

auf. Hier sehen wir, daß die zweite Stimme aus der Fortsetzung des Textes der obersten Stimme besteht, gerade so wie bei der dadurch berühmt gewordenen Motette Mo IV 68 = Worcester 95. Handschin fügt hinzu<sup>18</sup>: „It reminds us of a predominantly English usage of the 15th century, according to which the Credo text was sometimes distributed between two voices“ (S. Notenbeispiel S. 37).

Endlich begegnet uns Nr. 12, die vereinzelt Motettenstimme, textlich wieder unter den Fragmenten aus Meaux (Chicago 654 Add.), fol. 2<sup>r</sup>. Dort Mittelstimme einer anderen Motette, gesellt sie sich zu dem als Motettentext benutzten Gloriatropus „*Spiritus et alme*“ und zu einem noch nicht identifizierten Pes. Die stets mit „*Gaude*“ beginnenden Zeilen erinnern an die mittlere Stimme der Alleluia-Choralbearbeitung „*Gaude virgo gaude*“, Worcester Nr. 45<sup>19</sup>.

Die wachsende Entdeckung von solchen Fragmenten bekannten oder unbekanntem Ursprungs, die stilistisch mit den Worcester-Fragmenten verwandt sind, zeigt deutlich, daß dieser Typus von Gesängen in ganz Westengland vertreten war, und deutet schon darauf hin, daß die sogenannte Gesangsschule zu Worcester nicht allein herrschend war, wenn auch Worcester immer noch als die Hauptpflegestätte dieser Kunstrichtung gelten mag.

## Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut

VON HANS JOACHIM ZINGEL, KÖLN

Von altersher hat die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut eine so große Rolle gespielt, daß ihre Bedeutung zuweilen eher auf außermusikalischen Beziehungen beruht hat als auf ihrer jeweiligen klanglichen und spieltechnischen Ergiebigkeit, und noch heute gilt „die goldene Harfe“ mehr aus solch poetischer Schau. Der Glanz ihrer Erscheinung und das immaterielle Raunen ihrer Saiten nähren phantasievolle Vorstellungen, und am Ende ist die Exklusivität, die man dem Instrument trotz „Jazzharfe“ noch immer zugesteht, weniger aus seiner Seltenheit zu verstehen als aus einem Nimbus, dessen Niederschlag in allen Künsten heute wie ehemals spürbar ist. Da wirkt auf der einen Seite die Vorstellung des harfenden Minnesängers, wie sie durch R. Wagners *Tannhäuser* mit dem Sängerkrieg im II. Akt klingendes Leben erhalten hat, auf der anderen Seite ist es das Bild des zur Harfe singenden Psalmisten, das in Gemälden, Stichen und Titeldrucken weit verbreitet und überall bekannt ist. Weltlicher und geistlicher Bereich sind damit gleichermaßen erschlossen, und wenn im Profanen noch die Erinnerung an das „Lieblinginstrument des schönen Geschlechtes“ aus Großmutterns Tagen mitschwingt, in dem sich die Dame des Salons mit der Harfenjule von der Straße begegnet, so werden

<sup>18</sup> Musica Disciplina V, S. 70.

<sup>19</sup> Man muß Hughes vorwerfen, daß er Worcester Nr. 45 in der *New Oxford History* (II S. 386) nicht mit genügend wissenschaftlichem Scharfsinn behandelt hat. Schon in *Worcester Mediaeval Harmony* stellte er fest, daß der Anfang dieser Komposition unter einem Palimpsest liege; doch schon in dem nichts nützenden Vorwort wurde die Vermutung des unabhängigen Einsatzes ausgesprochen. Diese falsche Meinung vertrat er in seinem Katalog, 1951, S. 36. 1952 teilte ich ihm mit, daß es sich tatsächlich um ein Palimpsest handele. Eine Kopie der Maschinenschrift meiner Dissertation habe ich in der Bodleiana deponiert, doch ist sie in der Prachtausgabe der *Oxford History* unberücksichtigt geblieben. Leider sind die von Hughes besorgten Teile der *Oxford History* sehr ergänzungsbedürftig.

andererseits die Grenzen mit Darstellungen der 24 Ältesten und der himmlischen Heerscharen aus der Offenbarung bis ins Übersinnliche erhöht. So vielfältig muten schließlich diese allegorischen und symbolischen Verbrämungen an, daß selbst der Historiker die besondere Stellung der Harfe in der musikalischen Praxis einst und jetzt nur richtig zu klären imstande ist, wenn er die außermusikalischen Bezogenheiten in seine Arbeit einbezieht<sup>1</sup>.

In den Mythen vieler Völker ist „die Erfindung der Musik“ an Saiteninstrumente geknüpft, deren Form bereits allegorisch ausgedeutet, deren Klang vollends so viel Magie zugesprochen wird, daß sie auf lange Sicht zu Sinnbildern göttlicher, dämonischer oder natürlicher Mächte werden. Mag auch eine strenge Systematik in diesen „Ur-Instrumenten“ nicht immer „Harfen“ sehen können, in der Auslegung späterer Geschlechter jedoch stehen sie bedeutsam vor uns, ob nun Censorinus (um 230 n. Chr.) die Erfindung der Harfe aus Dianas Bogen herleitet<sup>2</sup>, ob im hohen Norden von der fünfsaitigen Kantele die Rede ist, mit der der finnische Gott Wäinämöinen die Weltschöpfung bezwingt<sup>3</sup>, oder ob J. Grimm und C. Simrock vom harfenden Strömkarl Schwedens zu berichten wissen<sup>4</sup>.

