Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 21 (1970)

Artikel: Das instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien : Wandel eines Klangbildes

Autor: Ravizza, Victor

Kapitel: Die Instrumente

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858876

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: 07.01.2026

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

Die Instrumente

Einer genauen Bestimmung der gemalten Instrumente wirken verschiedene hinderliche Gründe entgegen. Einerseits sind sie sehr oft flüchtig und perspektivisch verzeichnet wiedergegeben. Hinzu kommt der Umstand, dass viele dieser Malereien während der Jahrhunderte ihrer Aufbewahrung unter den verschiedensten Einwirkungen gelitten haben. Andererseits scheint die Zeit selbst sich noch nicht bei allen Instrumenten auf genormte Typen festgelegt zu haben. So zeigen z. B. die Streichinstrumente die mannigfachsten Varianten der Formgebung, welche sich erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts zu festigen beginnt. Die hier vorgenommene Gruppierung folgt in den grossen Zügen der Anordnung von Curt Sachs (12), ebenso die Nomenklatur. Da es sich bei dieser Arbeit nicht um instumentenkundliche Spezialprobleme handeln kann – das würde den Rahmen sprengen und die Möglichkeiten des verwendeten Materials überschreiten –, verzichteten wir auf eine Aufzählung der reichhaltigen Spezialliteratur; recht zuverlässige Hinweise finden sich in den betreffenden Artikeln der MGG. (13) Um den Wandel der Aktualität der einzelnen Tonwerkzeuge auch optisch eindringlich zu gestalten, verwendeten wir das Mittel der Häufigkeitskurve, welche zu jedem Zeitpunkt unserer gewählten Epoche die Prozentzahl zur Gesamtzahl der untersuchten Instrumente angibt.

1. Schlagzeug (Idiophone und Membranophone)

Becken (siehe Tab. 1)
Auf den befragten Darstellungen zeigen sich die Becken als immer paarweise verwendete, am Rande abgeflachte, in der Mitte ausgebauchte Teller, die mittels einer Schlaufe in je einer Hand gehalten werden. Ihre Verwendung geschieht dabei fast ausnahmslos auf „stille" Art (14), d. h. in waagrechter Spielhaltung. Der Durchmesser der Teller überschreitet dabei die Grenze von ca. 25 cm selten. Auf den 536 Abbildungen erscheinen sie 20 Mal. Den halbprozentigen Anteil im Gesamtinstrumentarium, den sie aus dem Trecento mitbringen, vergrössert sich bis in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts nur wenig. Einen Buckel macht die Kurve um 1490 und erreicht dabei die Prozentzahl 3, um nachher wieder abzusinken.

Triangel (siehe Tab. 1)
Zwei Formen des Triangels sind belegt: Die eine, dem Namen entsprechend, ein gleichseitiges Dreieck, die andere ein Trapez. Das Vorhandensein von Klirringen an der Unterstange bildet dabei die Ausnahme. Nicht selten befindet sich das Instrument in Gesell-

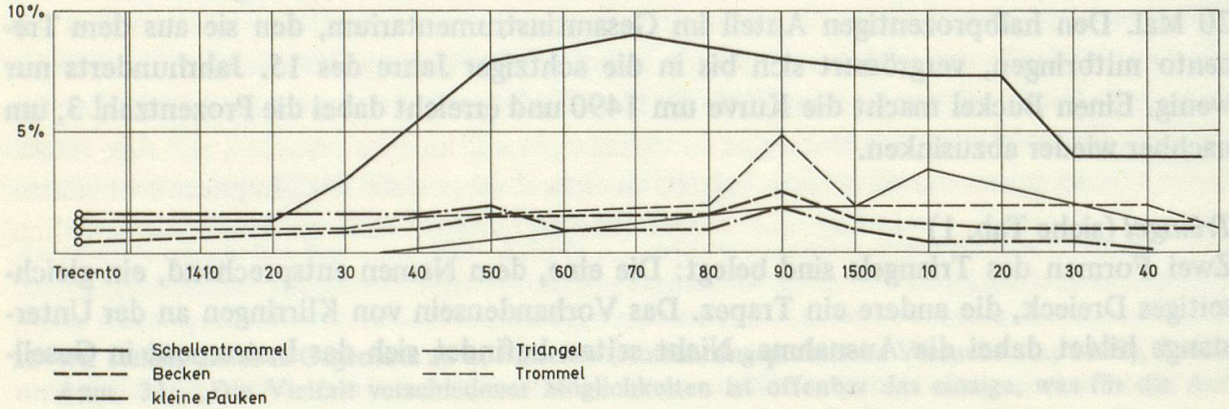
12 Sachs: Handbuch, 1930
13 Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von F. Blume, Kassel u. Basel 1949 ff.
14 Vgl. Sachs: Handbuch, 1930, S. 12.

schaft der Einhandflöte, von demselben Spieler gehandhabt und dabei am flötenspielenden Arm oder an der Flöte selbst aufgehängt.
Auf den knapp 100 Abbildungen des Trecento waren keine Beispiele zu finden und im folgenden Jahrhundert erst seit den vierziger Jahren. Von da an aber befindet sich die Kurve in stetem Wachstum und erreicht um 1510 den Anteil von 3,5%, um nachher wieder abzusinken.

Pauken (siehe Tab. 1)
Bei den Pauken handelt es sich ausnahmslos um die kleinen, paarweise verwendeten Schlaginstrumente, die mit Hilfe eines Gürtels am Leib des Spielers befestigt waren. Über den schalenförmigen Körper ist ein Fell gespannt, dessen Durchmesser im Mittel ca. 20/25 cm aufweist. Sie werden zumeist mit zwei Schlägern gespielt. Mit einem Anteil von 1,5% im Trecento übertreten sie die Jahrhundertwende, ohne diese Zahl dann stark zu verändern. Nach 1500 geht die Häufigkeit zurück und verliert sich schliesslich nach den dreissiger Jahren.

Trommel (siehe Tab. 1)
Die Trommel entspricht fast durchwegs dem bei Sachs „Pfeifertrommel" genannten Typus (15), ist also meist im Verein mit der Einhandflöte anzutreffen. Sie scheint dabei an der linken Seite des Oberkörpers fest fixiert, wird mit der rechten Hand geschlagen, während die Linke das Blasinstrument bedient. In Form und Grösse sind erhebliche Unterschiede anzutreffen. Konstant ist das zylindrische, in der Tiefe variierende Korpus. In vielen Fällen unlösbar ist die Frage nach ein- oder zweiseitiger Fellbespannung. 1% war der Anteil im Trecento, der ins Quattrocento übernommen wird, leicht anschwillt, um 1490 einen Sprung auf 5% macht und dann wieder zurückfällt.

Schellentrommel (siehe Tab. 1)



15 Sachs: Handbuch, 1930, S. 97 ff.

Die Schellentrommel ist das dominierende Instrument der Schlagzeuggruppe. Zwei sich leicht unterscheidende Typen wurden dabei unter diesem Begriff vereint: Die eigentliche Schellentrommel mit dem schmalen Halterahmen, über den das Fell gespannt ist und in den blecherne Plättchen eingefügt sind, und der Schellenring, der lediglich aus Rahmen und Plättchen besteht. Eine säuberliche Trennung der beiden Typen ist auf unserem Bildmaterial nicht vorzunehmen, da sehr oft nicht festgestellt werden kann, ob ein Fell vorhanden ist oder nicht. Dies ist umso bedauerlicher, als es sich sowohl spieltechnisch wie klanglich um bemerkenswerte Unterschiede handelt, die eine Form ein Membranophon, die andere hingegen ein Idiophon darstellt. Unsere Auszählung steht in grossem Widerspruch zu Sachs. (16) Beim Betrachten der Häufigkeitskurve wird eindrücklich klar, dass die Schellentrommel von ca. 1440–1540 nicht nur der überragende Vertreter der Rhythmusinstrumente ist, sondern darüber hinaus mit einem Spitzenanteil von 9% um 1470 ein wichtiges Instrument des Gesamtinstrumentariums überhaupt darstellt.
Beim Überblicken der Tabelle 1 ergibt sich demnach folgender Schluss: Mit ca. 4% erscheint das Schlagwerk im Trecento. Dies ist ein bescheidener Anteil und lässt kaum den Eindruck grösserer rhythmischer Unterbauung aufkommen. Im Quattrocento erfolgt dann eine Steigerung, die um 1490 ihren Höhepunkt erreicht und nicht weniger als 20% auf das Gesamtinstrumentarium aufweist. Dies heisst mit andern Worten, dass im ausgehenden 15. Jahrhundert auf den damaligen Abbildungen jedes fünfte Instrument ein Schlagwerkzeug war! Dann beginnt die Resultante (die aus den Einzelkurven zusammengesetzte Gesamtkurve der Schlaginstrumente) wieder zu sinken, um gegen 1550 einiges unter die 10%-Linie zu fallen.

