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: "Possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto" - zur Problematik früher Instrumentaltabulaturen

Autor: Kirnbauer, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868995

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: 02.10.2025

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

„POSSI STAMPAR CANTO FIGURADO NE INTABOLADURE DORGANO ET DE LIUTO" – ZUR PROBLEMATIK FRÜHER INSTRUMENTALTABULATUREN

von Martin Kirnbauer

Am Beginn der Überlieferung eindeutig datierbarer Lautentabulaturen steht eine bloße Ankündigung. Am 25. Mai 1498 beantragt Ottaviano Petrucci bei der venezianischen Signoria gegen entsprechende Gebühren ein Schutzprivileg für „stampar canto figurado, ne intaboladure dorgano et de liuto", gültig für den venezianischen Markt und die Dauer von zwanzig Jahren.[1] Dies kann als erster sicherer Beleg für die zumindest ideelle Existenz einer spezifischen Lautentabulatur gelesen werden, ein erster konkreter Beleg für solche „intaboladure dorgano et de liuto" liegt allerdings erst neun Jahre später mit Petruccis Druck von Francesco Spinacinos *Intabulatura de Lauto* vor.[2] Die große zeitliche Lücke zwischen Privileg und erstem Druck kann eine Vielzahl von ganz unterschiedlichen Gründen haben. So kann in diesem Zusammenhang vermutet werden, daß Petrucci zu diesem Zeitpunkt vielleicht noch das notwendige Kapital für sein Unternehmen fehlte oder er noch nicht die Technik des Druckes von Tabulaturen beherrschte, ein kompliziertes Verfahren, das ihm schließlich durch ausgefeilte Lösungen wie Drucken in mehreren separaten Schritten, spezielle Notentypen etc. auf längere Zeit eine Art Monopol sicherte. Weiteren Gründen für die zeitliche Verzögerung zwischen Privileg und Druck will dieser Beitrag nachspüren. Im Zentrum stehen dabei Fragen nach dem Charakter und nach dem Aufkommen spezifischer Notationsweisen für Instrumente; Ausgangspunkt ist die Annahme, daß das früheste erhaltene Zeugnis einer Lautentabulatur nicht zufällig der genannte Druck aus der Offizin Petruccis ist.

*

[1] Vielfach gedruckt, hier zitiert nach Anton Schmid, *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der erste Erfinder des Musiknotendruckes mit beweglichen Metalltypen und seine Nachfolger im sechzehnten Jahrhundert*, Wien 1845, 9. – Nicht unwesentlich für das Folgende ist, daß es sich bei dem Privileg um ein von Juristen formuliertes Gesuch handelt, das nurmehr durch die Signoria bestätigt wurde. Dieses juristische Instrument bedeutete eine Art Titelschutz innerhalb des venezianischen Hoheitsgebietes für eine vereinbarte Frist; vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca.1400–1800). Neue Materialien zur Entwicklung des Urheberrechtsbewußtseins der Komponisten*, Kassel etc. 1962 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 20); Frederick John Norton, *Italian printers 1501–1520. An annotated list, with an introduction*, London 1958.

[2] Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto, Libro primo e secondo*, Venedig: O. Petrucci 1507 (Brown 1507/1 und 1507/2). – In den *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, Venedig: O. Petrucci 1509 (Libro primo) und 1511 (Libro secundo) (Brown 1509/1 und 1511/1) von Franciscus Bossinensis sind „canto figurado" und „intaboladure de liuto" schließlich gemeinsam vertreten.

