

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: Zur Klassifikation und ikonographischen Interpretation mittelalterlicher Zupfinstrumente

Autor: Young, Crawford

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869125>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 07.07.2025

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

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.

I. KLASSIFIKATION

Ganz allgemein liefern uns die meisten Abbildungen von Saiteninstrumenten wenigstens zwei Gesichtspunkte zur Grundform eines Instruments: die Formung des Klangkörpers und die Länge des Halses im Verhältnis zum Resonanzraum. Wir können mit diesen beiden Basisinformationen beginnen, das Bild eines Zupfinstruments zu klassifizieren: 1. ovale Form und nicht-ovale Form sowie 2. langhalsig und kurzhalsig. Die frontale Form des Klangkörpers kann Hinweise geben auf die Art seiner Rückseite (im wesentlichen rund oder flach). Eine ovale Form würde auf einen gerundeten Rücken verweisen, (d.h. einen Hohlkörper, der entweder aus einem Stück geschnitzt ist oder aus Spänen zusammengesetzt wurde), wohingegen eine nicht-ovale oder taillierte Form auf eine Konstruktion mit flacher Rückseite schließen ließe. (Selbstverständlich mag es zu dieser Regel Ausnahmen geben, aber wir sind hier in erster Linie an den generellen Tendenzen interessiert.) Verwendet man dann die Kriterien der frontalen Form des Klangkörpers, die Länge des Halses im Verhältnis zur Größe des Klangkörpers, den Typus des Wirbelkastens und denjenigen der Hals-Corpus-Verbindung (frontal betrachtet), so ist es möglich, die Arten der Zupfinstrumente in folgende Gattungsgruppierungen einzuteilen¹:

A. Ovale Gruppe (ohne Schultern, nicht tailliert)

A.1. Instrumente mit einem geraden Wirbelkasten, in einem Winkel von 90° oder weniger vom Hals abgeknickt; der Hals wird mit dem Corpus entweder durch einen abgeschrägten allmählichen Übergang oder durch ein deutliches eckiges Zwischenstück (zwischen Hals und Corpus) verbunden. Der Rücken ist meist zusammengesetzt (in einer Span-Konstruktion).

A.2. Instrumente, ähnlich denen unter A.1., aber meist kleiner, mit sichelförmigem Wirbelkasten und – immer – einem allmählichen Hals-Ansatz; aus einem Stück geschnitzt.

A.3. Instrumente mit ovalem Corpus, sichelförmigem Wirbelkasten, eindeutiger Hals-Corpus-Verbindung, länglichem Hals und – manchmal – einer Lederdecke. Vermutliche Konstruktion: Corpus aus einem Stück angefügter Hals.

A.4. Instrumente mit langem Hals, normalerweise beschränkt auf den Mittelmeerraum. Wahrscheinlich aus einem Stück gebaut.

¹ Als eine gute Einführung in die Klassifikationssysteme von Instrumenten vgl. E. Hornbostel und C. Sachs' Einleitung zu ihrem Aufsatz „Systematik der Musikinstrumente“, *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1914), 553–590. Falls nicht anders angegeben, sind alle hierin klassifizierten Instrumente kurzhalsig, d.h. die Länge des Halses übersteigt nicht die Länge des Corpus.

B. Nicht-ovale Gruppe (mit Schultern, tailliert)

- B.1. Instrumente mit geraden oder eingebuchteten Seiten, die Schultern mit oder ohne Verzierungen, mit einem Vorsprung am unteren Ende, der normalerweise als Saitenhalter dient. Der Wirbelkasten ist vom Griffbrett abgewinkelt, wobei das Ende des Wirbelkastens oft bedeutend tiefer liegt als der Saitenhalter. Konstruktion: aus einem Stück, normalerweise mit Daumenloch.
- B.2. Instrumente mit eingebuchteten, geraden oder sogar gerundeten Seiten, Schultern mit und ohne Vorsprung, gleicher Corpus-Hals-Wirbelkasten-Tiefe (Wirbelkasten normalerweise flach), aus einem Stück gemacht, der Fiedel ähnlich.
- B.3. Instrumente mit eingebuchteten, geraden oder sogar gerundeten Seiten, Schultern oder „Flügeln“; mit zum unteren Ende hin abnehmender Zargenbreite, hölzernen Bündlen, flachem oder sichelförmigem Wirbelkasten; Konstruktion: normalerweise zusammengesetzt, auf Italien beschränkt, 15. Jahrhundert.
- B.4. Instrumente, die in der Form ihres Corpus denen unter B.2. ähneln, aber mit längerem Hals, normalerweise mit aufgeschnürten Bündlen, flachem oder sichelförmigem Wirbelkasten; Corpus bisweilen sehr stark tailliert, zusammengesetzte Konstruktion.
- B.5. (Instrumente mit langem Hals; frühmittelalterlich)

Tafel I zeigt kurz zusammengefaßt, welche Instrumenten-Typen wann wo erscheinen, basierend auf einer Untersuchung des Quellenmaterials aus den bildenden Künsten. Nehmen wir die Tafel als eine Hilfe für schnelle Rückverweise und gehen über zu unserem ersten spezifischen Problem: der Terminologie. Was hier folgt, ist der Ansatz zu einem neuen System von Namen für mittelalterliche Zupfinstrumente, in erster Linie gestützt auf eine kritische Auswertung der modernen Literatur zu diesem Thema; dazu eine ikonographische Gegenkontrolle, um die Schlußfolgerungen, die sich in der maßgeblichen Literatur finden, zu bestätigen oder zu widerlegen.

TAFEL I: Datierung und Provenienz der Instrumententypen

	Spanien	Italien	Frankreich	England	Deutschland
15. Jahrhundert	A.1., A.2., B.4.	A.1., A.2., A.4., B.3., B.4.	A.1., A.2., B.1., B.2.	A.1., A.2., (B.1.)	A.1., A.2., (B.1.)
14. Jahrhundert	A.1., A.2., (B.1.), (B.2.), B.4.	A.1., A.2., B.2.	A.1., A.2., A.3., B.1., B.2.	A.1., A.2., B.1., B.2.	A.1., A.2., B.1., B.2.
13. Jahrhundert	A.1., A.2., A.3., A.4., B.1., B.2.	A.1., A.2., B.2.	A.1., A.2., B.1., B.2.	A.1., A.2., B.1., (B.2.)	A.1., A.2., B.1., B.2.
12. Jahrhundert	A.1., B.1., (A.3.), (A.4.)	A.1., B.2.	(A.1.), B.2.	(A.1.), (B.2.)	(A.1.), (B.2.)
11. Jahrhundert	A.1.	(A.1.), B.2.	(B.2.)	(B.2.)	(B.2.)
10. Jahrhundert	A.1.	(B.2.)	(B.2.)		(B.2.)
9. Jahrhundert	A.1.		(B.2.)		(B.2.)

TAFEL II: Datierung und Provenienz der Instrumentenbezeichnungen

	Spanien	Italien	Frankreich	England	Deutschland
15. Jahrhundert	viola ghitterra citola (la'ud)	cet(e)ra / cetula viola ghitterra / chitarino (liuto)	guiterne citole (luth)	cytolys giterne (lytys)	quinterne (Laute)
14. Jahrhundert	viuela de pendola guitarra morisca guitarra latina citola (la'ud)	cetera ghitterra / chitarra viuola (liuto)	citole guiterne / ghisterne (luth)	sitole / citole / cetola gyterne (lute)	quintern(e) zitöl (laute)
13. Jahrhundert	citola / cedra gitarra viula (la'ud)	cetera (liuto)	citole quitarre / quitaire gui(s)terne / quinterne	 (lute)	zitöl
12. Jahrhundert			citola		

II. INSTRUMENTENNAMEN

Versucht man, für mittelalterliche Instrumente angemessene Namen zu finden, — einerlei, ob man Gattungsbegriffe sucht oder passende Namen für lokalisierte Exemplare von Instrumenten — so treten sofort verschiedene Probleme auf: Zunächst sind da die offensichtlichen Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen den größeren Sprachgruppen sowie die Dialektvarianten innerhalb einer Sprachgruppe. Zum Zweiten haben wir Hinweise auf Instrumentennamen, die je nach Zusammenhang, in dem sie gefunden werden, stark variieren (beispielsweise: biblische Schriften, Musiktraktate, klassische oder arabische Werke); der verwendete Name mag den zeitgenössischen Gebrauch repräsentieren und ein Licht werfen auf die Herkunft der Handschrift, oder aber er stellt einen archaischen Begriff dar, der für den Kopisten der Handschrift selbst kaum einen oder gar keinen Aussagewert besaß. Zum Dritten werden in vielen modernen Untersuchungen über die Namen von mittelalterlichen Instrumenten von den Verfassern moderne Namen wie „cittern“, „guitar“ oder sogar „mandola“ benutzt.² Wenn Winternitz zum Beispiel das Wort „cittern“ verwendet, um ein Instrument zu beschreiben, das zu einer Skulptur Benedetto Antelamis (Parma, spätes 12. Jahrhundert) gehört, dann fragt man sich, welches Instrument für ihn der Prototyp der „cittern“ ist: eine englische aus dem 19. Jahrhundert, eine solche aus dem 17. Jahrhundert (die beiden unterscheiden sich schon beträchtlich voneinander) oder eine italienische Cittern des 15. Jahrhunderts?³ Der Gebrauch der neueren Namen zur Beschreibung alter Instrumente kann ebenso besagen, daß die alten Instrumente sich in neuere Formen weiterentwickelten, was manchmal zutrifft, in vielen Fällen jedoch nicht. Es kann riskant sein, an mittelalterliche Instrumente mit den Begriffen, die für ihre modernen entwicklungsmäßig entsprechenden Gegenstücke (z.B. Gitarre) gelten, zu denken, da dann sehr leicht auch die modernen Eigenschaften (Form, Spieltechnik, etc.) auf das mittelalterliche Instrument rückprojiziert werden.

II. A. „Laute“

Die Laute ist unter den mittelalterlichen Zupfinstrumenten das am wenigsten problematische.⁴ Man ist sich allgemein einig über ihren Ursprung, ihre Entwicklung und die Namensvarianten. Seit ihrem Einzug in die westlichen Mittelmeer-

² S. Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in western art*, Yale University Press 1979, 57–65.

³ Op. cit. 62.

⁴ Im Verlaufe dieses Aufsatzes hier wird der Begriff „Laute“ auf zweierlei Weise eingesetzt: „Im weiteren Sinne bezeichnet das Wort ‚Laute‘ jegliches Saiteninstrument mit einem Hals als Saitenträger und Griff, bei dem die Ebene der Saiten parallel zu der des Bauches verläuft. Solche Instrumente können gezupft, geschlagen mit einem aufgerauhten Stab gerieben oder mit einem Bogen gestrichen werden. (In diesem Sinne gehört auch eine Violine zur Lautenfamilie). Im engeren Sinne sind Lauten gezupfte Saiteninstrumente, die einen Hals und ein gewölbtes Corpus haben, im Westen vertreten zuerst und allermeist durch den Abkömmling des arabischen ‚ud‘“ (Sibyl Marcuse, *A survey of musical instruments*, London 1975, 406).

räume und die Gebiete Südeuropas im 8. oder 9. Jahrhundert bis hin zum Ende ihrer Verwendung im 18. Jahrhundert wurde sie in christlicher wie mohammedanischer Kunst häufig dargestellt. Im oben aufgeführten Klassifikationssystem entspricht der Laute der Instrumententypus A.1.

II. B. „Gittern“/„Guiterne“ usw.

Beim zweiten Instrumententypus, A.2., ist die Nomenklatur problematischer. Tinctoris rührt an dieses Problem, wenn er um 1487 schreibt: „... es gibt da ein Instrument, das von den Catalanen erfunden wurde und das einige ‚ghittera‘, andere ‚ghiterna‘ nennen.“ (engl. Übersetzung Baines, 1950).⁵ Sachs nennt dieses Instrument „Mandola“ oder „Mandora“.⁶ Geiringer lenkt, im Anschluß an Coussemakers Hinweis, die Aufmerksamkeit auf eine Quelle des 14. Jahrhunderts in Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. 7378, in der eines der Instrumente dieses Namens abgezeichnet ist, mit der Aufschrift „guisterna“.⁷ Geiringer verfolgt die Ursprünge der „Mandora-Mandola“ und weist darauf hin, daß sich deutsche Quellen im frühen 16. Jahrhundert auf diese Instrumentenart mit dem Begriff „Quinterne“ bezogen (bei Agricola 1536 und Virdung 1512 beispielsweise), daß aber spätere Quellen (Praetorius) die „Quintern“ oder „Guiterne“ als ein tailliertes Instrument zeigen, dagegen das Instrument mit derselben runden Form und sichelförmigem Wirbelkasten „Mandürchen“ nennen.⁸ Auch Stauder und Wright machen auf diese Tatsache aufmerksam und legen, zusammen mit Geiringer, eindeutig dar, daß das „Mandürchen“ nicht vor dem späten 16. Jahrhundert in Gebrauch war.⁹ Die Mehrzahl der maßgeblichen Forscher kam also zu demselben Ergebnis, nämlich, daß unser Instrument-Typus A.2. mit verschiedenen Formen des einen Grundwortes bezeichnet wurde: „gyterne“ (Englisch), „guiterne“ oder „guisterna“ (Französisch), „ghittera“ oder „chitarra“ (Italienisch), „gitarra“ (Spanisch) und „Quinterne“ (Deutsch). Dagegen gehen die Meinungen, was die Bedeutung gewisser Varianten aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert betrifft, auseinander: „guitarra latina“ und „guitarra morisca“. Geiringer, Buchner und andere schreiben, daß „guitarra morisca“ fraglos auf Typ A.2. zu beziehen sei, und daß „guitarra latina“

⁵ Tinctoris schreibt: „Quinetiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghittera: ab aliis ghiterna vocatur ...“ Anthony Baines gibt in seinem Aufsatz „Fifteenth century instruments in Tinctoris's ‚De Inventione et Usu Musicae‘“, *GSJ* 3 (1950) 19–26 eine Teilübersetzung des Tinctoris-Traktates „De inventione et usu musicae“.

