

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: Das Lautenduo im 15. Jahrhundert

Autor: Ivanoff, Vladimir

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869128>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 25.04.2025

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

DAS LAUTENDUO IM 15. JAHRHUNDERT

VON VLADIMIR IVANOFF¹

Francesco Spinacinos „Intabulatura de lauto“ gilt als der erste uns erhaltene Tabulaturdruck für Laute.² Die beiden Bände enthalten neben Stücken für eine Laute sechs Tabaturen für zwei Lauten. Alle Duos sind Bearbeitungen franko-flämischer bzw. burgundischer Chansons. Beide Lautenstimmen sind in Partituranordnung gedruckt.³ Während die mit „Cantus“ bezeichnete Laute meistens mit gleichmäßigen Minimen in freier Weise die Oberstimme der Chanson umspielt, faßt die zweite Laute die beiden Unterstimmen der Chanson zu einem zweistimmigen Contratenor/Tenor-Gerüst zusammen. Die Tenorlaute folgt dem Original ziemlich genau. Lange Notenwerte der Vorlage werden in der Bearbeitung durch Tonrepetitionen aufgelöst; eine Tendenz zu deutlicherer Gliederung zeigt sich in den etwas häufiger auftretenden Kadenzbildungen. Auffällig sind die Dissonanzbildungen zwischen Cantus- und Tenorlaute an exponierten Stellen des Satzes:

Cantuslaute

Tenorlaute

v = Dissonanz

„De tous biens“, Takt 9

Wegen dieser und zahlreichen anderen ungewöhnlichen Stellen in den sechs Duos wird Spinacino in der musikwissenschaftlichen Literatur häufig als handwerklich unvollkommen kritisiert oder in die Nähe der radikalen Chromatiker des 16. Jahrhunderts gerückt.⁴ Spinacinos Sätze für Sololaute sind von Dissonanzbildungen dieser Art nicht betroffen, sie zeigen sein überragendes handwerkliches Können. Die Wahl von vokalen Vorlagen für die Duos, die bis zu einem halben Jahrhundert vor Spinacinos Druck komponiert wurden, deuten auf eine eher konservative musikalische Haltung Spinacinos hin. Es ist wahrscheinlicher anzunehmen, daß in Spina-

¹ Dieser Artikel ist die stark gekürzte Fassung des zweiten Teiles einer Magisterarbeit an der Ludwig-Maximilian-Universität München, die unter der Betreuung von Prof. Theodor Göllner entstand: Vladimir Ivanoff, *Die Lautenduos in Spinacinos 'Intabulatura de Lauto' (Ven. 1507)*, München 1984. Im ersten Teil der Arbeit werden F. Spinacinos Lautenduos analysiert und ediert.

² Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto*, Venedig, Ottaviano Petrucci, 1507. Vgl. auch die Edition von Henry Louis Schmidt, *The first printed lute books*, Diss., University of N. Carolina, 1963.

³ Vgl. Abb. 1.

⁴ Vgl. z.B. Oswalt Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1901, 82.

cinus Duos das Klangbild einer traditionellen, schriftlosen und improvisatorischen Spielpraxis erscheint, die derartigen Dissonanzbildungen nicht in dem Maße aus dem Weg ging wie die schriftlich fixierte, komponierte Musik des 16. Jahrhunderts. Wenn wir die notierten Sätze Spinacinos nicht als tektonisch-statische Satzgebilde betrachten, sondern als in Notation „gefrorene“ Zeitabläufe, können wir eine mögliche Erklärung für diese Dissonanzen finden: An der oben zitierten Stelle z. B. erreicht der Cantus-Lautenist das *c''* der vokalen Vorlage in seinem Lauf zu früh, es kommt zur ersten Dissonanzbildung. Der Spieler beendet seinen Lauf mit dem zum Tenor konsonierenden *es''*, das einfach zu spät erscheint. Dagegen folgt der Ansprung zum nächsten Ton der Vokalvorlage zu früh, das *g'* dissoniert noch zum *as* des Tenors. Der Cantus-Lautenist versucht wieder eine Konsonanz herzustellen; in dem Augenblick, in dem das zum *as* des Tenors konsonierende *f'* erklingt, wechselt die Tenorlaute zum *g*, die letzte Dissonanz in diesem Takt entsteht. „Zufallsdissonanzen“ dieser Art, wie sie in improvisierter Musik häufig auftreten, hatten wohl spätestens bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts einen eigenen ästhetischen Reiz gewonnen. Sie fanden in die schriftlich fixierte Musik Aufnahme, zumindest in den Stücken, die improvisatorische *ad hoc*-Praxis imitierten oder festhielten. Das Improvisieren von bewegten melodischen Linien über einem vorgegebenen Klanggerüst ist eine elementare *ad hoc*-Praxis, die wir bis zu den zweistimmigen Organa des 11. u. 12. Jahrhunderts zurückverfolgen können. Spinacinos Duos zeichnen sich durch eine hohe spieltechnische Reife aus. Sämtliche Register lauten-spezifischer Spieltechniken und Klangfarben werden gezogen⁵: Die hohe Qualität und Reife der Lauten-Duos von Francesco Spinacino, das Zurückgreifen auf Vorlagen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und die Spuren traditioneller Improvisationspraktiken in der Notation lassen darauf schließen, daß sie nicht allein stehen, nicht die ersten Beispiele einer neuen Gattung sind, sondern auf einer längeren Entwicklung mindestens im 15. Jahrhundert beruhen. Spinacinos Duos sind wahrscheinlich die letzten und einzigen erhaltenen Beispiele einer Gattung, die im 16. Jahrhundert veraltet war und durch neue Techniken im Lautenduo einen grundsätzlich anderen Charakter erhielt. Außer den vier uns erhaltenen, teilweise fragmentarischen handschriftlichen Lautentabulaturen aus der Zeit um 1500 sind für die Zeit vor Spinacinos Druck keine notenschriftlichen Quellen für die Laute bekannt.⁶ Das Lautenspiel vor 1500 war wohl generell eine Spielpraxis, die der schriftlichen Aufzeichnung nicht bedurfte, oder die Belege, nach denen wir suchen, verbergen sich in anderen Formen der Notation.⁷ Wir müssen unsere Beobachtungen auf Quellen anderer Art stützen und verschiedene Notationsformen auf mögliche Hinweise für das Spiel mit zwei Lauten prüfen.