Antike wie exotische Harfen zeigen Verzierungen, die „sicher in den meisten Fällen eine mythologische Bedeutung gehabt“ haben<sup>5</sup>. Menschliche und tierische Formen kommen vor, Königs-, Frauen-, Götter- und Tierköpfe sind häufig, sie bleiben sogar vielen europäischen Harfen erhalten zu Zeiten, in denen einer aufgeklärten Epoche jegliche hintergründige Beziehung längst verloren gegangen ist. „Die schönste musikinstrumentliche Darstellung des Opferschiffes ist in der Harfe verwirklicht“<sup>5a</sup>, charakteristisches Tiersymbol der Harfe wiederum ist der Schwan. In beiden Gleichnissen wird das Instrument zur Brücke zwischen Himmel und Erde, zum Symbol des Todes wie der Auferstehung<sup>6</sup>; unter den christlichen Tiersymbolen ist dann der Schwan das der Reinheit<sup>7</sup>. Im Gebrauch des Wortes „Schwanengesang“ klingt die sinnbildliche alte Beziehung noch heute an. Bei den ob-ugrischen Stämmen heißt die Harfe geradezu „Schwan“ (oder Kranich)<sup>8</sup>, griechische Rahmenharfen zeigen ebenfalls den apollinischen Vogel<sup>9</sup>, und Vogelköpfe (als Geisterbilder!) finden sich an georgischen, sarmatischen und persischen Harfen<sup>10</sup>. Die Schlangen- und Hundsköpfe nordischer Harfen des Mittelalters mögen gleichfalls ihre sinnbildliche Bedeutung gehabt haben. In allen Fällen wird die Harfe — die Tempelharfe der alten

<sup>1</sup> Vgl. M. Pincherle, *La harpe* in E. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, II, 3, S. 1922 (*Symbolisme de la harpe*); A. Schaeffner, *Origine des instruments de la musique*, Paris 1936, S. 109 ff. (*Religion et Magie*); Marius Schneider, *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, Die Musikforschung IV, 1951, S. 113 ff.

<sup>2</sup> Pincherle, a. a. O. S. 1893 nach Edition Teubner, 1867, S. 66.

<sup>3</sup> J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, Bd. II, Berlin 1876, S. 756; — W. Danckert, *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939, S. 334; — Pincherle, a. a. O. S. 1910 und H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg/München, 1954, S. 19.

<sup>4</sup> J. Grimm, a. a. O. 756 u. Bd. I, S. 408; — K. Simrock, *Handbuch der deutschen Mythologie*, Bonn 1878, S. 448 f.

<sup>5</sup> H. Hickmann, Art. *Harfe* in MGG Bd. V, Sp. 1517.

<sup>5a</sup> M. Schneider, a. a. O. S. 136.

<sup>6</sup> Marius Schneider, *El origen musical de los animales-simbolos*, Barcelona 1946, S. 169.

<sup>7</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. I, Paris 1955, S. 103.

<sup>8</sup> A. O. Väisänen, *Die ob-ugrische Harfe* in Finnisch-ugrische Forschungen, Helsinki 1937, Bd. 24, S. 127 ff.

<sup>9</sup> R. Herbig, *Griechische Harfen*, Athenische Mitteilungen LIV, 1929, S. 183 f. mit Abb. 10 und Beilagen IV und XVI.

<sup>10</sup> Väisänen, a. a. O. S. 150 ff.

Ägypter, die Zauberharfe der Exoten, das Attribut hochgestellter Personen und erleuchteter Propheten — mit einem Kranz mythologisch-symbolischer Vorstellungen ausgezeichnet.

Im christlichen Mittelalter bedeutet die für die spätere Harfe charakteristische Dreiecksform das Abbild der Vollkommenheit und der Ordnung im Kosmos. Auch versinnbildlichen psalterium, lyra und cythara den Leib des Herrn, ihre gespannten Saiten seine Glieder. So sagen es die Kirchenväter<sup>11</sup>. Und noch Mechthild von Hackeborn (1241—1299) sieht in mystischer Verzückung, wie vom Herzen Gottes eine „cithara“ ausgeht, die Jesus ist und deren Saiten seine Auserwählten sind<sup>12</sup>. Für Isidor von Sevilla (570—636) ist das Dreieck das Herz, die sieben Saiten sind die Kardinaltugenden, in der Auslegung anderer auch die sieben Planeten<sup>13</sup>. Honorius Augustodunensis (12. Jahrhundert) sieht in der Harfe (Psalter) die Seele, in der Leier (Kithara) den Leib verkörpert; dieser Dualismus wird uns noch beschäftigen<sup>14</sup>.

Wenn schließlich im hohen Mittelalter der Stimmschlüssel (*Plectrún*) in Wort und Bild gleich häufig herausgestellt wird, so soll gewiß nicht nur die praktische Funktion dieses Werkzeugs aller Harfenspieler betont, sondern auch auf ein geordnetes Tonsystem in den sauber gestimmten Saiten hingewiesen werden<sup>15</sup>. Es liegt auf gleicher Ebene, wenn man an den 15 Saiten der Harfe die Solmisation demonstriert, wie es Boetius, Grocheo, Lanfranco und Glarean wollen und die Titelbilder zu B. Prasberg, *Clarissima plane atque choralis musicae interpretatio* (1501), sowie von G. Rhau, *Enchiridion musices* (1518), zeigen<sup>16</sup>. Mit  $3 \times 7$  Saiten verdeutlicht endlich die gotische Harfe auf Hieronymus Boschs Bildkomposition *Das 1000jährige Reich* (Ausschnitt: *Die Musikantenhölle*) nicht allein wirklichkeitsgetreu den Drei-Oktaven-Umfang; die Dreizahl bezeichnet zugleich die Trinität, die sieben Saiten die Himmelssphären<sup>17</sup>.

In der Rangordnung der Musikinstrumente nach Johannes de Grocheo stehen die besaiteten ohnehin obenan<sup>18</sup>, unsere Harfe wird darüber hinaus noch ausdrücklich als künstliches Instrument über die niederen Tonwerkzeuge erhoben<sup>19</sup>. Daß der Esel ungeeignet zum Harfenspiel sei, klingt in lateinischen, deutschen, französischen, englischen und italienischen Sprichwörtern an. Gleiches soll Hans Holbeins d. J. Illustration zu des Erasmus von Rotterdam *Lob der Torheit* von 1516 be-

<sup>11</sup> L. Schrade, *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abtei Cluny*, Deutsche Vierteljahrschrift f. Lit.-Wiss. u. Geistes-Geschichte, VII, 1929, S. 248; — R. Hammerstein, *Die Musik am Freiburger Münster*, AfMw IX, 1952, S. 212.

<sup>12</sup> K. Honemeyer, *Luthers Musikausschauung*, hs. Diss. Münster 1941, S. 76.

<sup>13</sup> Pincherle, a. a. O. S. 1922; — Réau, a. a. O. S. 68.

<sup>14</sup> Pfrogner, a. a. O. S. 117.

