbaß wie eine Oboe oder Blockflöte gehalten werden, also nach vorne und unten. Tiefster Ton ist das kleine c; bei sukzessivem Heben der Finger beträgt der Tonumfang etwas mehr als eine Oktave<sup>4</sup>. Die Stimmung liegt leicht unter der heute gebräuchlichen: es handelt sich somit um eine sogenannte alte Stimmung, die ungefähr einen halben Ton von der uns vertrauten differiert. Besonderes Interesse hat schon immer eine Prägung erregt, die auf den Schwalschwanzklappen zahlreicher Musettenbässe in einem Rondell angebracht ist und die Buchstaben I. IR zeigt (Abb. 3); Chouquet hat über den hier enthaltenen Punkt hinweggelesen und die Marke als die Initialen eines Pariser Instrumentenbauers Jean Jacques Riedloker gedeutet, dessen Tätigkeit er um das Jahr 1775 angesetzt hat<sup>5</sup>. Diese These ist nach Chouquet in der Literatur getreulich weitergetragen worden<sup>6</sup>, und es zeugt besser als alles andere für die Unsicherheit der Forschung, zu sehen, zu welchen Ratereien die Prägung I. IR geführt hat, nachdem sie, in neuerer Zeit, als Zeichen eines Jean Jacques Riedloker endlich begründet bestritten worden ist<sup>7</sup>: so hat man I. IR etwa als Christus-Monogramm für «Jesus, Judaeorum rex» oder — als aus I. XR mißbraten — für «Jesus Christus» erklärt und den Musettenbaß — der im «klassischen» Orchester niemals nachgewiesen ist — dem kirchenmusikalischen Bereich zuordnen wollen<sup>8</sup>, oder man hat die in Frage stehenden Initialen als

<sup>2</sup> Chouquet, S. 121, Nr. 468. — Als «Musettenbaß» bezeichnet das Instrument auch Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, S. 265a.

<sup>3</sup> Im Folgenden auch «Schw.» abgekürzt.

<sup>4</sup> So Day, S. 73, Nr. 145, sowie Mahillon 2, S. 257.

<sup>5</sup> Chouquet, a. a. O. (wie Anm. 2). — Im Folgenden wird der in der originalen Prägung hochgestellte Punkt (I·IR) zu Gunsten eines gewöhnlichen Punktes (I.IR) grundsätzlich vernachlässigt.

<sup>6</sup> Soviel mir bekannt, hat in älterer Zeit einzig Constant Pierre, Les facteurs d'instruments de musique, Paris 1893, S. 331 f., Anm. 1, Chouquets Deutung bezweifelt. Vorsichtig ist auch Wilhelm Altenburg, Die Bassettoboe, Schweiz. Zeitschrift für Instrumentalmusik I (1912), S. 215.

<sup>7</sup> Vgl. Lyndesay G. Langwill, Art. «Basse de Musette», Grove I, S. 483.

<sup>8</sup> Mitteilungen von L. G. Langwill.

Abkürzung für «I. Infanterie-Regiment» gelesen und geglaubt, das Instrument in der Militärmusik ansiedeln zu dürfen<sup>9</sup>.

Doch greifen wir nicht vor. Dem Altmeister der schweizerischen Instrumentenkunde, Karl Nef, dankt man in seinem Basler Museumskatalog von 1906 den Hinweis, daß das in Basel verwahrte Musettenbaß-Exemplar eine zusätzliche Prägung auf der Schwalbenschwanzklappe aufweist, diejenige der Jahreszahl 1777<sup>10</sup>; diese hat zu Chouquets Schätzung von 1775 gut gepaßt, und so hat die Zeit von 1775/77 als Richtdatum ebenfalls Einzug in die Literatur gehalten. Infolge eines unglücklichen Druckfehlers ist Nefs Vermutung, daß das fragliche Instrument wohl nur in der Schweiz gebaut worden sei, leider kaum beachtet worden<sup>11</sup>, und Wilhelm Altenburg, der im Jahre 1912 der «Bassettoboe», wie er sie nennt, einen eigenen Aufsatz widmet<sup>12</sup>, kennt zwar eine ansehnliche Zahl solcher Instrumente in den Museen von Bern, Basel und Zürich, aber er hält

9 Mitteilung von Dr. W. Biber, Bern. — O. Rindlisbacher, Zürich, deutet nach dem Vorgang von E. Leutenegger (†), Burgdorf, das Zeichen I·IR als HR und weist diese Signatur dem—wohl bernischen—Holzblasinstrumentenmacher H. Reisi zu, von dem mir zwei Oboen des 18. Jahrhunderts in der Sammlung P. Hirsbrunner, Sumiswald, und eine weitere in der Kollektion Dr. W. Willms, Aachen, bekannt sind (Willms, S. 9 f., Nr. 93). Auch IR als «junior» zu deuten ist schon erwogen worden; freundliche Mitteilung von Dr. M. Zulauf, Bern. Diesen Erklärungsversuchen glaube ich nicht folgen zu dürfen. Immerhin haben die beiden letzteren das Gute, daß sie IIR als die Marke eines Instrumentenbauers auffassen; daß es sich um nichts anderes handeln kann, wird die im Verlauf dieser Untersuchung aufgeführte große Zahl von IIR-Instrumenten verschiedener Verwendungsprovenienzen zeigen können.

10 Nef, S. 18, Nr. 77; vgl. auch Abb. 3.

11 Nef, S. 18, Nr. 77: «Die Bassettoboe ... scheint nie» [!, statt «nur»] «in der Schweiz gebaut worden zu sein, wenigstens ist sie sonst nirgends nachgewiesen.»

12 Altenburg, a. a. O. (wie Anm. 6), S. 214 f.

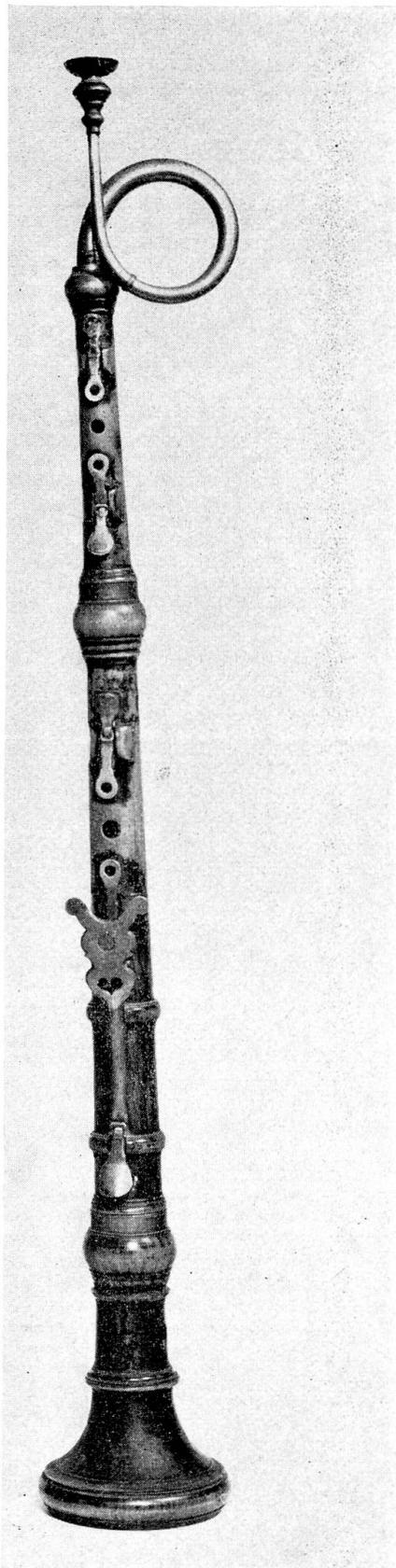


Abb. 1. Musettenbaß (Tabelle 1, Exemplar M 8)

eine Herstellung in der Schweiz für unwahrscheinlich<sup>13</sup>, wenn er auch, aufgrund der vielen in schweizerischen Sammlungen erhaltenen Instrumente, annimmt, daß der Musettenbaß in der Schweiz, und zwar in den südlichen Bezirken des Kantons Bern, besonders verbreitet gewesen sei.

Den ersten wirklich kritischen Beitrag zum Musettenbaß verdankt man dem verdienten Instrumentenkundler Georg Kinsky. Dieser vermutet, in einem lange ungedruckt gebliebenen Abschnitt eines größeren Katalogwerkes<sup>14</sup>, französische oder schweizerische Provenienz; er gibt eine genaue Beschreibung und erwägt als Herkunft des Instrumententyps Frankreich, und zwar aufgrund einer Illustration in dem Dudelsack-Lehrbuch des Emanuel Borjon de Scellery, das im Jahre 1672 anonym in



Abb. 2. Fußstück eines Musettenbasses mit Golddekor (Tabelle 1, M 3)

13 Altenburg, a. a. O. (wie Anm. 6), S. 215, hält Herkunft aus dem Tirol für möglich.

14 Kinsky, a. a. O.

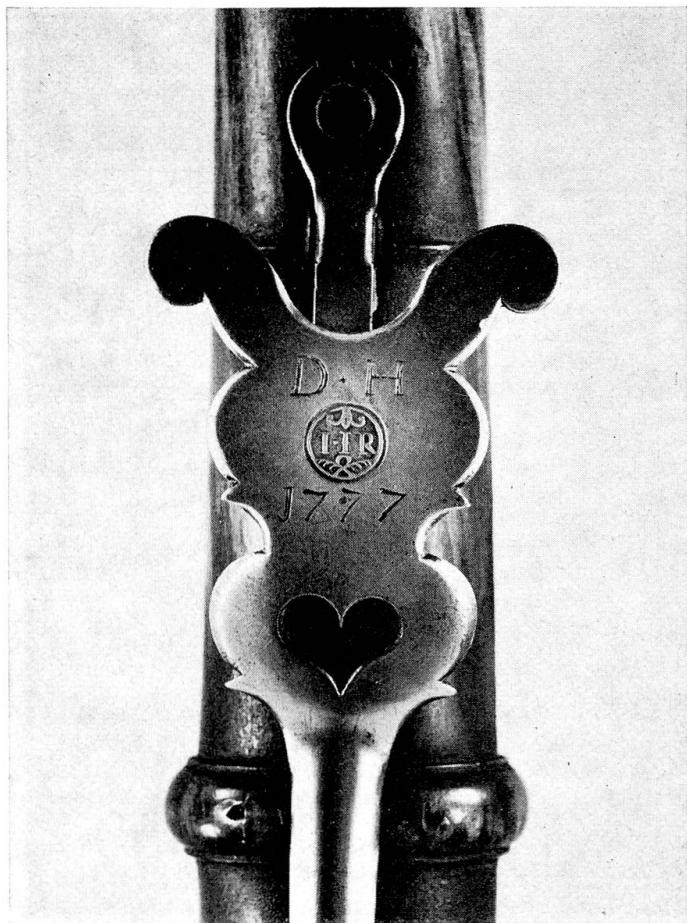


Abb. 3. Schwälbenschwanzklappe eines Musettenbaßes mit Prägung «I. IR» in Rondell (Tabelle I, M 1; die Marken «D. H» und «1777» sind nicht ursprünglich).

Lyon erschienen ist<sup>15</sup> (Abb. 4). Auf diesem Bild findet sich unten, leicht schräg über fast das ganze Bild gelegt, ein Instrument, das dem Musettenbaß im Grundsätzlichen ziemlich ähnlich ist: in der Länge und Gestalt sowie in der Zugabe eines — wenn auch etwas anders verlaufenden — metallenen Anblasrohrs entspricht es dem Musettenbaß ungefähr; in Zahl und Anordnung der Klappen, selbst der Schwälbenschwanzklappe, ist es offensichtlich sogar identisch. Kinsky bietet sodann eine Aufstellung der ihm bekannten Musettenbässe; er vermutet, der Musettenbaß habe seinerzeit die Bassett- oder Baritonlage in einem eigenen Stimmwerk eingenommen<sup>16</sup>. Kinsky versucht gar, ein solches Stimmwerk zu rekonstruieren; er muß dabei allerdings

<sup>15</sup> *<Emanuel Borjon de Scellery>*, *Traité de la Musette*, Lyon 1672, Vorsatz zum Titel. Benutzt wurde ein Exemplar der Bibliothèque Nationale zu Paris.

<sup>16</sup> Als Stimmwerk bezeichnet man ein Ensemble von mehreren Instrumenten gleicher Familie, aber verschiedenen Formats, wobei jede Stimmlage, also etwa Diskant, Alt, Tenor und Baß durch eines dieser Instrumente vertreten ist; man denke etwa an ein Blockflöten- oder ein Gambenquartett.

