

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 8 (1984)

Artikel: Die Estampie : ihre Besetzung und Funktion

Autor: Vellekoop, Kees

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869124>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 27.03.2026

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

DIE ESTAMPIE: IHRE BESETZUNG UND FUNKTION*

VON KEES VELLEKOOP

Die uns aus dem Mittelalter überlieferte Musik ist fast ausnahmslos Vokalmusik. Unter den vielen Genres, mit denen sich die höfische Gesellschaft des 12. bis 14. Jahrhunderts unterhielt, gehört die Estampie zu den wenigen, die in fast allen Ländern Westeuropas vorkamen. Die Estampie hat zumindest zwei Erscheinungsformen: wir kennen sie als Instrumentalmusik und als (gesungenes) Gedicht. Auch die Quellen, über die wir verfügen, sind unterschiedlicher Art: die Estampie kommt nicht nur in Musik- und Texthandschriften, sondern auch in musik- und literaturtheoretischen Werken und in der weltlichen Literatur des Mittelalters vor.

So viele Instrumente uns auch bekannt sind aus Literatur und Ikonographie, Instrumentalmusik wurde selten schriftlich fixiert. Fast die Hälfte des ein paar Dutzend Kompositionen umfassenden Repertoires besteht aus Estampien. Es ist deshalb verständlich, daß in unserer Zeit, in der sich mehr Instrumentalisten als Sänger mit mittelalterlicher Musik beschäftigen, gerade die Estampie sich eine wichtige Stelle in der Aufführungspraxis erworben hat.

Einstimmige Estampien, ohne Text, sind uns in zwei Handschriften überliefert:

- Paris, Bibliothèque Nationale, f. fr. 844 („Le Manuscrit du Roi“), fol. 176v–177v.¹

Acht Estampien sind in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts oder um 1300 in die Handschrift eingetragen. Bei der ersten fehlt der Anfang, die zweite, dritte und vierte haben den Titel „Estampie Royal“, die fünfte bis achte, von einer anderen Hand geschrieben, werden „Estampie Real“ genannt.

* Zu der endgültigen Form dieses Aufsatzes haben im Laufe der Jahre viele Mediävisten der Universität Utrecht beigetragen. Insbesondere danke ich Dr. R.E.V. Stuip für seine Hilfe bei der Übersetzung der vielen altfranzösischen Texte und Prof. Dr. W.P. Gerritsen für die Interpretation der in der Estampieforschung bisher kaum studierten mittelniederländischen Quellen. Dr. W. Arlt (Basel), der nach meinem Vortrag in Basel äußerte, daß im Mittelalter mit Estampie möglicherweise nicht immer das gleiche angedeutet wurde, hat mich zu erneuter Prüfung der Quellen angeregt.

Schließlich sage ich Frau Dr. G. Gerritsen-Geywitz (Utrecht) herzlich Dank, nicht nur für ihre Bereitschaft, mein Deutsch zu korrigieren, sondern auch für ihre Geduld während der vielen Stunden, in denen wir zusammen nach den besten Formulierungen gesucht haben.

¹ Facs.-Ausgabe: Jean Beck et Louise Beck, *Le Manuscrit du Roi* = *Corpus Cantilenarum Medii Aevi*, Ser. 2, Vol. 1, Philadelphia 1938. Fol. 176v–177v sind, mit der alten Numerierung, auch reproduziert in Pierre Aubry, *Estampies et danses royales*, Paris 1907, zwischen S. 12 und 13. Transkription: S. 14–24.

- London, British Library, Add. 29987, fo. 55v–58r und 59v–62r.²

In dieser italienischen Trecento-Handschrift sind um 1400 u. a. acht Estampien eingetragen, von denen nur die erste als „Istanpitta“ bezeichnet wird (Istanpitta Ghaetta); die sieben anderen haben einen eigenen Titel (Chominciamento di gioia, Isabella, Tre fontane, Belicha, Parlamento, In pro, Principio di virtu).

Mehrstimmige Estampien finden wir in:

- London, British Library, Add. 28550, dem sogenannten Robertsbridge-Codex.³ Diesem Register der Abtei Robertsbridge wurden im 14. Jahrhundert Orgelkompositionen hinzugefügt, von denen drei auf Grund ihrer Form als Estampie zu betrachten sind. Bei der ersten fehlt der Anfang, die dritte hat den Titel „Retrove“.

In diesen Quellen gibt es keine Hinweise zur Besetzung. Das erklärt die große Freiheit, die Musikanten heute bei der Besetzung zu haben meinen. In der heutigen Praxis werden die einstimmigen Estampien bald auf einem einzigen Instrument gespielt, bald mit einem ganzen Orchester. Zwischen diesen Äußersten scheint alles möglich zu sein. Frederick Crane z. B. sagte 1979 in seinem Aufsatz über die Aufführungspraxis der Estampien in der Londoner Handschrift Add. 29987 (Sigel *Lo*): „Instruments of fairly wide variety in use at the time *Lo* was written down might be appropriate for performance of the pieces. The melody alone might reasonably be played on a rebec, lute, gittern, citole, psaltery, harp, shawm, bombard, recorder, tabor pipe, or transverse flute. Among the melody instruments with built-in drone most appropriate for this repertory are the vielle, hurdy-gurdy, bagpipe, organ, and Jew's harp. A vielle, lute, psaltery, harp, hurdy-gurdy, shawm, bagpipe, organ, or drum might be played as an independent drone instrument. Suitable percussion would include the snare drum, small kettledrums, tambourine, clappers, cymbals, triangle, and hand-clapping. From several medieval accounts, the vielle was the traditional instrument for *estampies*, and it should be the first choice for performance of the *Lo* pieces“.⁴ Diese „medieval accounts“ sind literarische Quellen: vor allem nordfranzösische (*estampie*), aber auch südfranzösische und spanische (*estampida*), italienische (*stampita* oder *istanpitta*), englische (*staump*), deutsche (*stampenie*), niederländische (*stampie*), und schließlich lateinische (*stantipes*). Die

² *The manuscript London, British Museum, Additional 29987*. A facsimile edition with an introduction by Gilbert Reaney = Musicological Studies and Documents 13, 1965. Transkription der Estampien: Jan ten Bokum, *De dansen van het Trecento. Critische uitgave van de instrumentale dansen uit hs. Londen BM add 29987* = Scripta Musicologica Ultrajectina 1, Utrecht, 3/1982.