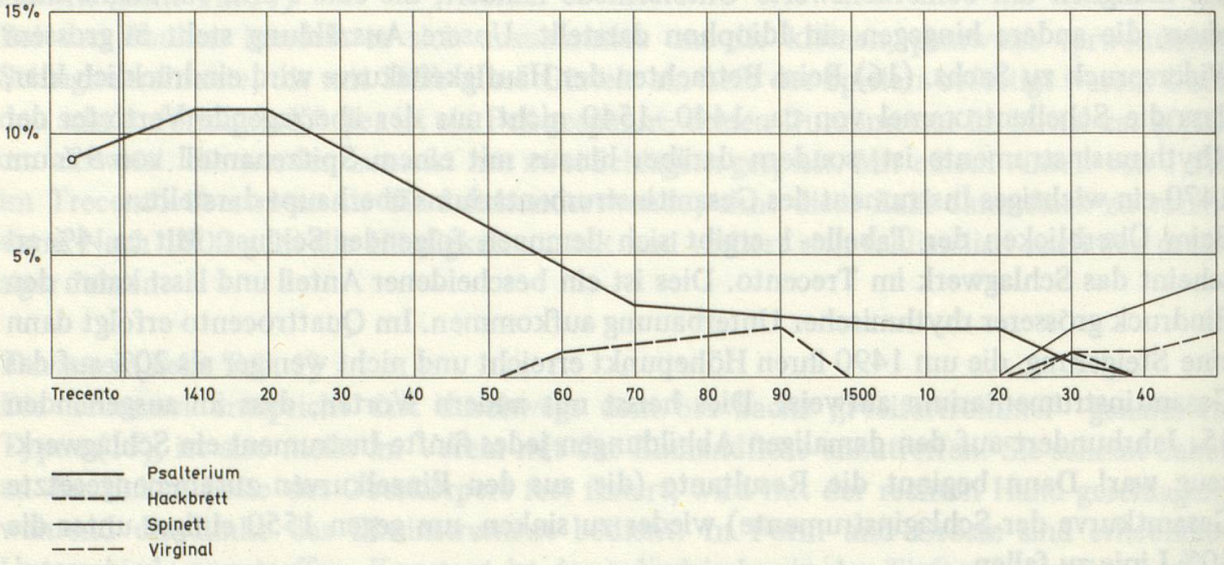
2. *Psalterium, Hackbrett und Klavierinstrumente* (einfache Chordophone)

Psalterium (siehe Tab. 2)
Obwohl das Psalterium in seiner typischen Erscheinungsform auf den Abbildungen kaum zu verkennen ist, ist es formal doch reich variiert. Die am häufigsten vorkommende Bauart zeigt es trapezförmig mit unterteilten, leicht eingezogenen Seiten. Seltener ist das „Halbpsalterium", das gleichsam nur die eine Hälfte wiedergibt. Meistens werden die Saiten mit beiden Händen gezupft. Mit 9% ist es ein Hauptinstrument des Trecento. Im 15. Jahrhundert ist dann ein stetes Abnehmen der Häufigkeitskurve zu beobachten. Gegen das Ende des Jahrhunderts liegt sie noch auf 2%. Im 16. Jahrhundert schliesslich findet man es fast ausnahmslos nur noch in den Händen des Königs David, also lediglich in symbolischer Bedeutung.

Hackbrett (siehe Tab. 2)
Das Hackbrett spielt während unserer Periode eine verhältnismässig unwichtige Rolle und erscheint nur temporär. Trotzdem verstärkt sich die Vorliebe für diese Abart des Psal-

16 Sachs: Handbuch, 1930, S. 112/113: „Wohl wird sie (die Schellentrommel) noch gegen 1500 abgebildet, aber offenbar nach antiken Vorbildern und zur Illustrierung antiker Vorwürfe, namentlich als Attribut der Erato."

teriums während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts leicht, und es ist nicht unwichtig, festzustellen, dass ein Höhepunkt um 1490 mit dem Höhepunkt des Schlagwerkes zusammenfällt. Formal ist eine Entwicklung in der Hinsicht abzulesen, dass es sich von einfacherer, rechteckiger Form zu einem Korpus entwickelt, welches in seiner reichen, vom Korpus der Streichinstrumente her bestimmten Unterteilung auffällt. Die Schlagstäbchen sind meistens deutlich sichtbar. Von einer mitbestimmenden Rolle dieses Instrumentes im Ensemble kann aber nicht die Rede sein.



Spinett und Virginal (siehe Tab. 2)

Beide, Spinett und Virginal, sind Tasteninstrumente mit Kielmechanik. Gemeinsam ist ihnen die an der Breitseite des Kastens angebrachte Tastatur. Eine Unterscheidung beruht dabei weitgehend auf äusserlichen Merkmalen der Kastenbauart. „Während die älteren Schriftsteller das viereckige Instrument als Spinett bezeichneten, hat sich jetzt allmählich die Gewohnheit herausgebildet, in ihm das Virginal zu sehen und mit Spinett die unregelmässig geformte Bauart zu benennen". (17) Virginal wäre demnach der rechteckige Kasten mit den durch den Saitenbezug bedingten toten Ecken. Beim Spinett werden diese Ecken weggenommen, woraus sich eine fünf- oder sechseckige Umrissform ergibt. Das durchgehende Fehlen bis um 1530 kann zwei Erklärungen haben:

Einerseits wird es sich, aus seiner Faktur und seiner beschränkten Transportfähigkeit heraus, wohl ausschliesslich um ein solistisches „Kammerinstrument" gehandelt haben, das im Ensemble keine Verwendung fand. Andererseits wird die aufwendige Gruppe von Spieler und Instrument die Maler vor Reproduktionen abgehalten haben. Immerhin, und das spricht teilweise gegen den zweiten Einwand, taucht es auf den Bildern plötzlich ruckartig auf, und zwar immer auf Vorwürfen von äusserst intimer Kammeratmosphäre.

17 Hanns Neupert: Artikel „Cembalo" in MGG, Bd. 2, 1952, Spalte 958

Abb. 1: Cenni di Francesco di Ser Cenni: Madonna mit Kind (S. Gimignano, S. Lorenzo)

