**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:** 25 (2001)

**Artikel:** Instrumentenspiel, instrumentaler Stil und die Instrumentalsätze bei Petrucci

**Autor:** Welker, Lorenz

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-868992

**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:** 09.12.2025

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

# INSTRUMENTENSPIEL, INSTRUMENTALER STIL UND DIE INSTRUMENTALSÄTZE BEI PETRUCCI

von Lorenz Welker

Auf den folgenden Seiten möchte ich zwei Problemen nachgehen, die sich für mich bei der Beschäftigung mit Instrumentalmusik um 1500 ergaben. Das erste Problem betrifft die Frage, welche Kriterien überhaupt eine Identifizierung von Sätzen erlauben, die von Anfang an für die Ausführung durch Instrumente gedacht waren, die also genuine Instrumentalmusik darstellen. Dabei ist entscheidend, daß diese Frage nunmehr beantwortet werden muß, ohne daß ausschließlich auf das Kriterium der Textlosigkeit rekurriert wird und ohne daß in erster Linie stilistische Faktoren herangezogen werden. Aufzeichnung ohne Text ist für sich genommen kein zuverlässiges Kriterium zur Identifikation von Instrumentalsätzen, denn spätestens seit John Kmetz' Beobachtungen und Überlegungen zu Basler Handschriften des 16. Jahrhunderts muß damit gerechnet werden, daß Musik und Text unterschiedliche Wege der Überlieferung einschlagen können, daß in einer Quelle die Weise oder der Satz, in einer anderen hingegen der zugehörige Text zu finden ist.[1] Und die Suche nach stilistischen Faktoren, ohne zuvor unabhängig davon Instrumentalstücke sicher identifiziert zu haben, öffnet das Tor für logisch-argumentative Zirkel.[2] Erst wenn aufgrund von stilunabhängigen Merkmalen ein Repertoire von genuiner Instrumentalmusik feststeht, lassen sich daran Fragen nach einer spezifischen Stilistik klären. Auch die Wahl der Aufzeichnungsform – also insbesondere die Aufzeichnung in Tabulatur statt in Mensuralnotation – ist zur Lösung dieses Problems nur bedingt hilfreich, denn Tabulaturen für Tasteninstrumente und Lauten verweisen zwar auf die zu erwartende Art der Aufführung, nicht aber *per se* auf die ursprüngliche Zweckbestimmung der Sätze.

[1] Siehe die Argumentation in John Kmetz, „Singing texted songs from untexted songbooks: the evidence of the Basler Liederhandschriften", in: Jean-Michel Vaccaro (Hg.), *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris 1995, 121–143. Hier findet sich auch eine generelle Erörterung des Problems der textlosen Chansonniers.

[2] Zahlreiche Arbeiten der letzten Jahrzehnte sind dem Problem einer Stilistik früher Instrumentalmusik nachgegangen: Lloyd Hibberd, „On ‚Instrumental style' in early melody", in: *MQ* 39 (1946) 107–130; Dietrich Kämper, „Kriterien der Identifizierung instrumentaler Sätze in italienischen Chansonniers des frühen 16. Jahrhunderts", in: Ludwig Finscher (Hg.), *Quellenstudien zur Musik der Renaissance I. Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimiger Musik im Zeitalter Josquins Desprez* (Wolfenbütteler Forschungen Bd. 6), München 1981, 143–166; Louise Litterick, „On Italian instrumental ensemble music in the late fifteenth century", in: Iain Fenlon (Hg.), *Music in medieval and early modern Europe*, Cambridge etc. 1981, 117–130; dies., „Vocal or instrumental? A methodology for ambiguous cases", in: Jean-Michel Vaccaro, *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris 1995, 157–178; und neuerdings Ludwig Finscher in seinem Artikel „Instrumentalmusik", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil, Band 4, Kassel etc. 1996, Sp. 873–911.

Das zweite Problem betrifft die Frage, warum sich in den Jahren um 1500 ein eigenständiger und rasch wachsender Bestand von genuiner Instrumentalmusik fest etablierte, obwohl doch eine unüberschaubare Menge von Vokalsätzen zur instrumentalen Ausführung bereitstand.[3] Mit anderen Worten: Mangel an Repertoire hatten die Instrumentalisten des frühen 16. Jahrhunderts auch ohne eigenständige Instrumentalmusik beileibe nicht. Es ist also zu überlegen, was vor diesem Hintergrund die Beweggründe der Komponisten waren, neben Vokalmusik auch Instrumentalstücke zu schreiben, und was unter diesen Umständen die Instrumentalisten veranlasste, neben den Chansons und Motetten, die sie ohnehin im Repertoire hatten, auch noch eigenständige Instrumentalmusik ins Programm ihrer Auftritte zu nehmen.[4]

## *I. Identifikation von Instrumentalmusik in Handschriften und Drucken der Renaissance*

Ein erster Schritt zur Lösung des Problems der Identifikation von Instrumentalmusik in den Quellen[5] geht der Frage nach, auf welche Weise auf Musikstücke Bezug genommen wird, wie sie benannt wurden, wie auf sie verwiesen wird – in Überschriften, in theoretischen Texten und Inhaltsverzeichnissen.[6] Vokalwerke wurden in aller Regel zunächst mit ihrem Incipit bezeichnet, und wenn dies nicht ausreichte, konnte weiter differenziert werden: über Gattungsangaben, über die Tonart oder über die Parodievorlage bei Mess-Sätzen. Bei Instrumentalstücken entfällt hingegen der Verweis auf ein Textincipit. Dafür finden sich für Tasteninstrumente und Lautenmusik Bezeichnungen nach Gattung und Tonart: Im *Buxheimer Orgelbuch* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. 3725, ca. 1470) etwa sind „Praeambula" aufgezeichnet, „super C", „super f" oder „super G",[7] und mit dem ersten Lautenbuch des

[3] „There is scarcely any vocal music at all that cannot be played on instruments and that was not so performed", Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600. A bibliography*, Cambridge (Mass.) and London 1965, 3.

[4] Generell dazu: Howard Mayer Brown, Artikel „Instrumentalmusik", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, herausgegeben von Friedrich Blume, Band 16, Kassel etc. 1976, Sp. 775–809, und ders., „Instrumental music", in: Howard Mayer Brown, *Music in the Renaissance*. Prentice Hall History of Music Series. Englewood Cliffs 1976, 257–271. Zur Praxis der Bearbeitung von Vokalmusik durch professionelle Instrumentalisten in Italien siehe Dietrich Kämper, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik des 16. Jahrhunderts in Italien* (Analecta musicologica Band 10), Köln, Wien 1970, 53f. (Giovanni Alvise in Venedig) und 115–117 (Benvenuto Cellini).