⁶ Curt Sachs, *The history of musical instruments*, New York 1940, 252.

⁷ Karl Geiringer, „Der Instrumentenname ‚Quinterne‘ und die mittelalterliche Bezeichnung der Gitarre, Mandola und des Colascione“, *AfMw* 6 (1924) 104. Vgl. ebenso E. de Coussemaker, „Essai sur les instruments de musique au moyen-âge“, *Annales Archeologiques* 14 (1845–48), 98–110.

⁸ Op. cit. 107–108.

⁹ Wilhelm Stauder „Zur Entwicklung der Cister“, *Renaissance-Studien*, Helmuth Osthoff zum 80. Geburtstag = Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 11, Tutzing 1979, 237–238; Laurence Wright, „The medieval cittern and citole: a case of mistaken identity“ *GSJ* 30 (1977) 8–9, 19.

ein Instrument vom Typus B.1. bezeichne.¹⁰ Jedoch sind, wie Wright aufzeigte, „guitarra latina“ und Typ B.1. (= „citola“) nicht dasselbe – wenigstens soviel steht fest.¹¹ Es verbleiben zwei grundlegende Möglichkeiten für die Bedeutung dieser Begriffspaare: 1. „guitarra latina“ = Typ A.2., „guitarra morisca“ = A.3.; 2. „guitarra latine“ = B.2., „guitarra morisca“ = A.2. Von diesen Alternativen ist die erste die gewichtigere, da ikonographische Beispiele von B.2. kaum an den Orten erscheinen, wo diese Namen verwendet werden (14. Jahrhundert, Spanien/Frankreich). Exemplare des Typs B.1. hingegen sind dort sehr gebräuchlich. Doch, wie oben erwähnt, kann B.1. nicht dasselbe sein wie „guitarra latina“, da dies Instrument „citola“ genannt wird. Das Hauptargument gegen die Möglichkeit 1 wäre die Tatsache, daß Grocheo den Namen „guitarra sarracenicā“ in einer Aufzählung der – seiner Auffassung nach – bedeutendsten Instrumente seiner Zeit benützt (Paris, ca. 1300).¹² Gemäß ikonographischer Daten würde man erwarten, daß Grocheo Typ A.2. erwähne, gewiß bevor A.3. in Frage käme. Entweder aber er bezieht sich auf A.2. und modifiziert den üblichen Gebrauch des Namens, oder aber Typ A.3. wurde weit häufiger eingesetzt, als es Entsprechungen dazu in der bildenden Kunst gibt. (S.u. die weiterführende Diskussion der Grocheo'schen Termini).

II. C. „Guitarra morisca“

Gleichgültig, ob er nun tatsächlich „Guitarra morisca“, „morache“ oder noch ganz anders genannt wird, Typ A.3. ist sowohl in den Cantigas-Miniaturen als auch in den französischen Handschriftenillustrationen des 14. Jahrhunderts zu sehen.¹³ Er erscheint nirgendwo so häufig wie Typ A.1. und A.2., doch zeigen seine verhältnismäßig wenigen Beispiele durchgehend dieselben Züge – ovales Corpus, klare Hals-Verbindung, länglicher Hals, sichelförmiger Wirbelkasten und Saiten, die eher am unteren Ende des Corpus als am Steg befestigt sind. Die Exemplare in den Cantigas-Miniaturen haben Pergamentdecken, die französischen hingegen sind mit Rosen verziert, was auf eine hölzerne Decke schließen läßt. Bünde sind nicht dargestellt. „Guitarra morisca“ oder „guitarra sarracenicā“ wären die logisch zu folgernden Bezeichnungen für diesen Typ, insofern als er Ähnlichkeiten mit Typ A.2. aufweist („guitarra latina“), doch ist er noch „maurischer“ mit seiner Lederdecke und – möglicherweise – einem Schildkrötenpanzer als Rücken (Eigenschaften, die auch heute noch bei gewissen nordafrikanischen Instrumenten zu finden sind).

¹⁰ Geiringer, op. cit. 109; A. Bruckner, „Die guitarra latina und guitarra morisca auf der Freske der Karlsteiner Apokalypse“. *Musica Antiqua* 4 (1975) 79–88.

¹¹ Wright, op. cit. 10–11, 13.

¹² In Albert Seay's Übersetzung von Johannes de Grocheos Traktat „De Musica“ lautet die entsprechende Passage: „Unter diesen (Musikinstrumenten) nehmen die Saiteninstrumente den ersten Platz ein, mit den Arten Psalter, Cithara, Lyra, Sarazenische Gitarre und die Vielle.“ (A. Seay, *De musica of Johannes de Grocheo*, Colorado 1967, 18–19); Grocheos Originaltext samt Kommentar zur Bedeutung der „guitarra sarracenicā“, siehe Wright, op. cit. 11, 39).

¹³ Ein bekanntes französisches Exemplar findet sich bei Winternitz op. cit. Tafel 61b.

Tafel II zeigt die Tendenzen auf, die sich im Verlauf des Mittelalters ablesen lassen am Erscheinen der unterschiedlichen Namensformen („guitern“ etc.); ihre Informationen lassen sich an ikonographischen Quellen kontrollieren. Mit anderen Worten: korrespondiert das Erscheinen von Typ A.2./A.3.-Instrumenten in den bildenden Künsten mit dem Auftreten von gyterne/guiterne/etc. in literarischen Quellen? Solch eine Kontrolle dient dazu, unsere Schlußfolgerungen über die Namen zu erhärten.

II. D. „Tambura“

Der vierte A-Typus (A.4.) spielt, verglichen mit allen anderen Typen, eine ziemlich unwesentliche Rolle im Schema der mittelalterlichen Zupfinstrumente. Tinctoris stellt fest: „Die miserablen, kümmerlichen Instrumente, die die Türken mit ihrem jämmerlichen Erfindungsgeist aus der Lyra entwickelt haben und tambura nennen, haben die Form eines großen Löffels mit drei Saiten ... Ich selbst habe verschiedene Melodien auf der tambura spielen hören ... Die Abgeschmacktheit und Grobheit dieser Stücke konnten nur noch den Barbarismus derer betonen, von denen diese Stücke gespielt wurden.“¹⁴ Da sowohl diese Beschreibung als auch die Bildquellen (vergleichsweise wenige an der Zahl) im Verhältnis zu den Instrument-Typen A.1., A.2., B.1. und B.2. in Grundzügen mit dem modernen Tambur des östlichen Mittelmeerraumes korrespondieren, scheint es offensichtlich, daß dieser moderne Instrument-Typus viel mit dem spätmittelalterlichen gemeinsam hat. Die vielleicht bekannteste Quelle spätmittelalterlicher Langhalslauten ist die Gruppe der Cantigas-Miniaturen. Soll man diese nun als „guitarra sarracénica“ oder „guitarra morisca“ bezeichnen? Ein recht augenfälliger Grund dafür, der Langhalslaute aus den Cantigas den Namen „guitarra sarracénica“ zuzuordnen, ist der, daß eine Miniatur eindeutig einen nicht-christlichen Araber zeigt, der seine Langhalslaute spielt und daneben einen christlichen Europäer, auf demselben Instrument musizierend (was die Frage aufwirft, weshalb ein Europäer eine Laute spielt, die ausdrücklich „sarracénica“ genannt wird).¹⁵ Für den Begriff „guitarra sarracénica“ gibt es nur eine einzige Quelle, die ihn ohne Erklärung oder weiteren Kommentar anführt und die noch dazu in diesem Punkt von zweifelhafter Verlässlichkeit ist: „De musica“ von Johannes de Grocheo.¹⁶ In seinem Traktat beschreibt Grocheo die Saiteninstrumente, die „einen vorrangigen Platz einnehmen.“¹⁷ Was aber sind die bedeutenderen Saiteninstrumente in den bildenden Künsten zur selben Zeit und am Orte Grocheos (d.h. ca. 1300 im Umkreis der Pariser Sorbonne)? In einer Auflistung dieser Instrumente würde man gewiß Psalterium, Harfe, Laute, „guiterna“ (A.2.) und Viele erwarten. Grocheo nennt „psalterium, cithara, lyra, guitarra sarracénica und viella“.

¹⁴ Tinctoris (Baines' Übersetzung) op. cit. 23; was Baines als „extravagance and rusticity“ („incomptos ac insulsos“) übersetzt, könnte vielleicht auch wiedergegeben werden als „rough and tasteless“ (=uncultivated). Tinctoris schließt seinen Kommentar mit „omnino sufficiebat“.

¹⁵ Diese bekannte Miniatur wurde oft reproduziert, u.a. bei Heinz Nickel, *Beitrag zu Entwicklung der Gitarre in Europa*, Haimhausen 1972, Abb. 46.

¹⁶ Grocheo (Seay), op. cit. 19.

¹⁷ Op. cit. 18.

„Cithara“ und „Lyra“ können im Mittelalter sehr allgemeine Begriffe sein: Cithara bezieht sich auf jegliches Saiteninstrument, und Lyra meint häufig die Laute, manchmal die Harfe und sogar die Drehleier. „Viella“ und „Psalterium“ hingegen besagen Genaueres. Aufgrund der Tatsache, daß – soweit dem Autor bekannt – keine Darstellungen der A.4.-Instrumente aus Grocheos Umkreis überliefert sind, für die guiterne hingegen viele Quellen existieren (was deren Bedeutung als eines der vorrangigen Zupfinstrumente im Paris des 14. Jahrhunderts beweist), ist es vielleicht folgerichtiger, Grocheos „quitarra sarracenica“ mit dem Typus A.2. oder A.3. in Beziehung zu bringen als mit der spanischen Langhalslaute des 13. Jahrhunderts.

II. E. „Citole“

Der Instrument-Typus B.1. ist ebenso schwierig zu identifizieren und einzuordnen wie A.2. „Gittern“ war der Name, der am häufigsten mit Instrumenten des B.1.-Typus in Verbindung gebracht wurde und den man besonders in der englischen Literatur zu diesem Thema findet.¹⁸ Es ist logisch, den Begriff „gittern“, der in England seit dem 14. Jahrhundert erscheint, auf das Instrument anzuwenden, das man als eine mittelalterliche Gitarre betrachten könnte: ein kurz Halsiges Zupfinstrument mit eingebuchteten Seiten. Allerdings ist die moderne Literatur zur Terminologie mittelalterlicher Instrumente oft vieldeutig, wie u.a. das Beispiel bei Galpin zeigt.¹⁹

Die Lösung terminologischer Probleme macht 1. eine kritische Lektüre der modernen Literatur notwendig, aus der dann ein vorläufiger Schluß gezogen werden kann und 2. eine Kontrolle dieser Schlußfolgerung, indem man untersucht, ob die ikonographischen Daten mit dem Erscheinen der literarischen Formen korrespondieren. Zwei Handschriften aus dem 14. Jahrhundert (auf die Coussemaker zuerst verwies und die dann später von Stauder und Wright eingehender erläutert wurden), enthalten zwei Zeichnungen von Instrumenten des Typus B.1.²⁰ Auf der ersten (Brüssel, Bibl. Royale Ms. 21069, f.39) sieht es so aus, als sei das Instrument eindeutig als eine „sitola“ bezeichnet; auf der zweiten (Paris, Bibl. Nationale, fonds latin, ms. 7378 A, f.45 v.) wird „chitara“ zur Benennung desselben Instruments verwendet. Stellt diese Diskrepanz ein Problem dar? Im Grunde genommen nicht, da in diesem Zusammenhang „chitara“ als mit „cithara“ identisch verstanden wurde, was ein allgemeiner lateinischer Ausdruck für (gezapfte) Saiteninstrumente war. Zieht man dann die wertvolle Information aus der Brüsseler Handschrift hinzu, so ist es möglich, eine Grundform „citole“ für die Instrumente des Typus B.1. anzunehmen; („sitola“, „zitola“, „citola“ sind einige wenige Beispiele von zahl-

¹⁸ Der früheste moderne Gebrauch des Begriffs „gittern“, der dem Autor bekannt ist, findet sich 1910 bei Schlesinger und Galpin. Kathleen Schlesinger, *The precursors of the violin family*, London 1910, 424–25, Francis Galpin, *Old English instruments of music*, London 1910, 16–17.

¹⁹ Galpin z.B. fügt die Photographie eines Instrumentes bei, das er zwar als „Mandora“ definiert hatte, aber unterhalb der Tafel als „Citole“ ausgibt, op. cit. 21.