<sup>15</sup> Textstellen zitieren Pincherle, a. a. O. S. 1921; — Fr. Dick, *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Gießener Beiträge zur Roman. Philologie, Heft 25, Gießen 1932; — D. Treder, *Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit*, Greifswald 1933; — Abbildungen finden sich bei G. Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig 1929; — M. F. Schneider, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941; — MGG Bd. V, Taf. 65.

<sup>16</sup> Boetius, *De institutione musicae*, hrsg. v. G. Friedlein, Leipzig 1867, S. 205; — J. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, SIMG I, S. 85; — G. M. Lanfranco, *Scintille di musica*, Brescia 1523, IV; — Glarean, *Dodecachordon*, Basel 1547.

<sup>17</sup> W. Fraenger, *Hieronymus Bosch, das 1000jährige Reich*, Coburg 1947, S. 77 ff. und Taf. V; — P. Harlan, *Vom Wesen der Musikinstrumente*, ZfM. 1954, S. 463 f.

<sup>18</sup> Vgl. Wolf, a. a. O. und Th. Gérold, *Les pères de l'église et la musique*, Paris 1931, S. 180 f.

<sup>19</sup> Glarean, *Dodecachordon*, S. 57: „Cum difficultatem eius arbitror in causa esse tum quod vulgus magis amat clamosa minusque artes habentia [instrumenta]“.

sagen<sup>20</sup>. Der Satz: „*Wer nicht Harfe spielen kann, werde ein Pfeifer*“<sup>21</sup> entsprechen die Verse S. Brants in seinem *Narrenschiff* von 1494: „*Ein sackpiff ist des narren spil, der harpffen achtet er nit vil*“<sup>21a</sup>.

Sinnbildliche Funktion aus göttlicher Herkunft und Rangerhöhung infolge kunstvoller Anlage vereinen sich am Ende mit ethischem Wert. Ein Tröster in Leid und Arbeit ist die Harfe des hl. Bernhard, gestimmt und gespielt von Anmut, Vernunft, Reue, Buße, Demut, Liebe, Mitleid, Geduld und Gerechtigkeit (= den neun Saiten?). Selig, wem dies himmlische Instrument erklingt, wer durch Gottes-Minne und Armut sich dereinst das Paradies verdient! So heißt es in einem Schriftwerk der altfranzösischen Mystik<sup>21b</sup>, und „*Gutes tun und Gott loben*“ lehrt auch die Harfe nach Martin Luther. Mit dieser Formulierung in seiner Auslegung des 150. Psalms<sup>22</sup> ist er nicht nur der Auffassung des J. Nider in *24 güldene Harpfen* nahe, die bis 1500 schon in acht Auflagen erschienen waren<sup>23</sup>, Luther steht damit deutlich auf dem Boden altkirchlicher Tradition. Neueste Forschungen, vor allem die über die Konkordanz des Mittelalters durch H. Hüschen, deren Veröffentlichung bevorsteht, haben erwiesen, daß die von Luther in seinen Psalmskommentaren noch vertretene, später von ihm selbst verworfene mystisch-allegorische Erklärung der musikalischen Instrumente engsten Zusammenhang mit der gelehrten Methode der Kirchenväter hat. Seit Augustin sehen diese nämlich alle Instrumente weniger praktisch als geistlich, d. h. im Hinblick auf einen ihnen innewohnenden theologischen Gehalt, und der Reformator schließt sich nur dem an, was jene in fast wörtlicher Übereinstimmung, zum mindesten aber immer dem Sinne nach ebenso ab- und nachgeschrieben haben. Und zwar werden gewisse Instrumentenpaare, so auch Psalterium und Cithara, in einem bestimmten Gegensatz gesehen: jenes weist auf die überirdische, vollkommene und himmlische Welt hin, diese auf das Gegenteil. Begründung für diesen Dualismus fand man in der gegensätzlichen Formgebung beider: weil beim Psalterium der Ton von oben herkomme („*desuper resonans*“), bei der Cithara aber von unten<sup>24</sup>. Soll nun diese Erklärung überhaupt eine reale Grundlage gehabt haben, ehe sie weitergetragen und gelegentlich auch irrtümlich verstanden worden ist, so können wir uns heute nur auf zwei Instrumente beziehen, die gestaltlich jene Antithese zulassen. Wir müssen im „*ψαλτήριον*“, das von jeher als dreieckiges und saitenreiches Instrument angesprochen worden ist, die assyrische aufrechte Winkelharfe erkennen, die so gehalten worden ist, daß ihr Körper über den Saiten lag, während mit der „*cithara*“ in diesem Falle sowohl die antike Leier als auch eine

<sup>20</sup> M. F. Schneider, a. a. O. Abb. 65.

<sup>21</sup> überliefert durch G. Kastner, *Parémiologie musicale de la langue française*, VI, 5, S. 545 f. (Paris o. J.).

<sup>21a</sup> Neudruck der Gesellschaft der Bibliophilen, Basel 1913.

<sup>21b</sup> A. Hilka, *Altfranzösische Mystik und Beginitium*, Zs. f. romanische Philologie, XLVII. Bd., Halle 1927, S. 121 ff. (ausdrücklich „*harpe*“ im Text).

<sup>22</sup> Honemeyer, a. a. O. S. 69.

<sup>23</sup> Honemeyer, a. a. O. S. 75 zitiert: „Im 3. gnadenreich Spiel wird der Mensch selbst zur Harfe. Die Saiten sind Kräfte der Seele, müssen gespannt sein, auch sollen die Hände an die Saiten gelegt werden, d. h. der Mensch muß mit Fleiß gute Werke wirken“. Wenn darüber hinaus zitiert wird, daß das Holz (der Harfe) dürr sein solle, d. h. der Leib müsse frei sein von der Feuchtigkeit loser Begierden, so ist solche Auslegung zu ergänzen durch ein Zitat aus Aristides Quintilianus „Von der Musik“ (hrsg. von R. Schäfke, Berlin 1937, S. 303), in dem es heißt: „Von den Instrumenten entsprechen die mittels Saiten organisierten dem ätherischen trockenen und einfachen Bereich des Weltgebäudes wie dem betreffenden Teil der seltsamen Natur. Sind sie doch leidenschaftsloser und frei von Veränderung, der Feuchtigkeit fremd; denn durch feuchte Luft verlieren sie ihre rechte Stimmung.“

<sup>24</sup> Vgl. Honemeyer, a. a. O. und W. Wolff, *Luthers Musikanschauung im Zusammenhang mit Augustin und der kirchlichen Tradition*, ungedr. Diss. Marburg 1928.