[5] Vgl. auch hierzu die ausgewogenen Bemerkungen von Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 3: „Even with the distinction between instrumentally performed songs and originally instrumental pieces clearly in mind, it has not always been possible to make clear-cut decisions".

[6] Zu Inhaltsverzeichnissen von Musikhandschriften siehe neuerdings Laurenz Lütteken, „Wege zur Musik. Überlegungen zu Indices oberitalienischer Musikhandschriften der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts", in: Friedrich Lippmann (Hg.), *Studien zur italienischen Musikgeschichte* 15. Erster Teil (Analecta musicologica Band 30/I), Laaber 1998, 15–40.

[7] Bertha Antonia Wallner (Hg.), *Das Buxheimer Orgelbuch*, 3 Bände (Das Erbe deutscher Musik, 37–39), Kassel etc. 1959.

Francesco Spinacino von 1507 hat sich auch das „Recercar" als instrumentale Gattung etabliert[8] – jedoch zunächst noch nicht in der Ensemblemusik. Gattungsnamen wie „Fantasie" und „Canzon" sind in der Zeit um 1500 noch bestenfalls vereinzelt anzutreffen – so etwa bei jener „Canzon de pifari dicto El ferrarese", die in Antonio Cornazanos *Libro dell'arte del danzare* (ca. 1465 nach Frederick Crane)[9] als Beispiel für die Bassadanza erscheint, aufgezeichnet als einstimmiger Tenor in homorhythmischen Breven. Immerhin bietet das Beispiel der Bassadanza gleich mehrere Elemente mit Hinweischarakter, die für die Kennzeichnung von Instrumentalmusik relevant sind: Es enthält sowohl eine Angabe über die Gattung – „Canzon" –, als auch einen Hinweis auf das ausführende Ensemble – pifari – und überdies einen „Namen", mit dem das Stück benannt werden kann: „dicto", und der ist „El ferrarese", also eine Herkunftsbezeichnung.

Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch die Tanzmusik des späten 15. Jahrhunderts im französischen Sprachbereich: In Sammlungen von Basse danse-Tenores wie dem exquisit ausgestatteten Brüsseler Manuskript (Bibliothèque Royale, Ms. 9085)[10] und dem Incunabulum von Michel Toulouze, *L'art et instruction de bien danser*, Paris ca. 1496,[11] die weitgehend das gleiche Repertoire überliefern, finden sich neben Chansonbearbeitungen wie „Je languis" („Stüblein" im Lochamer Liederbuch) und „Maitresse" (Binchois' „L'ami de ma dame"), die über das Incipit auf die Chansonvorlage verweisen, auch Tenores mit adjektivischen Herkunftsbezeichnungen wie „La franchoise", „La poitevine", „La navaroise" und „la portingaloise", daneben aber auch Städtenamen wie „Alenchon", „Barcelonne", „Avignon" und „Bayonne", „Le grant Rouen" und „Le petit Rouen" und Landschafts- und Ländernamen, „Engoulesme". Nur im Druck des Michel Toulouze aber nicht im Brüsseler Manuskript gibt es schließlich noch eine „Castille", und zwar „la nouvele". Dieser Tenor lässt sich auch mit dem italienischen Ländernamen „La spagna" nachweisen, und unter diesem Namen wurde er weithin berühmt.[12]

Gelegentlich wird in den beiden Sammlungen von Basse danse-Tenores auch der Tanzcharakter thematisiert, und dementsprechend sind einige Tenores mit Bezeichnungen wie „La basse danse du roy" oder „La danse de Cleves" überschrieben. Herkunftsbezeichnungen im Zusammenhang mit Tanzmusik sind auch im deutschen Sprachbereich anzutreffen; so findet sich ein „Mantuanne[r]

[8] Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600*,12 ff.

[9] Frederick Crane, *Materials for the study of the fifteenth century Basse Danse*, Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies Vol. 16, Brooklyn 1968. Vgl. die Edition von Curzio Mazzi, „Il 'Libro dell'Arte del danzare' di Antonio Cornazano", in: *La Bibliophilia* 17 (1915/16), 1–30.

[10] Faksimile von Ernest Closson, *Le manuscrit dit des basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Bruxelles 1912.

[11] Faksimile von Victor Scholderer, *L'art et instruction de bien danser (Michel Toulouze, Paris)*, London 1936.

[12] Einen Überblick über die Geschichte des Tenors gibt Otto Gombosi (Hg.), *Compositioni di messer Vincenzo Capirola*, Neuilly-sur-Seine 1955, XXXVI–LXIII.

dantz" im *Augsburger Liederbuch*, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Cod. 142a (Cim. 43)[13] oder ein „Spaniyelischer hoff dantz" in Judenkünigs Lautenbuch von 1523.[14]

Interessanter sind Herkunftsbezeichnungen, die nicht auf Tanzmusik verweisen, und das betrifft zwei Sätze des frühen 15. Jahrhunderts, die in deutschen Quellen überliefert sind und deswegen auch deutsche Herkunftsbezeichnungen tragen: „Portugaler", eine zweimal Dufay zugeschriebene Ballade, die zunächst vielleicht textlos konzipiert war, später aber mit zwei verschiedenen lateinischen und einem französischen Text unterlegt wurde,[15] und der anonyme, ausschließlich textlos überlieferte „Hollaner" aus den von Martin Staehelin beschriebenen Münchner Fragmenten.[16] Da für beide Sätze mit guten Gründen angenommen werden kann, daß sie deshalb einen Titel erhielten, weil sie wegen des Fehlens eines Textes nicht über ein Incipit identifiziert werden konnten, halte ich es für wahrscheinlich, daß beide für eine instrumentale Ausführung komponiert wurden.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden insbesondere in Handschriften des deutschen Sprachbereichs (etwa im *Glogauer Liederbuch*, Krakau, Biblioteka Jagiellonska, Mus. ms. 40098) eine Reihe von textlosen Sätzen aufgezeichnet, die die Namen von Tier-„Schwänzen" tragen oder mit ähnlichen Bezeichnungen überschrieben sind, deren Etymologie nach wie vor unklar ist: Pfauenschwanz, Rattenschwanz, Fuchsschwanz – letzterer in einer italienischen Quelle (Florenz, Biblioteca Centrale Nazionale, Ms. Banco Rari 229) korrekt als „coda di volpe" übersetzt, in einer anderen (Sevilla, Biblioteca capitular y Colombina, Ms. 5-I-43, aus Neapel) als „Fuyh schwanz" verballhornt –, dazu kommen ein Seidenschwanz, ein Bauernschwanz sowie eine Eselskrone und ein Kranichschnabel.[17]

[13] Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblemusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts* (2 Bände), Abhandlungen zur Musikgeschichte 4, Göttingen 1998, 137–154 (zur Handschrift) und 140 (zum Tanz). Vgl. dazu auch Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge 1992, 152–153.