³ Harry E. Wooldridge, *Early English Harmony from the 10th to the 15th Century*, Vol. I, Facsimiles, London 1897, Nr. 42 und 43. Die Estampien sind herausgegeben von Willi Apel, *Keyboard music of the fourteenth & fifteenth century* = Corpus of Early Keyboard Music 1, [Dallas/Texas], 1963, Nr. 1–3.

⁴ Frederick Crane, „On performing the *Lo* estampies“, *Early Music* 7 (1979) 24–33, Zitat: S. 28.

Texte stammen aus dem 12. bis 15. Jahrhundert, und ich möchte gerade diese Quellen benutzen, um die Frage nach der Besetzung der Estampie zu lösen. Vielleicht können sie uns auch einen Hinweis geben auf die Funktion der Estampie im mittelalterlichen Leben.

Der Text, mit dem die Geschichtsschreibung der Estampie anfängt, ist das okzitanische Lied „Kalenda maia“ des Troubadours Raimbaut de Vaqueras (zwischen 1190 und 1200). Am Schluß der letzten Strophe wird es als „estampida“ bezeichnet („Ai l'estampida“).⁵ Zu dieser Estampida gehört ein „razo“, eine Art gesprochener Einleitung zu dem Lied. In diesem Razo wird erzählt, unter welchen Umständen „Kalenda maia“ entstanden ist.⁶ Raimbaut stand zu der Zeit im Dienste des Marquis von Monferrat in Nordwestitalien. „Da kamen zwei Jongleure aus Nordfrankreich zum Hofe des Marquis, die gut fiedeln konnten. Eines Tages spielten sie eine Stampida, die dem Marquis, den Rittern und den Damen besonders gefiel.“ Raimbaut aber, der Liebeschmerz hatte, freute sich nicht. Als der Marquis ihn dazu aufforderte, verfaßte er schließlich doch einen Text auf die Stampida. „Diese Stampida wurde geschrieben auf die Töne der Stampida, die die Jongleure auf ihren Fiedeln spielten.“ Dieser Razo ist in verschiedener Hinsicht wertvoll für uns: wir erfahren, daß die Stampida ein instrumentales Stück war, das von zwei Jongleuren, also Berufsmusikern, gespielt wurde. Auch die Bemerkung, daß die Jongleure aus „Franza“ (Nordfrankreich) kamen, ist bedeutsam, denn der früheste Text, in dem das Wort Estampie vorkommt, ist ein Roman aus dem Jahre 1165, der *Eracle* von Gautier d'Arras:⁷

Devant la dame a fait le jour
Mainte estampie et maint trestour.

Es handelt sich hier um ein großes Fest für Kaiserin Athanaïs, mit Spielen, Tänzen und Musik. Einer der Jongleure, Pariadès, übertraf alle anderen. Er spielte für die Kaiserin mehrere Estampien auf seiner Harfe und er tanzte. Daß er Harfe spielte, ist im Zusammenhang mit der Estampie ungewohnt, aber verständlich, weil der *Eracle* im antiken Rom spielt und deshalb eine Harfe (cithara) eher angebracht ist als die „modernere“ Fiedel.

Aus dem Kontext wird nicht deutlich, was hier mit Estampie gemeint ist. Spielte Pariadès instrumentale Stücke, wie die Jongleure in Monferrat? Jedenfalls ist die Herkunft des Verfassers ein Hinweis auf Nordfrankreich. Daß auch die Melodie der „Kalenda maia“ tatsächlich in dieser Gegend bekannt war, wird bestätigt durch die Tatsache, daß sie uns auch mit einem französischen Text überliefert ist:

⁵ Ausgabe: Friedrich Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang* = Das Musikwerk 2, Köln 1951, 16–17 (Nr. 8).

⁶ Jean Boutière und A.-H. Schutz, *Biographies des Troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1964, 465–468.

⁷ Gautier d'Arras, *Eracle*, hrsg. von Guy Raynaud de Lage = Les Classiques Français du Moyen Age 102, Paris 1976, 107 (V. 3467–3468). Übers.: „Für die Dame hat er an dem Tage gemacht: manche Estampie und manche Tanzfigur“.

„Souvent souspire“.⁸ Dieses Trouvèrelied wird in den Quellen jedoch nicht als Estampie bezeichnet. Das ist besonders interessant, denn es stellt sich heraus, daß sich im 13. Jahrhundert zwei unterschiedliche Formen der Estampie entwickelt haben: eine südfranzösische und eine nordfranzösische.⁹ „Kalenda maia“ diente als Vorbild für die südfranzösischen und nordspanischen Estampidas, wie z. B. die des Troubadours Cerverí de Girona (zwischen 1250 und 1280 als Dichter tätig). Er schrieb vier Estampidas, die zum Vortragen oder Singen bestimmt waren.¹⁰ Die letzte der uns bekannten Estampidas dieses Typus ist die von Rostanh de Berenguier.¹¹ Charakteristisch für diese ohne Melodie überlieferten Estampidas ist, daß sie nur wenige Reimwörter und kurze Sätze haben und eine aabb...-Form, die für alle Strophen die gleiche ist.

Um 1300 gibt es eine Dichtungslehre aus dem Süden, die *Doctrina de compondre dictatz*, in der über die Stampida u. a. gesagt wird: „Die Stampida [...] soll eine neue Melodie haben [...]. Stampida wird sie genannt, weil die Stampida mehr Kraft beim Vortragen oder Singen erfordert als jeder andere Gesang“.¹² Estampidas sind tatsächlich literarisch kompliziert und erfordern vom Vortragenden viel Kraft. In diesem Zusammenhang darf die Etymologie und Bedeutung des Verbs „estampir“ nicht unerwähnt bleiben: „estampir“ wird abgeleitet von dem gotischen „stampjan“ (stampfen) und hängt zusammen mit dem Lärm, der aus einer heftigen Bewegung entsteht (das Zuschlagen einer Tür z. B.). Man kann es übersetzen mit „ertönen, erschallen“.¹³ Das ist wichtig für unser Thema, denn diese Bedeutung läßt sich leicht mit Instrumentalmusik verbinden. Eine instrumentale Estampida muß es auch im Süden gegeben haben, denn noch im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts wird in den „Leys d'amors“ gesagt: „Estampida [...] bezieht sich manchmal auf die Instrumentalmusik, und darum spreche ich nicht darüber“.¹⁴

Kehren wir zurück nach Nordfrankreich. Im *Tristan*-Roman Gottfrieds von Straßburg (1210) lesen wir über Isolde¹⁵:

⁸ Hans Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt*, Leiden 1955, Nr. 1506.