²⁰ Stauder, op. cit. 237; Wright, op. cit. Tafel I und II.

reichen Varianten desselben Namens). Jedes taillierte Instrument mit einem Daumenloch wäre so mit „citole“ (oder einer regionalen Variante) zu bezeichnen; hier darf angemerkt werden, daß das Daumenloch oft nicht eindeutig gezeigt wird. Vor allem in Handschriftenillustrationen birgt die Abbildung des Daumenlochs ein lästiges perspektivisches Problem für die Künstler, das sie in manchem Fall erfolgreich, zuweilen aber auch nicht bewältigten. Ein tailliertes Instrument mit einem geschnitzten Tierkopf (wie beispielsweise die Cantigas-Citola oder das Instrument in der Handschrift des All Souls College, Oxford Ms. VII, f. 7) deutet normalerweise auf eine Daumenloch-Konstruktion hin und darf deshalb als eine Citole bezeichnet werden.²¹

II. F. „Cetra“, „Viola“

B.2.-Instrumente sind oft mit dem Allerweltsnamen „gezupfte Fiedeln“ versehen worden.²² Grobgefaßt ist dieser allgemeine Typus nach dem Ende des 14. Jahrhunderts nicht mehr zu finden. Er tritt häufig als eine zweite Art von „citole“ auf, d. h. ist oft gepaart mit einem Daumenlochinstrument ähnlicher Frontalform (wie das der Fall ist bei den musizierenden Engeln im Kölner Dom; auch das Straßburger Münster hat solch ein Instrumentenpaar, dicht nebeneinander plazierte, aufzuweisen – siehe Abb. 12 und 13), obwohl die Bügel der B.2.-Instrumente oft runder sind als diejenigen der Citolen.²³ Typus B.2. wird auch verschiedentlich dargestellt als ein und dasselbe Instrument, einmal mit einem Bogen gestrichen, ein andermal gezupft.²⁴ Einige Exemplare bezeugen noch eine weitere Verwandtschaft mit den Fiedeln durch das Fehlen eines Schall-Lochs und sogar durch die Existenz eines c-förmigen Schall-Lochs.²⁵ Wegen der Vielfalt der möglichen Formen für B.2.-Instrumente wollen wir kurz die italienischen, nordischen und spanischen Formen betrachten, die sich alle in gewissen Punkten voneinander unterscheiden.

Die italienische B.2.-Form („cetra“) wird ikonographisch vom 12. Jahrhundert (möglicherweise sogar noch früher) bis zum 15. Jahrhundert dokumentiert. (Vgl. weiter unten unter Typ B.3. die weiterführende Besprechung der anderen Cetra-Typen des 15. Jahrhunderts. Es wird allgemein angenommen, daß sie ein Daumenloch hatte (= B.1.).²⁶ Obwohl es Gründe gibt, die dafür sprechen, daß die Cetra der Zeit vor dem 15. Jahrhundert ein Daumenloch gehabt haben muß, gibt es keine Abbildung, die diese These eindeutig stützen würde.

Die nordischen (englischen, flämischen, französischen und deutschen) B.2.-Formen wurden bereits in den Eingangsbemerkungen zu den B.2.-Instrumenten beschrieben. Es ist unklar, wie diese Instrumente im Norden genannt wurden; eine

²¹ Eine Reproduktion der Cantigas-Citole findet sich bei Nickel, op. cit. Abb. 46; das Instrument aus der All Souls College-Handschrift wird bei Galpin gezeigt, op. cit.

²² Schlesinger, op. cit. 421–484.

²³ Reproduktionen des Instruments in Straßburg s. Winternitz, op. cit. Tafel 15 c.

²⁴ Vgl. beispielsweise das Instrumentenpaar über dem Westportal des Straßburger Münsters.

²⁵ Ein Beispiel dafür ist die Skulptur an der Lincoln-Cathedral, dargestellt in Mary Remnant, „A medieval gittern“. *British Museum Yearbook* 4, London 1980, Tafel 54.

²⁶ Wright, op. cit. 31.



Abb. 1: Girolamo di Benvenuto, Himmelfahrt Mariae (um 1495); Torrita, Oratorio della Madonna della Neve.

Form von „viola“ ist am wahrscheinlichsten, obwohl es sein kann, daß man sie als eine Art Citole betrachtete. Jedoch scheint es eindeutig, daß der Begriff „viola“ oder „viuela“ in Spanien im Hinblick auf den B.2.-Typus Verwendung fand. Dieser Begriff wird in Verbindung mit B.4. noch einmal erwähnt werden.

II. G. „Cetra“

Typus B.3. wird mit dem Begriff „cetra“ bezeichnet, auch „cetera“ geschrieben und bei Tinctoris „cetula“ genannt. („cetra“ wurde schon in der Besprechung des italienischen B.2.-Typus verwendet).²⁷ Aber Typus B.3. weist gravierende Unterschiede zur B.2.-Cetra auf. Diese früheste, oben erwähnte Form hat meist die Gestalt eines Spatens mit Schultervorsprüngen oder „Flügeln“, hölzerne Bünde und einen flachen Wirbelkasten (wie Abbildungen 7–11). Zwei andere Arten, auch unter B.3. eingeordnet, sind im 15. Jahrhundert neu: der erste B.3.-Typus hat eine ovale Form, fast immer Flügel (es gibt Ausnahmen wie das Torrita-Fresko, Abb. 1), einen flachen oder gelegentlich sichelförmigen Wirbelkasten und hölzerne Bünde; er stellt eine zusammengesetzte Konstruktion dar, mit gegen das Endstück

²⁷ Die Schreibweisen cetra, cetera und cetula finden jeweils bei Dante, Giamboni und Tinctoris Verwendung; s. Wright, op. cit. 23.



Abb. 2: Giovanni Spagna, Vier Musen, Ausschnitt: Terpsichore (1503–1513); Rom, Pinacoteca Capitolina.

hin abnehmender Zargenbreite. Die zweite B.3.-Cetra ist leicht tailliert mit leicht gerundeten Schultern und entweder flachem oder sichelförmigem Wirbelkasten; sie hat ebenfalls hölzerne Bünde und ist vermutlich zusammengesetzt konstruiert. Ob auch dieser Typ eine abnehmende Zargenbreite aufweist, ist nicht klar, doch ist es anzunehmen, insofern als spätere Exemplare taillierter Cetren (wie z.B. bei Praetorius dargestellt) derart gestaltete Klangkörper besitzen.²⁸ Warum sollte die Cetra vor 1400 ein Daumenlochinstrument sein? (B.1.) Weil, so wird argumentiert, 1. die abnehmende Zargenbreite ein Merkmal der Citolen sei. 2. Einige Quellen, wie z.B. die Monte Oliveto-Intarsie (Abb. 4), zeigen eine Cetra mit einem langen Haken auf der Rückseite des Wirbelkastens, der bis an den Zwickel des Halses reicht. 3. Die Citole hat Schulterornamente, geschnitzte Kopf- und Saitenhaltervorsprünge, die denen der Cetra aus dem 15. Jahrhundert ähneln.²⁹ Mit anderen Worten: der Vorfahre der Cetra aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert ist die Citole – wenn man den üblichen Argumentationen glaubt.³⁰ Leider existieren, soweit

²⁸ Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*.

²⁹ Wright, op. cit. 31.

³⁰ Stauder, op. cit. 236.

Abb. 3: Neapel, Biblioteca Governativa dei Gerolamini: Codice CF 4.5 (zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts); (nach: Flavio Testi, *La Musica Italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, Mailand 1969).



dem Autor bekannt, keine eindeutigen Quellen für eine Daumenlochcetra (= italienisch Citole). Allerdings gibt es zwei mögliche Quellen – eine Miniatur aus Bologna aus einer Handschrift, die jetzt in El Escorial liegt (Abb. 16), und eine Miniatur aus einer Handschrift der Biblioteca Governativa dei Gerolamini, Neapel, die vermutlich eine Cetra aus einem Stück mit einem geschnitzten Kopfstück zeigt (Abb. 3). Die Auslegung des El Escorial-Bildes ist keineswegs unproblematisch; doch kann das Instrument gewiß dahingehend gedeutet werden, daß es ein Daumenloch hat.³¹ Andererseits gibt es mindestens sieben äußerst deutliche Quellen, alle aus Assisi, die Instrumente abbilden, welche, in Übereinstimmung mit anderen Darstellungen von Cetren aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert, ganz eindeutig kein Daumenloch haben (Abb. 7–11). Des weiteren hat keines dieser Instrumente ein sich verjüngendes Corpus (= abnehmende Zargenbreite); es gibt keinen eindeutigen Beweis für eine Cetra mit abnehmender Zargenbreite vor der Mitte des 15. Jahrhunderts. Auf jeden Fall wurde die Citole nicht zur Cetra des 15. Jahrhunderts

³¹ Der Aspekt der El Escorial-Abbildung, der die Interpretation problematisch macht, ist vor allem die Anordnung der Wirbel.

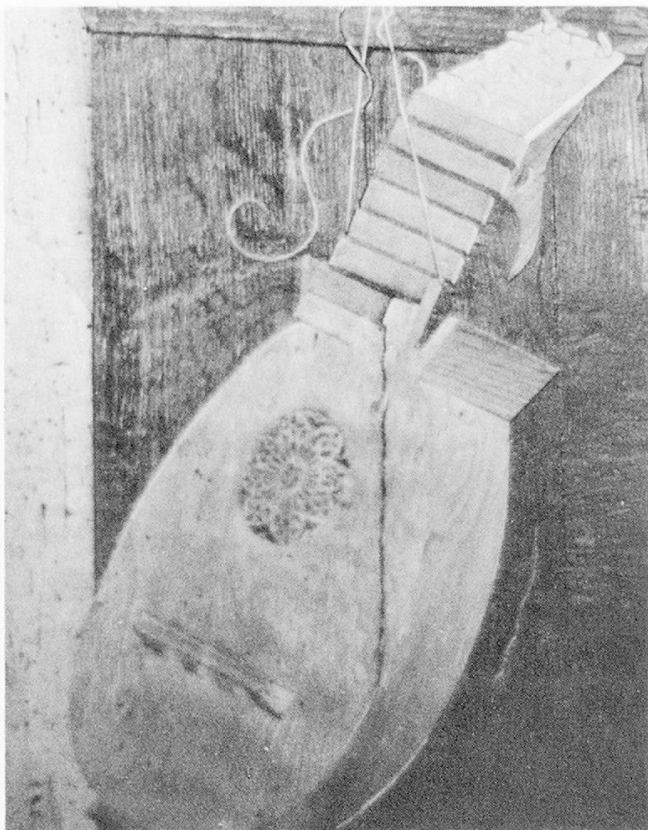


Abb. 4: Giovanni da Verona, Intarsie (1503); Siena, Monte Oliveto Maggiore.

in Italien, obwohl sie deren Entwicklung im späten 14./frühen 15. Jahrhundert beeinflußt haben mag. Es kann sein, daß beide oben erwähnten Quellen Daumenlochcetren darstellen (besonders diejenige aus Bologna); falls das zuträfe, hätten wir zwei Beispiele von Citole-Beeinflussung, oder vielleicht genauer: von spanischem Citole-Einfluß.³²

Dann ließe sich vor einer Entwicklung der Cetra von ihrer frühesten Form (B. 2.) bis zu ihren späteren Formen mit der Möglichkeit eines gewissen Einflusses seitens der Citole sprechen. Keinesfalls aber ist die Citole die Urahne der Cetra – die Cetra vom Typus B. 2. aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert existierte gleichzeitig mit den frühesten Citolen in Spanien. Die Cetra könnte sogar älter sein, wenn man bedenkt, daß die sehr frühen, schmalen, oval-geformten Instrumente auf italienischen Darstellungen (z.B. Ivrea, Biblioteca della Cattedrale, Cod. 85, f. 23' und Monte Cassino, Cod. B. Abbaziale 132; Abbildungen in T. Seebass, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Bern 1973, Abb. 107 und 120) möglicherweise Frühformen der B. 2.-Cetra waren.³³

Tatsächlich sagt Tinctoris ganz deutlich, daß die Cetra ursprünglich aus Italien (und nicht aus Spanien) stamme: „... ab Italiis qui hoc compererunt cetula nominatum.“ („... bei den Italienern, die sie erfanden, cetula genannt“).³⁴

³² Als ein Beispiel für den Einfluß eines spanischen Instruments auf ein italienisches können wir aus dem 15. Jahrhundert die Vihuela da mano und die Viola da mano aufführen.

³³ Photographien dieser beiden Darstellungen sind zu sehen in: Werner Bachmann, *The origins of bowing*, London 1969, Tafel 17 (Ms. Ivrea).

³⁴ Baines, op. cit. 23.

Fassen wir die Angaben über die Cetra zusammen: Das „cetra“ genannte Instrument hatte mindestens drei Formen: eine unter B. 2. vor dem 15. Jahrhundert und zwei vom Typus B. 3. im 15. Jahrhundert. Gleichzeitig mit dem Auftreten der zwei späteren Formen gab es andere Entwicklungsaspekte wie die Verlängerung des Halses (d.h. die Hinzufügung von Bündeln auf das Griffbrett), abnehmende Zargenbreite und der wachsende Einsatz eines häufig mit einem geschnitzten Kopf versehenen abgewinkelten Wirbelkastens anstelle des flachen. Unter dem Einfluß vor allem der spanischen Citola könnte eine Daumenloch-Cetra im 14. Jahrhundert aufgetreten sein, doch ist dies noch endgültig zu klären.