Vorform unserer späteren Zither gemeint sein müssen<sup>25</sup>. Hinzu kommt, daß wir in Übereinstimmung mit fast allen Experten im hebräischen „Nebel“ die Winkelharfe sehen und daß bereits sämtlichen hebräischen, lateinischen, griechischen und arabischen Bezeichnungen für dieses Saiteninstrument der Geruch der Vornehmheit anhaftet<sup>26</sup>. Damit wäre also früh vorgebildet, was die Kirchenväter veranlassen konnte, das Psalterium so zu kennzeichnen; Origenes von Alexandria (ca. 185–254) formuliert: „psalterium = spiritus, cithara = corpus“; Augustin sagt: „psalterium est caro divina operans, cithara caro humana patiens“, Bruno von Köln (1032 bis 1101): „psalterium est immortalitas et impassibilitas, cithara est mortalitas et passibilitas“, und Luther endlich faßt es in den Satz: „psalterium est deus incarnatus, cithara est homo deificatus.“ Nicht aus Willkür oder gar durch Zufall, sondern auf dem Boden einer festgegründeten Tradition erscheint also die Harfe in Luthers Bibelübersetzung, und mit ihr wird sie so und nicht anders im neuhochdeutschen Sprachschatz eingebürgert.

Aus seiner überirdischen Herkunft sind dem Harfenklang von Anfang an übersinnliche Kräfte zugeflossen; die nordische Mythologie ist von zaubermächtigem Harfenspiel voll<sup>27</sup>, aber auch in neuerer Zeit künden noch Märchen und Sagen von der Macht Harfender, ja von der selbsttätigen Tongewalt des Instruments<sup>28</sup>. An die Äolsharfe müssen wir hier denken, an die Harfe des hl. Dunstan (925–988), die einmal (an der Wand hängend) eine Antiphon gespielt haben soll<sup>29</sup>, und an alle jene natürlichen und künstlichen „Windharfen“, die von jeher Konstrukteure und Phantasten beschäftigt haben und bis in unsere Tage den Poeten als zauberisches Requisit gelten<sup>30</sup>. Natur-, Erd- und Wassergeister haben sich des Zaubers klingender Saiten bedient; Seekönig, Meermann und Nöck sind Gestalten, denen Bildner, Dichter und Musiker Harfenspiel nachrühmen<sup>31</sup>. Die Assoziation rauschender Harfenarpeggien zu bewegtem Wind- und Wasserspiel ist schließlich in der neueren Musik, in der Programmusik, im romantischen und impressionistischen Stil lebendig. „Die Zauberharfe“ ist nicht bloß ein Titel für ein Schubertsches Singpiel gewesen, in dem der Komponist übrigens für zwei Harfen schreibt, zauberisches Kolorit ist der Harfenton schon in Händels *Giulio Cesare* (1724), dann in Boieldieus *La dame blanche* (1825) und endlich bei Wagner, Strauss und Debussy, in deren Partituren über das Koloristische hinaus noch stark das Sinnbildliche zu spüren ist.

Gutes und Böses wirken die Dämonen mit ihrem Saitenspiel; Verlockung und Verführung sind ebenso ihre Ziele wie Hilfe und Errettung zum Guten. Magisch und

<sup>25</sup> Im späten Gelehrtenlatein ist freilich die Harfe auch oft als „cithara“ bezeichnet.

<sup>26</sup> H. Hickmann, *Les harpes de l'Égypte pharaonique*, Kairo 1953, S. 365 ff.

<sup>27</sup> *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, III, S. 1465 ff. und Dankert, a. a. O. S. 334.

<sup>28</sup> Vgl. das von C. Simrock (*Deutsche Märchen*, Stuttgart 1864, S. 71 ff.) aufgezeichnete Märchen *Der eiserne Johann*.

<sup>29</sup> *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, S. 1465 ff.

<sup>30</sup> So ist Höltys „Lied“ von der kleinen Harfe, deren Saiten im Abendrot von selbst tönen, zum Motto für den III. Satz der Harfensonate von P. Hindemith (1939) geworden.

<sup>31</sup> Man denke an Eichendorffs *Meeresstille*, an Geibels Vers „Der Meermann harft“ und an die Ballade *Der Nöck* nach dem Schwedischen von A. Kopsis in der Vertonung durch C. Loewe.

*Die Windharfe* heißt eine Gedichtsammlung von Oda Schäfer (1937). *Geisterharfe* betitelt sich eine Novelle von Johanna Baltz (1887), *Die Harfe. Ein Beitrag zum Geisterglauben* eine Erzählung von Th. Körner.

Eine Oper *Meeremanns Harfe* von Arno Kleffel wurde 1865 in Riga aufgeführt.

Hierher gehören auch die Gemälde von A. Böcklin *Meeresbrandung* und *Seetingeltangel* sowie M. Klingers *Accorde*.

zauberhaft berückendes Harfenspiel nährt die Neigung des mittelalterlichen Menschen zur Symbolik, folgert F. Dick aus verschiedenen Textstellen, die er zitiert. Daß „*der Harfen Wunderklang der bösen Geister wehret*“, sagt noch G. Ph. Harsdörfer in seiner *Seelewig* von 1644<sup>32</sup>. Wenn dann der Geiz<sup>33</sup>, die Wollust<sup>34</sup>, die Sirenen<sup>35</sup>, Unterweltdämonen und gar der Teufel selbst sich des Harfenzaubers bemächtigen<sup>36</sup>, so war gewiß für die Zeitgenossen, die viel besser als wir um „Sinnbilder“ Bescheid gewußt haben, die Aussage solcher paradoxer Bildmotive um so eindringlicher. Dasselbe gilt, wenn — wie schon im Altertum<sup>37</sup> — im Mittelalter ausgerechnet Tieren eine Harfe in die Hand gegeben wird; Esel und Schwein — Symbole der Dummheit und Gemeinheit (man denke an die oben genannten Sprichwörter!) — spielen gelegentlich Harfe<sup>38</sup>.

