

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Band: 21 (1970)

Artikel: Das instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien : Wandel eines
Klangbildes

Kapitel: Ergebnis

Autor: Ravizza, Victor

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858876>

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: 09.11.2024

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

Ergebnis

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass mit Hilfe eines verhältnismässig dicht gedrängten Bildmaterials wirklich Ergebnisse in Form von Tendenzen aufzuzeigen sind.

Eine Untersuchung des prozentualen Anteils der einzelnen Instrumente im Ensemble über die Zeitspanne von 1400 bis 1550 ergab verschiedene charakteristische Entwicklungen. So zeigte es sich, dass neben Instrumenten mit ausgeglichener Konstanz wie Laute und Harfe deren andere vorliegen, welche die Häufigkeit ihres Erscheinens über die 150 Jahre stark verändern. Psalterium, Portativ und die Fidel steigen mit einem gewichtigen Anteil in die von uns untersuchte Periode ein, verlieren aber immer mehr an Gewicht und versinken am Schluss der Zeitspanne in Bedeutungslosigkeit. Interessant ist, dass auch die Schalmel einer solchen sinkenden Kurve folgt, ohne aber je ganz zu verschwinden. Dem gegenüber sind es vor allem die Violen und die Lira da braccio, die zusammen mit der Flöte ihre Präsenz nach 1500 stark zu steigern beginnen. Die Schlaginstrumente schliesslich scheinen in ganz besonderem Masse der Klanglichkeit der Renaissance zu entsprechen, denn es sind dies die Instrumente, die in unserer Zeitspanne einen Höhepunkt bilden.

Aus diesen Gegebenheiten heraus entwickelten wir das Begriffspaar analytisch-synthetisch, womit wir Anfangs- und Schlusspunkt der untersuchten Zeit belegen wollen. Der analytische Klang um 1400, der ganz allgemein mit der Trecento-Klanglichkeit übereinstimmt, setzt die einzelnen Klangfarben deutlich voneinander ab. Jedes Instrument scheint darauf bedacht, seine eigene, charakteristische Färbung im Ensemble behaupten zu wollen. Die Wahl der am Ensemble beteiligten Instrumente erfolgt nicht nach Gesichtspunkten einer Gesamtschau, sondern verläuft additiv. Hinzu tritt die Tatsache, dass der Tonumfang aller Instrumente ungefähr den gleichen Rahmen besitzt, der vor allem eine ausgeprägte Bassregion verhindert.

Demgegenüber ist der Klang um 1550 durchaus synthetisch. Die Tendenz geht auf Verschmelzung der beteiligten Farben. Eine Folge davon ist die Bildung von Instrumentenfamilien, die immer mehr die Struktur der Ensembles bestimmen. Der Gesamtklang wird weicher, einheitlicher, und durch das Gewinnen der Tiefen auch dunkler.

Eine Beobachtung der einzelnen Instrumentenkurven zeigt aber, dass die Entwicklung vom analytischen zum synthetischen Klang nicht gleichmässig verläuft, sondern vor allem in der Zeit von 1470–1500 teilweise beinahe sprunghaften Charakter annimmt. Diese Periode bezeichneten wir als die Zeit des intensiven Umbruchs. Sie fällt zusammen mit dem Höhepunkt des Schlagwerks.

Die Tendenz von einer analytischen zu einer synthetischen Schau beschränkt sich aber offensichtlich nicht nur auf die musikalische Ensemblebildung, denn in der bildenden Kunst lassen sich sehr genaue Parallelen finden, die von der Lokalfarbe des Quattrocentos über das Sfumato eines Leonardo da Vinci zur atmosphärischen Farbigkeit der Venezianer führen.

Eine Untersuchung der gemalten Ensembles nach Stimmigkeit sollte diese allgemeine Tendenz verfeinert darstellen und zeigte zudem, dass entgegen der allgemein verbreiteten Ansicht von der Zufälligkeit der Zusammenstellung durchaus bevorzugte Kombinationen

zu finden sind. Im zweistimmigen Bereich – „stimmig“ dabei immer auf die Zahl der Instrumente bezogen, nicht auf die satztechnische Stimmigkeit – entwickelt sich vor allem die Kombination der Laute mit einem Streichinstrument zum dominierenden Duo. Im dreistimmigen Bereich lässt sich die Entwicklung noch deutlicher aufzeigen. Vorerst zeigt sich eine ziemliche Regellosigkeit der Besetzung, aber schon während den Jahren von 1470–1500 tritt immer mehr eine Verdoppelung eines Klangcharakters auf, und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts schliesslich kristallisieren sich eindeutig bevorzugte Ensembledtypen heraus: Rund ein Drittel aller Trios bestehen aus Laute, einem Streichinstrument und der Flöte. Ein noch grösserer Prozentsatz hat die Eigenschaften, dass lediglich Streich- und Zupfinstrumente berücksichtigt werden, wobei die eine Art verdoppelt ist.

Auch im vierstimmigen Bereich zeigten sich Tendenzen mit solcher Deutlichkeit, dass ein Zufall ausgeschlossen werden muss.

Ein Ensembledtyp von ziemlicher Eigenständigkeit ist die Bläseralta, welche entweder aus zwei Schalmeien und einem Trompeteninstrument, oder aber aus drei Schalmeien besteht. In unserem Material liegt das Schwergewicht ihres Erscheinens in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Als erweiterte Bläseralta bezeichneten wir jenen Typus, der durch Beifügen einer weiteren Schalmei oder Trompete zur Vierstimmigkeit erhoben wird.