⁹ Patricia W. Cummins, „Le problème de la musique et de la poésie dans l'estampie“, *Romania* 103 (1982) 259–277.

¹⁰ Ausgabe: Martín de Riquer, *Obras completas del Trovador Cerverí de Girona. Texto, traducción y comentarios*, Barcelona 1947, 64–77 (Nr. 24–27).

¹¹ Anfang des 14. Jahrhunderts. Ausgabe: Paul Meyer, *Les derniers Troubadours de la Provence*, Paris 1871, 92–95.

¹² „Estampida [...] deu [...] haver [...] so novell [...] Stampida es dita per co stampida cor pren vigoria en contan o en xantan pus que null autre cantar.“ Zitiert in Lloyd Hibberd, „Estampie and stantipes“, *Speculum* 19 (1944) 222–249 (S. 224).

¹³ Walther von Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, 17. Band, Basel 1966, 213–215 (s. v. „stampjan“).

¹⁴ „Estampida [...] respies algunas vetz quant al so d'esturmens et adonx d'aquesta no curam.“ Zitiert in Lloyd Hibberd, „Estampie and stantipes“, *Speculum* 19 (1944) 222–249 (S. 224).

¹⁵ Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isold*, hrsg. von Friedrich Ranke, Dublin/Zürich 14/1969, 101 (V. 8058–8062).

Si videlt ir stampenie,
leiche und so vremediu notelin,
diu niemer vremeder kunden sin,
in franzoiser wise
von Sanze und San Dinise.

Dieser in einem an Frankreich grenzenden Gebiet entstandene Text ist in mancher Hinsicht aufschlußreich. Offensichtlich spielt Isolde auf ihrer Fiedel Estampien und andere fremde Melodien „auf französische Weise“. Gottfried präzisiert das Französische sogar: zwischen Sens und St. Denis.

Dreißig Jahre später schreibt Gautier de Tournay (Nordwestfrankreich) in seinem *Gilles de Chin*¹⁶:

Cil viéleur vièlent lais,
Cançonnetez et estampiez.

Aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt das *Miracle de l'evesque que l'arcediacre murtrit pour estre evesque après sa mort*. Nach der Ermordung des Bischofs durch den Erzdiaken wird dieser, unter Aufsicht eines Ritters, zum Bischof gewählt; aus diesem Anlaß gibt er ein Bankett¹⁷:

— L'evesque:
G'y met tant que je suis grant cure,
Car j'ay huy eu moult d'onneurs.
Faites cy venir les jugleurs,
Qui ces gens cy esbaudiront:
Plus liez seront quant les orront,
Si com moy semble.
— Second clerc:
Seigneurs, venez ça touz ensemble:
Mon seigneur a de vous mestier.
Ouvrez cy de vostre mestier
Une estampie.

Die Estampie wurde im Norden auch gesungen. Im schon erwähnten *Tristan* (1210) sagt Gottfried von Straßburg über Tristan¹⁸:

¹⁶ Ausgabe: *Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg*, hrsg. von Baron de Reiffenberg, Tome VII, Bruxelles 1847, 1–190. Zitat: S. 42 (V. 1147–1148). Übers.: Die Fiedler fiedeln Lais, Chansons und Estampien“.

¹⁷ Ausgabe: *Miracles de Nostre Dame par personnages*, hrsg. von Gaston Paris und Ulysse Robert, Tome I, Paris 1876, 101–144. Zitat S. 130 (V. 724–733). Übers.: Der Bischof: „Ich verwende große Sorgfalt auf dieses [Festessen], soviel ich kann, denn ich habe heute große Ehren empfangen. Laßt die Spielleute hierher kommen, die die Menschen hier unterhalten werden: fröhlicher werden sie sein, wenn sie jene hören werden, wie mir dünkt“. Zweiter Kleriker: „Herren, kommt hier alle zusammen: mein Herr braucht euch. Spielt hier nach eurem Beruf eine Estampie“.

¹⁸ Gottfried von Straßburg, *Tristan und Isold*, hrsg. von Friedrich Ranke, Dublin/Zürich 14/1969, 29 (V. 2293–2295).

ouch sang er wol ze prise
schanzune und spaeh wise,
refloit und stampenie.

Weitere Hinweise auf gesungene Estampien im Norden Frankreichs sind mir aus dem 13. Jahrhundert nicht bekannt. Erst um 1300 informiert uns Johannes de Grocheio in seinem *Tractatus de musica* ausführlich über die Estampie, die er „stantipes“ nennt. Aus seinen verstreuten Bemerkungen wähle ich die folgende: „Estampie wird derjenige Gesang genannt, in dem Verschiedenheit in den Teilen und im Refrain besteht, sowohl in der Harmonie des Textes, als im Gesang, wie in dem französischen *A l'entrant d'amors* oder *Certes mie ne cuidoie*. Die Schwierigkeit dieses [Gesanges] aber bewirkt, daß die Aufmerksamkeit der jungen Männer und Mädchen auf ihn gerichtet bleibt, und er hält sie von schlechten Gedanken ab“. ¹⁹

Die gesungenen Estampien, die Johannes erwähnt, kennen wir leider nicht, aber wir können uns eine Vorstellung von diesen schwierigen Liedern machen mit Hilfe einer Texthandschrift, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts in Lothringen entstanden ist und sich jetzt in Oxford befindet. ²⁰ Sie enthält (beachten Sie die Reihenfolge) „Grans chans“, „estampies“, „jeus partis“, „pastorelles“, „balletes“, „sottes chansons“ und schließlich 101 Motettentexte.

Aus den neunzehn Estampies wähle ich die folgende ²¹:

I	Amors cui j'ai tant servi	]
	M'ait de chanteir resjoit,	
	Por celle a cleir vis	
	A cui suis amins,	
	A cui j'ai tout mon cuer donei.	
	An non Dei	
	J'an morrei.	
	C'elle n'ait de moi merci,	]
	Douce dame cui j'aim si.	
	Ces saverous ris	
	M'ont si antrepris	
	Ke je ne puis sans li dureir.	
	Si oil cleir	
	M'ont navreit	
	D'ameir	

¹⁹ Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig [1972], 132: „Cantilena, quae dicitur stantipes, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu, sicut gallice *A l'entrant d'amors* vel *Certes mie ne cuidoie*. Haec autem facit animos iuvenum et puellarum propter sui difficultatem circa hanc stare et eos a prava cogitatione devertit“. Eigene Übersetzung.