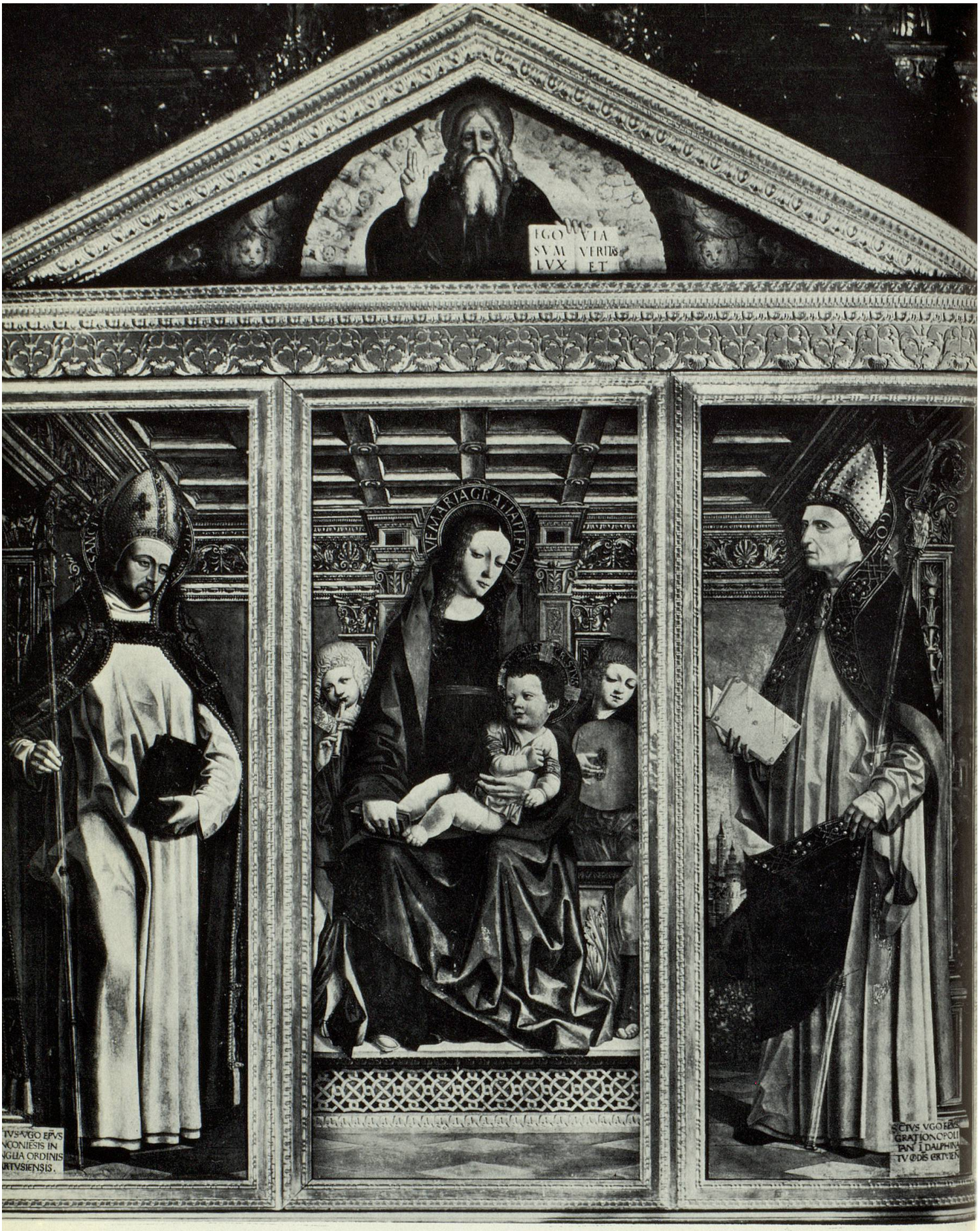


Abb.2: Macrino d'Alba zugeschr.: Madonna mit Kind (Susa, Duomo)

3. Streichinstrumente (zusammengesetzte, gestrichene Chordophone)

Trumscheit (siehe Tab. 3)

Das Trumscheit nimmt eine unbedeutende Stellung ein und wurde in unserem Material lediglich auf zwei Wiedergaben festgestellt, als langes, brettartiges, einsaitiges Streichinstrument. Daraus erübrigt sich eine eingehende Berücksichtigung.

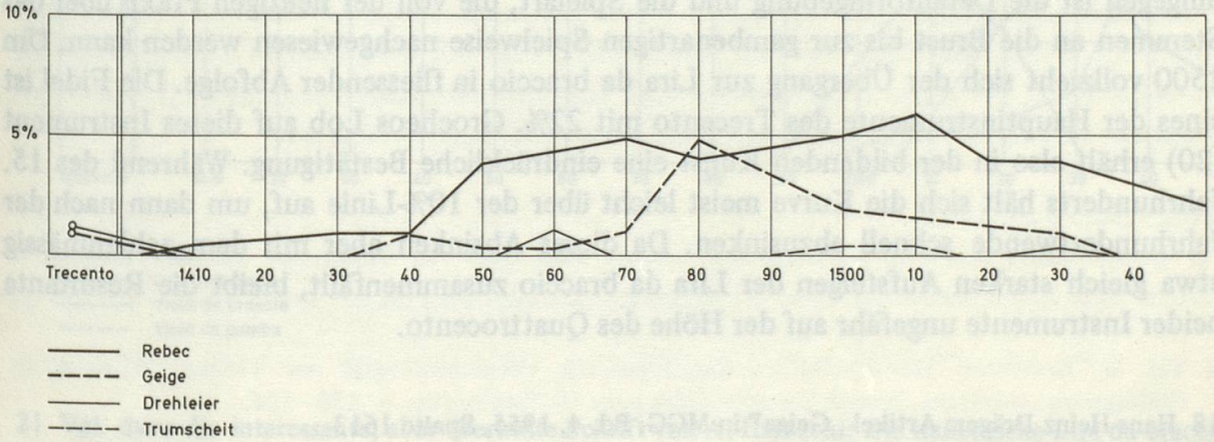
Drehleier (siehe Tab. 3)

Ein ähnliches Bild bietet die Drehleier. Schon im Material des Trecento ist sie nur mit einem Beispiel belegt, während des 15. Jahrhunderts erscheint sie sporadisch, ohne eine eigentlich festere Stellung zu behaupten.

Mit der folgenden Gruppe von sechs Streichinstrumenten stand die Bestimmung nicht selten vor Schwierigkeiten. Diese ergaben sich vor allem daraus, dass eigentliche, feststehende Typen mit unveränderlicher Formgebung kaum existiert haben. In ihrer äusseren Erscheinung zeigen sie Übergänge, Variationen und Zwischenstellungen, die eine saubere Klassifizierung erschweren. Hinzu kommt, dass Merkmale wie Saitenzahl, Saitenbefestigung, Wirbelstellung usw. mehrheitlich nicht ablesbar waren. Die nachstehende Gruppierung war also vor allem auf die grobe Erscheinung der äusseren Form angewiesen. Hier ergaben sich für das 15. Jahrhundert die drei Typen Rebec, Geige und Fidel.

Rebec (siehe Tab. 3)

Mit diesem Begriff verstehen wir folgendes Instrument: Kleines Streichinstrument mit birnenförmigem, bauchigem Korpus, das im Grundriss ohne Übergang in den Hals mündet, welcher in einem meist sichelförmig gebogenen Wirbelkasten endet. Die Decke ist dabei an der Stelle unterteilt, wo ungefähr die Grenze von eigentlichem Korpus und Hals angenommen werden könnte. Während das Korpus seine Merkmale ziemlich treu beibehält, zeigen sich bezüglich der Wirbelplatte verschiedene Varianten vom geknickten Lautenhals über die nur wenig gebogene Platte bis zum figürlichen Tierkopf. In seiner Kleinheit als Diskantinstrument verwendet, wird es im Trecento trotz seiner grossen



Vergangenheit nicht angetroffen. Gleich mit dem Einsetzen des 15. Jahrhunderts hingegen erscheint es in zunehmendem Mass und schwingt seine Kurve um 1510 bis zur 6%-Linie hinauf, um dann wieder abzufallen.