II. H. „Viola“

Die vierte Gruppe der B-Klassifikationen besteht aus Instrumenten, die mit dem Begriff Viola beschrieben werden. Dieser bezeichnet die späteren (spätes 14./15. Jahrhundert) mediterranen Formen „viola da mano“ (italienisch) und „vihuela da mano“ (spanisch) Instrumente des Typus B. 4. ähneln oft den Streichinstrumenten derselben Form (was sich aus der Unterscheidung zwischen „da mano“ und „da arco“ ergibt).³⁵ Bis ins 16. Jahrhundert hinein ist es nicht immer geklärt, ob das Wort „viola“ auf ein Streich- oder ein Zupfinstrument verweist — zu oft wird ersteres angenommen. Jedenfalls haben diese Instrumente längere Hälse und manchmal schärfer ausgeschnittene Seiten als die früheren, weiter über verschiedene Länder verbreiteten gezupften Fiedeln. Gibt es Unterschiede zwischen italienischen und spanischen Violen aus dem 15. Jahrhundert? Der augenfälligste Unterschied besteht in der Schnecke oder dem sichelförmigen Wirbelkasten gegenüber dem flachen Wirbelkasten der Vihuela (man beachte: die Vihuela da mano sollte nicht verwechselt werden mit der taillierten Cetra — Typus B. 2. —, die kleiner ist, einen kürzeren Hals hat sowie Holzbünde und Saiten, die am Ende des Corpus und nicht am Steg befestigt sind.) Der Name Viola/Vihuela sollte auf alle Fälle für die spanischen und italienischen Instrumente des Typus B. 4. aus dem 14./15. Jahrhundert verwendet werden.

II. I. „Cithara“

Typus B. 5. (taillierte Langhals-Formen) umfaßt größtenteils frühmittelalterliche Instrumente, die meistens auf karolingischen Abbildungen zu finden sind. Die Gruppe der B. 5.-Instrumente kommt in den späteren mittelalterlichen Darstellungen fast nicht vor, und der Realismus oder die Präzision der frühmittelalterlichen Kunst machen das vertiefte Studium dieser Instrumente problematisch.³⁶ Eine detaillierte Terminologie über die generellen Bezeichnungen wie „cithara“ hinaus bleibt unzugänglich.

³⁵ Tinctoris verweist in seinem Traktat auf die Unterscheidung „da mano/da arco“; siehe Baines, op. cit. 24.

³⁶ Eine der besten Studien über karolingische Zupfinstrumente ist immer noch die von Kathleen Schlesinger (op. cit.), obwohl sie schon recht alt ist.

III. DIE CITOLE: ENTWICKLUNG UND IKONOGRAPHIE

Dieselben ikonographischen Daten, die verwendet wurden, um mittelalterliche Zupfinstrumente zu klassifizieren, geben auch Einsicht in die morphologische Entwicklung von Instrumententypen. Die Entwicklung der italienischen Cetra wurde bereits berührt. Beim Studium einiger anderer mittelalterlicher Formen und ihrer früheren Geschichte — der Citole z.B. — stößt man schnell auf die Frage, woher die Citole stamme, welche Einflüsse sie aufweise, und ob es frühere Typen von Instrumenten gebe, die die frühesten Citolen im Spanien des 12. Jahrhunderts beeinflussten. In einem Aufsatz mit dem Titel „The Survival of the Kithara and the Evolution of the English Cittern: a Study in Morphology“, *HMYB* 11 (1961)³⁷ versucht Winternitz, einige dieser Fragen durch eine — wie er es nennt — „morphologische“ Analyse der „cittern“ zu beantworten.

Er meint, daß die Flügel oder Schultervorsprünge, die bei so vielen B.1.- und B.2.-Typen auftreten, zweifelsfrei auf die Abstammung dieses Instruments von der römischen Kithara hinweisen.³⁸ Gegen Ende seines Aufsatzes entdeckt Winternitz das Instrument, welches das „fehlende Verbindungsglied“ zwischen der Kithara der Antike und der mittelalterlichen Cetra darstelle: eine Langhalslaute, die auf einem libyschen Mosaik des 6. Jahrhunderts gefunden wurde.³⁹ Nach Ansicht des Autors verlegte dieses Instrument „den Ursprung der europäischen Cittern zurück auf die Schwelle zur antiken Welt“,“⁴⁰ die römische Kithara „überlebte“, indem sie sich (im Verlaufe von mehr als 1000 Jahren) in die Cetra/Cittern verwandelte. Winternitzens Hauptbeweis dafür, daß die Cittern von der Kithara abstamme, sind die Flügel an den Schultern dieses Instruments; ein zweites Kriterium ist für ihn die „große Basis“ (Saitenhalter).⁴¹ Diese Vorstellung von der Entwicklung der Kithara und die Idee, mittelalterliche europäische Instrumente manifestierten eindeutig diese Entwicklung, stammen — als Konzept — nicht ursprünglich von Winternitz, sondern von Kathleen Schlesinger.⁴² Winternitz aber würdigt ihre Ideen kaum als die Quelle, auf die er seinen Aufsatz stützt. Schlesinger argumentierte, daß die römische Kithara sich in die Lautentypen des Utrechter Psalters weiterentwickelt habe, und daß diese sich fortsetzten in die mittelalterliche „Gitarrenfiedel“. Sie führt weiter aus, daß die „Gitarrenfiedel“ sich in die Vielle abwandelte, dann in die Viola/Viole bis hin zur Violine.⁴³ Winternitz folgt ihr bis zur Gitarrenfiedel (die er „Cittern“ nennt), doch anstatt die „Cittern“ in die Vielle überzu-

³⁷ Winternitz, op. cit. 57.

³⁸ Op. cit. 58–59, 60, 62.

³⁹ Op. cit. 64.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Op. cit. 58; Winternitz' Folgerung, daß die Instrumente des Utrechter Psalters „musikalische Gepflogenheiten des 5. oder 6. Jahrhunderts ... möglicherweise alexandrinische“ darstellen (S. 64) wird geschwächt durch die Tatsache, daß keines der existierenden frühmittelalterlichen Instrumente entsprechender Herkunft (koptisch) denen des Utrechter Psalters ähneln.

⁴² Schlesinger, op. cit.

⁴³ Op. cit. 232.

Abb. 5: Oxford, Bodleian Library: Ms. Jesus 40, f. 8, um 1300–1310; (nach: P. Lasko, *Medieval art in East Anglia* 1300–1520, Norwich 1975, Pl. 5).



führen, wie dies Schlesinger tut, beschreibt er als Endstadium ihrer Entwicklung die Cittern des 16. Jahrhunderts.

Wilhelm Stauder dagegen meint, daß man die Gesamtheit der Hauptmerkmale der „Cittern“ (Abb. 2) (d.h. der Cetra des 15. Jahrhunderts) in Betracht ziehen müsse und nicht den Flügeln allein eine derartige Bedeutung beimessen dürfe.⁴⁴ Stauder folgert weiterhin, daß die Cittern im 15. Jahrhundert wenig zu tun hatte mit der römischen Kithara: „Die Geburtsstunde der Cister muß also in das 15. Jahrhundert gelegt werden ... die Cister hat also aus den verschiedensten Instrumententypen ihre Elemente gezogen.“⁴⁵

Auch auf die Gefahr hin, widersprüchlich zu klingen, muß gesagt werden, daß in all diesen Theorien ein Körnchen Wahrheit steckt. Die Stetigkeit der Ikonographie von König David (mit seiner charakteristischen Kithara) und den Psalmen aus der karolingischen Periode bis hin zur Renaissance läßt sich nicht bestreiten. Was aber weniger zu unterstützen ist, ist die Idee einer kontinuierlichen Entwicklung der Kithara von der Antike bis in die Renaissance. Es stimmt, daß zu gewissen Zeiten in der Geschichte der König-David-Abbildungen (z. B. die karolingischen Perioden und die der frühen Renaissance) die Instrumente einige augenfällige Ähnlichkeiten mit der Kithara aufweisen: beispielsweise eingebuchtete Seiten, Saitenhalter und

⁴⁴ Op. cit. 226.

⁴⁵ Op. cit. 249.

Spielhaltung. Doch alle diese Merkmale gehören nicht ausschließlich zur Kithara; sie sind allgemeiner und lassen sich auch bei einer ägyptischen Laute finden, der Vorläuferin der griechisch-römischen Kithara.⁴⁶ Bei den karolingischen Instrumentenabbildungen stellt sich die Frage, in welchem Maße diese Darstellungen an der griechischen oder römischen Kunst ausgerichtet waren und inwieweit sie wirklich zeitgenössische karolingische Instrumente repräsentieren.⁴⁷ Es gibt frühmittelalterliche Lauten aus dem Mittelmeerraum; auch heute noch existieren fünf Exemplare koptischer Lauten (alle unterschiedlicher Datierung zwischen dem 5. und 9. Jahrhundert) und ein Exemplar einer Laute des 10. Jahrhunderts aus Griechenland.⁴⁸ Das griechische Instrument gleicht gewissen Instrumenten-Abbildungen, doch kommt keines dieser überlieferten Instrumente denen des Utrechter Psalters nahe.⁴⁹ Schlesinger selbst räumt ein, daß es keine weiteren Darstellungen gebe, die den Typus im Utrechter Psalter bestätigen.⁵⁰ So deutet das Beweismaterial darauf hin, daß die Instrumente des Utrechter Psalters eher antike Darstellungen reflektieren, als daß sie zeitgenössische Praktiken widerspiegeln, trotz Winternitz' gegenteiliger Sicht.⁵¹

In Quellen der Frührenaissance gibt es klare Beziehungen zwischen der Cetra und der Kithara; diese sind aus der Tradition der David-Ikonographie ebenso abzulesen, wie aus der bewußten Bezugnahme auf die römische Kunst und aus der Verwandtschaft der Namen „Kithara“ und „Cetra“ oder „Cetera“. Doch besagt das nicht – oder sollte es jedenfalls nicht – daß die Kithara oder Kithara-Cetra ununterbrochen zugegen war bzw. sich im Verlauf von mehr als 1500 Jahren ent-

⁴⁶ Schlesinger fügt ein Diagramm eines solchen ägyptischen Instruments bei, op. cit., 447 (fig. 171). Ein Merkmal, das sich gelegentlich sowohl bei Kitharen als auch bei späteren Instrumenten findet, ist eine kielförmige oder halbkülförmige Rückseite. Die koptische Laute aus der Sammlung des Metropolitan Museum in New York ist ein Beispiel für ein Instrument mit eingebuchteten Seiten und einer teilweise kielförmigen Rückseite, so wie auch die „Warwick-Castle Cittern“. Instrumente von Skulpturen scheinen nicht selten runde oder kielförmige Rückseiten zu haben (s. Remnant, op. cit. 86), doch wäre es voreilig, daraus zu schließen, daß alle Citolen (z. B.) kielförmige Rücken hätten oder daß das Merkmal einer kielförmigen Rückseite direkt auf die antike Kithara zurückgeführt werden könnte.

⁴⁷ S. Fußnote 41.

⁴⁸ Für weitere Informationen über die koptische Laute sei der Leser verwiesen auf die Werke von Hans Hickmann, so etwa auf seinen Artikel „Gitarre“ in *MGG*.

⁴⁹ Weiterführende Angaben über dieses Instrument, einschließlich eines Photos, liefert Fivos Anoyanakis „Ein byzantinisches Musikinstrument“ *AM* 37 (1965), 158–167; die folgenden Abbildungen sind Beispiele von Instrumenten ähnlicher Form:

London, British Museum, Ms. Add. 37768 f. 5 („Lothair Psalter“, Mitte des 9. Jahrhunderts); New York, Morgan Library, Ms. 429, f. 112. Beide Darstellungen zeigen interessanterweise Instrumente mit abgeknicktem Wirbelkasten. Abgesehen von seiner etwas späteren Datierung (1220) ist das Morgan-Manuskript eine Beatus-Handschrift, und seine Miniaturen scheinen auf ältere Modelle zurückzugehen. Die Datierung, die dieser Handschrift in Meyer-Baers *Music of the spheres and the dance of the death*, Princeton 1970 (10. Jh.), gegeben wird, ist nicht zutreffend.

⁵⁰ Op. cit. 370, 374, 377.

⁵¹ Op. cit. 64.

wickelte, sondern eher, daß die Identität der antiken Kithara — in den Augen des 15. Jahrhunderts — einem Instrument zugeschrieben wurde, dessen Entwicklung einen weiteren Hintergrund einbezog, als einzig die Abstammung von der Kithara.

III. A. Die Corpusform

Für Stauder ist die abnehmende Zargenbreite als ein Identifikationsmerkmal für die Cetra/Citola (zwei Namen, die er für ein und dasselbe Instrument verwendet) mindestens ebenso wichtig wie die Flügel (— wenn nicht sogar von noch größerer Bedeutung).⁵² Woher kommt diese Verjüngung des Corpus? Nach Stauder entwickelte sich diese 1. weil sie die Haltung des Instruments erleichtere und dies so leichter spielbar mache (vermutlich für die rechte Hand) und 2.: das Anwachsen der Tiefe am schmalen Ende des Corpus kompensiere die geringere Tiefe am anderen, breiteren Saitenhalter-Ende und erzeuge so einen besseren Klang.⁵³ Keiner der beiden Gründe ist sonderlich überzeugend. Lauten wurden z.B. gemeinhin beim Spielen hoch an der Brust gehalten, und trotz der tiefen, gerundeten Rückseite beeinträchtigte das die Spieltechnik offenbar nicht. Zum zweiten ist es fraglich, in welchem Maß eine geringfügige Änderung der Tiefe an einem Ende des Klangkörpers einen wahrnehmbar anderen Klang hervorbringt. Wir wollen versuchen, noch ein wenig weiter zu schauen, um zu erkennen, warum sich dieses interessante Konstruktionsmerkmal entwickelte.

Vom Gesichtspunkt der Konstruktionslogik wollen wir zwei Größen als gegeben betrachten, d.h. zwei Charakteristika, die die zu bauende Citola notwendigerweise haben muß: 1. sie ist aus einem Stück Holz gemacht. 2. sie hat einen Wirbelkasten von ungefähr derselben Dicke wie das Griffbrett und ist vom Sattel scharf abgewinkelt.