²⁰ Oxford, Bodleian Library, Douce 308, fol. 179r–185v.

²¹ *Les estampies françaises*, hrsg. von Walter O. Streng-Renkonen = *Les Classiques Français du Moyen Age* 65, Paris 1930, 14–15 (Nr. VII).

II Si ke je m'anjoie.
 Se je s'amour n'avoie,
 Eschapeir ne poroie.
 Ansi
 Traüt m'aveis et sopris,
 s'an vostre cuer pitiet nen ait,
 Qui m'ait trait
 D'un dous dairt.

Por Deu, si vous proie
 Ke oblieiz ne soie
 Et ke toz jors s'otroie
 Ansi
 Mes cuers joliz qui tout dis
 S'atent a vostre cors, lou gai.
 Si ne sai
 Ce je jai
 L'avrai.

III Quant je remire
 Sai grant biatei florie,
 A cui nulle ne c'est prize,
 Si me merveil
 Et voix esbaïsant,
 Coment Deus fut si aovreiz
 An formeir
 Trezor teil.
 Fellon d'anvie,
 Li cors Dieu vos maldie,
 Kant vos mi toleis la vie.
 Et se ne faites
 C'anui et jangement;
 Vos ni poeiz rienz conkesteir.
 Vous gaisteis
 Vos pairleis
 Fueis!

Das „chanteir“ im zweiten Vers ist ein Hinweis auf den gesungenen Vortrag dieses Textes. Die Form ist faszinierend: nur wenige Reimwörter und lange neben kurzen Versen (mit zwei bis acht Silben). Jede Strophe hat ihre eigene Form. Sie besteht aus zwei Hälften, deren zweite jeweils zwei Silben mehr enthält. Diese charakteristischen Eigenschaften erinnern an die Form der uns bekannten instrumentalen Estampien: die Strophe gleicht dem Punctus, der das erste Mal mit einem „ouvert“, das zweite Mal mit einem gewöhnlich etwas längeren „clos“ beschlossen wird. Johannes de Grocheio erwähnt die Estampie auch in seinen Ausführungen über die

Doxologie und besonders über deren Schluß, das „Saeculorum amen“, das je nach den acht Tonarten verschieden gestaltet wird: „Dieser Gesang aber wird nach den Psalmen gesungen. Und manchmal wird ein ‚neupma‘ hinzugefügt, nämlich nach den Psalmen des Evangelisten [d.h. den Cantica]. Ein ‚neupma‘ ist wie eine Coda oder Ausgang, der auf die Antiphon folgt, so wie auf der Fiedel der Ausgang auf den Cantus coronatus oder die Estampie folgt, den die Fiedelspieler ‚modus‘ nennen.“²² Die gesungene Estampie wurde also vom Fiedler mit einem Nachspiel abgeschlossen.

Wenn Johannes über den Fiedelspieler spricht, sagt er: „Ein guter Künstler führt im allgemeinen jeden Gesang und jede Melodie und überhaupt jede musikalische Form auf der Fiedel vor. Dasjenige jedoch, was man gewöhnlich vor den Reichen auf Festen und bei Spielen hervorbringt, wird im allgemeinen auf dreierlei zurückgeführt, nämlich auf den Cantus coronatus, die Ductia und die Estampie.“²³ Es handelt sich hier um die instrumentale Estampie: „Die Estampie ist ein textloses, durch ‚puncta‘ begrenztes Tonstück, das eine schwierige Unterscheidung der Konkordanz hat. Ich sage ‚das eine schwierige usw. hat‘. Wegen deren Schwierigkeit nämlich stellt sie den Geist des Spielers und auch den des Zuhörenden auf diese ein und wendet vielfach den Sinn der Reichen von schlechten Gedanken ab. Ich sage ‚durch puncta begrenzt‘, weil ihr der Taktschlag, der in der Ductia ist, fehlt und sie allein an der Unterscheidung von ‚puncta‘ erkannt wird.“²⁴ Auf die acht Estampies royales im Manuscrit du Roi, die aus der gleichen Zeit stammen, trifft diese Beschreibung tatsächlich zu.²⁵

Wie soll man diese Estampien besetzen? Nicht nur Johannes, sondern auch die zeitgenössischen Quellen sprechen ausschließlich von der Fiedel. Jehan Maillart beginnt seinen *Roman du Comte d'Anjou* (1316) mit einer Aufzählung der Möglichkeiten, andere Leute zu ergötzen²⁶:

²² Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig [1972], 160: „Cantus autem iste post psalmos decantatur. Et aliquoties neupma additur, puta post psalmos evangelistas. Est autem neupma quasi cauda vel exitus sequens antiphonam, quemadmodum in viella post cantum coronatum vel stantipedem exitus, quem modum viellatores appellant“. Die Übersetzung stimmt weitgehend mit der von Ernst Rohloff (S. 161) überein.

²³ Ibidem, 136: „Bonus autem artifex in viella omnem cantum et cantilenam et omnem formam musicalem generaliter introducit. Illa tamen, quae coram divitibus in festis et ludis fiunt communiter, ad tria generaliter reducuntur, puta cantum coronatum, ductiam et stantipedem“. Übersetzung nach Ernst Rohloff (S. 137).

²⁴ Ibidem, 136: „Stantipes vero est sonus illitteratus, habens difficilem concordantiarum discretionem, per puncta determinatus. Dico autem *habens difficilem etc.* Propter enim eius difficultatem facit animum facientis circa eam stare et etiam animum advertentis et multoties animos divitum a prava cogitatione devertit. Dico etiam *per puncta determinatus*, eo quod percussione, quae est in ductia, caret et solum punctorum distinctione cognoscitur.“ Übersetzung nach Ernst Rohloff (S. 137).

²⁵ Vgl. Anm. 1.

²⁶ Jehan Maillart, *Le Roman du comte d'Anjou*, hrsg. von Mario Roques, Paris 1931, I (V. 11–14). Übers.: „Einige singen Pastourellen, andere spielen auf Fiedeln Chansons royaux und Estampien, Tänze, Weisen und ‚baleries‘“.

