Zeitschrift: Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1978)

Artikel: Ferraras Festivitäten von 1529 : Christoforo di Messisbugos Aufzeichnungen zur Musikpraxis am estensischen Hof

Autor: Tagmann, Pierre M.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835373

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: 05.07.2025

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

Ferraras Festivitäten von 1529

Christoforo di Messisbugos Aufzeichnungen zur Musikpraxis am estensischen Hof

PIERRE M. TAGMANN

Dank dem gastronomischen Manual des Christoforo di Messisbugo, BANCHETTI / COMPOSITIONI DI / VIVANDE ET AP/PARECHIO GE/NERALE betitelt, besitzen wir eingehende Beschreibungen zweier Prunkmähler, die im Jahre 1529 am Hofe von Ferrara veranstaltet wurden. Anlass dazu war der Empfang der Braut des ferraresischen Thronfolgers Prinz Ercole d'Este; dieser hatte Renée de France, die Tochter Ludwigs XII., auf langer, beschwerlicher Reise nach Ferrara geleitet. Am 1. Dezember 1528 waren Braut und Bräutigam, von Herzog Alfonso I. und dessen markgräflicher Schwester aus Mantua, Isabella Gonzaga-d'Este [1] begrüsst, in der estensischen Residenz eingetroffen.

Der Traktat des fürstlichen maior domus wurde erst 1549, ein Jahr nach dem Tode des Autors, bei den deutschen Verlegern Gio. De Buglhat und Ant. Hucher in Ferrara veröffentlicht. Messisbugo muss eine handschriftliche Kopie seines Manuskriptes, der später Titelseite und Abbildungen als Drucke zugefügt wurden, wohl schon viele Jahre vor dessen Publikation vorgelegt haben [2]; die posthume Veröffentlichung seines Handbuches mag als ehrende, seinem Andenken gewidmete Geste vonseiten der ferraresischen Fürsten veranlasst worden sein.

Nach einem *Memoriale per uno apparecchio generale* überschriebenen ersten Teil mit Angaben über das notwendige Inventar, das die Durchführung von fürstlichen Banketten ermöglicht, gibt der Autor im *Conviti diversi* betitelten zweiten Abschnitt genaue Auskünfte über Anlässe, die unter einem gewaltigen Aufgebot an Bediensteten durchgeführt worden sind. Messibugo schliesst mit einer akkuraten Beschreibung der einzelnen Gerichte. Bei der Beschreibung der zwei Festbankette von 1529 berichtet er sozusagen beiläufig über künstlerische Beigaben, die den auserlesenen

1 Die ferraresische Herzogin Lucrezia Borgia war 1519 verstorben.

2 Diese handschriftliche Kopie ist erhalten und kann in der Biblioteca Estense in Modena als Teil des Codex chartaceus, in 4°, Saec. XVI (Signatur *α*. P. 9, 4) eingesehen werden. Rechtschreibung und Interpunktion sind hier wesentlich sorgfältiger behandelt als in den gedruckten Ausgaben, die zwischen 1549 und 1626 fünfzehn Editionen erfuhren (cf. Lord Westbury, «Handlists of Italian Cookery Books», Florenz 1963). Wo nötig, werden in dieser Arbeit wesentliche Abweichungen des Manuskriptes vom gedruckten Text jeweils *in eckiger Klammer* beigefügt.

Genüssen des Gaumens als kultureller Überbau dienen sollten. Es weist dies einerseits auf Messisbugos persönliches Interesse am musikalisch-künstlerischen Geschehen am Hof, andererseits deutet sein Rapport darauf hin, dass sich seine Tätigkeit nicht auf das Kulinarische beschränkte, – dass er vielmehr als zeremonienvertrauter magister ludens an den Festlichkeiten beteiligt war. Jedenfalls hat er eine bedeutende Stellung am Hof innegehabt: 1533 wurde er von Kaiser Karl V. in den Stand eines *conte palatino* erhoben [3] und 1548, in seinem Todesjahr, konnte er den regierenden Fürst Ercole II., dessen Sohn Alfonso und eine erlesene Gästeschar noch zu einem kleinen Fest willkommen heissen:

«In prima fu recitata una Comedia in sala, dove era una bellissima Scenetta, / Laquale era finta Venetia. La Comedia era intitolata, la notte, opera di M. / Girolamo Paraboscho, da Bologna. Laquale fu molto piacevole, ridicula, e bene / recitata, con le sue Musiche. Et intermezzi oportuni e necessarii. Laqual Comedia si comincio a hore .24. e fini a hore .3. & mezza di notte» [4].

An der *prima Tavola,* am Ehrentisch, waren allein siebenundzwanzig Gedecke aufgelegt worden. Zuerst kam eine Komödie Girolamo Paraboscos aus Bologna zur Aufführung. Eine kleine, wohl improvisierte Bühne mit einer die Stadt Venedig wiedergebenden Szenerie war aufgebaut worden. Paraboscos Werk, *La Notte* betitelt, dauerte volle dreieinhalb Stunden, d. h. von Mitternacht bis halbvier Uhr in der Frühe. Der Hinweis *con le sue Musiche* deutet darauf, dass auch Musiker mitwirkten; ebenso ist für die *intermezzi opportuni e necessarii* musikalische Unterstützung sicher anzunehmen. (Auch bei zeitgenössischen Komödien wollte die anspruchsvolle und oft recht oberflächliche Hofgesellschaft auf die beliebten Intermezzi nicht verzichten, wie aus Dokumenten der Mantuaner Praxis hervorgeht [5].)

Unser Berichterstatter war also kein Unbekannter: als herzöglicher Truchsess stand er in Wirklichkeit an erster Stelle des fürstlichen Haushaltes.

Wenden wir uns nun den Festlichkeiten zu, die genau zwanzig Jahre *vor* der Veröffentlichung des Manuals stattfanden. Die am 24. Januar und 20. Mai 1529 durchgeführten Bankette [6] standen in krassem Gegensatz zum ferraresischen Alltag. Die

3 cf. Fernando Bandini, Herausgeber von Cristoforo da Messisbugos BANCHETTI . . . (Ausgabe von 1559), Venedig 1960, S. 232.

4 cf. Messisbugo, op. cit. (im Text), fol. 21r (Ms. Bibl. Estense: fol. 43r).

5 Eine unter den Auspizien des Schweizerischen Nationalfonds' geschriebene diesbezügliche Arbeit liegt im Manuskript vor.

6 Arnold Schering hat als erster auf den «für die Musikgeschichte noch nicht ausgenützten Bericht» des Messisbugo aufmerksam gemacht (*Aufführungspraxis alter Musik,* Leipzig 1931, 67 s.). In letzter Zeit sind zwei aufschlussreiche Artikel über die Ferrareser Festivitäten erschienen: José Llorens, «Estudio de los instrumentos musicales que aparencen descritos en la relación de dos festines celebrados el año 1529 en la corte de Ferrara», *AM* XXV (1970), und Howard M. Brown, «A Cook's Tour of Ferrara in 1529», *RIM* X (1975). Währenddem sich Llorens hauptsächlich auf das verwendete Instrumentarium konzentriert, richtet Brown sein Augenmerk vorwiegend auf Besetzungsbelange und bespricht die hypothetischen Möglichkeiten der Werkauswahl. Vergleiche zudem die kommentarlose Erwähnung bei Andrea della Corte, Artikel «Ferrara», *MGG* IV (1955), 59 s., sowie die Anmerkungen Bandinis, op. cit., 229–235.

Verwahrlosung der Stadt hatte in der Tat solche Ausmasse erreicht, dass Herzog Alfonso alles daran setzen musste, das Augenmerk der Schwiegertochter und ihres verwöhnten Anhanges durch «Kavalkaden, Bälle und verschiedene andere Zerstreuungen» [7] von den jämmerlichen Zuständen seiner Residenzstadt abzulenken, die zudem noch von der Pest heimgesucht worden war.

Ein Brief Giovanni Francesco Tridapales vom 13. Januar 1529 an seinen markgräflichen Herrn in Mantua veranschaulicht, dass im damaligen Ferrara auch im Bereiche höfischer Unterhaltungen des öftern Schmalhans Küchenmeister war: «Domenica passata (10. Januar) se corse alla quintana: Et per il vero fo gioco di poco piacere per che pochi gioveni corsero, et la festa che principio tardi in presto si finita». Isabella, die verwitwete Mutter des Adressaten, war übrigens schon zu jenem Zeitpunkt in ihrer Heimatstadt Ferrara anwesend; anstatt dem dürftig durchgeführten Turnier beizuwohnen, zog sie es vor, sich der Unterhaltung geistreicher Höflinge zu überlassen: «Madamma Duchessa (Renée de France) cum le sue et nostre Damigelle et altre Gentildonne ferraresi stavano a vedere suso el poggio et alle fenestre delle stantie di Madamma mia Illustrissima (Markgräfin Isabella) qual sempre resto presso il foco intertenuta da Gentilhomini che ragionavano cum sua Excellenza» [8].