[14] Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 26.

[15] Lorenz Welker, *Musik am Oberrhein im späten Mittelalter. Die Handschrift Strasbourg, olim Bibliothèque de la Ville, C.22*, Habilitationsschrift Basel 1993, S. 193–208, und David Fallows, *The songs of Guillaume Dufay. Critical commentary to the revision of Corpus Mensurabilis Musicae, ser. I, vol. VI*, American Institute of Musicology 1995, 242–249: „[...] there is still no convincing explanation for the title ‚Portugaler'" (245), sowie ders., *A catalogue of polyphonic songs, 1415–1480*, Oxford 1999, 301–302.

[16] München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 29775/8; siehe Martin Staehelin, „Münchner Fragmente mit mehrstimmiger Musik des späten Mittelalters", *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse*, Jahrgang 1988, 165–190, hier 172 f.; die einzige Konkordanz zu diesem Satz in Nürnberg, Stadtbibliothek, Ms. 9, fol. 2r, trägt die Beischrift „Bobik blazen".

[17] Vgl. dazu Keith Polk, *German instrumental music of the late Middle Ages*, 138-140 sowie Howard Mayer Brown, *A Florentine chansonnier from the time of Lorenz the Magnificent. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale MS Banco Rari 229*, 2 Bde., Chicago 1983, Bd. 1, 126–129.

Auch die frühen Drucke von Ottaviano Petrucci enthalten bekanntlich Sätze, die hier wie anderswo nur über ihre Titel bzw. ihre Namen bekannt sind: Im *Odhecaton* sind es Heinrich Isaacs „La morra", Johannes Ghiselins „La alfonsina" und die anonyme „La stangetta".[18] In den *Canti C* von 1504 findet sich dazu noch Josquins „La bernardina" und eine dreistimmige Version von „La spagna". Mathurins „Le hault dalemaigne" könnte ebenfalls ein Titel im genannten Sinn sein, wobei hier vielleicht in Analogie zur „Danse de Cleves" des Brüsseler Manuskripts eine Tanzbezeichnung („Le hault" als Gegenstück zur „basse danse")[19] mit einem Herkunftshinweis verknüpft wäre. „La morra", „La stangetta", „La spagna" und „la bernardina" finden sich bei Spinacino wieder, „La bernardina" und „La spagna" sogar mehrfach. Über die Überlieferungssituation dieser sechs Sätze orientiert die nachfolgende Tabelle.

| | |
|---|---|
| La bernardina | Canti C, 157$^{v}$–158$^{r}$: Josquin, „La bernardina".<br>Spinacino, 19$^{r}$–20$^{v}$: Josquin, „La Bernardina" (2 Lauten).<br>Spinacino, 27$^{v}$–28$^{r}$: Josquin, „La Bernardina" (1 Laute).<br>D-Mbs Mus.ms. 1516, 60$^{v}$: anon., „–"<br>Formschneider Nr. 16: Joskin (ms.), „La Bernardina".<br>I–Bc Q 18, 82$^{v}$–83$^{r}$: anon., „-". |
| La alfonsina | Odhecaton, 87$^{v}$–88: Io ghiselin, „La alfonsina".<br>Ch-SGs 461, 80–81: Jo ghiselin, „La alfonsina".<br>Formschneider, Nr. 49: anon., „La alfonsina".<br>F-Pn Rés. Vm$^{7}$ 504 I, Nr. 53: anon.; „L'alfonsina".<br>I-Fn Panc. 27, 98$^{v}$–99: Io ghiselin, „La alfonsina". |
| La stangetta | Odhecaton, 54$^{v}$–55$^{r}$: anon./Uuerbach, „La stangetta".<br>D-HNg X. 2, Nr. 29: anon., „La stangetta".<br>D-Z Ms. 12, Nr. 18: Obrecht, „La stangetta".<br>Formschneider, Nr. 44: anon., „La stangetta".<br>F-Pn Rés. Vm$^{7}$ 504 III, Nr. 54: anon., „La stangetta".<br>I-Bc Q 16, 68$^{v}$–69$^{r}$: anon., „Ce nest pas".<br>I-Fn Panc. 27, 34$^{v}$–35$^{r}$: anon., „La stangetta". |
| La morra | Odhecaton, 49$^{v}$–50$^{r}$: Yzac, „La morra".<br>CH-SGs 462 S. 136–137: Isaac, „O regina"/"La morra".<br>CH-SGs 463, Nr. 176: Heinricus Isaac, „Lamorra".<br>D-HNg X. 2, Nr. 14: Isaac, „La morra".<br>D-LEu Ms. mus. 1494, 85$^{v}$–86$^{r}$: H.Y., „–". |

[18] Hier wie im folgenden werden die Instrumentalsätze bei Petrucci in den Schreibweisen zitiert, wie sie in Howard Mayer Brown, *Instrumental music printed before 1600* , 15011 und 15041 zu finden sind.

[19] Vgl. auch die Bezeichnung „Alta" für einen textlosen Satz des Francisco de la Torre im *Cancionero de Palacio*, die nicht für die Bläserbesetzung, sondern wohl ebenfalls für eine Tanzform steht. Dazu Lorenz Welker, Artikel „Alta", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Band 1, Kassel etc. 1994, Sp. 479–483.

| | |
|---|---|
| | D-LEu Ms. mus. 1494, 245v–246r: anon., „Reple tuorum“. |
| | D-Z Ms. 12, Nr. 25: Isaac, „–“. |
| | E-SE Ms.mus., 175v: Ysac, „Elaes“. |
| | Formschneider, Nr. 29: H.Isac, „–“. |
| | F-Pn Rés. Vm7 504 III, Nr. 34: anon., „La morra“. |
| | I-Bc Q 18, 72v–73r: anon., „La mora“. |
| | I-Fn Magl. XIX 107, 44v–45r: Izac, „Lamora“. |
| | I-Fn Magl. XIX 178, 29v–30r: Enricus Yzac, „Lamora“. |
| | I-Fn Magl. XIX 59, 11v–12r: Henricus Yzac, „–“. |
| | I-Fn Panc. 27, 33v–34r: anon., „La mora“. |
| | I-VEcap Cod. mus. DCCLVII, 39v–40r: anon., „–“. |
| La spagna | Canti C, 147v: anon., „La spagna“. |
| | Spinacino, 28v: anon., „Bassadans“. |
| Le hault dalemaigne | Canti C, 151v: Mathurin, „Le hault dalemaigne“. |