Li auquant chantent pastourelles;
Li autre dient en vielles
Chançons royaus et estempies,
Dances, noctes et baleriez.

In der *Messe des oiseaux* von Jean de Condé (erste Hälfte des 14. Jahrhunderts) wird beschrieben, wie eine höfische Gesellschaft ein Bankett im Freien abhält („le repas allégorique“). Wenn die Knechte das Geschirr abgeräumt haben, kommt die Musik²⁷:

.IIII. menestreil de vïele
Ont une estampie nouviele
Devant la dame vïelee;
La fu joie renouvelee.
Maint menestreil de cuer entier
I servirent de lor mestier.

Es zeigt sich deutlich, daß die Aufführung instrumentaler Estampien vor allem eine Sache der fiedelspielenden Musiker war. Das gilt nicht nur für Frankreich, sondern auch für andere Länder, aus denen wir allerdings nur spärliche Informationen besitzen.

Aus England, wo die führende Gesellschaftsschicht stark französisch orientiert war, ist nur ein Text bekannt, *Sir Beues of Hamtoun* (um 1300)²⁸:

While Iosian was in Ermonie,
þ he hadde lerned of minstralcie.
Vpon a fiþele for to play
Staumpes, notes, garibles gay.

„Ermenie“ ist das imaginäre Gebiet der armorikanischen Bretagne.²⁹ Selbstverständlich sind auch die Orgel-Estampien im Robertsbridge-Codex aus dem 14. Jahrhundert ein Zeugnis dafür, daß die Engländer die Estampie kannten. Bemerkenswert ist in beiden Quellen die Ausrichtung auf Frankreich.³⁰

Aus Italien kennen wir mehrere Quellen, die alle aus dem 14. Jahrhundert stammen. In den Glossen, die um 1300 den *Documenti d'amore* des Francesco

²⁷ Jean de Condé, *La Messe des oiseaux et le dit des Jacobins et des Fremeneurs*, hrsg. von Jacques Ribard, Genève 1970, 33 (V. 641–646). Übers.: „Vier Fiedler haben eine neue Estampie für die Dame gefiedelt. Da erneuerte sich die Freude. Manche Minstrels dienten hier von ganzem Herzen, nach ihrem Beruf“.

²⁸ *Sir Beues of Hamtoun* (Ms. Auchinleck), hrsg. von Eugen Kölbing = Publications of the Early English Text Society, Extra Series 48 (1886), 182 (V. 3904–3908). Übers.: „Als Iosian in Ermonie war, hatte sie die Minstreiskunst gelernt: auf einer Fiedel zu spielen Estampien, Weisen, fröhliche Verzierungen“.

²⁹ Friedrich Dick, *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Gießen 1932, 33–34.

³⁰ Den Estampien folgen nämlich Orgelbearbeitungen von Motetten, die nur in einer der französischen Handschriften vorkommen, in denen der „Roman de Fauvel“ (um 1316) überliefert ist.

Barberino beigefügt wurden, lesen wir: „Consonium wurde früher jede Erfindung von Worten genannt, die zu irgendeiner Caribo, Nota, Stampita oder dergleichen zuvor komponierten Melodien verfertigt wurde. Heute folgen solche Worte dem Namen der Melodie oder der Melodie des Verfassers.“³¹ Dieser Text ist ziemlich kryptisch. Wichtig für uns ist, daß einer existierenden Stampita Text unterlegt werden konnte.

Boccaccio erzählt in seinem *Decamerone* (um 1350), daß 1282 in Palermo ein Fest organisiert wurde von einem reichen Florentiner, Bernardo Puccini.³² Seine Tochter hatte sich in König Carlo verliebt und wollte das dem König kenntlich machen. Sie läßt den Sänger und Spieler Minuccio d'Arezzo, der auch beim König beliebt war, zu sich kommen und beauftragt ihn, etwas zu spielen und zu singen: „Mit seiner Fiedel spielte er ganz lieblich eine Stampita, und dann sang er eine Canzone“.³³

In der Einleitung zum fünften Tag des *Decamerone* erzählt Boccaccio den Verlauf des Tages. Nach dem Mittagessen „wurden eine Stampita und ein oder zwei Tanzlieder gesungen, auf fröhliche Weise“.³⁴ Danach wurde getanzt, mit Gesang und Instrumentenspiel. Es zeigt sich, daß Boccaccio sowohl gesungene als auch auf der Fiedel gespielte Estampien kannte.

Eine negative Mitteilung findet sich in *Il Sollazzo* (14. Jahrhundert) von Simone Prudenzi. Über ein Orgelkonzert im Vesperdienst am Weihnachtsabend sagt er: „Keine Stampita wurde hier gehört, außer den üblichen kirchlichen [Weisen] wie Antiphonen und andere Kirchenmelodien.“³⁵ Ich bin der Meinung, daß wir in bezug auf die einstimmigen „istanpitte“ in der Londoner Handschrift (um 1400) die Orgel als Instrument nicht ausschließen dürfen, aber auch die Wahl der Fiedel (Boccaccio) liegt auf der Hand. Übrigens haben diese italienische Estampien alle die uns schon aus Nordfrankreich bekannte komplizierte Form.

Die Orgel als Instrument für Estampien, besonders im 14. Jahrhundert, ist mehrmals belegt. 1388 bittet der König von Aragon in einem Brief den Vicomte de Roda um einen Orgelspieler, der das Buch mitbringen soll, „in dem die Estampidas notiert sind und die anderen Werke für ‚exaquier‘ und Orgel, die ihm bekannt

³¹ Oreste Antognoni, „Le glosse ai Documenti d'Amore“, *Giornale di filologia romanza* 4 (1881) 96. Zitat: „Consonium antiquitus dicebatur omnis inventio verborum que super aliquo caribo, nota, stampita, vel similibus componebantur precompositis sonis. Hodie verba talia nomen soni vel sonum fabricantis secuntur“. Es ist nicht bekannt, was mit „caribo“ gemeint ist.

³² Giovanni Boccaccio, *Decameron*, hrsg. von Cesare Segre, Milano 1966, 623 ff. (Decima giornata, Novella 7).

³³ Ibidem, 624: „[...] con una sua vivuola dolcemente sonò alcuna stampita e cantò appresso alcuna canzone [...]“.