Prunkmahl vom Sonntag, 24. Januar 1529

(betr. eckiger Klammern siehe n. 2)

(fol. 4v:) «CENA DI CARNE, ET PESCE / che fece lo Illustrissimo Signor Don Hercole, da Esti all'hora / Duca di Sciatres [Sciartres], allo Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor / Duca di Ferrara suo padre, & alla Illustrissima Madamma / Marchesa di Mantova, & alla Illustrissima Madamma Renea sua mogliera, / & al Reverendissimo Archiepiscopo di Melano, & allo Illustrissimo Signor / Don Francesco, & ad uno Ambasciatori[e] del Re Christianissimo, e a due / Ambasciatori del Serenissimo Senato Vinitiano, & altri Gintil'huomini, & / Gintildonne cosi Ferrarese[i], come d'altro luoco, iquali tutti furono al numero di / 104. nella prima Tavola, Eccettuando lo Illustrissimo, & Eccellentissimo / Duca di Ferrara, l'Illustrissima Duchessa di Scia[r]tres, & l'Illustrissima Mar-/ chesa di Mantova, iquali tre mangiarono insieme da gli altri separati. Et fu que-/sto di Domenica. Alli .XXIIII. di Genaio. 1529.

. . .

. . . innanzi la Cena si rappresen-/to una Comedia di M. Lodovico Ariosto, chiamata la Cassaria laquale finita / ogn'uno se ne ando fuori della Sala, & i piu nobili si ridussero nella Camera del / Cavallo, & nella Stuffa, Dove s'intertenero con Musiche, & diversi ragiona-/menti, tanto che si apparecchio la Tavola in sala, laquale fu di brazza .55. di lun-/ghezza [9], . . .

. . .

(fol. 5r:) Le quali cose Cosi poste in Tavola, a suono di Trombe: Venne ogn'uno in / Sala . . .

. . .

7 Vergleiche die gewürzte Schilderung in Casimir von Chledowskis *Der Hof von Ferrara,* München 1919, 246.

8 cf. Archivio Gonzaga, Mantua, Busta 1249.

9 Entspricht einer Länge von 25–30 m.

(fol. 5v:) E A questa prima Vivanda si fece una Musica di M. Alphonso dalla vi/uola nellaquale Canto Madona Dalida da quattro altri Voci accompagnata, / M. Alphonso Santo [s(opraddet)to], con cinque compagni, & li erano cinque Viuole da arco, / Uno Cavacembalo da due Registri, un Lauto, & uno Flauto grosso, & un / mezano. Dopoi venne la Seconda Vivanda, . . .

. . .

(fol. 6r:) Laquale Vivanda mentre che fu in Tavola cantarono quattro soavissime / Voci Madrigali diversi, sino a tanto che fu portata la Terza, . . .

. . .

Alla qual Vivanda si sonarono Dialoghi a otto partiti in due Chori aque-/sto modo, dall'una parte erano quattro Voci accompagnate con uno Lauto, una / Viuola, & uno Flauto alla Alemana, & uno Trombone, & dall'altra parte / il simigliante, & sonossi sino che venne la Quarta Vivanda, . . .

. . .

(fol. 6v:) E A questa Vivanda si fece un'altra Musica pure da M. alphonso dalla / Viuola nellaquale erano cinque cantori di Sua Eccellentissima Signoria, cinque / Viuole da Arco, con uno Rubecchino [*Rebecchino*], una Viuola chiamata la Orchessa per / contrabasso, una Dolzaina per contrabasso secondo una storta, sonata da M. / Giovambattista leone, senza bussola. Due Flauti mezani [una Dolzaina per contrabasso secondo, una Storta, sonata da M. Gioambattista leone, senza bussola, due Flauti mezani], uno Organo a piu re/gistri & uno Cornetto sordo, poi venne la Quinta vivanda, . . .

. . .

Allaquale Vivanda sono una Musica di cinque Tromboni, & uno Cor-/netto sino che si porto la sesta Vivanda . . .

. . .

(fol. 7r:) E A questa Vivanda cantarono Ruzante, & cinque Compagni, & / due femine [Donne] Canzoni, & Madrigali alla Pavana bellissimi & andavano intor-/no la Tavola contendendo insieme di cose contadinesche, in quella lingua molto / piacevoli, Vestiti alla lor moderna, & seguitarono sino che venne la Settima Vi/vanda, . . .

. . .

Laqual Vivanda passo con intertenimento di Buffoni alla Vinitiana, & al/la Bergamasca, & Contadini alla Pavana, & andarono buffoneggiando intor-/no la mensa, sino che fu portata la Ottava Vivanda, . . .

. . .

(fol. 7v:) E A questa Vivanda sono questa Musica, cioe due Dolzaine una storta [cioe due Dolzaine, una, storta], uno / Cornetto grosso, & uno Trombone, & sono sino che furono portate le Con-/ fettioni . . .

. . .

E A queste Confettione fu sonata questa Musica, cioe cinque Viuole colle / quali erano etiamdio cinque Voci, uno strumento da penna, uno Flauto grosso, una / Lirra, uno Trombone, & uno Flauto all'Alemana. / Doppo laquale fu portato in Tavola uno Pastello grande, buso, dorato, in cui / erano rinchiusi i nomi di Tutti i Commensali, in bolettino, e poscia furono por-/tate per i beneficiati Collanine, Manilli, habigliamenti da orecchie fornimenti da / berette, & una Collana di Scudi. 50. lequali cose tutte furono estimate di pre-/cio di Scudi. 250 d'Oro, & cosi sua Eccellentia le posse alla Ventura. Et men/tre si cavo la detta Ventura, sonarono quattro Flauti all'Alemana, & finita che / fu la Ventura si diede nelle Trombe, & la Nobilita ritorno nelle Stanze di pri/ma, per dar luoco di levare le Tavole, spazzare, & adacquare la Sala, e cosi ad / hore .8. e meza di notte a suono di Piffari, ritornarono in sala a ballare tutti, eccet/to Il Signor Duca, & la Illustrissima Duchessa, & la Illustrissima Marchesa /

di Mantova, che andorono al suo allogiamento quando a loro piacque, & ad hore .11. si porto la sottoscritta Collatione.

. . .

. . . Finita la Collatione ritornarono tutti a ballare sino al giorno chiaro» [10].

Die kulinarisch-künstlerischen Unterhaltungen wurden von Don Ercole, der fünf Jahre später als Ercole I. den ferraresischen Herzogsthron besteigen sollte, zu Ehren seines Vaters Alfonso I., seiner seit zehn Jahren verwitweten Tante Isabella d'Este, seiner Gattin Renée de France, sowie für seine Brüder Don Ippolito, den damaligen Erzbischof von Mailand, und Don Francesco, den späteren Marchese di Massa-Lombarda, durchgeführt. Weitere illustre Gäste waren zu Tisch gebeten worden: der Botschafter des Königs von Frankreich, die Abgesandten des venezianischen Senats, sowie Edelleute von nah und fern. Gesamthaft waren 104 Personen zugegen. Herzog Alfonso, dessen Schwiegertochter *Madamma Renea* und dessen Schwester Isabella hatten am ersten Tisch, von den übrigen Anwesenden getrennt, Platz genommen. Das Gastmahl umfasste acht Gänge, deren einzelne Speisen und Leckereien von Messisbugo sehr sorgfältig und liebevoll beschrieben werden. Eine entsprechend lange Reihe musikalischer Zutaten ergänzte das opulente Mahl:
(A) Bevor zur Tafel gebeten wurde, hatte man sich in der gleichen Sala der Aufführung der ariostschen Komödie *La Cassaria* hingegeben; (B) während das Bankett in der Sala vorbereitet wurde, unterhielten sich die vornehmsten Herrschaften in der *Camera del Cavallo* und in der *Stuffa* zu musikalischen Klängen; (C) hernach begleiteten Trompeter die Gesellschaft zurück in die Sala zu Tisch.
Aus dem früher erwähnten Brief an den Markgrafen in Mantua vom 13. Januar 1529 [11] geht hervor, dass die Aufführung der plautinischen Komödie *I Menecmi* in französischer Sprache für den 17. Januar vorgesehen war: «Lo Illustrissimo Signor Duca haveva ordinato che Domenica che viene (17. Januar) si recitassero li Menegmi in lingua francese, poi, non so per qual causa, si è differito a l'altra Domenica». Die Spielplanänderung ist offenbar darauf zurückzuführen, dass geeignete Kräfte fehlten, die Komödie den französischen Gästen zu Ehren in deren Landessprache vorzuführen; andererseits machten die Vorbereitungen auf eine umfassendere Festlichkeit die Verschiebung notwendig. Der Hinweis auf die *Stuffa* besagt, dass die Sala nur notdürftig geheizt werden konnte. Tridapale meldet, dass in Ferrara zwei «Ofenräume» zur Verfügung standen. Dass man sich auch die *stuffa grande* räumlich nicht sehr gross vorzustellen hat, unterstreichen seine Bemerkungen zum Tanzanlass vom 10. Januar: «Quella sera si ballo nanti cena et doppo sino alle

10 cf. etiam das Ms. in der Biblioteca Estense, op. cit., fol. 16r–22v.
11 cf. Archivio Gonzaga, Mantua, ibidem.

7. hore in la stuffa grande. Et per essere il loco ristretto et poco capace alla moltitudine delle persone che vi concorrevano la festa fo piu fastidiosa che di piacere ballandosi in confuso . . .».