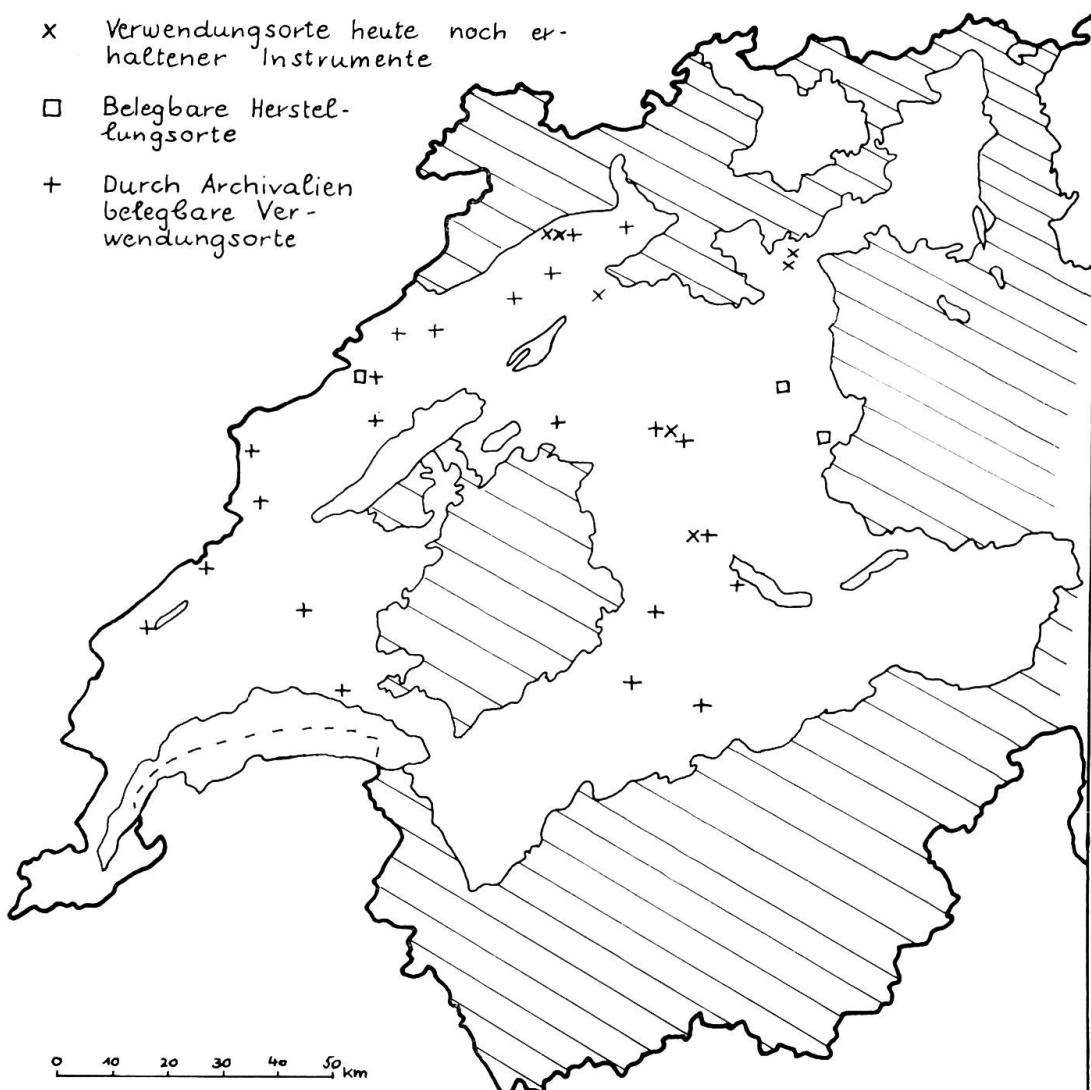
## Belegbare Verwendungsorte von Musettenbässen

nicht schraffiert: vorwiegend reformiertes Gebiet  
schraffiert: vorwiegend katholisches Gebiet

Verwendungsorte heute noch erhaltenen Instrumente

Belegbare Herstellungsorte

Durch Archivalien belegbare Verwendungsorte



oboenartige Instrumente aus verschiedenen Museen frei zusammenstellen, ohne daß er ihre gleichzeitige Verwendung belegen könnte.

Aus neuerer Zeit ist besonders der Lexikonartikel «Basse de musette» anzuführen, den der schottische Fagott-Kenner Lyndesay G. Langwill im Jahre 1954 vorgelegt hat<sup>17</sup>. Langwill hebt als erster gewisse Unterschiede in der Faktur der einzelnen

<sup>17</sup> Langwill, a. a. O. (wie Anm. 7).

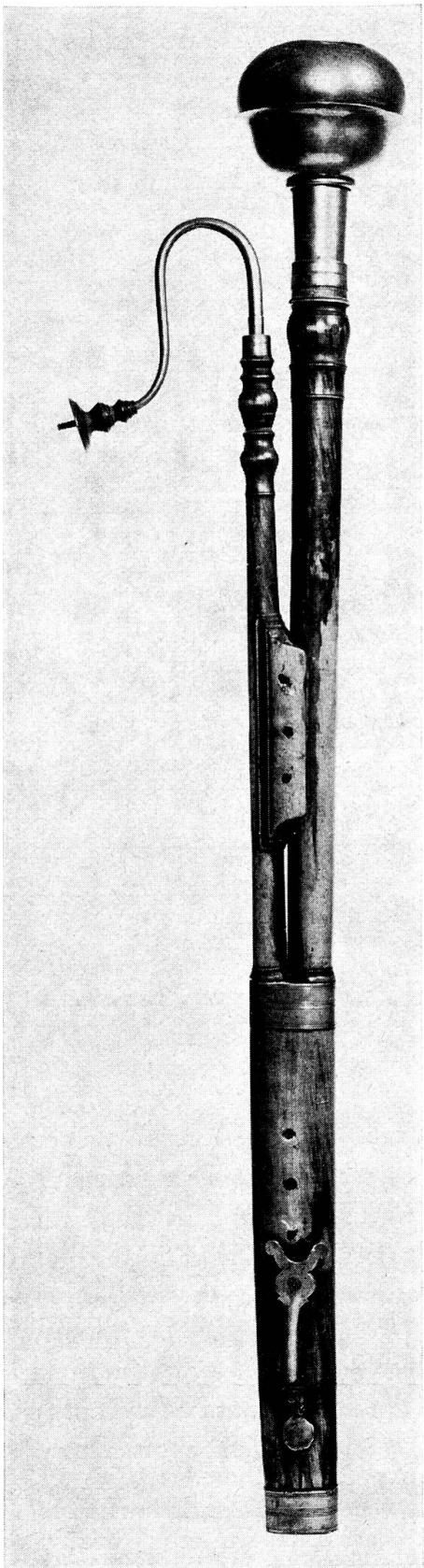


Abb. 4. «Emanuel Borjon de Scellery», *Traité de la Musette*, Lyon 1672, Vorsatz zum Titel

Musettenbässe hervor und nimmt sie als Hinweis auf die damalige Existenz mehrerer Hersteller. Langwill verdankt man auch die klare Feststellung, daß die genaue Prägung nicht, wie Chouquet gelesen hat, IIR oder I.I.R., sondern I. IR lautet (siehe Abb. 3), und daß somit ein Jean Jacques Riedloker als Hersteller nicht in Frage kommt, eine Erkenntnis, die sich dadurch bestätigen läßt, daß es zwar einen Pariser Blechblasinstrumentenmacher François Riedloker, einen Jean Jacques Riedloker aber überhaupt nie gegeben hat<sup>18</sup>; dieser ist von Chouquet offenbar recht unbekümmert erfunden worden. Langwill weist in einem weiteren Artikel «Basson d'amour»<sup>19</sup> sodann erstmals nachdrücklich auf die Existenz einer Anzahl von eigenartigen Fagotten hin, die

<sup>18</sup> Ein Jean Jacques Riedloker fehlt auch völlig bei *Langwill*: S. 96 ist einzige François Riedloker vertreten. Vgl. auch *Pierre*, a. a. O. (wie Ann. 6), S. 331 f., Ann. 1.

<sup>19</sup> Lyndesay G. Langwill, Art. «Basson d'amour», *Grove I*, S. 485.



auf der untersten Klappe vielfach ebenfalls die Prägung I. IR tragen (siehe Abb. 5); irgendwelche Schlüsse hat er daraus freilich nicht ziehen können. Diesen Fagotten ist gemeinsam, daß sie, anstelle des ungefähr gerade auslaufenden Rohr-Endes, einen kugeligen Metall-Schallbecher tragen, wie er beim vertrauten Fagott sonst nie belegt ist<sup>20</sup>. Schließlich weiß Langwill noch, daß einzelne der Musettenbässe aus «village churches in the Canton of Berne» stammen, und er hält es für möglich, daß diese Instrumente «intended for religious use» gewesen seien.

Im Jahre 1955 empfiehlt Josef Hiestand in einer kleinen Studie<sup>21</sup>, die Archive der südlichen Gegenden des Kantons Bern zu durchforschen: hier, wahrscheinlich in den Kirchen, seien die Musettenbässe offenbar gebraucht worden. Mit Recht stellt er die Frage, warum, wenn Kinskys Stimmwerk-Vermutung richtig sein sollte, nur der Musettenbaß und keine größeren und kleineren Instrumente aus diesem Oboen-Stimmwerk erhalten seien. Auch für Hiestand bleibt die Herkunft des Musettenbaß-Typs unklar; allenfalls stammt er aus Frankreich.

<sup>20</sup> Nach der bei Oboen und Klarinetten üblichen Terminologie hat man folgerichtig auch von einem «Basson d'amour» zu sprechen; so auch *Sachs*, a. a. O. (wie Anm. 2), S. 241 b, s. v. «Liebesfagott», und *Crosby Brown*, S. 148, Nr. 883. Der Einfachheit halber wird dieser «Basson d'amour» im folgenden nur «Fagott» genannt.

<sup>21</sup> *Hiestand*, S. 5.

Abb. 5. Basson d'amour (Tabelle 2, F 10)

## II.

Es dürfte nach dem Vorausgegangenen deutlich geworden sein, wie unsicher der Forschungsstand, selbst in grundsätzlichen Fragen, noch immer ist: wirklich fundierte Angaben besitzen wir weder über Art, Ort und Zeit der Verwendung des Musettenbasses, noch über Datierung, Herkunft und Hersteller. Somit ist gefordert, die notwendigen Arbeitsgrundlagen erst einmal zu schaffen und zunächst ein genaues Inventar aller erhaltenen Musettenbässe aufzunehmen; einzubeziehen sind dabei möglichst auch alle erreichbaren Angaben über Typenunterschiede — als mögliche Hinweise auf mehrere Hersteller —, über ehemaligen Verwendungszweck, Verwendungsort und Verwendungszeit, über Hersteller sowie Herstellungsort und -zeit und was dergleichen mehr ist. Die Ergebnisse, die über das von Kinsky Beigebrachte wesentlich hinausgehen, seien in einer Übersicht festgehalten. (Vgl. Tabelle I auf Faltblatt bei S. 104.)

Die Tabelle kann 25 Musettenbässe nachweisen. Aufgrund gleicher oder unterschiedlicher Merkmale — der Herstellermarken, dann vor allem auch der Klappenform, Klappenlagerung, Wulstproportionen, Maße usw.<sup>22</sup> — ist eine weitere Differenzierung nach Werkstätten ohne weiteres möglich, nämlich: 16 Musettenbässe entstammen der Werkstatt I. IR (M 1, 3–8, 10, 13–15, 17–20 und 23), 2 weitere Exemplare (M 11 und 24) gehören einer unbekannten Firma, 2, allenfalls 3 weitere (M 2, 9 und 12) einer wieder anderen unbekannten Werkstatt. Ein weiterer Musettenbaß entstammt, wenn er nicht auch der eben genannten Werkstatt zuzuordnen ist, der Hand eines dritten Anonymus (M 22), ein anderer derjenigen eines Christen Müller, vielleicht in Bern tätig (M 25), und zwei jüngere Exemplare sind gekennzeichnet als Produkte des Betriebes Hirsbrunner in Sumiswald (M 16 und 21)<sup>23</sup>. Zu diesen Musettenbässen hinzu sind aber auch die schon genannten, eigenartig gestalteten Fagotte erhalten<sup>24</sup>, und da hier die Werkstatt I. IR ebenfalls gut vertreten ist und

22 Diese Vergleichsarbeiten können im folgenden nicht im einzelnen vorgeführt und belegt werden, da das nur bei einer außergewöhnlich großen Zahl von Abbildungen sinnvoll wäre, wie sie zuzugeben hier nicht möglich ist. Wo die in den folgenden Tabellen genannten Instrumente in Publikationen noch nicht abgebildet sind, ist der Verfasser gerne bereit, aufgrund seiner eigenen photographischen Materialien Auskunft zu erteilen.

23 Im handschriftlichen Katalog, den Heinrich Schumacher etwa ums Jahr 1900 von seiner — längst aufgelösten — Luzerner Sammlung anlegte (der Katalog befindet sich heute in der Bibliothek der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente, Sign. Nr. 100c), findet sich Bd. IV, S. 215 f., ebenfalls ein Musettenbaß aufgeführt. Der Beschreibung nach könnte es sich allenfalls um das Exemplar M 9 gehandelt haben, das somit später in die de-Wit-Sammlung übergegangen wäre. In Auktionskatalogen sind außerdem noch drei weitere Exemplare zu belegen: je ein Musettenbaß wurde versteigert bei Auflösung der Sammlungen Christian Hammer (Stockholm), Paris 1893, und Léon Savoye I und II (Paris), Paris 1882 und 1924. Die sehr seltenen Kataloge waren nicht erreichbar; es ist nicht ausgeschlossen, daß das eine oder andere der drei Stücke mit einem der in Tabelle I aufgeführten Exemplare identisch ist.

24 Zu der Eigenheit des kugeligen Metall-Schallbechers gesellt sich eine weitere: fast alle dieser I. IR-Fagotte zeigen die bei Fagotten an der Baßröhre üblichen Tonlöcher für D und Kontra-B, aber nicht die geringste Spur der beiden zugehörigen langstieligen Klappen, die mit dem Dau-



Abb. 6. Basson d'amour (Tabelle 2, F 13; Detail); vgl. Anm. 24

— wie noch zu erläutern sein wird — in manchen Fällen die ehemalige gleichzeitige Verwendung von Musettenbässen und Fagotten gesichert ist, empfiehlt es sich, auch diese Instrumente aufzunehmen. (Vgl. Tabelle 2 auf Faltblatt bei S. 104.)