⁵ Vladimir Ivanoff, op. cit., 33–38.

⁶ Eine Edition dieser Quellen wird innerhalb meiner Dissertation in nächster Zeit veröffentlicht.

⁷ Den besten Überblick über den heutigen Wissensstand um die Laute im 15. Jh. bietet der ausführliche Artikel von David Fallows, „15th century tablatures for plucked instruments: A summary, a revision and a suggestion,“ *LSJ* 19(1977).

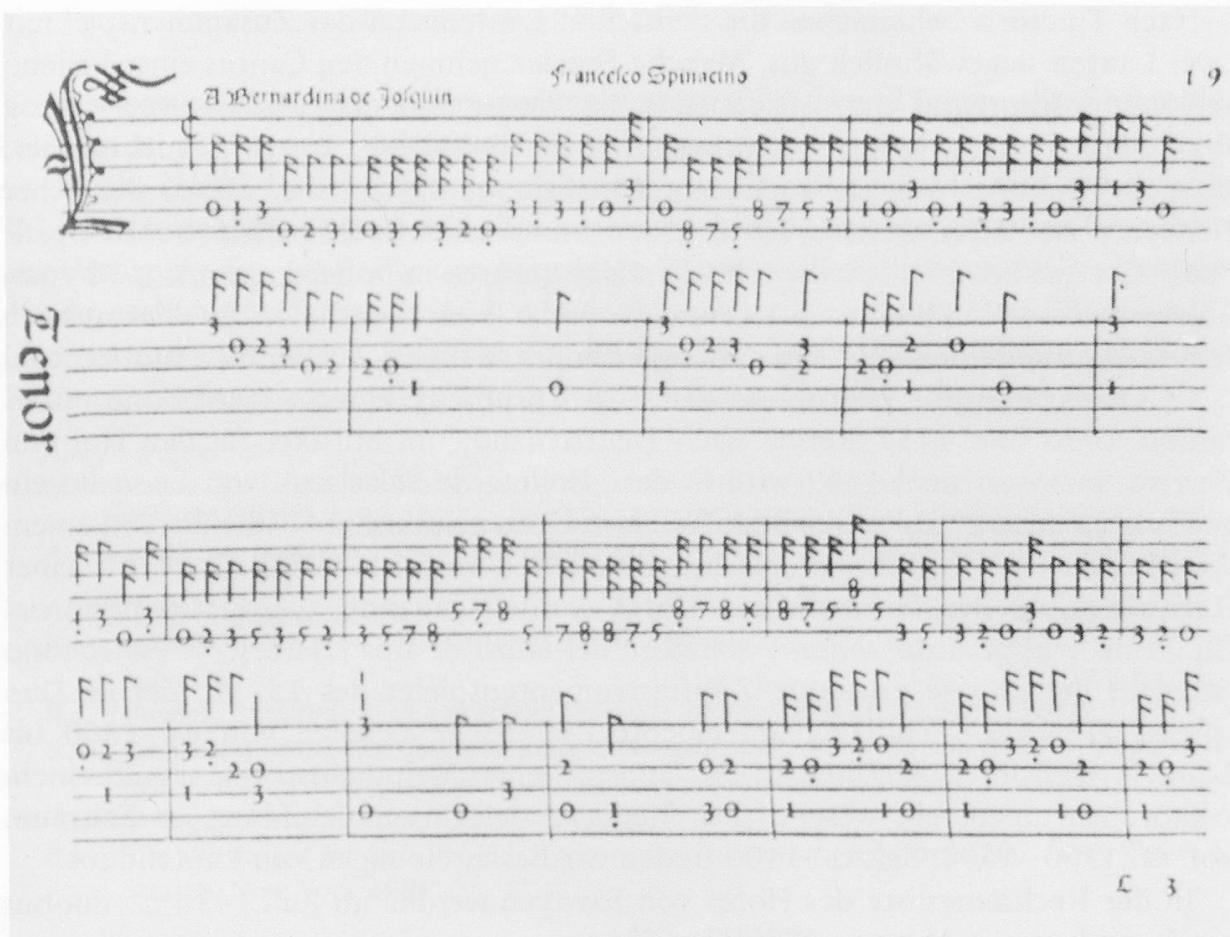


Abb. 1: Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto*, Venedig 1507, f. 19.

HISTORISCHE UND LITERARISCHE QUELLEN, PIETROBONO

Die einzige geschlossene Beschreibung der Laute und des Lautenspiels, die wir vor 1500 besitzen, stammt von Johannes Tinctoris:

„Usus autem ipsius lyrae quam leutum vulgo nuncupari prediximus: festis: choreis: et conviviis: privatisque recreationibus apud nos inservit. In qua plurimi precipue germani sunt eruditi. Siquidem: nonnulli associati. supremam partem cujusvis compositi cantus. cum admirandis modulorum superinventionibus: adeo eleganter eo personant: ut profecto nihil prestantius. Inter quos. Petrus bonus Herculis Ferrarie ducis incliti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est preferendus.“⁸

⁸ Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*, Neapel ca. 1487, hsg. Karl Weinmann, *J. Tinctoris und sein unbekannter Tractat „De inventione et usu musicae“*, Tutzing 1961, 45.

Nach Tinctoris beherrschen die deutschen Lautenisten das Zusammenspiel mit zwei Lauten ungewöhnlich gut. Manche Spieler nehmen den Cantus einer beliebigen Komposition und improvisieren darüber. Pietrobono, der Lautenist von Herzog Ercole von Ferrara, ist der hervorragendste Musiker dieser Art. Es ist nicht sicher, ob sich Tinctoris' Aussage auch darauf beziehen läßt, daß Pietrobono deutscher Herkunft ist. Zwei weitere Texte geben uns Auskunft über Pietrobonos Spiel: Paolo Cortese beschreibt seine schnellen Koloraturen in hoher Lage mit „... hyperboleon iterario ...“⁹ Antonio Cornazano preist Pietrobono: „... guidiva tutta in semitoni proportionando e sincoppando sempre, e fugiva el tenore a i suoi cantoni ...“¹⁰ Cornazano gibt Pietrobono den Titel „primo cythareo“. Pietrobono unternimmt 1436 und 1437 Reisen nach Deutschland, um Musiker für den Hof von Ferrara anzuwerben.¹¹ 1449 wird in der „Bolleta de Salariatu“ von Leonello ein gewisser „Zanetta“ als „tenorista“ für Pietrobono erwähnt. 1473 heißt es in einem Reisebericht: „... Petrobono del Chirighino con il tenorista, cavalli 3 ...“¹² In einer Rechnungsliste des ferraresischen Hofes werden genannt: „... Pietro Bono del Chitarino“, „Bernardo todesco sonatore del lauto et alpa [Harfe].“¹³ Pietrobono ist nicht der einzige erwähnte Zupfinstrumentenspieler des 15. Jh. der im Duo spielte. Geneviève Thibault untersuchte literarische Quellen von ca. 1300 bis 1500.¹⁴ Nach ihren Angaben ist das Duospiel eines Melodieinstrumentes mit einem Akkordinstrument ein wesentliches Merkmal der Ensemblebildung im Zeitraum von ca. 1300–1500. Seit ca. 1400 finden wir Beschreibungen von Lautenduos:

In der Rechnungsliste des Hofes von Savoyen werden im Juni 1430 „... duobus sociis qui luserant de luto ...“ erwähnt.¹⁵

Am Hof von Burgund sind zwischen 1460 und 1470 die beiden deutschen Brüder Henry und Lyenart Büchlin als Lautenisten beschäftigt.¹⁶

Die Rechnungsbücher des Herzogs Charles d'Orleans erwähnen 1493 einen „Conrat, joueurs de lutz et ... son compaignon, ...“¹⁷ und „... deux joueurs de lutz de Mgr. le prince d'Orange ...“

⁹ Paolo Cortese, *De cardinalitu libri tres*, 1510, ff. 72–74.

¹⁰ Antonio Cornazano, *La Sfortiade*, Paris, Bib. nat., MS nouv. acq. ital. 1472, 21.

¹¹ Lewis Lockwood, „Pietrobono and the instrumental Tradition at Ferrara in the 15th cent.“, *RIM* 10 (1957) 121.

¹² A.R. Natale (Hrsg.), *I Diari di Cicco Simonetta*, Archivio Storico Lombardo, Serie VIII T, 1948–49, 99.

¹³ Otto Gombosi, „Ad vocem ‚cithara, citharista‘“, *Aml* 9 (1937) 55.

¹⁴ Geneviève Thibault, Le concert instrumental à XV siècle, *La musique instrumentale de la Renaissance*, hrsg. Jean Jacquot, Paris 1955, 25.

¹⁵ Lionel de la Laurencie, *Les luthistes*, Paris 1928, 14.

¹⁶ Lionel de la Laurencie, a. a. O.

¹⁷ Louis et Charles Champollion-Figeac, *Ducs d'Orleans*, o. O., o. J., Bd. 2, 37–38.

IKONOGRAPHISCHE QUELLEN

Forschungsprojekte, die in abgegrenzten geographischen Räumen die Ensemblebildung an Hand von Bildwerken der betreffenden Zeiträume untersuchen, sind noch sehr selten. Die einzige abgeschlossene Arbeit auf diesem Gebiet stammt von Viktor Ravizza; ihm stand nur eine begrenzte Anzahl von italienischen Gemälden zur Verfügung (ca. 500). Für den deutschen Raum verdanke ich wertvolles Material der deutschen Abteilung von RIDIM in der Münchner Staatsbibliothek. Die folgende Liste ist nur eine kleine Auswahl von Bildwerken des italienischen und deutschen Raumes, die Duos aus zwei Instrumenten der Lautenfamilie zeigen.

Abkürzungen:

Instrumente: L: Laute, M: Mandora, G: Guiterne, H: Harfe, C: Cetra o Cister

Spieltechniken: MF: mehrstimmig mit Fingern, P: Plektrumtechnik

Größen: GG: 2 Instrumente gleicher Größe, VG: 2 Instrumente verschiedener Größe.

Abbildungskataloge:

R: RIDIM, *Repertoire International d'Iconographie Musicale*, Bayerische Staatsbibliothek München.

B: Bowles, Edmund. A.: *La pratique musicale au Moyen Ages*, Minkoff 1983

RA: Ravizza, Viktor: *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien* = Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 21, Bern und Stuttgart 1970

BA: *The illustrated Bartsch*, Bd. 81, *German Book Illustration before 1500*, Hrsg. Walter C. Strauss, New York 1981

<i>Instrumente</i>	<i>Bildwerke</i>	<i>Datierung</i>	<i>Abb. Quelle</i>
DEUTSCHLAND			
2 L, GG	Stefan Lochner, Das Weltgericht, Köln, Wallraf-Richartz-Mus., Inv. Nr. 66	ca. 1430	
2 L, VG, P	Stephan Lochner, Madonna im Rosenhag, Köln, Wallraf-Richartz-Mus.	ca. 1445	
C/L	Anonym, Krönung Mariens Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie, Inv. Nr. 50	ca. 1480	R: Ssg-135
3 L, GG	Jörg Breu der Ältere, Marktszene, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 4063		R: Bkk-159
2 L, GG	Albrecht Dürer, Prozessionsbahre, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 59		R: Bkk-68
3 L GG	Hans Burgkmair der Ältere, Musiker a. einem Wagen, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1765		R: Bkk-77