Am großartigsten hat sich die Macht der Töne in der Gestalt des antiken Orpheus bewiesen, der im Norden seine Parallele hat<sup>39</sup>, und in David, dem Hirtenknaben und späteren Psalmisten, seine christliche Entsprechung findet. Beide Überlieferungen, die heidnische wie die biblische, sind so oft in Wort, Bild und Ton künstlerisch gestaltet worden, daß vornehmlich sie den eigenen Nimbus der Harfe festgelegt haben.

Der ein Saitenspiel handhabende griechische Sänger — eine Handschrift des British Museum, London, stellt ihn harfend inmitten der Tiere dar<sup>40</sup> — ist als Opernheld seit Monteverdis *Orfeo* (1607) bekannt geworden; sein musikalisches Attribut bleibt in vielen Partituren die Harfe (Gluck 1762, J. G. Naumann 1787, J. Haydn 1793/94 u. a.). In der Karikatur spielt J. Offenbach, ein zweiter Orpheus, Harfe<sup>41</sup>. In der alttestamentarischen Figur des harfenden David sieht R. Hammerstein mit Recht drei verschiedene Sinngehalte<sup>42</sup>: zunächst die Verwirklichung der Heilung des kranken Saul, danach David selbst als Begründer der Kirchenmusik und endlich seine Gestalt mit der Harfe als Sinnbild christlichen Lobgesangs; der Psalmist wird zuletzt — ähnlich wie die hl. Cäcilie<sup>43</sup> — selbst als Allegorie der Kirchenmusik gesehen. Eine ausführliche Würdigung der Davidgestalt verdanken wir W. Blankenburg<sup>44</sup>, hier interessieren uns zunächst die Szene „David vor Saul“ und die Heilung Sauls durch das Harfenspiel. Blankenburg hebt hervor, daß die medizinische Wirkung der Musik niemals bloß magisch verstanden werde, sondern immer auch als

<sup>32</sup> MfM. XIII, S. 53 ff.

<sup>33</sup> H. Lavoix, *La musique dans l'imagerie du moyen âge*, Paris 1875, S. 21.

<sup>34</sup> Auf einer aquarellierten Federzeichnung von Peter Vischer d. Ä. (Abb. in A. Fuchs, *Die Musikdarstellungen am Sebaldusgrab*, Erlanger Beitr. z. Musikwissenschaft II, Kassel 1935, S. 36.)

<sup>35</sup> Im *Horius Deliciarum* der Herrad von Landsperg (vgl. M. Engelhardt, *H. von Landsperg*, Stuttgart 1818, Taf. 5, Fig. 3). Ähnlich bei einem Fest am Württembergischen Hofe 1609 (vgl. H. J. Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, Halle 1932, S. 86 Anm.). — Die *Loreley* mit einer Harfe malte A. Rethel (ca. 1836).

<sup>36</sup> Lavoix, a. a. O. S. 47 und *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, S. 1465 ff.

<sup>37</sup> H. Hickmann, „Harfe“ in MGG Bd. V, Abb. 25, 40 u. 43 (altvorderasiatische Tierdarstellungen).

<sup>38</sup> Pinderle, a. a. O. S. 1922; — Mar. Schneider, a. a. O. S. 273; — Réau, a. a. O. S. 125; — M. Rickert, *Painting in Britain*, Melbourne 1954, Taf. 94.

<sup>39</sup> Danckert, a. a. O. S. 334.

<sup>40</sup> Signatur: Eg. 1554, German., 1596—99.

<sup>41</sup> Abb. in F. Herzfeld, *Du und die Musik*, Berlin 1950, S. 329.

<sup>42</sup> a. a. O. — Vgl. dazu W. Menzel, *Christliche Symbolik*, Regensburg 1854, Bd. I, S. 372.

<sup>43</sup> Vgl. dazu Th. Körners Gedicht *Die hl. Cäcilie*, C. A. H. Clodius' Gedicht *An die Harfe der hl. Cäcilie* (Allg. musikal. Ztg., Leipzig 1806, S. 273. — Ferner den mehrfach verwendeten Titel zu G. F. Händels Opern (Abb. in R. Haas, *Musik des Barocks*, Potsdam 1928, S. 241; — J. Müller-Blattau, *Händel*, Potsdam 1933, S. 116; — MGG V, Sp. 1254.). Endlich die Gemälde von P. Mignard (Abb. in *Enciclopedia italiana*, Milano-Roma 1929, Bd. IV, Taf. 112) und Fr. Solimena [1657—1747] (Schloß Pommersfelden).

<sup>44</sup> MGG Bd. III, Sp. 39 ff.

Frucht des göttlichen Geistes. Damit ordnet sich erneut die Stellung des charakteristischen Instruments in jenen Bezirk ein, der ihm nach der dualistischen Auslegung der Kirchenväter seit jeher zukommt. Schon aus dem hohen Mittelalter sind anschauliche Darstellungen überliefert<sup>45</sup>, desgleichen Textstellen (z. B. aus der *Weltchronik*)<sup>46</sup>. Die Geschichte klingt ferner bei Martin Luther ebenso an<sup>47</sup> wie in J. Otts Vorrede zu den *115 weltlichen und einigen geistlichen Liedern*<sup>48</sup> und in G. Ph. Harsdörfers *Frauenzimmersgesprächspielen*<sup>49</sup>. Sie wird in einem Baseler Volksschauspiel von 1571 dargestellt<sup>50</sup>, wie sie schon bei Tinctoris Bestandteil der Musiklehre als „*mos davidicus*“ ist<sup>51</sup> und auch von G. Zarlino nicht vergessen wird<sup>52</sup>. J. Kuhnau ist das Thema Anlaß zur zweiten seiner *Musikalischen Vorstellung einiger biblischer Historien* geworden<sup>53</sup>, ebensowenig fehlt es in dem von J. U. König verfaßten Oratorientext von 1718 *Der königliche Prophet David*, dessen Musik von G. Ph. Telemann leider verschollen ist<sup>54</sup>. Ihre künstlerisch eindringlichste Darstellung endlich fand diese biblische Szene durch Rembrandt, der außer einer Handzeichnung zwei Gemälde (in den Haag und Frankfurt) hinterlassen hat.