(D) Während des ersten Ganges wurde eine (erste) Musica von Alfonso della Viola dargeboten: eine gewisse Madona Dalida sang, von vier Vokalstimmen begleitet [12]; Alfonso della Viola wirkte zusammen mit fünf *compagni* mit [13]. An Instrumenten wurden fünf Viole da braccio *(Viuole da arco)* [14], ein zwei-registriges Cembalo, eine Laute, eine Bassblockflöte *(Flauto grosso),* sowie eine Tenor- oder Altblockflöte *(Flauto mezano)* eingesetzt [15]. (E) Während des zweiten Ganges sangen vier sehr anmutige Stimmen verschiedene Madrigale; (F) während des dritten Ganges endlich wurden acht-stimmige *Dialoghi* doppelchörig aufgeführt: je vier Stimmen wurden von einer Laute, einer Viola (da braccio), einer Querflöte, sowie einer Posaune begleitet. (G) Der vierte Gang sah die Aufführung einer zweiten *Musica* Alfonsos; wiederum waren fünf Singstimmen beteiligt, und an Instrumenten werden fünf Viole da braccio (*Viuole da Arco*) zusammen mit einem *Rubecchino* [*Rebecchino*] erwähnt [16], ferner eine Bass*geige (Viuola chiamata la Orchessa);* an Blasinstrumenten erwähnt Messisbugo einen tiefen Dulzian [17], ein Krummhorn ohne Windkapsel, d. h. vielleicht ein Tournebout [18]; dann fügt er noch zwei Flöten mittlerer Stimmung, eine mehr-registrige Orgel und einen Stillen Zink hinzu. (H) Den fünften Gang begleiteten Bläserklänge: fünf Posaunen und ein Zink werden erwähnt. (I) Zum sechsten Gang unterhielt der berühmte Komödiant und Autor Ruzante (Angelo Beolco) die Gesellschaft; er selber sang zusammen mit fünf *Compagni* und zwei weiblichen Ausführenden Kanzonen und Madrigale im Paduaner Stil. (K) Zum siebten Gang übernahmen die Hofnarren die Unterhaltung,

12 Madona Dalida (Puti) gehörte nicht zu den salarierten Musikern des Hofes; als ehemalige Geliebte Kardinals Ippolito I., des Bruders Alfonsos und Isabellas, hatte sie Anspruch auf privilegierte Behandlung, – was die namentliche Erwähnung andeutet (cf. Brown, op. cit., 223).

13 Einem Lesefehler des Druckers der Erstausgabe ist es zuzuschreiben, dass in allen gedruckten Ausgaben *Alphonso s(opraddet)to* (= Alfonso della Viola) in einen *Alphonso Santo* verballhornt wurde.

14 *Viuola da arco* = Viola da braccio; Begründung cf. S. 99.

15 Im Inventar des Kardinals Ippolito I. von 1520 werden drei *flauti grandi da contrabasso* erwähnt; beim *Flauto* grosso dürfte es sich um eines dieser Instrumente handeln (cf. Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* Leipzig 1930, 304). Schering, op. cit., 67, übersetzt *mezano* fälschlicherweise mit *mittlerer Laute.*

16 Betr. Rebecchino – Interpretation cf. S. 91.

17 Brian Klitz, «A composition for dolzaina», *JAMS* XXIV (1971), 113–118, schlägt vor, die *Dolzaina* dem Bass-Pommer gleichzusetzen.

18 cf. Julius Schlosser, *Unsere Musikinstrumente,* Wien 1922, Tafel 18; Abb. 52 zeigt ein Tournebout – ohne Windkapsel. Vergleiche auch Alfred Berner, Artikel «Krummhorn», *MGG* VII (1958), 1840.

an die sich folkloristische Darbietungen anschlossen. (L) Mit dem achten Gang erklangen wieder Instrumente: die musikalische Darbietung umfasste diesmal zwei Dulziane, ein Krummhorn [19], einen Grossen Zink (eventuell Basszink) [20] und eine Posaune. Auch zur Nachspeise ertönte Musik, dargeboten von fünf Viole de braccio, fünf Vokalisten, einem Cembalo (*strumento da penna*) [21], einer Bassblockflöte, einer Lira, einer Posaune und einer Querflöte. (N) Schliesslich wurde eine Lotterie veranstaltet, und während die Gäste kleinere oder grössere Gaben in Empfang nehmen durften, ertönten vier Querflöten; (O) begleitet von Trompetern, begab sich die Hofgesellschaft hernach in die *Camera del Cavallo* und in die *Stuffa*, um den Bediensteten die Möglichkeit zu geben, die Sala mit Wasser zu scheuern (!) und für den darauffolgenden Tanz bereitzumachen; (P) die Rückkehr in die Sala erfolgte zu Pfeiferklängen. Nachdem sich der Herzog, seine Schwiegertochter und seine fürstliche Schwester aus Mantua zurückgezogen hatten, wurde noch bis Tagesanbruch getanzt. –

Der Hauptbestandteil der musikalischen Beiträge sind die zwei Musiken Alfonso della Violas und die acht-stimmigen *Dialoghi* unbekannter Autorschaft. In den zwei *Musica* betitelten Werken della Violas sind beidemale fünf Sänger beteiligt. Leider sind keine Werke della Violas auffindbar, die mit den erwähnten Kompositionen identisch sein könnten; am nächsten kommen ihnen vier in einem venezianischen Sammelwerk fünf-stimmiger Madrigale im Jahre 1542 veröffentlichten Stücke. Mag sein, dass die erste *Musica* mehr aufs Solistisch-Homophone ausgerichtet war; der Hinweis auf die Sängerin Dalida, die von vier andern Stimmen *begleitet* war, und ebenso die Erwähnung Alfonsos *con cinque compagni* deutet in diese Richtung. Das Instrumentenensemble weist schon aussergewöhnliche Proportionen auf. Der Violenchor bestand nicht aus Gamben, wie dies vielleicht scheinen möchte, sondern war dem Bestand der Viole da braccio entnommen, – was das spätere, ebenfalls gruppenweise Auftreten der *violoni* noch bestätigen wird [22]. In diesem Zusammenhang erscheint der «Rebecchino» der zweiten *Musica,* der den fünf Violen zugezählt wird und wohl den Diskantpart wiedergab, als ein ebenfalls zur weiteren Familie der Violine gehörendes – bundfreies! – Instrument im Sopranregister. (Das Rebec kann hier nicht gemeint sein, da seine fremde Klanglichkeit einerseits schlecht zum Geigenchor gepasst hätte, der angewandte Diminutiv andererseits auf eine veränderte Form deutet.) Der Name der Bassgeige scheint ebenfalls auf ein tiefes Mitglied der *da braccio*-Gruppe hinzuweisen: jedenfalls unterscheidet sie der Beiname *Orchessa* (deutsch das Weib des Kinderfressers) deutlich vom späterhin

19 Betr. Dulzian/Krummhorn: siehe zweite Lesart (gem. Ms.) auf S. 92.

20 cf. Sachs, op. cit., 261–264.

21 Auch Massimo Troiano erwähnt in seinen Münchener *Dialoghi* von 1569 ein *instromento da penna* (vergleiche dazu Gustave Reese, *Music in the Renaissance,* New York 1959, 487).

22 cf. S. 99.

üblichen Gambenbass. Beide Musiken della Violas erwähnen ein fünf-stimmiges Violen-*consort,* dem selbstverständlich derjenige vorstand, dessen hervorragendes Spiel ihm den auf sein Instrument bezogenen Beinamen eingetragen hatte. In der ersten *Musica* teilten sich vier der *compagni* in die übrigen Streichinstrumente: den fünften *compagno* wird man sich am zwei-registrigen Cembalo vorzustellen haben, – wenn die sechs Instrumentalisten sich nicht überhaupt in *alle* erwähnten Instrumente geteilt haben, also abwechselnd einmal im Verband der Violen (mit Cembalostütze) sich hören liessen, oder aber, in neuer Besetzung, auch zu Flöten und Laute griffen. Auffallend in beiden Musiken ist die solide Besetzung der tieferen Register: das zwei-registrige Cembalo, die Laute, die Bassblockflöte einerseits, die erwähnte *Orchessa,* der Dulzian tiefster Stimmung und schliesslich die mehr-registrige Orgel in der zweiten *Musica* weisen auf einen kräftigen Ausbau des *Fundamentes* hin, – was die Tendenz zum Solistischen noch bekräftigt. Bei der zweiten *Musica* ist einmal die Frage berechtigt, ob schon hier doppelchörig musiziert wurde: die Erwähnung eines «contrabasso *secondo*» muss eigentlich als Hinweis darauf gedeutet werden; dann gibt das Krummhorn ohne Windkapsel («una Storta . . . senza bussola») zu denken: was ist damit gemeint? wird hier auf ein fremdländisches Instrument wie den Tournebout angespielt, der vielleicht gar von den französischen Gästen mitgeführt wurde? Eines ist gewiss: *senza bussola* zu blasen erfordert den Einsatz der Lippen und damit eine der Oboe entsprechende Spielweise; die Erwähnung des Spielers Giovambattista Leone deutet ebenfalls auf die höheren Anforderungen, die hier an den Spieler gestellt wurden. Jedenfalls wird hier auf einen neuartigen Instrumententypus hingewiesen, der wohl oboenähnliche Charakteristiken aufwies. (Die Unklarheiten im Instrumentenbau, auf die besonders Curt Sachs hinweist, haben primär mit derlei Umbildungen von Stamminstrumenten zu tun, die durch die neuen Klangerfordernisse der zeitgenössischen Kammermusik bedingt waren [23].)

In der Beschreibung der Musik zum achten Gang lässt die Kommasetzung im Manuskript der Biblioteca Estense eine von den gedruckten Ausgaben abweichende Interpretation zu: der Passus «due Dolzaine, una, storta» – wie es dort heisst – mag bedeuten, dass einer der zwei Dulziane ein gekrümmtes Rohr aufwies.