Alle sechs Sätze sind ohne Text überliefert (wenn man von den offensichtlich nachträglich erfolgten Textierungen von „La morra“ und „La stangetta“ absieht), und alle tragen einen Namen, wobei nur „La spagna“ auf eine Herkunft verweist. Die anderen Bezeichnungen sind zum Teil ihrerseits von Eigennamen abgeleitet wie „La bernardina“ und „La alfonsina“, oder sie haben eine Bedeutung wie „La morra“, was, wenn man in Rechnung stellt, daß vier Quellen „La mora“ mit nur einem „r“ bieten, nach Sansonis Wörterbuch „Maulbeere“, „Brombeere“, „Zahlungsverzug“ und „die Brünette“ heißen kann. „La stanghetta“ ist „die kleine Stange“, „der Bügel“, „der Riegel“, und übertragen ein „Schräg- oder Querstrich“ und sogar ein „Taktstrich“.[20]

„La alfonsina“ und „La bernardina“ stehen in einer langen Tradition: Um das Jahr 1400 wurde die einstimmige „La manfredina“ zusammen mit einer Anzahl von „Istanpitte“ mit poetischen Namen wie „Incominciamento di gioia“ in die Handschrift London, British Library, Add. 29987, eingetragen. So wie für die beiden Sätze aus dem *Odhecaton* und den *Canti C* ein Alfonso und ein Bernardo Pate standen, war es hier ein Manfredo. Und noch die „Canzon seconda a canto solo“ im ersten Buch mit Ensemblecanzonen Girolamo Frescobaldis aus dem Jahr 1628 ist mit „La Bernardina“ überschrieben – diese Ausgabe war von einem gewissen Bartolomeo Grassi bei Paolo Masotti zu Rom veranlasst worden;[21] die zeitgleich bei Robletti und offensichtlich unter Frescobaldis eigener Regie erschienene Ausgabe der Canzonen nennt keine Namen, sondern numeriert die Canzonen nur.[22] Die letzten Beispiele für diese Art einer Benennung von Instrumentalstücken finde ich anhand von Sartoris Bibliographie der italienischen Instrumentalmusik in Stefano Pasinos Samm-

[20] *Dizionari Sansoni: Tedesco-Italiano, Italiano-Tedesco*, Firenze 1975.

[21] Claudio Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Firenze 1952, 1628i (S. 327–329).

[22] Sartori 1628j (S. 329-330); allgemein zu Frescobaldis Ensemblecanzonen siehe Frederick Hammond, *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Mass. 1983, 188–202;

lung von zwölf Sonaten aus dem Jahr 1679, mit Titeln wie „Sonata prima detta l'Astolfa" oder „Sonata duodecima, detta la Sauolda".[23] Oft sind die Titel der Sonaten mit den Namen der Widmungsträger oder sonstiger, gegebenenfalls für die Musikerkarriere wichtiger Persönlichkeiten verknüpft, was aber bei Pasino nicht recht deutlich wird, da er den Band pauschal den „signori deputati sindici e consilieri" widmet. In Grassis Ausgabe der Canzonen Frescobaldis jedoch erscheint der Widmungsträger Girolamo Bonvisi auch in der Namensgebung der ersten Canzon, „La Bonuisia".[24]

In Frescobaldis eigener Edition seiner Ensemblecanzonen war die individuelle Benennung der Instrumentalstücke durch eine nüchterne Durchnumerierung ersetzt worden. Für solistische Lautenmusik findet sich ein solch rationalistisches Ordnungsverfahren bereits in einem weiteren Druck aus Ottaviano Petruccis Offizin, nämlich in den *Tenori e contrabassi intabulati* des Franciscus Bossinensis, Venedig 1509: Nach den Vokalsätzen sind hier 26 durchnumerierte Recercare abgedruckt. Ein ähnliches Kennzeichnungs- und Ordnungsverfahren mit der Angabe von Gattung und Ordnungsnummer wurde bereits für die kleine Sammlung von acht Estampies verwendet, die im frühen 14. Jahrhundert in den *Chansonnier du Roi* (Paris, Bibliothèque nationale, fr. 844) eingetragen wurden.

*II. Stilistische Spezifika der Instr*umentalmusik.

Eingangs hatte ich die Frage nach dem Interesse von Komponisten und Instrumentalisten an einem Bestand von Sätzen aufgeworfen, die ausschließlich für instrumentale Aufführung gedacht waren. Ein solches Interesse muß ja bereits unter ökonomischen Gesichtspunkten ungewöhnlich erscheinen, denn reine Instrumentalstücke sind nur als solche zu gebrauchen, während Vokalsätze sowohl vokal als auch instrumental ausführbar und damit vielfältiger verwendbar sind.[25] Andererseits zeigen Instrumentalstücke der Renaissance, auch wenn sie nicht ohne weiteres für eine vokale Aufführung einzurichten sind, keine so weitgehenden Unterschiede zu Vokalsätzen, daß sie einer grundsätzlich anderen Kategorie von Musik zuzuordnen wären, oder, um erneut eine Formulierung von Howard Mayer Brown aufzugreifen, „no hard and fast distinctions between instrumental and vocal music exist".[26] Tatsächlich bieten gerade auch die Instrumentalstücke der frühen Musikdrucke Petruccis zumindest auf den ersten Blick die gleichen Merkmale in Melodiebildung und Satz wie die zeitgenössischen Vokalwerke, wie Motette und Chanson. Mit anderen Worten: eindeutige Stilkriterien, die vokal und instrumental vonein-

[23] Sartori 1679b (S. 492–494).

[24] Sartori 1628i.

[25] Hier möchte ich von den Ausnahmen absehen, auf die Armin Brinzing im Rahmen des Problemkreises einer „vokalen Ausführung textloser Kompositionen" hingewiesen hat; Brinzing, *Studien*, S. 36–60. Auch die mitunter recht bemühten Versuche, Instrumentalstücke sekundär zu textieren, möchte ich hier außer Acht lassen; vgl. aber unten zur Textierung von Isaacs „La Morra".

[26] Brown, *Instrumental music printed before 1600*, 3.

ander scheiden, gibt es offenbar nicht.[27] Und alle Versuche, Instrumentalmusik ausschließlich mit Hilfe von sicheren stilistischen Kriterien zu identifizieren, sind bislang fehlgeschlagen.

