Die insularen Harfen – Terminologie und Überlieferung

Gisbert Hemprich

Erhaltene Harfen oder Harfenfragmente aus Irland und Schottland datieren frühestens ins 14. oder 15. Jahrhundert. Aus dem 10. oder 11. Jahrhundert gibt es immerhin frühe Darstellungen der sogenannten *Low Headed Harp*, etwa die Abbildung des biblischen, harfespielenden Davids auf einem Reliquienschrein. Noch weiter zurück ins Mittelalter reichen nur noch literarische Quellen. Doch wie verlässlich sind diese?

Zunächst gilt es daher, die relevante Terminologie der Quellen zu untersuchen. Ob die verschiedenen Textstellen überhaupt Rückschlüsse auf die historische Sachkultur zulassen, ist zu diskutieren. Wo dies bejaht werden kann, wird zu fragen sein, hinter welchen der frühen Begriffe sich die ‚echten' Harfen, so wie wir sie kennen, verbergen. Denn vor der Erfindung oder Einführung der dreiseitig geschlossenen Rahmenharfe bezeichnete sowohl das alte irische Wort *crott/cruit* als auch das althochdeutsche Wort *har(p)fa* ganz andere, nämlich leierförmige Zupfinstrumente.

1. Wie die irische Harfe erfunden wurde

Mein Beitrag soll mit einer kurzen Episode aus der irischen Erzählung *Imtheacht na Tromdháimhe* (‚Das Gebaren der lästigen Schar') beginnen, die ins 14. Jahrhundert datiert wird. Die Erzählung berichtet, wie eine unmäßige und übergroße Gruppe von Dichtern dem irischen König Guaire zur Last fällt. König Guaire ist für seine Großzügigkeit berühmt und ist darin so unfehlbar, dass die Dichterschar versucht, ihn mit einer Reihe unerhörter und quasi unerfüllbarer Forderungen zu beschämen oder zu Fall zu bringen. Doch Guaire hat einen Halbbruder, Marbhán, einen Einsiedler und Schweinehirten, der die Gabe der Hellsichtigkeit besitzt und die Sache schließlich zum Guten wendet. Marbhán weiß mehr als Normalsterbliche und kann daher berichten, wie es einst zur Erfindung der irischen Harfe kam. Der ungebildete königliche Harfenspieler Casmháel, den Marbhán danach gefragt hatte, weiß es hingegen nicht:

> In alten Zeiten lebte ein Ehepaar: Macuel, Sohn des Miduel, und seine Frau Cana Cladhmhór. Da seine Frau einen Groll gegen ihn hegte, lief sie von ihm fort durch Wälder und Wildnis, und er verfolgte sie. Eines Tages begab sich die Frau an den Strand des Meeres bei Camus. Während sie dort entlangging, fand sie die Überreste

> eines Wals. Sie hörte den Klang des Windes auf den Sehnen des Wals, und bei diesem Klang schlief sie ein. Ihr Mann kam zu ihr. Als er begriff, dass sie wegen dieses Klanges vom Schlaf übermannt worden war, ging er in den nächstgelegenen Wald. Er machte einen hölzernen Rahmen für eine Harfe (*fudba cruiti*) und bespannte ihn mit Saiten aus den Sehnen des Wals (*téda d'fhéithibh in mhíl mhóir*). Und das war die erste Harfe, die jemals gebaut wurde.[1]

Mein Beitrag für das Harfensymposion 2023 in Göttingen sollte den Schwerpunkt auf terminologische und etymologische Fragen aus dem Wortfeld „Harfe" legen.[2] Nun ist das mit den Bezeichnungen so eine Sache; sie ändern sich mit den Zeiten. Neue Dinge können neue Namen bekommen, oder es werden ältere Bezeichnungen auf Neues übertragen. *Nyckelharpa*, der Name der schwedischen ‚Schlüsselfiedel', ist ein gutes Beispiel für einen solchen Prozess: Ein Instrument, dessen Saiten mechanisch über „Schlüssel" (Tasten) verkürzt werden und das mit einem Bogen zu streichen ist, widerspricht unserer heutigen Vorstellung davon, was als Harfe bezeichnet werden kann. Ein anderes Beispiel ist die Drehleier, die einst ein Lauteninstrument war und die mit einer gezupften Leier wenig gemein hat. Bei ihr werden die Saiten ebenfalls mittels Tasten verkürzt. Auch sie ist ein Streichinstrument, auch wenn ihre Saiten nicht durch einen Bogenstrich, sondern durch ein zu kurbelndes Rad zum Klingen gebracht werden.[3]

Die obige kurze Episode aus *Imtheacht na Tromdháimhe* wurde in einer Zeit verfasst, von der wir wissen, dass die uns vertraute, dreiseitig geschlossene Rahmenharfe bereits etabliert war. Jedoch verwendet der Dichter für sie das ältere, poetischere und damit im Sprachregister höherwertige Wort *cruit*. Und für den

---

[1] Meine Übersetzung. Auch alle folgenden deutschen Übertragungen stammen von mir. Der irische Text dieser Passage findet sich bei Joynt 1931, S. 29.944-30.957: *„Dofetursa," ar Marbán, „7 atber friut-sa he. Lanamhuin bui fec[h]t n-aill .i. Macuel mac Miduel 7 Cana Cladhmor a bhen, 7 tuc a ben fuath do 7 do bhi ac teiched roime ar fud fhegh 7 fhasach 7 bui-sium 'na lenmain; agus la da ndechaidh in ben cu traigh mara Camais 7 bui oc siubal na tragha, 7 fuair si taisi mil mhoir ar in traig 7 atcluin si foghur na gaeithi re feithibh in mhil moir, 7 do chodail risin fogur sin; 7 tainic a fer 'na diaigh* [S. 30] *7 do thuic guruh lesin bhfoghar sin do thuit a suan fuirri; 7 teit roime fon bhfigh coilled ba comfocus do 7 dogni fudba cruiti 7 cuires teda d'fheithibh in mhil mhoir innti; 7 as i sin cét-cruit doronadh riamh".*

[2] Ich danke den Organisatorinnen und Organisatoren für die Einladung und für die Gelegenheit, meine Überlegungen präsentieren zu können.

[3] Klagen über terminologische Verwirrung oder Bezeichnungsunschärfen bei Musikinstrumenten gab es schon früh. Erinnert sei an die bekannte Klage des Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht und außgezogen* von 1511: „Das, welches einer ein Harpffen hat genannt, das heißt ein andrer ein Leier" (Virdung 1511, S. [30]).

Harfenspieler wählt er das davon abgeleitete Wort *cruitire*. *Cruit* wird auch im heutigen Irischen noch in dieser Bedeutung verwendet: *Cruit Éireann/Harp Ireland* nennt sich aktuell die Vereinigung zur Förderung der irischen Harfenkultur. Die *Historical Harp Society of Ireland* hingegen wählte für ihre irische Bezeichnung das historisch jüngere Wort für die Harfe, nämlich *cláirseach*, und heißt daher *Cumann Cláirsí Stairiúla na hÉireann*.

Damit sind programmatisch bereits drei wichtige Bezeichnungen herausgearbeitet worden, die im Folgenden genauer untersucht werden sollen, nämlich *crott/cruit*, *cláirseach* und *Harfe*. Hinzu kommt noch das Wort *telyn* für die walisische Harfe. Der Begriff *téda d'fhéithibh* („Saiten aus Sehnen") aus der obigen Episode wirft zudem Fragen nach der Besaitung auf, denen nachgegangen werden soll. Darüber hinaus wird am Ende geklärt, welche Relevanz es hat, dass Cana Cladhmhór beim Klang des Windes, der auf den Sehnen des Wal-Skeletts Harfe spielt, in den Schlaf fällt.

2. *Crott / cruit*

Zum obengenannten Begriff *cruit* gibt es eine ältere Form, altirisch *crott*. Mit *crott* verwandt sind die Wörter kymrisch *crwth* (ausgesprochen /kru:θ/) und althochdeutsch *hrotta* und *rotta*. Alle diese Begriffe bezeichnen keine Harfen, sondern die Leier (Abb. 3) oder Lyra. Das altirische Wort *crott* kommt somit aus der Zeit vor der Erfindung der dreiseitig geschlossenen Rahmenharfe. Es konnte auch ganz allgemein für ein Saiteninstrument stehen, wie aus einer Passage aus dem 10. Jahrhundert in einem altirischen Traktat zum Buch der Psalmen hervorgeht:

> *Ceist cia hainm in libuir-si a Ebra a Greic a lLaitin. Ni ansa. Nabla in Ebra, Psalterium isin Greic, Laudatorium vel Organum isin Laitin.*
>
> *Ceist can rohaimnigedh do a n-ainm-si. Ni ansa. Din chroit tresa ro·chachain Dauid na psalmv .i. nabla a ainmsithi is inn ebra, psalterivm in Graeco, laudatorivm vel organum in Laitin, aranni is organum is ainm cenelach do gach chiul ar a airechus. Nabla immorro ni ainm cenelach do cach croit acht is cithara ainm cenlach cacha croiti.*[4]
>
> Frage: Was ist der Name dieses Buches [= Buch der Psalmen] im Hebräischen, im Griechischen und im Lateinischen? Nicht schwer: *Nabla* im Hebräischen, *Psalterium* im Griechischen, *Laudatorium* oder *Organum* im Lateinischen.

[4] Meyer 1894, S. 1.9-17/20 (revised text). Text leicht normalisiert, Hervorhebungen und Großschreibungen von mir. Die Passage wird auch ausführlich behandelt in Bisagni 2020, S. 258, Spalte 2.

> Frage: Warum wurde ihm dieser Name gegeben? Nicht schwer: Von dem Instrument, zu dem David die Psalmen sang. *Nabla*[5] ist sein Name auf Hebräisch, *Psalterium* auf Griechisch, *Laudatorium* oder *Organum* auf Lateinisch, denn *Organum* ist aufgrund seiner Vorzüglichkeit ein allgemeiner Name für jedes Musikinstrument. *Nabla* ist jedoch kein allgemeiner Name für jegliche *crott*. *Cithara* hingegen ist ein allgemeiner Name für jede *crott* [= für jedes Saiteninstrument].

In Übereinstimmung hiermit wird *cithara* in den sogenannten Würzburger Glossen aus dem 8. oder 9. Jahrhundert mit dem altirischen Äquivalent *crot* glossiert (TP I, S. 577: Wb 12c42).[6] Die Cithara (altgriechisch κιθάρα) – dem Gott Apollo gewidmet – und die Lyra (altgriechisch λύρα) sind beides Leiern der griechischen Antike. Die Cithara ist größer und prunkvoller als die Lyra, die sich unabhängig von ihr entwickelt hat, und hat – anders als die Lyra – einen Fuß. Im pseudo-homerischen *Hermes-Hymnos* (20-512) wird berichtet, wie die *Chelys*-Lyra (von altgriechisch χέλυς ‚Schildkröte') erfunden wurde: Hermes will gleich nach seiner Geburt die heiligen Rinder des Apollo stehlen. Er springt aus seiner Wiege, macht sich auf den Weg, begegnet einer Schildkröte und nimmt sie an sich. Er stiehlt Apollos Rinder und flieht mit ihnen. Er tötet die Schildkröte, höhlt sie aus, dann schlachtet er eines der Rinder. Er befestigt zwei Hörner und ein Querholz für die Saiten am Schildkrötenpanzer, zieht Rinderhaut über den Panzer und bespannt die neue Leier mit sieben Saiten aus Schafsdarm. Am Ende überlässt er Apollo das neugeschaffene Saiteninstrument, dem dieses so gut gefällt, dass er Hermes' Eskapaden verzeiht und ihm sogar die Aufsicht über

---

[5] Im Traktat wird etwas später erklärt (Meyer 1894, S. 1.19-23): *Nabla didiu crott deichdi .i. cotarisidar o .x. tetaib sennair o .x. [mé]raib. imma·comracat na deich timmna furi* (‚Nun die *nabla*: Sie ist eine zehnsaitige *crott*, das heißt, sie besteht aus zehn Saiten, gespielt mit zehn Fingern. Auf ihr kommen die Zehn Gebote zusammen'). Altgriechisch *nábla* (νάβλα) von hebräisch *nével* (נבל): Saiteninstrument (Leier), das im Alten Israel und in den Nachbarkulturen gebräuchlich war (https://de.wikipedia.org/wiki/Nevel_(Musik)). Historische Abbildungen z.B. bei Staubli 2016 auf S. 49. Die zehn Saiten und ihre Bedeutung kommen auch bei Isidor vor, *Etymologiae*, Kap. 22 [7]: *Psalterium autem Hebraei decachordon usi sunt propter numerum Decalogi legis* (‚Die Hebräer haben ein Psalterium mit zehn Saiten benutzt wegen der Zehn Gebote'): https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/3*.html#22.

[6] Es gibt weitere Einträge in den verschiedenen Glossaren: *quod citharizatur i. aní crottichther* (‚das, was auf der *crott* gespielt wird'), Wb 12c45 (= TP I, S. 577); *hic citharista .i. cruittire* (‚*cithara*-Spieler, also *crott*-Spieler'), Stokes 1860, S. 4, Zeile 5; *bind a pindaro* [recte *pandura*] *.i. cruit* (‚harmonisch ist seine Pandura, also *cruit*'), DOSL 153. Die Pandura war eine Langhalslaute mit einem kleinen Korpus in griechischer und römischer Zeit.

die Herde überträgt. Hermes erfindet für sich als Ersatzinstrument die Syrinx, die Panflöte (Evelyn-White 1914, S. 365-401).[7]

Eine spätere Version sieht im römischen Gott Merkur, der mit dem griechischen Hermes gleichgesetzt wurde, den Erfinder der Lyra: Merkur stößt bei einem Spaziergang an den Ufern des Nils mit seinem Fuß gegen einen Schildkrötenpanzer. Der Fluss hatte den Panzer bei seiner Überschwemmung angespült. Der Panzer war nur noch eine leere Schale, fest darüber gespannt waren die in der Sonne getrockneten Sehnen. Beim Anstoßen mit dem Fuß hört Merkur einen Klang. Das bringt ihn auf den Gedanken, Tiersehnen zwischen zwei Ziegenhörner zu spannen, woher sich die Urform der Lyra ableitet (Welcker v.G. 1855, S. 63).[8]

Was der aitiologische Hermes/Merkur-Mythos aus der klassischen Literatur mit der eingangs zitierten *Tromdhámh-Guaire*-Episode verbindet und was sich aus den Unterschieden ableiten lässt, wird unten im Abschnitt 2.2 behandelt.

Zurück zum altirischen Traktat über das Buch der Psalmen. An anderer Stelle heißt es dort:

---

[7] In der griechischen Literatur gibt es viele Anspielungen auf diese Geschichte und vom griechischen Satiriker Lukian von Samosata (2. Jahrhundert n.u.Z.) eine ausführlichere Nacherzählung, wobei bei ihm die von Hermes gefundene Schildkröte bereits tot ist (Fowler/Fowler 1905, S. 68). Laut Diodorus Siculus, einem griechischen Historiographen im 1. Jahrhundert v.u.Z., hat Hermes zwar die dreisaitige Lyra erfunden (Oldfather, Book I, S. 53 §16), Apollo habe später aber noch vier weitere Saiten hinzugefügt (Oldfather, Book II, S. 273f. §58).

[8] Welcker von Gontershausen gibt als Quelle „Virgil Cap. XV." an. Seine Quelle ist das Werk des italienischen Humanisten Polydorus Vergilius (ca. *1470, †1555), *De rerum inventoribus*, erstmals 1499 in Venedig in drei Bänden erschienen. Die Merkur-Episode wird im ersten Buch in Kap. XV erzählt: *Qui primus instrumenta musica diuersi generis inuenerit. Et ea in Latium attulerint, 7 de Antiquissimo usu tibiarum in praeliis* (https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/17842399868888bsb10739465.pdf, hier S. 46). Eine von Polydorus Vergilius' Quellen war vermutlich Isidor, Etymologiae III, Kap. 22: *De tertia divisione quae rythmica nuncupatur*, https://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/3*.html#22. Eine Variante der Episode findet sich auch in Kap. 55 des sogenannten *Mythographus Vaticanus II* (11. Jh.?), herausgegeben 1831 von Angelo Mai: https://digiliblt.uniupo.it/teidocs/idno/DLT000566/build/html#CIDUWIOIFDF6BTSXPO. Ich verdanke Jürgen Schmidt aus Mellendorf/Wedemark den Hinweis auf dieses Werk. Es ist ein Beispiel für die weite Verbreitung dieser Episode. Isidor wurde in ganz Europa, auch in Irland, weithin rezipiert und ist daher über Umwege die wahrscheinlichste Quelle für unsere Episode aus *Imtheacht na Tromdháimhe*.