Eine dritte *Musica* unbekannter Autorschaft ertönte zur Nachspeise; die Formulierung Messisbugos weist auf ein instrumental begleitetes Madrigal hin und nicht auf einen neuartigen Kompositionstypus in der Art der *Musiche* della Violas: die Beschreibung «cinque Viuole *colle quali erano* etiamdio cinque Voci» muss dahin gedeutet werden, dass einfache *colla parte*-Praxis angewendet wurde.

Wenden wir uns nun den *Dialoghi* zu! War Doppelchörigkeit in der zweiten *Musica* della Violas noch eine Vermutung, wird hier ganz eindeutig auf sie hingewiesen:

23 cf. Sachs, op. cit., 321 und 331.

«dall'una parte erano . . ., & dall'altra parte il simigliante». Die Bedeutung, welche dem Experiment beigemessen wurde, kommt schon einmal darin zum Ausdruck, dass die musikalische Produktion *zwischen* zwei Gängen, also in einem Moment dargeboten wurde, als die Tafelgeräusche auf ein Minimum gesunken waren und die Aufmerksamkeit der Zuhörer noch frisch war – wir sind erst am Ende des dritten Ganges! Die Aufstellung der beiden Ensembles sollte den Teilnehmern in der Sala das Erlebnis bewusst eingesetzter Stereophonie vermitteln.

Hier wird die Nähe Adrian Willaerts spürbar. Der Niederländer hatte fünf Jahre, von 1522 bis 1527, im Dienste der d'Este gestanden: zuerst in Ferrara (bis 1525) und anschliessend, bis zu seiner Berufung nach San Marco am 12. Dezember 1527, bei Erzbischof Ippolito in Mailand, dem Gastgeber der zweiten Festivität [24]. Willaert ist als Lehrer beider Brüder (della) Viola verbürgt; es ist somit naheliegend, die acht-stimmigen *Dialoghi* mit seinem Werk in Beziehung zu setzen: könnten sie nicht gar den vier letzten Madrigalen seiner *Musica Nova* von 1559 nahestehen [25]? –

Neben den musikalischen Darbietungen trat während des sechsten Ganges eine besonders interessante Persönlichkeit vor die verwöhnte Zuhörerschaft: Angelo Beolco detto il Ruzante. Es ging dem ungefähr 35jährigen der Ruf eines hervorragenden Komödiendichters und versierten Mimen voraus. Seine Figuren zeigen tiefe menschliche Grösse und haben nicht selten shakespearsches Format. Dieser Ruzante (steht im Italienischen für Witzbold, Schäkerer) – «quel continente che si chiama Ruzante» [26] – mit seinen fünf Gesellen und den zwei *femine* [Donne], sang «Canzoni, & Madrigali alla Pavana bellissimi». Sonst verlautet nichts: kein Hinweis auf seinen derben Witz, auf seinen unbarmherzigen Sarkasmus, auf seine Persiphlagen, – einzig wird bemerkt, dass die Ausführenden sich gegenseitig im Darbieten *bäuerischer Dinge* zu übertreffen suchten [27]; übrigens seien sie in sehr gefälliger Sprache, d. h. im padovanischen Dialekt dargeboten worden. Es frägt sich hier, ob Ruzante nicht überhaupt mit der Intendanz für die künstlerische Durchführung des ganzen Anlasses betraut worden ist: die Tatsache, dass er bei der folgenden Festlichkeit vom Mai des gleichen Jahres wiederum aufgefordert worden sein soll, die Tafelrunde zu unterhalten [28], könnte als Indiz dafür gelten.

24 cf. Walter Gerstenberg, Artikel «Willaert», *MGG* XIV (1968), 662 s.

25 Walter Gerstenberg charakterisiert sie folgendermassen: «Die letzten vier Madrigale haben, dem (Petrarca-)Text folgend, den Charakter eines *Dialogs*. Ihr siebenstimmiger Satz erlaubt die subtile Bildung freier Stimmkombinationen und erweckt so die Illusion eines realen Doppelchores» (ib., 674).

26 cf. Gianfranco de Bosio, Einführung zu «*La Moscheta* di Angelo Beolco detto il Ruzante», *Publikation des Piccolo Teatro di Milano,* Mailand 1971.

27 In Komödienaufführungen wissen wir übrigens nichts von Mitwirkung weiblicher Kräfte (cf. Ludovico Zorzi, Herausgeber des *Teatro* des Ruzante, Turin 1967, 1449 n. 64, sowie 1597).

28 cf. *Enciclopedia dello Spettacolo,* Art. «Ruzzante», Sp. 1343.

Wenden wir uns nun dem Anlass vom 20. Mai 1529 zu. Diesmal ist der spätere Kardinal Ippolito d'Este, damals Erzbischof von Mailand, Gastgeber. Zu Ehren des Kardinals von Ferrara, seiner Brüder Don Ercole und Don Francesco, sowie Ercoles Gemahlin Renata di Francia wurde diesmal ein Bankett von gar sechzehn Gängen geboten. Am Ehrentisch hatten 54 Herrschaften Platz genommen. Die Festivitäten fanden in den Palastgärten Belfiores statt; dort waren mit heraldischen Emblemen geschmückte Laubprospekte seitlich und, überhöht, hinter der Tafel aufgestellt worden. Davor standen die Musiker, die während des langen Bankettessens singend und spielend für Unterhaltung sorgten.

Prunkmahl vom Donnerstag, 20. Mai 1529 (evtl. Samstag, 20. Mai 1531?) [29]

(s. p., vor fol. 1:) «CENA DI PESCE, LAQUALE / fece fare per me a Belfiore lo Illustrissimo Signor Don Hippo/lito Estense, Arcivescovo all'hore di Melano, Al presente Re/verendissimo Cardinale di Ferrara, all'Illustrissimo Signor / Don Hercole suo Fratello, in quel tempo Duca di Chiartres, / hora Duca di Ferrara. Et all'Illustrissima Signora Madamma Renea sua mo-/gliera, Et all'Illustrissimo Signor Don Francesco Estense, & ad altri Signori / & Gentil'huomini, & Gentildonne, i quali tutti arrivavano al numero di cin-/quantaquattro nella prima Tavola, e fu questo di Sabbato, alli di .20. di Mag-/gio, il giorno di San Bernardino Del. 1529.

. . .

. . . nel Salotto del Giardi-/no si recito una Farsa, & si fece una divina Musica di diverse Voci, et varii stor/menti . . .

. . .

A man sinistra del Giardino era una bellissima, et gran frascata ornata di di-/verse arme, & festoni medesimamente, come quella, ch'era sopra la Tavola, sotto / laquale stetero Musici continovamente a sonare, & a cantare, sino a tanto che du-/ro la cena, come a pieno si dira di vivanda in vivanda, seguitando gli ordini di / quelle. Erano adunque hore .22. quando si partirono del salotto essendo gia finita / la farsa, & mentre venivano alla Tavola, li andavano inanti quattro Musici ve-/stiti tutti ad una livrea, tra iquali uno sonava una Cettera [Cettra], l'altro un Leuto, il / terzo un'Arpa, & il quarto uno Flauto, sonando pero tutti insieme balli alla / gagliarda, con quattro fanciulli, & quattro giovanette, che venivano danzando, / & li accompagnavano alla mensa, dove data subito l'acqua odorifera alle mani, si / mangiarono le insalatte, danzando tuttavia quei giovani, & quelle giovanette, & / poscia gionse la prima Vivanda . . .

. . .

(fol. 1r:) E Subito che fu posta in Tavola questa vivanda fu fatta con somma harmo/nia, & sommo piacere de gli ascoltanti una Musica di Tre Tromboni, & Tre / Cornetti, i quali parevano veramente

29 Der 20. Mai 1529 fiel auf einen Donnerstag und nicht auf einen Samstag; falls die Festivität tatsächlich an einem Samstag durchgeführt wurde, wie der Text der Erstausgabe, s. p., vor fol. 1, und das Manuskript der Biblioteca Estense, fol. 9r, besagen, *müsste die Jahrzahl 1531 lauten:* der 20. Mai – *giorno di San Bernardino* – fiel da tatsächlich auf einen Samstag (cf. A. Cappelli, *Cronologia,* Mailand 1969, 72).

all'hora venuti dal sommo choro, & con-/tinuorono sino a tanto che fu portata la seconda vivanda . . .

. . .

Et in tanto che questa Vivanda era in Tavola, fu sonata una Dolzaina, / uno Trombone, & uno Flauto alla Alemana, . . .

. . .

Laquale Vivanda posta in Tavola, cominciarono medesimamente i Musici / eccellenti con somma maraviglia d'ognuno a sonare insieme questi stromenti, cioe. / Un'Arpa, uno Flauto, & un Cavacembalo, & sonarono etiamdio insino atan/to che fu portata la quarta Vivanda, . . .

. . .

(fol. 1v:) Lequali cose tutte poste etiamdio ordinatamente in Tavola, si fece una Mu/sica, nellaquale si sonarono una Dolzaina, uno Violone, due Cornamuse, & / una Cettara, & seguito il suono, sino che si porto la quinta Vivanda . . .

. . .

E questa Vivanda passo con intratenimento de Buffoni alla Bergamasca, & alla / Vinitiana, ch'andarono buffoneggiando intorno alla Tavola sino a tanto che si / porto la sesta Vivanda, . . .

. . .