³⁴ Ibidem, 320: „[...] poi che alcuna stampita e una ballatetta o due furon cantate, lietamente [...]“.

³⁵ S. Debenedetti, „Il Sollazzo e il Saporetto con altre rime di Simone Prudenzi d'Orvieto“, *Giornale storico della Letteratura italiana*, Suppl. 15 (Torino 1913) 106: „Nulla stampita ivi fo intesa/Se none ecclesiastici ordinarii/Si come antifane et altri suon di ghiesa“. Vergl. auch: Hélène Wagenaar-Nolthenius, „Estampie/Stantipes/Stampita“, *L'Ars Nova italiana del Trecento, Secondo convegno* (Certaldo 1970) 399–409 (bes. 407–408).

sind“.³⁶ Ob es sich hier um Kompositionen wie jene in dem englischen Roberts-bridge-Codex handelte, läßt sich nicht entscheiden.

Als mögliche Besetzung für die Estampie sind wir bis jetzt Fiedel und Orgel begegnet. Kehren wir zurück nach Nordfrankreich, so finden wir auch Hinweise auf Blasinstrumente, mit oder ohne Trommel. Aus dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts stammt die Pastourelle „Au tens paschor“ von Jehan Erart³⁷:

Gui du tabor au chalemel
Lors fet ceste estampie:
Cibalala duriaus duriaus,
Cibalala durie.

Und in einer Motette „L'autre jour/Au tens paschor/In seculum“ (um 1300) ist die zweite Stimme offensichtlich von dieser Pastourelle beeinflusst³⁸:

Au tens pascour tuit li pastour d'une contree
ont fait assemblee desous une vallee.
Hebers en la pree a de la pipe et dou tabour
la danse demenee; Robin pas n'agree, quant il
l'a esgardee, mais par aatie fera mieudre estampie.
Lors a saisi son fourrel, prist son chapel,
sa cote escourcie, s'a fait l'estampie jolie
pour l'amour de s'amie.
Rogiers, Guios et Gautiers en ont mout grant envie,
n'i a nul qui rie, ains font aatie,
k'ains ke soit la vespre, iert sa pipe effondree.

In einer dritten Pastourelle, „En mi deus, vrais deus“ (Anfang des 14. Jahrhunderts), hatte Marion einem Ritter versprochen, mit ihm zu schlafen. Als der Ritter kommt, streiten sich Robin und Marion; Robin will es gut machen und sagt³⁹:

³⁶ Felipe Pedrell, „Jean I d'Aragon, compositeur de musique“, *Riemann-Festschrift* (Leipzig 1909) 229–240. S.232: „lo llibre on te notades les estampides e les altres obras que sab sobrel exaquier e los orguens“.

³⁷ *Les poésies du trouvère Jehan Erart*, hrsg. von Terence Newcombe = Textes littéraires français 192. Genève/Paris 1972, 84–90. Zitat Strophe 4 (V. 57–60). Übers.: „Wilhelm von der Trommel spielte für sie auf der Schalmei diese Estampie: cibalala usw.“. In zwei der vier Handschriften steht „fla(h)utel“ statt „chalemel“.

³⁸ Pierre Aubry, *Cents motets du XIII^e siècle, publiés d'après le Manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg*, Paris 1908, Bd. I, fol. 7rv. Übers.: „Im Frühling versammelten sich alle Hirten aus einer Gegend in einem Tal. Hebers führte mit Flöte und Trommel den Tanz an; Robin ist nicht damit einverstanden, als er es sieht, aber wird aus Eifersucht eine bessere Estampie machen. Er ergreift sein Futteral, nimmt seinen Hut, bindet seine Kleider auf [und] macht die fröhliche Estampie aus Liebe zu seiner Freundin. Rogiers, Guios und Gautiers sind sehr eifersüchtig. Keiner lacht, aber sie drohen, daß, bevor es Abend wird, seine Flöte zerbrochen sein wird“.

³⁹ *Romances et Pastourelles françaises des XII^e et XIII^e siècles*, hrsg. von Karl Bartsch, Leipzig 1870, 153–154. Zitat Strophe 2 (V. 19–22). Übers.: „Ach, Marion, ich bitte dich auf höfische Weise: vergib mir meine Übeltat. Ich werde für dich eine Estampie machen, so fröhlich: tanz ein wenig, ich bitte dich.“

E Marot, par cortoisie
je te prie,
mon meffait pardone moi,
je ferai une estampie
si jolie:
balle un petit, je t'an proi.

In *La Prison amoureuse* (1372–73) beschreibt Froissart, wie eine höfische Gesellschaft in ein Zimmer mit schönen Fliesen kommt, geeignet zum Tanzen⁴⁰:

La estoient li menestrel,
Qui s'aquitoient bien et bel
A piper, et tout de nouvel,
Houes danses teles qu'il sceurent.
Et si trestost que cessé eurent
Les estampies qu'il batoient,
Chil et chelles qui s'esbatoient
Au danser, sans gaires attendre,
Commenchierent leurs mains à tendre
Pour caroler [...]

Wurde Froissart inspiriert von Guillaume de Machauts *Remède de Fortune* (vor 1357)? Auch hier begibt sich eine Gesellschaft in einen prächtigen Saal⁴¹:

Mais qui veïst après mengier
Venir menestrels sans dangier,
Pingniez et mis en puré corps!
La firent mains divers acors.
Car je vie la tout en un cerne
Viële, rubebe, guiterne, [...]