Die Tabelle zeigt: 11 Exemplare stammen vom Hersteller I. IR (F 1-2, 4-8, 10-11, 13-14), 1 Exemplar bleibt unbestimmbar (F 12), 1 anderes geht auf eine unbekannte men der oberen Hand bedient werden müssen (s. Abb. 6 und 7). Die Schweiß- und Abnützungsspuren erweisen aber, daß diese Instrumente nicht etwa unfertig sind, sondern gespielt worden sein müssen. Wie man das ohne diese Klappen hat tun können, ist vollkommen unklar; selbst ein Fagott-Kenner wie L. G. Langwill ist ratlos (briefliche Mitteilung). In der folgenden Tabelle 2 wird von der Annahme eines dreiklappigen Fagotts ausgegangen und in der Spalte «Bemerkungen» jeweils das Fehlen der betreffenden Klappen festgehalten.

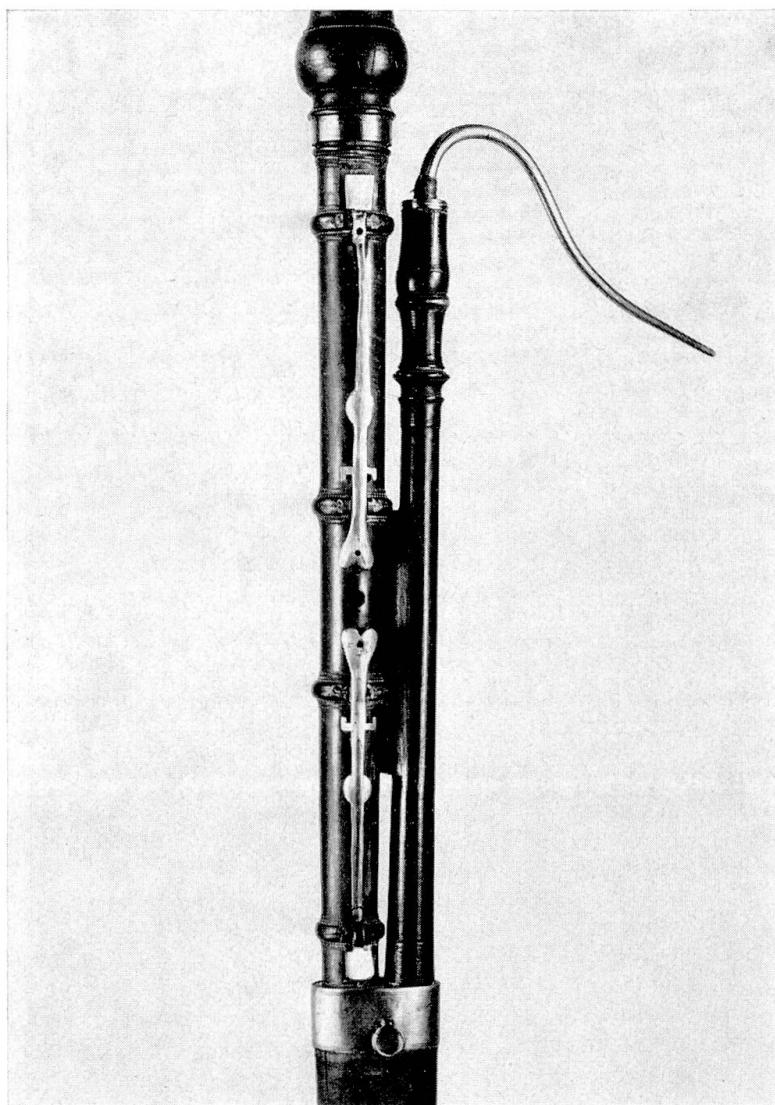


Abb. 7. Gewöhnliches Fagott aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1956.604; Detail); vgl. Ann. 24

Firma zurück (F 3) und 1 letztes Exemplar auf eine Werkstatt mit den Initialen IPC (F 9)<sup>25</sup>.

Neben Musettenbässen und Fagotten liegen schließlich noch zwei schwer zu bezeichnende Instrumente aus der Werkstatt I. IR vor, beide mit doppeltem Rohrblatt; sie seien hier ebenfalls registriert<sup>26</sup>. (Vgl. Tabelle 3 auf Faltblatt bei S. 104.)

25 IPC könnte auch die Besitzermarke sein; vgl. Tabelle 2, zu F 9.

26 Im Artikel «I. IR» führt *Langwill*, S. 55f., auch einen «clarinetto piccolo» in der Sammlung Fryklund, Helsingborg, auf; das Instrument ist im Katalog der Utställning av Musikinstrument ur Daniel Fryklunds Samling, Helsingborg 1945, S. 40, unter Nr. 136 beschrieben und befindet sich heute, noch nicht numeriert, im Stockholmer Musikhistoriska Museet, Kollektion Fryklund. Eine Prüfung des Stücks ergibt, daß hier sicher kein Erzeugnis der Musettenbaß-Werkstatt I. IR

Besonderes Interesse verdienen nun gewiß die alten, sicher nachweisbaren Verwendungsorte für Musettenbässe, allenfalls auch für Fagotte. Es sind dies: Gurzelen (Gürbetal), Muri (bei Bern), Thunstetten (bei Langenthal), Pieterlen (bei Biel), Aarwangen, Sornetan und allenfalls Fornet (beide im Moutier-Petitval). Wir sind also, was den Gebrauch der Instrumente betrifft, eindeutig auf die Schweiz hingewiesen. In allen diesen Fällen stammen sie aus den Kirchen der betreffenden Ortschaften, wobei meist kleine Gruppen von einem bis drei Musettenbässen und etwa ebensovielen Fagotten zusammen den Weg von der Kirche ins Museum gefunden haben<sup>27</sup>. In Gurzelen ist ein altes handschriftliches Psalmenbuch erhalten; sein Titelblatt datiert die Anschaffung der Gurzeler Instrumente auf das Jahr 1781<sup>28</sup> (Abb. 9). In Pieterlen sind die Instrumente, laut Ausgabenrodel, zwischen 1767 und 1771 gekauft worden<sup>29</sup>. Diese Daten passen gut zur bereits erwähnten Jahreszahl-Prägung 1777 auf dem Basler Musettenbaß-Exemplar<sup>30</sup>.

Hält man nun die Orte, an denen die Musettenbässe oder ihre Kombinationen mit Fagotten verwendet wurden, graphisch auf einer Karte fest, so fällt sofort auf, daß alle diese Orte in reformiertem Gebiet liegen (siehe Karte S. 98, x-Signaturen). Dieser Sachverhalt und die Tatsache, daß in Gurzelen, Thunstetten, Pieterlen und Sornetan mit den Instrumenten noch zugehörige handschriftliche Psalmenbücher erhalten sind, erweist als sicher: Musettenbässe und Fagotte sind im späteren 18., zum Teil noch im

vorliegt: das zehnklappige Instrument ist bereits weit ins 19. Jahrhundert hinein zu datieren (Neusilber-Klappen) und weicht in der Faktur völlig von allen andern I. IR-Stücken ab. Eine Prägung «J. J. R.» findet sich zwar je über und unter der Daumenstütze; ihre Gestaltung (Brandmarke im Holz, Kursivbuchstaben usw.) weicht aber von derjenigen der Werkstatt I. IR entschieden ab. Seltsamerweise weist das Instrument zwei weitere Male eine ganz andere, zusätzliche Prägung auf: «ADLER/BAMBERG». Auch das zeigt, daß das Stück mit den I. IR-Musettenbässen nichts zu tun hat. — Ob dasselbe auch für einen «hautbois en cuivre» anzunehmen ist, den die Sammlung des Pariser Musée instrumental du Conservatoire National de Musique (bei Chouquet, S. 123, Nr. 478) verwahrt, oder ob hier ein echter Zusammenhang vorliegt, muß dahingestellt bleiben, da nähere Angaben aus Paris nicht erhältlich waren.

27 Von den in den Tabellen 1–3 aufgeführten Instrumenten gehören zusammen: M 2 und F 2–3 (Aarwangen); M 3–4, 8 und F 5–6, 10 (Gurzelen); M 5–6 und F 7 (Muri); M 7 und F 8–9 (Pieterlen); M 18–20 und F 13 (Sornetan). Zur Ergänzung dieser Musettenbaß-/Fagott-Gruppen durch weitere Instrumente siehe S. 108 und Anm. 37.

28 Gurzelen, evang.-ref. Kirche, handschriftliches Psalmenbuch, geschrieben zu Uebeschi im Jahr 1781. Der betreffende Passus lautet: «Dieses Notenbuch Gehört Er. Ehrenden Kirchhöri Gurzalen, und haben es machen lassen, zu der Neuen Hobau: *Facot Music...*» [folgt Aufzählung der Stifter]; (vgl. Anm. 36, zu 4. b). — Das Archiv der Kirchengemeinde Gurzelen verwahrt keine weiteren Dokumente zu den dortigen Musikbestrebungen des späteren 18. Jahrhunderts.

29 Pieterlen, Archiv der evang.-ref. Gemeinde, Ausgaben-Rodel 1767: «den 20tn Jenner ... dem Abraham Benoit von Rotmund für das Baßfagot in die Kirchen bezalt 4.—»; Ausgabenrodel 1771: «den 16ten Brachmonats ... ein hautbois à trompette für die Kirchen Music bezahlt 3.9.—».

30 Das Kirchgemeindearchiv Aarwangen einzusehen, wurde mir leider nicht ermöglicht, und das Archiv der Kirchengemeinde Muri enthält Akten erst seit dem Jahr 1850 (freundliche Mitteilung von Frau K. Reber, Gümligen); von hier aus war somit kein weiterer Aufschluß über die Instrumente aus Aarwangen und Muri erreichbar. Die entsprechenden Archive in Sornetan und Thunstetten konnte ich, zum Teil aus Zeitmangel, nicht durchsehen; doch bieten sie, wie die Gewährsmänner an Ort und Stelle versichern, wenig Aussicht auf ertragreiche Quellenstudien.

Tabelle 1: Musettenbässe

Laufende Nummer	Sammlung und Inventarnummer	Katalog	Herstellermarke	Länge Holz-corpus (cm)	Durchmesser Stürze (cm)	Nachgewiesener Verwendungsort	Abgebildet	Bemerkungen
M 1	Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1877.40	Nef <sup>1</sup> , S. 18, Nr. 77	I. IR	81,7	11,4		Nef <sup>2</sup> , Tf. 5, Abb. 10	Auf Schw. zusätzliche (Besitzer-)Marken «D.H» und «1777» (vgl. hier, Abb. 3); Spuren Dekor. — 1877 in Basel von einem Musiker Lang erworben; vorher angeblich im Kloster Mariastein (?)
M 2	Bern, Historisches Museum, Inv. Nr. 1281 a			79,1	11,7	Kirchenmusik Aarwangen		Schw. teilweise abgebrochen. — Schon vor 1897 im Museum.
M 3	—, Inv. Nr. 2593 a		I. IR	81,8	13,0	Kirchenmusik Gurzelen	Grove I, Pl. 3, Fig. 2	Holzpirouette; Dekor. — Ankauf 1896 von der Kirchengemeinde Gurzelen.
M 4	—, Inv. Nr. 2593 b		I. IR	81,4	12,7	Kirchenmusik Gurzelen		Wie zu M 3.
M 5	—, Inv. Nr. 5548 b		I. IR	81,9	11,7	Kirchenmusik Muri		Dekor; nachträglich von fremder Hand rechts seitlich eine Zusatzklappe für cis angebracht. — 1905 Depositum der Kirchengemeinde Muri.
M 6	—, Inv. Nr. 5548 c		I. IR	82,0	11,9	Kirchenmusik Muri		Wie zu M 5.
M 7	—, Inv. Nr. 24906		I. IR	81,9	10,7	Kirchenmusik Pieterlen		Anblasrohr fehlt. — 1935 Depositum der Kirchengemeinde Pieterlen.
M 8	Burgdorf, Historische Sammlungen des Rittersaalvereins, Inv. Nr. XIII 1095	Leutenegger, S. 10	I. IR	82,3	12,0	Kirchenmusik Gurzelen	hier, Abb. 1	Holzpirouette. — Ankauf 1896 durch das Historische Museum Bern (wie M 3 und 4), aber im selben Jahr Vermittlung an die Burgdorfer Sammlungen (im Tausch).
M 9	Düren, Sammlung Dr. J. Zimmermann	Zimmermann, S. 39f., Nr. 112		79,0	10,0		Zimmermann, S. 52, Nr. 112	Schw. teilweise abgebrochen. — Ehemals Sammlung de Wit, Leipzig; vgl. auch Ann. 23.
M 10	Genf, Musée des instruments anciens de musique (Collection Ernst)	Trésors, S. 76, Nr. 683	I. IR	82,5	12,5		Style III (1963), S. 48	Ankauf etwa 1942 beim Genfer Instrumentenmacher Wicki.
M 11	Leipzig, Musikinstrumentensammlung der Karl-Marx-Universität, Inv. Nr. 1352	de Wit, S. 122f., Nr. 355 — Heyer, S. 157, Nr. 1352 — Kinsky — Rubardt, S. 30	—	79,5	12,5		de Wit, S. 123, Nr. 355 — Heyer, Tf. 26, Nr. 1352 — Kopie Smlg. Heckel: MGG IX, Tf. 114, Fig. 1 p	Anblasrohr fehlt, um 1900 von Wilhelm Heckel, Biebrich, mit Metallpirouette ergänzt. — Ehemals Sammlung Heyer, Köln, bzw. Sammlung de Wit, Leipzig. — Kopie (angefertigt 1909): Sammlung Firma W. Heckel, Biebrich-Wiesbaden.
M 12	London, Horniman Museum, Carse Collection, Inv. Nr. 214	Carse <sup>1</sup> , S. 37, Nr. 214		78,9	11,2		Carse <sup>2</sup> , S. 346, Fig. A	Schw. ausgebrochen, ebenso fis-Klappe; Metallpirouette.
M 13	London, Royal Conservatory of Music, Donaldson Collection, Inv. Nr. R.C.M. 85		I. IR	82,8	12,0		Daubeny, Pl. V	Schon vor 1894 in der Donaldson Collection.
M 14	München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Mu 122	Bierdimpfl, S. 25, Nr. 66 — Alte Musik, S. 17, Nr. 53	I. IR	83,0	13,3		Kopie Bruxelles: Day, Pl. III, Fig. L	Dekor; h- und fis-Klappen ausgebrochen. — Kopie: Bruxelles, Conservatoire Royal de Musique, Inv. Nr. 979 (bei Mahillon II, S. 256–258, Nr. 979). Dekor. — Ankauf 1914 in Bern.
M 15	München, Deutsches Museum, Inv. Nr. 42774		I. IR	82,0	12,0			
M 16	Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Sammlung Rück, Inv. Nr. MIR 400	HIRSCH-BRUNNER SUMISWALD		79,9	13,1		MGG IX, Tf. 113, Fig. 1 d	
M 17	Paris, Musée instrumental du Conservatoire National de Musique, Inv. Nr. ? (Collection Leloir)	Chouquet, S. 121, Nr. 468	I. IR	?	?			Nähtere Angaben waren nicht erhältlich.
M 18	Sornetan, Cure, Nr. <I>		I. IR	81,5	13,5	Kirchenmusik Sornetan	Gerber, S. 221	h-Klappe ausgebrochen; Dekor. — In die Sammlung Jules Auguste Juillerat, ehemals Chef de section in Sornetan, eingegangen; heute Eigentum der Kirchengemeinde. Vgl. dazu Gerber, S. 219–222.
M 19	—, Nr. <II>		I. IR	82,8	11,5	Kirchenmusik Sornetan	Gerber, S. 221 — Burdet, S. 322	Herkunft wie M 18.
M 20	—, Nr. <III>		I. IR	81,7	12,4	Kirchenmusik Sornetan	Gerber, S. 221	Herkunft wie M 18.
M 21	St. Gallen, Historisches Museum, Inv. Nr. 9826	HIRSCH-BRUNNER SUMISWALD		79,7	12,0			Marke undeutlich; keine Schw., sondern (einseitig) nach rechts geknickter und nach oben geführter Stielhebel, wohl anstelle einer schadhaften Schw. von späterer Hand eingebaut. — 1914 von alt Stadtrat Zwiefel-Weber dem Museum geschenkt.
M 22	Thunstetten, evang.-ref. Kirche		—	80,9	12,0	Kirchenmusik Thunstetten		Anblasrohr fehlt.
M 23	Zürich, Kunstgewerbe-museum, Sammlung Hug, Nr. 75		I. IR	82,5	11,3			Anblasrohr fehlt; Spuren Dekor.
M 24	—, Sammlung Hug, Nr. 76		—	79,3	11,7			
M 25	Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv. Nr. 606 (= 537)	CHRYSTEN MÜLLER	79,8	11,2				Marke nicht «CHRYSTEN & MÜLLER», wie Langwill, S. 19, behauptet; wie Langwill, S. 99, einen zwar als Instrumentenmacher belegten — Johann Caspar Roth in Basel (1772–nach 1838; vgl. auch Wilhelm Merian, Art. «Roth, Johann Caspar», Schweiz, Künstler-Lexikon IV, Frauenfeld 1917, S. 374) als Hersteller ansprechen kann, ist nicht klar. — Ankauf 1893 in Bern.