> *A·tat tra cethri tituil chenelcha resna psalmo cénmotha na saingnustai .i. psalmus, canticum, psalmus cantici, canticvm psalmi. CEIST Cia cruth ru hilaigthi 7 caiti deochor eturru. Ni ansa. Issed de·rigne Dauid fri a dedencha. To·rroighv .iiii. mile togaithi di maccaib hIsrael fria cetal 7 gnathagvd na psalm do gres cen nach tairmesc n-etir Trian dib fria clais trian fria croit, trian etir clais 7 croit. IS do is dír anní is psalmus dondi arricht 7 gnathaigtir hi croit. IS do is dir inni is canticum dondi gnathaigtir fria clais 7 canair hi croit. IS do is dír anní is psalmus canticíi ar andní do·berar a croit hi clais. IS do is dir inndi is canticvm psalmíi dindí do·berar a clairss hi croit.*[9]
>
> Es gibt jedenfalls neben den besonderen Bezeichnungen noch vier allgemeine Bezeichnungen, die den Psalmen vorangestellt sind, nämlich *psalmus*, *canticum*, *psalmus cantici* und *canticum psalmi*. Frage: Wie kam es zu dieser Vielzahl, und worin unterscheiden sie sich? Nicht schwer: David traf zu seinen Lebzeiten folgende Regelung. Er wählte viertausend Männer unter den Söhnen Israels aus, welche die Psalmen beständig und ohne Unterbrechung singen und einüben sollten. Ein Drittel von ihnen war für den Chor bestimmt, ein Drittel für die *crott* (das Saitenspiel) und ein Drittel sowohl für den Chor als auch für die *crott*. Der Begriff *Psalmus* bezeichnet das, was für die *crott* komponiert wurde und auf dieser vorgetragen wird. *Canticum* bezeichnet das, was vom Chor eingeübt und unter Begleitung der *crott* gesungen wird. *Psalmus cantici* bezeichnet das, was von der *crott* auf den Chor übertragen wird. *Canticum psalmi* bezeichnet das, was vom Chor auf die *crott* übertragen wird.[10]

Die Geschichte der Musikinstrumente zeigt nun, dass in Irland – aber nicht nur dort – die viereckige *crott* (‚Leier') von der dreieckigen Harfe abgelöst wird. Frühe Instrumente sind nicht erhalten, aber Darstellungen auf Stein und Pergament. Auf Stein finden sich einige wenige Beispiele auf Hochkreuzen in Irland und Schottland. Ein *crott*-Spieler ist zum Beispiel auf dem Durrow Cross, Co. Offaly, zu finden. Dieses Hochkreuz wird ins 9. oder frühe 10. Jahrhundert datiert. Heute ist es im Innern der dortigen Kirche aufgestellt. Das Relief des *crott*-Spielers befindet sich auf der Ostseite (Abb. 1).[11]

---

[9] Meyer 1894, S. 8.272-9.288/S. 30 („revised text"); von mir leicht normalisiert und durch Verbalakzente ergänzt. Die Passage wird ausführlich besprochen in Bisagni 2020, S. 260, Spalte 2.

[10] Kuno Meyer (1894, S. 31) übersetzt alle *crott* im Text mit „harp".

[11] Weitere Abbildungen von *crott*-Spielern: auf dem Hochkreuz von Ullard (8.-9. Jh.); zwei weitere, einander sehr ähnliche *crott*-Spieler aus dem 9. Jh. sind auf dem Nordkreuz und dem Südkreuz des Friedhofs von Castledermot (Abb. bei Stokes 1898; Rimmer 1977, S. 21, sowie https://www.megalithicireland.com/High%20Cross%20Castledermot.html); auf dem sogenannten *Cross of the Scriptures* in Cluain Mhic Nóis (Clonmacnoise; frühes 10. Jh.; Abb. bei Rimmer S. 17). Siehe auch Buckley 1990, S. 25-33, und Buckley 2000, S. 167f.

Viel häufiger belegt sind Darstellungen in illuminierten Pergamenthandschriften in ganz Europa, da König David in unzähligen Miniaturen mit einem Musikinstrument auf dem Schoß abgebildet ist. In den ältesten Beispielen hält David eine Lyra oder Leier in der Hand, in jüngeren Darstellungen dann eine kleine Harfe, wie z.B. die gotische Harfe in Abb. 7.[12] Die abgebildeten Harfen werden im Lauf der Zeit größer und spiegeln so die reale Instrumentenentwicklung wider.

2.1 Die walisische *crwth*

Die Entsprechung von altirisch *cruit* im Walisischen ist *crwth*. Ab dem 11. Jahrhundert wurde aus der gezupften *crwth* ein Streichinstrument entwickelt, indem ein Griffbrett sowie ein gerundeter Steg hinzugefügt wurden. Es wurde mit einem Pferdehaarbogen gespielt. Im Rest von Europa wurden gestrichene Leiern durch neu aufgekommene Streichinstrumente wie die Fiedel oder die Viola ersetzt. Nur in Wales hielt man an der gestrichenen *crwth* bis ins 19. Jahrhundert fest. Sie wurde alleine oder im Ensemble mit anderen Instrumenten gespielt, auch zusammen mit der Harfe. Heute sind nur vier dieser Instrumente erhalten,[13] denn im 17. Jahrhundert kam auch in Wales die Geige auf und verdrängte allmählich die *crwth*.

Die früheste Erwähnung dieses – dann schon mit einem Bogen gestrichenen – Instruments findet sich im Wort *crythawr* (‚*crwth*-Spieler') in *Marwnat Vthyr Pen* (‚Elegie für Uther Pen[dragon]') aus dem *Llyfr Taliesin* (‚Buch des Taliesin'; NLW MS Peniarth 2; erste Hälfte des 14. Jahrhunderts). Der legendäre Barde Taliesin, der angeblich im 6. Jahrhundert gelebt haben soll, spricht:

[12] Das häufig dargestellte Stimmen der Saiten des Instruments ist allegorisch. Vgl. das Kapitel „The harp and David" in Martin van Schaiks Studie über den Symbolismus der Harfe im Mittelalter (Schaik 2005, S. 38ff.).

[13] Das älteste erhaltene Exemplar ist die sogenannte *Foelas Crwth* aus der Gegend um Pentrefoelas, die heute im Museum Sain Ffagan: Amgueddfa Werin Cymru (St Fagans National Museum of History) ausgestellt wird. Sie wurde in Llanfihangel Bachellaeth, Caernarfonshire, in Gwynedd/Wales gefertigt und trägt die Jahreszahl 1742. Eine weitere *crwth* befindet sich in der Nationalbibliothek von Wales in Aberystwyth, eine im Corporation Museum in Warrington, und das vierte Exemplar ist im Museum of Fine Arts in Boston/USA. Fotografien und Abbildungen walisischer *crythau* finden sich z.B. in Lord/Davies 2022 und auf der Webseite der walisischen Vereinigung CLERA, http://clera.org/saesneg/crwthSFa.php.

> *Wyf bard ac wyf telynawr / Wyf pibyð ac wyf crythawr*[14]
>
> Ich bin ein Barde, ich bin ein Harfner, ich bin ein Pfeifer, ich bin ein Fiedler (auf der *crwth*).

Was ist zur Etymologie von *crott/cruit*, *crwth*, *hrotta/rotta* zu sagen? Ranko Matasović führt in seinem etymologischen Wörterbuch die Bezeichnungen auf eine gemeinsame Vorform **krutto-* zurück mit der angenommenen Bedeutung „rounded object, womb" (Matasović 2009, S. 228). Das stimmt mit dem *Etymologischen Wörterbuch des Althochdeutschen* überein. Auch dort wird angenommen, dass das urkeltische Wort „etwas Rundes" bezeichnet habe.[15] Das Wort *rotta* wiederum sei aus mittelfranzösisch *rot(t)e* bzw. mittellateinisch *rot(t)a*, *rutta* – beides Feminina – entlehnt (Lühr 2021 unter dem Stichwort *rotta*).[16] Was noch hinzuzufügen wäre: Die Dativform zu *crott*, nämlich *cruitt*, wird im Mittelirischen zum Nominativ. Das gleichlautende altirische Wort *cruitt* war ursprünglich das Wort für den *crott*-Spieler, das später zu *cruittire* erweitert wurde und neuirisch als *cruitire* weitergeführt wird, nun aber mit der Bedeutung „Harfenspieler" (Bannerman 1991, S. 1).

Nachdem nun schon mehrfach der Begriff *Lyra* gefallen ist, passt es ganz gut, eine Passage aus *Ad eundem*, dem Loblied auf einen fränkischen Herzog der Champagne namens Lupus, zu zitieren. Das Lied wurde von Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers (*ca. 530, † ca. 600), geschrieben:

> *Sed pro me reliqui laudes tibi reddere certent, Et qua quisque ualet, te prece, uoce sonet;*
> *Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa, Graecus achilliaca, crotta britanna canat.*[17]
>
> Aber die Übrigen mögen an meiner Stelle wetteifern, dir Lob zu erweisen, und so gut jeder kann, möge er dich preisen mit Bitten, mit Liedern. Es mag der Römer

[14] Evans 1915, S. 146, Z. 31f. Eine normalisierte Fassung mit Übersetzung und Analyse gibt Haycock 2007, S. 503-524. In den Anmerkungen auf S. 511 diskutiert sie diese Zeilen und weist auf Sekundärliteratur hin.

[15] „Urkelt[isch] **krutto/ā-* stammt aus vorurkelt[isch] **krut-no-*, sofern keine expressive Gemination **t* > **tt* eingetreten ist. Expressive Geminationen kommen bei Körperteilbez[eichnungen] o.ä. vor" (Lühr 2021).

[16] „Wobei unklar bleibt, ob es auf keltisch **krutto/ā-* oder einer westgermanischen Wurzel **χrōtō-* beruht" (Lühr 2021 unter dem Stichwort *rotta*).

[17] MGH Auct. Ant. 4,1, Seite 162f. = https://www.dmgh.de/mgh_auct_ant_4_1/index.htm#page/161/mode/1up. Die Passage wird ausführlich behandelt in Bisagni 2020, S. 260, Spalte 2.

> dich mit der *Lyra* verherrlichen, der Barbar (Germane) mit der *Harpa*, der Grieche möge Achilles-Themen, die *Crotta* möge Britannisches singen.[18]

Mit dem Wort *harpa*, das hier in der dritten Zeile vorkommt, kann Fortunatus noch keine dreiseitig geschlossene Rahmenharfe gemeint haben. Es gab sie zu seiner Zeit noch nicht. Er dachte wohl an die leierförmigen Instrumente, die zu seiner Zeit in den verschiedenen Teilen Europas mit landestypischen Bezeichnungen in Gebrauch waren. Das Wort *harpa* ist viel älter als die Harfe selbst. Julius Pokorny z.B. suchte für althochdeutsch *har(p)fa* den Anschluss an eine indoeuropäische Wurzel mit der Bedeutung ‚(sich) drehen', ‚(sich) krümmen' usw.; *har(p)fa* komme „von der hakigen Krümmung" (Pokorny 1959, S. 948). Im *Etymologischen Wörterbuch des Althochdeutschen* wird das Benennungsmotiv hingegen nicht in der Form des Instruments, sondern in seiner Spielweise gesucht. Dort wird *harpfa* zur Wurzel **(s)kerb-* ‚sich krümmen, schrumpfen' gestellt und resümiert: „Es handelt sich bei der Harfe somit um ‚das mit gekrümmten Fingern Gezupfte'" (EWA IV, Spalte 844).[19] Das ist plausibler, wenn man bedenkt, dass *harpa* bereits im 6. Jahrhundert als Bezeichnung für ein gezupftes Musikinstrument belegt ist. Auch lateinisch *carpere* (‚pflücken') und deutsch *Herbst* (eigentlich ‚Ernte') gehören zu dieser Wurzel.

2.2. *7 do·gni fudba cruiti* – und er baute den Rahmen einer *cruit*

Zurück zur Erzählung *Imtheacht na Tromdháimhe* über die Erfindung der Harfe. Die Rezeption, Übersetzung und Bearbeitung antiker Stoffe fand – wie in ganz Europa – auch in Irland schon ab dem frühen Mittelalter statt. Griechischkenntnisse waren in der Gelehrtenkultur nicht allgemein verbreitet, Lateinkenntnisse schon. Die anfangs zitierte aitiologische Erzählung von der Erfindung der Harfe geht auf klassische Vorbilder zurück. Wir kennen den genauen Überlieferungsweg nicht, aber der griechische pseudo-homerische *Hermes-Hymnos* kann nicht die direkte Quelle gewesen sein. Die Merkur-Episode wird z.B. von Isidor von Sevilla, dem spanischen Bischof und Gelehrten des 7. Jahrhunderts, über-

---

[18] Korrekturen zur letzten Zeile verdanke ich Dietmar Najock (20.8.2023). Zudem hat Irene Balles hier und anderenorts zu stilistischen Verbesserungen beigetragen. Jacopo Bisagni (2020, S. 260, erste Spalte) übersetzt die letzte Zeile anders: „the Greek with the lyre of Achilles (*Achilliaca*), the Briton with the *crotta*". Das ist nicht korrekt; es gibt keine Lyra des Achilles. Die Strophe, der Autor Fortunatus, die Terminologie und die verschiedenen Übersetzungen sind seither von Dietmar Najock (2024) eingehend besprochen worden.

[19] Dank an Dagmar Wodtko von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften Leipzig, die mir den Link auf die Webseite hat zukommen lassen.

liefert. Sie stimmt mit dem irischen Text darin überein, dass ein am Ufer angeschwemmtes Tier den Ausgangspunkt bildet und dass die Sehnen als tongebende Saiten bereits vorhanden sind. Sie müssen nicht, wie in der Hermes-Legende, erst herbeigeschafft werden.

Gleichzeitig sind die Unterschiede signifikant: Der Kadaver oder das Skelett eines Wals übertrifft in seiner Größe den Panzer einer Schildkröte bei weitem. Schildkröten kommen in Irland weder vor, noch können sie aufgrund der nördlichen Lage der Insel dort angeschwemmt werden. Und selbst wenn ein Gelehrter von solch einem Geschöpf Kenntnis gehabt haben sollte, seine Leser- oder Zuhörerschaft hätte mit der Nennung nichts anfangen können.

Den Schildkrötenpanzer durch das Skelett eines Wals zu ersetzen ist eine Bearbeitung, eine typische Adaptation, um ein fremdes Motiv für die eigene Kultur nutzbar zu machen. Der Schreiber hatte das Bild einer Harfe des 13. oder 14. Jahrhunderts vor Augen. Deshalb lässt er in seiner Geschichte Macuel mac Miduel einen Rahmen aus Holz herstellen: *7 do·gni fudba cruiti*. Das Wort *fudba* ist als *fiodhbha* zu lesen, eine späte Form zu *fidba(i)d* (dil/ie.22009), was „Wald, Gehölz" usw. bedeuten kann, aber im übertragenen Sinn auch „Gerüst, Rahmen". Macuel geht also in den Wald und baut eine Rahmenharfe.

3. *Cláirseach*

Mit dem irisch-gälischen Wort *cláirseach* (Aussprache /ˈklɑːrʃəχ/) und dem schottisch-gälischen *clàrsach* (Aussprache /ˈklaːrʃəχ/) wird ursprünglich die Metallsaitenharfe bezeichnet, deren Korpus zumeist aus einem ausgehöhlten Stück Holz bestand. Ein Harfenspieler heißt auf Irisch *cláirseoir*, und die Kunst des Harfenspiels, davon abgeleitet, *cláirseoireacht*. Die schottisch-gälischen Äquivalente sind *clàrsair* und *clàrsaireachd*. Die Entwicklung dieses Harfentyps von der kleinen *Low Headed Harp* zur größeren *High Headed Harp* muss hier nicht vertieft werden.[20] Die Entstehung des Begriffs *cláirseach* ist unklar. Ob das Wort *cláirseach* eigens für das neue Instrument geschaffen oder ob ein bereits existierendes Wort auf die neuerfundene Harfe übertragen wurde, wissen wir nicht. Belege

[20] Das Standardwerk für irische Harfen ist trotz ihres Alters immer noch die detaillierte Studie *Musical instruments. Part 1: The Irish and the Highland harps* von Robert Bruce Armstrong aus dem Jahr 1904. Joan Rimmer legte 1969 ein nur 80 Seiten umfassendes Büchlein unter dem Titel *The Irish harp* vor, das erheblich erschwinglicher war als Armstrongs Studie und das daher weite Verbreitung erfuhr, nachgedruckt 1977. Eine Übersicht über die verschiedenen Harfentypen findet sich z.B. auch bei Chadwick 2008 und auf der Webseite https://www.wirestrungharp.com/harps/historic_harps/.

für das Wort sind im irischen Kontext erst ab dem 14. Jahrhundert zu finden,[21] im schottischen Kontext erst ab dem 15. Jahrhundert.[22] Bei *cláirseach* handelt es sich um eine Ableitung von dem Grundwort *clár* (‚Fläche', ‚Brett', ‚Klangbrett') mittels eines Suffixes *-seach*, dessen genaue Funktion allerdings unklar bleibt.[23]

Das für den Korpus gewählte Holz war fast immer *sailech*, also Weide. Das zeigen nicht nur moderne Materialuntersuchungen,[24] es wird auch in Erzählun-

[21] John Bannerman (1991, S. 3) nennt als Erstbeleg das Gedicht *A chláirsioch Chnuic Í Chosgair / chuirios súan ar síor-rosgaibh* (‚O Harfe vom Cnoc Í Chosgair, die du auf lange ruhelosen Augen Schlaf legst') des bardischen Dichters Geofraidh Fionn Ó Dálaigh, der von ca. 1320 bis ca. 1387 gelebt hat (vgl. Bergin 1923). Was die Textgattung Annalen betrifft, findet sich der Erstbeleg für das Wort *cláirseach* m.W. in den *Annála Connacht* (‚Annals of Connacht'), welche die Jahre 1224 bis 1562 umfassen. 1416.23: *Tempall Insi Mori for Loch Gili do loscad in hoc anno 7 screptra h. Curnin for Lebar nGirr Muintire Curnin 7 a seoit uasli 7 a copa cumtaig 7 a timpan 7 a chlarsech do loscad ann beus* (‚Die Kirche auf Inis Mhór im [See namens] Loch Gill wurde in diesem Jahr niedergebrannt, dabei wurden auch die Handschriften des Ó Cuirnín, darunter [die Handschrift] *Leabhar Gearr* der Ó-Cuirnín-Familie, sowie seine kostbaren Schätze verbrannt: sein verzierter Kelch, sein *tiompán* und seine Harfe'). Der nächste und letzte Beleg für *cláirseach* in diesen Annalen ist dann sub anno 1469.7. Für *crot* gibt es in diesen Annalen nur einen einzigen Beleg, nämlich s.a. 1226.5: Der Abt des Klosters in Conga kann meisterlich mit der *crott* umgehen und hat sich außerdem ein zuvor nie gesehenes Instrument gebastelt. Zur Verfügbarkeit der irischen Annalen siehe Fußnote 38.