<i>Instrumente</i>	<i>Bildwerke</i>	<i>Datierung</i>	<i>Abb. Quelle</i>
ITALIEN			
M/L	<i>Andrea di Bartolo</i> , Madonna mit Kind, Rheinland, Privatsammlung	ca. 1400	RA: 1
2 L	<i>Masaccio</i> , Madonna mit Kind, London, National Gallery	1426	RA: 33
2 M	<i>Anonym</i> , Christi Auferstehung, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. HS F 1	1.H. 15. Jh.	R: Bkk-841
2 C, VG, P	<i>Luca della Robbia</i> , Relief „Cantoria“, Florenz, Museo del Duomo	ca. 1430	
2 L	<i>Cassone-Meister</i> , Szene aus dem Leben der Königin von Saba, London, National Gallery	1450	RA: 80
2 L, VG	<i>Carlo Crivelli</i> , Madonna mit dem Kind, Venedig, Privatbesitz	1430–1493	
2 L, P	<i>Pierro della Francesca</i> , Geburt Christi, London, National Gallery	M. 15. Jh.	
2 L	<i>Andrea Mantegna</i> , Madonna mit Kind	1456–9	RA: 89
2 L	<i>Andrea Mantegna</i> , Madonna mit Kind Verona, S. Zeno	ca. 1450	
L/M	<i>Nero di Bicci</i> , Krönung Mariens, Florenz, Ospedale degli Innocenti	1460	RA: 94
2 L	<i>Francesco di Gentile</i> , Madonna mit Kind, Florenz, Sammlung Grassi	ca. 1460	RA: 96
2 L	<i>Sano di Pietro</i> , Vermählung der Maria, Rom, Pinacoteca Vaticana	ca. 1465	RA: 106
2 L	<i>Leonardo Scaletti</i> , Madonna mit Kind London, National Gallery	ca. 1470	RA: 124
2 L	<i>Pietro Alamanno</i> , Madonna mit Kind, Urbino, Palazzo Ducale	ca. 1470	RA: 133
2 L, P/F	<i>Giovanni Bellini</i> , Maria mit Heiligen, Venedig, Accademia di Belle Arti	2. Dr. 15. Jh.	
2 L, P/F	<i>Melozzo da Forlì</i> , Fresko mit auf- erstandenem Christus, Rom, St. Peter	1480–1	
5- u. 6-chörig			
2 L	<i>Jacopo d'Ilario Loschi</i> , Madonna mit Kind, Parma, Galleria	1481	RA: 17
2 L	<i>Carlo Crivelli</i> , Madonna mit Kind u. Stifter, Rom, Privatsammlung	ca. 1485	RA: 178
2 L	<i>Andrea da Murano</i> , Madonna mit Kind u. Heiligen, Treviso, St. Niccolo	ca. 1485	RA: 184
2 L	<i>Alvise Vivarini</i> , Madonna mit Kind, Capodistria	1489	RA: 196

<i>Instrumente</i>	<i>Bildwerke</i>	<i>Datierung</i>	<i>Abb. Quelle</i>
2 L	<i>Antonio Vivarini</i> , Hl. Ambrosius, Venedig, St. Maria Gloriosa dei Frari	ca. 1490	
2 L, P/F	<i>Ambrogio da Fossone detto il Borgognone</i> , Krönung Mariens, Mailand, Pin. di Brera	ca. 1495	
2 L	<i>Ambrogio da Fossone detto il Borgognone</i> , Madonna mit Kind, Mailand, Pin. di Brera	ca. 1495	RA: 237
2 L	<i>Francesco Francia</i> , Madonna mit Kind u. Heiligen, Bologna, S. Giacomo Maggiore	1499	RA: 248
2 L	<i>Bartolomeo Montagna</i> , Madonna und Heilige, Mailand, Pin. di Brera	1499	
2 L	<i>Gandolfino d'Asti</i> , Madonna mit Kind, Turin, Museo Civico	ca. 1500	RA: 254
2 L	<i>Francesco Morone</i> , Madonna mit Kind und Heiligen, Verona, St. Massaia	ca. 1500	RA: 284
2 L	<i>Lorenzo Fasolo</i> , Madonna mit Kind u. Stiftern, Genua, Palazzo Bianco	ca. 1505	RA: 301
2 L	<i>Vincenzo Catena</i> , Madonna mit Kind, Philadelphia, Museum of Arts	ca. 1510	RA: 329
L/C	<i>Francesco Francia</i> , Musizierende Engel, Bologna, S. Vitale	ca. 1510	RA: 340

In Italien steigt die Zahl der Darstellungen von Lauten-Duos seit ca. 1460 sprunghaft an. Im letzten Drittel des 15. Jh. finden wir Abbildungen, in denen eine Laute einstimmig mit dem Plektrum, die andere mehrstimmig mit den Fingern gespielt wird. Im deutschen Raum erscheinen seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die frühesten Abbildungen von Lautentrios. Die Kombination zweier Lauten erfreute sich also seit der Jahrhundertmitte zunehmender Beliebtheit. Vor 1450 werden noch häufiger Zusammenstellungen von verschiedenen Instrumenten der Lautenfamilie gezeigt, nach 1450 fast nur noch zwei Lauten. Der Anteil der Kombinationen von zwei Zupfinstrumenten unter den Duos insgesamt geht aber nach Ravizzas Tabellen von 1400–1500 stark zurück. Der Anteil der Kombination Streichinstrument–Zupfinstrument steigt im gleichen Zeitraum stark an. Diese Entwicklung läßt sich leicht erklären: Seit der Jahrhundertmitte wurde das mehrstimmige Spiel auf der Laute kultiviert. Die Laute wurde zum beliebtesten Begleitinstrument für die menschliche Stimme oder ein Melodieinstrument. Unter den Lautenisten wurde eine Arbeitsteilung durchgeführt: Während manche Lautenisten zunächst die traditionelle einstimmige Technik mit dem Plektrum beibehielten, die Laute als Melodieinstrument benützten, wendeten sich andere dem mehrstimmigen Spiel zu. Im Zuge der Homogenisierung des mittelalterlichen Spaltklangs und der überall fest-

zustellenden Familienbildung von Instrumenten war das Lautenduo die hochspezialisierte, ideale Kombination von Melodie- und Akkordinstrument einer Familie. Welche Rolle spielte die Laute aber vor der Jahrhundertmitte im Duo? Die Laute wurde im ganzen Mittelalter als reines Melodieinstrument betrachtet, wie ihre erst nach 1400 erfolgende Bebündung deutlich zeigt. Das ideale mittelalterliche Begleitinstrument (außer der damals überall wirksamen Fidel) war die Harfe. Unzählige Bilder zeigen uns die Harfe mit beiden Händen – d.h. mindestens zweistimmig – gespielt. Das Duo Harfe/Laute war bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts die führende Kombination zweier Zupfinstrumente. Eine kleine Auswahl von Abbildungen aus Deutschland und Italien:

<i>Instrumente</i>	<i>Bildwerke</i>	<i>Datierung</i>	<i>Abb. Quelle</i>
ITALIEN			
L/H	<i>Andrea di Bartolo</i> , Madonna mit Kind, Siena, Accademia	ca. 1400	RA: 2
L/H	<i>Mariotto di Nado</i> , Madonna mit Kind, München, Sammlung Böhler	ca. 1410	RA: 11
L/H	<i>Agostino di Cherasio</i> , Madonna mit Kind, Cissone, Chiesa del Cimitero	ca. 1420	
L/H	<i>Anonym</i> , Cassone, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 21.1869	ca. 1430	B: 80
L/H	<i>Giovanni Boccati</i> , Madonna mit Kind und Heiligen, Perugia, Galleria	1447	RA: 68
L/H	<i>Giovanni Boccati</i> , Madonna mit Kind, Perugia, Galleria	1455	RA: 88
L/H	<i>Andrea Mantegna</i> , Madonna mit Kind, Verona, S. Zeno	1456–59	RA: 89
L/H	<i>Meister der Natività di Castello</i> , Madonna mit Kind, Pisa, Museo	1465	RA: 114
L/H	<i>Benedetto Bembo</i> , Madonna mit Kind Cremona, Museo Civico	1465	RA: 117
L/H	<i>Carlo Crivelli</i> , Madonna mit Kind, Verona, Museo Civico	1465	RA: 120
L/H	<i>Giovanni Boccati</i> , Madonna mit Kind, Privatsammlung	ca. 1470	RA: 129
L/H	<i>Giovanni Boccati</i> , Madonna mit Kind, Budapest, Museum	1473	RA: 135
L/H	<i>Jacopo del Sellaio</i> , Triumph der Zeit, Fiesole, Museo Bandini	ca. 1475	RA: 138
L/H	<i>Bernardino Loschi</i> , Madonna mit Kind, (?)	ca. 1500	RA: 262

<i>Instrumente</i>	<i>Bildwerke</i>	<i>Datierung</i>	<i>Abb. Quelle</i>
DEUTSCHLAND			
L/H	<i>Meister des Ostenberger Altars</i> , Anbetung des Kindes, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. GK 4 A	Anf. 15. Jh.	
L/H	<i>Anonym</i> , Planetenbad, Universitätsbibliothek Heidelberg	vor 1450	BA: 4
L/H	<i>Gabriel Möleskircher</i> , Staatsgalerie Burghausen, Inv. Nr. 13 170	ca. 1450	
L/H	<i>Biblia pauperum</i> , David vor der Bundeslade, Bamberg, Albrecht Pfister, 1464	1464	BA: 36
L/H	<i>Johannes Damascenus: Barbaam et Josaphat</i> , Augsburg 1476	1476	BA: 800
L/H	<i>Buch der Kunst, dadurch der weltliche Mensch mag geistlich werden</i> , Augsburg, Johann Bäumlner, 1477	1477	BA: 83
L/H	<i>Buch der Kunst, dadurch der weltliche Mensch mag geistlich werden</i> , Augsburg, Johann Bäumlner, 1477	1477	BA: 51
L/H	<i>Kalender</i> , Augsburg 1479	1479	
L/H	<i>Albrecht Dürer</i> , Madonnenzeichnung, 1485	1485	
L/H	<i>Israhel van Meckenem</i> , Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. B 20.631	Ende d. 15. Jd.	B: 94
L/H	<i>Israhel van Mechenem</i> ,	Ende d. 15. Jh.	B: 73
L/H	<i>Israhel van Meckenem</i> ,	Ende d. 15. Jh.	B: 6
L/H	<i>Israhel van Meckenem</i> ,	Ende d. 15. Jh.	B: 5

Das Duo Laute/Harfe gibt in der zweiten Jahrhunderthälfte seine führende Position an die Kombination der Laute mit verschiedenen Streichinstrumenten und an das Lautenduo ab. Für Italien können wir diesen Wechsel anhand des von Ravizza ausgewerteten Bildmaterials belegen:

Duos mit Laute von 1400–1450

16 Abbildungen
 3 Laute/Laute
 5 Laute/Portativ
 5 Laute/Harfe
 1 Laute/Streichinstrument
 2 Laute/Psalterium

Duos mit Laute von 1450–1500

78 Abbildungen
 15 Laute/Laute
 3 Laute/Portativ
 8 Laute/Harfe
 32 Laute/Streichinstrument
 4 Laute/Perkussion
 6 Laute/Flöte

Die beliebtesten Kombinationen in der ersten Jahrhunderthälfte sind Laute/Harfe, Laute/Portativ, gefolgt vom Lautenduo. Das typische Instrument des Trecento, das Portativ, verschwindet bis zum Ende des Jahrhunderts fast völlig. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist die beliebteste Kombination mit der Laute ein Streichinstrument. Das Duo Laute/Harfe verschwindet fast ganz, die Zahl der Lautenduos steigt an. In Deutschland bleibt das Duo Laute/Harfe neben dem Lautenduo eine beliebte Kombination. Im Duo Laute/Harfe hat die Laute die Funktion des Melodieinstruments; sie wird immer mit dem Plektrum gespielt.

„ORGANISTISCHE“ UND „LUTANISTISCHE“ ART

Die organistische Art zu spielen und zu kolorieren wird in allen Spielanweisungen des beginnenden 16. Jh. als vorbildlich betrachtet:

Martin Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*, Wittenberg 1528:

„Das die organistische art und coloratur die beste/und billich auff aller Instrumenten zu gebrauchen sei.

Die Orglische art imitier/Im Pfeiffen/Geigen/Lautenschlan ...“

„Denn ich sag es zu dieser fart/Das diese ist die beste art/Mit Coloratur/Rißwerk auch

Drum üß dich wol im solchem brauch. Organica Coloratura Optima.“ (f. 51 v)

Hans Newsidler, *Der ander Theil des Lautenbuchs*, Nürnberg 1536:

„Der ander theil des Lautenbuchs.

Darin sind begriffen/vil außlerlesner kunstreycher stuck/.../

die von den hochberumbten und besten Organisten/als einen schatz gehalten/

di sein mit sondern fleyß auff die Organistisch art gemacht und coloriert/

für die geübten und erfarnen diser Kunst/auff die Lauten dargegeben.“ (Titelblatt)

Stücktitel:

Nr. 1: „Ein sehr guter Organistischer Preambel.“

Nr. 29: „... ist auch seer gerad und scharpff coloriert/mit der allerbesten organistischen coloratur oder laifflein/...“

Der erste deutsche Tabulaturdruck behandelt gleichzeitig Orgel und Laute: Arnolt Schlick, *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein uff die Orgeln und Lauten*, Mainz 1512

Hans Gerle bespricht die Intavolierung in deutsche Orgel- und Lautentabulatur parallel, wie die identisch angelegten Tafeln für das Absetzen der Einzelstimmen zeigen.¹⁸

¹⁸ Hans Gerle, *Musica und Tablatur ...*, Nürnberg 1546, Nachdruck Genf 1977.