Tabelle 2: Fagotte

Laufende Nummer	Sammlung und Inventar-Nummer	Katalog	Hersteller-marke	Nachgewiesener Verwendungsort	Abgebildet	Bemerkungen
F 1	Aachen, Sammlung Dr. W. Willms	Willms, S. 10, Nr. 94	I. IR		Willms, S. 32/33, Nr. 94	Anblasrohr und Schallbecher fehlen; ohne Klappen für D und Kontra-B; Schw. defekt und notdürftig repariert; auf Messingband zusätzliche (Besitzer-)Initialen «PH. T.». — Ankauf 1967 in Luzern.
F 2	Bern, Historisches Museum, Inv. Nr. 1281b		I. IR	Kirchenmusik Aarwangen		Holzpirouette; Flügelstück und Baßröhre vertauscht im Stiel eingebaut (vgl. auch Ann. 56); Schw. ausgebrochen; ohne Klappen für D und Kontra-B. — Herkunft wie M 2.
F 3	—, Inv. Nr. 1281c			Kirchenmusik Aarwangen		Herkunft wie M 2.
F 4	—, Inv. Nr. 2593c		I. IR	Kirchenmusik Gurzelen	Grove I, Pl. 3, Fig. I	Holzpirouette; ohne Klappen für D und Kontra-B. — Herkunft wie M 3.
F 5	—, Inv. Nr. 2593d		I. IR	Kirchenmusik Gurzelen		Holzpirouette (vgl. hier, Abb. 13). — Herkunft wie M 3.
F 6	—, Inv. Nr. 2593e		I. IR	Kirchenmusik Gurzelen		Holzpirouette; ohne Klappe für Kontra-B. — Herkunft wie M 3.
F 7	—, Inv. Nr. 5548a		I. IR	Kirchenmusik Muri		Schw. ausgebrochen und separat aufbewahrt. — Herkunft wie M 5.
F 8	—, Inv. Nr. 24907		I. IR	Kirchenmusik Pieterlen		Vermutlich fremdes Anblasrohr. — Herkunft wie M 7.
F 9	—, Inv. Nr. 24908		IPC	Kirchenmusik Pieterlen		Anblasrohr fehlt; ohne Klappen für D und Kontra-B; Hersteller- (oder nur Besitzer-?)marke auf Schw. — Herkunft wie M 7.
F 10	Burgdorf, Historische Sammlungen des Rittersaalvereins, Inv. Nr. XIII 1096		I. IR	Kirchenmusik Gurzelen	hier, Abb. 5	Holzpirouette; ohne Klappen für D und Kontra-B. — Herkunft wie M 8.
F 11	New York, Metropolitan Museum, Crosby Brown Collection, Nr. 89.4.883	Crosby Brown, S. 148, Nr. 883	I. IR			Ohne Klappen für D und Kontra-B.
F 12	Paris, Musée instrumental du Conservatoire National de Musique, Inv. Nr. ?	Pillaud, S. 29, Nr. 1120				Nähere Angaben waren nicht erhältlich.
F 13	Sornetan, Cure, Nr. <V>		I. IR	Kirchenmusik Sornetan	Gerber, S. 221	Metallpirouette; ohne Klappen für D und Kontra-B. — Provenienz wie M 18.
F 14	—, Nr. <VI>		I. IR	Kirchenmusik Fornet ?	Burdet, S. 322	Ohne Klappen für D und Kontra-B. — Ehemals Familie Bernard, Fornet (wohl -dessous); 1933, nach Umwegen, der Kirchengemeinde Sornetan geschenkt. Vgl. Gerber, S. 222, Ann. 2.

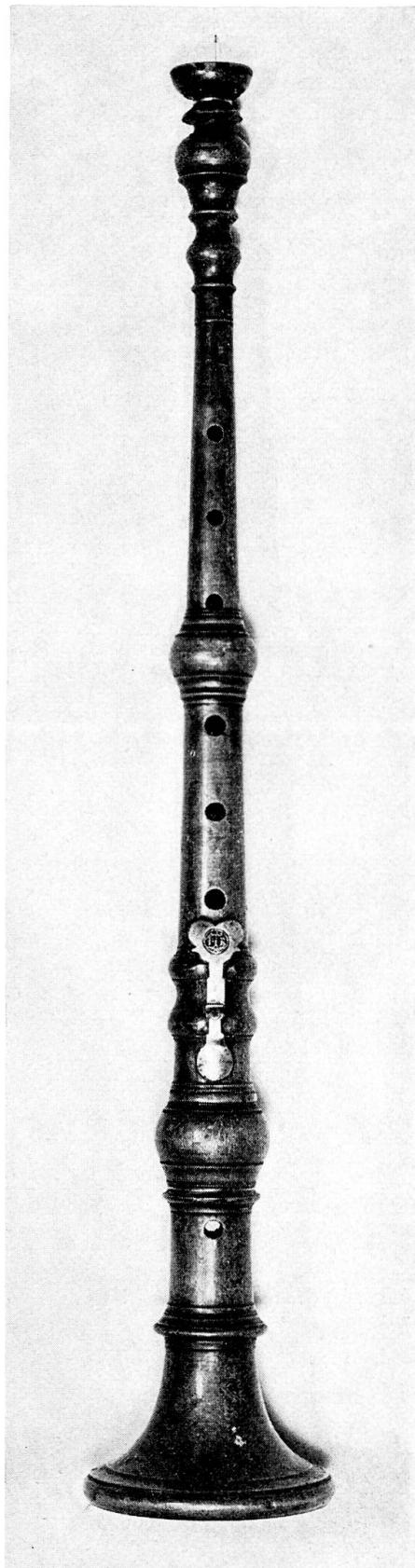
Tabelle 3: Oboenartige

Laufende Nummer	Instrumenten-bezeichnung	Sammlung und Inventar-Nummer	Katalog	Hersteller-marke	Nachgewiesener Verwendungsort	Beschreibung	Abgebildet	Bemerkungen
O 1	«Oboe» (?)	Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1937.293		I. IR		Dreiteiliges, konisch gebohrtes Holzcorpus (61,0 cm lang) mit pirouettenartigem Abschluß, der das Doppelrohrblatt aufzunehmen hat; 6 vorderständige Grifflöcher; eine (wenig ausgeprägte) Schw. mit Herstellermarke.	hier, Abb. 8.	Ankauf 1937 in Basel.
O 2	«Oboe»	Sornetan, Cure, Nr. <IV>		I. IR	Kirchenmusik Sornetan	Langgezogenes, dreiteiliges, konisch gebohrtes Holzcorpus (77,4 cm lang) mit «aufgepropftem», wohl neuem, gedrehtem Aufsatzstück (11,2 cm lang) mit pirouettenartigem Abschluß, der das Doppelrohrblatt aufzunehmen hat; 6 vorderständige, je etwas erhaben gearbeitete Grifflöcher; eine (defekte) Schw. mit Herstellermarke.	Gerber, S. 221 — Burdet, S. 322	Herkunft wie M 18.

frühen 19. Jahrhundert in den reformierten Kirchen der deutsch- und französisch-sprachigen West-Schweiz zur Begleitung des Psalmengesanges gebraucht worden. Um dieses Ergebnis auf seinem musikgeschichtlichen Hintergrund zu verstehen, müssen wir unseren Blick freilich kurz etwas weiter zurückkennen. Bekanntlich hat die Reformation — und zwar diejenige Zwinglis und Calvins — vielfach zur Ausschaltung der Orgel aus dem Gottesdienst geführt. Nur wenige Kirchen haben das Orgelspiel bald wieder aufgenommen. Im 17., besonders aber im 18. Jahrhundert regt sich in vielen Gemeinden, vor allem in solchen der Westschweiz, der Wunsch, den — oft auch mehrstimmig ausgeführten — Psalmengesang instrumental begleiten zu lassen — also: Instrumentales wieder im Gottesdienst zu haben. Die Anschaffung einer Orgel allerdings bildet eine finanziell sehr spürbare Belastung, und besonders Landkirchen können sich eine solche oft nicht leisten. Anfangs hat man sich meist mit den Kirchenposaunern geholfen; zuweilen, besonders zu Beginn des 18. Jahrhunderts, sind auch Holzbläser, wie etwa Zinkenisten, bezeugt. Vielerorts sind die Posaunen entschieden aber erst im späteren 18. Jahrhundert abgelöst worden, und zwar durch Holzblasinstrumente, wie eben den Musettenbaß und das Fagott. Das lässt sich schön etwa in den Ausgabenrodeln der Kirchengemeinde Pieterlen verfolgen: Bis zum Jahre 1767 werden Posauner honoriert, dann, mit der Anschaffung eines «hautbois à trompette» und eines «Baßfagots»<sup>31</sup> verschwindet diese Posaunerbesoldung spurlos und wird ersetzt durch diejenige von Kirchen-«Musikanten»,

<sup>31</sup> Siehe oben Anm. 29.

Abb. 8. «Oboe» (?) (Tabelle 3, o 1)



wie sie nun heißen<sup>32</sup>. Zu einem noch späteren Zeitpunkt sind dann auch diese Holzblasinstrumentalisten gewichen, und ihre Aufgabe hat die Orgel übernommen. Daß im 18. Jahrhundert Bläser einerseits und Orgel andererseits echte Alternativen waren, geht übrigens schön hervor aus einem Eintrag in einem Rechnungsbuch der Kirchgemeinde Thurnen (Gürbetal) zum Jahre 1771; da heißt es, es sei die Anschaffung einer Orgel beschlossen worden, «da verschiedene Personen der Kirchhöre Thurnen gewünscht hätten, in dieser ansehnlichen und großen Gemeinde eine Instrumentalmusik zu haben, und ihre allseitigen Wünsche auf eine Orgel ergangen sind»<sup>33</sup>. Man wünscht hier also eine Instrumentalmusik, *und zwar* eine Orgel, wohl wissend, daß die Orgel nicht die einzige Möglichkeit instrumentalen Schmuckes im Gottesdienst darstellt.