[22] Laut John Bannerman (1991, S. 3) tritt das Wort *clàrsach* im schottischen Kontext erstmals in Gedichten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhundert in der Handschrift *Book of the Dean of Lismore* auf.

[23] Die Erklärung von Patricia de Bernardo Stempel, wonach *-seach* auf eine Kombination der beiden Suffixe *-es* zur Bildung von Motionsfeminina und dem Zugehörigkeitssuffix *-ach* beruht, bleibt unsicher (de Bernardo Stempel 1999, S. 337-339). Ganz abwegig ist die Überlegung von Keith Sanger, ob es sich beim Wort *cláirseach* um eine Zusammenziehung aus den Wörtern *clár* und *saileach* (‚Weide') handeln könnte (https://www.wirestrungharp.com/support/gaelic_clarsach/). Verweise auf andere irische Wörter auf *-se(a)ch* wie *drúithsech* (‚Mätresse'; von *drúth* ‚unkeusch'), *céirseach* (‚Singdrossel, Amsel'; von *ciar* ‚dunkel, schwarz') – beide vom Adjektiv abgeleitet – und das homonyme *cláirseach* (‚eine Frau mit breitem Gesicht'; vom Nomen *clár* ‚Brett, etwas Flaches' abgeleitet), erhellen die Bildung von *cláirseach* (‚Harfe') nicht.

[24] Die meisten frühen irischen Harfen sind aus Weidenholz. Die Queen Mary Harp und die Lamont Harp wurden früher anderen Holzarten zugeordnet, so etwa Rimmer 1977, S. 35, 53, 76-78. Eine aufwendige Nachuntersuchung kam jedoch zu dem Ergebnis, dass „The identification of the wood of the soundboxes as willow, rather than hornbeam, is in agreement with what has been said to be the wood traditionally used in the construction of Irish harps" (Loomis et. al. 2015, S. 629). Das als „Carolan Harp"

gen und Gedichten so benannt. Seathrún Céitinn (ca. *1569, †1644) erzählt im 17. Jahrhundert in seinem umfangreichen Werk *Foras feasa ar Éirinn* (‚Grundwissen über Irland')[25] die alte Legende vom König mit den Eselsohren nach, aber anders als in Herodots Erzählung von König Midas hat der König in der irischen Erzählung Pferdeohren. Sein wohlgehütetes Geheimnis wird statt vom Schilfrohr von einem verräterischen Weidenbaum offenbart. Hier ein Auszug:

> *Acht cheana go grod da éis sin tárla gur briseadh cruit Chraiftine agus téid d'iarraidh adhbhair cruite go dtarla an tsoileach chéadna rér léig mac na baintreabhthaighe a rún dó, agus beanais adhbhar cruite aiste agus ar mbeith déanta don chruit is í gléasta, mar do shinn Craiftine uirre is eadh do saoiltí ris gach n-aon da gcluineadh í gurab eadh do chanadh an chruit: „Dá ó phill ar Labhraidh Lorc" .i. Labhraidh Loingseach .i. Dá chluais chapaill ar Labhraidh Lorc; agus gach a mhionca do sheinneadh ar an gcruit sin is é an ní céadna do tuigthí uaidh* (FFÉ II, S. 172, 174 = Z. 2690-2700).
>
> Bald darauf jedoch zerbrach die *cruit* des [Harfenspielers] Craiftine, und er machte sich auf die Suche nach Material für eine neue *cruit*. Dabei stieß er zufällig auf die Weide, welcher der Sohn der Witwe das Geheimnis anvertraut hatte, und von ihr nahm er das Material für seine Harfe. Als die *cruit* fertiggestellt und gestimmt war und als Craiftine darauf spielte, glaubten alle Zuhörer, sie sänge *Da o phill ar Labhraidh Lorc* – damit ist Labraidh Loingseach gemeint – was so viel bedeutet wie

und/oder „Rose Mooney Harp" bekannte Instrument aus dem 18. Jahrhundert hingegen scheint aus Berg-Ahorn (*Acer pseudoplatanus*) zu bestehen (Chadwick 2020).

[25] Seathrún Céitinn, der in diesem Beitrag mehrfach Erwähnung findet, war ein traditionell ausgebildeter, irischer Historiograph sowie ein katholischer Priester. Von ihm sind einige Gedichte und auch religiöse Schriften überliefert. Sein wichtigstes und einflussreichstes weltliches Werk, *Foras feasa ar Éirinn*, ist eine Adaption und Weiterentwicklung des irischen Ursprungmythos *Leabhar gabhála* und der Oberherrschersukzession *Réim ríoghraidhe*, angereichert durch zahlreiche Übernahmen aus der erzählenden Literatur Irlands. Das Werk sollte als Buch publiziert werden, wozu es aber zu seiner Zeit nie kam. Es wurde in Form zahlreicher Abschriften weiterverbreitet. Verfasst hat Céitinn das Werk, als er sich vor der Verfolgung durch die Engländer verstecken musste. Später ging Seathrún Céitinn nach Frankreich ins Exil. Recht ausführlich wird Céitinns Leben beschrieben in O'Mahonys Übersetzung von *Foras feasa ar Éirinn* aus dem Jahr 1857. Dort findet sich ein Kapitel von Michael Doheny, *Memoir of the Reverend Geoffrey Keating, D.D.* (O'Mahony 1857, S. v-xvi). Über Doheny schreibt John O'Mahony: „Engrossed by the work of translation […] the editor could not possibly have devoted any adequate attention, either to the drawing up of a personal memoir of Dr. Keating, or the collecting of materials therefor. On this account he has had recourse to his talented friend, Michael Doheny, Esq., to whose pen he owes the following eloquent discourse upon the life and times of that historian" (ebd. S. 18).

> „Zwei Pferdeohren hat Labraidh Lorc". Und so oft er auch auf dieser *cruit* spielte, verstand man immer dasselbe.

Heute wird das Wort *cláirseach*/*clàrsach* (ebenso wie das englische *harp*) ganz allgemein für alle Harfentypen verwendet, also auch für solche mit Darm-, Nylon- oder Karbonsaiten, historische oder moderne.

In alt- und mittelirischen Texten kommt das Wort *cláirseach*, wie gesagt, noch nicht vor. Das Aufkommen der dreieckig geschlossenen Rahmenharfen kann daher terminologisch nicht nachvollzogen werden. Wann, wo und wie genau sie entstanden ist, bleibt ungeklärt. Erfreulicherweise stehen bildliche Darstellungen ab dem 9./10. Jahrhundert zur Verfügung. Wie oben beschrieben, findet sich in älteren König-David-Darstellungen das Instrument *crott*/*cruit* oder *crwth* oder *rotta* abgebildet, wohingegen in den jüngeren Darstellungen die Harfe erscheint.[26]

Auf dem Muiredach-Hochkreuz aus dem 10. Jahrhundert auf dem Friedhof von Cluain Mhic Nóis (Clonmacnoise), ist auf der Ostseite des Kreuzes links neben dem Gekreuzigten ein Musiker mit einer kleinen Dreiecksharfe auf dem Schoß zu erkennen. Auf der Harfe sitzt ein Vögelchen (den hl. Geist symbolisierend?).[27] Es gibt weitere Steinreliefs von Harfenspielern: auf dem Fragment eines Hochkreuzes aus dem 9. oder 10. Jahrhundert, Monifieth 4 im Schottischen National Museum in Edinburgh (Abb. 4),[28] und auf dem Dupplin-Hochkreuz, das ins frühe 9. Jahrhundert datiert wird und seit 2002 in der St Serf's Church in Dunning/Schottland aufgestellt ist (Abb. 5).[29] Des Weiteren gibt es eine Grabplatte aus der Kapelle von Keills im Kirchspiel Knapdale, South Argyll/Schottland, auf der das Relief einer *Low Headed Harp* zu sehen ist (Abb. 8).[30] Diese Harfe ähnelt sehr jenem Harfentyp, zu dem die Queen Mary Harp und die Trinity College Harp gehören.[31] Eine weitere Low Headed Harp dieses

---

[26] Die frühen Harfenreliefs und weitere spätere Darstellungen finden sich z.B. von Simon Chadwick zusammengestellt auf https://www.earlygaelicharp.info/depictions/ (last updated January 2016).

[27] https://en.wikipedia.org/wiki/Muiredach%27s_High_Cross. Ein Foto ist z.B. auch in Bisagni 2020, S. 265, zu finden.

[28] https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/11761575.

[29] https://en.wikipedia.org/wiki/Dupplin_Cross.

[30] Vergleiche auch Simon Chadwicks Hinweise auf der Seite https://www.earlygaelicharp.info/keills/.

[31] Eine detailreiche, schwarzweiße Abbildung der Queen Mary Harp ist z.B. in Bannerman 1991 auf S. 11 zu finden, dieselbe Abbildung in Farbe unter https://mqs.glasgow.ac.uk/index.php/2020/08/18/the-multiple-meanings-of-the-queen-mary-harp/. Für

Typs, allerdings schlecht erhalten, ist als Steinrelief auf einem Grabmal vermtl. aus dem 16. Jahrhundert in der Jerpoint Abbey nahe Kilkenny zu sehen (Abbildung bei Armstrong 1904, zw. S. 14/15), heute im dortigen Visitor Centre aufbewahrt. Schlecht erhalten ist auch ein Steinrelief mit einer Harfe an der Außenseite der Giebelwand der ehemaligen Kathedrale von Ardmore bei Cork aus der Zeit um 1200 (https://earlygaelicharp.info/ardmore/). Weitere Harfenreliefs sind bei Armstrong 1904 (auf S. 154 folgend) abgebildet sowie Rimmer 1977, S. 4.

Seltener gibt es Reliefs früher Dreiecksharfen auf Gegenständen aus Metall. Eine bereits weit entwickelte irische Harfe ist auf dem *Breac Maodhóc* genannten Reliquiar zu finden, einem hausförmigen Reliquien-Schrein aus dem 11. Jahrhundert (Abb. 6). Eine noch weiter entwickelte Harfe ist auf einem Reliquienschrein aus dem 12. Jahrhundert montiert, der für einen Zahn des heiligen Patricius (Pátraic mac Calprainn) bestimmt war. Diese Applikation ist jünger als der Schrein; sie wird ins 14. Jahrhundert datiert (Abb. 9).

Erwähnt werden soll in diesem Zusammenhang der Holzschnitt mit der bekannten Darstellung einer „Irlendisch Harff mit Messinges Saiten" von Michael Praetorius (*1571, †1621) in seinem *Theatrum instrumentorum seu sciagraphia* von 1620. Das *Theatrum* ist ein separater Teil zum 1619 erschienenen zweiten Band des dreibändigen *Syntagma musicum*. Praetorius stellt hier eine vielsaitige, hochentwickelte irische Harfe neben eine „Gemeine Harff", also eine kleinere Harfe deutscher Bauart mit Schnarrhaken, und ein „Hackebrett" (Abb. 10). Das Besondere an der abgebildeten irischen Harfe ist, dass sie chromatisch oder teilchromatisch ist, statt wie üblich diatonisch. Außer bei der Dalway Harp (Armstrong 1904, S. 65-70)[32] gibt es m.W. sonst keine sicheren Belege für solche Versuche mit Chromatik.

ein detailreiches Farbfoto von Declan Corrigan, das den heutigen Zustand der Trinity College Harp zeigt, siehe Dooley 2014, S. 49.

[32] Von der sogenannten Dalway Harp sind nur Fragmente erhalten. Der Korpus fehlt komplett. Auffällig ist eine Reihe von sieben zusätzlichen Stimmwirbeln oberhalb der normalen Reihe. Die Harfe wurde 1621 von Donnchadh Ó Diarmada für Sir Fitzgerald aus Cloyne in Co. Cork gebaut, befand sich später aber für lange Zeit im Besitz der Dalway-Familie aus Bellahill in Co. Antrim, woher die heutige Bezeichnung herrührt. Die Harfe trägt die Inschrift *Ego svm regina citharavm* (‚Ich bin die Königin der Instrumente').

3.1 Fragen der Besaitung

Die Verwendung von Metallsaiten und die damit zusammenhängende besondere Spieltechnik, nämlich das virtuose Spiel mit Fingernägeln,[33] sind es, welche die frühen irischen Harfen aus der europäischen Harfenentwicklung herausheben. Dabei ist die Existenz von Metallsaiten an sich nichts Spektakuläres, denn Metallsaiten sind lediglich ein Nebenprodukt bei der Drahtherstellung. In ganz Europa wurden Drähte als Halbprodukt benötigt, sei es für grobes Gitterwerk, sei es für feinste Goldstickerei. Drähte wurden überall in kleinerem und größerem Umfang hergestellt und gehandelt. Zunächst produzierten Handwerker Drähte in ihren Werkstätten auf sogenannten Drahtschaukeln und auf Scheiben. Dicker Draht wurde mit Zangen gezogen, für dünneren musste das Ziehen auf sogenannten Ziehscheiben fortgesetzt werden, da die Zangenbisse dem dünnen Draht schaden würden (Abb. 12). Ab dem 18. Jahrhundert wurden Drähte in großen Drahtmühlen hergestellt, die durch Wasserkraft angetrieben wurden. Der Vorgang ist immer derselbe: Angespitzte Drähte werden durch ein Locheisen gezogen, das verschieden große, konische Bohrungen enthält. Die Bohrungen verjüngen sich, sodass der durch die Verjüngungen gezwungene Draht sukzessive immer länger und dünner wird. Durch das Ziehen des Drahts wird eine Verschiebung und Verdichtung der Metallkristalle im Gefüge bewirkt. Der Draht wird dadurch härter. Man muss das Produkt zwischen den einzelnen Arbeitsschritten immer wieder ausglühen, um es wieder weich zu machen. Ein harter Draht widersteht dem Prozess und bricht leicht – einerseits. Andererseits eignet er sich als Saitenmaterial, denn nur ein gehärteter Draht kann unter gleichbleibende Spannung gebracht und in Schwingungen versetzt werden.

Eingedenk der großen Bedeutung von Metallsaiten in Irland verwundert es kaum, dass Saiten auch in Erzählungen und Gedichten eine Rolle spielen. Dabei

[33] Erinnert sei an Donnchadh Ó hAmsaigh (Denis O'Hampsey, * ca. 1695, †1807), den letzten der irischen Harfenspieler, die noch die alte Spieltechnik mit Fingernägeln beherrschten. Von ihm wurde berichtet: „At a meeting of the Belfast harpers in July, 1792, Hampson played: „The Dawning of the Day", „The County of Leitrim", and „Uileacan dubh O!" and, though then aged ninety-five, he confided to Mr. Sampson, with the honest feeling of self-appreciation: – „When I played the old tunes, not another of the harpers would play after me." His style of performing was marvellous, and the rapidity of his execution was unapproached. He plucked the strings in the old style, with long nails, and had the traditional method of harp-playing" (Flood 1913, S. 249f.). Floods Quelle ist augenscheinlich ein Briefroman von Lady Morgan (Sydney Owenson), der erstmals im Jahr 1806 erschien, *The wild Irish girl; a national tale* (Owenson 1855, S. 121-128). Zu Hampseys Spielweise vgl. Armstrong 2022.

geht es in der bardischen Dichtung immer um Metallsaiten, wohingegen Darm (*inne*) als Saitenmaterial keine Erwähnung findet.[34] Schon Giraldus Cambrensis stellte 1186 in seiner *Topographia Hibernica* fest: „*Eneis quoque utuntur cordis, non de corio factis*" (O'Meara 1949, S. 164; ‚Sie spielen auf Bronzesaiten, keine aus Darm gemachten'). Genauso wenig finden Sehnen (*féith*) irgendwelcher Tiere als Saitenmaterial in den Gedichten Erwähnung. Dass Sehnen in der Erzählung über die Erfindung der Harfe am Anfang dieses Beitrags vorkommen, liegt daran, dass sich der Schreiber an die lateinische Erzählung von der Erfindung der Lyra anlehnt.

Der Dichter Raghnall Ó hUiginn, der im 15. Jahrhundert wirkte, nennt die Legierung *umha* (‚Messing') in einer seiner bardischen Kompositionen. Er drückt sich in seiner Strophe etwas umständlich aus, um den strengen Vorgaben des Metrums gerecht zu werden. Gemeint ist, dass der Klang der Messingsaiten dem Nachkommen des Liag den Schlaf bringt, gleichsam als ob die Saiten selbst ihm die Augenlieder herunterzögen:

> *Gan chruit nó gan tiompán téidbhinn / ní théid n-a cholludh craobh Liag*
> *dá ghormshúil mar bhláth mbugha / do mhongdhúin snáth umha iad*
> (McKenna 1947, Nr. 11).
>
> Nur zur *cruit* oder zum *tiompán*[35] mit wohlklingenden Saiten wird der Nachkomme des Liag einschlafen. Über seine beiden hyazinthengleich blauen Augen ziehen Messingschnüre verdunkelnd seine schließenden Wimpern.