So sind Scherings „unsangliche Stellen"[28] problemlos von einem guten Sänger zu bewältigen, und jene „Spielfiguren", die Besseler und Kämper gewissermaßen als instrumentale „Fingerabdrücke" ausmachen wollten,[29] konnten in Werken, deren vokaler Charakter außer Frage steht, genauso gut nachgewiesen werden, und von der geringen Aussagekraft der textlosen Überlieferung für die Aufführungspraxis war bereits die Rede. Einzig die oftmals anzutreffende repetitive Melodiebildung auf gleicher oder auf wechselnden Tonstufen blieb ein Charakteristikum – wenn schon nicht für Instrumentalmusik allein, so doch für Musik ohne Worte.[30] Da Instrumentalmusik nicht der Maßgabe, der gliedernden Funktion oder sogar der Voraussetzung eines Textes unterworfen war, ist möglicherweise gerade hier, im freien Umgang mit einer Form, die über musikalische Elemente selbst hergestellt werden muß und die, wenn die Syntax eines Textes als gliederndes Prinzip entfällt, auf die Wiederholung formbildender Strukturen angewiesen ist, das Spezifische des Instrumentalen zu entdecken.

Im folgenden möchte ich die stilistischen Charakteristika von vier Sätzen („La bernardina", „La alfonsina", „La stangetta" und „La morra") zunächst unabhängig von der Frage untersuchen, ob sie für einen instrumentalen Stil konstitutiv sind. Erst im Anschluß daran möchte ich aus den Beobachtungen ein Resumée im Blick auf das spezifisch Instrumentale dieser vier Sätze ziehen und im Anschluss daran Überlegungen zu den Gründen der Entstehung genuiner Instrumentalmusik anstellen.[31]

[27] Siehe dazu bereits die Diskussion bei Lloyd Hibberd, „On ‚Instrumental style'" (vgl. Anm. 2).

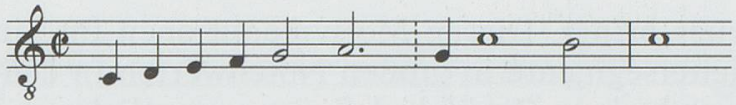
[28] Arnold Schering, *Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin. Eine stilkritische Untersuchung*, Leipzig 1912, 4–12; vgl. hierzu und zum folgenden die sehr differenzierte Diskussion in Brinzing, *Studien*, 29–34 („Instrumentalstil und Vokalstil").

[29] Heinrich Besseler, „Spielfiguren in der Instrumentalmusik", in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956*, Leipzig 1957, 12-38, und Dietrich Kämper, „Kriterien ..." (vgl. Anm. 2).

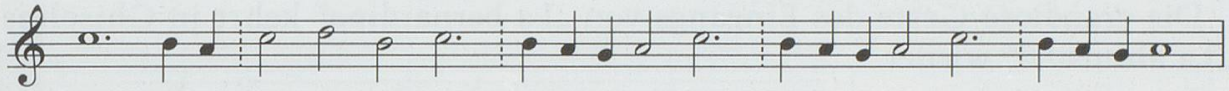
[30] Vgl. dazu Finscher, „Instrumentalmusik", Sp. 885: „Die Melodik ist geprägt von lebhafter Bewegung, schnellen Skalenläufen, kurzen Imitationsmotiven und manchmal ausufernder Sequenz. Zukunftsträchtig sind vor allem die Elemente, die Ansätze eines kompositorischen Denkens in immanent musikalischen, nicht (mehr) textbezogenen Kategorien zeigen: Sequenz, Wiederholung, Variation, entwickelnde Variation". Als Musik ohne Worte sind auch ausgedehnte Melismen zu verstehen, so etwa die Amen-Abschnitte in Mess-Sätzen und Motetten des 14. und 15. Jahrhunderts.

[31] Die folgenden Beispiele sind in mehreren Editionen zugänglich. „La alfonsina", „La stangetta" und „La morra" finden sich etwa in der Edition des Odhecaton von Helen Hewitt, *Harmonice Musices Odhecaton A*, Cambridge Mass. 1946, als Nr. 80, Nr. 49 und Nr. 40; „La bernardina" etwa in der *New Josquin Edition*, Jaap van Benthem und Howard Mayer Brown (Hg.), *[Josquin] Secular Works for Three Voices* (New Josquin Edition 27), Utrecht 1988, Nr. 27.21.

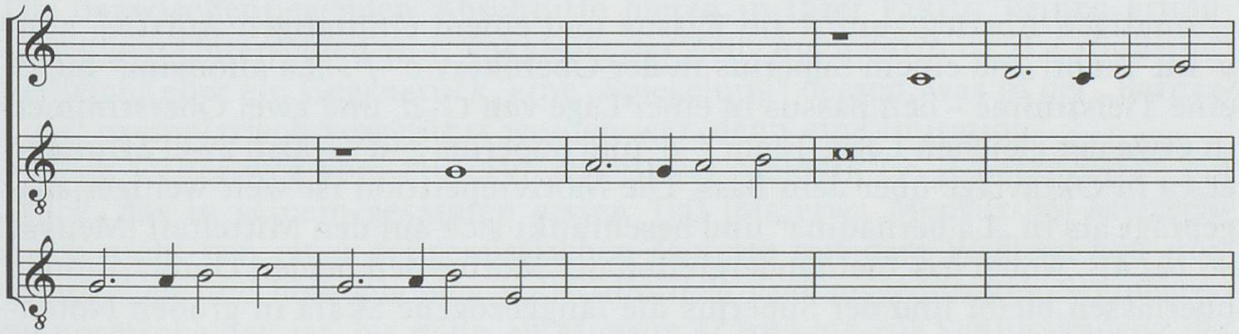
Josquins „La bernardina“ hebt mit einer ausladenden, großen, ja grandiosen Geste an, die schon zu Beginn und in allen drei Stimmen die Oktav durchmisst.



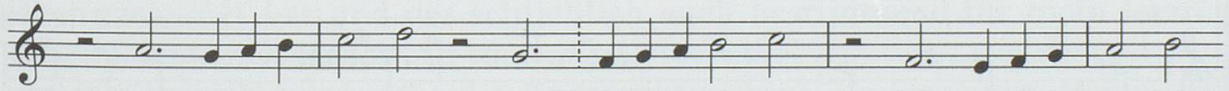
Nachdem der Superius den Kadenzton C erreicht hat, kehrt die Melodie noch viermal zum C zurück, und dreimal erklingt die gleiche Tonfolge, bevor die nächste Kadenz nach G erscheint.



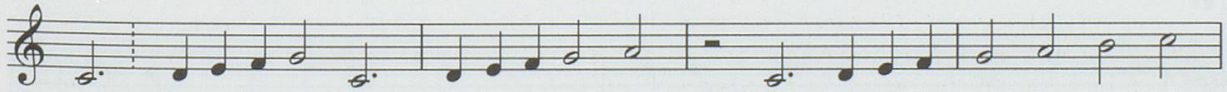
Dann setzt der Bass mit einem neuen Motiv ein, das zunächst nur rhythmisch fertig scheint, bis beim dritten Einsatz der Tenor eine melodische Version dieses rhythmischen Motivs vorstellt, die so vom Superius übernommen wird und dann im Wechsel von Tenor und Superius sechsmal erklingt.