Es ist lehrreich, daß die genannten handschriftlichen Psalmenbücher aus Gurzelen, Thunstetten, Pieterlen und Sornetan den einzelnen Psalm nur jeweils mit der Überschrift versehen, aber nie den Einzelstimmen einen Text unterlegen (Abb. 10). Auch das ist ein sicheres Zeichen dafür, daß die großformatigen Bücher instrumentaler Verwendung gedient haben; vokale Ausführung dagegen hat sich an die handlicheren gedruckten Psalmenbücher gehalten, wie sie gerade im alten, deutschsprachigen Bernbiet in einer ganzen Anzahl von Auflagen mit den vierstimmigen Sätzen des Berner Musikdirektors Johann Ulrich Sultzberger Verbreitung gefunden haben<sup>34</sup>. Die Vergleichung der handschriftlichen Instrumental-Psalmenbücher mit den Sultzberger-Drucken zeigt, daß es sich hier im wesentlichen um Kopien nach Sultzberger handelt, groß genug angelegt, um auch mehrere Instrumentalisten aus demselben Band musizieren zu lassen. Wo die Vorlage in allen ihren vier Stimmen übernommen ist, werden je zwei Parte auf der linken und je zwei auf der rechten Seite des aufgeschlagenen Buches notiert (Abb. 10): In dieser Art der stimmenweisen Notation, die also keinerlei Partiturcharakter hat, darf man gewiß noch einen Ausläufer alter Chorbuch-Schreibweise erkennen. Freilich bieten nicht alle Handschriften alle vier Stimmen der Vorlage; oft sind auch nur Tenor und Baß übernommen (Abb. 11). Dieser Sachverhalt verdient im Hinblick auf die Verwendung von Musettenbaß und Fagott in der Kirche Interesse; offenbar sind die beiden Oberstimmen der Vorlage, Diskant und Alt, vokal ausgeführt und der Tenor — der bei Sultzberger die

<sup>32</sup> Pieterlen, Archiv der evang.-ref. Gemeinde, z. B. Ausgaben-Rodel 1764/5, 1766/7 [1768/9 fehlt]: «der beiden Posaunern Besoldung»; Ausgaben-Rodel 1770/1, 1772/3, 1774/5 usw.: «Für die *Musicanten* in der Kirche als da sind...», bzw. «Der *Musikanten* in der Kirchen Besoldung ist jährlich...». Zu den Instrumentenanschaffungen vgl. Anm. 29.

<sup>33</sup> Nach *Fritz Münger*, Schweizer Orgeln von der Gotik bis zur Gegenwart, Bern 1961, S. 16f.

<sup>34</sup> Vgl. *Adolf Fluri*, Versuch einer Bibliographie der bernischen Kirchengesangbücher, Gutenbergmuseum VI (1920), S. 35–47, 117–120; VII (1921), S. 22–24, 85–88 und VIII (1922), S. 20–22, 94–97. — Vgl. auch *Fritz Brönnimann*, Der Zinkenist und Musikdirektor Johann Ulrich Sultzberger, Diss. Bern 1920, bes. S. 60–75, und *Max Zulauf*, Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528–1798 (= Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 3), Bern/Leipzig 1934, bes. S. 29–41 und S. 45–48.



Abb. 9. Gurzelen, evang.-ref. Kirche, handschriftliches Psalmenbuch von 1781; Titelblatt

alte Psalmenmelodie enthält<sup>35</sup> — sowie der Baß mit Musettenbaß und Fagott besetzt worden; vielleicht ist man aber auch einer großformatigen Sultzberger-Psalmenausgabe vom Jahre 1676 gefolgt, die, wie der Herausgeber im Vorwort selber schreibt, «vornehmlich wegen der Instrumental-Music-Liebhaber», nur Tenor und Baß enthalten und die Ausführung von Diskant und Alt offenbar überhaupt nicht verlangt hat<sup>36</sup>.

35 Vgl. Brönnimann, a. a. O. (wie Anm. 34), S. 66, und Zulauf, a. a. O. (wie Anm. 34), S. 35f.

36 Vgl. Brönnimann, a. a. O. (wie Anm. 34), S. 69. — Die genannten handschriftlichen Psalmenbücher konnte ich alle selber einsehen; fast alle sind durch spätere Nachträge erweitert, was ihre Verwendung noch bis gegen 1800 erweisen kann. Hier einige nähere Angaben: 1. Sornetan; Psalmenbuch, angelegt 1747 «par moi Jean François Juillerat Horloger de Fornet dessous»: v-Seiten nur Tenor, r-Seiten nur Baß. — 2. Thunstetten; Psalmenbuch, «Gehört Einer Ehrsamem Gemeind zu Thunstetten, vnd Es ist von Mir Hans Born des Schulmeisters Sohn Auffgesetzt worden», 1747 und 1748: Stimmenanordnung wie 1. — 3. Pieterlen; Psalmenbuch, angelegt 1748: zu Beginn v-Seiten Diskant, darunter Tenor, v-Seiten Alt, darunter Baß; bald aber, bei gleicher Seitenzuweisung für Tenor und Baß, Diskant und Alt unterdrückt. — 4. Gurzelen; a) Psalmenbuch, angelegt 1764, «Gehört Der Kirchöri Gurtzele»: v-Seiten Tenor, darunter Alt, r-Seiten Baß, darunter cantus (= Sopran); b) Psalmenbuch, «Gehört Er. Ehrenden Kirchhöri Gurzelen ... zu der Neuen Hobau: Facot Music ... geschrieben durch mich Christen Stuzmann zu Übeschi 1781»: Stimmenanordnung wie 3., Anfang; vgl. Abb. 9 und 10 sowie Anm. 28.



Abb. 10a. Gurzelen, evang.-ref. Kirche, handschriftliches Psalmenbuch von 1781; aufgeschlagen der 1. Psalm. Linke Seite; rechte Seite vgl. Abb. 10b

Wo in den Psalm-Handschriften der volle vierstimmige Satz bewahrt ist, hat man wohl dieselbe instrumentale Besetzung der beiden untern Parte anzunehmen; für Diskant und Alt sind dann möglicherweise kleinere Instrumente gebraucht worden, etwa jener Art, wie sie mit den singulären Exemplaren O 1 und 2 oben vorgeführt wurden. Indessen wird man sich hier nicht allzu starr auf bestimmte und fixe Ensemble-Kombinationen festlegen dürfen; zu Musettenbaß und Fagott sind an einzelnen Orten gleichzeitig wohl auch noch Posaunen, zum Teil auch Trompeten oder auch die uns vertrauten, üblichen Oboen zugezogen worden<sup>37</sup>. Die wesentlich

<sup>37</sup> Oben, Anm. 27, sind nur die in den Tabellen 1–3 aufgeführten Instrumente gleicher Verwendungsprovenienz registriert. Es ist lehrreich, daß mit einzelnen dieser Instrumentengruppen noch weitere Instrumente den Weg ins Berner Museum gefunden haben. So gehört zur Gruppe Aarwangen ein weiteres, siebenklappiges Fagott mit sich erweiternder, baßhornähnlicher Metallstürze (Inv. Nr. 1281 d); zur Gruppe Muri treten drei Versatzstücke zu einer Oboe mit Marke «Bühner & Keller à Strasbourg» (Inv. Nr. 5548 d) sowie zwei Messingteile wohl einer Posaune (Inv. Nr. 5548 c); zur Gruppe Pieterlen eine Posaune mit Marke «HIRSBRUNNER A SUMIS-WALD» (Inv. Nr. 24910) sowie drei Einzelteile einer weiteren Posaune (Inv. Nr. 24911 a–c). In Thunstetten haben sich zu M 22 noch erhalten: zwei Oboen des 18. Jahrhunderts, eine mit Wimpelmarke «V·KD·OB», darunter der Buchstabe «K», eine Altblockflöte, ein sechsklappiges Fagott und ein einzelner Klarinettenschnabel. Die gleichzeitige Verwendung aller Instrumente



Abb. 10 b. Rechte Seite zu Abb. 10 a

größere Zahl erhaltener Musettenbässe als Fagotte lässt als denkbar auch erscheinen, daß man sich — umgekehrt — da und dort schon mit der instrumentalen Verstärkung nur der im Tenor liegenden Psalm-Melodie begnügt und dann überhaupt nur den Musettenbaß verwendet hat<sup>38</sup>.

jeweils gleicher Verwendungsprovenienz ist, wenn auch nicht eigentlich bewiesen, so doch, in gewissen Grenzen, sehr zu erwägen. Zu den Gruppen Gurzelen und Sornetan ist nichts nachzutragen. — Vgl. auch S. 110 mit Anm. 40.

<sup>38</sup> Einige archivalische Belege für «hautbois», «hautbois-trompettes», auch «Hautboisten» u. ä. in den Kirchen des bernischen Gebiets: 1755 Renan (*Gerber*, S. 214); 1771 Pieterlen (vgl. Anm. 29); um 1780 St. Stephan, Simmental (Mitteilung von *Chr. Rubi*, Bern); 1781 Bern-Stadt (vgl. S. 111); 1781, 1795 Gurzelen (vgl. Anm. 28 und 67); vor 1786 Tavannes (vgl. S. 112); um 1786 Belp (vgl. S. 112); 1789 Moutier (vgl. S. 112); 1795 Wimmis und Oberwil (vgl. Anm. 67); 1796 Courtelary (*Gerber*, S. 213); 1793–95, 1810–13 Ferdenbalm (Mitteilung von *Chr. Rubi*, Bern); 1810–12 Adelboden (Mitteilung von *Chr. Rubi*, Bern). — Hier noch die folgende Bemerkung: keine der alten Quellen nennt den Musettenbaß je «Musettenbaß» oder «Basse de musette»; immer wird von «Oboe» oder «Hautbois» o. ä., im französischsprachigen Bereich auch noch undifferenziert von «trompette», gesprochen. Natürlich wird man heute bei der nun einmal eingebürgerten Bezeichnung «Musettenbaß» oder «Basse de musette» bleiben müssen, die Chouquet seinerzeit recht eigentlich erfunden hat; aber es wird gut sein, sich zu vergegenwärtigen, daß diese beiden Termini nicht historisch sind.

Ein Blick über die Grenzen des alten Deutsch-Bernbiets hinaus lehrt nun, daß etwa in den französischsprachigen Bereichen der Waadt ganz ähnliche Verhältnisse vorgelegen haben; so läßt sich das für das Bernerland eben Ausgeführte, mutatis mutandis, auch für die Waadt durch eine Vielzahl von Belegen bestätigen<sup>39</sup>: die Verwendung dieser Instrumente in den reformierten Kirchen, das Überleben von handschriftlichen Psalmenbüchern für die «trompettes d'église» — wie sie im französischen Sprachgebiet noch lange heißen, auch wenn es sich um Holzblasinstrumente

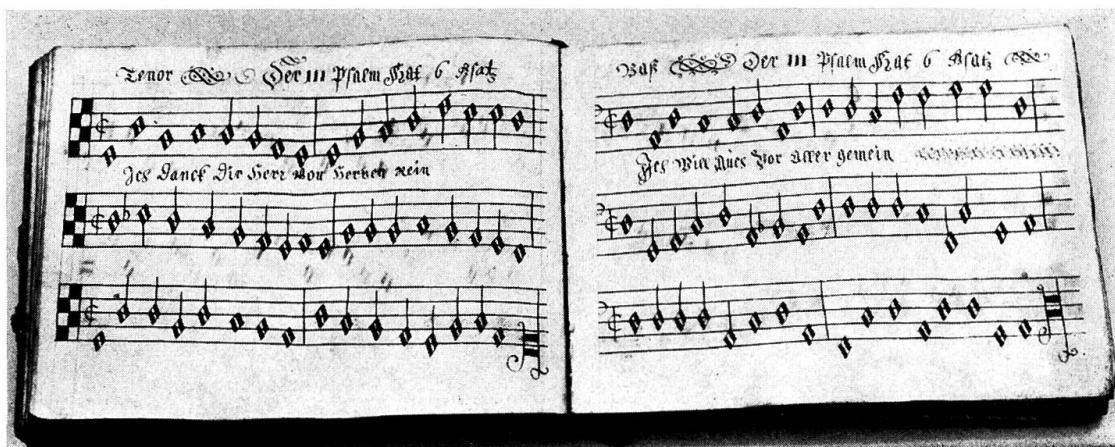


Abb. 11. Thunstetten, evang.-ref. Kirche, handschriftliches Psalmenbuch; aufgeschlagen der 111. Psalm

handelt —, ja sogar die genaue Zusammensetzung eines solchen, offenbar vierstimmig wirkenden Instrumental-Ensembles anhand von Musikantenlisten ist hier bezeugt. So besitzt die Gemeinde von Savigny im Jahre 1774 ein Kirchenmusik-Corps, bestehend aus drei «trompettes», zwei «grands hautbois» (also: Musettenbässen), zwei «bassons» und drei «petits hautbois», und noch 1806 ist diese Musikantengruppe, nur unwesentlich verändert, bezeugt<sup>40</sup>. Aus derartigen Angaben erhellt, daß Kinskys Versuch, ein Stimmwerk zum Musettenbaß zu rekonstruieren, vielleicht vom Instrumenten-Typologischen her unternommen werden kann; vom historischen

<sup>39</sup> Vgl. Burdet, besonders S. 296–336. Aus dem hier Vorgelegten seien die folgenden Belege «hautbois», «grand hautbois» oder «hautbois à trompette» in der Kirche herausgegriffen: 1741, 1744, 1757, 1803 Le Chenit; 1751, 1752 Sainte-Croix: 1755, 1758, 1765 Goumoens-la-Ville; 1756 Vallorbe; 1766, 1774, 1806 Savigny. Gewiß verbergen sich auch unter den weiteren Zeugnissen, die nur allgemein von «trompettes» sprechen, in Wirklichkeit noch zahlreiche «hautbois»; zur archivalischen Terminologie vgl. auch Anm. 38. — Die ältere Arbeit von *Henri Vuilleumier*, *Les trompettes d'église*, *Revue Historique Vaudoise I* (1893), S. 129–145, ist durch Burdets entsprechende Ausführungen überholt.

<sup>40</sup> Burdet, S. 327–330. Ähnliches ist 1755 in Renan und noch 1825 in Sornetan belegt; vgl. Gerber, S. 214 und 216.