[34] Gewiss hat es Instrumente mit Darmsaiten auch in Irland gegeben, aber eben außerhalb der elitären Gesellschaftsschichten. Ich kenne nur einen einzigen Beleg: Um 1780 herum spielte ein gewisser Paddy Murphy in den Straßen und Parks von Belfast auf einer Harfe vermutlich walisischer Bauart. Anders als die traditionellen irischen Harfen mit Metallsaiten war diese Harfe mit Darmsaiten bespannt. Spektakulär ist der gut sichtbare eingravierte Spruch auf der Vorderstange dieser Harfe: *Gan téad ná rabhair agus inne sa Ghall* (‚Mögest du nicht ohne eine Saite sein, solange es Gedärm im Engländer gibt'). Die Harfe trägt das Datum 1657, ist also ein erstaunlich frühes Exemplar, das mehr Beachtung verdient hätte. Das Instrument ist in Richard Haywards *Story of the Harp* von 1954 auf S. 15 abgebildet. Für ein Digitalisat dieses Büchleins bin ich Jürgen Steiner zu Dank verpflichtet. – Jürgen Steiner ist ein überaus kenntnisreicher Gesprächspartner bei allen Themen, die im Zusammenhang mit Harfen stehen, und er verfügt über ein schier unerschöpfliches Archiv an Spezialliteratur. Ich verdanke ihm manch fruchtbringenden Denkanstoß.

[35] Das Instrument *tiompán* behandle ich nicht in meinem Beitrag, sondern verweise stellvertretend auf Buckley 1978, wo weitere Belege für den dreisaitigen *tiompán* und die drei Spielweisen zu finden sind.

Saiten aus *iarann* (‚Eisen') und *airgead* (‚Silber') nennt eine Strophe über die *cruit* des Tuatha-Dé-Danann-Königs Dagda:

> *Cruit baoi istigh ar thrí téad / dar liom fa sulcharr in séud*
> *téad d'iarann téad d'umha án / an céadna d'arccod iomlán.*[36]
>
> Die *cruit* darinnen hat drei Saiten, – mich dünkt dieses Juwel ansehnlich: Eine Saite aus Eisen, eine Saite aus edlem Messing und eine ganz aus Silber.

Und natürlich wird auch das geheimnisvolle Metall *findruine* erwähnt, vermutlich eine Bronze-Legierung, sowie *ór* (‚Gold').[37] In der altirischen Erzählung *Táin bó Froích* (‚Das Wegtreiben von Fráechs Rindern') heißt es über die mit Ornamenten verzierten Instrumente der königlichen *cruit*-Spieler und über die drei Saiten ihrer Instrumente:

> *Crota di ór 7 arccut 7 findruine co ndelbaib nathrach 7 én 7 mílchon di ór 7 arccut. Amal no glúaistis na téta sin, imreithitis na delba sin íarum inna firu imme cúaird* (Meid 2009, S. 37f., Z. 78-81).
>
> Die *crota* waren aus Gold und Silber und *findruine*, mit Figuren von Schlangen, Vögeln und Hunden aus Gold und Silber; und während sich die Saiten rührten, umkreisten diese Formen die Männer.

Noch vor wenigen Jahren wurden Berichte über Saiten aus Gold als Fantasie abgetan, aber auf dem Harfensymposion 2023 in Göttingen wurden die Skeptiker (mich eingeschlossen) eines Besseren belehrt: Der Harfenbauer Buxe Kleiner, der Harfenist Thomas Zapf und die Goldschmiedin Luise Ulrich haben zusammen eindrucksvoll demonstriert, was für wunderbar klingende Harfensaiten sich aus Gold und Silber herstellen lassen.

3.2 Der Begriff *fear téad*

Die Umschreibung *fear téad* (wörtl. ‚Mann der Saiten') für einen Harfner oder Spieler eines anderen Saiteninstruments kommt anscheinend erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts auf. Dass im Jahr 1496 die Begriffe *cruitire* und *fear téad* nebeneinander auftauchen, deutet eher auf die Bezeichnung „Saiteninstrumentenspieler" hin. Allerdings wird in den *Annála Connacht* sub anno 1490 der Begriff „*fer téit*" in einer Randnotiz in der Handschrift eindeutig mit „*cláirseoir*" (‚Harfner') glossiert. Die folgenden Belege stammen alle aus den *Annála Uladh*:[38]

[36] https://corpas.ria.ie/index.php?fsg_function=3&fsg_id=2359.
[37] Vgl. „Strings of Gold": https://annheymann.com/gold.htm.
[38] Irische Annalen sind ein problematisches und unzuverlässiges Genre. Von den dreizehn überlieferten Annalensammlungen sind nur die *Annála Inis Faithleann* (‚Annals of

Mac Domnail na hAlpan .i. an tigerna ócc an t-aon nduine doh ferr a nErinn 7 a nAlpain do marbadh co miratmur le fer tét Eriunnoch ina hseomra fein .i. Diarmait h. Cairbri.[39]

Mac Domnaill aus Schottland, der junge Herrscher, der beste Mann Irlands und Schottlands, wurde unglücklicherweise von einem irischen *fear téad* in seinem eigenen Zimmer getötet, nämlich von Diarmait Ó Cairbre.

Mac Mic Domnaill na h-Alpan (.i. Aengus) .i. nech d'á n-gairthi an Tigerna Aacc, do marbadh a fill le fer ted Erendach .i. Diarmait hUa Cairpri. Ocus a n-Inber Nis do marbadh he.[40]

Der Sohn des Mac Domnaill aus Schottland (nämlich Áengus), also jener, der Lord Ág genannt wurde, wurde durch Verrat von einem irischen *fear téad*, nämlich Diarmait Ua Cairpri, getötet; er kam in Inverness ums Leben.

Florinnti hUa Corcráin 7 a bean d'heg a caislen hUi Raighilligh, .i. sai cruitire 7 fhir thed 7 fer budh roibhind do bel 7 do laim.[41]

Florence Ó Corcráin und seine Frau starben auf der Burg des Ó Raighilligh. Er war ein Meister als Harfenspieler und als Interpret auf Saiteninstrumenten sowie hochmusikalisch als Sänger und Instrumentalist.

Uilliam Og mac Uilliam Mic Gilla Ruaidh .i. sai fhir théd d'eg in bliadhain-si.[42]

William Junior, Sohn des William Mac Gilla Ruaidh, ein meisterlicher *fear téad*, starb in diesem Jahr.

Brian mac Cormaic Ui Chianain soei fhir thed do dhul d'eg in bliadhain-si.[43]

Brian, Sohn des Cormac Ó Cianáin, ein meisterlicher *fear téad*, starb in diesem Jahr.

Inisfallen') in historischer Zeit verfasst, d.h. im Jahr 1092 begonnen und bis 1326 fortgeführt worden. Die anderen wurden erst in teils viel späterer Zeit aus überlieferten Annalenfragmenten und historischen Dokumenten zusammengestellt, ergänzt durch Informationen und Gedichte aus der erzählenden Literatur. Eine kritische Einordnung findet sich bei Hemprich 2007. Einigermaßen verlässlich sind die Einträge daher erst ab dem 10. oder 11. Jahrhundert. Bei Fragen, in denen es nicht primär um die Datierung von historischen Ereignissen geht, sondern etwa um Anhaltspunkte zur Sprachentwicklung oder das Aufkommen neuer Wörter, liefern die irischen Annalen jedoch wertvolle Daten. Für den Online-Zugriff auf die irischen Annalen siehe https://celt.ucc.ie/publishd.html#ihlg (Abschnitt „Irish Texts: Historical, Legal, Genealogical"), für die Übersetzungen https://celt.ucc.ie/transpage.html.

[39] AU sub anno 1490.3.
[40] AU sub anno 1490.28.
[41] AU sub anno 1496.7.
[42] AU sub anno 1497.34.
[43] AU sub anno 1537.5.

Neben dem Ausdruck *fear téad* finden in den Annalen auch die gängigen Bezeichnungen für Leier- respektive Harfenspieler Erwähnung. Zumeist geht es dabei um einen Todesfall, was bei dieser Textgattung zu erwarten ist.[44]

3.3 Die *cláirseach* in der bardischen Dichtung

Bardische Dichtung aus der Zeit von ca. 1200 bis 1650 zeichnet sich durch komplizierte silbenzählende und alliterierende Metren aus. Die strikten Vorgaben erschweren es, perfekte Strophen zu komponieren, die zugleich auch noch verständlich sind. Die obige Strophe des Dichters Raghnall Ó hUiginn ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie kompliziert zuweilen gedichtet wurde.

Dass in der bardischen Dichtung häufig die alte Bezeichnung *cruit* für die Harfe vorkommt, wurde schon besprochen; es gibt aber auch viele Verszeilen, in denen der Begriff *cláirseach* verwendet wird. Zumeist handelt es sich um panegyrische Gedichte mit historiographischen Bezügen, aber auch leichtere Genres kommen vor. Hier folgt ein anonymes Gedicht aus dem 17. Jahrhundert als Beispiel für ein heiteres Thema. Ich gebe nur die erste und die vorletzte von fünf Strophen:

Aoibhinn beatha an sgoláire / bhíos ag déanamh a léighinn
is follas díbh, a dhaoine / gurab dó is aoibhne i nÉirinn.

Süß ist das Leben des Scholaren, immer beschäftigt mit seinem Studium. Es ist euch klar, o Leute, dass es ihm in Irland am besten geht.

Do bheir sé greas ar tháiplis / is ar chláirsigh go mbinne
nó fós greas eile ar shuirghe / is ar chumann mná finne (O'Rahilly 1929, S. 16-17).

---

[44] Stellvertretend seien die Fundstellen aus den *Annála Uladh* (‚Annals of Ulster') angeführt: *Iugulatio .ii. filiorum Aedha Slane la Conall mc. Suibne ecc Loch Threitni ar Fremuin .i. Congal ri Bregh, 7 Ailill cruidire senathair Sil Dluthaigh* (sub anno 634.1 ‚Die Tötung zweier Söhne von Áed Sláine durch Conall, den Sohn des Suibne, am [See namens] Loch Treitne gegenüber von Fremainn, nämlich Congal, König von Brega, und Ailill der *crot*-Spieler, der Vorfahr der Síl-Dlúthaig-Sippe'), *Bran H. Bruic senoir Iarmumhan, Gilla Patraic H. Duib Ratha fer leighinn Cille Da Lúa/ sui Muman, Ferdomhnach Dall fer leiginn Cille Dara .i. sui cruitirechta* (s.a. 1110.11 ‚[Es starben] Bran ua Bruic, der Weise von West-Mumu, Gilla Pátraic ua Duibrátha, Lektor von Cell Dá Lua und Gelehrter von Mumu, Ferdomnach der Blinde, Lektor von Cell Dara, der ein Meister des *cruit*-Spiels war'), *Aedh h-Ua Corcrain .i. sai cruitire do eg in bliadhain-si* (s.a. 1433.7 ‚Áedh Ua Corcráin, ein meisterlicher *cruit*-Spieler, starb in diesem Jahr'). Im Eintrag zum Jahr 1496 kommt *cruitire* noch einmal vor, wie im Text oben zitiert, danach erscheint in den *Annála Uladh* nur noch der oben behandelte Begriff *fear téad*. Zur Verfügbarkeit der irischen Annalen siehe Fußnote 38.

> Er verbringt eine Weile am Spielbrett und eine Weile angenehm an der Harfe, oder noch eine andere Weile mit Flirten und in Gesellschaft hübscher Frauen.

3.4 Harfen als Statussymbol

In meinem Unterricht an der Universität Bonn werden die irischen Harfen im Zusammenhang mit Texten aus der bardischen Epoche Irlands behandelt. Ich möchte dabei vermitteln, dass die irische Harfenkultur eine Hochkultur war, eng verknüpft mit den herrschenden Eliten. Die Harfen jener Zeit sind nicht denkbar ohne die irischen Turmhäuser, in denen die Harfenspieler ihr Publikum fanden, in denen ihre Gönner und Mäzene wohnten.[45] Jeweils zwei Harfen soll-

[45] Vier Herrensitze lassen sich zweifelsfrei mit heute noch erhaltenen Harfen in Verbindung bringen: Das heutige Castle Otway in Co. Tipperary wurde von Colonel Thomas Otway 1770 über Caisleán an Chlocháin, einer älteren Burganlage, erbaut und bekam den Namen des neuen Besitzers. Lange Zeit wurde dort eine Harfe aufbewahrt, die heute als Otway Harp bekannt und im Besitz des Trinity College in Dublin ist. Sie ist eine Large Low Headed Harp mit 34 Metallsaiten, erbaut von Cormac Ó Ceallaigh (Cormac O'Kelly) aus Ballinascreen, County Derry (siehe Abb. 13). Sie gehörte später dem blinden Harfenspieler Patrick Quin (ca. *1745), der als jüngster Teilnehmer am Belfaster Harfenfestival von 1792 teilnahm. Caisleán Chill Dara (Kildare Castle) in Co. Kildare wurde ab dem 12. Jahrhundert angelegt und um 1580 zerstört. Später gehörte es Robert Fitzgerald, dem zweiten Sohn des 16. Grafen von Kildare. Heute ist nur noch einer von vier Türmen aus dem 16. Jahrhundert erhalten. Eine mit aufwendigen Schnitzereien verzierte Large Low Headed Harp mit 38 Saiten und einer Höhe von 143 cm gehörte zu dieser Burg, die sogenannte Kildare Harp. Sie wurde mit großer Wahrscheinlichkeit für Robert Fitzgerald selbst angefertigt. Fogarty Castle in Co. Tipperary war der Sitz der dortigen Ó Fogartaigh-Familie. Cornelius Ó Fogartaigh (*1661, †1730) kämpfte 1690 am Fluss Boyne für James II. aus dem Hause Stuart gegen Wilhelm III. von England. James II. wurde jedoch besiegt und die von England abgefallene Insel Irland wurde zurückerobert. Für Cornelius Ó Fogartaigh wurde eine Large Low Headed Harp mit 36 Saiten gebaut, die heute unter dem englischen Namen Cornelius O'Fogarty Harp bekannt ist. Downhill House in Co. Londonderry ist ein Herrenhaus, das im 18. Jh. für Frederick Hervey, den vierten Graf von Bristol, erbaut wurde. 1851 brannte ein Teil des Gebäudes nieder, ab 1870 wurde es wieder aufgebaut. Nach dem Zweiten Weltkrieg verfiel das Gebäude, und große Teile wurden abgerissen. Die berühmte Downhill Harp mit einer Gesamthöhe von 125 cm und 30 Saiten gehörte zu diesem Herrenhaus. Sie wurde zwischen 1702 und 1713 vom bereits erwähnten Cormac Ó Ceallaigh gebaut. Später gehörte sie dem in Fußnote 33 erwähnten Donnchadh Ó hAmsaigh (Denis O'Hampsey, ca. *1695, †1807), der im Juli 1792 als ältester Teilnehmer am Belfaster Harfentreffen teilnahm.

ten dort vorgehalten werden, heißt es.[46] Harfen waren Statussymbole. Sich einen bardischen Sänger und einen Harfenspieler leisten zu können, demonstrierte Wohlstand und Bedeutung. Reichtum muss aber auch zur Schau gestellt werden, damit er wirkt. Die Düsternis der Turmhäuser erforderte Farben und den Glanz von Edelmetallen, um diese Sichtbarkeit zu erreichen.

Aus diesem Grund waren die historischen Harfen häufig bunt und mit kostbaren Metallapplikationen versehen, teilweise auch mit Juwelen besetzt. Von all dem ist an den erhaltenen Harfen nicht viel übrig geblieben. Die Schnitzereien sind aber heute noch vorhanden (Abb. 13), und Reste von Farbpigmenten verbergen sich in Spalten und unter erhaltenen Beschlägen, sodass sich Rückschlüsse auf die ursprüngliche Bemalung ziehen lassen. Auf diesem Gebiet wird derzeit intensiver geforscht.[47] Es gibt auch wieder Harfenbauer, die – durch historische Vorbilder angeregt – mit Schnitzwerk und leuchtenden Farben experimentieren.[48]

Die kostbaren Harfen waren mit den Häusern der Mäzene verbunden und entsprachen in ihrer Ausgestaltung dem Geschmack ihrer jeweiligen Zeit. Einfacher gestaltet waren die Harfen der Wanderharfenspieler sowie die jener Musiker, die aufgrund der unerfreulichen Lebensumstände in Irland ihr Auskommen im Ausland suchen mussten (Abb. 10 und 14).

---

[46] „Every house preserved two harps, always ready for travellers, and he who could best celebrate the liberties of former times, the glory of patriots, and the grandeur of their cause, was rewarded with a more lavish hospitality", so zitiert William H. Flood den französischen Historiker Jacques Nicolas Augustin Thierry (*1795, †1856; Flood 1913, S. 71).

[47] Siehe z.B. die Untersuchung zur Lamont Harp und Queen Mary Harp (Loolis et al. 2012), in der bei letzterer Zinnober-Pigmente (rote Farbe) entdeckt wurden, sowie https://simonchadwick.net/2015/11/restoration-of-the-brian-boru-harp.html.

[48] Mit überraschend farbig gefassten Harfen sind etwa der Harfenbauer Buxe Kleiner aus Waddeweitz in der Lüneburger Heide und der amerikanische Harfenbauer Jay Witcher aufgefallen. Ihre derart aufwendig verzierten Harfen sind kostbare Einzelstücke. Buxe Kleiner hatte zur Dokumentation seiner Vorgehensweise eine noch unfertig gefasste Low Headed Harp beim Göttinger Harfensymposion 2023 dabei. Die amerikanische Harfenspielerin Ann Heymann hat sich seit den 1980er Jahren um die Rekonstruktion der historischen Spielweisen auf Metallsaitenharfen verdient gemacht und propagiert seither das Spiel mit Fingernägeln. Sie nutzt bei ihren Auftritten inzwischen auch eine farbig gefasste Low Headed Harp und einen spektakulär bunten Nachbau des unter dem Namen Bunworth Harp bekannten Instruments. Es wurde 1734 von Seán Ó Ceallaigh (John Kelly) für Reverend Charles Bunworth gebaut. Zur Person Bunworth siehe auch Fußnote 53.