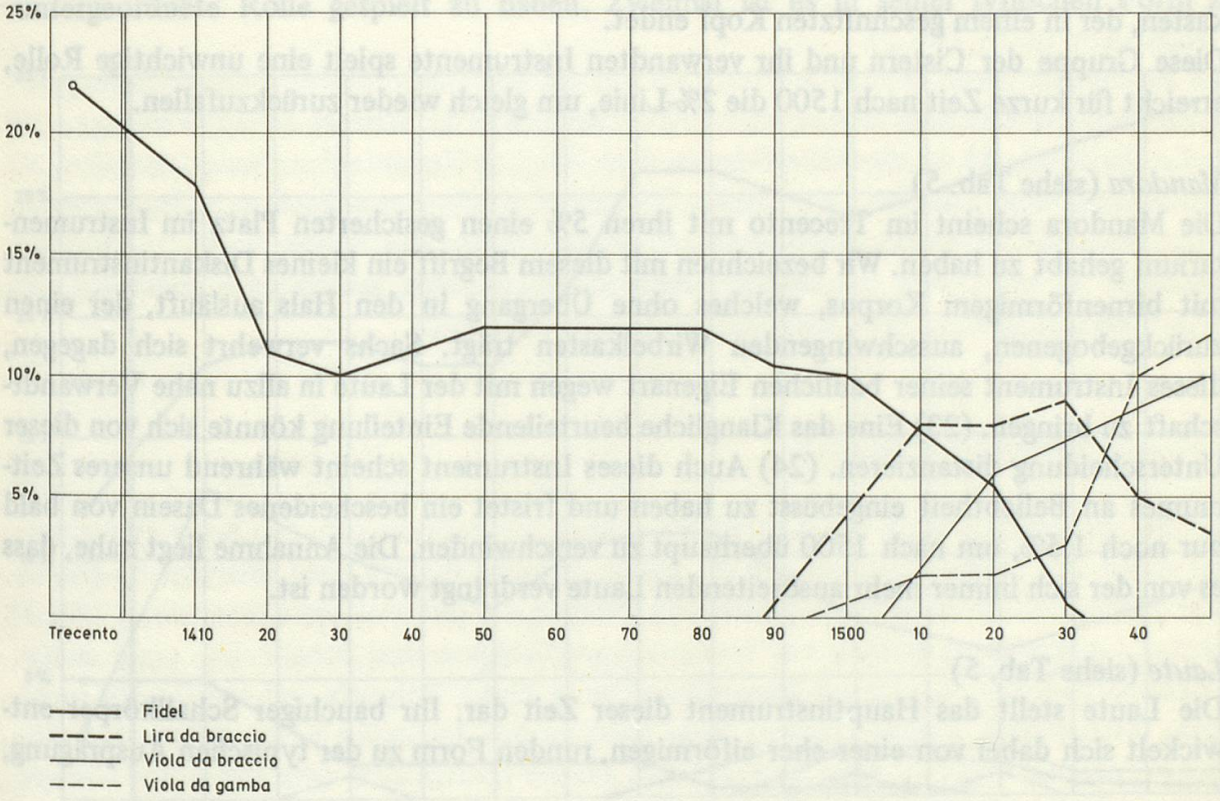
Geige (siehe Tab. 3)
Der Begriff „Geige" stellt eine Kompromisslösung dar und dient als Sammelbecken für alle jene Streichinstrumente, die wohl klein, trotzdem aber nicht vom reinen Typ Rebec sind. Klanglich werden sich die beiden kaum stark unterschieden haben. „Alle Versuche, den Namen Geige für ein bestimmtes Instrument in Anspruch zu nehmen, müssen als gescheitert angesehen werden. Vertretbar ist der Versuch, unter Geige wenigstens instrumentalkundlich einen Typ zu verstehen. Bezeichnendes Merkmal für diesen ist nicht nur die schlank-birnenförmige oder bauchige Korpusform ohne abgesetzten Hals, sondern die von den Sagittalwirbeln der Fidel-Lira-Gruppe streng unterschiedene Frontalstellung der Wirbel . . . Die detaillierende Bezeichnung Geige-Rebec nimmt von diesem Typenmerkmal her ihren Sinn und erfährt durch die Entwicklung des Typus in Europa ihre Berechtigung". (18) Unsere Definition lautet folgendermassen: Kleines, schlankes Streichinstrument, das sich von der Fidel neben seiner geringeren Grösse und Schlankheit vor allem durch den zurückgezogenen Wirbelkasten unterscheidet, vom Rebec durch die differenziertere Unterteilung des (oft noch schmaleren) Korpus.
Im Trecento nachweisbar, gelangt es um 1480 immerhin auf 5% und verliert sich dann gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts.

Fidel (siehe Tab. 4)
Sachs stand dem Begriff „Fidel" noch vorsichtig gegenüber: „Fidel ist einer der mittelalterlichen Namen für die Geigeninstrumente, ohne dass man ihn mit Sicherheit für einen bestimmten Typus in Anspruch nehmen könnte". (19) Heute scheint sich eine allgemeinverbindliche Definition eingebürgert zu haben: Die Fidel ist das grösste Streichinstrument des 15. Jahrhunderts mit bezargtem, meist leicht eingezogenem Korpus, klar abgesetztem Hals und einer meist runden Wirbelplatte mit Sagittalwirbel. (Eine Abart ist dabei die Lautenfidel, die die zurückgeklappte Wirbelplatte der Laute aufweist.) Unterschiedlich hingegen ist die Detailformgebung und die Spielart, die von der heutigen Praxis über das Stemmen an die Brust bis zur gambenartigen Spielweise nachgewiesen werden kann. Um 1500 vollzieht sich der Übergang zur Lira da braccio in fliessender Abfolge. Die Fidel ist eines der Hauptinstrumente des Trecento mit 22%. Grocheos Lob auf dieses Instrument (20) erhält also in der bildenden Kunst eine eindrückliche Bestätigung. Während des 15. Jahrhunderts hält sich die Kurve meist leicht über der 10%-Linie auf, um dann nach der Jahrhundertwende schnell abzusinken. Da dieses Absinken aber mit dem zahlenmässig etwa gleich starken Aufsteigen der Lira da braccio zusammenfällt, bleibt die Resultante beider Instrumente ungefähr auf der Höhe des Quattrocento.

18 Hans-Heinz Dräger: Artikel „Geige" in MGG, Bd. 4, 1955, Spalte 1613
19 Sachs: Reallexikon, 1913, S. 139 a
20 E. Rohloff: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Leipzig, Reinecke, 1943, S. 52 f., S. 82 f.

Lira da braccio (siehe Tab. 4) (21)
Die Lira da braccio stellt die organische Weiterführung der Fidel dar. Die Zargen sind nun fast durchwegs in zwei bis drei Bügel unterteilt, die Wirbelplatte hat meistens Herzform und trägt an einem Aussenstift zwei Bordunsaiten. Typische Wiedergaben erscheinen auf Bildern, die um 1500 zu datieren sind, doch gehen Mischformen noch längere Zeit nebeneinander her. Die beiden Kurven von Fidel und Lira da braccio auf Tab. 4 dürfen also vor allem im Übergangsbereich von ca. 1490–1520 nicht als säuberlich getrennt angesehen werden. Interessant ist, dass die Häufigkeit der Lira da braccio schon bald wieder zurückgeht, um der lebensfähigeren Viola da braccio, unserer heutigen Violine, einen Teil des Feldes zu überlassen.

Viola da gamba (siehe Tab. 4)
Die typischen Merkmale der Viola da gamba sind der 6-saitige Bezug, das gegen den Hals hin spitz zulaufende Korpus, die relativ hohen Zargen und die gewöhnlich C-förmigen Schallöcher. Abgebildet werden während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem die tiefen Vertreter, von denen aus sich dann eine ganze Familie bilden sollte. Das spärliche Erscheinen um 1500/1510 schwenkt in eine rasch ansteigende Kurve, die schon bald über 10% hinaus steigt.



21 Vgl. dazu die interessante, aber überholte Schrift von A. Hajdecki: Die italienische Lira da braccio, unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1892, Amsterdam, 1965 und der vorbildliche Artikel „Lira da braccio" von E. Winternitz in MGG, Bd. 8, 1960, Spalte 935 ff.

Viola da braccio (siehe Tab. 4) (22)
Die Viola da braccio entspricht in der Form der heutigen Violine und scheint ihren Ursprung ebenfalls um 1500 zu haben. Von der Viola da gamba unterscheidet sie sich durch die Beschränkung der Saitenzahl auf vier, durch die weniger hohen Zargen, durch die S-förmigen Schallöcher und durch die deutliche Abgrenzung des Korpus gegen den Hals. Die Kurve verläuft ähnlich markant wie diejenige der Viola da gamba und erreicht gegen 1550 bereits die 10%-Linie.