Eine gute Annäherung an die besondere Problematik von Tabulaturen und ihres Druckes ermöglicht der Vergleich mit einem der frühesten deutschen Tabulaturdrucke, Arnolt Schlicks *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten* von 1512.[3] Bereits ein Jahr zuvor hatte sich Schlick vorsorglich die Druckrechte für „Tabulatur / vnnd der gleichen zü den Orgeln / vnnd anndern Saitenspillen dinstlich. so er in kurtz auch auff zü richten / vnd an den tag zübringen willens sey" sichern lassen, allerdings mit einem kaiserlichen Privileg, womit er sich einen anderen Markt als Petrucci reservierte.[4] In der sehr ausführlichen Vorrede zu den *Tabulaturen*, die in Form eines Briefes seines Sohnes an den blinden Schlick und dessen Antwort darauf gehalten ist, bittet dieser ihn, er möge seine „kunst vff der orgeln / lauten vnd gesangk / ichts artlichs zů tabuliren vnd notiren [...] anzeigen leren vnd offenbaren vnd durch die truckerey vßsbreitten [...] lassen".[5] Hierin sind vier zentrale Aspekte unterschieden, die die Voraussetzung für die erfolgreiche Veröffentlichung von Tabulaturen bilden: erstens eine generelle musikalische Kompetenz („kunst vff der orgeln / lauten vnd gesangk"), zweitens das Adaptieren von Musik für die idiomatischen Spielmöglichkeiten eines Instrumentes („ichts artlichs zů tabuliren"), drittens das Aufzeichnen in einer speziellen Schrift („notiren"), sowie viertens der eigentliche Druck der Intabulierungen. Der Sohn Schlicks unterstützt seine Bitte mit dem Hinweis auf die besondere Erfahrung seines Vaters in dieser Kunst, und er verweist auf die Vergänglichkeit dieses Wissens und dieser flüchtigen Kunst, die nur durch den Druck bewahrt werden könne („vn*d* dein leben nit also stilschweig*end* hingee / wie die vnuernünfftigen thyer / die allein irem bauch vndertheni keit vnd willen erzeigen / vnd mit irem abscheiden in*n* schweigen vergeß gestelt werden / was ist dein kunst / wan*n* niemant weiß was du kanst / niema*n*t mitgeteilt / noch zu nůtz kompt"). Schlick hingegen verweist in seiner Antwort darauf, daß bislang noch niemand diese schwierige Aufgabe bewältigt habe, worauf sich eine ebenso ausführliche wie ausfallende Kritik der mißglückten Tabulaturen in Sebastian Virdungs *Mvsica getutscht* (Basel: Michael Furter 1511 [Brown 1511/3]) anschließt, die zudem „nit durch die ware kunst Truckens / Sunder allein in holtz schniden" veröffentlicht worden sei (fol. [IIv]).[6] Zwar traue er sich durchaus zu, gute Inta-

[3] Mainz: Peter Schöffer 1512 (Brown 1512/1). – Weiter heißt es differenzierend im Titel: „ein theil mit zweien stimmen zů zwicken vnd die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit drein" – das bezieht sich als Fortsetzung auf „vff die lauten" im Titel und damit auf die Unterscheidung von mensural notierter Ober- und in deutscher Lautentabulatur aufgezeichneten Unterstimmen sowie dreistimmig nur in Lautentabulatur notierten Sätzen.

[4] *Spiegel der Orgelmacher vnd Organisten*, Mainz: Peter Schöffer 1511 (Brown 1511/2), fol. Aj–Aij [im Original falsch bezeichnet], Zitat fol. Aj^{v} (das Privileg Maximilians ist datiert Straßburg 3. April 1511). In Schlicks *Tabulaturen Etlicher lobgesang* verweist ein kurzer Vermerk auf der Rückseite des Titelblattes auf dieses Privileg.

[5] Fol. [II] [im Original unfoliiert].

[6] Fol. [IIv-IIIv]. – vgl. hierzu Hans H. Lenneberg, „The critic criticized: Sebastian Virdung and his controversy with Arnold Schlick", *JAMS* 10 (1957) 1–6.

bulierungen „mit vernunfft anzugeben“ (fol. [IIIv]), aber er fürchtet die durch den Druck sich einschleichenden Fehler, die er als Blinder kaum korrigieren könne. Damit benennt auch er offensichtlich eminente Probleme beim Druck von Tabulaturen: Diese liegen zum einen wiederum in der Vorbereitung der Musik, also dem Einrichten bzw. Intabulieren von vokaler wie dem Aufzeichnen von instrumentaler Musik, zum anderen technisch im Druckvorgang mit dem Risiko einer hohen Fehlerquote beim Setzen.[7]