Gesichtspunkt der seinerzeitigen Verwendung jedoch ist er nicht zu halten, denn es gehört hier in der Baß-Lage sicher das Fagott dazu. Zudem zeigt der mögliche Einbezug auch von Blechblasinstrumenten, daß es vielleicht gar nicht möglich ist, ein reines Doppelrohrblatt-Stimmwerk im Sinne Kinskys anzusetzen, in das sich der Musettenbaß eingefügt hätte. — Über das Bernbiet und die Waadt hinaus tut sich auch im Neuenburgischen eine Vielfalt von Belegen auf: diese ergänzen schön, was bereits zum Bernbiet und zum Waadtland gesagt worden ist<sup>41</sup>. Alles in allem bestätigt eine graphische Darstellung der durch alle diese Archivalien und Berichte bekannten Belegorte schlagend die Verwendung der Instrumente im reformierten Gebiet der Westschweiz (siehe Karte); im östlichen Bereich unseres Landes scheint, wie das Ausbleiben der Zeugnisse anzunehmen zwingt, der Musettenbaß keinen Einzug gefunden zu haben, obwohl man auch hier den Psalmengesang gepflegt hat. Dieses Fehlen ist nicht etwa Ausdruck einer zufälligen Streuung der erhaltenen Instrumente oder archivalischen Zeugnisse, sondern liegt in der strikte ablehnenden Haltung begründet, welche die reformierte Zürcher Geistlichkeit gegenüber einer in der Kirche geübten Instrumentalmusik überhaupt, noch weit bis ins 18. Jahrhundert hin ein, gezeigt hat<sup>42</sup>.

Es mögen noch einige Stimmen von Persönlichkeiten des 18. Jahrhunderts folgen, die über den Musettenbaß geurteilt haben. Die erste ist diejenige des Berner Bibliothekars Johann Rudolf Sinner von Ballaigues; im Jahre 1781 schreibt er über die Berner Heilig-Geist-Kirche: «il est surprenant que cette église soit sans orgues» (sie erhielt erst im Jahre 1806 eine Orgel) «et que cette paroisse, la seconde de Berne, soit obligée de se contenter de la terrible musique des trompettes (en allemand Posaunen). Ces instruments, aussi bien qu'une espèce de cornet» (Zinken) «ou de clarinette dont le son est très aigu, font une musique insupportable. La lenteur du chant, dont toutes les notes se soutiennent également, en augmente le désagrément»<sup>43</sup>. Der Beschreibung nach können das nur Musettenbässe gewesen sein; auf Sinders Urteil über den Klang der Instrumente wird später noch zurückzukommen sein.

<sup>41</sup> *Edouard-M. Fallet, La vie musicale au pays de Neuchâtel du XIII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* (= Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, XX), Strasbourg 1936, besonders S. 173–182. Daraus nur etwa die folgenden Belege für «hautbois»: 1750ff. La Chaux-de-Fonds; 1750 Les Bayards; 1757 Rochefort. Zur archivalischen Terminologie vgl. auch Anm. 38. Die Neuenburger Verhältnisse unterscheiden sich übrigens insofern etwas von denjenigen in bernischem und waadtädischem Gebiet, als bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts hier eine instrumentale Begleitung oder Verstärkung des Psalmengesangs nicht geduldet war. Hier ist also den Musettenbässen nicht, wie andernorts, eine Verwendung von Posaunen oder Zinken vorangegangen.

<sup>42</sup> Vgl. neuerdings *Friedrich Jakob, Der Orgelbau im Kanton Zürich von seinen Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Diss. Zürich 1965, Teildruck (Darstellungsband noch nicht erschienen), besonders S. 20f. — Den vereinzelten Beleg von 1783, wonach der Psalmengesang im Engadiner Dorf Ardez «durch zwei oder vier Hautbois und eine Baßgeige begleitet» wurde, wage ich nicht, auf den Musettenbaß zu beziehen; vgl. *Antoine-Elisée Cherbuliez, Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Graubünden bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft V (1931), S. 84.

<sup>43</sup> Nach *Zulauf*, a. a. O. (wie Anm. 34), S. 81f., Anm. 22.

Eine zweite Stimme ist die des Pasteur Théophil-Rémy Frêne von Tavannes, der 1786 in seinem Tagebuch festhält: «Le ministre Lehmann, de Belp, me dit que Monsieur le trésorier de Watteville avait si fort goûté les hautbois de notre musique d'église qu'il en avait introduit de semblables à Belp et dans plusieurs autres églises du pays allemand, en les faisant faire chez le sieur Jeanneret, rière le Locle»<sup>44</sup>. Herrn von Wattenwyl haben die Musettenbässe offenbar wesentlich besser gefallen als Herrn von Sinner; die hier enthaltene Angabe des «Sieur Jeanneret rière le Locle» wird uns später noch beschäftigen. Schließlich ein letztes Urteil, dasjenige des Doyen Bridel aus dem Jahre 1789; in zeitgemäßer Naturschwärmerie hält er zu den Gottesdiensten in einzelnen Gemeinden von Moutier fest: «On se plaît à voir régner dans leurs temples autant de décence et d'attention: leur musique d'église, soutenue d'instruments champêtres, a quelque chose de simple et d'agreste qui va au cœur, parce que ce chant est à l'unisson de la nature de ces vallées»<sup>45</sup>.

### III.

An diese historischen Erörterungen seien einige eher systematische Bemerkungen zum Typ des mit dem Musettenbaß vorliegenden Instrumentes angeschlossen — systematisch freilich nur, soweit sich daraus historische Einsichten ergeben können. Wir greifen zwei auffällige Archaismen heraus, die den Musettenbaß kennzeichnen.

Einmal: das Vorliegen der Schwalbenschwanzklappe, bei allen Exemplaren, mit Ausnahme des einen, nachträglich veränderten Hirsbrunner-Instrumentes (M 21). Die zweiflügelige Form der Schwalbenschwanzklappe stammt aus einer Zeit, in der die Handhaltung beim Spiel noch nicht festgelegt ist<sup>46</sup>: es ist dem Spieler also freigestellt, die linke Hand oben und die rechte unten, oder umgekehrt, die rechte Hand oben und die linke unten, zu halten. In beiden Fällen muß diese langstielige Klappe mit dem kleinen Finger der untern Hand gegriffen werden, und zwar von links *oder* von rechts: darum zeigt diese Klappe die beiderseits ausgeprägten langen Flügel. Diese Handhaltung ist etwa bei Johannes Tinctoris im späten 15. Jahrhundert<sup>47</sup>, etwas später bei Sebastian Virdung<sup>48</sup> (siehe Abb. 12) und auch noch gut hundert Jahre

44 Nach *Gerber*, S. 218.

45 Nach *Gerber*, S. 218. — Einige weitere, kürzere Urteile über die «trompettes d'église» bei *Burdet*, S. 334–336; welche Instrumente jeweils gemeint sind, ist freilich oft nicht genau ersichtlich.

46 Vgl. auch *Halbig*, S. 1–53, besonders S. 8.

47 *Johannes Tinctoris*, De inventione et usu musicae [zwischen 1480 und 1487], lib. III, cap. 8; von der «tibia»: «quom tibicinum alij manum dexteram superponant: et alij supponant...»; vgl. *Karl Weinmann*, J' T' und sein unbekannter Traktat «De inventione et usu musicae», <sup>2</sup>Tutzing 1961, S. 37. Wie hier, wird auch später die unterschiedliche Handhaltung meist nicht in Hinsicht auf die Klappenform, sondern auf die Verdoppelung des untersten Griffloches erörtert.

48 *Sebastian Virdung*, Musica getutscht, Basel 1511, fol. M (ij); «von der floten»: «... Dann etliche pfeiffer die sindt gewonet / Die recht handt oben vnd die linck handt vnden auff der pfeiffen zü haben ... Ettliche syndt gewonnet / das sye die linck handt oben / und die recht vnden haben ...».

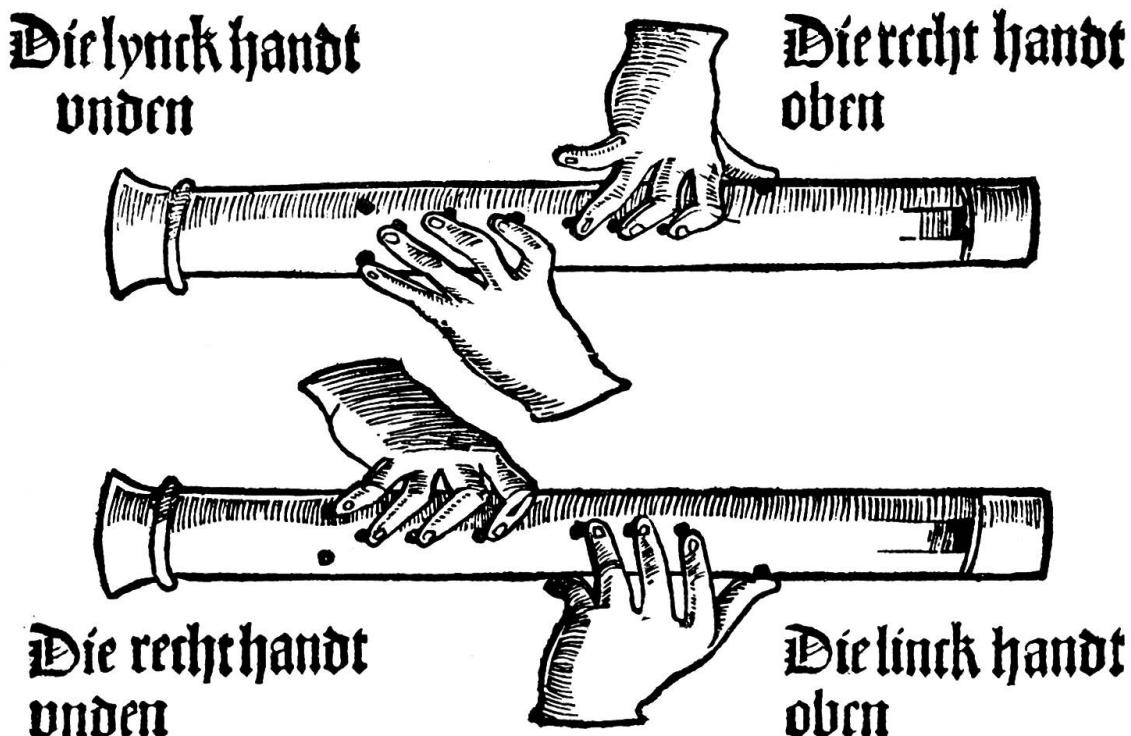


Abb. 12. Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel 1511, fol. M<sub>4</sub> verso

nachher bei Pierre Trichet<sup>49</sup> bei Blockflöten und Rohrblattinstrumenten durchaus freigestellt. Im Laufe des 18. Jahrhunderts legt man sich freilich in zunehmendem Maße auf die heute übliche Griffweise «rechte Hand unten, linke oben» fest<sup>50</sup>, und bereits um 1750 gibt es Oboen, die den linken Flügel der Schwalbenschwanzklappe ganz verloren haben<sup>51</sup> (da er ja nicht mehr benötigt wird) und die dann auch die früher noch paarweise und doppelseitig flankierend angebrachte dis-Klappe (die ebenfalls mit dem untern kleinen Finger erreicht werden muß) nur noch einfach, auf der rechten Seite, einbauen<sup>52</sup>. Peter Prelleur zeigt schon im Jahre 1731 die Hand-

49 *Pierre Trichet, Traité des instruments* [nach 1638]; zu den «flustes d'Angleterre»: «... tant pour les gauchers que pour les droitiers»; zu den «hautbois»: «... d'un costé et d'autre»; vgl. *François Lesure, Le traité des instruments de musique de P' T'*, Annales Musicologiques III (1955), S. 348 und 351.

50 *Halbig*, S. 47: «... daß vom beginnenden 18. Jahrhundert ab die Linkshänder bereits zur Ausnahme gehörten und die überwiegende Mehrzahl der Spieler damals schon den Gebrauch der rechten Hand am unteren Teil des Instrumentes sich zur Regel gemacht hatte.»

51 Z. B. London, Victoria and Albert Museum, Tenor-Oboe von Thomas Stanesby junior (1692–1754), Inv.-Nr. 291-1882; abgebildet: *Anthony Baines, Victoria and Albert Museum, Catalogue of Musical Instruments*, II, London 1968, Fig. 128 rechts. *Halbig*, S. 87, setzt die ersten Versuche, solche «einseitigen» Klappen anzubringen, schon in die Zeit nach 1700 und gibt Beispiele an Schnabelflöten.

52 Z. B. dieselbe Tenor-Oboe von Stanesby, die Anm. 51 genannt ist. *Halbig*, S. 47, schätzt die Zahl solcher Instrumente mit einseitig rechts angebrachter Klappe nieder ein, hat aber augenscheinlich nur das frühe 18. Jahrhundert im Auge. Vgl. auch *Heinz Becker*, Art. «Oboe», *MGG IX* (1961), bes. Sp. 1791f.

haltung der Oboe im modernen Sinn fixiert<sup>53</sup>, und es ist lehrreich, daß die Verhältnisse bei der Traversflöte ganz ähnlich liegen<sup>54</sup>. Der Musettenbaß wird nun, zu einer Zeit, da das sonstige Holzblasinstrumentarium seit geraumer Zeit in der Handhaltung des Spielers ziemlich festgelegt ist, durch die so stark geflügelte Schwälbenschwanzklappe noch betont für beide Spielweisen gebaut; diesem «Symmetrie-Gesetz» folgen auch die übrigen Klappen, da ihre Stiele ja streng in der Griffloch-Geraden verlaufen<sup>55</sup>. Ähnliches gilt übrigens auch für das Fagott, das mindestens in seinen Vor- oder Frühformen ebenfalls beide Spielhaltungen zugelassen hat; die auch hier ausgeprägte Schwälbenschwanzklappe zeigt, daß man noch lange an beide Haltungen gedacht hat<sup>56</sup>.