4. Zupfinstrumente (zusammengesetzte, gezupfte Chordophone)

Cister (siehe Tab. 5)
Im 16. Jahrhundert tritt eine kleine Anzahl von Zupfinstrumenten auf (acht an der Zahl), die weder dem Lautentyp noch demjenigen der Mandora zugewiesen werden kann. Diese Instrumente unterscheiden sich sehr stark voneinander und werden deshalb, da sie als Einzelinstrumente überhaupt nicht ins Gewicht fallen, zu der Gruppe der zwei bis drei relativ reinen Formen der Cister gezählt. Die Merkmale der Cister sind folgende: Birnenförmiges Korpus, das gegen den Hals abgesetzt ist, verhältnismässig grosses Schalloch in der Deckenmitte, abnehmende Zargenhöhe nach unten, sichelförmig gebogener Wirbelkasten, der in einem geschnitzten Kopf endet.
Diese Gruppe der Cistern und ihr verwandten Instrumente spielt eine unwichtige Rolle, erreicht für kurze Zeit nach 1500 die 2%-Linie, um gleich wieder zurückzufallen.

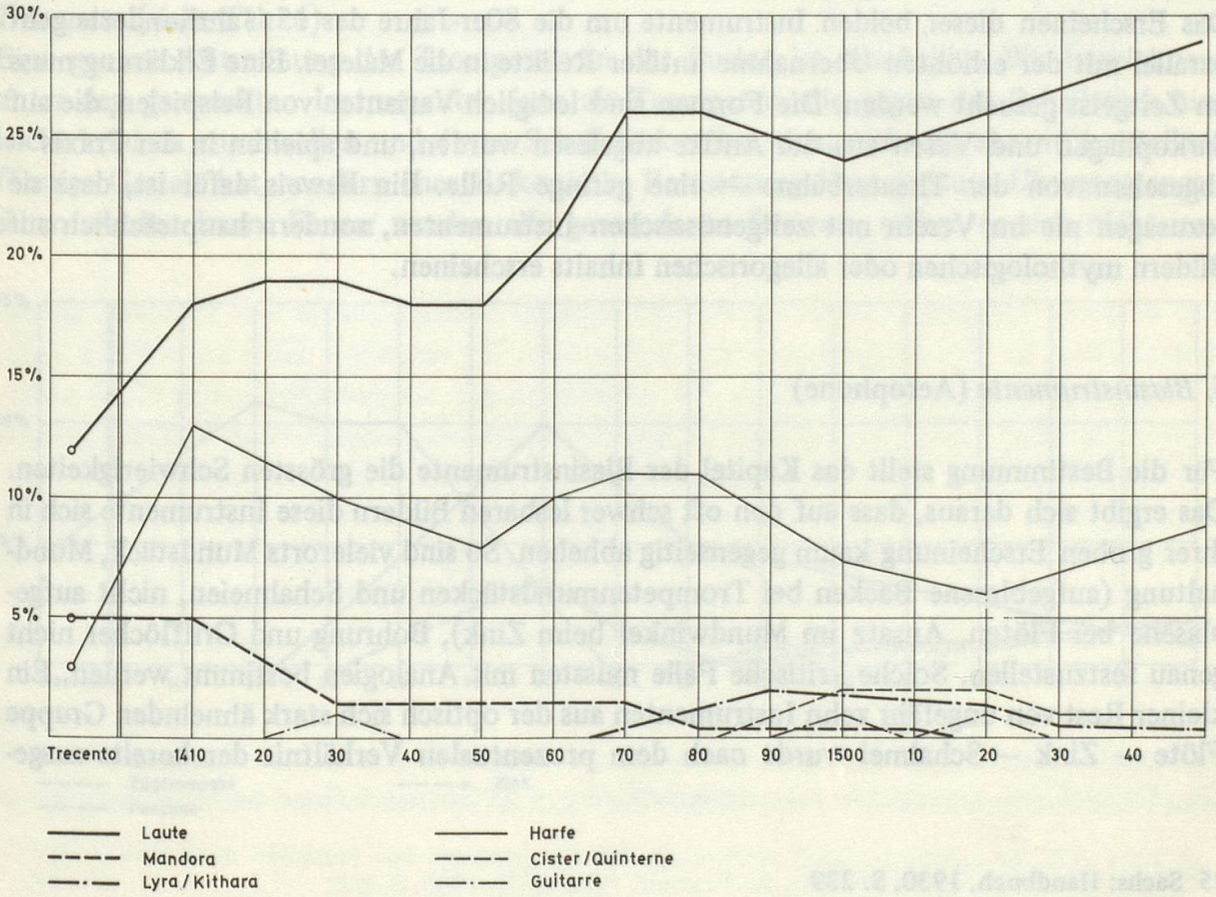
Mandora (siehe Tab. 5)
Die Mandora scheint im Trecento mit ihren 5% einen gesicherten Platz im Instrumentarium gehabt zu haben. Wir bezeichnen mit diesem Begriff ein kleines Diskantinstrument mit birnenförmigem Korpus, welches ohne Übergang in den Hals ausläuft, der einen zurückgebogenen, ausschwingenden Wirbelkasten trägt. Sachs verwehrt sich dagegen, dieses Instrument seiner baulichen Eigenart wegen mit der Laute in allzu nahe Verwandtschaft zu bringen. (23) Eine das Klangliche beurteilende Einteilung könnte sich von dieser Unterscheidung distanzieren. (24) Auch dieses Instrument scheint während unseres Zeitraumes an Beliebtheit eingebüsst zu haben und fristet ein bescheidenes Dasein von bald nur noch 1,5%, um nach 1500 überhaupt zu verschwinden. Die Annahme liegt nahe, dass es von der sich immer mehr ausbreitenden Laute verdrängt worden ist.

Laute (siehe Tab. 5)
Die Laute stellt das Hauptinstrument dieser Zeit dar. Ihr bauchiger Schallkörper entwickelt sich dabei von einer eher eiförmigen, runden Form zu der typischen Ausprägung,

22 Vgl. W. Kolneder: Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinentwicklung *in* Colloquium amicorum, Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, S. 179–196.
23 Sachs: Handbuch, 1930, S. 215 f.
24 Kurt Reinhard: Artikel „Mandola, Mandora" in MGG, Bd. 8, 1960, Spalte 1571: „Dennoch erscheint es sinnvoll, Mandola mit Diskantlaute gleichzusetzen."

die allgemein als „Renaissancelaute" bezeichnet wird und die den Umriss seitlich abplattet und die breiteste Stelle nach unten sinken lässt. Ein oftmal reich verziertes Schalloch schmückt die Decke. Typisch und immer gleichbleibend ist der nach hinten geknickte Wirbelkasten. Die Kurve, deren eindrucksvolles Ansteigen von den 12% des Trecento bis zu 30% um 1550 die Gewichtigkeit hervorhebt, muss dabei mit zwei Zusätzen kommentiert werden: Der erste, akustischer Natur, betrifft den Tonumfang, der bereits um 1500 eine Ausweitung in die Tiefe erhalten hat. Das Instrument ist, abgesehen von der beachtlichen Vergrösserung, baulich gleich geblieben, in seiner kanglichen Wirkung aber mit den Möglichkeiten eines tieferen Klangwerkzeuges bereichert worden. Einen falschen Eindruck von der Verteilung hingegen gewinnt man, wenn die Kurve als reiner Anteil des Ensembles betrachtet wird. Dies ist lediglich während des 15. Jahrhunderts erlaubt, da die Laute hier selten als Soloinstrument erscheint. Im 16. Jahrhundert hingegen wird sie zum bevorzugten Soloinstrumetn schlechthin. Werden solche Beispiele in Abzug gebracht, so wird die Kurve nach 1500 kaum über die 25%-Linie hinaussteigen. Nichtsdestoweniger ist ersichtlich, dass sich die Laute sowohl als Ensembleinstrument wie auch als intimes, solistisches Kammerinstrument grösster Beliebtheit erfreute.

Gitarre (siehe Tab. 5)
Dieses sporadisch auftauchende Instrument scheint während unserem Zeitraum eine völlig untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Zweimal ist es in seiner typischen Form zu



belegen, und zwar um und kurz nach 1500, einmal fraglich um 1430. Sein elliptisch geformtes Korpus ist an den beiden Seiten eingeschweift, Decke und Boden sind flach, ein Schalloch befindet sich in der Mitte der Decke und die Wirbelplatte ist leicht zurückgebogen.