Äußerlicher als seine vergeistigte Kunst wirkt dagegen P. Lastmanns Bild „David im Tempel“ (Braunschweig)<sup>55</sup>. „David Rex“ inmitten seiner Musiker war schon im hohen Mittelalter das am häufigsten vorkommende musikikonographische Thema<sup>56</sup>, in zahlreichen Miniaturen ist es abgewandelt<sup>57</sup> und am Ende geradezu das typische Psalterbild geworden<sup>58</sup>. Wird dabei zunächst jeweils dem Psalmisten das Lieblingsinstrument der Zeit in die Hand gegeben, so bleibt schließlich die Harfe als bevorzugtes Attribut des musizierenden Königs übrig, und nach allem, was wir bisher an sinnbildlichen Hintergründen finden konnten, ist das kein Zufall. Noch bedeutungsvoller freilich ist der letzte der von Hammerstein genannten Sinngehalte: das Psalterbild, in dem der harfende David zum Sinnbild christlichen Lobgesangs, d. h. der Kirchenmusik wird; denn der Psalter ist das Gebetbuch der Kirche schlechthin<sup>59</sup>. Dieses Bild ist am Beginn des Psalters in den mittelalterlichen Prachtbänden wie in den Stunden- und Gebetbüchern burgundischer Fürsten zu finden. Nicht nur das Thema „David mit seinen Musikern“, sondern auch David allein, betend (die Harfe liegt vor ihm) oder singend und harfend, wird immer neu gestaltet. Im „*Arbor Jesse*“, in den Reihenfiguren gotischer Kirchenfassaden, am geschnitzten Chorgestühl, auf Heiligenbildern, an Orgelprospekten erscheint der Schutzpatron der *Musica sacra* mit seiner Harfe; zu Plastiken, Gemälden, Stichen und Schnitten

45 M. Rickert, a. a. O., Taf. 86; — Th. Gérolde, *Histoire de la musique*, Paris 1936, Pl. XXIII, auch S. 329.

46 Treder, a. a. O. S. 40.

47 In der Vorrede zu den *Symphoniarum jucundae* (1538) zitiert von Pfrögner, a. a. O. S. 158.

48 abgedruckt in Eitner Publikationen I—IV.

49 Vgl. E. Schmitz, *Lilientron-Festschrift*, Leipzig 1910, S. 254 ff.

50 E. Refardt, *AFMW III*, S. 199 ff.

51 E. Coussemaker, *Scriptores*, IV, S. 153 f.

52 *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1562, S. 7.

53 Vgl. Zingel, a. a. O. S. 120.

54 Zingel, a. a. O. S. 120 f. — In J. v. Seyfrieds dreiaktigem Melodram *Saul* ist die Szene musikalisch ausgeführt.

55 Abb. in M. Sauerlandt, *Die Musik in 5 Jahrhunderten europäischer Malerei*, Leipzig 1922, Taf. 93.

56 Hammerstein, a. a. O. S. 212, und A. Springer, *Die Psalter-Illustration im frühen Mittelalter*, Leipzig 1883.

57 Vgl. E. Boeckler, *Abendländische Miniaturen*, Leipzig-Berlin 1930; — P. Buberl, *Die illuminierten Hss. in Steiermark*, Leipzig 1911; — H. J. Hermann, *Die frühmittelalterlichen Hss. des Abendlandes*, Leipzig 1923; — H. Tietze, *Die illuminierten Hss. der Rossiana zu Wien*, Leipzig 1911; — H. Wegener, *Die deutschen Hss. bis 1500*, Leipzig 1928; — D. F. Scheurleer, *Iconographie des instruments de musique*, Den Haag 1914.

58 J. R. Rahn, *Das Psalterium aureum zu St. Gallen*, St. Gallen 1878.

59 Blankenburg, a. a. O. Sp. 41.

treten Titelblätter. So sehr ist die Harfe Mittel zum Lobe Gottes, daß ein altes Sprichwort sagen darf: „Es tönt nicht gut auf der Harfe, wenn man Gott lästert“<sup>59a</sup>. So stark ist die Allegorie im Bewußtsein der abendländischen Menschheit verankert, daß die Harfen der Barockzeit — unabhängig vom Typ — „Davidsharfe“ genannt und mit einem gekrönten Haupt, dem des königlichen Harfenspielers aus dem Alten Testament, geziert werden. Mehr noch, der Begriff „Davidsharfe“ wird als so eindeutig empfunden, daß Lieder- und Psalmensammlungen bald so heißen können: *Cithara Davidica*, *Davidsharffe*, *Königliche Harff des himmlischen Sängerkürsten*, *Harfften Davids mit Teutschen Saiten bespannt*, *Davids Buß- und Todten Harfften*, *Christlich Davids Harfenspiel*, *Hunderttönige Vater-Unser-Harffe*, *Lobsingende Harfe*, *Geistlich Harfenspiel*, *Zionsharffe*, *Arpa Davidica*, *Choralharfe*, *Lutherische Harfe*; seit dem 16. Jahrhundert reiht sich Titel an Titel, und nicht allein deutsche, sondern auch englische und holländische Ausgaben erscheinen bis in unsere Zeit, in der die letzten Drucke mit diesem Schlagwort versehen werden. Der Titel einer späten Ausgabe des Psalters von A. Lobwasser (Berlin 1700) symbolisiert überdies treffend, wie „die lobenden Wasser aus einem Psalter in Harfenform alle Lande durchströmen“<sup>60</sup>.

Instrument der Bibel ist die Harfe ohnehin<sup>61</sup>; man gibt sie den Juden in die Hand, wenn alttestamentarische Geschichten dargestellt werden sollen<sup>62</sup>; in den apokalyptischen Visionen bei den 24 Ältesten und im Chor der Engel tönt sie ebenso<sup>63</sup>. Von Himmelstönen und Engelsharfen wissen auch neuere Autoren zu reden<sup>64</sup>, und ganz eindeutig kontrastiert Victor Hugo in *La Lyre et la Harpe* (1822) diese im christlichen Sinne gegenüber jener im heidnischen. Für die musikalische Praxis folgt daraus eine Verwendung der Instrumentalfarbe der Harfe vornehmlich in Gebeten, Apotheosen und Sakralszenen<sup>65</sup>. Was in einigen frühen Kirchenkantaten (von S. Knüpfer, J. Krieger, J. Schelle, F. W. Zachow) Gestalt angenommen hatte und in der farbigen Kirchenmusik der Herrnhuter Brüdergemeine zu Niesky fortgesetzt worden ist<sup>66</sup>, findet in der romantischen Orchestration seine Erfüllung. Nur über diese historische Tradition ist die Einbürgerung der Harfe im modernen Orchester überhaupt zu verstehen; denn wenn H. Berlioz in seinem *Grand traité*

<sup>59a</sup> Gérold, a. a. O. S. 404, zitiert Prosper von Aquitanien, der sagt: „*Psalterio coelestia, cithara autem terrena laudentur*“.