Im Zusammenhang mit den prächtigen Harfen der bardischen Epoche muss auch die Kleidung der Harfenspieler thematisiert werden. Sie musste zum Status der jeweiligen Mäzene passen. Die Harfner in den Abbildungen 6 und 9 stellen natürlich König David dar, gleichzeitig weist die verblüffende Detailtreue der Darstellungen die Richtung, wie man sich die kostbare höfische Kleidung der Harfenspieler jener Zeit vorzustellen hat. Gemälde aus jener Zeit sind in Irland m.W. nicht erhalten. Einblicke in irische Kleidermoden allgemein geben daher nur Darstellungen von außerhalb Irlands, etwa von Albrecht Dürer, Lucas d'Heere und in Sammlungen mit Trachten der Welt (vgl. Abb. 15). Ein Harfenspieler ist nicht darunter, nur ein ärmlich gekleideter Dudelsackspieler.[49]

Aber zumindest ein irischer Harfenspieler in höfischer Kleidung ist auf einem Gemälde festgehalten worden, nämlich Diarmait Albanach (‚der Schotte'), der auch unter dem englischen Namen Darby Scott bekannt war. Allerdings stammt das Bild nicht aus Irland, sondern aus Dänemark: Diarmait Albanach

[49] Im Jahr 1521 bildete der an Tracht und Mode immer sehr interessierte Albrecht Dürer (*1471, †1528) drei irische und englische Soldaten sowie zwei irische Bauern in ihrer Alltagstracht ab: https://www.reddit.com/r/museum/comments/w5elyn/albrecht_d%C3%BCrer_drawing_of_three_irish_galloglass/#lightbox. Der in Ghent geborene flämische Porträtmaler Lucas d'Heere (*1534, ca. †1584) ist vor allem für die erste realistische Darstellung von Stonehenge bekannt. Der Maler lebte lange in England. In seinem *Théâtre de tous les peuples et nations de la terre avec leurs habits et ornemens divers* porträtierte er mit Wasserfarben um 1575 zwei irische Soldaten, die sich im Dienst des englischen Königs Henry befanden, samt einem jugendlichen Dudelsackspieler und einer Dame (fol. 79): https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Theatre_de_tous_les_peuples_et_nations_de_la_terre_(Lucas_d%27Heere). Lucas d'Heere porträtierte auch ein nicht-adeliges Ehepaar (fol. 80): https://warfare.ueuo.com/Renaissance/Deheere-82-large.htm. Desweiteren porträtierte Lucas d'Heere ca. 1575 vier irische Personen, darunter eine Adelige und eine Bürgerfrau sowie zwei „*Wilde Iresche*" Männer (British Library Add MS 28330, fol. 34ra): https://warfare.ueuo.com/Renaissance/Corte_beschryvinghe.htm. Gälische Krieger im 16. Jahrhundert finden sich auf einem Holzschnitt aus der Zeit Henrys VIII. (Heinrich VIII, König von England; *1491, †1547; ab 1541 auch König von Irland): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Irish_Warriors-Dravn_After_The_Qvicke.jpg. *Kostüme der Männer und Frauen in Augsburg und Nürnberg, Deutschland, Europa, Orient und Afrika* ist eine Augsburger Handschrift aus dem letzten Viertel des 16. Jh. (Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod. icon. 341), darin ein irischer Edelmann („*Also mit dieser Rüstung ziehen die Mannen zum Streit*", fol. 41v) und ein Junker (fol. 42r): https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00011752?page=90,91. Außerdem ein Edelmann (fol. 42v, siehe Abb. 15) und eine Dame („*Frawen beklaidt inn der Insel Hibernia oder Irland genannt*", fol. 43r): https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00011752?page=92,93.

diente ab 1621 am dänischen Hof als Mitglied des königlichen gemischten Consorts (Abb. 14).[50]

3.5 Das Ende der irischen Harfenkultur

Es sind heute meines Wissens nur noch zwanzig Harfen traditioneller Bauart erhalten, teils als Ganzes, teils fragmentarisch.[51] Das ist ein kläglicher Rest angesichts der vielen hundert Harfen, die es einst in Irland gegeben hat. Die irische Hochkultur auf den Gebieten der Literatur, Dichtung und Musik wurde von den englischen Eroberern systematisch zerstört. Irlands traditionelle Bildungszentren (Rechtsschulen, Bardenschulen, Schulen für Medizin) wurden dem Erdboden gleich gemacht und die Bibliotheken verbrannt. Die irischen Klöster wurden geplündert, die kostbaren Handschriften und Inkunabeln vernichtet. Daher wissen wir auch fast nichts über das Musikleben der irischen Kirche, das es in Irland natürlich genauso gegeben hat wie auf dem Kontinent.[52] Die gälische Sprache wurde unterdrückt, der Druck irischsprachiger Werke verboten. Und natürlich wurden auch die Harfen, als sichtbares und hörbares Symbol für

---

[50] Hintergrundinformationen über das Musikleben am dänischen Hof unter Christian IV. und über die beteiligten irischen Musiker stellt Keith Sanger (†1.8.2025) auf der Webseite https://www.wirestrungharp.com/harps/other_images/thim-painting.html bereit.

[51] Abkürzungen: c = Jahrhundert, s = Saiten, SLH = *Small Low Headed Harp*, LLH = *Large Low Headed Harp*, LHH = *Large High Headed Harp*: *Trinity College Harp, 15c, SLH, 29s (30s). *Queen Mary Harp, 15c, SLH, 29s. *Lamont Harp, 16c (?), LHH, 31s (32s), *Ballinderry Harp, 16c, LLH, 36s. *Cloyne Harp = Dalway Harp, LLH, A.D. 1621, 45+7s, *Otway Harp, A.D. 1707, LLH, 34s. *Cornelius O'Fogarty Harp, 17c/18c, LLH, 35 oder 36s. *Kildare Harp = Fitzgerald Harp, A.D. 1672, LHH. *Sirr Harp, 17c, LHH, 36s. *Mulagh Mast Harp, 17c/18c, LHH, 33s. *Carolan Harp = Rose Mooney Harp, 17c/18c, LHH, 36s. *O'Neill Harp = Carolan Harp, 17c/18c, LHH, 36s. *Downhill Harp, 17c, LHH, 30c. *Bunworth Harp, A.D. 1734, LHH, 37s. *Hollybrook Harp, 18c, LHH, 38s. *Malahide Castle Harp 1 = Kearney Harp 1, 18c, LHH, 36s. *Malahide Castle Harp 2, 18c, LHH, 35s. *Clonalis Harp, 18c, LHH, 35s. *The V&A Harp, LHH, spätes 18c/frühes 19c, jedoch modernes Klangbrett, 38s. *The Rev. Best's Harp, LHH, spätes 18c/frühes 19c, 35s.

[52] Das überlieferte dreistimmige Vokalstück *Cormacus scripsit* aus einem Psalmenbuch des 12. Jahrhunderts, überliefert in der Handschrift British Library Add. MS 36929, fol. 59^{r}, mag einen Eindruck davon geben, was verloren ging. Vgl. Buckley 2000, S. 279, und Buckley 2005, S. 795. Auf S. 802 heißt es bei Buckley 2005: „Once again, it is its very survival, and perhaps even the fact that it was ever committed to writing, that make Cormac's piece remarkable, rather than the detail of its content and structure".

ein selbstbewusstes, unabhängiges Irland, zerstört und verbrannt, wenn man ihrer habhaft werden konnte.[53]

Stellvertretend für viele sei aus einer Klage des Dichters Domnall Mac Dáire Mhic Bruaideadha (16. Jahrhundert) zitiert. Er leidet darunter, dass sein Herr, Lord von Tuadhmhumhain, vor den Engländern nach Frankreich ins Exil fliehen musste, und resümiert: „*Ó so a leith ní chuala cruit / nach beith foghar guil 'na glór*" (‚von da an hörte man keine Harfe mehr, die in ihrer Stimme nicht einen Klageton enthielte').

4. *Telyn* – die walisische Harfe

Das Wort *telyn* (Aussprache /ˈteːlɪn/, /ˈtɛlɪn/) als Bezeichnung für die walisische Harfe ist früh belegt. Oben, in den Versen des Taliesin, die in die Zeit vor 1100 datiert werden, findet sich das Wort *telynawr* (‚*telyn*-Spieler', heute *telynor*). Das walisische Wort für die Kunst des Harfenspiels ist *telynoriaeth*. Das bretonische Gegenstück zum walisischen Begriff *telyn* ist *telenn*,[54] und im Altkornischen ist das Wort *telein* belegt. Die Herkunft und Etymologie des Begriffs sind unklar. Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit dem mittelirischen Wort *telenn*, was vermutlich „Brummen" oder „Summen" bedeutet und auch einen Insektenschwarm bezeichnen kann. Es liegen aber nur wenige Belege für mittelirisch *telenn* vor, weshalb die Verknüpfung spekulativ bleibt. Auf einer Zeichnung von Gwilym Pue, datiert 1676, erscheinen die Wörter *telyn* und *lyra* als Synonyme für

[53] Vgl. Flood 1913, S. 200. Die Unterdrückung der irischen Kultur begann mit der Rückeroberung Irlands unter Heinrich VIII., verschärfte sich unter Königin Elisabeth I., die 1559 den englischen Thron bestiegen hatte, und gipfelte im Wüten Oliver Cromwells (*1599, †1658) im 17. Jahrhundert. Jedoch gingen Harfen auch viel später noch durch Missachtung verloren. So schildert William Henry Grattan Flood den Fall des Reverend Charles Bunworth, eines Förderers der irischen Harfenkultur und Sammlers irischer Harfen. Er starb ca. 1770 und hinterließ 15 Harfen: „These fifteen Irish harps were subsequently burned as firewood by a careless servant" (Flood 1013, S. 246f.). Eine 33-saitige, reichverzierte Large High Headed Harp, die 1711 von Cormac Ó Ceallaigh für Captain Arthur Magenis gebaut worden war, ging verloren. Von ihr existiert nur noch ein Aquarell (https://www.wirestrungharp.com/harps/historic/magenis/magenis_harp_portrait).

[54] Eine mit der walisischen Harfenkultur vergleichbare Tradition gibt es in der Bretagne nicht. In Wales hat die Harfe eine lange Tradition, in der Bretagne ist sie ein neuzeitliches Phänomen, nämlich eine Wiedereinführung im Zuge des europäischen kulturellen Nationalismus des 19. Jahrhunderts. Die Aussprache von *telenn* ist /ˈteːlɛn/.

diese Harfe, und in einem Sinnspruch darunter kommt auch noch *cythera* vor (Abb. 11).

Bautechnisch weichen die walisischen und irischen Harfen voneinander ab, die Entwicklung nahm völlig verschiedene Wege. Walisische Harfen waren einst mit gezwirnten Pferdehaarsaiten bespannt (*telyn raun*, heute *telyn rawn*[55]), später mit Darmsaiten, und es gab wohl archaische Harfen, deren Klangdecke aus Häuten bestand. Das legt das gleich folgende Gedicht nahe. Der Drang hin zu chromatischen Stimmungen führte später zu Instrumenten mit drei Saitenebenen, den Tripelharfen (Abb. 2). Die Saiten der frühen walisischen Harfen waren nur schwach gespannt, und das Instrument war leise. Wie bei den kontinentalen, mittelalterlichen, kleinen Darmsaitenharfen wurde versucht, die Hörbarkeit mittels Schnarrhaken (*bray pins*) zu verstärken. Das kommt in einem Gedicht von Andrew Borde aus der Mitte des 16. Jahrhunderts gut zum Ausdruck:

> *And yf I haue my harpe, I care for no more ; It is my treasure, I do kepe it in store ; For my harpe is made of a good mares skyn, The stringes be of horse heare, it maketh a good din ; My songe, and my voyce, and my harpe doth agree, Muche lyke the hussyng of a homble be* (Borde 1547-48, S. 126, Zeilen 17-22).[56]
>
> Wenn ich meine Harfe habe, kümmert mich nichts mehr, sie ist mein Schatz, ich bewahre sie gut auf, denn meine Harfe ist aus einem guten Stutenfell gemacht, die Saiten sind aus Rosshaar, das macht einen guten Ton, mein Lied und meine Stimme und meine Harfe stimmen gut überein, ähnlich wie das Summen einer bescheidenen Biene.

4.1 Das irische Wort *teillenn/tellinn/teilinn*

Das im Gedicht erwähnte *hussyng* (‚Summen') mag die oben erwähnte Verbindung zum irischen Wort *teillenn/tellinn/teilinn* sein. Im eDIL (s.v. 1 *teillenn*) findet sich die Bedeutung ‚swarm of bees'. Die Beleglage ist freilich so dürftig, dass der Zusammenhang mit walisisch *telyn* nicht als erwiesen gelten kann.

---

[55] GPC s. v. *telyn*: https://www.geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html.

[56] Auszug aus dem Gedicht *I am a Welshman, and do dwel in Wales*. Die Überschrift lautet *The second chapytre treateth of Wales. And of the natural disposicion of Welshmen. Teaching an Englyshman to speake some Welsh*. Eine Fassung dieses Abschnitts in modernem Englisch findet sich hier: https://cymdeithasydelyndeires.cymru/the-harp-in-wales-early-harps/ und. https://www.earlygaelicharp.info/harps/early_Welsh_harp_sources.pdf Cf. https://www.earlygaelicharp.info/harps/early_Welsh_harp_sources.pdf. Eine recht genaue Beschreibung, wie Schnarrhaken an einer einreihigen walisischen Harfe, die vermutlich vor 1800 gebaut worden war, eingesetzt wurden, findet sich bei Rosser 1981, S. 5.

Ein früher irischer Gelehrter, der sich intensiv mit irischen und walisischen Musikinstrumenten sowie mit dem Wort *teillin* beschäftigt hat, war Eugene O'Curry (*1796, †1862). In Band III der *Manners and customs of the ancient Irish* widmet er diesem Thema gleich drei Kapitel (Band III, S. 351-409).

Das fragliche Wort kommt in Strophe 25 eines Dialoggedichts zwischen dem zu Anfang des Beitrags erwähnten Einsiedler Marbhán und seinem Halbbruder, König Guaire, vor:

> *Tellinn ciarainn certán cruinde / crónán séimh*
> *gigraind cadhoin gair re samuin / se[i]nm gairuh [= gairbh] céir.*[57]
>
> Insektenschwärme und Käfer, kleine Musiker der Welt: ein liebliches Summen; Wildgänse und Enten kurz vor November: ein raues, düsteres Geschnatter.

Ein weiterer Beleg für *teillenn/teilinn* findet sich im *Dinnsenchas* (‚Ortsnamenkunde') zum irischen Ortsnamen Brí Léith. Dort wird von Liath erzählt, dem schönsten Prinzen des irischen Feenvolks, in den sich Brí Bruachbhrecc, die Tochter des Feenkönigs Midir, verliebt. Sie versucht, Liath heimlich zu treffen, aber das gelingt ihr nicht, denn die Steinschleuder-Krieger von König Midir treiben die Liebenden auseinander, und zwar mit einem Hagel aus Geschossen *ba lir bech-teilleoin hi ló áinnle* (‚so zahlreich wie ein Bienenschwarm an einem schönen Tag'). Cochlán, Diener des Liath, wird dabei so schwer verwundet, dass er stirbt. Brí ist gezwungen, an ihren Wohnort zurückzukehren, wo sie an gebrochenem Herzen stirbt. Damit ihr tragischer Tod nicht ganz umsonst war, gibt Liath dem Sterbeort auf ewig den Namen seiner Geliebten. Er heißt fortan „Brí Léith" (vgl. Stokes 1895, S. 78).

Eugene O'Curry zitiert in *Manners and Customs* als einen weiteren Beleg die neunte Strophe aus einem Gedicht von Eoghan Ó Donnghaile (*1649, ca. †1742).[58] Der Dichter preist den Harfenspieler Féidhlimidh, indem er aufzählt, was dieser an Schlechtem alles *nicht* hat:

> *Ní hagad atá an cláirsech crosda / do·ghnidh an brosgur ar téadaibh,*
> *ní hinnte atá an guth bodhar / mar teillean a'labhairt a n-oíbhioll.*[59]

[57] Vgl. Meyer 1901, S. 18. Längenstriche auf Vokal ergänzt.
[58] O'Curry gibt keine genauen Angaben zur Quelle. Vermutlich ist das Eoghan Ó Donnghaile zugeschrieben Gedicht jenes, das mit *Mo choin do theacht Fhéidhlime* (‚Ich begrüße dein Kommen, o Féidhlimí') beginnt und z.B. in der Handschrift Add. 18749 der British Library und in der Handschrift Maynooth C 87 (b), S. 405, nachgewiesen ist.
[59] *Manners and Customs* III, 357 n405. Längenstriche auf Vokal ergänzt.

> Du besitzt nicht die widerspenstige Harfe, die ein Schnarren auf den Saiten produziert; sie hat nicht den konfusen Klang, wie ein in brünstiger Schwüle surrender Insektenschwarm.