¹⁹ Sämtliche Belege sind zusammengefaßt bei Rudolf Henning, „German lute tablature and Conrad Paumann“, *LSJ* 15 (1973) 7ff.

²⁰ *Königsteiner Liederbuch*, Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms.germ. qu. 719.

Mehrere deutsche Quellen des frühen 16. Jahrhunderts nennen den blinden Nürnberger Organisten und Lautenisten Conrad Paumann als Erfinder der deutschen Lautentabulatur.¹⁹ Diesen Aussagen nach entwickelte Paumann die deutsche Lautentabulatur ca. 1450. Außer den fragmentarischen einstimmigen Liedmelodien des Königsteiner Liederbuchs²⁰ von ca. 1470 ist vor 1512 kein Beispiel deutscher Lautentabulatur erhalten. Die ersten Tabulaturen im deutschen Raum sind Orgeltabulaturen. Conrad Paumann war Organist, Lautenist und Harfenspieler. Es ist möglich, daß er für alle diese Instrumente *eine* Form von Tabulatur benützte, nämlich die einzige vor 1500 erhaltene: Die alte deutsche Orgeltabulatur. Die deutsche Lautentabulatur ist möglicherweise eine Weiterentwicklung und Spezialisierung dieser Tabulatur. Zwischen deutscher Lautentabulatur und Orgeltabulatur gibt es eine grundlegende Gemeinsamkeit, die gleichzeitig die deutsche Lautentabulatur deutlich von der italienischen und französischen abgrenzt: In der deutschen Lauten- und Orgeltabulatur legt ein einziges Zeichen den jeweiligen Ton fest. Alle anderen Tabulaturformen benötigen zwei Parameter zur Festlegung.

Von Conrad Paumann sind nur wenige Werke erhalten: Fünf Orgelanweisungen, ein Tenorlied und drei zugeschriebene Liedbearbeitungen, davon eine, „Je loy mors“, im Buxheimer Orgelbuch. Das Buxheimer Orgelbuch enthält eine große Zahl von Chansonbearbeitungen. Die dreistimmigen Vorlagen werden hier in einigen Fällen auf ein Tenor-Superius-Paar reduziert, der Contratenor entfällt. Die Oberstimmen der dreistimmigen Bearbeitungen sind mit Verzierungen und notations-technischen Feinheiten geradezu überladen. Der kolorierte Superius ist mensural notiert, das Unterstimmenpaar steht in Buchstabennotation. Das Stück Nr. 17, f. 7–8, „Je loy mors“ trägt den Verfasserincipit „M. C. C. P.“²¹ Ein Fundament von Paumann hat den Titel „Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns Ceci de Nürenberga“²² „Je loy mors“ wird vor allem wegen dieses Incipits Conrad Paumann zugeschrieben. Das Stück hat neben dem Titel die Anmerkung „In cytaris vel etiam in organis“.

Das lateinische Pluralwort „organis“ für die Orgel ist eindeutig; doch welche(s) Instrument(e) meint der Ausdruck „cytaris“? H.R. Zöbeley verbindet den Ausdruck „cytaris“ ohne weitere Erläuterung mit dem „Saitenklavier.“²³ Ich konnte keine Zuordnung von „cytaris“ zu einem Tasteninstrument finden. Southern²⁴ und Wallner vermuten, daß der Begriff die Harfe meint. Nehmen wir an, daß „cytaris“ mehrere Instrumente umschreibt. Welche Instrumente kommen in Frage? Gombosi²⁵ nennt zahlreiche Belege für die Verbindung des Begriffes „cithara“ mit verschiedenen Instrumenten: Harfe, Gitarre, Laute und polnische Geige.

²¹ *Buxheimer Orgelbuch*, Facs. hrsg. B.A. Wallner, DMI II, 1, siehe Abb. 2.

²² Lochamer Liederbuch, Berlin, Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek, Ms. mus. 40613.

²³ Hans Rudolf Zöbeley, *Die Musik des Buxheimer Orgelbuches* = MVM 10, Tutzing 1963, 29.

²⁴ Eileen Southern, *The Buxheim organ book*, Musicological Studies VI, Brooklyn 1963, 29.

²⁵ Otto Gombosi, op. cit., 55 ff.

Nach Gombosi umfaßt der Begriff „cithara“ die gesamte Gruppe der Zupfinstrumente.

Betrachten wir die Möglichkeit, daß „cytharis“ im Buxheimer Orgelbuch die Harfe meint. Da die Harfe parallel gespannte Saiten besitzt, vergleichbar mit den Orgelpfeifen, wäre das analoge Pluralwort „cytharis“ zu „organis“ recht natürlich. Die zahlreichen Triller und chromatischen Alterationen in „Je loy mors“ widersprechen aber der Ausführung des ganzen Satzes auf einer einreihigen diatonischen Harfe des 15. Jahrhunderts. Die „cithara“ wird im Neuen Testament, Apokalypse, Kapitel 5, im Zusammenhang mit den 24 Alten erwähnt, die mit ihren Instrumenten das apokalyptische Lamm ehren: „habentes singuli citharas“.

Mit welchen Instrumenten werden die 24 Alten in der christlichen Ikonographie dargestellt?²⁶ In den altitalienischen Gruppen halten die Alten keine Instrumente, in den französischen Harfen oder psalterförmige Instrumente, die auf antike Vorbilder zurückgehen. Seit dem 8. Jahrhundert, zuerst in Spanien, halten sie fast immer rebecförmige Zupf- oder Streichinstrumente in ihren Händen. Für die Verbindung von „cytharis“ mit der Laute sprechen mehrere Hinweise. Da die Laute parallel gespannte Saiten hat, kann das Pluralwort „cytharis“ aus den gleichen Gründen wie bei der Harfe zwei oder eine Laute meinen. Die Ausführung von „Je loy mors“ auf einer Laute ist aus spieltechnischen Gründen unmöglich. Der Begriff „cythara“ wird in mehreren zeitgenössischen Quellen mit der Laute identifiziert:

Paulus Paulirinus von Prag ordnet „cithara“ der Laute, „arfa“ der Harfe zu.²⁷ Pietrobono wird in fast allen Quellen als „citharista“ bezeichnet.²⁸ Johannes de Grocheo benennt schon um 1300 ein Lauteninstrument mit „cithara“.²⁹ Pierre Attaignant verwendet noch 1530 den Begriff „cithara“ für die Laute.³⁰ König Sigismund von Polen bestätigt 1549 die Privilegien der „citharistae“ von Krakau, die als Lautenisten identifiziert werden können.³¹ In der lateinischen Lehranweisung für Laute von Oronce Finé heißt die Laute „cythara“.³² Wir können diesen Angaben entnehmen, daß unter „cythara“ die Laute und die Harfe verstanden wurden. Die Oberstimme von Buxheim Nr. 17 ist für die Harfe des 15. Jahrhunderts kaum geeignet, der gesamte Satz auf einer Laute nicht spielbar. Als alternative Aufführungsinstrumente für dieses Stück kommen die Orgel und die Duos Laute/Harfe bzw. Laute/Laute in Betracht. Ikonographische Belege zeigen die Beliebtheit beider Ensembles im 15. Jahrhundert. Der Begriff „cytharis“ könnte im Buxheimer Orgelbuch zur Umschreibung beider Duos gewählt worden sein.

²⁶ Alle Informationen zu dieser Frage sind entnommen aus Reinhold Hammerstein, *Die Musik der Engel*, Bern und München 1962, 196ff.

²⁷ Paulus Paulirinus de Praga (1453–63), *Liber XX artium*, Universitätsbibl. Krakau Ms. 257, hrsg. Johann Reiss, „Pauli Paulirini de Pragae ‚Tractatus de Musica‘“, *ZfMw* 7 (1924/25) 4.

²⁸ U. a. in einem Brief von Cesare Valentini an Ercole d'Este, vgl. Otto Gombosi, op. cit., 55.

²⁹ Johannes de Grocheo, *De musica*, hrsg. v. Johannes Wolf, „Die Musiklehre des Johannes de Grocheo“, *SIMG* 1 (1899) 65–130, 96.

³⁰ Pierre Attaignant, *Très breve et familière introduction ...*, Paris 1529, vgl. Oswald Körte, op. cit., 47.

³¹ Lionel de La Laurencie, *Les Luthistes*, Paris 1928, 47.

³² Oronce Finé, *Epithoma musice instrumentalis ...*, Attaignant, Paris 1530, Titelblatt.

N^o 17.)

Je loy mors y. C. C. B.

In Cytaeis vel etiam

Indeguntis in no. 17

Handwritten musical score for organ, consisting of ten staves. The notation includes rhythmic values (e.g., minims, crotchets), accidentals (sharps, flats, naturals), and various ornaments. The piece is titled "Je loy mors" and is numbered 17. The manuscript shows a complex melodic line with frequent grace notes and a steady accompaniment.

Abb. 2: Buxheimer Orgelbuch, Nr. 17: „Je loy mors“.

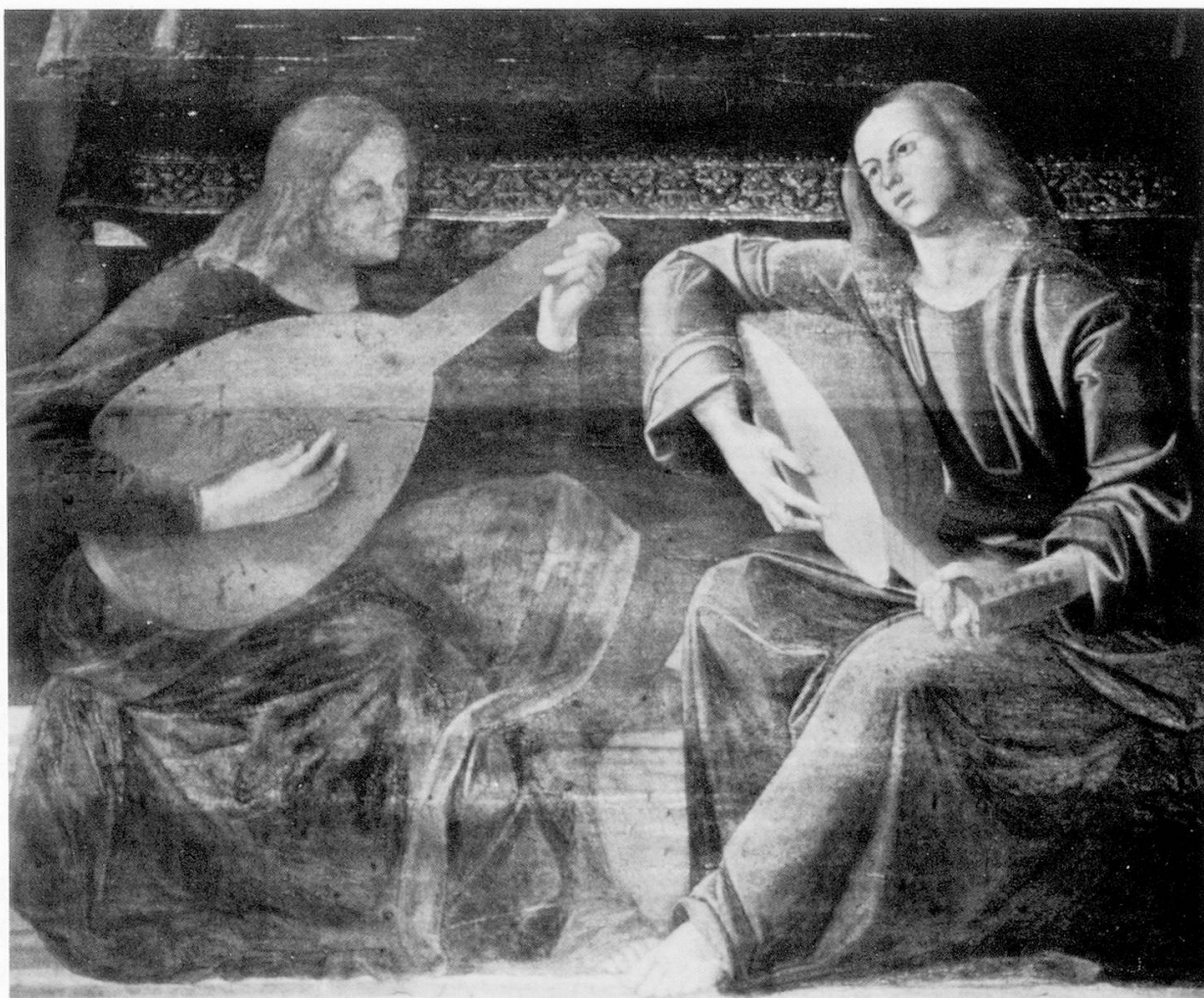





Abb. 3: Alvise Vivarini, Thronende Madonna mit Engeln, Ausschnitt; Venedig, Sta. Maria Gloriosa de Frari (vor 1500).