In den folgenden elf Versen zählt Machaut so ungefähr alle Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente auf, die ihm bekannt sind, und sagt dann⁴²:

⁴⁰ Jean Froissart, *La prison amoureuse*, hrsg. von Anthime Fourrier, Paris 1974, 47 (V. 354–363). Übers.: „Da waren die Minstrels, die sich Mühe gaben, gut und schön zu blasen, und zwar etwas ganz Neues, Stampftänze, wie sie sie kannten, und sobald die Estampien, die sie stampften, aufhörten, fingen Männer und Frauen, die sich am Tanze erfreuten, unverzüglich an, einander die Hände zu reichen zum Reigen.“

⁴¹ *Œuvres de Guillaume de Machaut*, hrsg. von Ernest Hoepffner, Tome II, Paris 1911, 145 (V. 3957–3962). Übers.: „Aber du hättest sehen sollen, wie nach dem Essen die Minstrels kamen, elegant gekämmt und leicht bekleidet. Sie bildeten zahlreiche verschiedene ‚acors‘ [Ensembles], denn ich sah dort alles in einem Kreis: Fiedel Rebec, Guiterne [...].“

⁴² *Ibidem*, 146 (V. 3976–3991). Übers.: „Und sicher dünkt mich, daß nie eine solche Melodie gehört noch gesehen war, denn jeder von ihnen, nach der Stimmung seines Instruments, ohne Mißklang, spielt Fiedel, Guiterne, Zitole, Harfe, Trompete, Horn, Flöte, Pfeife, bläst, spielt Sackpfeife, Pauke, Trommel, und alles, was man tun kann mit Finger, Plektrum und Bogen, hörte und sah ich in diesem kleinen Park.“

Nachdem sie eine Estampie gespielt hatten, gingen die Damen und ihre Gesellschaft zu zweit, zu dritt, einander bei den Fingern haltend, bis in ein sehr schönes Zimmer [...].“

Et certainnement, il me semble
 Qu'onques mais tele melodie
 Ne fu veüe ne oïe,
 Car chascuns d'eaus, selonc l'acort
 De son instrument, sans descort,
 Viële, guiterne, citole,
 Harpe, trompe, corne, flajole,
 Pipe, souffle, muse, naquaire,
 Taboure, et quanque on puet faire
 De dois, de penne et de l'archet
 Oï j'et vi en ce parchet.
 Quant fait eurent une estampie
 Les dames et leur compaignie
 S'en alerent, ci deus, ci trois,
 En elles tenant par les dois,
 Jusqu'en une chambre moult belle;

Ich möchte betonen, daß es sich hier nicht um eine Beschreibung einer realen Estampie-Aufführung handelt. Nicht nur Machaut selbst sagt, daß „nie zuvor eine solche Melodie gesehen noch gehört wurde“, auch ein derartiges heterogenes Ensemble ist unvorstellbar. Was er beschreibt, ist eher eine Art Vision. Die heutige Praxis, Estampien mit einem großen, heterogen zusammengesetzten Orchester zu spielen, kann sich nur auf diesen Text berufen. Sie läßt alle anderen, zweifellos mehr mit der mittelalterlichen Praxis übereinstimmenden Beschreibungen außer Betracht und zeugt zudem von einer falschen Interpretation von Machauts Text.

Auf jeden Fall steht fest, daß in Frankreich bis rund 1350 für die Aufführung der Estampie im höfischen Kontext die Fiedel vor anderen Instrumenten bevorzugt wurde. Nur bei den Pastourellen werden ausnahmslos Blasinstrumente erwähnt.

Außerhalb Frankreichs kommt im 14. Jahrhundert auch die Orgel in Betracht. Wenn wir nach 1350 in französischen Texten lesen, daß die Estampie im höfischen Kreis von Blasinstrumenten (Froissart) und sogar von einem großen Ensemble (Machaut) gespielt wird, ist zu erwägen, ob hier vielleicht nicht mehr dieselbe Estampie gemeint ist wie die, die wir in den literarischen, musikalischen und musiktheoretischen Quellen um 1300 antrafen. Wir dürfen nicht ausschließen, daß Estampie manchmal nicht mehr als eine Bezeichnung für Instrumentalmusik ist.

FUNKTION DER ESTAMPIE

Einige der oben genannten Quellen geben nicht nur Aufschluß über die Besetzung der Estampie, sondern auch über ihre Funktion im höfischen Musikleben.

Bankett → Estampie

Im *Miracle de l'evesque* ... (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) werden nach dem Bankett die Jongleure aufgefordert, eine Estampie zu spielen. Nach dem „Repas allégorique“ in Jean de Condés *Messe des oiseaux* (1. Hälfte des 14. Jahrhunderts) fiedeln vier Menestrels eine neue Estampie.

In dem nur fragmentarisch erhaltenen mittelniederländischen *Cassamus*-Roman (14. Jahrhundert) lesen wir, daß die Minstrels nach dem Essen „viele neue Estampien spielten“⁴³:

Na den etene dedemen saen
Die taflen henen, omdat men dwaen
Soude, als men daer dede
Met alte groter hovescede.
Daer na quamen die minestrele
Ende speelden nuwe stampien vele.

In *Reinaerts Historie* (um 1400), der Fortsetzung des mittelniederländischen *Reinaert* aus dem 13. Jahrhundert, wird ein großes Fest beschrieben. Nach Speise und Trank wird hier das Vortragen von Erzählungen und Estampien erwähnt⁴⁴:

die spise vloiede ende di dranc,
men sprac daer sproken ende stampien,
dat hof was al vol melodien:
het mocht enen lusten, die sulken hof saghe.

⁴³ Eelco Verwijs, *Roman von Cassamus (fragment)*, Leiden [1869], XVI (V. 12–17). Übers.: „Nach dem Essen stellte man die Tische zur Seite, damit man sich die Hände waschen konnte, wie man dort mit sehr feinen Manieren zu tun pflegte. Danach kamen die Minstrels und spielten viele neue Estampien.“

⁴⁴ *Reinaert, Willems Gedicht „Van den vos Reinaerde“ und die Umarbeitung und Fortsetzung „Reinaerts Historie“*, hrsg. und erläutert von Ernst Martin, Paderborn 1874, 199–200 (V. 3498–3501). Und schließlich ein mittelniederländisches Gedicht, das in einem epischen Text vorkommt und dort „stampye“ genannt wird: „Alse Nigrieel deze stampye ...“. Leider fehlen die folgenden Verse. Diese „stampye“ hat abwechselnd weibliche und männliche Reime, mit Ausnahme der letzten drei Verse (a' b a' b a' b a' a' b). Ausgabe: *Madelghijs' kintsheit, al de gekende fragmenten*, hrsg. von Napoleon de Pauw, Gent 1889. 203.

Ein solches Gedicht hatte Jan van Boendale im Jahre 1316 vielleicht vor Augen, als er von „die goede vedelare Lodewijc van Vaelbeke in Brabant“ sagte: er sei der erste „die vant van stampien die manieren, die men noch hoert antieren“. Vgl.: J. te Winkel, *Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde van Middeleeuwen en Rederijkerstijd*, Bd. I, Haarlem 2/1922, 434–435.