Nimmt man an, daß Corpus, Hals und Wirbelkasten aus einem Stück geschnitzt sein müssen und daß die Rückseite des Instruments mehr oder weniger flach ist, dann implizieren diese drei Bestandteile (zurückgebogener Wirbelkasten, flacher Rücken und Konstruktion aus einem Stück) von der Seite gesehen zwei mögliche Formen: ein modifiziertes Rechteck oder ein Dreieck. Das Dreieck ist ökonomischer und weniger problematisch als die Rechteck-Konstruktion — aus folgendem Grund: um irgendeine vernünftige Relation von Länge und Winkel zum Wirbelkasten zu erhalten, würde die hieraus resultierende, dem restlichen Corpus so „diktierte“ Zargenbreite ein sehr tiefes, schweres Instrument erzeugen. Die Dreiecksform ist einfacher und leichter, besonders unter der Voraussetzung des Instrumentenendes mit dem schweren Wirbelkasten. Hinter dem Griffbrett ist ein Daumenloch eingeschnitzt, das den Hals leichter macht und Platz läßt für den Daumen; auf diese Weise wird eine stabilere Konstruktion erzielt, als es (bei einer einteiligen Konstruktion) möglich wäre, wenn der restliche Teil des Holzes zwischen Wirbelkasten und Zwickel des Corpus entfernt würde.

⁵² Op. cit. 227.

⁵³ Op. cit. 253.

III. B. Der Wirbelkasten

Die verschiedenen Arten von Wirbelkästen können Hinweise geben auf die „Wurzeln“ eines Instrumentes. Keine römische, karolingische oder sonstige europäische Laute vor der Verbreitung der arabischen Kultur hat einen abgewinkelten oder sichelförmigen Wirbelkasten (d. h. einen arabischen Wirbelkasten). Obwohl es nicht gesichert ist, kann man doch annehmen, daß die karolingischen Lauten eine verhältnismäßig flache und gleichmäßige Corpus-Tiefe hatten, ähnlich den koptischen Lauten aus ungefähr derselben Zeit, denen ebenfalls gerade Wirbelkästen eigneten.

Hier haben wir einen Schlüssel zu einer möglichen Erklärung für das anscheinend gänzlich Vorgänger-lose Auftreten der Citole-Form im Spanien des 12. Jahrhunderts. Es ist zu beobachten, daß der Typ der frühen europäischen Laute (flacher Wirbelkasten, Corpus-Form mit Schultern) sich unter dem starken Einfluß des arabischen Lautentypus zu der spanischen Form entwickelte. Auf diese Weise zeigt uns die spanische Citola das früheste Exemplar des europäischen Lautentypus mit zurückgebogenem Wirbelkasten. Gibt es irgendwelche Abbildungen eines Instruments, das ein Bindeglied darstellt zwischen der arabischen Laute und der spanischen Citola? — Tatsächlich enthält ein spanisches Beatus-Manuskript aus dem 13. Jahrhundert eine Illustration, die verschiedene Arten von Saiten- und Schlaginstrumenten darstellt.⁵⁴ (Abb. 6) Dort finden wir Lauten arabischen Stils (ähnlich denen der Cantigas-Abbildungen) und — für uns von größerem Interesse — Instrumente, die zurückgebogene Wirbelkästen und vorstehende Holzbünde haben (s. Tafel). Wir können nicht mit Gewißheit sagen, daß dies eine Vorform des Citole-Typus sei, doch ist die Kombination von hölzernen Bündeln und abgebogenem Wirbelkasten schon eine bedeutsame Information. Hölzerne Bündel findet man häufig bei Citolen auf spanischen Miniaturen, doch hat kein arabisches Kurzhalsinstrument derselben Periode irgendwelche Bündel, geschweige denn hölzerne (ein wichtiges Merkmal der Citole).⁵⁵ Diese bestimmte Quelle wird im Zusammenhang mit der Frage nach den Bündeln noch weiter besprochen werden.

Die Wirbel können entweder frontal oder seitlich im Wirbelkasten angebracht sein. Hier scheint die Regel zu sein: einfacher, abgewinkelter Wirbelkasten ohne geschnitzten Kopf = frontal angebrachte Wirbel; geschnitzter Kopf (was normalerweise auf einen sichelförmigen Wirbelkasten hinweist) = entweder seitenständige oder frontale Wirbel. Auf Skulpturen abgebildete Citolen zeigen meist frontale Wirbel (Abb. 13/14), Miniaturalereien eine Mehrzahl von Instrumenten mit vorderständigen Wirbeln. Ein einziges existierendes Beispiel einer Citole, die „Warwick Castle Gittern“, hat seitenständige Wirbel; allerdings besteht die Möglichkeit, daß sie ursprünglich frontale Wirbel hatte.⁵⁶

⁵⁴ S. Fußnote 49.

⁵⁵ Der Typus der spanischen Gitarre (A.2.), der in den Cantigas-Miniaturen gezeigt wird, hat keine Bündel; später (14. Jahrhundert) sind Bündel bei diesem Typus allgemein üblich.

⁵⁶ Die Wirbel sind auf keinen Fall original. Remnant gibt einen hypothetischen Abriß von der Chronologie der Reparaturen und Veränderungen dieses Instruments. Remnant, op. cit. 102–103.

Abb. 6: New York, Pierpont Morgan Library: Ms. M. 429, f. 112r, 1220, spanisch; (nach: Kathi Meyer Baer, *Music of the spheres and the dance of death*, Princeton 1970, fig. 39).



III. C. Das Daumenloch

Wie vorher schon erwähnt, kann die Deutung von Citolezeichnungen in Handschriftenillustrationen aufgrund des Perspektivenproblems Schwierigkeiten bereiten. Auf einigen Miniaturen sind Instrumente zu sehen, die vollständig in Tiefenperspektive gezeichnet sind (Abb. 15); andere zeigen das Instrument nur in der Frontalansicht. Wieder andere liefern ihre Frontalansicht mit einer merkwürdigen Ausbuchtung an der Seite des Halses. Dies sollte selbstverständlich nicht „wörtlich“ interpretiert werden, sondern lediglich als Hinweis darauf, daß das Instrument eine Daumenlochkonstruktion habe und nicht als eine gezupfte Fiedel oder eine B.2.-Konstruktion zu betrachten sei.

Ist es trotzdem möglich zu mutmaßen, ob eine Citole, die in Frontalansicht abgebildet ist, ein Daumenloch hat? Das Vorhandensein eines geschnitzten Kopfes am Ende des Wirbelkastens wäre ein Hinweis darauf, daß das Instrument ein Daumenlochinstrument ist, da der Kopf auf einen sichelförmigen Wirbelkasten hindeutet oder auf eine Variante davon – schmal (d.h. nicht breiter als das Griffbrett) und abgewinkelt. Sogar in den ziemlich nachlässig gemalten Miniaturen, die das Griffbrett und den sichelförmigen Wirbelkasten so darstellen, daß offensichtlich kein Daumenloch vorhanden ist (einige Beispiele sind in den „Cantigas“-Miniaturen zu finden), ist es riskant anzunehmen, diese Instrumente hätten kein Daumenloch. Nur bei A-Typ-Instrumenten (oval) erscheint ein sichelförmiger Wirbelkasten mit freiem Hals. Im Falle der Cantigas-Miniaturen wird man auf diese Weise zum Schluß geführt, daß die Citolen tatsächlich Daumenlöcher haben – eine

Schlußfolgerung, die durch Beispiele von Skulpturen aus derselben Zeit bestätigt wird. Ungefähr die Hälfte aller ikonographischen Quellen der Citolen ganz Europas zeigen Instrumente mit geschnitzten Köpfen am Ende der mit seitenständigen Wirbeln versehenen Wirbelkästen (gelegentlich mit frontalen Wirbeln), und die andere Hälfte kennzeichnen frontale Wirbel, die in das abgewinkelte Ende des Instruments eingeschraubt sind. Ein ovaler, flacher Wirbelkasten verweist nicht auf eine Citole (B. 1.-Instrument), sondern eher auf einen B. 2.-Typus.

IV. BÜNDE

Hatten alle Citolen Bünde? Und wie steht es mit den Lauten? Hatten einige Instrumente diatonische Bünde, so wie die Cetra in Italien? — Dies sind einzelne der wichtigen Fragen bezüglich unseres nächsten Themas: Bünde.

IV.A. Lautenbünde

Jeder, der eine Laute ohne Bünde direkt neben einer solchen mit Bünden hat spielen hören, weiß, daß sich die beiden Instrumente in ihrem Klang grundlegend voneinander unterscheiden. Um noch einmal zu wiederholen, was Sachs und Geiringer vor gut 60 Jahren zum erstenmal erwähnten: Die Laute hatte bis um 1400 keine Bünde.⁵⁷ Es gibt nach Wissen des Verfassers keine eindeutige, verlässliche Quelle, die vor 1400 eine Laute mit Bünden zeigt. Es ist aber ein interessantes Phänomen, daß bundlose Lauten zugleich mit Guiternen auftreten, die mit Bünden versehen sind (besonders auf italienischen Bildern des 14. Jahrhunderts). Dies ist wahrscheinlich auf die sehr kurze Saitenlänge der Guiterne zurückzuführen und auf den relativ toten Klang eines bundlosen Instruments im Vergleich zu dem mit Bünden. Die Laute aber war ganz eindeutig bundlos und wurde erst später mit Bünden versehen.

Dieser Entwicklungsschritt kann beschrieben werden als eine morphologische Manifestation der sich wandelnden Identität dieses Instruments, d.h. von einem hauptsächlich monophonen Ensemble-Instrument zu einem polyphonen, (eventuell) solistischen Instrument. Die Art der Bünde auf den Lauten des 15. Jahrhunderts ist eindeutig: Es waren aufgeschnürte Bünde aus Darm oder Seide (einzeln, doppelt oder dreifach aufgebunden), chromatisch angeordnet und vielleicht (wenigstens für die erste Hälfte des Jahrhunderts) in pythagoräischer Stimmung. Bei den B-Typ-Instrumenten allerdings ist die Art der Bünde keinesfalls immer eindeutig. Besonders die „Cetra-Bünde“ gaben Anlaß zu vielerlei Diskussionen, vor allem zur Frage der diatonischen Anordnung im Gegensatz zur chromatischen.⁵⁸

⁵⁷ Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Leipzig 1920; Karl Geiringer, *Die Flankenwirbelinstrumente in den bildenden Kunst des 14. bis 16. Jahrhunderts*, (Diss. Wien 1923) = Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft Bd. 17, Tutzing 1979, 44.

⁵⁸ Vgl. z.B. den Austausch zwischen E. Segerman und C. Allworth in *FoMRH* 1 Comm. 89, 97, 125.



Abb. 7–11: Giotto (Schule), Fresko (1310–1320); Assisi, Basilica inferiore di San Francesco (nach: P. M. della Porta & E. Genovesi, *Iconografia Musicale in Umbria tra XII e XIV secolo*, Assisi 1984, S. 36f.).

IV. B. *Cetra-/Citolenbünde: Chromatisch oder Diatonisch?*

Das Wesentliche der Kontroverse um die diatonische bzw. chromatische Anordnung der Bünde kann wie folgt umschrieben werden: Einige noch existierende Cittern aus dem 16. Jahrhundert haben diatonische Bünde, doch gibt es kaum einen ikonographischen Beweis, der die Theorie von diatonischen Cittern und Cetren vor der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stützen würde. Hier kann aufgrund ikonographischer Informationen konstatiert werden, daß die Cetra im 14. und 15. Jahrhundert normalerweise chromatische Bünde hatte. Das schließt die Möglichkeit eines Instruments mit diatonischen Bündlen vor 1500 nicht aus, doch läßt unsere Schlußfolgerung ein solches Instrument als unwahrscheinlich erscheinen. Wir gehen nun über zu den spezifischen Argumenten, die zum oben formulierten Ergebnis führten.

Auf Bildquellen dargestellte Bünde sind durchgängig mit gleichen Abständen gestaltet (vgl. Skizze im Anhang) (das gilt das ganze Mittelalter hindurch für alle Instrumente mit Bündlen). Die Intarsien (Cetra-Quellen) wurden erwähnt wegen ihrer realistischen Darstellung natürlicher Objekte, besonders was die Perspektive betrifft.⁵⁹ Allerdings muß man hier vorsichtig sein.

Es zeigt sich ausnahmslos, daß die Wirbel im Verhältnis zur Saitenlänge nicht genau gezeichnet sind: Sie sind gewöhnlich zu weit voneinander entfernt: Der 7. Bund (= das Intervall der Quinte bei chromatischer Anordnung der Bünde) erscheint beinahe auf der Hälfte der Saite, dort, wo eigentlich die Oktave zu erwarten wäre. Es gibt allerdings Bilder, die der Realität ziemlich nahe kommen (s. Tabelle im Anhang). Hier wäre zu fragen: Welches sind die offensichtlichsten, hervorstechendsten Merkmale der Bünde für einen Maler, Illustrator, Intarsienschnitzer? Was fällt zuerst ins Auge: das Grundmuster der Bünde (regel- bzw. unregelmäßig) oder die akkurate Größenrelation zwischen diesem Muster und der Saitenlänge vom Steg bis zum Sattel? Die akkurate Platzierung des Stegs ist keinesfalls ein durchgängiges Merkmal mittelalterlicher Instrumentendarstellungen; es gibt andere, wichtigere Aspekte, denen zunächst entsprochen werden muß (die Halslänge im Verhältnis zur Größe des Corpus beispielsweise). Die korrekte Platzierung des Stegs und in der Folge die richtige Anordnung aller Bünde sind für den Künstler gewissermaßen zweitrangige Details.