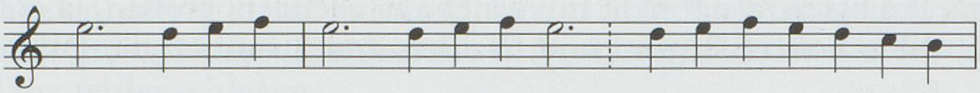
Auf diesen langgezogenen Gang nach oben (über 12 Mensuren hinweg mit einer ausgedehnten Kadenzwendung) folgt die Rückkehr, die Wendung nach unten, mit einem neuen Motiv,



das insgesamt fünfmal erklingt und das in einen Schlußteil mündet, der mit der gleichen rhythmischen Formulierung anhebt, aber zugleich mit Momenten des Suchens (dreimaliges Ansetzen der Tonleiterfigur, die zuerst zum *g'* dann zum *a'* und dann erst zum *c''* und *e''* geführt wird)

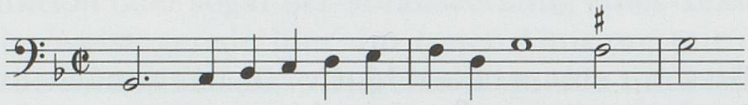


und Elementen einer Steigerung und Überhöhung (ebenfalls mit der dreimaligen Wiederholung des Motivs)

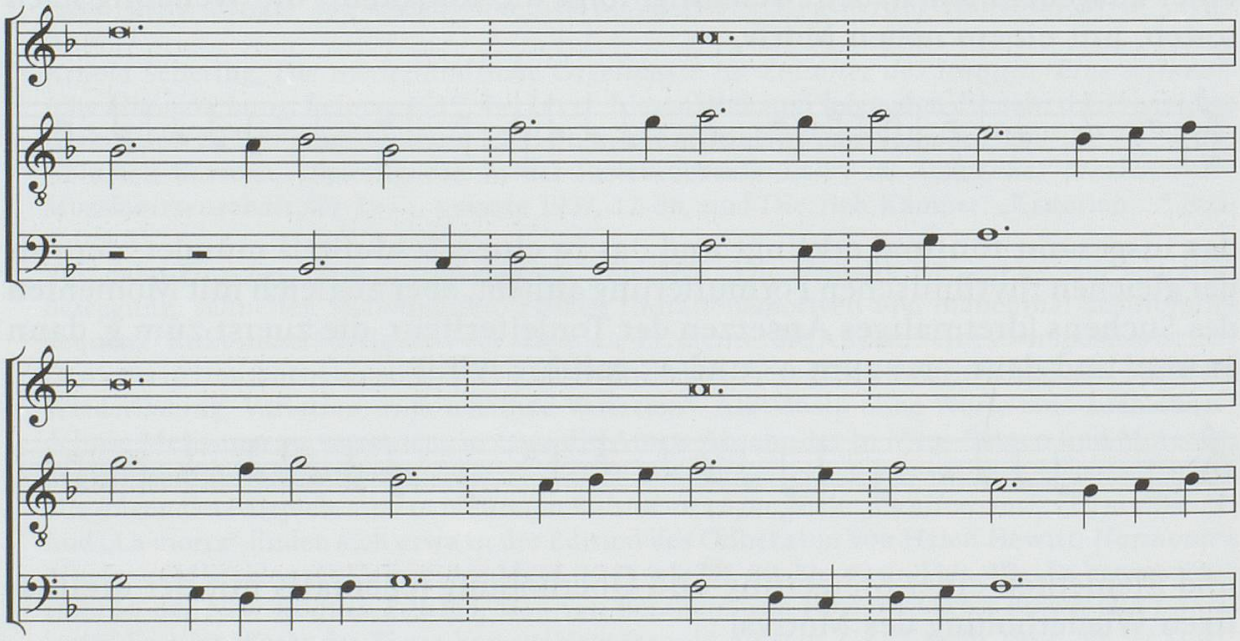


auch wieder Neues bringt. Diesen Motivrepetitionen im Sinn von Sequenzen stehen Tonleitersegmente in großen Notenwerten in den Unterstimmen gegenüber. Es besteht kein Zweifel, daß ein wesentliches kompositorisches Prinzip dieses Stücks die Wiederholung von Motiven auf gleichen oder unterschiedlichen Tonhöhen ist. Und dennoch ist der Satz nirgends langweilig, führt nirgendwo zum Überdruss, sondern bietet im Gegenteil ein Feuerwerk von Effekten.

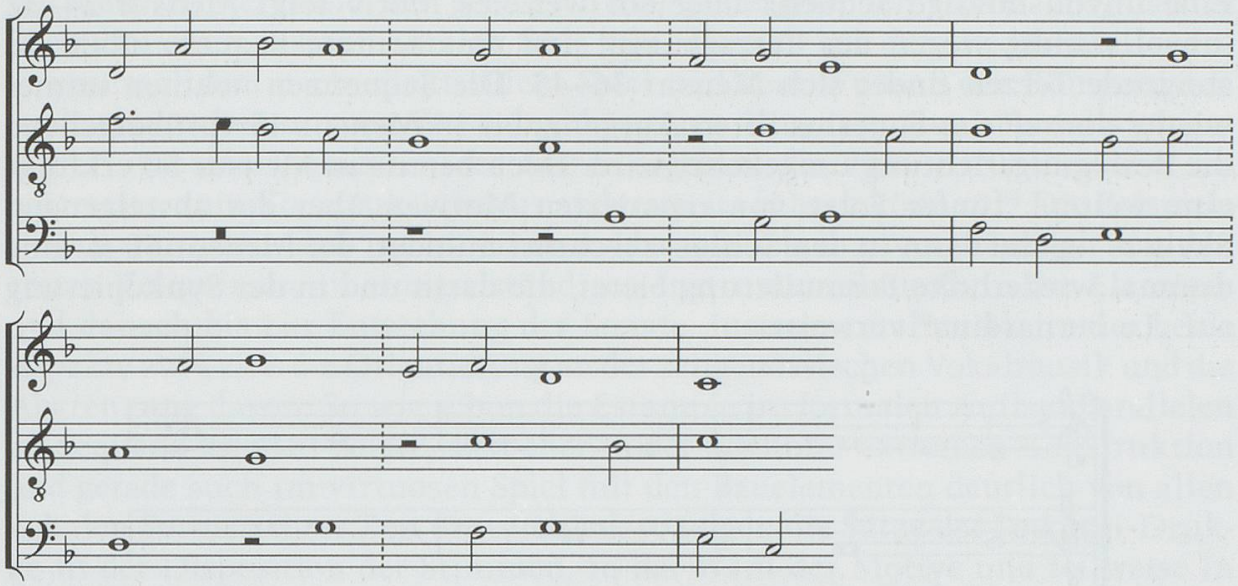
Die grandiose Geste des Eingangs von „La bernardina" kehrt in Ghiselins „La alfonsina" wieder,