5. Die drei magischen Spielweisen

Wie angekündigt, soll noch geklärt werden, warum Cana Cladhmhór beim Klang des Windes, der auf den Sehnen des Wal-Skeletts Harfe spielt, in Schlaf fiel, wie es in der Erzählung über die Erfindung der Harfe zu Beginn dieses Beitrags berichtet wurde. Es ist eine Anspielung auf die drei magischen Spielweisen Irlands, die in verschiedenen irischen Texten seit der altirischen Epoche eine Rolle spielen.[60] Von ihnen heißt es z.B. in den irischen Triaden (Meyer 1906, § 122):

---

[60] Natürlich kommt magische Musik auch außerhalb des Kontextes der drei Spielweisen vor. Eine betörende Feenmusik (*ceol sírechtach sídhi*) spielt z.B. eine große Rolle in *Acallam na senórach* (‚Das Gespräch mit den alten [weisen] Männern'), verbunden mit den Instrumenten *tiompán* und *cruit*. Ersteres wird mehr als zwanzigmal erwähnt, *cruit* ca. fünfzehnmal. *Acallam na senórach* ist ein Großtext, in den 234 teils umfangreiche Gedichte eingebunden sind. Er gehört zu Texten über oder mit Fionn mac Cumhaill, dem legendären Anführer einer Elitetruppe zum Schutz Irlands und des irischen Oberherrschers: Patricius (Pátraic) kommt nach Irland und begegnet den Resten von Fionns *fianna* (‚Kriegerscharen'). Durch die Gnade Gottes ist diesen Heiden ein überlanges Leben geschenkt worden. So können sie von ihren Abenteuern sowie von den Plätzen, Personen und Vorkommnissen aus der heidnischen Epoche Irlands berichten. Das Erzählte wird von den Begleitern des Heiligen niedergeschrieben und steht so auch in christlicher Zeit zur Verfügung. Die Schar um Patricius wird auf ihrer Rundreise durch Irland neben den übermenschlich großen *fiana*-Helden auch mit unfreundlichen Figuren aus der Feenwelt konfrontiert. Sie setzten ihre Musik als Waffe ein. So heißt es z.B.: *Do éistetar immorro fir Eirenn co tái tostadhach rissin, uair no choidelduis mná co n-idhnaib 7 laeich letairthe risin ceol sírrechtach sidhi 7 risin ngadan* [leg. *gothán*] *nglésta nguithbinn do chanad in fer soinemail sidhi no loiscedh Temair gacha bliadna* (Stokes 1900a, Z. 1699-1703; ‚Als sie dies vernahmen, verstummten jedoch die Männer Irlands, denn selbst Frauen in den Wehen und verwundete Krieger schliefen ein, sobald sie diese betörende Feenmusik hörten, jenes melodische, süß klingende Singen, das der wunderliche Feenmann anhob, der Teamhair alljährlich niederbrannte'). Doch dann erfährt die christliche Schar, wie man sich mit Eisen gegen die Feenmagie schützen kann. „*7 nir' chian dó gu cuala in ceol sirrechtach, 7 tuc slinn na sleigi 7 a forgrain re a édan, 7 gabhaidh Aillén ac seinm a thimpain no gur' chuir cách 'na codlad mar do chleacht 7 leicidh iarsin a chairce teined asa bheol do loscad na Temhrach*" (Stokes 1900a, Z. 1724-1728; ‚Und schon bald vernahm er [Fionn mac Cumhaill] die betörende Musik und legte die Speerspitze an seine Stirn. Aillén begann, wie es seine Gewohnheit

Tréde neimthigedar cruittire: golltraige, gentraige, súantraige

Drei Dinge, die einen *crott*-Spieler ausmachen: Musik, die zum Weinen bringt, Musik, die zum Lachen bringt, Musik, die Schlaf bringt.

Die Erzählung *Cath dédenach Maige Tuired 7 genemain Bres 7 a ríge* (‚Die letzte Schlacht von Mag Tuired und die Geburt des Bres und seine Königsherrschaft') kann schnell als Quelle für diese Triade ausgemacht werden. Die Erzählung berichtet vom Kampf zwischen dem Volk der Tuatha Dé Danann und dem der Fomoire. Dem Dagda, einem König der Tuatha Dé Danann, wird seine magische *crott* gestohlen. Er schleicht sich mit zwei Helfern zur Halle der Fomoire. Dort hängt die *crott* an der Wand. Er ruft sie mit einem Zauberspruch zu sich:

Doluid an crot assan froig ícrum, 7 marbais nonbór 7 tánuicc docum an Daghda; 7 sepainn-sie a trédhi fora nemthigthir cruitiri dóib .i. súantraigi 7 genntraigi 7 golltraigi. Sephainn golltraigi dóib co ngolsad a mná déracha. Sephainn genntraigi dóib co tibsiot a mná 7 a macraith. Sephainn súantraigi dóib contuilset ant slúaigh. Is sen diérlátar a triur slán úaidib – cíamadh áil a ngoin (Gray 1982, Zeilen 805-810).

Da löste sich die *crott* von der Mauer, tötete neun Männer und kam zum Dagda; und er spielte für sie jene drei Melodien, die einen *crott*-Spieler ausmachen: *suantraighe* und *gentraighe* und *goltraighe*. Er spielte ihnen die *goltraighe*, sodass ihre tränenreichen Frauen weinten. Er spielte ihnen die *gentraighe*, sodass ihre Frauen und Jungen lachten. Er spielte ihnen die *suantraighe*, sodass die Scharen einschliefen. So konnten die drei ihnen unverletzt entkommen, obwohl jene sie hatten töten wollen.

Die drei Spielweisen kommen auch zu Beginn von *Cath Maige Mucrama* (‚Die Schlacht von Mag Mucrama') vor. Darin zerstreiten sich die Halbbrüder Lugaid Mac Con und Éogan mac Ailella, der Sohn des Königs, über die Frage, wem der von ihnen entdeckte kleine Mann mit dem dreisaitigen *tiompán* gehören solle. Sie bringen ihn vor den König. Der fordert den Feenmusiker auf, Musik zu spielen.

„Do·géntar", orse. Ro·shephaind dóib dano goltride conda corastar i ngol ocus i coí ocus [i n]derchoíniud. Ro·gess dó anad de. Ro·sheind dano gentride conda corastar i ngen ngáire acht naptar ecnai a scaim. Ro·sephaind dóib dano súantraige conda corastar i súan ón tráth co araile. At·rullai-seom úar suidiu a lleth dia tudchid ocus fo·rácaib drochimtel eturru amal ba sirsan leis (O'Daly 1975, sec. 8).

„Das soll geschehen", sagte er. Dann spielte er ihnen *goltraighe* vor, sodass sie anfingen zu weinen und zu jammern und zu trauern. Er wurde gebeten aufzuhören. Er spielte dann *gentraighe* vor, und sie fingen so sehr zu lachen an, dass ihre Lungen fast

war, auf seinem *tiompán* zu spielen, um alle in den Schlaf zu versetzen, ehe er einen Feuerstoß aus seinem Mund schickte, um Teamhair niederzubrennen').

sichtbar wurden. Dann spielte er ihnen *suantraighe* vor, sodass sie einschliefen bis zur selben Zeit am nächsten Tag. Er entkam dann in dieselbe Richtung, aus der er gekommen war, und hinterließ Zwietracht zwischen ihnen, was ihm gefiel.

Die Schlafweise spielt zweimal eine entscheidende Rolle in der altirischen Erzählung *Orgain Denna Ríg* (‚Die Vernichtung von Dinn Ríg'). Das erste Mal ermöglicht sie eine ungestörte Liebesnacht, das zweite Mal verhilft sie Labraid Loingsech zum Sieg.

Orgain Denna Ríg ist die Ursprungserzählung der Herrscherdynastie von Lagin (neuirisch Laighin) im Osten Irlands. Lóegaire Lorc, der Stammvater, wird ermordet und sein Enkel Labraid Loingsech (‚Labraid der Verbannte'), wird verbannt. (Dieser ist der in der obigen Episode mit den Pferdeohren auftretende Labraid). In der Verbannung lernt Labraid seine Frau Moriath kennen. Sie kehren nach Irland zurück, nehmen blutige Rache für Lóegaires Ermordung und zerstören die feindliche Burg namens Dinn Ríg (‚Ort der Könige').

Ocus do·berat sluagad fer Muman iar sin co rroachtatar Dinn Ríg (in cét-orcain). Ocus at·roas techt ar in orggain co ndernsat comairli ṁbrécaig ind oic a:muich .i. Craptine do dul forsin doa in dúni do ṡeinm ṡuantraige dont ṡluag inn:und conda rralad dar a cend. 7 in sluag a:mmuig do thabairt a n-aigthe fri lár 7 a mmeoir ina cluasaib conná cloistís in seinm.

Combo ed ón do·gníthe and 7 co torchratar ind ḟir thall dara cend hi suan 7 co ndechas ar in dún 7 co ralad ár int ṡluaig 7 co ro·hort in dún.

Ro·bae immorro Moriath forsint sluagad 7 nír bo miad lé-si a mméra do chur ina cluasaib ria ceol feisin co mboí trí thráth ina cotlud ar ní ro·lamad a gluasacht (Greene 1955, Zeilen 396-407).

Nun veranstalteten die Männer von Mumu einen Heereszug nach Dinn Ríg. (Die erste Vernichtung.) Doch man wagte es nicht, den entscheidenden Angriff zu unternehmen. Da entwarfen die Krieger draußen einen verräterischen Plan: Craiphtine [der *crott*-Spieler] sollte auf den Burgwall klettern, um für das Heer in der Burg die *suantraighe* zu spielen, damit es kopfüber vornüber fiele. Die Krieger draußen sollten ihre Gesichter auf den Boden drücken mit den Fingern in den Ohren, sodass sie die Musik nicht hören würden. Und so geschah es. Die Männer in der Burg fielen kopfüber in den Schlaf, man stürmte die Festung, das Heer wurde niedergemetzelt und die Festung wurde vernichtet.

> Nun war auch Moriath bei dem Heereszug dabei. Sie fand es unter ihrer Würde, sich für ihre eigene Musik die Finger in die Ohren zu stecken. So lag sie drei Tage im Schlaf, denn man wagte es nicht, an ihr zu rütteln.[61]

6. Zusammenfassung

6.1 Wales: *Crwth* und *telyn*

Die mittelalterliche walisische *crwth* entwickelt sich vom Zupf- zum Streichinstrument. Anders als die mittelalterliche *cruit* und die *rotta* lebt die *crwth* als Streichinstrument bis ins 19. Jahrhundert weiter. Die Instrumente *crwth* und *telyn* können in Text und Bild gleichzeitig und zusammen vorkommen. Beide treten nicht nur in höfischem Kontext auf, sondern z.B. auch im Zusammenhang mit Tanzmusik.

Die *telyn* spiegelt die kontinentalen Harfenentwicklungen wider, nämlich von der kleinen Schnarrharfe bis zur großen Tripelharfe mit zusammengesetztem Korpus und Darmsaiten. Verschiedene Harfentypen existierten in Wales nebeneinander, von einfach bis kostbar, Hakenharfen und Tripelharfen, je nach gesellschaftlicher Schicht.

Wie einst noch lange an der gestrichenen *crwth*, so hält man heute in Wales an der Tripelharfe fest. Sie ist ein unverzichtbarer Teil des dortigen Musiklebens. Auf dem Kontinent ist die Tripelharfe längst ausgestorben, fristet allenfalls noch in der historischen Aufführungspraxis ein Nischendasein.

6.2. Irland: *Cruit* und *cláirseach*

Crott/cruit bezeichnet in den frühen Texten zunächst allgemein ein Saiteninstrument, dann die mittelalterliche irische Leier. Wie diese aussah, zeigen uns die frühen Steinreliefs. Als die Leier der Harfe weichen musste, wurde die alte Bezeichnung auf das neue Instrument übertragen. Als dann für das neue Instrument Harfe eine neue Bezeichnung aufkam, nämlich *cláirseach*, ging das Wort *cruit* dennoch nicht verloren. Es wurde weiter verwendet als gehobenes Synonym für *cláirseach* mit höherem Prestige in der bardischen Versdichtung ab ca. 1300. Diese Verwendung wird bis heute fortgeführt.[62]

---

[61] Die aktuellste deutsche Übersetzung von *Orgain Denna Rig* wurde von Johan Corthals vorgelegt, zusammen mit Übersetzungen weiterer altirischer Erzählungen (Corthals 2021).

[62] Im oben erwähnten Gedicht *A chláirsioch Chnuic Í Chosgair* (Bergin 1923, S. 273f.) heißt es in der letzten Strophe: „d'orghán a chrot is a chláirsioch" (‚vom Spiel seiner Harfen'). Hier kommen zwar die Begriffe *crot* und *cláirseach* gleichzeitig vor, meinen jedoch keine

Beiden Instrumenten, der altirischen *crott* und der späteren *cláirseach*, ist gemein, dass sie in den Kontext der gesellschaftlichen Eliten und der herrschenden Oberschicht gehören. Die *cláirseach*-Hochkultur konterkariert den kolonialen Diskurs der englischen Besatzer, die die gälische Kultur für primitiv und wertlos hielten. Die Harfe war ein Statussymbol. Sie wird außerdem zu einem Ausdruck der kulturellen Selbstdefinition und Mittel zur Aufwertung der gälischen Kultur. Daher ist die mittelalterliche Harfe schon seit dem frühen 13. Jahrhundert ein Wahrzeichen Irlands. Heutzutage findet sie sich auf Münzen, Siegeln, Regierungsdokumenten usw. abgebildet und steht für die freie Republik Irland.

Die *cláirseach* bezeugt einen europäischen Sonderweg hinsichtlich ihrer Bauweise (aus einem soliden Block herausgeschnitzter Korpus mit einem Brett als Verschluss auf der Rückseite), Besaitung (Metallsaiten) und Spielweise (hochvirtuos und mit Fingernägeln).[63] Die Erbauer und Nutzer der *cláirseach* reagier-

---

verschiedenen Instrumente. Es handelt sich um die rhetorische Figur des Hendiadyoin (‚eins durch zwei'), vergleiche deutsch „nie und nimmer", „still und leise", „Lug und Trug", „Bitten und Flehen" usw. Interessant ist, dass der Dichter Geofraidh Fionn Ó Dálaigh hier das altirische Wort *crot* statt das zu seiner Zeit üblichere Wort *cruit* wählt. Der Grund ist, dass nur so Binnenreim mit dem Wort *cnoc* in der vorangehenden Verszeile erlangt werden kann. Das hier angewendete Metrum *deibhidhe* verlangt gemäß den strengen Vorgaben bardischer Dichtkunst (*dán díreach*) in der dritten und vierten Verszeile eines Vierzeilers zwingend Endreim, zwei Binnenreime sowie Alliteration (Stabreim).

[63] Sogar Giraldus Cambrensis (ca. *1147, ca. †1223), der im Jahr 1184 Heinrich II. bei der Eroberung Irlands begleitete und keine Gelegenheit ausließ, die gälische Kultur als minderwertig zu diffamieren, ist in Kapitel 11 des dritten Buches seiner Schrift *Topographia Hibernica* des Lobes voll: *In musicis solum instrumentis commendabilem invenio gentis istius diligentiam. In quibus, prae omni natione quam vidimus, incomparabiliter instructa est. Non enim in his, sicut in Britannicis quibus assueti sumus instrumentis, tarda et morosa est modulatio, verum velox et praeceps, suavis tamen et jocunda sonoritas … Tam subtiliter modulos intrant et exeunt; sique, sub obtuso grossioris chordae sonitu, gracilium tinnitus licentius ludunt, latentius delectant, lasciviusque demulcent, ut pars artis maxima videatur artem velare, tanquam* (Dimock 1867, S. 153-154). ‚Lediglich bei Musikinstrumenten finde ich einen lobenswerten Fleiß dieses Volkes. Sie scheinen mir darin unvergleichlich geschickter zu sein als jede andere Nation, die ich gesehen habe. Der Tonsatz ist nicht, wie wir es vom britischen Instrument gewohnt sind, langsam und eintönig, sondern schnell und lebhaft, und dennoch süß und lieblich im Ton … Sie gleiten so subtil von einer Tonart zur anderen, und die Ornamentierung umspielt so freimütig und mit so viel Hingabe und mit bezauberndem Charme den gleichmäßigen Ton des tieferen Klangs, dass die Perfektion ihrer Kunst darin zu liegen scheint, diese zu verbergen' (meine Übersetzung). In einem Gedicht von Seathrún Céi-

ten nur verzögert auf kontinental-europäische Harfenentwicklungen: Zunahme der Größe, der Saitenzahl, der Saitenlänge; erste Versuche mit Chromatik. Jedoch nimmt die Zerstörung der höfischen Kultur durch die Enteignung von Ländereien, die dem Patronatswesen die ökonomischen Ressourcen raubt, die Verheerungen des Landes sowie genozidale Handlungen durch die englischen Besatzer der *cláirseach* ihr Publikum, ihre kulturelle Nische, ihre Existenzgrundlage und ihre Entwicklungsmöglichkeiten.[64]

tinn, *Cia an saoi le seinntear an chruit* (‚Wer ist der Meister, von dem die Harfe gespielt wird'), kleidet Céitinn seine Begeisterung für einen Harfenspieler in pathetische Worte: *Mo chnú is mo chiste-se an siollaire geanamhail grinn 7 is siubhlach slightheach glan sheinneas go bleacht dlúith-bhinn 7 go lúthmhar crithir-mhear frithir-cheart frais-tiuin fuinn 7 go cumhra cliste gan mhilleadh gan mhearughadh puinc* (Mac Giolla Eáin 1900, S. 30f.). In freier Übersetzung: ‚Der liebenswerte und präzise Virtuose ist mein Liebling und mein Schatz, virtuos, fließend und rein spielt er, produktiv, beständig und wohlklingend, geschickt, sprühend lebhaft, begeisternd richtig und tonartenreich Melodien, schmuck und gekonnt, ohne zu stocken und ohne eine Note zu verspielen'.