(fol. 2r:) Et cosi portata questa Vivanda cominciarono a cantare i cantori dello Illu-/strissimo Signor Duca, cioe M. Giovan Michelle, M. Gravio [Graviò], M. Giannes / del [dal] Falcone, & suoi compagni, & cantarono sempre, insino che gionse la settima / Vivanda . . .

. . .

La quale Posta in Tavola, venne fuori della frascata il Tamburino della / Illustrissima Madamma danzando con quattro giovani, & quattro Damigelle / con tanta vaggezza [vaghezza], che fu maraviglia a ciascheduno, & cosi andarono ballando / la communa, la Bassa di Spagna, la Reorgarsa [Reogarsa], & il brando, sempre datorno la / mensa, quando sopragiunse la ottava vivanda, . . .

. . .

E Subito che fu posta in Tavola questa Vivanda, cominciarono i Musici / a sonare questi stromenti, cioe tre Flauti, tre Cornamuse, & uno Violone, & (fol. 2v:) sonarono sino che si porto l'altra, & mentre che si sonava, due facevano le baga-/telle. Fu adunque la Nona Vivanda . .

. . .

. . . cominciarono a sonare i Piffari, & quivi penso ogniuno che fosse / finita la Cena, ma si levo solo il primo Mantile, con tutte quelle cose che erano so/pra esso, & poi si ritornarono le Salviete bianche, i Coltelli, i Salini, . . . e dopoi si possero le sottoscritte robbe in Tavola, cioe. / Quindici figure che furono, otto mori ignudi, & sette femine [Donne] ignude pur mo/re, di pasta di Sosamelli, con ghirlande di Lauro in testa dorate in parte, & ac-/concie con certe Verdure, & diversi fiori, che coprivano le parti che naturalmen/te si nascondono. Poscia la decima Vivanda fu tale.

. . .

Et Quivi mentre si posero le Insalate in Tavola, sono M. Aphranio il suo / fagotto, poscia fu portata la Ondecima Vivanda . . .

. . .

(fol. 3r:) E A questa Vivanda usci della frascata una Damigella richissimamente ve/stita che sono, & canto nel Lauuto Madrigali divinamente, & questo continuo / con piacere d'ognuno sino a tanto che venne la Duodecima Vivanda, . . .

. . .

Alla qual Vivanda per intertenimento, vi furono cinque, che cantarono certe / Canzone alla Pavana in villanesco, che fu maravigliosa cosa ad udire, dopoi le / quali venne la Terzadecima Vivanda . . .

. . .

La qual Vivanda mentre si pose in Tavola, cominciarono a sonare cinque / Violoni, & sonarono sin che fu portata la Quartadecima Vivanda, . . .

. . .

(fol. 3v:) E A questa Vivanda sonarono i Piffari una Morescha al lume di Torze / a certi Contadini che fingean con le lor falci Seghare l'herbe nel giardino, sino / che venne la Quintadecima Vivanda . . .

. . .

Doppo la qual Vivanda venne fuori Uno della frascata con una Lirra can/tando al modo d'Horpheo divinamente, & poi seguito la Sestadecima Vivanda . . .

. . .

(fol. 4r:) E A questa Vivanda cantarono quattro putti Francesi Canzoni di gorga / sopra modo belle, & poscia fu portata la Decimasettima Vivanda, . . .

. . .

E Quivi si levo uno Mantile, e ogni altra coso [cosa] che era in Tavola, e poi si / diede Acqua odorifera alle mani, & si portar le confettioni, . . .

. . .

Lequali cose mentre si mangiarono, fece una Musica M. Alphonso dalla / Viuola, nellaquale erano sei Voci, sei Viuole una Lirra, un Lauuto, una Cit-/tara, uno Trombone, uno Flauto grosso, uno Flauto mezano, uno Flauto alla / Alemana, una Sordina, e Due stromenti da penna, un grande, & un picciolo, / laqual Musica fu tanto bene concertata, che adognuno pareva essere di quivi alle / soperne parti passato. / (fol. 4v:) Doppo Cena Sua Signoria Reverendissima fece portare una Navicella / d'Argento carrica di Collanine, Manigli, Abigliamenti d'orecchie Annelletti, / Guanti profumati, Bussoli di compositioni, & altre gintilezze le quali cose tutte / appresento a i Commensali, & acui una cosa, a cui un'altra. Et in questo Tem-/po sonarono le cinque hore di notte, lequali sonate, si diede nelle Piffare, & usci-/rono della frascata. 24. Vestiti ad una Livrea con una gran Torza bianco[a] in / mano ciascheduno di loro accesa da ogni capo, & fecero una bellissima More-/sca, laquale finita ogn'uno sen'ando a casa sua» [30].

(a) Vorgängig war im Gartensaal eine Farce aufgeführt worden; dazu erklang Musik von Vokalstimmen und Instrumenten. Um zehn Uhr abends, nach beendeter Farce [31], begab sich die Gesellschaft in den Park: (b) vorab schritten vier einheitlich gekleidete Musiker, mit Cister *(Cettera [Cettra])* [32], Laute, Harfe und Flöte in der Hand; zu ihren Klängen tanzten vier Jünglinge und vier Mädchen und begleiteten so die Festteilnehmer zu Tisch. (c) Sobald der erste Gang aufgetragen war, wurde zum höchsten Gefallen der Zuhörer eine Musik von je drei Posaunen und Zinken dargeboten, die sich bis zum folgenden Gang erstreckte. (d) Die Musik zum zweiten Gang wurde von einem Dulzian, einer Posaune und einer Querflöte bestritten.

30 cf. Ms. in der Biblioteca Estense, op. cit., fol. 9r–16r.

31 cf. S. 100.

32 Vergleiche Robert Hadaway, «The Cittern», *Early Music* I (1973), 77–81; der Autor vermerkt dazu in seiner *RILM*-Abstracts-Zusammenfassung (VII/1 1973): «the large six-course instrument was by far the most common one in use (during the Renaissance)».

CHRISTOFORO DI MESSISBUGO
(Ausgabe 1549)

«IL BANCHETTO»
(Ausgabe 1549)

(e) Mit dem dritten Gang ertönte ein kleines Instrumentalensemble, das aus Harfe, Flöte und Cembalo bestand und von hervorragenden Musikern gebildet war. (f) Endlich folgte das Zusammenspiel von Dulzian, Gambe (*Violone*), zwei Sackpfeifen [33] und *Cettara* [34], – und es wurde musiziert, bis der fünfte Gang aufgetragen wurde. (g) Diesen begleiteten Narrenpossen *alla Bergamasca* und *alla Vinitiana.* (h) Während des sechsten Ganges sangen Mitglieder der herzöglichen Kantorei: Giovan Michelle, Gravio [Graviò] und Giannes del [dal] Falcone [35] mit ihren Kollegen. (i) Eine der Hauptattraktionen erfolgte während des siebten Gangs: die Gäste aus Frankreich traten in Erscheinung und boten verschiedene Tänze; angeführt vom *Tamburino* der französischen Braut [36], tanzten vier junge Männer und vier *Damigelle;* sie begannen mit der *communa,* auf den ein weiterer Schreittanz, die berühmte Basse-danse *la Bassa di Spagna* und die sogenannte *Reogarsa* folgten, um schliesslich in einen Kettentanz, den ebenso beliebten Branle (italienisch brando) auszumünden [37]. (k) Der nächste (achte) Gang sah das Zusammenspiel von drei Blockflöten, drei Sackpfeifen und einer Gambe; dazu wurden von zwei *bagatellisti* kleine Farcen dargeboten, deren ursprüngliche Derbheit wohl der höfischen Etikette angepasst worden sind [38]. (l) Nach dem neunten Gang spielten die herzöglichen Pfeifer, – jedoch nicht, um das Fest usanzgemäss zu beenden, sondern lediglich, um einen weiteren Szenenwechsel zu ermöglichen: fünfzehn Mohrenfiguren aus Paste *(pasta di Sosamelli)* wurden auf die Tische gestellt, die mit vergoldetem Lorbeer bekränzt und sonstwie mit Grünzeug und verschiedenen Blumen – anstelle des üblichen Feigenblattes – bedeckt waren. (m) Während die Salatgerichte des zehnten Ganges aufgetragen wurden, spielte Aphranio auf seinem *fagotto.* (n) Während des elften Ganges entstieg dem Laubprospekt eine sehr reich bekleidete Dame, die Madrigale zur Laute vortrug; (o) hernach, während des zwölften Ganges, liessen sich fünf Singende mit Paduaner Kanzonen im Villanesco-Stil vernehmen, (p) und anschliessend, von Beginn bis Ende des dreizehnten Ganges, ertönten fünf *Violoni,*

33 Betr. Typologie der Sackpfeifen cf. John Henry van der Meer, «Beitrag zur Typologie der westeuropäischen Sackpfeifen», *Studia instrumentorum musicae popularis I,* Stockholm 1969 *(Musikhistoriska museets skrifter 3).*

34 Cister (ital. *cetera)* oder Gitarre (ital. *chitarra)*? Gemäss Victor Ravizza, *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien,* Bern 1970, 20 s., ist die Cister in Bilddarstellungen um 1530 dem Auftreten der Gitarre gegenüber nur wenig im Vorteil; beide spielen sie nur «eine unwichtige Rolle». M. E. handelt es sich hier um eine Cister, währenddem die später erwähnte *Cittara* einer Gitarre gleichzusetzen ist (cf. S. 98).

35 Alle drei sind als salarierte Mitglieder der Hofkapelle nachweisbar (cf. Brown, op. cit., 221).

36 cf. S. 99.