und auch in der Disposition der Stimme stellt „La alfonsina" ein Gegenstück (keine Parallele!) zur „Bernardina" dar – bei „La bernardina" bewegen sich die beiden Unterstimmen etwa im Bereich der Duodezime *c–g'* (mit einem einmaligen Abstieg zum *A* im Bassus und einem einmaligen Aufstieg zum *a'* im Tenor) und einem Superius in der Oberoktav *c'–f''*. „La alfonsina" bietet eine Tiefstimme – den Bassus in einer Lage von *G–d*, und zwei Oberstimmen in etwa der gleichen Lage: Tenor *f–a'* und Superius *g–d''* – also zwei Stimmen etwa in Oktavlage über dem Bass. Die Motivrepetition ist weit weniger ausgeprägt als in „La bernadina" und beschränkt sich auf den Mittelteil (Mensur 30 bis 41), wobei das Ineinandergreifen der Motive den beiden Unterstimmen überlassen bleibt und der Superius die langgezogene Skala in großen Notenwerten bietet, eine Skala, die zudem den gesamten Ambitus der Stimme vom *d''* bis zum *g* durchmißt.



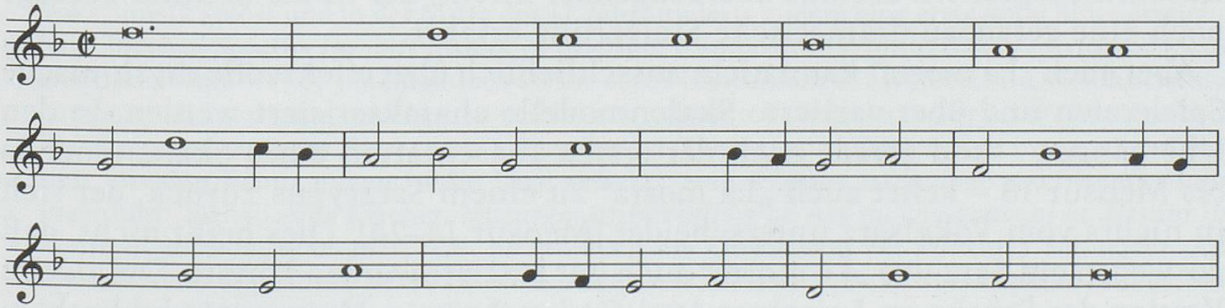
Und vor dem Schlußteil, Mensur 47 bis 56, erscheint noch einmal eine angedeutete Sequenz, die aber, wie gesagt, nicht annähernd so ausgeprägt ist wie in „La bernardina“.



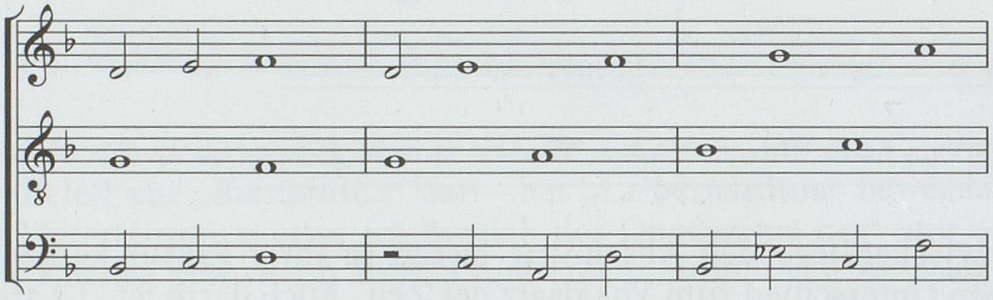
Die dazwischenliegenden Abschnitte bieten in ihrer Faktur keinen grundsätzlichen Unterschied zum Vokalsatz der Zeit. Auch darin ist „La alfonsina“ vielleicht eher ein Gegenstück, eine „Spiegelung“ dessen, was in der „Bernardina“ exemplarisch vorgeführt worden war, denn eine Imitation.

Noch weiter weg vom Prototyp repetitiver Melodik ist „La stangetta“, ein Stück, das in seinem gesamten ersten Teil (bis etwa Mensur 36) satztechnisch nicht von einer zeitgenössischen Motette mit dem Wechsel von imitatorischen und homophonen, vollstimmigen und ausgedünnten Segmenten zu unterscheiden ist, bis dann ab Mensur 37 und bis zur Schlusskadenz der Satz von einer Skala *g–d‘* im Tenor beherrscht wird, die insgesamt fünfmal, aber jedesmal in anderen Notenwerten, präsentiert wird: zuerst in Longen, dann in Breven, Semibreven, Minimen und Semiminimen. Erst hier folgt das Stück jenem satztechnischen Konstruktivismus, der die beiden anderen Sätze gekennzeichnet hat und der schließlich auch bestimmend für mein letztes Beispiel, Heinrich Isaacs „La morra“ ist.

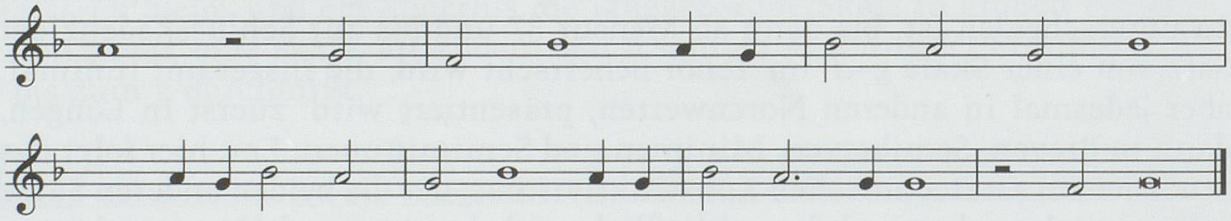
In „La morra“ durchzieht der Konstruktivismus als Spiel von Motiv und Rhythmus das gesamte Stück. Exponiert wird zunächst nur eine absteigende Tonleiter: *d‘‘–g‘* im Superius, die schon im folgenden Segment zur Sequenz eines ersten Motivs aufgebrochen wird.