Estampie → Tanz

In anderen Quellen zeigt sich, daß nach der Aufführung der Estampie(n) getanzt wird. Mit einiger Vorsicht kann diese Kombination schon im ältesten Estampie-Zitat, im *Eracle* (1165), gelesen werden: „mainte estampie et maint trestour“. Jean Maillart (1316) erwähnt als Repertoire der Fiedler zuerst „chansons royaux et estampies“ und danach „dansses, notes et baleries“. In Froissarts *La prison amoureuse* (1372–73) hört die Gesellschaft zuerst die Estampien der Menestrels und fängt anschließend an zu tanzen. Ich möchte darauf hinweisen, daß auch in den zwei Handschriften, die uns die einstimmigen Estampien überliefern, zuerst acht Estampien notiert sind und nach diesen die Tänze. In der Handschrift Paris, BN, f.fr.844, ist es nur eine „Dansse real“, in der Handschrift London, BL, Add. 29987, finden wir nach den Estampien: Salterello, Trotto, Salterello, Salterello, Lamento di Tristano, La Manfredina, Salterello.⁴⁵

Bankett → Estampie → Tanz

Nur wenige Texte geben derart detaillierte Beschreibungen eines Festes, daß die Reihenfolgen Bankett → Estampie und Estampie → Tanz kombiniert sind. In Boccaccios *Decamerone* (um 1350; 5. Tag) werden nach dem Essen eine Stampita und ein oder zwei Tanzlieder gesungen. Danach wird getanzt mit Gesang und Instrumentenspiel. In der *Remède de Fortune* (vor 1357) beschreibt Machaut, wie die höfische Gesellschaft nach dem Essen zuerst eine Estampie anhörte und sich danach mit Tanz und Spiel unterhielt.

Die Stelle der Estampie nach dem Essen und vor dem Tanzen ist sehr verständlich: mit vollem Magen ist schlecht tanzen.

Die enge Verbindung von Estampie und Tanz in vielen Texten ist wahrscheinlich der Grund, daß die Estampie im letzten Jahrhundert auch selbst oft als Tanz oder Tanzlied beschrieben wurde. Diese Theorie ist m.E. nicht länger haltbar, weil Estampie als Tanz und als Tanzmusik nur in zwei Pastourellen erwähnt wird.⁴⁶ Gerade in diesen Texten handelt es sich um Hirten. Es ist sehr unwahrscheinlich, daß die Dichter dieser Pastourellen mit ihrer „estampie (si) jolie“ die komplizierte und zum Tanzen ungeeignete höfische Estampie vor Augen hatten. Es ist eher denkbar, daß sie mit Estampie nichts anderes als Instrumentalmusik benennen wollten; in dem Falle liegt der Weg zu einem Bedeutungswandel von Instrumentalmusik zu Tanzmusik und Tanz offen.

⁴⁵ Fol. 62r–63v. (vgl. Anm. 2).

⁴⁶ Es ist bemerkenswert, daß in den letzten Jahren auch Philologen, aus ganz anderen Gründen, zu der Überzeugung kommen, daß die provenzalischen Estampidas sich nicht ohne weiteres in die Gattung des Tanzliedes einreihen lassen.

Vgl. z.B.: Christiane Leube, „Tanzlied und Estampida“, *Les genres lyriques*, hrsg. von Erich Köhler = Grundriß der Romanischen Literaturen des Mittelalters, Vol. II, Tome 1, Fasc. 5, Heidelberg 1979, 60–66.

ZUR KLASSIFIKATION UND IKONOGRAPHISCHEN INTERPRETATION MITTELALTERLICHER ZUPFINSTRUMENTE

VON CRAWFORD YOUNG

EINLEITUNG

Der folgende Aufsatz beschäftigt sich mit mittelalterlichen Zupfinstrumenten, genauer gesagt, mit solchen Saiteninstrumenten, die einen Hals haben und deren Saiten zur Tonerzeugung angezupft werden. Es ist beabsichtigt, eine Sammlung von Mini-Essays über verschiedene Aspekte dieser Instrumente vorzulegen (je nachdem, allgemeiner gehalten oder differenzierter betrachtet) und so eine vielschichtige Einführung in die Beschäftigung mit solchen Musikinstrumenten zu geben. Der erste und grundlegendste Gesichtspunkt der Untersuchung ist die systematische Klassifikation dieser Instrumente. Sie werden gemäß der Form ihres Corpus eingeordnet: nach den Formen, die sie auf den Darstellungen der bildenden Künste haben, anhand der wenigen heute noch existierenden Exemplare und nach Beschreibungen, die sich in mittelalterlichen Abhandlungen finden. Die Frage der Namen wird gesondert behandelt, unabhängig von derjenigen der Klassifikation — zunächst werden die Instrumentenformen nur geordnet und mit Nummern versehen, dann erst soll der Versuch gemacht werden, jeder Form einen ihr historisch zugehörigen Namen zuzuweisen.

Der Weg unserer Arbeit führt uns direkt auf das Problem der Deutung von Daten — wie wir sehen werden — in erster Linie ikonographischer Daten. Es ist notwendig, zuerst einmal den Begriff „mittelalterlich“ zu definieren und die chronologischen und geographischen Bereiche unserer Untersuchung einzugrenzen. Die frühesten Quellen, die für unsere Studie spätmittelalterlicher Instrumente bedeutsame Informationen geben, stammen hauptsächlich aus der karolingischen Ära, obwohl wir auch aus koptischen und frühchristlichen Epochen einige Angaben erhalten. Wir dürfen das Jahr 1500 als einen praktikablen, wenn auch in keiner Weise durchgängig geeigneten Endpunkt setzen. In geographischer Hinsicht beschäftigt sich unsere Forschung mit zwei Welten — der christlichen und der mohammedanischen. Dies zu betonen ist wichtig wegen der riesigen zeitlichen und geographischen Bereiche, die durch den Terminus „mittelalterlich“ abgedeckt werden; häufig ist eine noch genauere Definition dieses Wortes unabdingbar. So kann man beispielsweise die karolingischen Instrumente wie die des Quattrocento im weitesten Sinne als mittelalterlich bezeichnen; doch sobald man über diese Instrumente gründlicher und detaillierter sprechen möchte, ist der Begriff mittelalterlich zu weit gefaßt, und man kommt sehr schnell zu dem Punkt, an dem er bedeutungslos wird.