37 cf. Brown, op. cit., 226; «. . . a dance called 'reogarze' . . . is described in BALDESAR CASTIGLIONE, Il libro de cortegiano (Venice 1528), fol. d2v, as having been danced after a 'bassa danza' 'con estrema gratia' (227 n.)».

38 cf. n. 46.

d. h. Viole da gamba[39]. (q) Moreskentänze folgten während des vierzehnten Gangs: im Lichte der Fackeln und zu Pfeifenklängen schickte sich eine Gruppe von Bauern an, tanzenderweise die Bewegungen des Mähens zu imitieren. (r) Zum fünfzehnten Gang trat ein Sänger mit Lira aus dem Laubbogen und sang in der Art des Orpheus zum grossen Entzücken des Publikums. (s) Zum sechzehnten Gang endlich sangen französische Jugendliche «Canzoni di gorga sopra modo». (t) Zu den Leckereien des Nachtisches ertönte ein Konzert («Musica . . . concertata») von Alfonso della Viola; es nahmen daran sechs Vokalstimmen, sechs Viole da braccio, eine Lira, eine Laute, eine Gitarre *(Cittara)*, eine Posaune, eine Bassblockflöte, eine Tenor- oder Altflöte, eine Querflöte, ein Sordun *(Sordina)*[40], ein Cembalo *(stromento da penna . . . grande)* und ein Klavichord *(stromento da penna . . . piccolo)*[41] teil. (u) Nach vollzogener Verteilung von Geschenken beschloss eine *Moresca* das fürstliche Bankett: die fünfte Morgenstunde hatte schon geschlagen, als dem Laubprospekt vierundzwanzig kostümierte Tänzer entstiegen und mit brennenden Fackeln in den weiss behandschuhten Händen sich zu den Klängen der Pfeifer fortbewegten; danach zog sich männiglich in sein Quartier zurück. Soweit die eher knappgehaltene Aufzählung Messisbugos. –

Beim *fagotto*-Spieler (m) handelt es sich um den Ferrareser Kanonikus Afranio degli Albonesi, der eine «Art Sackpfeife mit aufschlagenden Metallzungen» erfunden und als *Phagotum* bezeichnet hatte[42]. Eines jener eigenartigen Memorabilia! Eine instrumentale Erfindung wird einem grösseren Zuhörerkreis vorgestellt: – wird sie ihren Schöpfer überleben, oder erweist sie sich als nicht lebensfähig? Wir läsen gerne einen Kommentar zu Afranios Spielweise; es muss jedenfalls recht befremdlich geklungen haben, und vielleicht hat bereits der damalige Zuhörer dem Instrument keine allzu lange Lebenschance eingeräumt. Um jeden Preis Neues zu schaffen, scheint die Devise der Instrumentenphanatiker jener Jahre gewesen zu sein; das Spruchband über Afranios Darstellung seines skurrilen Versuches ist dafür kennzeichnend: NIHIL DIFFICILE VOLENTI[43].

39 cf. S. 99.

40 Obschon die Bezeichnung *sordino* im allgemeinen auf ein Klavichord hinweist, ist bei diesem, *sordina* bezeichneten Instrument eher an einen Sordun zu denken, da die Zupfinstrumente doch ausdrücklich als *stromenti da penna* bezeichnet werden. (Nach Sachs, op. cit., 352, kann *Sordina* auch Taschengeige bedeuten.)

41 Das grosse Instrument muss mehrchörig, das kleine einchörig besaitet gewesen sein (siehe hierzu Friedemann Hellwig, «The single-strung Italian harpsichord», *Studies in keyboard organology* (ed. Edwin M. Ripin) 1971, 27–36; vgl. auch Edwin M. Ripin, «The early clavichord», *MQ* LIII (1967), 518–538.

42 cf. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente,* Leipzig 1913, Artikel «Phagotum», 296; cf. etiam Brown, op. cit., 224.

43 cf. Abb. in der *Introductio in Chaldaicam linguam,* von Afranios Neffen Teseo Ambrogio Albonesi 1539 publiziert (cf. Wilhelm Heinitz, *Instrumentenkunde,* Potsdam 1928, 60, Abb. 58).

Der *Tamburino* des siebten Ganges war nicht etwa der ferraresische *Tamborino ducale,* sondern es wird damit auf den französischen Repräsentationstrommler hingewiesen, der Renée de France auf ihrer Reise nach Ferrara begleitet hatte [44]. Es mag sogar sein, dass er seine Trommel für diese Tanzproduktion mit der *Tamburina,* einem besaiteten Begleitinstrument südfranzösischen Ursprungs und dem dazugehörigen *Galoubet* (Schwegel) ausgetauscht hat [45].
Bei den *Violoni* des dreizehnten Ganges (p) wird, in ausdrücklichem Gegensatz zu den *Viuole da arco* im ersten und vierten Gang der Januarfestivität, auf Mitgliedinstrumente der Gambenfamilie angespielt. Somit weisen die *Viuole* auf die zur Familie der Violine führenden *da braccio*-Instrumente, also wohl auf einen Übergangstyp hin, die *Violoni* dagegen eindeutig auf Gamben. Die *Viuole da arco* wurden lediglich im Verband mit Singstimmen und weiteren Instrumenten eingesetzt, währenddem sich die *Violoni* als Einzelgruppe präsentierten [46].
Bei den *Canzoni di gorga sopra modo* (s) wird man nicht fehlgehen, darunter einfache Tonweisen zu verstehen, die sich gewissen Melodiemodellen entlangbewegten [47]: – einfachster, variierender Ziergesang also, der bereits zu diesem frühen Zeitpunkt anzutreffen ist [48].
Der Eindruck der «Musica . . . tanto bene concertata» während der Nachspeise muss überwältigend gewesen sein: man schien allgemein in höhere Sphären emporgehoben. Das Instrumentenensemble war sogar noch grösser als dasjenige der *Musica* des vierten Ganges in der Januarfestivität: es umfasste sechzehn Instrumente – damals waren es dreizehn gewesen, wobei das «Fundament» wieder sehr klar ausgebaut erscheint; daran beteiligt sind die Bassblockflöte, der Sordun, das Cembalo

44 cf. Archivio di Stato, Modena, «Carte diverse spettanti a Renata d'Este», in Bartolommeo Fontana, *Renata di Francia,* Rom 1889, Vol. I, 121. Dem berittenen Trommler im Gefolge Renées stand übrigens ein ebenfalls berittener *Piffero* namens Vincentio zurseite (cf. Fontana, op. cit.); sonst sind im französischen Gefolge keine Musiker dokumentiert.

45 cf. Sachs, op. cit., 151.

46 Unter den *Viuole* da arco hat man sich hier folglich Instrumente vorzustellen, die dem vier-saitigen, bundlosen, in obergriffiger Bogenführung gespielten Typus sich näherten oder gar gleichkamen, während die *Violoni* – bei Giovanni Maria Lanfranco *(Le Scintille di Musica,* 1533) als «*Violoni* da tasti: & da Arco» bezeichnet – die Viersaitigkeit überschreitende, untergriffig gespielte Gamben mit Bünden repräsentieren. Vergleiche dazu Alfred Berner, Artikel «Viola», *MGG* XIII (1966), 1677: «. . . um die Mitte des 16. Jahrhunderts (ist) unter Viola und *Violone* (ital.), Vihuela d'arco und Violon (span.), Viole (franz.) und Grosser und (mit gewisser Einschränkung) Kleiner Geige (deutsch) vornehmlich die jeweils in drei verschiedenen Grössen und Stimmlagen verwendete Gambenfamilie zu verstehen . . .».

47 Vergleiche Heinrich Hüschen, Artikel «Modus», *MGG* IX (1961), 413. Die an die vergleichende Musikwissenschaft anlehnende Begriffserklärung kommt m. E. dem *sopra modo* am nächsten.

48 Ganze dreiunddreissig Jahre früher als Ernest T. Ferand annimmt!; dieser sieht die «vielleicht» erste Anspielung auf das *gorga* – Singen in «einem 1562 gedruckten Brief des C. G. Maffei» (cf. Artikel «Improvisation», *MGG* VI (1957), 1109).

und das tiefste Glied der *Viuole,* das die früher erwähnte *Orchessa* gewesen sein mag; – es fehlt diesmal die Orgel; an die Stelle des tiefen Dulzians tritt hier der Sordun. Andererseits werden die Mittelstimmen noch weiter ausgebaut: Lira, Posaune, Klavichord, und vielleicht auch Laute und Gitarre deuten daraufhin. Kein Hinweis ist zu finden, dass doppelchörig gesungen und gespielt wurde; immerhin ist kaum anzunehmen, dass die sechs Violen mit den Singstimmen ausschliesslich *colla parte* einherspielten: das reiche Instrumentarium deutet auf mannigfache Spiel- und Singweisen, die zur klanglichen Effektsteigerung wohl auch Mehrchörigkeit miteinschlossen.