Der musikalische Satz von „Je loy mors“ kann uns weitere Hinweise auf das Lautenduo als mögliches Aufführungsmedium geben. Davor müssen wir uns noch etwas mit den deutschen Lautenisten des frühen 16. Jahrhunderts beschäftigen.³³ Ihre Tabulaturdrucke enthalten zweistimmige Stücke, die aus Baß und Tenor einer drei- oder vierstimmigen Vorlage bestehen. In den didaktischen Bicinien des 15. und 16. Jahrhunderts fällt aber meistens nicht der Cantus, die Hauptstimme, sondern der Altus, die Füllstimme, bei der Reduktion weg. Denis Stevens vermutet, daß diese auf bekannten deutschen Liedern beruhenden Sätze Liedbegleitungen für die Laute sind, bei denen die als bekannt vorausgesetzte Gesangsstimme nicht notiert wurde. Nach Kurt Dorf Müller könnte es sich hier aber auch um Stimmen von Lautenduos handeln. Er lieferte den Beweis, daß diese Sätze nicht für Solo-Laute

³³ Alle Informationen zu den deutschen Lautentabulaturen sind zitiert nach Denis Stevens, „German lute-songs of the early sixteenth century“, *Festschrift Heinrich Bessler*, Leipzig 1961, 255 ff., und Kurt Dorf Müller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jh.* = MVM 11, Tutzing 1967, 105–109.

bestimmt sind: Newsiedler „Mein einigs A“ beruht auf einer vierstimmigen Liedvorlage, deren Diskant zwei Mensuren vor den imitierenden Unterstimmen einsetzt. Newsiedler notiert diese Pause am Anfang der Tabulatur und setzt die Anmerkung „paus“ dazu. Auffällig ist, daß diese Sätze immer eine Quart höher stehen als die vokalen Vorlagen. Die Erklärung für dieses Phänomen gibt uns Hans Judenkunig, der damit auch als erster das Lautenduo in Deutschland beschreibt: „Wann aber ym bas ettliche noten zu nider oder tyeff gieng/so fach in allen stymen/ein quart höher an/auff einer lauten/und sonderlich/wann du Tenor und baß setzen wildt/so fach alltzeyt ein quart höher an/dann der Gesang claviert ist/dan die discant Lautten sol allezeit ayn quart höher gezogen sein dann die großer Lautten/wann zwen zusammen schlahen wellen.“³⁴

Die Tenorlaute spielt aus der um eine Quart höher transponierten Tabulatur die Unterstimmen der Komposition. Der Diskant wird durch eine Diskantlaute ergänzt, die eine Quart höher als die Tenorlaute gestimmt ist. Dem Spieler der Diskantlaute ist es damit möglich, direkt aus der Mensuralnotation der Vorlage zu spielen oder über die ihm meist bekannte Liedmelodie zu improvisieren. Die Quarttransposition geschieht automatisch durch die Stimmung der Diskantlaute; der Diskant der Vorlage muß nicht transponiert und in Tabulatur umgeschrieben werden. Mit diesen Informationen im Hintergrund wollen wir die drei Bearbeitungen der Chanson „Je loe amours“ von Gilles Binchois im Buxheimer Orgelbuch miteinander vergleichen:

	Nr. 16 „Ge loy mors“	Nr. 17 „in cytaris ...“	Nr. 18 „Je loy mors“
<i>Ambitus der mensural notierten Oberstimme</i>	c' – f''	c' – f''	g – e''
<i>Ambitus des T./C. t. -Paars</i>	c – a'	c – a'	c – e'
<i>Transposition</i>	Quarttransposition	Quarttransposition	Originalhöhe
<i>Art der Oberstimmenkoloratur</i>	Ambitus bis zu einer Undezim (T. 96–98) wenig koloriert	Ambitus bis zu einer gr. None (T. 75–77) durchgehend koloriert	Immer Terz- oder Quintambitus kurze, scharfe Koloraturen
	Koloraturen in 	Koloraturen in 	Koloraturen in 
	Ausdehnung der K. oft über mehrere Mensuren	Ausdehnung der K. oft über mehrere Mensuren	Ausdehnung höchstens 2 Semibreven

Die Koloraturtechnik von Nr. 16 und 17 ist grundsätzlich die gleiche wie in Spinacinos Duos. Beide Stücke sind eine Quart nach oben transponiert. Nr. 18 steht in der Tonhöhe der Vorlage, die Koloraturen sind schnell und scharf, in typisch „organistischer Art“. Sie liegen außerdem für die Laute unangenehm tief, lassen sich auf einem Tasteninstrument aber ohne Schwierigkeiten durch einfaches Abrollen

³⁴ Hans Judenkunig, op. cit., f. k 4r.

der Finger auf den Tasten ohne Unter- oder Übersetzen ausführen. Nr. 18 erfüllt alle Kriterien einer Bearbeitung für Tasteninstrumente, während Nr. 16 und 17 die Merkmale zeigen, die wir in Spinacinos Duos als lautentypisch bemerkt haben:

- Koloraturen in langen Ketten gleichwertiger Noten
- Stufenweise Bewegung in Skalenausschnitten und Spielformeln
- Ein großer Ambitus der Koloraturen

Die Quarttransposition beider Stücke deckt sich mit der Beschreibung des Lautenduos im deutschsprachigen Raum durch Judenkunig. Nicht alle Stücke im Buxheimer Orgelbuch sind für die Duos Laute/Laute oder Laute/Harfe geeignet, wie Nr. 18 deutlich zeigt. Eine Untersuchung aller Orgeltabulaturen des 15. Jahrhunderts auf ihre Brauchbarkeit für diese Ensembles und die Sammlung von weiteren Belegen und Hinweisen auf eine Aufführungspraxis dieser Art wäre nötig. Sie könnte Lautenisten und Harfenisten den Schlüssel zu einem breiten, bisher weitgehend unbekanntem instrumentalen Repertoire im 15. Jahrhundert geben.