Es ist anzunehmen, daß Ottaviano Petrucci in Venedig mit denselben Problemen konfrontiert war. Womöglich fehlte ihm 1498 und in den folgenden Jahren ein Spezialist vergleichbar einem Arnolt Schlick, der bereit und in der Lage war, entsprechende Vorlagen für den Druck zu liefern und bis zum Korrekturlesen zu betreuen. Für die Bedeutung dieser Schwierigkeiten spricht das konkurrierende venezianische Privileggesuch des Lautenisten Marco dall'Aquila im März 1505. Dall'Aquila beantragte die Rechte für „far stampar la tabullatura“ und setzte als Erklärung hinzu „et rasone de metter ogni canto in lauto, cum summa industria, et arte et cum molto dispendio de tempo et facultade sua; la qual opera non mai e sta stampata“ („und für eine Methode, jede Musik für die Laute zu setzen, mit größtem Geschick und Kunstfertigkeit, sowie großem Einsatz von Zeit und Vermögen“).[8] Wie Arnolt Schlick verweist er explizit auf das problematische Moment des Intabulierens speziell für Laute („metter ogni canto in lauto“), eine Fertigkeit, die er offensichtlich beherrschte und was bis dahin noch niemals gedruckt worden wäre. Hierin könnte zugleich eine Erklärung liegen, warum der Schutzbrief für Dall'Aquila nicht das früher erteilte Privileg Petruccis verletzte, das ja für 20 Jahre beantragt war und bis 1518 gültig blieb. Keinesfalls kann die Vergabe eines weiteren Druckprivileges an Dall'Aquila als Hinweis auf die Wirkungslosigkeit des Privilegschutzes gesehen werden, wie ein Beispiel aus Florenz zeigt: In der Dedikation seines 1520 gedruckten Musiktraktates verweist der Autor darauf, daß er über Musik schreiben müsse, da ihm der Druck von „cose musicale“ rechtlich durch gültige Privilege verwehrt sei, in seinem Fall durch das Florentiner Privileg von 1515 an Giovanni Bernardo di Salvestro und Giovanni Battista dell'Ottonaio.[9] Sicher nicht ohne Grund druckte Petrucci im Kolophon zu allen seinen Lautentabulaturen den Hinweis auf sein Privileg ab,[10] und tatsächlich scheint es unverletzt geblieben zu sein.

[7] Wie nicht zuletzt die bei Peter Schöffer gedruckten *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein* Schlicks zeigen, war beides in vorbildlicher Weise lösbar.

[8] Zit. nach Carlo Castellani, *La stampa in Venezia dalla sue origine alle morte di Aldo Manuzio Seniore*, Venedig 1889, 79. – Dall'Aquila beansprucht den Titelschutz für „alcuna tabullatura de lauto de alcuna sorte“, was darauf hindeuten könnte, daß er Kenntnis von verschiedenen Aufzeichnungsweisen (wie etwa auch der deutschen Lautentabulatur) hatte.

[9] Piermaria Bonini, *Acutissime observationes nobilissime disciplinarum omnium musices*, Florenz: Bartholomeo de Zanetti 1520, fol. aii^{v}; vgl. Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky & Clement A. Miller (Hgg.), *A correspondence of Renaissance musicians*, Oxford 1991, 82.

[10] Es fehlt nur 1511 im zweiten Buch von Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati*, a.a.O., zugleich Petruccis letzter Tabulaturdruck; vgl. Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicale stampate da Ottaviano Petrucci*, Florenz 1948 (Biblioteca di Bibliografia Italiana 18).

Ob Dall' Aquila tatsächlich einen Tabulaturdruck veranstaltete, ist unbekannt: Ein positives Indiz hierfür könnten die Vielzahl seiner Intabulierungen in Abschriften des Augsburger Ratsherrn Johann Heinrich Herwart sein, die dieser sich nachweislich oftmals aus Drucken kopierte,[11] ein negatives Indiz hingegen ist der fehlende Nachweis eines entsprechenden Exemplars in der Bibliothek von Ferdinand Columbus, der sich 1512 in Rom mit allen erhältlichen Lautentabulaturen eindeckte.[12]

Wie bereits durch die pointierten Hinweise von Arnolt Schlick wie von Dall'Aquila auf ihre besonderen Fähigkeiten im Intabulieren deutlich wurde, gehörte das instrumentengerechte Bearbeiten von Musik zu den gut gehüteten Berufsgeheimnissen professioneller Lautenspieler, die vermieden, die Grundlage ihrer Kunst ohne weiteres preiszugeben. Die darin liegenden Schwierigkeiten werden etwa in den aus heutiger Perspektive umständlichen und redundanten Anweisungen zum Intabulieren in den Instrumentalschulwerken des 16. Jahrhunderts deutlich, wie auch in den manchmal befremdlich mißlungenen Beispielen in den Instrumentaldrucken jener Zeit. Exemplarisch hierfür sind die von Schlick kritisierten Intabulierungen in Virdungs *Mvsica getutscht*, die sozusagen „senza arte et facultade" oder ohne „kunst vnnd vernunfft" sind. In diesem Zusammenhang ist auch die mehrfach belegte Praxis zu sehen, nach der Lautenisten ihren Schülern einzelne und in Kontrakten namentlich festgelegte Stücke beibrachten, nach deren Anzahl sie bezahlt wurden.[13] Eine Spur dieser Praxis findet sich auch in der Vorbemerkung zu der Lautentabulatur von Vincenzo Capirola, worin dessen Schüler Vidal festhält, diese Intabulierungen müssten umso mehr bewahrt werden, da sein Lehrer sie nur ihm mitgeteilt hätte („et tanto piu e da esser conseruato quanto che molte de le cosse in esso libro si trouano, non sono sta dal auctor ad altrui che ame concesse.").[14]