Harfe (siehe Tab. 5)
Sachs hat nach kunsthistorischen Gesichtspunkten zwei Typen unterschieden, die in unserem Zeitraum erscheinen: die romanische und die gotische Form. (25)
Unter der romanischen Form versteht er jenen gedrungenen Typus mit stark gebogener Vorderstange, unter dem gotischen die schlanke, längere Form, bei der die Vorderkante beinahe gerade verläuft. Der romanische Typus ist während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der dominierende und wird dann im weiteren Verlaufe immer mehr durch die gotische Form verdrängt. Mit diesen optischen Veränderungen hängt zweifellos auch eine klangliche zusammen. Durch die Streckung des Instrumentes erfolgt die zwangsläufige Verlängerung der Saiten und damit ein Zug in die Tiefe, ein Vorgang, der ganz ähnlich schon bei der Laute beobachtet wurde. Unsere Kurve spricht für die verhältnismässig starke Beliebtheit des Instrumentes während der ganzen Renaissance (Die Kurve schwingt beständig um die 10%-Linie). Erstaunlicher ist die kleine Anteilzahl von nur 3% im Trecento.

Lyra/Kithara (siehe Tab. 5)
Das Erscheinen dieser beiden Instrumente um die 80er-Jahre des 15. Jahrhunderts geht parallel mit der erhöhten Übernahme antiker Relikte in die Malerei. Eine Erklärung muss im Zeitgeist gesucht werden. Die Formen sind lediglich Varianten von Beispielen, die auf Sarkophagen und Vasen aus der Antike abgelesen wurden, und spielten in der Praxis – abgesehen von der Theaterbühne – eine geringe Rolle. Ein Beweis dafür ist, dass sie sozusagen nie im Verein mit zeitgenössischen Instrumenten, sondern hauptsächlich auf Bildern mythologischen oder allegorischen Inhalts erscheinen.

5. *Blasinstrumente* (Aerophone)

Für die Bestimmung stellt das Kapitel der Blasinstrumente die grössten Schwierigkeiten. Das ergibt sich daraus, dass auf den oft schwer lesbaren Bildern diese Instrumente sich in ihrer groben Erscheinung kaum gegenseitig abheben. So sind vielerorts Mundstück, Mundhaltung (aufgeblasene Backen bei Trompetenmundstücken und Schalmeien, nicht aufgeblasene bei Flöten, Ansatz im Mundwinkel beim Zink), Bohrung und Grifflöcher nicht genau festzustellen. Solche kritische Fälle mussten mit Analogien bestimmt werden. Ein kleiner Rest von ungefähr zehn Instrumenten aus der optisch sich stark ähnelnden Gruppe Flöte – Zink – Schalmei wurde nach dem prozentualen Verhältnis der bereits ausge-

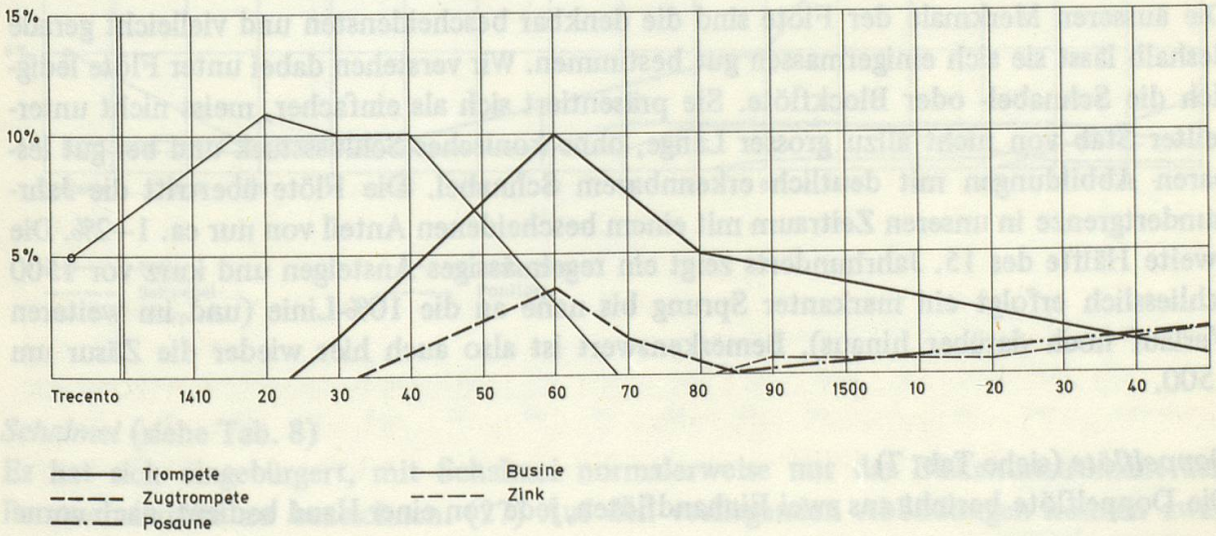
25 Sachs: Handbuch, 1930, S. 239

zählten verteilt. Vor ähnlichen Problemen sieht man sich bei den Trompeteninstrumenten, wo die Grenze von Busine zur Trompete und von dieser zur Zugtrompete völlig unartikuliert verläuft.

Zink (siehe Tab. 6)
Der Zink erscheint in gerader und gebogener Form als „stiller" und krummer Zink. Die gerade Form mit kleinem, eingedrehtem Mundstück und ohne die für den krummen Zink charakteristischen Kanten ist auf Abbildungen kaum von der Flöte zu unterscheiden, und es besteht die Möglichkeit, dass einige dieser Instrumente als Flöten festgelegt wurden. Ziemlich eindeutig gibt sich hingegen die krumme Form mit aufgesetztem Trompetenmundstück, seiner charakteristischen Biegung und den erkennbaren Kanten. Dieser Typus ist erst im 16. Jahrhundert zu finden und auch hier recht selten.

Busine (siehe Tab. 6)
Mit Busine bezeichnen wir das engmensurierte, lange Trompeteninstrument mit weitem, tellerförmigem, klar abgesetztem Schallbecher. Solistisch erscheint es in der intimen Musik nicht, hingegen sehr häufig als festliches Fanfareninstrument auf Krönungsbildern (Maria, Christus), Himmelfahrten und Darstellungen des Jüngsten Gerichtes. Meistens sind die Businen klar von den übrigen Klangwerkzeugen abgetrennt und beweisen damit ihre Sonderstellung.

Trompete (siehe Tab. 6)
Eine genaue Abtrennung der Trompete von der Busine ist unmöglich. Wir bezeichnen unter den gestreckten Instrumenten jene als Trompeten, die gegen das Schallstück hin leicht konisch anschwellen und deren Schallstück selbst nicht mehr die akzentuiert tellerförmige Gestalt hat, sondern eher als konische Fortsetzung ohne genauen Übergang angesehen werden kann. Ferner werden alle gewundenen Formen, sofern es sich nicht um



Posaunen handelt, als Trompeten bezeichnet. Über die Funktion auf den Bildern – vorab während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts – gelten die gleichen Anmerkungen wie bei der Busine.

Zugtrompete (siehe Tab. 6) (26)
Die Zugtrompete kann in gestreckter oder gewundener Form vorkommen. Wir glaubten, jene Instrumente als Zugtrompeten bezeichnen zu können, bei denen der Spieler mit der einen Hand das Mundstück fest an den Mund presst, mit der andern Hand das Rohr greift. Zwischen diesen beiden Griffstellen muss sich dabei eine deutliche Naht befinden, die ein Ineinanderschieben der beiden Rohrteile erlaubt. Eine kleine Gruppe solcher Instrumente wurde um 1450/70 festgestellt.

Posaune (siehe Tab. 6) (26)
Die Posaune ist die organisch weiterentwickelte gewundene Trompete. Nebst der S-Form gesellt sich nun aber der U-Zug hinzu, der diesem Blasinstrument in die Chromatik und damit in die Kunstmusik verhalf. Es tritt in unserem Abbildungsmaterial vor 1500 auf.