Wohl noch entschiedener in ältere Zeit weist der zweite Archaismus: das Vorliegen der sogenannten Pirouette oder Lippenstütze bei einer ganzen Reihe von Musettenbässen und sogar — was ein absolutes Unikum ist — bei einzelnen Fagotten. Als Pirouette bezeichnet man eine Art runder, meist hölzerner Scheibe, die auf das metallene Anblasrohr aufgesetzt und in die wiederum das eigentliche Rohrblatt hineingesteckt wird<sup>57</sup> (Abb. 13). Die Pirouette ist für Doppelrohrblatt-Instrumente bei Virdung<sup>58</sup>, hundert Jahre später bei Michael Praetorius<sup>59</sup>, bei Marin Mersenne<sup>60</sup> und dem etwa gleichzeitigen Trichet<sup>61</sup> bezeugt; aber es handelt sich hier um ein viel älteres Accessoire, da es in ganz Europa an verschiedenen Volksmusikinstrumenten

53 *Peter Prelleur*, The Modern Musick-Master or the Universal Musician, London 1731, Abschnitt mit den Instructions upon the Hautboy, S. 1: «... the manner of holding your Hautboy which is thus, place your left hand uppermost next to your mouth and your right hand below.»

54 Solange die nur einklappige Traversflöte benutzt wird, kann sie durch Drehen des Fußstückes (das die Klappe trägt) auf einfache Weise für Links- oder Rechtshänder spielbar gemacht werden. Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, <sup>1</sup>Berlin 1752, nimmt II. Hauptstück («Von Haltung der Flöte...») die uns vertraute Spielweise nach rechts bereits als selbstverständlich an, zeigt immerhin III. Hauptstück, § 10, daß die Haltung nach links noch nicht ganz vergessen ist («spielt aber jemand nach links...»). Der große französische Flötist Michel Blavet soll nach links gespielt haben; vgl. Adrien Girard, Histoire et richesse de la flûte, Paris 1953, S. 50. — Vgl. auch Halbig, S. 45f.

55 Bei den Instrumenten M 5 und M 6 ist durch den nachträglichen Zusatz einer cis-Klappe die Handhaltung im modernen Sinne fixiert.

56 Hier ist freilich die Spielhaltung nach rechts unten die wohl früher anerkannte gewesen als die heute übliche Handhaltung bei Oboeninstrumenten. In diesem Zusammenhang ist lehrreich daß F 2 offenbar geplant für einen «Links-Halter» gebaut worden ist, da Flügelstück und Baßröhre seitenverkehrt angebracht sind. Lehrreich ist sodann, daß Johann Christoph Weigel, Musicales Theatrum, Nürnberg o. J. [zwischen 1715 und 1725], Faksimile-Ausgabe Kassel 1961, Blatt 9, einen Fagottisten abbildet, der sein — normal gebautes — Instrument nach links unten hält: Absicht oder Gedankenlosigkeit des Stechers? — Zum Ganzen vgl. auch Halbig, S. 39f.

57 Eine instruktive Abbildung, die auch das Rohrblatt zeigt, bringt Anthony Baines, Woodwind Instruments and their History, London 1967, Pl. XXII unten.

58 *Virdung*, a. a. O. (wie Anm. 48), fol. Biij': Abbildung von «Schalmey» und «Bombardt».

59 Michael Praetorius, Syntagma Musicum II, Wolfenbüttel 1619, Tafel XI, Nr. 3-5: «Alt Pommer», «Discant Schalmey» und «Klein Schalmey».

60 Marin Mersenne, Harmonie Universelle III, Paris 1636, S. 295: Abbildung des «grand Hautbois».

61 Trichet, bei *Lesure*, a. a. O. (wie Anm. 49), S. 350; von den «hautbois»: «il est manifeste qu'ils ont touts une anche antée sur un tuiau de cuivre, qui se conserve par le moyen d'une rosette ou piroiette qu'on emboête avec les haubois...».

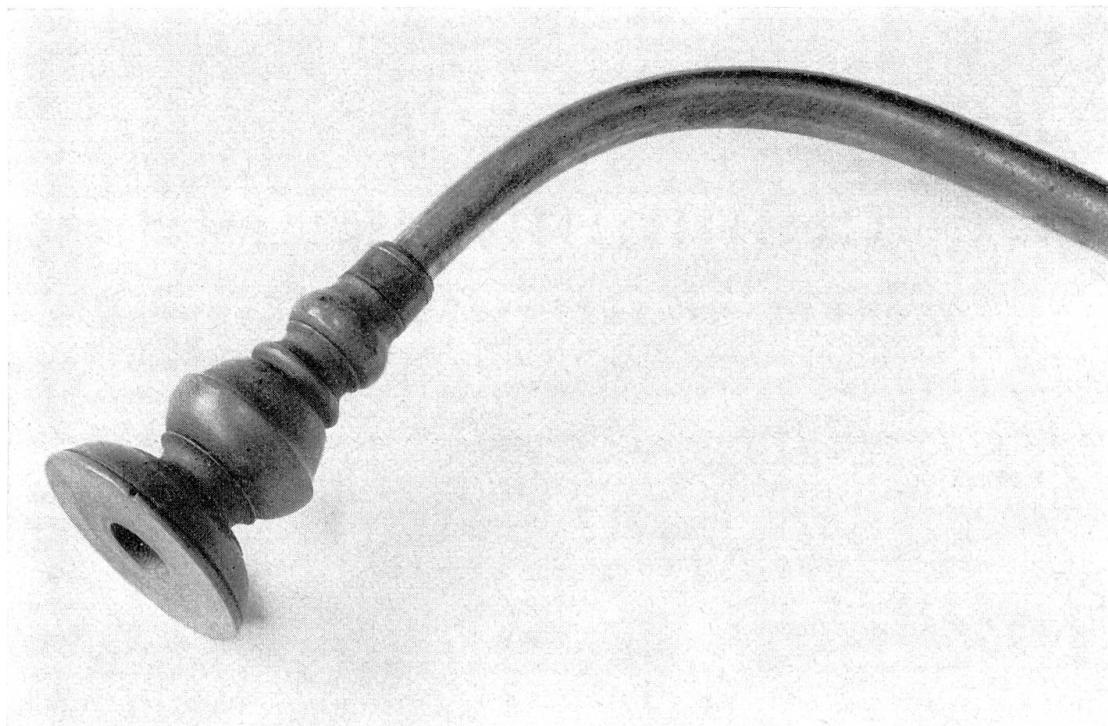


Abb. 13. Pirouette (Tabelle 2, F 5); das Rohrblatt, das in die Pirouette eingesteckt wird, fehlt.

nachweisbar und auch der Ethnomusikologie aus außereuropäischen Gebieten wohlvertraut ist<sup>62</sup> (siehe Abb. 14). Dabei ist wichtig, zu bedenken, daß die Pirouette nicht einfach ein fakultatives Zusatzstück ist, das entweder vorhanden sein oder auch fehlen kann. Wer sein Instrument mit Pirouette spielt, legt die Lippen ganz auf diese Scheibe auf: das Rohrblatt schwingt somit frei und unberührt in der Mundhöhle des Bläsers. Das hat natürlich Auswirkungen auf den Klang des Instruments<sup>63</sup>: da der Spieler weder mit den Zähnen noch mit den Lippen das Rohrblatt beeinflußt, bleibt der Ton im Wesentlichen starr und unmodifiziert; der Mund des Spielers übernimmt also die Funktion der sogenannten Windkapsel beim Krummhorn oder die Aufgabe des Balgs beim Dudelsack. Diese sehr alte Spieltechnik, die ein Überblasen in Oktavtöne sehr erschwert, wenn nicht gar verbietet, die es, nebenbei, aber auch zuläßt, daß der Spieler während des Blasens seinen Luftvorrat durch die Nase fortgesetzt erneuern kann, ohne abzusetzen, somit grundsätzlich «endlos» spielen kann, diese alte Technik ist im Laufe schon des 17. Jahrhunderts, mit dem allmählichen Zurückweichen von Schalmei und Pommer, der Blasweise ohne Pirouette gewichen: bei dieser wird das

62 Vgl. beispielsweise Peter Brömse, Flöten, Schalmeien und Sackpfeifen Südslaviens (= Veröffentlichungen des musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität in Prag, IX), Brünn 1937, S. 63f., 65 und Abb. 9 und 10.

63 Vgl. zum Folgenden auch Georg Kinsky, Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel. Ein Beitrag zur Geschichte der Blasinstrumente im 16. und 17. Jahrhundert, Archiv für Musikwissenschaft 7 (1925), S. 254f.

Rohrblatt durch Zähne bzw. Lippen direkt gefaßt und während des Spiels beeinflußt: der Ton kann so variiert und modifiziert werden; ein Überblasen ist möglich. Offenbar werden also die Musettenbässe und Fagotte noch im späten 18. Jahrhundert nach einer sonst lange überholten Manier gespielt; der starre Klang, auf den man von dieser Spielweise her schließen muß, entspricht übrigens auch einer wesentlich älteren Haltung zum Instrumentalklang: man vergegenwärtige sich rasch, daß — etwas vereinfacht ausgedrückt — dem anschlagsempfindlichen Klavierton der weniger modifikationsfähige des Cembalos vorangegangen ist, oder daß die eher tönleiche Blockflöte ihre Vormachtstellung im Laufe des 18. Jahrhunderts hat der variationsfähigeren Traversflöte abtreten müssen. Das Wissen um die Pirouette und die entsprechende Spielweise mit starrem, unbeweglichem Ton bei Musettenbaß und Fagott läßt nun auch besser verstehen, warum Johann Rudolf von Sinner an der Kirchenmusik in der Berner Heilig-Geist-Kirche wenig Freude gehabt hat<sup>64</sup>.

#### IV.

Die eben erläuterten beiden Archaismen werden genügen, um zu zeigen, daß, wer nach der Herkunft des Typs des Musettenbasses fragt, mit einer sehr alten Vorgeschichte rechnen muß. Die von Kinsky angezogene, bereits genannte Illustration im Werk von Borjon vom Jahre 1672 (Abb. 4) ist bis jetzt nur ein einsamer Beleg in diesem noch fast unerforschten Gebiet; leider können auch wir hiezu einstweilen gar nichts Neues beisteuern. Daß dieser Beleg gerade auf Frankreich als mögliches Herkunftsland weist, verdient freilich, bewußt festgehalten zu werden, denn es ist durchaus möglich, daß die Angaben über die Hersteller von Musettenbässen die Verbindung mit dem französischen Bereich bestätigen können. Dazu noch Einiges.

Mit vollem Namen zeichnet auf einem Musettenbaß einmal ein «Christen Müller», den man vielleicht in Bern lokalisieren kann<sup>65</sup>; zwei spätere Exemplare stammen aus der Firma Hirsbrunner in Sumiswald. In Akten läßt sich sodann als Hersteller, im Jahre 1786, ein «Sieur Jeanneret rièr le Locle» fassen<sup>66</sup>; hinter der Adresse «Scheidegg in Kaltenegg bei Trub» im Emmental, von der die Gemeinde Wimmis 1795 eine größere Zahl von Musettenbässen und Fagotten bezieht<sup>67</sup>, dürfte sich ebenfalls ein

64 Ich unterlasse es, auf die — ebenfalls vorhandenen — Archaismen in der Faktur der I. IR-Fagotte einzugehen.

65 M 25. Ein Christian Müller von Langnau ist, freilich als Clavermacher, 1783–1789 in Bern belegt, ein Ebenist Christian August Müller, von Bisi oder Bizi [?], 1770 und 1780 ebenfalls in Bern bezeugt (Bern, Stadtarchiv, Einsassenregister und Manual der Burgerkammer; Mitteilung von Dr. W. Biber, Bern). Eine sichere Identifikation ist in keinem Fall möglich.

66 Vgl. oben S. 112.

67 Wimmis, Archiv der evang.-ref. Gemeinde, Kirchengutsrechnungen. Anlaß für diesen Bezug war ein von den Gemeinden Wimmis und Erlenbach im Jahre 1795 durchgeföhrter «Nachwuchskurs» für Kirchenmusikanten. Man bezog hierzu «leihweise Instrumente aus Oberwil und Gurzelen; eine zusätzliche Bestellung auf 6 Hoboit und 4 Fagott ging an «Scheidegg in Kaltenegg bei Trub». Zum Ganzen vgl. Wilhelm Wellauer, Ein Musiktreffen in Wimmis anno 1795, Schweizerische Blasmusikzeitung LIV (1965), S. 537.