Auf die Parallele (nicht notwendigerweise den Zusammenhang) mit Diminutionsformeln in Lehrschriften seit Ganassi, die ja auch immer in Form von Sequenzen dargeboten werden, ist in der Literatur hingewiesen worden. Eine unvollständige Sequenz über ein weiteres Motiv folgt Mensur 24–32 (unvollständig wegen des Terzsprungs) und eine weitere Sequenz über absteigende Terzen findet sich Mensur 36–43. Die Sequenzen nehmen immer wieder vom *d''* im Superius ihren Ausgang, bis in Mensur 45 vorübergehend die Bewegungsrichtung umgekehrt wird. Doch bereits in Mensur 50 erklingt eine weitere, fünfte Folge von repetierten Motiven über der absteigenden Skala *d''–g*, die dann in den Schlussabschnitt mündet, der Mensur 60 ff. eine dreimal wiederholte Formulierung bietet, die darin und in der Synkopierung auf „La bernardina" verweist.



Mit der aufsteigenden Skala ab Mensur 44 verknüpft sich ein weiteres Moment, das den ganzen Schlussabschnitt zusammenhält – ein explizit dargestellter und durch das Zusammenspiel aller drei Stimmen komplementär erzeugter Rhythmus im Sinne einer kontinuierlich durchlaufenden Folge von Minimen.



Im Detail zeigt die rhythmische Faktur des Abschnitts eine dichte Verzahnung der beiden Oberstimmen (sie bieten dasselbe Motiv im Minima- und Quintabstand). Bei perfekter Darbietung wird aus dem rhythmischen Spiel und Zusammenspiel ein absolut überzeugender Effekt, der in der Schluss-Passage noch eine geradezu dramatische Steigerung erfährt.

Aber auch „La morra" kann nicht ausschließlich über effektvolle rhythmische Spielereien und über variierte Skalenmodelle charakterisiert werden. In den Übergängen – und gerade nach der ersten Präsentation eines Skalenmodells bis Mensur 13 – kehrt auch „La morra" zu einem Satztypus zurück, der sich in nichts vom Vokalsatz unterscheidet (Mensur 14–24). Dies heißt nicht, daß deswegen ein Satz wie „La morra" auch gut textiert werden könnte. Die zweite Version des Stücks im Leipziger Apel-Codex (Leipzig, Universitätsbibliothek,

Ms. 1494, fol. 245v-246r)[32] mit dem Text „Reple tuorum corda fidelium" zeigt, wie so ein Versuch sekundärer Textierung kläglich scheitern kann.

Vor dem Hintergrund der gezeigten Beispiele gehe ich davon aus, daß es Spezifika eines instrumentalen Stils gibt, die sich aus dem Bedürfnis des Instrumentalisten nach effektvollem Spiel und dem Wunsch des Komponisten nach einem freien, vom Wort unabhängigen Umgang, also ebenfalls einem „Spiel" mit den Elementen des Satzes ergeben, die zum virtuosen show off einerseits, zum Konstruktivismus andererseits führen können.[33] Die Beispiele zeigen weiterhin, daß im 16. Jahrhundert wie schon zuvor, nämlich seit den ersten Zeugnissen einer eigenständigen Instrumentalmusik in der Estampie und danach bis zur Entstehung der Sonate, Instrumentalmusik immer beide Aspekte aufweist: die Orientierung an der zeitgenössischen Vokalmusik und die Abgrenzung davon: So wie schon die Estampie im formalen Aufbau Parallelen zu Sequenz und Lai zeigte, sich aber in der mitunter extremen Konstruktion und gerade auch im virtuosen Spiel mit den Bauelementen deutlich von allen vokalen Formen ihrer Zeit unterschied, so folgen die Sätze der Petrucci-Drukke in der Disposition der Stimmen, in der Wahl der Motive und teilweise in der Faktur des Satzes dem Vorbild oder zumindest der Parallelerscheinung von Chanson und Motette. Im ausdrücklichen Verzicht auf die *Varietas* in der Repetition der Motive, im Spiel mit Rhythmus und Tonfolgen, das ja nunmehr Worte weder nur *vorzutragen* noch im detaillierten Eingehen auf den Text *darzustellen* braucht, ist die Grenze zum Vokalen deutlich gezogen. Instrumentalmusik der Renaissance ist keine reine und absolute Musik im

[32] Ludwig Finscher / Wolfgang Dömling, *Der Mensuralkodex des Nikolaus Apel (Ms. 1494 der Universitätsbibliothek Leipzig)* Teil III (Das Erbe deutscher Musik Band 36), Kassel etc. 1975, 360–361.

[33] In dieser Hinsicht scheint mir die Vorstellung von der Freiheit des Komponisten, auf die Athanasius Kircher in seiner Stildiskussion mehrfach zu sprechen kommt, trotz der zeitlichen Distanz hilfreich, denn sie verweist auf eine Kategorie, die spätestens in dem Moment entscheidend ist, wenn der Entwicklung der Instrumentalmusik sich weitgehend von der der Vokalmusik gelöst und in der Mitte des 17. Jahrhunderts zudem eine erste volle Blüte erreicht hat: „[Stylus] Solutus est, qui residet in libertate Compositoris, nullo Cantus firmi subiecto adstrictus" und weiter „Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus". Die Freiheit des Komponisten vom Wort, vom vorgegebenen Thema, vom Cantus firmus ist eine Qualität, die den Komponisten in die Lage versetzt, sein Können zu zeigen: „ad ostentandum ingenium". Athanasius Kircher, *Musurgia universalis siue Ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*, Rom 1650. Vgl. hierzu auch die Diskussion bei Matthias Schneider, *Ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem* – Zum Stylus phantasticus bei Kircher und Mattheson", in: *BJbHM* 22 (1998) 103–126.

emphatischen Sinne des 19. Jahrhunderts. Sie ist vielmehr reines Spiel – von Seiten des Komponisten wie von Seiten des Instrumentalisten.[34] Und darin liegt meines Erachtens die Voraussetzung für ihre Existenz.

[34] Zum Wesen und Stellenwert des Spiels in der Kultur immer noch unübertroffen ist Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, 18. Aufl., Hamburg 2001 (Erstausgabe 1938). Die Neuausgabe ist mit einem hilfreichen Nachwort von Andreas Flitner und einer aktualisierten Bibliographie versehen. Entwicklungspsychologische und kulturanthropologische Aspekte des Spiels werden umfassend behandelt in Rolf Oerter, *Psychologie des Spiels. Ein handlungstheoretischer Ansatz*, Weinheim und Basel 1999. Die Frage nach dem Kontext für Instrumentalmusik vor 1600 werde ich in einem weiteren Rahmen diskutieren in „The rise of instrumental music (until the end of the 16th century.)", in: Jean-Jacques Nattiez (Hg.), *Enciclopedia della musica* (in quattro volumi), vol. IV, im Druck.