Betrachtet man Tab. 6 gesamthaft, so empfiehlt es sich, aus den beiden Kurven der Busine und Trompete die Resultante zu ziehen, denn klanglich werden sich die beiden kaum unterschieden haben, und die formale Unterscheidung, die sich auf minutiöse Details beruft, entbehrt der Zwangsläufigkeit. Das ergibt eine Kurve, die mit 5% aus dem Trecento zu Anfang des 15. Jahrhunderts erheblich ansteigt und um die Mitte einen Höchstwert von ca. 15% erreicht, um dann schnell wieder abzusteigen. Die Zugtrompete erreicht mit knappen 4% um 1460 einen Höhepunkt und geht in den 80er-Jahren in die Posaune über. Busine und Trompete als eigentliche Ensembleinstrumente anzusehen, geht nicht an. Es wird zu untersuchen sein, wie ihr verhältnismässig häufiges Vorkommen zu erklären ist.

Flöte (siehe Tab. 7)
Die äusseren Merkmale der Flöte sind die denkbar bescheidensten und vielleicht gerade deshalb lässt sie sich einigermassen gut bestimmen. Wir verstehen dabei unter Flöte lediglich die Schnabel- oder Blockflöte. Sie präsentiert sich als einfacher, meist nicht unterteilter Stab von nicht allzu grosser Länge, ohne konisches Schlussstück und bei gut lesbaren Abbildungen mit deutlich erkennbarem Schnabel. Die Flöte übertritt die Jahrhundertgrenze in unseren Zeitraum mit einem bescheidenen Anteil von nur ca. 1–2%. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt ein regelmässiges Ansteigen und kurz vor 1500 schliesslich erfolgt ein markanter Sprung bis nahe an die 10%-Linie (und im weiteren Verlauf noch darüber hinaus). Bemerkenswert ist also auch hier wieder die Zäsur um 1500.

Doppelflöte (siehe Tab. 7)
Die Doppelflöte besteht aus zwei Einhandflöten, jede von einer Hand bedient, nach vorne

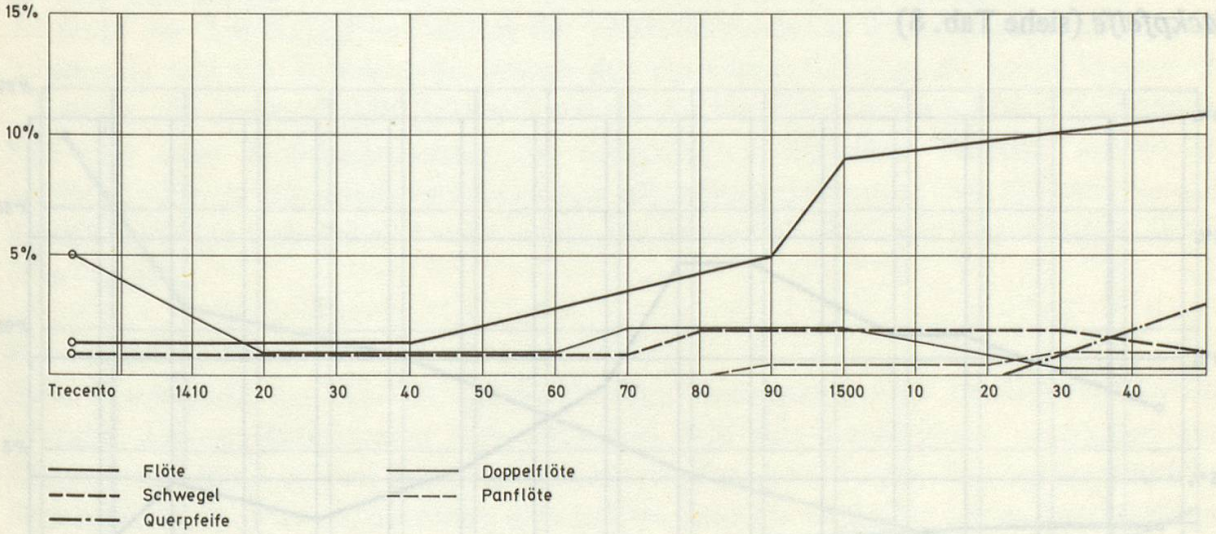
26 Vgl. H. Besseler: Die Entstehung der Posaune, Acta XXII, 1950, S. 8 ff.

voneinander abgespreizt. Ihr Anteil stand im Trecento sichtbar über dem der einfachen Flöte, pendelt aber dann während der Renaissance zwischen der 1%- und der 2%-Linie, also ohne gewichtigen Anteil am Gesamtinstrumentarium.

Schwegel (Einhandflöte) (siehe Tab. 7)
Auch der Schwegel bewegt sich im Raum zwischen der 1%- und der 2%-Linie, in steter Erscheinung, aber ohne jegliche Dominanz. Er ist engmensuriert, zylindrisch und von unterschiedlicher Länge, wird in der linken Hand gehalten, während die Rechte eine Trommel oder ein Triangel bedient.

Querpfeife (siehe Tab. 7)
Als einfache, zylindrische Röhre in der typischen horizontalen Haltung, vertraut als Kriegsinstrument in den Händen von Landsknechten, erscheint die Querpfeife erst nach den 20er-Jahren des 16. Jahrhunderts, und dabei vorwiegend im intimsten Kammermusikkreis. Die Kurve steigt nun sehr entschieden an und lässt die zukünftige Bedeutung des Instrumentes ahnen.

Panflöte (siehe Tab. 7)
Die Panflöte gehört wohl mit in die Gruppe der antikisierenden Gattung (Lyra, Kithara) mit stark pastoralem Einschlag. Sie erscheint jedenfalls vorwiegend auf mythologischen Bildinhalten und besteht aus einer Anzahl verschieden langer Flöten (vom Typus der Längsflöte), die in eine Reihe gebündelt als einheitliches Klangwerkzeug erscheinen.



Schalmei (siehe Tab. 8)
Es hat sich eingebürgert, mit Schalmei normalerweise nur das Diskantinstrument der Pommernfamilie zu bezeichnen. (27) Auf den vorliegenden Abbildungen können zwei

27 Vgl. Walter Frei: Schalmei und Pommer, ein Beitrag zu ihrer Unterscheidung, Mf XIV, 1961, S. 313 ff.

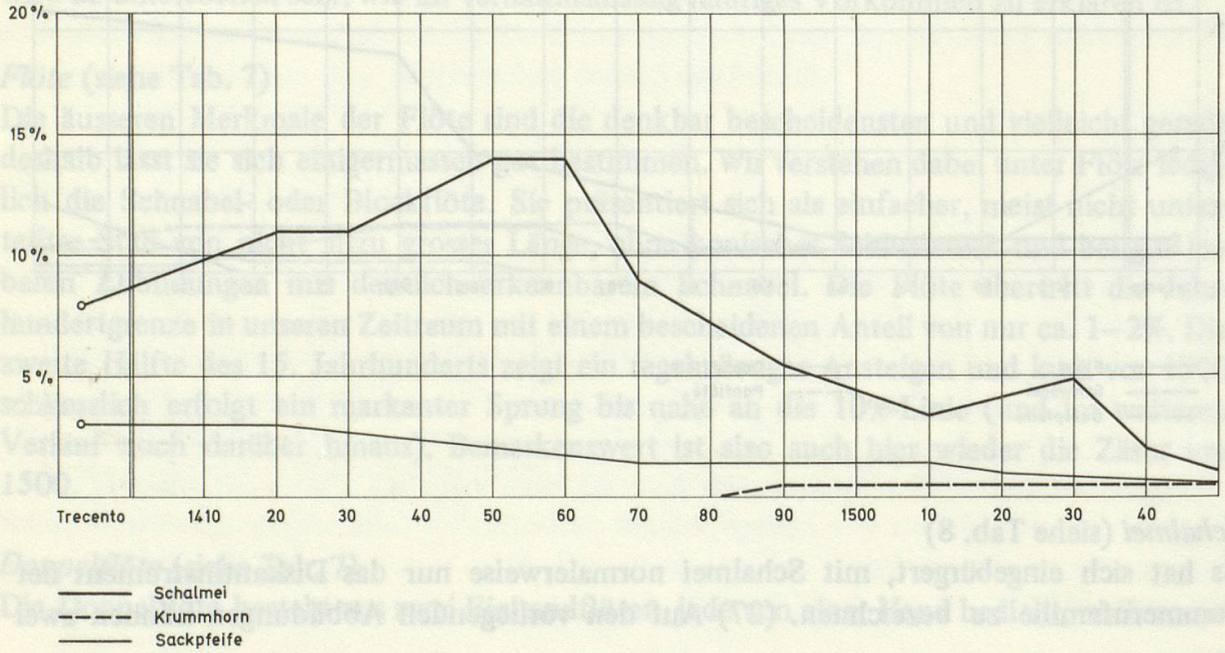
Typen bezüglich der Lage unterschieden werden: Instrumente von kleinerem Ausmass in der typisch gestreckt-konischen Form ohne sichtbare Unterteilung der Röhre und solche, die zum Schutz der untersten Klappe, die des zu grossen Abstandes wegen angebracht werden musste, eine Fontanelle haben. Es scheint folgerichtig, in der ersten Gruppe die höheren Diskantinstrumente zu sehen, in der zweiten die tieferen Instrumente. Von Bassinstrumenten kann aber noch nicht die Rede sein; die Unterschiede werden sich in der Sopran-Alt-Lage abgespielt haben. Aus diesem Grund wurde der Begriff Schalmei für beide Typen angewandt.