Die *Farsa* mit Musik [49] zu Beginn der Unterhaltungen, die Narrenpossen des fünften Ganges mögen wieder mit der Persönlichkeit Ruzantes in Zusammenhang stehen. Wir erinnern uns, dass am ersten Festbankett vom 24. Januar eine Komödie von Ariost dargeboten wurde, bei der Ruzante wahrscheinlich als Schauspieler beteiligt war; seine Mitwirkung und die Texte seiner *Canzoni* müssen damals sosehr gefallen haben, dass er in der zweiten Festivität mit noch bedeutenderen Aufgaben betraut wurde: die Vermutung liegt nahe, dass Ruzante auch als Textautor der Farce zeichnete. Ein weiterer Hinweis auf Ruzantes Mitwirkung ist die Anspielung auf bergamaskische als auch auf venezianische Gepflogenheiten. Besonders in seiner, in Ferrara uraufgeführten *Moscheta* [50] – einer Art sozialkritischer Studie – hatte der Dichter das Bild der unter venezianischer Herrschaft verarmten Bergamasker gezeichnet. Am ferraresischen Hof wurden zu der Zeit Scherze auf Kosten der Venezianer besonders geschätzt: jedermann wusste doch nur zu gut, dass die Ferrara gegenüber feindlich gesinnten Venezianer – ihre Ambassadoren waren an der zweiten Festivität nicht anwesend . . . – die Verbindung des Hauses d'Este mit der französischen Krone bekämpft hatten: «hanno fatto ogni cosa per impedir la conclusione (del matrimonio)» [51]. Dass Ruzante auch bei den Villanesken im Paduaner Dialekt des zwölften Ganges die Hände im Spiel hatte, darf angenommen werden; wahrscheinlich hat der Villaneskenstil neapolitanischer Prägung, ins Padovanische umgebogen, kraft seiner Persönlichkeit Eingang ins Höfische gefunden. Übrigens sehen wir auch bei den Darbietungen der *bagatellisti* des achten Ganges populäre Elemente in die

49 Wurde eine eigentliche Bühnenmusik mit instrumental begleiteten Gesängen als Intermezzi geboten?; – oder vielleicht eine *farsa ballabile,* d. h. eine ebenfalls aus Neapel stammende Gattung, die «die enge Verbindung von Tanz und Bühnenmusik unter Beweis stellt» (Dietrich Kämper, «Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien», *Analecta Musicologica X* [1970], 173)? Wir wissen es nicht, Messisbugo lässt uns im Dunkeln. (Seine mutmassliche Abwesenheit bei der *Farsa* – weil er seinen Trabanten wohl letzte Instruktionen für das bevorstehende Gelage zu geben hatte – ist aus musikwissenschaftlicher Sicht kaum zu entschuldigen . . .)

50 Uraufgeführt während des Karnevals des Jahres 1528 und, gemäss Zorzi (op. cit., 1596 s., n. 1) an den Hochzeitsfeierlichkeiten des Jahres 1529 wiederholt.

51 cf. Brief Don Ercoles an seinen Vater vom 23. Mai 1528, in Fontana, op. cit., Vol. I, 28.

aristokratische Welt eindringen; auch sie waren auf neapolitanischem Boden gewachsen [52]. Wie in der ersten Festivität stellt sich auch hier die Frage nach Willaerts Beteiligung: deutet seine *Canzone di Ruzante,* die als Zusatz zu seinen vier-stimmigen *Canzone Villanesche alla Napolitana* 1545 erscheinen sollte, nicht auf eine Zusammenarbeit mit dem Dichter? oder dürfen wir annehmen, dass die Canzone gar für unseren Anlass komponiert worden war? Wie dem auch sein mag, – Alfonso della Viola hat seinen verehrten Lehrer [53] bestimmt zu Worte kommen lassen, auch wenn dieser dem Anlass persönlich nicht beiwohnte.

Das Ferrareser *Instrumentarium* übertrifft alles bisher Dagewesene: ein Ensemble wird da vorgeführt, das fast alle zeitgenössischen Höfe Europas beschämen musste. Vorerst will allerdings scheinen, dass die Schalmei-Pommer-Kombination fehlte; jedoch, wo immer wir den *Piffari* begegnen, haben wir diese Instrumente vor uns [54]. Welcher Reichtum denn in allen Gattungen! Blockflöten, Geigen *(Viuole da arco,* d. h. *da braccio,* einschliesslich *Rebecchino* und *Orchessa),* Gamben *(Violoni)* und Querflöten [55] bestehen aus je drei- bis vier-gliedrigen Stimmwerken; zu ihnen treten ein vollständiger Posaunenchor mit den dazugehörigen (Diskant-)Zinken und ein drei-gliedriger Sackpfeifenchor; dann mindestens zwei Dulziane, ein Sordun, zwei Krummhörner – mit und ohne Windkapsel –, weiter wohl verschiedene Glieder der Lautenfamilie, eine Cister, eine Lira, eine Gitarre, eine Harfe und verschiedene Tasteninstrumente (eine mehr-registrige Orgel, ein zwei-registriges Cembalo, zusätzlich ein grosses Cembalo (*stromento da penna . . . grande*) – mit dem vorigen identisch? –, ein Klavichord, und schlussendlich Afranios *Phagotum* und der fremdländische *Tamburino;* dazu die oben erwähnten Schalmeien und Pommern der *Piffari*-Repräsentationsmusik! Insgesamt sind mindestens achtundvierzig verschiedene Instrumente, mindestens dreiundzwanzig verschiedene Instrumenten*typen* gespielt worden.

Auffallend in den Ferrareser Aufführungen ist die *stets zunehmende Vorliebe für das rein Instrumentale:* in der ersten Aufführung waren von zwölf Darbietungen nur sechs, also die Hälfte, rein instrumentalen Charakters; wenn wir von den

52 cf. Paul Nettl, «Die Moresca», *AfMw* XIV (1957), 173 s.: «Wie Croce und Sandberger schon mitteilen, führten die Bagatellisti, Jocolari und Ciarlatani am Strande in Neapel und vor den Castelli ihre Farcen auf»; und: «Anspielungen auf ansteckende Krankheiten und andere unappetitliche Sachen kennzeichnen das Niveau der Bagatellisten».

53 cf. n. 68.

54 An *cornetti o tromboni,* wie sie in den Rats- und Städtemusiken anzutreffen sind (cf. Kämper, op. cit., 49), ist hier weniger zu denken, da diese Instrumente jeweils namentlich aufgeführt werden. (Im Ferrara Herzog Borsos ist allerdings die «Zugtrompete als Fundament einer Bläsergruppe» dokumentiert, cf. Heinrich Besseler, Artikel «Ciconia», *MGG* II (1952), 1430, Abb. 1.)

55 Vergleiche dazu Brown, op. cit., 234: «. . . must have been very new indeed in Italy when they were played at the Este's banquets.»

Repräsentationsmusikern der *Trombe* und *Piffari* absehen, waren es sogar nur drei. In der zweiten Aufführung waren von achtzehn Darbietungen bereits elf rein instrumental, also schon fast zwei Drittel (inklusive Tanzbegleitungen); ohne die Repräsentationsmusiken der *Piffari* waren es immer noch acht (inklusive Musik zu den getanzten Galliarden). Die meisten instrumentalen Ensembles lassen sich keinem festen Besetzungsschema zuordnen: ganz bedenkenlos wird den verschiedensten instrumentalen Kombinationen zugesprochen. Der Vergleich mit bildlichen Darstellungen aus der Zeit veranschaulicht das Spezielle – um nicht zu sagen: das ausfällig Neue! – der ferraresischen Ensemblebildung [56]. Welche Rolle kommt dabei Alfonso della Viola zu? Offensichtlich zieht er für seine Ensemblemusiken die gemischte, vokal-instrumentale Praxis vor; Messisbugos Aufzeichnungen verschweigen dagegen, wieweit er, innerhalb der instrumentalen Struktur, den *whole consort*-Gedanken berücksichtigte, d. h. ob die einzelnen Instrumente stimmwerkweise eingesetzt wurden, oder ob er – wie es bei der instrumentalen Zusammensetzung der *Dialoghi* klar erkennbar ist – das *broken consort* vorzog. Jedenfalls weisen seine drei *Musiche* in eine neue Richtung: Alfonso della Viola verlässt den zu reiner Homogenität strebenden Klang und ersetzt ihn durch eine wohl vom Wortausdruck her bestimmte Vermischung der beiden Konzepte. Man wittert eine Tendenz zum Dramatischen (im Sinne der manieristischen Umbildung «*klassischen*» Formengutes und mehr noch von dero Inhalten [57]). Reines *consort*-Musizieren erfolgt logischerweise dort, wo die Instrumentenfamilien einzeln, als vier- oder fünf-stimmige Ensembles auftreten, – also während der *ventura* der ersten Festivität und während dem dreizehnten Gang der zweiten. Im übrigen ist die häufige Verwendung der *da braccio*-Instrumente überraschend: viermal erscheinen sie im Verband als Bestandteil des *broken consort,* währenddem sich die Gamben nur einmal, in der zweiten Festivität (p), in vollgliedrigem Stimmwerk präsentieren: – überraschend auch im Hinblick darauf, dass der Viola da braccio ja immer wieder niedere (Strassen-)Herkunft nachgesagt wurde. Nun war, bei den erheblich voneinander abweichenden Temperaturen der einzelnen Instrumentengruppen [58], für die Stimmung des Ensembles eben von entscheidender Bedeutung, dass im *broken consort* bundlose Violen, d. h. also *da braccio*-Instrumente eingesetzt wurden [59]. Alfonso, der Viola-

56 Nur zwei Instrumentationen sehen den *Ensembles* auf zeitgenössischen Abbildungen – vergleiche den von Ravizza, op. cit., zusammengestellten Katalog – einigerassen ähnlich: vergleiche (b) mit dessen Nr. 472 (49) und (e) mit Nr. 498 (44).

57 cf. Arnold Hauser, *Der Manierismus,* München 1964, 148.