Der Intarsienschnitzer hätte sicherlich nicht ein solch unregelmäßiges Muster oder Bild übersehen, das eine diatonische Anordnung von Bündlen ergibt – vielleicht auf ein oder zwei Abbildungen, nicht aber auf allen. Es ist interessant zu beobachten, daß manche Lautenabbildungen ebenfalls zu weite Abstände aufweisen, und doch deutet alles, was wir über die Laute (wenigstens aus der Mitte des 15. Jahrhunderts) wissen, darauf hin, daß sie chromatische Bünde hatte.⁶⁰ In der Tat würde man auf dem Griffbrett einer Laute aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das

⁵⁹ Winternitz, op. cit. 116: „Die Instrumente in den Intarsien sind mit solcher Akkuratess wiedergegeben, daß sie sich von wirklichen Instrumenten nur dadurch unterscheiden, daß ihnen die dritte Dimension fehlt.“

⁶⁰ Als ein Beispiel für diese Art der Darstellung vgl. das Gemälde Stefan Lochners „Maria im Rosenhag“, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

charakteristisch auffallende Muster der pythagoräischen (chromatischen) Bundanordnung erwarten, doch fand der Autor bis heute noch kein eindeutig wiedergegebenes pythagoräisches Bundsystem in irgendeiner Quelle. In vielen Quellen hat der Künstler beobachtet, daß der Abstand der Bünde in den höheren Positionen enger wird und hat diesen Aspekt in seinem Werk dargestellt; bei anderen Quellen gilt genau das Gegenteil: Der Abstand wird immer größer, je mehr sich die Bünde dem Corpus nähern.⁶¹

Während es nicht außer Frage steht, daß ein Instrument in den tieferen Lagen chromatische Bünde, in den höheren aber diatonische haben könnte, so scheint aufgrund des Gesagten die allmähliche Abstandserweiterung auf Gleichgültigkeit des Künstlers in bezug auf dieses Detail hinzudeuten. Als ein modernes Beispiel dafür, wie vergleichsweise unwichtig die präzise Anordnung von Bünden in Instrumentendarstellungen sein kann, dürfen wir die technischen Zeichnungen nennen, die wir in dem Buch „Musical Instrumentes through the Ages“ (A. Baines, ed., Penguin Books 1961) von einer Mandoline fanden (S.170), ebenso bei einer Bandurria (S.178) und einer englischen Gitarre (S.167). Diese Illustrationen zeigen sehr unsorgfältig wiedergegebene chromatische Bünde, die, wenn man sie „wörtlich“ interpretiert nach dem, wie sie gezeichnet wurden, ungleichschwebende Stimmung zeigen. Und doch erscheint es höchst zweifelhaft, daß die Modelle für diese Darstellungen irgendeine andere als die gleichschwebende Temperierung gehabt hätten. Die Photographien in diesem Buch geben die wirkliche Anordnung der Bünde weit genauer wieder, solange es sich um Frontalaufnahmen handelt. Doch sobald die Instrumente aus einem anderen Blickwinkel photographiert wurden, wird es beträchtlich schwieriger, aus der Photographie die wirkliche Anordnung der Bünde abzulesen (vgl. die Laute auf Tafel 15). Hier erinnert man sich, daß — als wir die Cetra-Quellen betrachteten, um die Anordnung der Bünde zu bestimmen — es gerade die sogenannten „akkuratesten“ Quellen (Intarsien) waren, welche die Cetra nicht in einer flachen Frontalansicht wiedergeben. Sogar bei einer Photographie wäre es nicht leicht, aus einem solchen Blickwinkel die Anordnung der Bünde und die Saitenlänge zu bestimmen; um wieviel schwieriger erst bei einer Holzeinlegearbeit. —

Der zweite Gesichtspunkt richtet sich auf die Unterschiede zwischen lang- und kurzhalsigen Lauten und deren Spieltechniken. Die Langhalslaute wird horizontal gespielt, d.h. dem Hals entlang auf- und abwärts, was gewöhnlich Verschiebungen der linken Hand beinhaltet, welche die Bundabstände einer Saite überwinden. Es ist typisch (wenn auch nicht immer zu finden), daß es eine oder mehrere Melodiesaiten und dazu Bordun-(Begleit)-Saiten gibt; und es ist folgerichtig, daß solch ein Instrument Bünde in diatonischem Abstand hat (in Modalmusik), um die Leichtigkeit und Geschwindigkeit der Verschiebungen der linken Hand zu gewährleisten. Bei Kurzhalslauten hingegen kommt für die linke Hand ein vertikales Denken zum Zuge, d.h. die Bundabstände, zwischen denen die Finger zu vermitteln haben,

⁶¹ Als eine Illustration des späteren Darstellungstypus s. das Gemälde von Cosimo Tura in der National Gallery, London (Madonna mit dem Kind)

gehen quer über das Griffbrett und nicht an ihm auf und ab. Diese Art von Logik kann z.B. am Prinzip des Daumenlochs der Citole beobachtet werden, welches die Verankerung des Daumens im Hals des Instruments nötig macht — es wird keine Verschiebung der linken Hand nötig. Ein melodisches Spiel, das quer zum Griffbrett über zwei, drei oder mehr Saiten verläuft, ist für die Musik des 14. und frühen 15. Jahrhunderts mit diatonischen Bündeln schwierig, da sie besonders in den Kadenzen chromatische Alterationen erfordert. Die diatonische Bundanordnung auf einem Instrument wie der Cetra bedeutete eine weitere Beschränkung in den Möglichkeiten des Instruments und würde das Spiel der linken Hand erschweren (s. die Cetra-Stimmung, die Tinctoris angibt).⁶²

Das Langhals- oder „horizontale“ Denken ist bei den noch existierenden koptischen Lauten eindeutig zu sehen. Diese frühen Lauten, zu datieren zwischen dem 5. und 9. Jh. n. Chr., sind insofern bemerkenswert, als sie eindeutig ein frühmittelalterliches Bundsystem aus dem östlichen Mittelmeerraum darstellen. Es ist schwierig einzuschätzen, in welchem Grade diese Instrumente Repräsentanten einer lateinischen Tradition sind. Auf jeden Fall ist ihr kultureller Umkreis christlich; die einzigen noch existierenden ikonographischen Quellen für diese Instrumente sind, soweit der Autor informiert ist, die Fresken von Qasr Amra, einem königlichen Jagdsitz aus dem 8. Jahrhundert in der saudiarabischen Wüste.⁶³

Wenigstens einige der koptischen Lauten haben dasselbe System der Bundanordnung wie die modernen (langhalsigen) Lauten der jugoslawischen Volksmusik wie z.B. die Tamburica (s. unten); es ist besonders deutlich an dem koptischen Instrument im Musée des Beaux-Arts in Grenoble zu sehen. Das Instrument hat gegeneinander versetzte Halbbünde, d.h. ins Griffbrett geschnitzte Schlitze (vermutlich für hölzerne Bündel oder sogar als ein eigenes noch etwas grobes Bundsystem); das Griffbrett ist in zwei jeweils diatonische Bundsysteme aufgeteilt. Es gibt drei Wirbellöcher (zu denen nur noch zwei Wirbel erhalten sind), doch ist es nicht klar, wie die Saiten gruppiert und den Bündeln zugeordnet waren. Jedenfalls gab es mindestens zwei Chöre: der obere hatte sechs Bündel, der untere drei. Diese Laute liefert uns eine entscheidende Dokumentation eines hölzernen Bundsystems. Es zeigt uns eine frühe Alternative zu den aufgeschnürten Bündeln (wie sie auf noch existierenden ägyptischen Lauten zu sehen sind) und zudem fixierte Bündel im Zusammenhang eines Instruments, das trotz Schultern (tailliert) einen langen Hals hat.

Wie schon gesagt, kann man das Überleben des koptischen Bundsystems an der jugoslawischen Tamburica sehen.⁶⁴ Das Corpus der Tamburica ist ohne Schultern

⁶² Baines, op. cit. 23.

⁶³ Eine dieser Abbildungen ist wiedergegeben in: H.G. Farmer, *Islam* = MgB Bd. III, Leipzig 1966, 32–33. Leider wurde dieses Bild retouchiert (das Fresko selbst wurde niemals restauriert), wobei dem Instrument gerade Seiten gegeben wurden, obwohl es in Wirklichkeit eingebuchtete Seiten hat, ganz ähnlich einigen koptischen Exemplaren.

⁶⁴ Ein gutes Beispiel dieses Instrumententypus' ist zu sehen in Richard Campbell, *Zur Typologie der Schalenlanghalslaute* = Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen Bd. 47, Baden-Baden 1968, Abb. 37.

(oval), und es gibt zu diesem Instrument mindestens einen Vorfahren des byzantinischen Typus, von dem ein Exemplar überliefert ist.⁶⁵ Dieser Zeuge der Vergangenheit hat einen ins Griffbrett geschnitzten Halbbund-Schlitz; die ziemlich primitive Form des Instruments ist vielleicht ein Hinweis darauf, daß seine Konstruktion nie abgeschlossen wurde. Es ist keine Spur eines Wirbelkastens zu finden. Der Wirbelkasten der Tamburica hingegen ist breit, hat frontale Wirbel und windet sich vorwärts. Es ist interessant, daß sich derselbe Typus von Wirbelkasten auf Abbildungen der Cetra/Cittern im frühen 16. Jahrhundert findet (s. Abb. 1). Zusammen mit der Entwicklung des längeren, dünneren Halses im 16. Jahrhundert mag es denkbar scheinen, daß dies auf einen Balkan- oder osteuropäischen Einfluß auf die Entwicklung der Cittern im 16. Jahrhundert, einen Tambur-Einfluß, hindeutet. — Weitere Fragen könnten als Hilfe formuliert werden, um einiges Licht auf das Problem der chromatischen bzw. diatonischen Bünde der Cetra zu werfen:

Welcher Art ist das musikalische Repertoire der Cetra in bezug auf Chromatik, und mit welchem anderen Zupfinstrument teilte die Cetra ihren „musikalischen Raum“?

Zwei weitere gebräuchliche Zupfinstrumente waren gegen das Ende des 15. Jahrhunderts in Italien die Laute und die Viola da mano. Überlieferte Tabulaturen für beide Instrumente bestätigen die ikonographischen Daten, daß beide chromatisch angeordnete Bünde hatten.⁶⁶ Wie vorher erwähnt, zeigen die meisten Lauten des 15. Jahrhunderts chromatisch angeordnete Bünde — es wäre schwierig, anders zu argumentieren. Bildquellen für Guiternen aus dem 14. und frühen 15. Jahrhundert deuten auf gleichmäßige Bundabstände hin. Die Kunst-Musik im 14. und ganz besonders im frühen 15. Jahrhundert in Italien ist stark von der Chromatik geprägt; Pietrobonos Musik, die sicherlich chromatische Alterationen umfaßte, wird von Cornazano als auf der „cetera“ ausgeführt beschrieben (auf welches Instrument genau Cornazano verweist, steht aufgrund des Zusammenhangs, in dem dieser Begriff erwähnt ist, noch zur Diskussion).⁶⁷

Tinctoris scheint durchblicken zu lassen, daß die Cetra nicht demselben sozialen und musikalischen Umfeld wie die Laute angehört; doch wir wollen seine Worte ein wenig genauer unter die Lupe nehmen: Was er genau mit „rustics“ (Baines' Übersetzung) meint, ist schwierig zu sagen; auf jeden Fall wurde das Instrument manchmal dazu benutzt, einen Tanz anzuführen.⁶⁸ Dies deutet darauf hin, daß die Cetra über das notwendige Klangvolumen verfügte und rhythmisch genug war (und als solche im wesentlichen diejenige Funktion übernahm, welche in anderen Ländern die Cithole hatte), im Gegensatz zur weicher klingenden Laute. Wahrscheinlich war es dieser Aspekt, der zusammen mit den offenbar beschränkteren poly-

⁶⁵ Siehe Fußnote 49.

⁶⁶ Weitere Informationen über diese Tabulaturen (sowie Faksimiles) finden sich bei David Fallows, „Fifteenth century tablatures for plucked instruments: a summary, a revision and a suggestion“, *LSJ* 19 (1977) 7–33.

⁶⁷ S. Nino Pirotta, „Music and cultural tendencies in fifteenth century Italy“, *JAMS* 19 (1966) 140.

⁶⁸ Baines, op. cit. 25.

phonen Möglichkeiten des Instruments Tinctoris dazu veranlaßte, sie als minderwertig zu betrachten; daher wohl auch die Verwendung des Wortes „rustics“ (ein Begriff, der jedoch keinesfalls angemessen ist für eine Beschreibung Pietrobonos, der selbst das Instrument wohl sehr gut gespielt hat). Besonders die aus dem Norden stammende Citole muß einen recht lautstarken Klang gehabt haben, gemessen an dem großen, schweren Plektrum, das man so häufig vornehmlich auf nördlichen Quellen abgebildet sieht. Die Citole war mit Darm besaitet, vermutlich unter ziemlich hoher Spannung.⁶⁹

Die Cetra hingegen hatte zumindest im 15. Jahrhundert Metallsaiten und mag sie wohl auch im 14. Jahrhundert gehabt haben (Abb. 7–11). Die musikalische Rolle der Cetra (den Tanz anzuführen, wie Tinctoris schreibt) steht in starkem Gegensatz zu der symbolischen Funktion, die das Instrument auf ikonographischen Quellen innehat. Dort findet man es zumeist in Verbindung mit biblischen (Psalmen) oder klassischen Themen; selten einmal ist es in einem Zusammenhang mit Tanz oder Tanzmusik dargestellt. Dies hat allerdings hauptsächlich mit dem Namen des Instruments und seiner literarischen Identität zu tun. Daß seine praktische, musikalische Funktion von seiner theoretisch-mythologischen Stellung abweicht, sollte man nicht als inneren Widerspruch ansehen.