[64] Die heutigen weitverbreiteten neo-irischen Harfen, die seit 2019 zum immateriellen UNESCO-Kulturerbe zählen, sind ein Produkt der Wiederbelebung oder besser Neuerfindung der irischen Harfenkultur ab ca. 1800. Diese Harfen und ihre auf klassischen kontinentalen Vorbildern beruhende Spielweise haben nur noch entfernt mit ihren historischen Schwestern zu tun und wurden daher im vorliegenden Beitrag nicht behandelt.

Appendix



Abb. 1: Relief eines crott-*Spielers auf der Ostseite des Durrow Cross (Stokes 1898, Plate 7).*

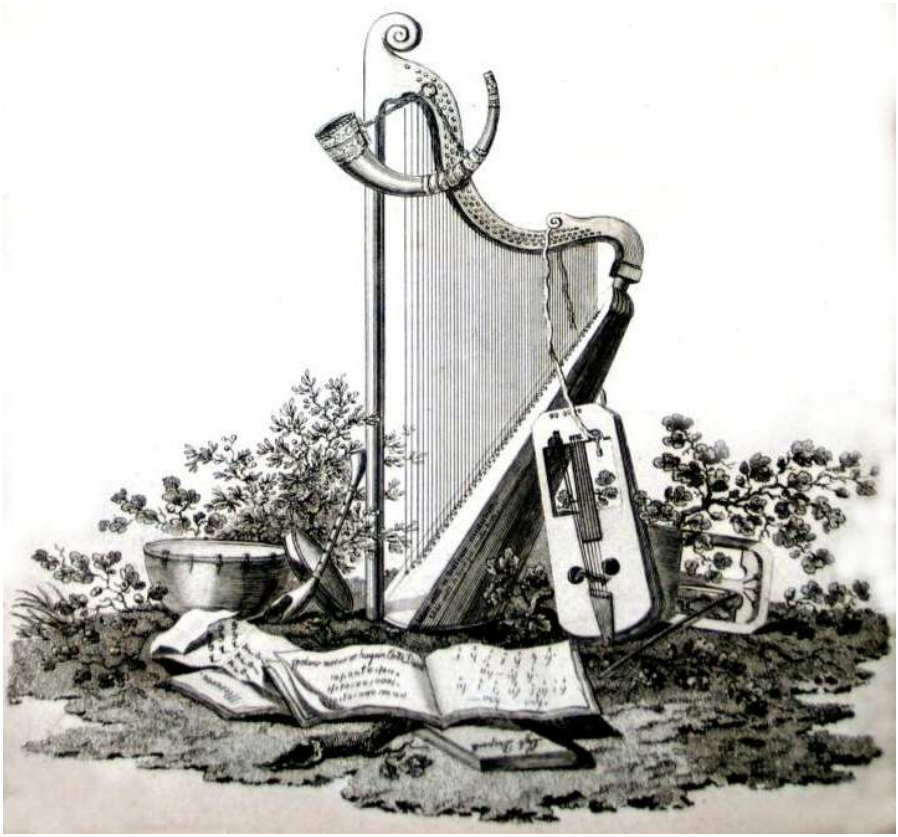


Abb. 2: Abbildung aus Jones 1808, S. 89. Walisische Tripelharfe und andere Instrumente, rechts die crwth.

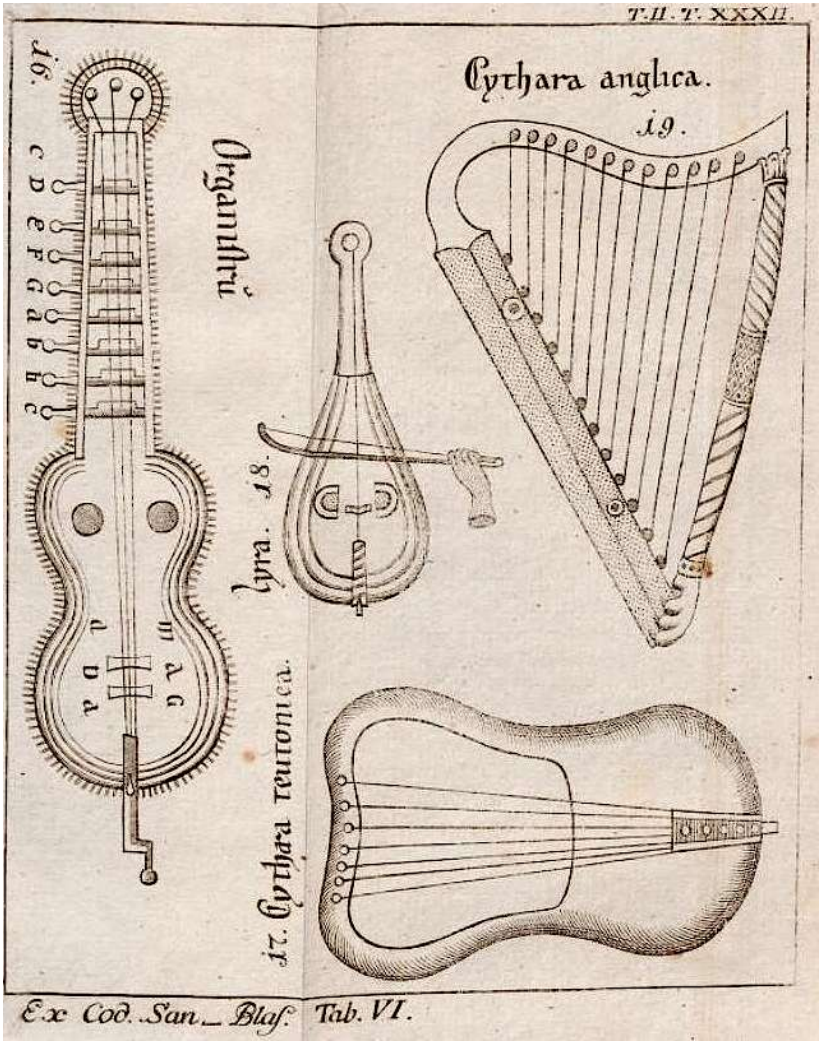


Abb. 3: Gerbert 1774, Tafel XXXII: Organistrum (Drehleier), Lyra (Rebec, eine Kleingeige), Cythara anglica und Cythara teutonica (deutsche Leier) (online. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Martin_Gerbert_drawn_musical_instruments%2C_including_organistrum%2C_lyra%2C_harp_%28Cythara_Anglica%29_and_rotte_lyre_%28Cythara_Teutonica%29%2C_sharpened.jpg). Gerbert gibt für die beiden Cytharas (S. 153) als Vorlage seiner Abbildung an: „quæ in cod. San-Blasiano utroque exhibetur" ('welche beide im Sankt-Blasien-Codex dargestellt werden'). Laut Looper 1995, S. 350, war dies eine (seither verschollene) Handschrift des 12. Jahrhunderts – und nicht des 9. Jahrhunderts, wie von Panum (1905, S. 2) behauptet – aus dem Kloster St. Blasien.



Abb. 4: Detail aus Monifieth 4 (Panum 1905, S. 5 Fig. 6).

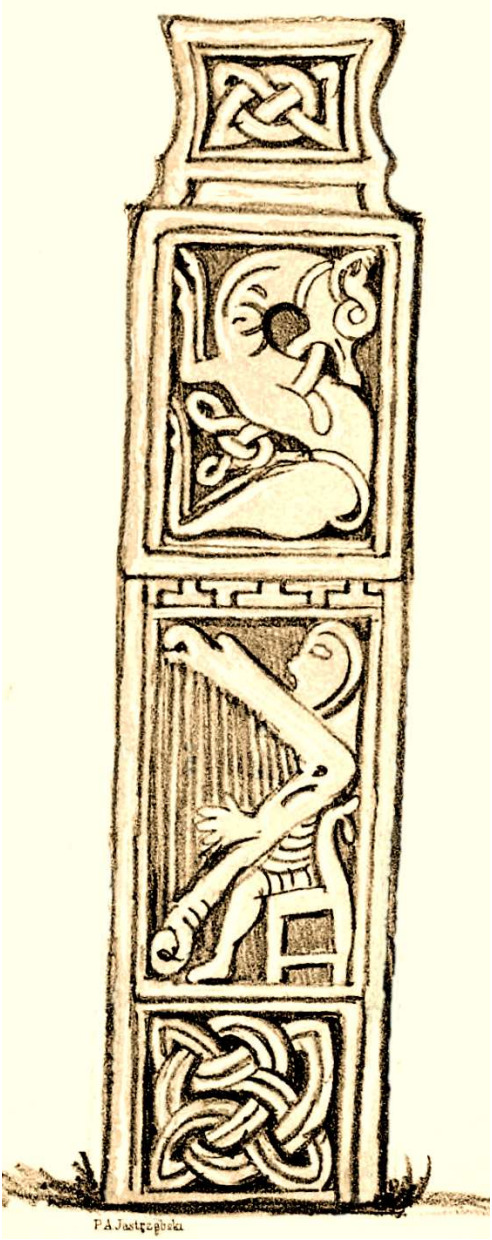


Abb. 5: König David mit Harfe auf dem Dupplin-Hochkreuz, 9. Jh. (Stuart 1856, Plate LVIII; Lithographie von P. A. Jastrzębski).





Abb. 6: Breac Maodhóg (Stokes 1867, Plate XV; auf S. 138 folgend). Die Detailansicht stammt aus Gerber 1905, S. 3.



Abb. 7: König David stimmt seine Harfe, Datierung ca. 1220-1230. Ausschnitt aus einer Initiale in einer nordfranzösischen Bibel; Handschrift Paris, Bibl. Mazarine, 0036, folio 214 (online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_tuning_a_medieval_harp,_Paris,_Bibl._Mazarine,_0036,_folio_214.jpg?uselang=en#file).

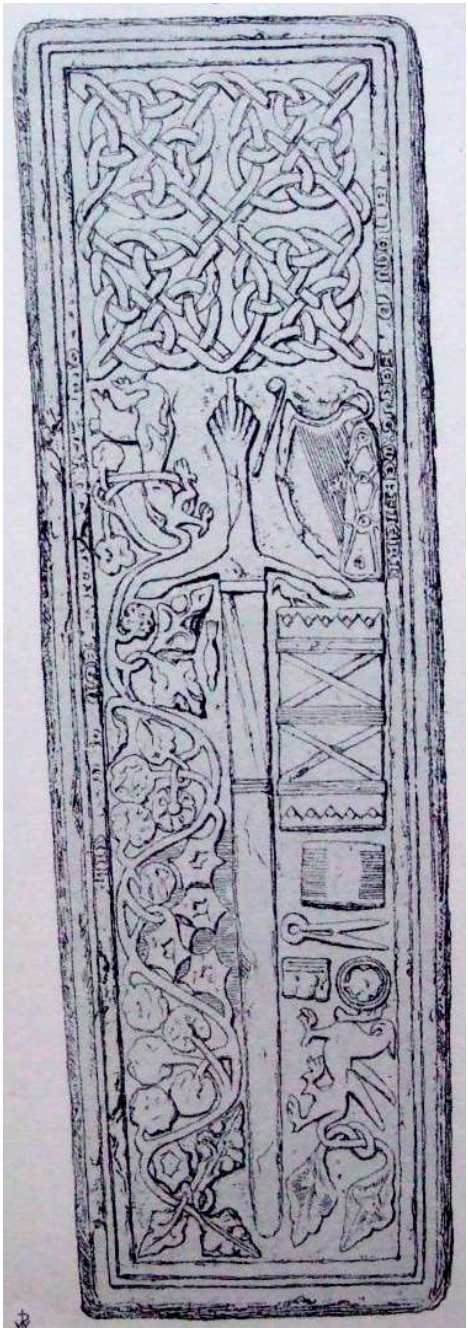


Abb. 8: Grabplatte aus dem 15. Jahrhundert aus der Kapelle von Keills/Schottland mit dem Relief einer Low Headed Harp (White 1875, Plate XXXVI, eingebunden zw. Seite 90 und 91).



Abb. 9: König David mit Harfe (14. Jahrhundert) auf einem Reliquienschrein (online: https://www.wirestrungharp.com/music/lost_chords.html).

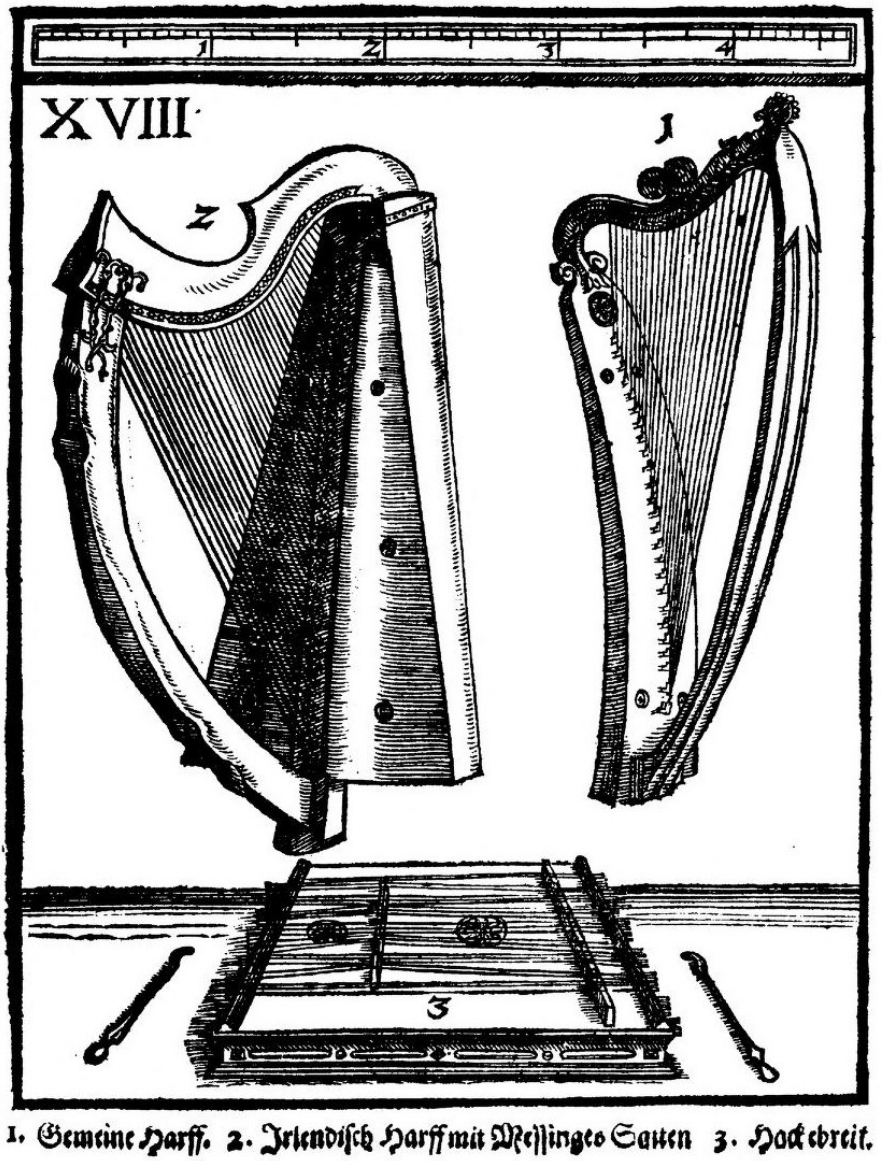


Abb. 10: Praetorius 1620, Tafel XVIII.



Abb. 11: Zeichnung einer zwei(?)reihigen walisischen Harfe von Gwilym Pue, datiert 1676: „Laudate Eum in psalterio et cythera" (‚Lobet Ihn mit Psalter und Cithara') (online: https://cymdeithasydelyndeires.cymru/the-harp-in-wales-early-harps/).



Abb. 12: Die Werkstatt eines Drahtziehers um 1577. Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Handschrift Amb. 317b.2°, fol. 37v (online: https://online-service.nuernberg.de/viewer/image/0f5e1d20-0f54-473b-9516-8cf87c93689a/75/LOG_0075/).