<sup>60</sup> Abb. in MGG Bd. I, Sp. 1715 und in F. Blume, *Evangelische Kirchenmusik*, Postdam 1931, Abb. 24, S. 74. Die zentrale Aufstellung des königlichen Harfenspielers auf dem bekannten Stich der Dresdener Kantorei um H. Schütz „beleuchtet seine hohe sinnbildliche und autorative Kraft“ (Blankenburg); Abb. in H. Schnoor, *Dresden. 400 Jahre deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 44 und in MGG IV, Sp. 979 (im Ausschnitt).

<sup>61</sup> Vgl. G. Büchner, *Biblische Real- und Verbal-Handkonkordanz*, Leipzig 1901; — *Calwer Bibelkonkordanz*, Stuttgart 1922; — *Praktisches Bibelhandbuch* (Wortkonkordanz), Stuttgart 1951.

<sup>62</sup> Musikalische Verwirklichung in Moritz v. Hessen, Psalm 150; Musik zu Basler Volksschauspielen 16. Jh.; S. Brossard, *Les trois enfants de la fournaise de Babylon*; Händel, *Esther* (1720); B. Klein, *David* (1830); J. von Seyfried, *Noah* (1819); J. E. Eberlin, *Der verlorene Sohn*; J. Fr. Lesueur, *Weihnachtsoratorium*; H. Berlioz, *Des Heilands Kindheit*; Fr. Liszt, *Psalm 23* und *137*; A. Honegger, *König David*.

<sup>63</sup> Vgl. dazu G. Schünemann, *Die Musikinstrumente der 24 Älten*, AfMf I, 1936, S. 42 ff. mit Abb. — Abb. barocker Titel bei J. Haas, a. a. O. S. 97 u. 109. — Am bekanntesten A. Dürers „Berufung“ (Apokalypse) von 1498. — Vgl. ferner J. Sadeler, Anbetung des Lammes, 1588 (Abb. in AfMW I, S. 57) und „Collegium musicum zu Thun“ 1737 (Abb. in A. E. Cherbuliez, *Die Schweiz in der Musikgeschichte*, Leipzig 1932, Abb. 7); auch Ms. aus dem 13. Jh. (Abb. bei Gérold, a. a. O. Pl. XXI.)

<sup>64</sup> Silesius, Milton, Klopstock, Schiller, Höltz, Matthison, Platen, Dehmel, Chateaubriand, Lamartine u. a. *Der Engel, der seine Harfe versetzte*, ist der Titel eines Romans von Ch. Terrot (Deutsche Übersetzung im Süddeutschen Verlag, München 1955).

<sup>65</sup> E. A. Slanina, *Die Sacral szenen der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts* (Diss. Köln 1934), Bochum 1935; — H. J. Zingel, *Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester*, Die Musikforschung II, Kassel 1949, S. 192 ff.

<sup>66</sup> Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, S. 127 f. und 157 f.

*d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (Paris 1844, S. 80) über die Harfe bemerkt: „Les notes, les accords, les arpèges qu'elles jettent alors ou travers de l'orchestre et du cœur, sont d'une splendeur extrême. Rien de plus sympathique avec les idées de fêtes poétiques, de pompes religieuses, que les sons d'une grande masse de harpes ingénieusement employée“, so faßt er nur noch einmal vom modernen Klangempfinden her, was die Überlieferung seit altersher an sinnbildlicher Bedeutung in sich schloß.

Schon frühzeitig haben sich (vgl. Blankenburg) jüdische, hellenistische und christliche Vorstellungen zu einer einzigen Gestalt „Orpheus-David-Christus“ verdichtet. Darüber hinaus mögen Motive aus anderen Bereichen in die Figur des harfenden Psalmensängers eingegangen sein, so z. B. solche, die von den antiken Gottheiten und Sänger-Poeten wie Phöbus-Apollon, Arion und Amphion herrührten<sup>66a</sup>. Später, als schon die Harfe Davids sich ihre Sonderstellung zu erringen begann, kam auch aus dem Norden Kunde von harfenden Barden. In Irland, Wales und Schottland spielte die Rahmenharfe eine große Rolle, sie gehörte zu den drei unentbehrlichen Requisiten des edlen Mannes und genoß gesetzlichen Schutz. Mit den „Lais de harpe“, die Tristan gesungen hat<sup>67</sup>, mag dann der Ruhm jener nordischen Harfner herübergekommen sein. Bezeichnenderweise steht in dem bekannten Doppelbildnis Dufay-Binchois die Harfe, stellvertretend für die weltliche Musik, der Orgel gegenüber<sup>68</sup>, auch haben einige Minnesänger sie im Wappen geführt<sup>69</sup>, eine sogenannte Wolkensteinharfe hat man auf der Wartburg verwahrt, und G. de Machaut zählte die Vorzüge seiner Dame an den Saiten seiner Harfe ab<sup>70</sup>. Als Wappenzeichen Irlands, wo die europäische Harfe ihre erste Förderung genoß, hat sie lange in der Standarte des britischen Königs gestanden, im saitenlosen Zustand sollte sie auf einem Relief am „Irischen Hause“ zu Dublin als Mahnmahl der Unfreiheit das Volk aufrufen. Als man später Ossians Poesie entdeckte, erhielten aus der Tradition der Briten die Sänger der Romantik starken Impuls. Bei keiner Ossian- oder Barden-Oper durfte das charakteristische Requisit fortan fehlen, Rust, Mayr, Lesueur, Catel und Méhul verwenden Harfen in ihren Partituren<sup>71</sup>. Selbst niederen Wandermusikanten erweisen Dichter und Maler nun Ehren; in den Gestalten der (oft blinden) Harfner und Harfenmädchen lebt die Vergangenheit in einem verklärten Lichte auf<sup>72</sup>. Die „Lieder des Harfners“, die durch die Dämmerung und

<sup>66a</sup> Apollo mit der Harfe: vgl. Lavoix, a. a. O. S. 47; — Treder, a. a. O. S. 39; — D. F. Scheurleer, *Catalogus van de Muziekwerken*, II, Den Haag 1924, S. 81; — dazu Hans Sachs, *Die harpf Apollinis und der friedstab Mercurii*, auch *Phoebus mit der frawen Coronis*; — C. Spangenberg, *Von der Musica und den Meistersängern*, ed. A. v. Keller, Stuttgart 1861; — H. Holbein d. J., Entwurf zu einer Festdekoration 1533 (Kretzschmar-Festschrift, Leipzig 1918, S. 19).