Ein weiterer Grund für das lange Ausbleiben eines Tabulaturdruckes könnte schließlich in dem noch fehlenden Markt für Instrumentaltabulaturen liegen, wobei eine Rolle spielen könnte, daß es sich bei der Technik des polyphonen

[11] Vgl. Marie Louise Martinez-Göllner, „Die Augsburger Bibliothek Herwart und ihre Lautentabulaturen. Ein Musikbestand der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem 16. Jahrhundert", *FAM* 16 (1969) 29–48; Arthur J. Ness, *The Herwarth lute manuscripts of the Bavarian State Library, Munich*, Ph.D. diss. New York University 1984.

[12] Catherine Weeks Chapman, „Printed collections of polyphonic music owned by Ferdinand Columbus", *JAMS* 21 (1968) 32–84, 48, 51 und 61–65.

[13] Neben mehreren Beispielen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (siehe Daniel Heartz, „A 15th-century ballo: ‚Rôti Bouilli Joyeux'", in: Jan LaRue [Hg.], *Aspects of medival and Renaissance Music. A birthday offering to Gustave Reese*, New York 1966, 359–375; Gretchen Peters, „Urban musical culture in late medieval southern France. Evidence from private notarial contracts", *Early Music* 25/3 [1997], 403–410; Alison Hanham, „The musical studies of a fifteenth century wool merchant", *Review of English Studies* 8 [1957], 270–274) gibt es entsprechende Belege auch für einen solchen Unterricht durch Pietrobono 1465 und 1494 (vgl. Lewis Lockwood, *Music in renaissance Ferrara 1400–1505. The creation of a musical centre in the fifteenth century*, Oxford 1984, 106–108).

[14] *Compositione di meser Vincenzo capirola gentil homo bresano* (USA-Cn Case MS VM C. 25, p. 2).

Solospiels um eine noch relativ junge Kunst handelte.[15] Um 1500 sind Phänomene einer Schwellenzeit zu beobachten, die sich ganz wesentlich von der Situation bei der Einführung des Buchdruckes ein halbes Jahrhundert zuvor unterscheiden. Waren dort alle Elemente der Verschriftlichung – mit Ausnahme eben der mechanischen Vervielfältigung – bereits vor dem Aufkommen der Drucktechnik entwickelt und bildeten sogar die Grundlage für deren raschen Erfolg, so handelt es sich hier um einen folgenreichen Schritt in die Schrift bei einer im instrumentalen Bereich traditionell wie traditional mündlichen Musikpraxis mit ganz anderen Voraussetzungen. Und dieser Aspekt führt zu einem weiteren Grund für den scheinbar verspäteten ersten Druck einer Lautentabulatur durch Petrucci, der zudem in eine ganz andere Richtung weist. Denn tatsächlich sind auch fast keine handschriftlichen Lautentabulaturen vor Petruccis Drucken – bzw. für den deutschen Bereich vor den Drucken von Virdung und Schlick – erhalten (siehe die Übersicht in den Tabellen 1 und 2).[16] Zugespitzt ließe sich die Frage stellen, für was Petrucci 1498 eigentlich sein Privileg beantragte?

Tabelle 1:

Quellen mit italienischer bzw. französischer Lautentabulatur

Tabulaturfragment Bologna (I-Bu Ms. 596. HH. 2)	<vor 1500?/um 1540>
Pesaro (I-PESo Ms. 1144)	<um 1500>
Tabulaturfragment Venedig (I-Vnm Lat. 336, coll.1581)	<um 1500>
Fr. Spinacino, *Intabulatura de Lauto, Libro primo e secondo*, Venedig	1507
[Giovan Maria Alemanni, *Intabulatura de Lauto, Libro tertio*, Venedig]	[1508]
Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto, Libro quarto*, Venedig	1508
Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati*, Venedig	1509
„Thibault-Tabulatur" (F-Pn Rés. Vmd. ms. 27)	<ca. 1510>
Fr. Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati, Libro Secondo*, Venedig	1511
„Tabulatur von Peter Falk" (CH-Fk, Ms. Falk Z 105)	<um 1513>
„Compositione di meser V. Capirola" (USA-Cn Case MS VM C. 25)	<ca. 1517>
Frottole de Misser B. Tromboncino & de Misser M. Cara, Venedig	<1520>