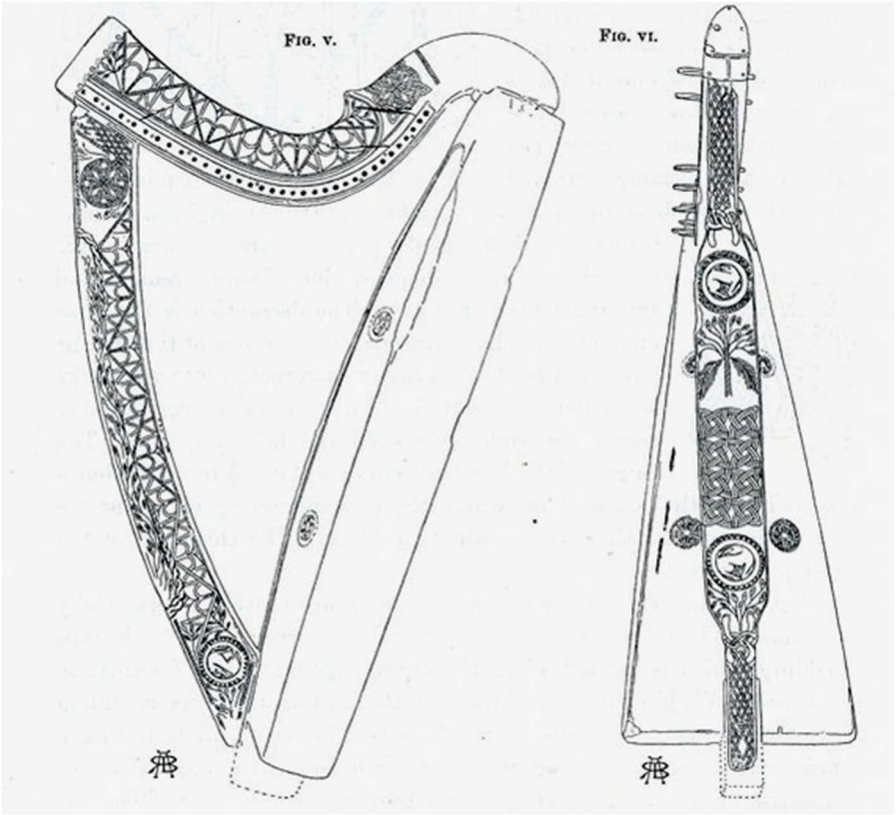


Abb. 13: Die Castle Otway Harp, gebaut von Cormac Ó Ceallaigh 1707; Zeichnung von Robert Bruce Armstrong (Armstrong 1904, S. 76).



Abb. 14: Die Musiker des Königs von Dänemark und Norwegen, Christian IV. Ölgemälde des dänischen Malers Reinhold Timm (1616-1639), gemalt ca. 1622 (© The Danish Music Museum / National Museum of Denmark; Foto: Ole Woldbye).



Abb. 15: Darstellung der Tracht eines irischen Edelmanns aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts (Bayerische Staatsbibliothek, München, Cod. icon. 341, fol. 42v: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00011752?page=92,93. Zur Quelle siehe Fußnote 49).

Abkürzungsverzeichnis und Kurztitel

Anecd.: Anecdota Oxoniensia: texts, documents and extracts chiefly from manuscripts in the Bodleian and other Oxford libraries, mediaeval and modern series.
AU: Mac Carthy, Bartolomew: Annala Ulaidh /Annals of Ulster, otherwise Annala Senait / Annals of Senat; a chronicle of Irish affairs A.D. 431-1131, 1155-1541. 4 vols. Dublin, 1887-1901.
DOSL: *Discreptio de origine Scoticae linguae*, Stokes 1900.
eDIL: Dictionary of the Irish Language: https://dil.ie/.
FFÉ II: Foras feasa ar Éireann le Seathrún Céitinn – The History of Ireland by Geoffrey Keating. London. Bd. II (1908), hg. von Patrick S. Dinneen (= Irish Texts Society; 8 [1905]).
GPC: Geiriadur Prifysgol Cymru (‚The University of Wales Dictionary') / A Dictionary of the Welsh Language: https://www.geiriadur.ac.uk/gpc/gpc.html.
Manners and Customs: O'Curry 1873.
MGH: Monumenta Germaniae Historica: https://www.mgh.de.
NLW: National Library of Wales.
Syntagma musicum II: *Syntagmatis musici Michaelis Praetorii, tomus secundus. De organographia*… Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.
TLS: Todd Lecture Series, Royal Irish Academy, Dublin 1889.
TP: Stokes/Strachan 1901.
Wb: Würzburger Glossen, Würzburg, Universitätsbibliothek, Handschrift M. p. th. f. 12 = *Codex Paulinus Wirziburgensis*, ediert in Stokes/Strachan 1901.

Literatur[65]

Armstrong, Robert Bruce (1904): Musical instruments. Part 1: The Irish and the Highland harps, Edinburgh 1904.
Armstrong, Siobhán (2022): How did Irish harpers accompany their melodies? A Preliminary look at pre-1800 performance practice evidence. In: Harp Perspectives, June 2022.
Bannerman, John (1991): The Clàrsach and the Clàrsair. In: Scottish Studies 30 (1991), S. 1-17 (online: https://open.journals.ed.ac.uk/ScottishStudies/article/view/601/627)
Bergin, Osborn (1923): To a harp. In: Studies. An Irish Quarterly Review 12, no. 46 (1923), S. 273-277 (online: https://www.jstor.org/stable/30093722).
Bisagni, Jacopo (2020): Musical terminology in the Old Irish Treatise on the Psalter. In: The musical instruments in the early vernacular translations of the Psalms (2); Collective Research; Museikon: A Journal of Religious Art and Culture 4 (2020), S. 258-265.

[65] Auf alle angegebenen Webseiten wurde zur Überprüfung letztmalig am 17. Juni 2026 zugegriffen.

Borde, Andrew (1547-1548): The fyrst boke of the introduction of knowledge… London 1870 (online: https://archive.org/details/fyrstbokeintrod01boorgoog).

Buckley, Ann (1978): What was the Tiompán? A problem in ethnohistorical organology. Evidence in Irish literature. In: Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde, Band IX. Köln 1978, S. 53-88 (online: https://www.academia.edu/19416124/What_was_the_Tiomp%C3%A1n).

Buckley, Ann (1990): Musical instruments in Ireland from the 9th to the 14th centuries: a review of the organological evidence. In: Musicology in Ireland. Irish Musical Studies vol. I. Blackrock/County Dublin 1990, S. 13-57.

Buckley, Ann (2000): Music and Musicians in medieval Irish society. In: Early Music, vol. 28, no. 2: Early Music of Ireland (May 2000), S. 165-190 (online: https://www.jstor.org/stable/3519019).

Buckley, Ann (2005): Music in Ireland to c. 1500. In: A new history of Ireland, vol. 1: Prehistoric and early Ireland. Oxford 2005, S. 744-813.

Chadwick, Simon (2008): The early Irish harp. In: Early music 36, No. 4 (Nov., 2008), S. 521-531 (online: https://www.jstor.org/stable/27655252).

Chadwick, Simon (2020): Provenance and recording of an eighteenth-century harp. In: The Galpin Society Journal 73 (March 2020), S. 85-110, 199-201 (online: https://www.jstor.org/stable/45296346).

Corthals, Johan (2021): Altirische Erzählkunst. Keltologische Einführungen und Studien, Band II. 3. Aufl. Hagen 2021.

de Bernardo Stempel, Patrizia (1999): Nominale Wortbildung des älteren Irischen. Stammbildung und Derivation. Tübingen 1999.

Dimock, James F. (1867): Giraldi Cambrensis Opera, vol. 5: Topographia Hibernica et expugnatio Hibernica. London 1867.

Dooley, Paul (2014): Reconstructing the medieval Irish harp. In: The Galpin Society Journal 67 (March 2014), S. 107-142 (online: https://www.jstor.org/stable/44083231).

Evans, J. Gwenogvryn (1915): Poems from the Book of Taliesin. Llanbedrog 1915 (online: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Poems_from_the_Book_of_Taliesin_%28IA_poemsfrombookoft00evan%29.pdf).

Evelyn-White, Hugh G[erard] (1914): Hesiod, the Homeric hymns, and Homerica; with an English translation by Hugh G. Evelyn-White. London 1914 (online: https://archive.org/details/hesiodhomerichym00hesi_0/page/n9/mode/2up?q=hermes).

Flood, W[illia]m H[enry] (1913): A history of Irish music. Third edition. Dublin 1913 (online: https://archive.org/details/historyofirishmu00floo/page/n5/mode/2up).

Fowler, H[enry] W[atson]/Fowler, F[rancis] G[eorge] (1905): The works of Lucian of Samosata, complete with exceptions specified in the preface. Oxford 1905 (online: https://archive.org/details/worksoflucianofs01luciuoft/page/n1/mode/2up).

Gerbert, Martin (1774): De cantu et musica sacra a prima ecclesiae ætate usque ad praesens tempus, Band II. [Sankt Blasien] 1774 (online: https://archive.org/details/cantuetmusicasac01gerb/page/n3/mode/2up).

Gillen, Gerard/White, Harry (1990): Musical instruments in Ireland from the 9th to the 14th centuries: a review of the organological evidence. In: Musicology in Ireland. Irish Musical Studies vol. I. Blackrock/County Dublin 1990, S. 13-57.

Gray, Elizabeth A. (1982): Cath Maige Tuired – The Second Battle of Mag Tuired. Naas/Co. Kildare, 1982 (online: https://celt.ucc.ie/published/G300010/).

Greene, David (1955): Fingal Rónáin and other stories. Mediaeval and Modern Irish Series vol. 16. Dublin 1955 (Nachdruck 1975).

Haycock, Marged (2007): Legendary poems from the Book of Taliesin. Aberystwyth 2007.

Hayward, Richard (1954): The story of the Irish harp. [London] 1954.

Hemprich, Gisbert (2007): Fact and fiction. The problem of historical sources in the Irish Middle Ages. In: The Celtic world. Critical concepts in historical studies vol. III: Celtic history. New York 2007, S. 468-484.

Jones, Edward (1808): Musical and poetical relicks of the Welsh bards: preserved by tradition, and authentic manuscripts, from very remote antiquity, never before published. The first volume. London 1808 (online: https://archive.org/details/MusocalAndPoeticalRelicksOfTheWelshBards/page/n95/mode/2up).

Joynt, Maud (1931): Tromdámh Guaire. Mediaeval and Modern Series, vol. 2. Dublin 1931.

Lloyd, Albert L./Lühr, Rosemarie (2009): Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen IV. Göttingen 2009. Lemma „harpfa", Band IV, Spalte 844 (online: https://ewa.saw-leipzig.de/articles/ 68090).

Loomis, Karen u.a. (2012): The Lamont and Queen Mary Harps. In: The Galpin Society Journal 65 (2012), S. 113-129 (online: https://www.researchgate.net/publication/301551210).

Loomis, Karen/Ticca Ogilvie/Lore Troalen (2015): Reidentifying the wood of the Queen Mary and Lamont harps. In: Early music 43, No. 4 (Nov. 2015), S. 623-634 (online: https://www.jstor.org/stable/24750742).

Looper, Jennifer (1995): L'épisode de la Harpe et de la Rote dans la légende de Tristan. Étude sur le symbolisme de deux instruments de musique. In: Cahiers de civilisation médiévale, 38e année (n° 152), Octobre-décembre 1995, S. 345-352 (online: https://doi.org/10.3406/ccmed.1995.2629).

Lord, Peter/Davies, Rhian (2022): The Art of Music: Branding the Welsh Nation. Cardigan 2022.

Lühr, Rosemarie (2021): Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen VII. Göttingen 2021; Lemma „rotta", Band VII, Spalte 666 (online: https://ewa.saw-leipzig.de/articles/119150/de).

Mac Airt, Seán (1944): The Annals of Inisfallen. Dublin 1944 [1951].

Mac Giolla Eáin, Eoin Cathmhaolach (1900): Dánta amhráin is caointe Sheathrúin Céitinn, Dochtúir Diadhachta (1570-1650 A.D.). Dublin 1900.

Matasović, Ranko (2009): Etymological dictionary of Proto-Celtic. Leiden/Boston 2009.

McKenna, Lambert (1947): The Book of Magauran – Leabhar Méig Shamhradháin. Dublin 1947.

Meid, Wolfgang (2009): Die Romanze von Froech und Findabair. Táin Bó Froích. 2. Aufl. Innsbruck 2009.

Meyer, Kuno (1894): Hibernica minora: being a fragment of an Old-Irish treatise on the psalter, with translation, notes and glossary, and an appendix containing extracts hitherto unpublished from MS. Rawlinson, B. 512, in the Bodleian Library. Oxford 1894 (= *Anecd.*; Part VIII) (online: https://archive.org/details/HibernicaMinoraMeyer/mode/2up).

Meyer, Kuno (1901): King and hermit; a colloquy between King Guaire of Aidne and his brother Marban; being an Irish poem of the tenth century. London 1901.

Meyer, Kuno (1906): The triads of Ireland. London 1906 (TLS no. 13) (online: https://celt.ucc.ie/published/G103006/).

Najock, Dietmar (2024): Greek and Latin texts on the harp and similar instruments in Byzantine times. In: Greek and Roman Musical Studies 12 (2024), S. 125-151.

O'Curry, Eugene (1873): On the manners and customs of the ancient Irish; a series of lectures delivered by the late Eugene O'Curry. Ed. by Sullivan, vols. I-III. London 1873 (online: https://archive.org/details/onmannerscustoms03ocuruoft/onmannerscustoms03ocuruoft/).

O'Daly, Máirín (1975): Cath Maige Mucrama – The battle of Mag Mucrama. Dublin 1975.

O'Mahony, John (1857): The history of Ireland from the earliest period to the English invasion by the Reverend Geoffrey Keating, D.D. Translated from the original Gaelic, and copiously annoted by John O'Mahony. New York 1857 (online: https://archive.org/details/historyofireland00keat/page/n5/mode/2up).

O'Meara, John T. (1949): Giraldus Cambrensis in Topographia Hibernie. Text of the first recension. In: Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature, Vol. 52 (1948-1950), S. 113-178 (online: https://www.jstor.org/stable/25505998).

O'Rahilly, Thomas F. (1927): Measgra dánta – miscellaneous Irish poems. Cork 1927. Nachdruck Corcaigh 1972.

Oldfather, C[harles] H[enry] (s.d.): Diodoros of Sicily in 12 volumes. Cambridge, Massachusetts s.d. (online: https://archive.org/details/DiodorosOfSicily034.598/Diodoros%20of%20Sicily%2001%20%281.1-2.34%29/mode/2up).

Owenson, Sydney [= Lady Morgan] (1855): The wild Irish girl; a national tale. Hartford 1855 (online: https://archive.org/details/wildirishgirlan00sydgoog/page/n6/mode/2up).

Panum, Hortense (1905): Harfe und Lyra im alten Nordeuropa. In: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, 7. Jahrg., Heft 1 (1905), S. 1-40 (online: http://www.jstor.org/stable/929140).

Pokorny, Julius (1959): Indogermanisches Wörterbuch, I. Band. Bern/München 1959.

Praetorius, Michael (1619): Syntagma musicum II. Wolfenbüttel 1619.

Praetorius, Michael (1620): Theatrum instrumentorium seu sciagraphia, Wolfenbüttel 1620 (online: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/15636/271?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Navigation&tx_dlf_tableofcontents%5Baction%5

D=main&tx_dlf_tableofcontents%5Bcontroller%5D=TableOfContents&cHash=516a4004ec135b499b0cce24d375c4d5).

Rimmer, Joan (1977): The Irish harp. 2. Aufl. Cork 1977.

Rosser, Ann (1981): Telyn a thelynor. Hanes y delyn yng Nghymru, 1700-1900. [Caerdydd]: Amgueddfa Werin Cymru, 1981.

Schaik, Martin van (2005): The harp in the Middle Ages. The symbolism of a musical instrument. 2. Aufl. Amsterdam/New York 2005.

Staubli, Thomas (2016): Wie wurden Psalmen aufgeführt? Ein Fenster in die levantinische Kultmusik. In: Welt und Umwelt der Bibel Nr. 82, 4/2016, S. 49-53.

Stokes, Margret (1867): Observations on two ancient Irish works of art known as the Breac Moedog, or Shrine of St. Moedoc of Ferns, and the Soiscel Molaise, or Gospel of St Molaise of Devenish. Read November 21, 1867. In: Archæologia, or Miscellaneous tracts relating to antiquity 43 (1871), S. 131-150.

Stokes, Margaret (1898): The high crosses of Castledermot and Durrow with twelve illustrations; Royal Irish Academy Publication. Dublin 1898.

Stokes, Whitley (1860): Irish glosses. A mediæval tract on Latin declension, with examples explained in Irish … Dublin: Printed at the University Press for the Irish Archæological and Celtic Society, 1860 (online: https://dn790006.ca.archive.org/0/items/irishglossesmedi00stokuoft/irishglossesmedi00stokuoft.pdf).

Stokes, Whitley (1895): The prose tales in the Rennes dindṡenchas. In: Revue celtique 16 (1895), S. 31-83, 135-167, 269-312.

Stokes, Whitley (1900): O'Mulconry's glossary. In: Archiv für celtische Lexikographie 1 (1900), S. 232-324.

Stokes, Whitley (1900a): Acallam na senórach. In: Irische Texte mit Übersetzungen und Wörterbuch, vierte Serie, 1. Heft. Leipzig 1900.

Stokes Whitley/Strachan, John (1901): Thesaurus palaeohibernicus: A collection of Old-Irish glosses, scholia, prose and verse, vol. I. Cambridge 1901, nachgedruckt 1910 mit einem Supplement von Whitley Stokes, Nachdruck der 1910er-Ausgabe: Dublin 1975.

Stuart, John (1856): Sculptured stones of Scotland. Aberdeen 1856 (online: https://archive.org/details/gri_33125008466191/page/16/mode/2up).

Virdung, Sebastian (1511): Musica getutscht vnd außgezogen durch Sebastianum Virdung, Priesters von Amberg… [Basel] 1511 (online: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10990064?page=7).

Walsh, Paul (1933): Gleanings from Irish Manuscripts. Dublin 1933.

Welcker von Gontershausen, Heinrich (1855): Neu eröffnetes Magazin musikalischer Tonwerkzeuge, dargestellt in technischen Zeichnungen aller Saiten- Blas- Schlag-/Friktions-Instrumente… Frankfurt a.M. 1855 (online: https://archive.org/details/bub_gb_SdsPAAAAYAAJ/page/n3/mode/2up).

White, T. P. (1875): Archæological sketches in Scotland. Knapdale and Gigha. Edinburgh/London 1875 (https://books.google.de/books?id=99ZQpwAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).