Amphion mit Harfe zaubert bereits in der *Weltchronik* (Tredner, a. a. O. S. 40); desgl. in Görings *Liebessweyenblümlein* (1654).

Arion mit Harfe: erwähnt von Spangenberg, a. a. O., und dargestellt von J. Peri im 5. Intermedium zu Florenz 1589 (vgl. J. Haas, a. a. O. S. 31).

<sup>67</sup> Lavoix, a. a. O. S. 33 f.; — Treder, a. a. O. S. 39 f.

<sup>68</sup> Abb. in Kongreßbericht Basel 1924, Leipzig 1925, zum Titel, und in MGG I, Sp. 1854.

<sup>69</sup> Lavoix, a. a. O., nennt den „wilden Alexander“, das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, S. 1465 ff. Blicker von Steinach. In der Genealogie des Hauses Habsburg (von J. Burgkmair) führt ein Werner v. H. ein solches Wappen (Abb. in G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Tafelband, Nr. 144).

<sup>70</sup> im „*Dit de la harpe*“ (nach Dick, a. a. O. u. a.).

<sup>71</sup> Zingel, Mf II, S. 199 f.

<sup>72</sup> Vgl. Gedichte von Klopstock, Goethe, Matthison, Mayrhofer, Uhland, Lenau, Storm. Über den blinden Musiker (Harfner) in der Antike weiß H. Hickmann Wesentliches zu sagen (*Le métier de musicien au temps des Pharaons*, Kairo 1954). — Vgl. auch L. Richters „Überfahrt am Schreckenstein“ im Vergleich zu Th. Körners *Der Schreckenstein und der Elbstrom*. — Mit Thomas' *Mignon* ist der Harfner aus Goethes *Wilhelm Meister* auf die Opernbühne gekommen.

nächtliche Stille hallen und wehmütige Sehnsucht wecken, sind gleichsam ein Konzentrat der Romantik (Tieck, Mörike, Stifter). Harfentöne scheinen aus Himmelsfernen zu kommen, und leicht gilt das Instrument ähnlich der Leier als Sinnbild der Poesie, wobei die Tatsache, daß es lebendig und praktisch verwertbar war, ihm nur noch den Vorrang vor jener sicherte.

Am Ende darf das Instrument, das Orpheus, König David und der hl. Caecilia zugewiesen und von den Sängern der Heldenlieder gespielt worden war, eine der neun Musen auf dem Parnaß<sup>73</sup> und die Musica selbst zieren. In der Darstellung der sieben freien Künste aus der Bilderhandschrift der Herrad von Landsperg (12. Jh.) war sie schon so abgebildet<sup>74</sup>. Eine Harfe allein oder einen harfenden Engel oder Genius wählen sich später Musikfirmen als passendes Fabrikzeichen (A. Ruckers und J. Couchet in Antwerpen, A. Delin und noch J. Kirkman in London)<sup>75</sup>, bei Musikfesten, Ausstellungen und Messen gilt das Instrument als Kennzeichen, und es ist auch Max Klinger als geeignetes Attribut der Muse in seiner *Evocation* erschienen, ist also gleichsam tönendes Sinnbild künstlerischer Inspiration und Huldigung an die Musik.

So rundet sich der Kreis. Der Primat der „goldenen Harfe“ ist keine willkürliche Erfindung, sondern geschichtliche Tatsache, die weit zurück zu verfolgen ist und die soziologische Sonderstellung des Instruments rechtfertigt.

## *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*

VON HANS HEINRICH EGGBRECHT, ERLANGEN

Die Musica nova brachte zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus Italien zahlreiche neue Kunstwörter mit, die bald auch zu einem Lehrgegenstand des Musikunterrichts an den deutschen Lateinschulen erhoben wurden, weil die Knaben, „wenn sie zur Music gestellet werden . . . von Italienischer Sprache / vnd also jetzo vbliden Terminis Musicis nichts gelernet / noch verstehen“ (N. Gengenbach, *Musica Nova*, Leipzig 1626). Als Übermittler der neuen italienischen Fachausdrücke galt das ganze 17. Jahrhundert hindurch Michael Praetorius. Im Anschluß an sein *Syntagma musicum* III (1619) wurde im deutschen Raum die musikterminologische Lexikographie in Form von *Appendices usitatorum in hodierna Musica terminorum* begründet, die den Lehrbüchern der praktischen Musik (*Ars cantus*, *Musica modularia*, *Ars executionis*) „den Tyronibus zum besten“ beigegeben wurden, „die- weil heutigen Tages / hin vnd wider die Italienischen termini musici bey den Componisten sehr gebräuchlich seyn“ (J. A. Herbst, *Musica practica*, Nürnberg 1642). Zumeist wurden auch lateinische und griechische Termini in diese *Appendices* mit eingereiht. Sie bildeten bis in das 18. Jahrhundert hinein im deutschen Raum eine eigene Gattung der musikterminologischen Lexikographie, die dann

<sup>73</sup> z. B. bei P. Vischer d. Ä., Figur am Sebaldusgrab zu Nürnberg, H. Holbein d. J., Entwurf zum „Parnaß“ 1533 (Berliner Kupferstichkabinett), P. van Vianen, Silberrelief zu Wien (Wiener Jahrbuch 15), J. A. de Peters, Apoll und die Musen, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

<sup>74</sup> Abb. in MGG III, Sp. 1295.

<sup>75</sup> Vgl. Grove, *Dictionary* III. Ed. 1927, Bd. IV, S. 474 ff., und E. Closson et Ch. v. d. Borren, *La musique en Belgique*, Brüssel 1950, S. 457 und 459.