Tabelle 2:

Quellen mit deutscher Lautentabulatur

„Königsteiner Liederbuch" (D-Bsb Ms. germ. qu.719)	<1470–73>
Diagramm in Regensburger Traktat (D-Rp Ms. Th. 98 4°)	<um 1470>
Kasseler „Collum Lutine" (D-Kl 2° Ms. math. 31)	<Ende 15. Jh.>

[15] Hiroyuki Minamino, „Conrad Paumann and the evolution of solo lute practice in the fifteenth century", *Journal of Musicological Research* 6/4 (1986) 291–310, 292.

[16] Weiterführende Kommentare und Faksimile einiger der Quellen finden sich in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen im Faksimile / Early lute tablatures in facsimile*, Winterthur (Prattica Musicale 6); im Druck.

Sebastian Virdung, *Mvsica getutscht*, Basel	1511
Arnolt Schlick, *Tabulaturen Etlicher lobgesang*, Mainz	1512
Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien	<?1523>
Hans Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung*, Wien	<1523
„Lautenbüchlein des Jakob Thurner" (A-Wn Cod. 9704)	<um 1523>
„Rechen- & Tabulaturbuch von Jorg Wiltzell" (D-Mu 4° ms. 718)	<1524>
„Blindhamers Tabulatur" (A-Wn Mus. Hs. 41950)	<um 1525>
„Tabulatur des Stephan Craus" (A-Wn Ms. Mus. 18688)	<1526–40>
Deutsche Lautentabulatur (PL-Kj, Mus. ms. 40154)	<späte 1520er>
Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg	1528/29

Aus Italien und damit in italienischer bzw. französischer oder auch neapolitanischer Tabulatur aufgezeichnet sind drei Quellen erhalten, die – wenn in der Datierung auch nicht unumstritten – in das Ende des 15. Jahrhunderts bzw. in die Zeit „um 1500" datiert werden (Tabulaturfragment Bologna,[17] die Lautentabulatur in Pesaro[18] sowie das Tabulaturfragment in Venedig[19]). Alle übrigen erhaltenen Quellen beziehen sich entweder direkt auf die (Tabulatur-)Drucke Petruccis oder liegen zeitlich eindeutig später als diese. Im deutschen Sprachbereich – und damit auch in deutscher, alphabetischer Tabulatur aufgezeichnet – finden sich zwar frühe Quellen, die die Existenz dieser Aufzeichnungsweise für Laute im letzten Drittel des 15. Jahrhundert eindeutig belegen, aber dabei handelt es sich um keine „praktischen", also musikalischen Aufzeichnungen (Notierungen im „Königsteiner Liederbuch" und ein Diagramm in Regensburger Traktat).[20] Die übrigen handschriftlichen Tabulaturen sind mit zwei Ausnahmen von Hans Judenkünigs Drucken von 1523[21] abhängig (das gilt für die Handschriften von Thurner,[22] Wiltzel,[23] und Craus[24]). Bei den Ausnahmen

[17] David Fallows, „15th-century tablatures for plucked instruments: a summary, a revision and a suggestion", *The Lute Society Journal* 19 (1977) 7–33, 18–28 und Abb. Pl. 3–6.

[18] Vladimir Ivanoff, *Das Pesaro-Manuskript. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Lautentabulatur*, Tutzing 1988 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 45); ein Faksimile in: Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

[19] I-Vnm Lat. 336, coll. 1581, fol.1; abgebildet bei Don Harrán, „Intorno a un codice veneziano quattrocentesco", *Studi musicali* 8 (1979) 41–60, Tafel 1; siehe auch Don Harrán, „In pursuit of origins: the earliest writing on text underlay (c 1440)", *AMl* 50 (1978) 217–240, 238–240.

[20] D-Bsb Ms. germ. qu.719 und D-Rp Ms. Th. 98 4°; vgl. die Faksimile und Kommentare in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

[21] Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, Wien: (Hans Singryener) o.J. (?1523) (Brown 151?/1); ders., *Ain schone kunstliche vnderweisung ...*, Wien: Hans Singryener 1523 (Brown 1523/2). – Zur Datierung des ersten Druckes vgl. Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

[22] Siehe Rudolf Flotzinger (Hg.), *Das Lautenbüchlein des Jakob Thurner*, Graz 1971 (Musik Alter Meister, Beiträge zur Musik- und Kulturgeschichte Innerösterreichs 27).