Abb. 14. Gaitah-Spieler, Nordafrika

Hersteller verbergen<sup>68</sup>. Die so verbreitete Marke «I. IR» mit einem der genannten Namen zu identifizieren, scheint zunächst nicht möglich. Doch: wenn etwa Pieterlen, kurz nach 1770, einen «haut-bois à trompette» — wie es heißt<sup>69</sup> — anschafft, so fällt sofort die französische Namensform für dieses — ja erhaltene — I. IR-Instrument (M 7) auf, und man ist versucht, sich nach der rätselhaften I. IR-Werkstatt im französischsprachigen Gebiet umzusehen: vielleicht am besten in der Gegend des Neuenburger Juras, da dieses Gebiet Musettenbaß und Fagott in der Kirche gut kennt, vor allem aber, da es seit langem das Kleinhandwerk und Kleingewerbe — wozu die Instrumentenmacherei ja auch zählt — besonders pflegt und da eben auch ein «Sieur Jeanneret» hier als Musettenbaß-Erbauer namentlich genannt wird. Die Neigung, gerade hier zu suchen, verstärkt sich, wenn man erkennt, daß die Art der Goldbema-

68 Mitteilung von Chr. Rubi, Bern.

69 Vgl. oben Anm. 29.

lung, die einzelne I. IR Instrumente aufweisen (Abb. 2), ungefähr jener entspricht, die auch für die Neuenburger Pendulerie charakteristisch ist. Hier kommt nun ein Passus aus einer im Jahre 1764 erschienenen Beschreibung des Neuenburgerlandes von Frédéric Osterwald zu Hilfe; es heißt da zum Dorf La Chaux-du-Milieu, etwa sechs Kilometer südwestlich von Le Locle gelegen: «Il est inutile de dire ici que l'on travaille beaucoup en pendules, en montres et en dentelles à La Chaux-du-Milieu. On y trouve les mêmes talents et la même émulation. Il suffira d'observer que deux frères de cette paroisse fabriquent des instruments de musique tels que des hautbois, des flûtes, des bassons, des cors de chasse, etc., qu'ils débitent principalement en Allemagne» (d. h. in die deutschsprachige Schweiz) «et qu'un autre artiste fait des fers gauffriers renommés; ces deux ateliers méritent d'être vus»<sup>70</sup>. Sodann: 1773 reist der junge Johann Rudolf Schinz aus Zürich durch den Neuenburger Jura; in seinem handschriftlichen Tagebuch schließt er an die Erwähnung von La Chaux-du-Milieu die Bemerkung an: «Von Uhrmachern, Spitzennacherinnen, von Künstlern in allerlei Holzwerk, musicalischen Instrumenten, Flöten, haut-bois, Bassets, wimmeln die Häuser»<sup>71</sup>. Im Jahre 1764 schickt man von Lausanne aus nach La Chaux-du-Milieu, um zwei «trompettes d'église» zu kaufen<sup>72</sup>. Alle diese Nachrichten lehren, daß es sich hier um eine äußerst leistungsfähige Werkstatt gehandelt haben muß; wir möchten nun sehr vermuten, daß hier der 1786 genannte «Sieur Jeanneret» gewirkt hat, und man darf das darum für besonders wahrscheinlich halten, weil La Chaux-du-Milieu tatsächlich «rière le Locle» liegt und weil ein Blick in die alten Papiere des Gemeindearchivs oder ein kurzer Gang über den dortigen Friedhof zeigt, daß der Name «Jeanneret» in La Chaux-du-Milieu sehr verbreitet war und noch immer ist. Ebenfalls aus einer höchst leistungsfähigen Werkstatt müssen aber auch die so zahlreich erhaltenen I. IR-Instrumente stammen, und am liebsten würde man diese als Produkte der mutmaßlichen Jeanneret-Werkstatt in La Chaux-du-Milieu bezeichnen. In der Schwierigkeit, die sich aus dem Versuch ergibt, die Buchstaben IR als Initialen für «Jeanneret» zu deuten, kommt nun die Tatsache zu Hilfe, daß, wie einem wohl unmißverständlichen Beleg vom Jahre 1760 zu entnehmen ist, der Name Jeanneret offenbar wie «Jean-Ré» ausgesprochen wurde oder zumindest ausgesprochen werden konnte<sup>73</sup>; damit tritt dieser Name neben die ähnlich gebauten, im Neuenburger Jura belegten, wie Jean-Richard, Jean-Renaud oder Jean-Rossel — diese alle treten in La Chaux-du-Milieu nicht oder nur ganz spärlich auf. Da das dortige Archiv sein

<sup>70</sup> *Frédéric Osterwald*, Description des Montagnes & Vallées du pays de Neuchâtel en 1764, <sup>2</sup>Neuchâtel 1861, S. 53.

<sup>71</sup> Reisetagebuch des Johann Rudolf Schinz: Zürich, Zentralbibliothek, Ms. E 48, fol. 178 (zum 3. Juli 1773). Etwas entstellender Neudruck: J' R' Sch', Die vergnügte Schweizerreise anno 1773, herausgegeben und bearbeitet von James Schwarzenbach, Zürich 1952, II, S. 52.

<sup>72</sup> Burdet, S. 313.

<sup>73</sup> Der ungarische Graf Joseph Teleki, der 1759/60 als Student sieben Monate in Basel weilt, schreibt in seinen Basler Tagebuchaufzeichnungen, wie meist, den Namen auch des nachmaligen Physikers Samuel Rudolf Jeanneret (1739–1826) nur dem Gehör nach und bietet durchwegs «Jeanré». Vgl. Otto Spieß, Basel anno 1760, Basel 1936, S. 33.

Geheimnis nicht preiszugeben bereit ist, ist es zwar einstweilen noch nicht bewiesen, aber doch sehr wahrscheinlich, daß sich hinter der Marke I. IR die damals renommierte Werkstatt eines Jean oder Jacques — oder wie er geheißen haben mag — Jeanneret bzw. Jean-Ré in La Chaux-du-Milieu verbirgt, ein Atelier, das seit mindestens 1764 und bis mindestens 1786 in Betrieb gestanden und, wie Osterwald ausdrücklich festhält, vor allem in die deutsche Schweiz exportiert hat. Zu dieser letzten Bemerkung Osterwalds fügt sich vortrefflich jene Angabe des Pasteur Frêne, wonach Musettenbässe aus der Werkstatt Jeanneret in Belp und in mehreren andern Kirchen des deutschsprachigen Gebiets verwendet worden seien<sup>74</sup>, und ebenfalls ausgezeichnet paßt dazu der Sachverhalt, daß Musettenbässe und Fagotte mit der Prägung I. IR in Kirchen vor allem der deutschsprechenden Westschweiz erhalten geblieben sind.

Eine sehr vorsichtige, nach der äußereren Gestaltung vorgenommene Datierung der Instrumente empfiehlt dem Fachmann, das mutmaßliche «Werkstatt-Modell» der I. IR-Instrumente eher etwas früher anzusetzen als die Vorbilder für die Vergleichsstücke aus anderen Ateliers, die, wie etwa die beiden Hirsbrunner-Exemplare zeigen, sicher auch im deutschschweizerischen Bereich hergestellt worden sind. Wenn die I. IR-Musettenbässe nun auch eine durchwegs größere Corpus-Länge als ihre «Kameraden» aufweisen, folglich, als etwas tiefer eingestimmt, auch der Musizierpraxis einer etwas früheren Zeit entsprechen dürften, so liegt es — besonders nach Osterwalds Exporthinweis — nahe, zu fragen, ob die I. IR-Instrumente den Herstellern auf deutschsprachigem Gebiet allenfalls auch als Modelle gedient hätten, nach denen deren eigene, etwas spätere Produktion an die Hand genommen worden wäre. Die Vermutung, daß die Bautradition aus dem Neuenburger Jura ins Bernbiet übernommen worden sei, erfährt eine gewisse Bestätigung durch jene schon mehrfach zitierte Notiz des Pasteur Frêne, wonach Musettenbässe aus der Werkstatt Jeanneret in verschiedenen Kirchen der deutschen Schweiz, wie es ausdrücklich heißt, erst «eingeführt» worden seien. Im übrigen stünde der Vorgang einer solchen Übernahme durchaus nicht vereinzelt da: so hat etwas später der in La Chaux-de-Fonds in der Pendulerie ausgebildete Johann Leuenberger, nach seiner Lehrzeit, eine eigene, noch heute angesiedelte Uhrenfabrikation in Sumiswald begründet<sup>75</sup>. Man ist versucht, von hier aus rückwärts eine Parallele bei der seit dem späteren 18. Jahrhundert produzierenden Sumiswalder Musikinstrumentenmacherfamilie Hirsbrunner zu ziehen und diese mit dem Neuenburger Jura in Verbindung zu bringen, um so mehr, als sie selber im 19. Jahrhundert auch einige Uhrenmacher gestellt hat<sup>76</sup>. Sollten alle diese Vermutungen tatsächlich richtig sein, so könnte auch die Annahme an Wahrschein-

74 Vgl. oben S. 112.

75 Vgl. Alfred Chapuis, *Histoire de la Pendulerie Neuchâteloise*, Paris/Neuchâtel 1917, S. 182.

76 Vgl. Emil Leutenegger, *200 Jahre Musikinstrumentenfabrikation in Sumiswald*, Glareana 10 (1961), Nr. 3, S. 4. — «Nebenbei bemerkt, haben die Hirsbrunner den französischen Instrumentenbauern Verschiedenes abgelauscht»; Mitteilung von J. Hiestand.

lichkeit gewinnen, daß die wohl am zeitlichen Anfang einer «schweizerischen» Musettenbaß-Fabrikation stehende Werkstatt I. IR nach französischen Anregungen gebaut hat: im Neuenburger Gebiet haben sich seit der Aufhebung des Edikts von Nantes im Jahre 1685 zahlreiche französische Glaubensflüchtlinge niedergelassen, und wenn auch Jeanneret ein guter Neuenburger Name ist, so könnte immerhin die Bekanntschaft mit einem französischen Instrumententyp hier unter erleichterten Bedingungen zustandegekommen sein. So ließe sich auch die nach der Borjon-Illustration von Kinsky angenommene französische Abstammung des Musettenbaß-Typs glaubhaft bestätigen.

Doch diese letzten Ausführungen sind, das sei betont, nicht mehr als vage Vermutungen, allein geäußert, um zu zeigen, in welche Richtung weitere Abklärungen zu zielen hätten. Hoffen wir, daß solche auf dem hier Vorgelegten aufbauen und, von baldigem Erfolg belohnt, einen weiteren willkommenen Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte darbieten können, einer Musikgeschichte, die gewiß in manchem die großen Leistungen anderer Länder nicht erreicht, aber doch ihren durchaus eigenständigen und achtenswerten Beitrag erbracht hat.

*Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur*: *Alte Musik* = Ausstellung «Alte Musik», Katalog, München 1951. — *Bierdimpl* = K. A. Bierdimpl, Die Sammlung der Musikinstrumente des bayerischen Nationalmuseums, München 1883. — *Burdet* = Jacques Burdet, *La musique dans le pays de Vaud sous le régime bernois (1536–1798)* (= Bibliothèque Historique Vaudoise, XXXIV), Lausanne 1963. — *Carse*<sup>1</sup> = Adam Carse, The Horniman Museum, Catalogue of the Adam Carse collection of old musical wind instruments, London 1951. — *Carse*<sup>2</sup> = Adam Carse, Musical wind instruments, <sup>2</sup>New York 1965. — *Chouquet* = Gustave Chouquet, *Le Musée du Conservatoire National de Musique*, Catalogue descriptif et raisonné, <sup>2</sup>Paris 1884. — *Crosby Brown* = The Metropolitan Museum of Art, Handbook No. 13, Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments of all nations, New York 1904. — *Daubeny* = Ulric Daubeny, *Orchestral Wind Instruments, ancient and modern*, London 1920. — *Day* = Captain C. R. Day, A descriptive catalogue of the musical instruments recently exhibited at the Royal Military Exhibition London 1890, London 1891. — *Gerber* = Robert Gerber, *Hautbois et trompettes dans les temples jurassiens*, Actes de la Société Jurassienne d'Emulation, 2<sup>e</sup> Série, 37 (1932), S. 209–222. — *Grove* = Grove's Dictionary of Music and Musicians, <sup>5</sup>London 1954. — *Halbig* = Hermann Halbig, *Die Geschichte der Klappe an Flöten und Rohrblattinstrumenten bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Archiv für Musikwissenschaft 6 (1924), S. 1–53. — *Heyer* = Georg Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Köln*, Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente, Köln/Leipzig 1913. — *Hiestand* = Josef Hiestand, Einige Notizen über die Bassett-Oboe [, mit Abdruck von Kinsky], Glareana 4 (1955), Nr. 4, S. 1–6. — *Kinsky* = Georg Kinsky, Abschnitt «Musettenbaß» aus dem unveröffentlichten Manuskript des dritten Bandes des Katalogs der Heyer-Sammlung, enthalten in *Hiestand*, S. 2–5. — *Langwill* = Lyndesay G. Langwill, *An index of musical wind-instrument makers*, <sup>1</sup>Edinburgh 1960. — *Leutenegger* = Emil Leutenegger, *Die Musikinstrumenten-Sammlung im Schloß Burgdorf*, Jahresbericht 1955 des Rittersaalvereins Burgdorf, S. 5–16. — *Mahillon* = Victor-Charles Mahillon, Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Gand/Bruxelles 1893 ff, — *MGG* = Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel/Basel 1949 ff. — *Nef*<sup>1</sup> = Karl Nef, *Historisches Museum Basel*, Katalog Nr. IV, Musikinstrumente, Basel 1906. — *Nef*<sup>2</sup> = Karl Nef, *Geschichte unserer Musikinstrumente* (= Wissenschaft und Bildung, 223), Leipzig 1926. — *Pillaut* = Léon Pillaut, *Le Musée du Conservatoire*

National de Musique, 1<sup>er</sup> Supplément au Catalogue de 1884 [= *Chouquet*], Paris 1894. — *Rubardt* = Paul Rubardt, Führer durch das Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, 2<sup>Leipzig</sup> 1964. — *Style* = Style, Arts plastiques, Urbanisme, Architecture, Revue trimestrielle, Lausanne 1959ff. — *Trésors* = Trésors Musicaux des Collections Suisses, Exposition, Catalogue, o. O., 1949. — *de Wit* = Paul de Wit, Katalog des Musikhistorischen Museums von Paul de Wit, Leipzig 1903. — *Willms* = Wolfgang Willms, Flötensammlung Dr. med. Wolfgang Willms, [Privatdruck], Aachen <1970.> — *Zimmermann* = Josef Zimmermann, Von Zinken, Flöten und Schalmeien, Katalog einer Sammlung historischer Holzblasinstrumente, <Düren i. Rhld.> 1967.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 und 2: Photogr. E. Fehlmann, Burgdorf — Abb. 2 und 13: Photogr. Historisches Museum, Bern — Abb. 3, 7 und 8: Photogr. Historisches Museum, Basel — Abb. 4, 9, 10 und 12: Photogr. Universitäts-Bibliothek, Basel — Abb. 6: Photogr. P. Schibli, Basel — Abb. 11: Photogr. M. Staehelin, Basel — Abb. 14: Photogr. A. Chotin, Rabat. — Für die Reproduktionserlaubnis sei den beteiligten Museen und Photostellen sowie dem Bärenreiter-Bild-Archiv in Kassel (Abb. 14) bestens gedankt.