Der Bereich der vielstimmigen Ensembles (sechs und mehr Instrumente) stellte das Problem, ob es sich hier wirklich um ein einheitliches „Orchester“ handle, ob eine dem Sujet entsprechende unwirkliche Übersteigerung vorliege oder ob schliesslich solch grosse Komplexe in verschiedene Gruppen aufgeteilt werden können. Alle drei Möglichkeiten scheinen belegt werden zu können, die dritte aber beanspruchte unser besonderes Interesse, da wir glauben, hier der Tatsache von Simultandarstellungen alternativer Vorgänge, wie sie die Malerei des Trecentos liebte, gegenüberzustehen. Vor allem in der sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts lässt sich das genau aufzeigen, denn hier sind innerhalb des grossen Ensembles deutlich geringstimmige Typen zu unterscheiden: Fanfarenensemble, bestehend aus Businen, Bläseralta, Tanzensemble und intimes Ensemble sind klar gegeneinander abzutrennen, obwohl alle gemeinsam musizieren. Ein Fresko weltlichen Inhalts von Francesco Zavattari (s. Abb. 6) beweist das: Dargestellt ist der Auftritt einer Königin auf einem städtischen Platz, zugleich aber zeigt ein Durchblick in einen Bankettsaal dieselbe Königin bereits an der Tafel, also Simultandarstellung, die ihre Entsprechung im Musikalischen findet, wo Fanfarenensemble auf dem Platz, Bläseralta im Hintergrund des Saales und intimes Ensemble im Vordergrund zugleich musizieren, obwohl eindeutig alternativer Vortrag gedacht ist. Das häufige Erscheinen dieser drei Ensembledtypen auf Bildern kirchlichen Inhalts wie Krönung, Himmelfahrt und Gloriendarstellung beweist zudem, dass eine Trennung zwischen weltlichen und geistlichen Ensembles nicht vorgenommen wurde, dass der Renaissancemaler vielmehr die kirchlichen, festlichen Darstellungen als durchaus vermenschlichter, weltlicher Prunkaufzug handhabte und dementsprechend auch die bei solchen Gelegenheiten aufgetretenen Ensembles in die himmlischen Darstellungen projizierte. Dadurch gewinnt unser Bildmaterial aber noch an vermehrter Zeugnis-kraft.

Eine weitere Beobachtung räumlich-akustischer Natur liess eine Scheidung von intimer

und repräsentativer Klanglichkeit vornehmen. Es zeigte sich, dass die Wahl der Ensembles weitgehend von den räumlichen Gegebenheiten abhängt, dass einem architektonischen Rahmen von intimerer Geschlossenheit eine entsprechende Klanglichkeit zugeordnet wird, welche sich in weiten Räumen oder offener Szene zu repräsentativerer Wirkung wandelt. Die beiden Blasinstrumente Flöte und Schalmei können dabei als die Schlüsselinstrumente dieser Scheidung betrachtet werden, wobei die Flöte meistens dem intimen Rahmen angehört, die Schalmei fast ausschliesslich dem repräsentativen. Eine erstaunliche Tatsache scheint, dass zudem diese beiden Instrumente in kleineren Ensembles nie zusammen auftreten.

Die Entwicklung zu chorischer Anordnung wurde bereits angedeutet, sie ist eine logische Folge der Wandlung vom analytischen zum synthetischen Klang. Eine Präzisierung kann insofern unternommen werden, als nicht alle Instrumentengattungen zu gleicher Zeit mit der chorischen Zusammenfassung zu beginnen scheinen. Die am frühesten registrierbare Gruppierung gleicher Instrumente erfolgt im Fanfarenensemble, gebildet aus mehreren Businen. Als eigentliches, musikalisch bewegliches Ensemble folgt dann die Bläseralta. Als nächste Gruppe schliessen sich die Zupfinstrumente zusammen, vorerst noch gemischt, bald aber als reine Lautengruppen erscheinend. Um 1500 erfolgt der Zusammenschluss auch bei den Flöten, am spätesten schliesslich bei den Streichern.

Eine Untersuchung der Ensembles mit Gesang liegt ausserhalb unseres begrenzten Themas. Einige Andeutungen zeigen auch, wie schwierig hier ein Vorgehen wäre, denn in unserem Material lassen sich vor 1480 überhaupt keine Beispiele finden. Auch im folgenden Jahrhundert zeigen die wenigen Zeugnisse keine fassbaren Tendenzen, es sei denn die Reduktion auf eine einzige menschliche Stimme innerhalb der 3- und 4-stimmigen gemischten Ensembles.

Gesamthaft darf also festgestellt werden, dass die instrumentale Ensemblesmusik der italienischen Renaissance in keiner Hinsicht regelloses Produkt zufälliger Gruppierungen ist, sondern einen recht hoch entwickelten, fein gehandhabten Kunstbereich darstellte. Dass nur Tendenzen, nicht aber fixierbare Regeln aufgestellt werden können, spricht schliesslich für das Kunstverständnis des Renaissancemenschen, dem künstlerischer Ausdruck ein lebendiges, wandelbares Anliegen und nicht eine starre Konzeption festgelegter Normen war.