Das neben der konischen Bohrung bezeichnendste Merkmal, nämlich das Doppelrohrblatt, ist nicht immer sichtbar: Neben der heute üblichen Spielweise der Oboeninstrumente existierte auch jene Art, die das ganze Mundstück in die Mundhöhle einführt und die Lippen dabei auf die dafür angebrachte Pirouette legt. Mit 8% hatten die Schalmeien einen wichtigen Anteil im Trecento. Dieser vergrössert sich noch und erreicht um 1450/60 den maximalen Anteil von gegen 15%. Nachher, in auffallender Kongruenz zum Anstieg der Flöte, fällt die Kurve bis stark unter die 5%-Linie.

Krummhorn (siehe Tab. 8)

Eine völlig unwichtige Rolle spielt das Krummhorn. Ikonographisch ist es in unserem Zeitraum durch Carpaccios „Darstellung im Tempel" zu einiger Berühmtheit gelangt, fand aber, immer in der Zeit von 1400–1550, nur noch zwei bis drei Nachfolger. Es ist das unten hakenförmig gebogene, zylindrische Rohr mit der das Doppelrohrblatt umgebenden Windkapsel.

Sackpfeife (siehe Tab. 8)

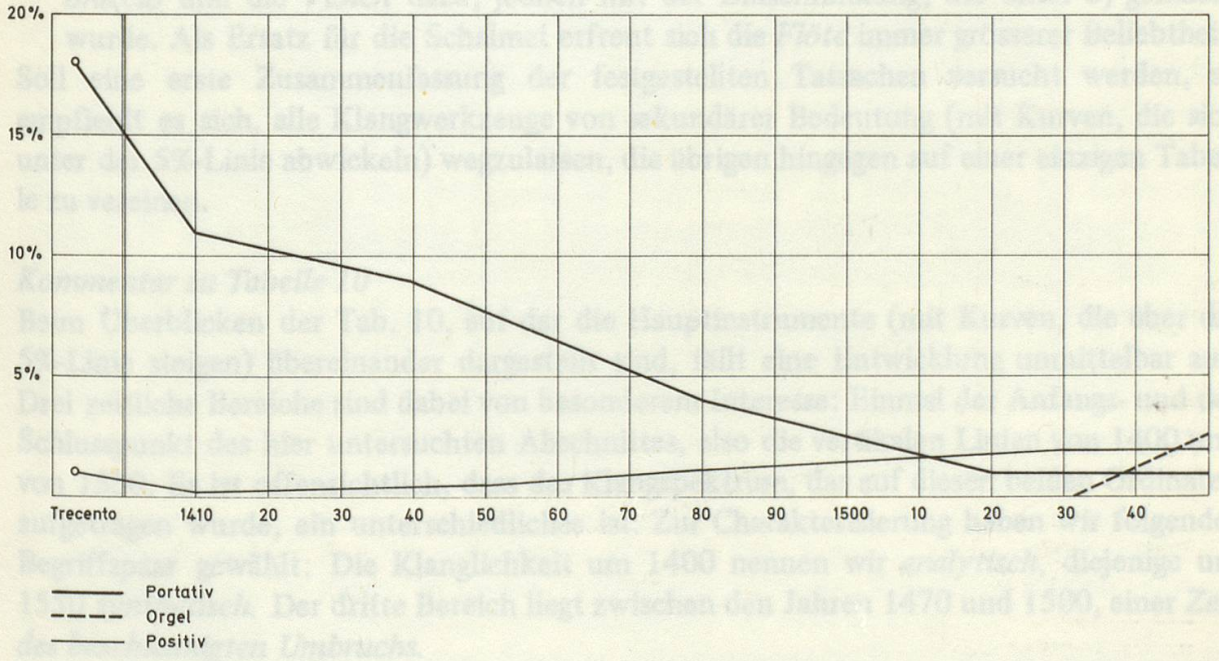


Ein grosser, sackförmiger Windbehälter mit einem Mundrohr, Melodie- und Bordunpfeifen charakterisiert dieses Instrument. Konische Bohrung der Melodiepfeifen herrscht vor, doch auch die zylindrische ist anzutreffen. Der Anteil bildet im Trecento etwa 3%, nachher zeigt die Kurve ein stetes Sinken. Im 16. Jahrhundert erscheint ihre Verwendung nur noch in pastoralem Rahmen.

Orgel (siehe Tab. 9)
Als eingebautes Tasteninstrument erscheint die grosse Orgel erst ganz am Ende unserer Zeitspanne. Das Nichtvorkommen im Quattrocento darf aber nicht als Zeugniswert angesehen werden. Hingegen besagt es, dass diese Orgelart, die nur in grossen Kirchenräumen ihren Platz finden konnte, offenbar nicht im Ensemble Verwendung fand. Genaueres lässt sich aus dem Bildmaterial nicht aussagen.

Positiv (siehe Tab. 9)
Als Positiv bezeichnen wir die kleine, transportfähige Orgel, die zur Klangerzeugung mindestens zwei Personen brauchte, nämlich den Spieler und einen oder zwei Bediener der Blasbälge. Schon im Trecento nachweisbar, hebt sich die Kurve während der Renaissance nicht über die 2%-Linie.

Portativ (siehe Tab. 9)
Das Portativ ist das kleine, tragbare Orgelinstrument, das stehend oder sitzend gespielt werden kann. Die Linke bedient dabei den Blasbalg, die Rechte die Tastatur. „Überblickt man die Mannigfaltigkeit der Belege des 15. Jahrhunderts, um etwaige Gesetzmässigkeiten



festzustellen, so muss zunächst das eine auffallen, dass fast nicht eines der belegten Instrumente dem andern gleicht". (28) Mit beinahe 20% war das Portativ ein Hauptinstrument des Trecento, mit 10% überschreitet es die Jahrhundertwende, um dann beständig abzufallen und schliesslich im 16. Jahrhundert beinahe zu verschwinden. Lediglich als symbolisches Attribut der hl. Caecilia vermag es sich noch auf den Bildern zu halten.

6. Phantastische Instrumente

Als phantastisch bezeichnen wir alle jene Instrumente, deren bauliche Disposition nicht das Resultat organischer oder klanglicher Überlegungen ist, sondern das Produkt der bildnerischen Phantasie eines Malers. (29) Personalstil und antikisierende Manie gehen dabei eine Synthese ein, die stilistisch wohl von grossem Interesse ist, die aber über das Klangbild der Zeit wenig aussagt. Beispiele solcher phantastischer Instrumente treten um 1470 auf und verlieren sich bald nach der Jahrhundertwende. In den Werken von Gaudenzio Ferrari erleben sie eine Nachblüte (Vgl. Engelskonzert in Saronno 483 von 1534).

28 H. Hickmann: Das Portativ, 1936, S. 52
29 Vgl. E. Winternitz: Instruments de musique étranges 1956