58 cf. Kämper, op. cit., 94 ss.

59 Durch das restliche 16. Jahrhundert hindurch werden die Theoretiker nicht aufhören, die Stimmungsprobleme solcher gemischter Ensembles zu erörtern: von Lanfranco (1533), Ganassi (1543), Aron (1545) und dem Ferrara nahestehenden Vicentino (1555) zu Galilei (1581/89) und Zarlino (*Sopplementi* 1588), Zacconi (1592) und Bottrigari (1594) (vergleiche Kämper, op. cit., 94–101).

Spieler, erscheint auch hier als der massgebende Förderer der neuen Instrumentensippe: durch ihn ging Ferrara in der Propagierung der weniger «respektablen», aber flexibleren Streichinstrumentenfamilie andern Höfen tonangebend voran [60].

Übrigens hat Ferrara damit einen Weg beschritten, den einzuschlagen Isabella d'Este als markgräfliche Fürstin in Mantua elf Jahre zuvor verpasst hatte:
Giovannangelo Testagrossa, der Lehrer Isabellas und ihrer Kinder, hatte sich 1518 anerboten, mit Instrumenten an den Gonzaga-Hof zurückzukehren, die weitgehend der Komposition der *Musiche* von 1529 entsprachen: eine alte Laute *(liuto vechio)*, zwei grosse Lauten *(dui grandi [liuti])*, fünf Gamben *(cinque violoni)*, sowie Flöten, Krummhörner und ein «Fagott» *(flauti, storte, un fagot* [61]) wurden Isabella in Aussicht gestellt [62]. Aus Gründen persönlicher Empfindlichkeit schlug sie damals das Angebot aus. Hier nun, bei den prunkvollen Aufführungen im heimatlichen Ferrara, mag sie sich einigen Gedanken überlassen haben, wie anders, ihrer Ägide verpflichtet, die Entwicklung der Ensemblemusik hätte verlaufen können . . .; die Gelegenheit war verpasst, Mantua hatte noch ein halbes Jahrhundert auf seine grosse Stunde zu warten.

Von den Ausführenden sind nur wenige namentlich erwähnt: allen voran *M. Alphonso della viuola,* der – wohl mit seinem Bruder Francesco – dem Geigen- und Gambenchor vorstand [63], dann ein gewisser *Giovambattista leone,* der das Krummhorn ohne Windkapsel spielte [64], das erwähnte *Phagotum*-Faktotum Afranio degli Albonesi; ferner die Vokalisten *Madona Dalida (Puti)* [65], M. Giovan Michelle (Bassist?) [66], M. Graviò (Gravion?) und M. Giannes dal Falcone [67].
Das Publikum nahm regen Anteil an den Darbietungen; von Messisbugo besonders hervorgehoben werden
– während des ersten Banketts: die «soavissime Voci» der Madrigalsänger, die von Ruzante und seiner Gruppe gesungenen «Madrigali alla Pavana bellissimi . . . in quella lingua molto piacevole»;
– während des zweiten Banketts: die «divina Musica di diverse Voci, et varii stromenti» zur Farce; die musikalische Unterhaltung zum ersten Gang «fatta con somma harmonia, et sommo piacere de gli ascoltanti», wobei die Zinken- und Posaunenklänge vom himmlischen Chor zu stammen schienen («venuti dal sommo choro»); weiter zum dritten Dang die «Musici eccellenti», die «con somma maraviglia

60 Eine Parallele dazu war das parodistisch-volkstümliche Element, das über Ruzante und seine Gesellen am Ferrareser Hof zu Worte kam.
61 Diese frühe Erwähnung eines «Fagotts» lässt uns leider über dessen Beschaffenheit im unklaren.
62 cf. Antonio Bertolotti, *Artisti in relazione coi Gonzaga,* Modena 1885, 113.
63 cf. den historisch ungenauen Artikel von Claudio Sartori, «Viola, della», *MGG* XIII (1966), 1689 s., sowie Eitner.
64 Nicht in Eitner.
65 Nicht in Eitner.
66 Wohl identisch mit Michele da Lucca; dazu Eitner: «vielleicht derselbe wie Gio. Michele, der 1510 und 1523 als Bassist und Komponist in Modena angeführt wird».
67 Beide nicht in Eitner.

d'ognuno» zu spielen begannen; die französischen Gäste zum siebten Gang: ihre Tänze wurden «con tanta vaghezza» vorgeführt, «che fu maraviglia a ciascheduno»; zum elften Gang die «divinamente» und «con piacere d'ogn'uno» zur Laute singende *Damigella;* zum zwölften Gang die Villanesken – «che fu maravigliosa cosa ad udire»; zum fünfzehnten Gang der «divinamente» singende Orpheus-Interpret; die «belle canzoni» der Jugendlichen aus Frankreich zum sechzehnten Gang; schliesslich Alfonsos *Musica* zur Nachspeise, die jedermann erneut in himmlische Sphären hob – «tanto bene concertata, che adognuno pareva essere di quivi alle soperne parti passato» – und die abschliessende «bellissima Moresca». Auffallend ist, dass unser maior domus – falls er die Darbietungen aus eigener Sicht und aus eigenen Stücken begutachtet hat – die grossen, augenfälligen Experimente (mit Ausnahme der letzten Musik Alfonsos) kommentarlos Revue passieren lässt und qualifizierende Noten – nur gute und beste! – dem mehr Konventionellen vorbehält. Wir wissen, dass die Einstellung der d'Este-Fürsten aufgeschlossener, avant-gardistischer war . . . –

Zusammenfassend stellen wir fest, dass der Hof von Ferrara schon seit Jahrzehnten einer der führenden Auffangplätze für neue, von aussen kommende Einflüsse war; das Interesse für alle Sparten der Kunst begünstigte bereits Tendenzen des gesamtheitlichen Vorgehens. Die *Musiche* Alfonso della Violas entpuppen sich als neuartige Klanggebilde; ihr unbestimmter Titel schon lässt den Schluss zu, dass eine vokal-instrumentale Form angestrebt wurde, die nicht dem Herkömmlichen entsprach: mögen seine *Musiche* formal auch in die Nähe des Intermediums rücken, – ihre Funktion war nicht die einer musikalischen Belebung dramatischer Aufführungen, – sie müssen vielmehr als eigenständige, kammermusikalische Kompositionen gewertet werden. Unser Viola-Spieler erscheint auch als der massgebende Förderer des *da braccio*-Instrumententyps, und wir fragen uns in diesem Zusammenhang, ob die Violine – die entscheidungsvolle Erfindung des Frühmanierismus! – zu diesem Zeitpunkt in Ferrara schon bekannt war: liegt im Hinweis auf den *Rebecchino* eine Andeutung, dass zur gleichen Zeit, als Gaudenzio Ferrari in Saronno violin-ähnliche, d. h. manieristisch veränderte Streichinstrumentengebilde malte, auch in Ferrara gleichgerichtete Veränderungen am Streichinstrumentenkörper im Sinne der manieristischen Stilmerkmale wahrnehmbar sind? In den *Dialoghi* ist der zum Dramatischen tendierende, aber noch *fuor di scena* sich präsentierende Wechselgesang akustisch-klanglich konzipiert; anders ausgedrückt: das Klangliche steht bereits im Dienste des Dramas – und schafft seinerseits wieder Drama . . . Dies ist das Neuartige! Antiphonale Praktiken, wie sie besonders in der oberitalienischen Sakralmusikpflege heimisch waren, haben damit wohl wenig zu tun. Hier im höfischen Ferrara wird Mehrchörigkeit als musikalisches Reizmittel angewandt; der Zuhörer wird aktiviert: er fühlt sich in den musikalischen Prozess miteinbezogen und erfreut sich an seiner Position der Mitte. Wir stehen am Beginn einer neuen

Sensibilität, – derjenigen des affektiven Zuhörens [68]. Das Publikum ist auf künstlerisches Geniessen ausgerichtet; zu den raffinierten Gaumenreizen tritt nun noch der Ohrenschmaus: bewusstes, intellektuell waches Aufnehmen tritt an die Stelle des «naiven Zuhörens» [69].

Die prunkvollen Feste von 1529, denen vom musikhistorischen Standpunkt zur gleichen Zeit nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen ist, entlassen uns mit der Frage, wieweit Adrian Willaerts Anteil an diesem Geschehen ging. Wie Victor Ravizza in seinen Studien über norditalienische Mehrchörigkeit nachweislich bekräftigen will, soll der Anstoss zu der neuen musikalischen Mentalität nicht unbedingt von einem grossen Meister ausgegangen sein; vielmehr hätten bisher unterschätzte, lokale Kräfte – wie unser Alfonso della Viola – als deren Initianten zu gelten. Andererseits sind aber gewisse Werktitel Willaerts, seine enge Beziehung zu Ferrara und zu den Brüdern (della) Viola Indiz genug, dass alle Neuerungen, vorab das doppelchörige Experimentieren in den *Dialoghi,* zumindest seinem künstlerischen Patronat unterstanden.

68 Vergleiche hierzu Francesco Violas Bemerkungen über seinen und seines Bruders Lehrer Willaert: «. . . si conosce, che ad ogni sua (Willaerts) richiesta fa sentir nell'animo tutti gli *affetti,* che si propone di muovere, & che è dignissima d'essere imitata» (cf. Willaert Gesamtausgabe V, II).

69 In Entsprechung zu Heinrich Woelfflins «vom naiven Sehen» der Renaissance.