Bevor wir nun die Argumente für eine chromatische Bundordnung auf der Cetra zusammenfassen, sollen noch ein paar weitere Kommentare abgegeben werden:

Es mag auffallen, daß wir annehmen, ein Instrument sei entweder chromatisch oder diatonisch. Diese Vermutung umfaßt die Vorstellung, daß zu keinem Zeitpunkt chromatische *und* diatonische Versionen desselben Instruments existierten. Im Falle der Cittern des 16. Jahrhunderts gab es beide Typen zugleich – den chromatischen und den diatonischen – doch das Überwiegen der überlieferten chromatischen Cittern und die Art des diatonischen Bundsystems (mit Metallbünden und Halb- oder Viertelbünden) weist darauf hin, daß das sogenannte „diatonische Bundsystem“ der Cittern im wesentlichen ein überdachtes chromatisches war: Teile von Bünden und gelegentlich auch ganze Bünde wurden abgenommen. Die Methode der Teilbünde ist am leichtesten bei Metallbünden anzuwenden, und die Cetra des 15. Jahrhunderts hatte keine Metallbünde. Das System der Teilbünde der koptischen Lauten unterscheidet sich grundlegend von dem der Cittern, da keiner der Bünde im koptischen System allen Saiten gemeinsam ist – sie sind immer gestaffelt. So scheint die Cittern des 16. Jahrhunderts eher von einer chromatischen Bundsystemtradition abzustammen, als von einer diatonischen. Selbstverständlich gibt es die Möglichkeit, daß ein Instrument in den unteren Lagen chromatisch angeordnete Bünde hatte, und wenn es höher hinaufging, diatonisch wurde; aber für die momentane Diskussion wird angenommen, daß die Bünde eines bestimmten Instruments entweder chromatisch oder diatonisch angeordnet waren.

⁶⁹ Ein Verweis auf eine französische Quelle (1379), die Darmsaiten für die „cytholes“ zitiert, wird bei Remnant, op. cit. 88, gegeben.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die stärkste Information über die Bünde, die wir aus Bildquellen erhalten, die der durchgängig gleichen Abstände ist. Dies wiegt in unseren Augen schwerer als die Tatsache, daß der Satz der gleichmäßig verteilten Bünde regelmäßig nicht den realistischen Verhältnissen zur Saitenlänge entspricht.

Kurzhalslauten haben eine andere „Logik“ als Langhalslauten, und in der Tradition erscheint eine diatonische Bundanordnung ausschließlich bei Langhalsinstrumenten. Ihre Verwendung in einem Ensemble zusammen mit chromatischen Instrumenten würde mit den Anforderungen, die sich aus einer chromatisch gefärbten Musik ergeben, den diatonischen Kurzhalsinstrumenten unangemessene Schwierigkeiten bereiten; sie wäre viel zu komplex und unpraktikabel, vor allem in der Stimmung, die Tinctoris vorschlägt. So kommen wir zu dem Schluß, daß die Cetra des 15. Jahrhunderts chromatisch angeordnete Bünde hatte und daß mittelalterliche Kurzhalslauten grundsätzlich mit einem chromatischen Bundsystem versehen waren. Bis heute ist kein entscheidender Beweis erbracht worden, daß irgendein mittelalterliches Instrument ein diatonisches Bundsystem gehabt habe (mit Ausnahme der koptischen, frühmittelalterlichen Instrumente).

IV. C. Doppelt aufgeschnürte Bünde

Es wurde schon kurz auf die doppelt aufgeschnürten Bünde der Lauten aus dem 15. Jahrhundert und der Guiternen aus der Zeit vor dem 15. Jahrhundert verwiesen. Untersucht man die Gemälde von Simone Martini oder Sassetta (Abb. 17) als Beispiele, so sieht man Paare von einzeln aufgeschnürten Bündeln. Diese Paare sind sehr weit voneinander entfernt, wenn man sie mit späteren Lauten- oder Gambenbünden vergleicht. Die Argumentation zur Erklärung dieser merkwürdig weiten Abstände lautet im allgemeinen folgendermaßen: Entweder war der Maler unsorgfältig bezüglich der Wiedergabe von doppelt aufgeschnürten Bündeln (indem er sie nicht als sich berührend darstellte, so wie man es später tut, sondern eine gute Fingerbreite voneinander entfernt); oder man hatte zwei Möglichkeiten für einen Ton, d.h. der Spieler mußte zwischen einer höheren und einer tieferen Variante des Tones auswählen. Wir wollen zunächst einmal annehmen, daß der Maler nicht nachlässig war und daß er die Bünde absichtlich so dargestellt hat, daß ein Abstand sie trennt. Die Argumente gegen die „Tonwahl-Theorie“ lauten: 1. Wird der untere Bund gewählt, kann die Saite gegen den höheren Bund schlagen und surren.

2. Aufgeschnürte Bünde können leicht verschoben oder auch schnell wieder an den rechten Ort gebracht werden.

3. Der 5. und 7. Bund (die reine Quarte und die reine Quinte) ließen keine Wahl, da diese Intervalle immer rein sein mußten. — Und dennoch: Wie wir aus den Quellen erkennen können, hatten auch der 5. und 7. Bund diese merkwürdigen Paarbünde. Die Lösung ist eher die, daß die zwei Darmabschnitte die beiden Seiten des Bundspielraumes eingrenzen. Diese simple Idee rührt her von den ihr vorangehenden Holzblockbünden oder sogar von den ins Griffbrett geschnitzten Schlitz-



Abb. 12: Straßburg, Kathedrale, Westportal, ca. 1290.

Im Falle der Blöcke spielt man, indem man die Finger auf den Raum zwischen den beiden Blöcken aufsetzt (so daß die Kante eines jeden Blocks, der dem Sattel am nächsten ist, die eigentliche Bundkante darstellt). Im Falle der Schlitze (wie sie vielleicht bei den koptischen Lauten zu sehen sind oder auf der Cetra der Assisi-Fresken, s. Tafel) setzt man seinen Finger auf den Zwischenraum, um die Note zu greifen. Das ist die Art des frühen aufgeschnürten Bundsystems, wie man es bei Martini und Sassetta erkennt (man beachte: Auf vielen englischen Citole-Darstellungen sind die Bünde ebenfalls als ein Paar parallel verlaufender Linien vertikal zum Griffbrett dargestellt).⁷⁰

⁷⁰ Für Beispiele vgl. *ibid.*, Tafel 56, 57, 69.

⁷¹ Die Idee dieser Interpretation wurde zuerst von Anthony Rooley geäußert, „Double bridges on fifteenth century illustrations of rebecs“, *FoMRH* 1 (1975) 2–3.



Abb. 13 und 14:
Straßburg, ibid.

V. DAS PROBLEM DES „ZWEITEN STEGS“

Das Problem des sogenannten „zweiten Stegs“ ist ein weiteres Beispiel für die Schwierigkeiten ikonographischer Interpretation. Häufig wird ein B-Typ-Instrument mit einem stegähnlichen Kreuzstück am Ende des Griffbrettes, d.h. zwischen der Rose und der Hals-Corpus-Verbindung abgebildet (Abb. 12). Dieses Phänomen beschränkt sich nicht auf Zupfinstrumente, da zahlreiche Streichinstrumente (im Verlauf des frühen 16. Jahrhunderts) denselben zweiten Steg zeigen. Was mag die Bedeutung und die Funktion dieses Merkmals so vieler mittelalterlicher Saiteninstrumente sein? Wir wollen einige der möglichen Interpretationen oder Lösungen in Erwägung ziehen. Zur Vereinfachung der Diskussion nennen wir den normalen Stegaufsatzpunkt B, den des Kreuzstücks X und unseren Sattelpunkt S. Nehmen wir an, das Kreuzstück sei tatsächlich ein zweiter Steg zwischen dem normalen Steg und dem Sattel; dann würde er die schwingende Saitenlänge in zwei nahezu gleiche Abschnitte unterteilen (BX und XS). Die erste Möglichkeit wäre, daß BX die schwingende Saitenlänge ist, XS der Abschnitt, auf dem die linke Hand greift, indem sie die Saite hinunterzieht, um deren Spannung und damit zugleich deren Tonhöhe zu steigern (ungefähr ähnlich gewissen zum Koto- oder Sitar Spiel verwendeten Techniken).⁷¹ Die zweite Möglichkeit: Die Saitenlänge BX wird nur zum Spielen von Bordunen benutzt, die Saitenlänge XS dagegen zum Melodiespiel (auf sehr hoher Tonlage wegen der halbierten Saitenlänge). Dann gibt es noch eine dritte Möglichkeit — daß das Kreuzstück gar nicht als Steg fungiert, sondern als ein „Brummer“, der die Saiten nur leicht berührt und einen schnarrenden Ton erzeugt.

Es gibt beträchtliche Probleme, wenn man die ersten beiden Möglichkeiten verwirklichen will. „Zweite Stege“ findet man zunächst häufig auf Instrumenten mit sehr kurzer Saitenlänge; teilt man diese kurze Saitenlänge in zwei Abschnitte, so ergibt das zwei äußerst kurze Saitenlängen. Da taucht sofort die Frage auf, warum man sich darauf einlassen sollte, einen zweiten Steg hinzuzufügen, um in einem hohen Register spielen zu können, wenn diese Möglichkeit bei dem Instrument ohnehin schon gegeben ist? Die Idee, durch die Hinzufügung eines zweiten Stegs ein Instrument herzustellen, das von der linken Hand Sitar- oder Kototechniken erfordert (wie vorher erwähnt), scheint ebenfalls nicht sehr einleuchtend, da dies den Umfang des Instruments extrem nach oben verlagern und die Technik der linken Hand ungeheuer erschweren würde, ohne daß es dafür einen (uns bekannten) guten Grund gäbe.

So scheint die dritte Möglichkeit, der „Brummer“, die tragfähigste zu sein. Hinter ihr steht im Gegensatz zu den anderen beiden Möglichkeiten ein plausibler Grund: Die Bedeutung des „Brummers“ als ein Mittel zur Tonfärbung und ein ästhetisches Element in der mittelalterlichen Musik. Wir können viele andere Instrumente mit Brumm- und Schnarrvorrichtungen auf den mittelalterlichen Instrumentenabbildungen sehen: Harfen mit „bray pins“ (Schnarrstiften), die Tromba marina mit ihrem einfüßigen Steg, Fiedeln mit gezackten Stegen, Triangel mit Ringen, Tamburine mit Schnarrsaiten und sogar den durchdringenden nasalen

Abb. 15: New York, Pierpont Morgan Library: Ms. 183, f.141' (Liège, spätes 13. Jahrhundert).



Klang der Drehleier oder der Schalmel. „Brummer“ (= Schnarrvorrichtungen), die nicht das Volumen eines Instruments verändern, bewirken, daß es lauter erscheint und präsenter, indem der Klang durchbrochen wird. Bei Schlag- oder Zupfinstrumenten wird der Anschlag voller und deutlicher, und der Brummklang verlängert die hörbare Tonhöhe und vergrößert so die Möglichkeit, den Ton länger zu halten, bei den jeweiligen Instrumenten ganz beträchtlich. Bei Harfen mit „bray pins“ ist dieser Effekt ganz besonders deutlich zu beobachten, ebenso bei anderen Zupfinstrumenten (z. B. der Citole). Im Kontext eines Ensembles sind die Instrumente mit „Brummern“ lauter als die entsprechenden Instrumente ohne die Vorrichtung.

Es ist interessant, daß Citolen mit „Brummern“ fast niemals Bünde haben, und daß Citolen mit Bünden beinahe nie Brummvorrichtungen besitzen. Dies könnte andeuten, daß Instrumente ohne Bünde in erster Linie Schlaginstrumentfunktion hatten, indem sie rhythmische Impulse nichtmelodischer Art gaben, während die Instrumente mit Bünden melodischere Aufgaben hatten. Es ist problematisch, auf einem Instrument einen „Brummer“ zu konstruieren, das ohnehin schon durchgängig einen gewissen Brummpegel erzeugt, gleichgültig wie tief die Saite durch die Griffe der linken Hand heruntergedrückt wird; weiterhin zeigen einige Bildquellen ein fest angebrachtes Holzstück, das, da es deutlich nicht hoch genug steht, um als wirklicher Steg zu fungieren, eher auf eine Bordun- denn auf eine melodische Aufgabe hindeuten scheint, d. h. daß die Griffe sowieso nur sehr flach mit der linken Hand ausgeführt werden konnten. Auch sollte man nicht vergessen, daß der einzige originale Vorgänger für den Einsatz einer Schnarrvorrichtung zwischen zwei Stegen die „bray pin“ der Harfe ist. Dies könnte ein Schlüssel dazu sein, daß

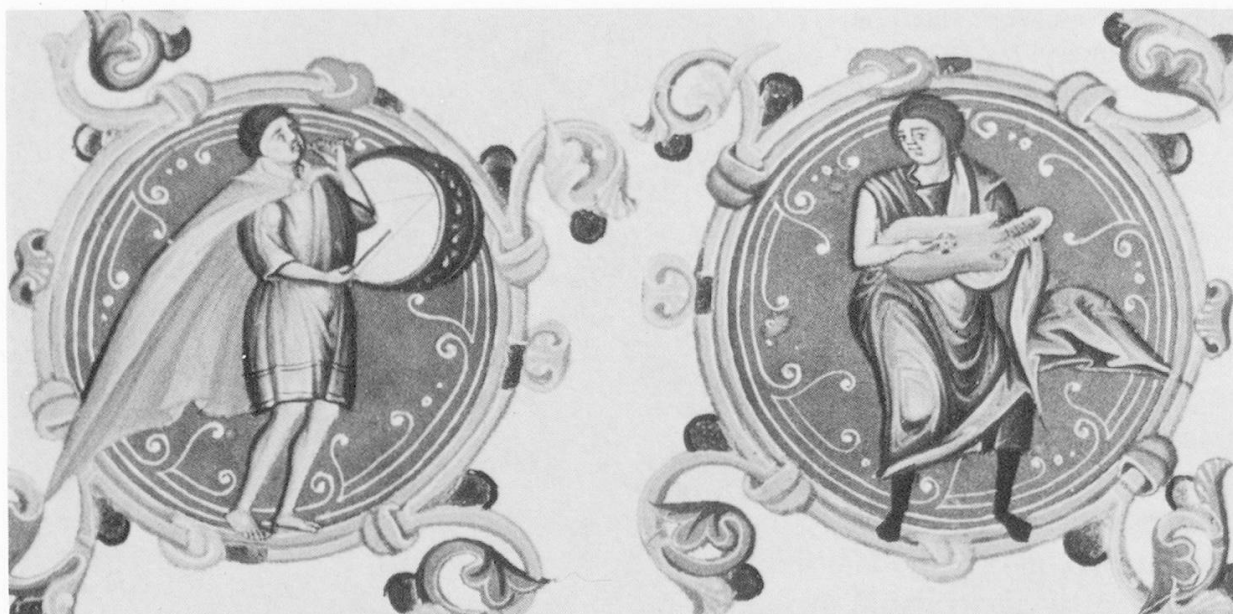


Abb. 16: El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, Ms. A.I.5., f. 235, (Bologna, 14. Jahrhundert).

der „Brummer“ eine einfache Vorrichtung war, die entweder aufgesetzt oder abgenommen wurde, die aber kein im eigentlichen Sinne melodisches Spiel zuließ.

„Brummer“ finden sich fast ausschließlich bei Instrumenten des B.2.-Typs (einschließlich Fiedeln), und es ist ungewöhnlich, eine Citole des Daumenlochtypus zu finden (B.1.), die einen „Brummer“ aufweist.⁷²

A-Typus-Instrumente haben fast niemals „Brummer“ (Lauten, Guiternen etc.) und die normale Art des „Brummers“ — B.2. — ist von allen Zupfinstrumenten dem der Fiedel am nächsten.⁷³

Was dieser Zusammenhang zu besagen hat, ist noch nicht genau geklärt. Bei der Suche nach einer Antwort kommen wir zurück auf die Fragen nach der Identität und der Funktion der Citole:

Einige Exemplare der B.2.-Citolen sind im wesentlichen gezupfte Fiedeln — eine rhythmischere Art der Fiedel als die übliche mit dem Bogen gestrichene Fiedel, könnte man sagen. Andere Exemplare kommen einer geschlagenen Brettzither näher; diese Instrumente stehen den Schlaginstrumenten nicht allzu fern. Nur in Spanien (der Heimat der ältesten Citole und wahrscheinlich dem Ursprungsort der Citole) findet man keine Citolen mit „Brummern“ auf Abbildungen, soweit dem Autor bekannt ist.⁷⁴ Mit dieser Tatsache hängt auch zusammen, daß sich in Spanien die geringste Anzahl von B.2.-Citolen findet; alle dem Autor bekannten spanischen Quellen zeigen Daumenlochinstrumente (B.1.). Spanische Fiedeln haben allerdings

⁷² Siehe Abb. 13.

⁷³ Möglicherweise die Abbildung einer Laute mit einem zweiten Steg oder einem Schnarrer ist bei Schlesinger, op. cit. Abb. 39, wiedergegeben.

⁷⁴ Die frühesten spanischen Citolen sind auf Darstellungen des 12. Jahrhunderts zu finden; einige Beispiele gibt Remnant, op. cit. 84–85.

Abb. 17: Stefano di Giovanni, gen. Sassetta (um 1392–1450), Marienkrönung (um 1430); Paris, Louvre.



zuweilen einen „Brummer“.⁷⁵ Aus dieser Information läßt sich schließen, daß die Citole in Spanien nicht die Formenvielfalt vorweisen konnte, die ihr später im Norden eignet.

In der Erforschung der verschiedenen die mittelalterliche Musik betreffenden Gesichtspunkte bleibt vieles dem modernen Blick verborgen und dem modernen Hörer unverständlich. Die Gliederung von Ensembles oder die „Instrumentation“ waren nicht willkürlich und werden nicht notwendigerweise in den vielen Bildern von „Engelsorchestern“ gespiegelt. Wir haben eine Zeitlang besonders auf die Gruppierung von lauten Instrumenten im Gegensatz zu leisen geachtet, mit anderen Worten: Bestimmte Instrumente spielten gewöhnlich nicht mit anderen Instrumenten zusammen. Vielleicht fungierte unser „Brummer“ als eine Art Bindeglied zwischen diesen beiden Welten der lauten und der leisen Instrumente.

Möglicherweise neutralisierte er die Unterschiede dieser zwei Gruppen, wenn aus irgendeinem Grund laute und leise Instrumente zusammenkamen. Oder er entstand einfach aus dem Wunsch heraus, innerhalb einer Gruppe herausgehört zu werden. Es ist nicht eindeutig klar, in welchem Maße die Unterscheidung zwischen laut und leise bei Aufführungen durchgetragen wurde. Grundsätzlich läßt sich aber vermuten, daß diesem Prinzip in der Gruppierung von Instrumenten innerhalb eines Ensembles Beachtung geschenkt wurde. Gewiß gab es aber auch Gelegenheiten, zu denen die lauten mit den leisen Instrumenten zusammentraten.

⁷⁵ Dem Autor wurde eine sehr eindeutige Darstellung einer Fiedel mit einem zweiten Steg gezeigt, gefunden von Mary Remnant; sie gab ihm auch den Hinweis, daß dies eine spanische Quelle (14. Jahrhundert) sei.

Vor allem auf Bildquellen von im Freien abgehaltenen musikalischen Prozessionen (die einen Würdenträger begleiten oder eine andere wichtige Persönlichkeit willkommen heißen), ist eine Mischung von lauten und leisen Instrumenten zu sehen. Das Ziel dabei war offensichtlich, nicht nur durch den Klang, sondern auch ebenso durch die sichtbare Größe zu beeindrucken. Der visuelle oder symbolische Aspekt der Musikausübung wurde in den mittelalterlichen Künsten natürlich besonders stark betont, doch wäre es falsch zu glauben, daß die symbolische Bedeutung bloß ein ikonographisches Phänomen sei. Wenn Musik in einem höfischen Rahmen aufgeführt wurde, so war die Tatsache der Aufführung selbst schon unzweifelhaft von Bedeutung, indem sie die Auserwähltheit von Hof und Herrscher spiegelte. Der Geschmack, die Mode und besonders der Reichtum des Hofes und seines Regenten spiegelten sich in vielfältigen Erscheinungen, besonders aber in den Künstlern, die von einem königlichen oder geistlichen Haushalt angestellt wurden.

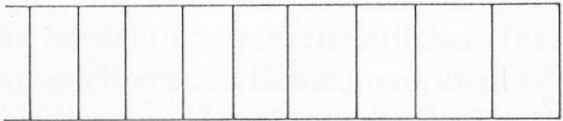
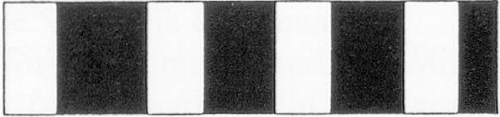
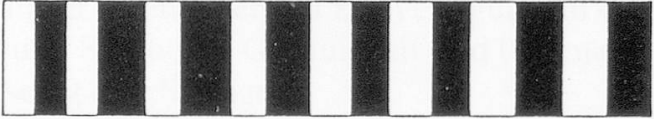
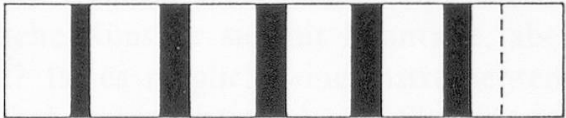
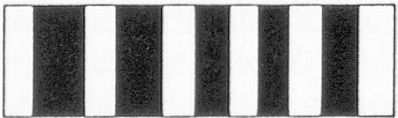
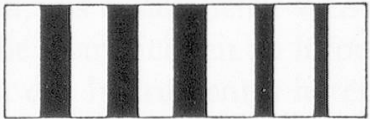
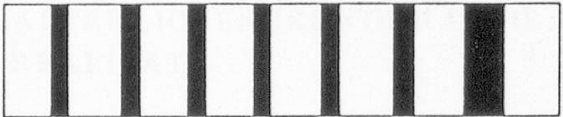
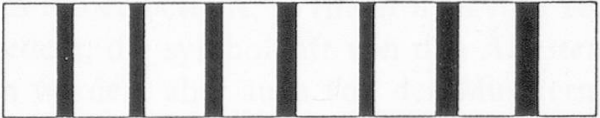
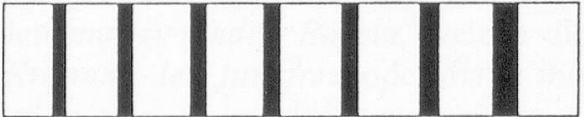
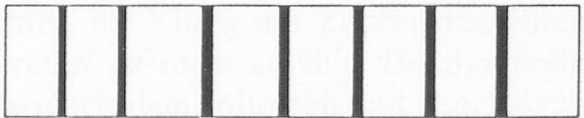
VI. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch eines rudimentären Klassifikationssystems für Zupfinstrumente im Verlaufe des Mittelalters bis etwa 1500 dar. Ein unvermeidlicher Aspekt dieses Klassifikationssystems ist der Faktor der Überschneidung. Es wird immer Beispiele von Instrumenten geben, die zwischen zwei Kategorien fallen, aber trotzdem erwies sich dieses System dem Autor als entwicklungsfähig. Da das Problem der Namengebung so kompliziert sein kann und so außerordentliche Umsicht verlangt, ruht die Begründung dieses Klassifikationssystems auf dem Studium der Instrumentalformen anhand der bildenden Künste und natürlich der Formen der wenigen noch existierenden Instrumente selbst. Ein weiterer Versuch galt der Zuordnung von Instrument und historischen Namen. Doch blieb in vielen Fällen die Antwort offen. Aber die Bilder sprechen für sich selbst. Dies bleibt, oder sollte zumindest die grundlegende Absicht aller Untersuchungen zu mittelalterlichen Instrumenten bleiben: die Veröffentlichung der Quellen selbst als Daten, und dann erst eine Interpretation dieser Quellen. Unsere Interpretation berührte die Art, Entwicklung (morphologische Einflüsse) und Funktion der Citole und der Cetra, die Art der Bünde auf der Cetra und das Problem des „zweiten Steps“. Eine erschöpfende Behandlung der Fragen der Interpretation wurde hier der Natur des Aufsatzes gemäß nicht vorgenommen. Die Fragen wurden eher als eine typische Auswahl der Probleme dargestellt, die sich bei der Untersuchung mittelalterlicher Instrumente ergeben.

Der Verfasser möchte seine Dankbarkeit D. R. Miller gegenüber äußern, der sich dazu bereit erklärte, durch ganz Italien zu reisen, um neue Cetra-Quellen aufzuspüren; ferner gegenüber Louis Grijp für die vielen anregenden Gespräche über die Frage der Cetra-Bünde; er möchte auch Francis Biggi danken, der freundlicherweise Auskünfte und Photographien über die Assisi-Cetren zur Verfügung stellte, sowie der SCB und Dr. Peter Reidemeister im besonderen für die Unterstützung, die für Instrumentenforschung und ikonographische Untersuchungen gewährt wurde.

ANHANG

Vergleich einiger Cetra-Bundsysteme

- 1 (pythagoräische Stimmung,
chromatisch) 
- 2 Parma, Baptisterium: Benedetto
Antelami, König David und Musiker,
ca. 1198 (Skulptur). 
- 3 Milano, Pinacoteca di Brera:
Gentile da Fabriano,
Krönung, ca. 1400 (Gemälde). 
- 4 Rimini, Tempio Malatestiano:
Agnostino di Duccio, ca. 1467
(Relief). 
- 5 London, British Museum:
Italienische Tarocchi-Karten, 1467
(Holzschnitt). 
- 6 Ibid. 
- 7 New York, Metropolitan Museum of Art:
Studiolo von Federigo da Montefeltro
(ehemals in Gubbio), 1470–80 (Intarsie). 
- 8 Torrita, Oratoria della Madonna della
Neve: Girolamo Benvenuto, ca. 1495
(Fresco). 
- 9 Verona, Santa Maria in Organo:
Giovanni da Verona, ca. 1499 (Intarsie). 
- 10 Siena, Monte Oliveto Maggiore:
Giovanni da Verona, ca. 1503 (Intarsie). 
- 11 Ibid. 
- 12 (gleichschwebende Stimmung,
chromatisch). 