[23] Siehe den Kommentar und Faksimile in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

[24] Bislang nur in einigen Übertragungen veröffentlicht in Adolf Kocziz (Hg.), *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert: Hans Judenkünig, Hans Newsidler, Simon Gintzler, Valentin Greff Bakfark und Unika der Wiener Hofbibliothek*, Wien & Leipzig 1911 (DTÖ XVIII,2), 96–103; vgl. auch Jean Wirth, „La tablature de luth de Stephan Craus", *Musique ancienne* 7 (1979) 4–20.

handelt es sich zum einen um die Tabulatur des Lautenvirtuosen Adolf Blindhamer[25] und zum anderen um eine bislang nicht näher untersuchte, heute in Kraków befindliche Handschrift,[26] die aber in vielerlei Hinsicht im engeren Zusammenhang mit der breit einsetzenden Überlieferung von Drucken ab den 1530er Jahren zu sehen sind.

Unter diesen erhaltenen Quellen ist der von Christian Meyer erstmals veröffentlichte Kasseler „Lautenkragen" (Gesamthochschul-Bibliothek, Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek Kassel 2° Ms. math. 31) von ganz besonderem Interesse, da er einen Schlüssel für einige der gestellten Fragen bereitstellt.[27] Dabei handelt es sich um ein Einzelblatt in Folio, das einem Manuskript mit Quadrivium-Schriften aus Fritzlar aus der Mitte des 15. Jahrhunderts als vorderes Vorsatzblatt eingebunden ist. Falzspuren zeigen, daß es ursprünglich zweimal zu einem handlicheren Format gefaltet war, auf dessen Außenseite die Aufschrift „COLLVM LVTINE" (Lautenhals) angebracht ist (siehe Abb. 1). Die Innenseite ist mit der kolorierten Zeichnung einer fünfchörigen Laute bedeckt, die in den Details sehr sorgfältig ausgeführt ist (siehe Abb. 2): Zu bemerken ist etwa die aufwendig konstruierte Rosette oder die Anordnung der neun Saiten in fünf Chören, wobei die jeweils untere Saite der beiden unteren Chöre dicker dargestellt ist. Dies illustriert die erstmals bei Johannes Tinctoris (etwa 1480) beschriebene Praxis, aus klanglichen Gründen jeweils eine Saite der tiefen Chöre eine Oktave höher zu stimmen.[28]

Die linke Blatthälfte ist ober- und unterhalb des Lautenhalses mit Erläuterungen in lateinischer Sprache zu musikalischer Fachterminologie und zu Notationszeichen beschriftet (vgl. die diplomatische Umschrift im Anhang). Solche Lautenkragen sind zwar relativ häufig in handschriftlichen wie auch gedruckten Lautentabulaturen des 16. Jahrhunderts zu finden, hier fallen aber eine Reihe von Eigentümlichkeiten auf. Die wichtigste betrifft den Umstand, daß sich hier eine Mischung von Zeichen aus dem spezifischen Notationsinventar der sogenannten „Älteren deutschen Orgeltabulatur" wie auch einer Notation für Laute findet – mit sehr weit reichenden Konsequenzen. Zunächst sollen einige Beispiele für die Mischung der Zeichen gegeben werden (eine ausführliche Beschreibung findet sich im Faksimile).

[25] Siehe den Kommentar und Faksimile in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

[26] Christian Meyer, „Un répertoire de luth allemand des années 1520: Kraków, Biblioteka Jagiellonska, Mus. ms. 40154", *FAM* 39 (1992) 331–343.

[27] Christian Meyer, „Eine Lautenunterweisung aus dem späten 15. Jahrhundert", *Musik in Bayern* 49 (1994) 25–33; weiterführende Angaben und Nachweise auch für das folgende sowie ein Faksimile in Crawford Young & Martin Kirnbauer (Hgg.), *Frühe Lautentabulaturen*, a.a.O.

[28] Johannes Tinctoris, *De inuentione et usu musice*, [Neapel: Matthias Moravus zw. 1481–1483], lib. IV („Quin ut fortiorem habeat sonum: cuilibet istarum chordarum una conjungitur: que ei [excepta duntaxat prima] ad diapason contemperatur."); siehe Karl Weinmann, *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae". Historisch-kritische Untersuchung*, neu hg. von Wilhelm Fischer, Tutzing 1961, 41.

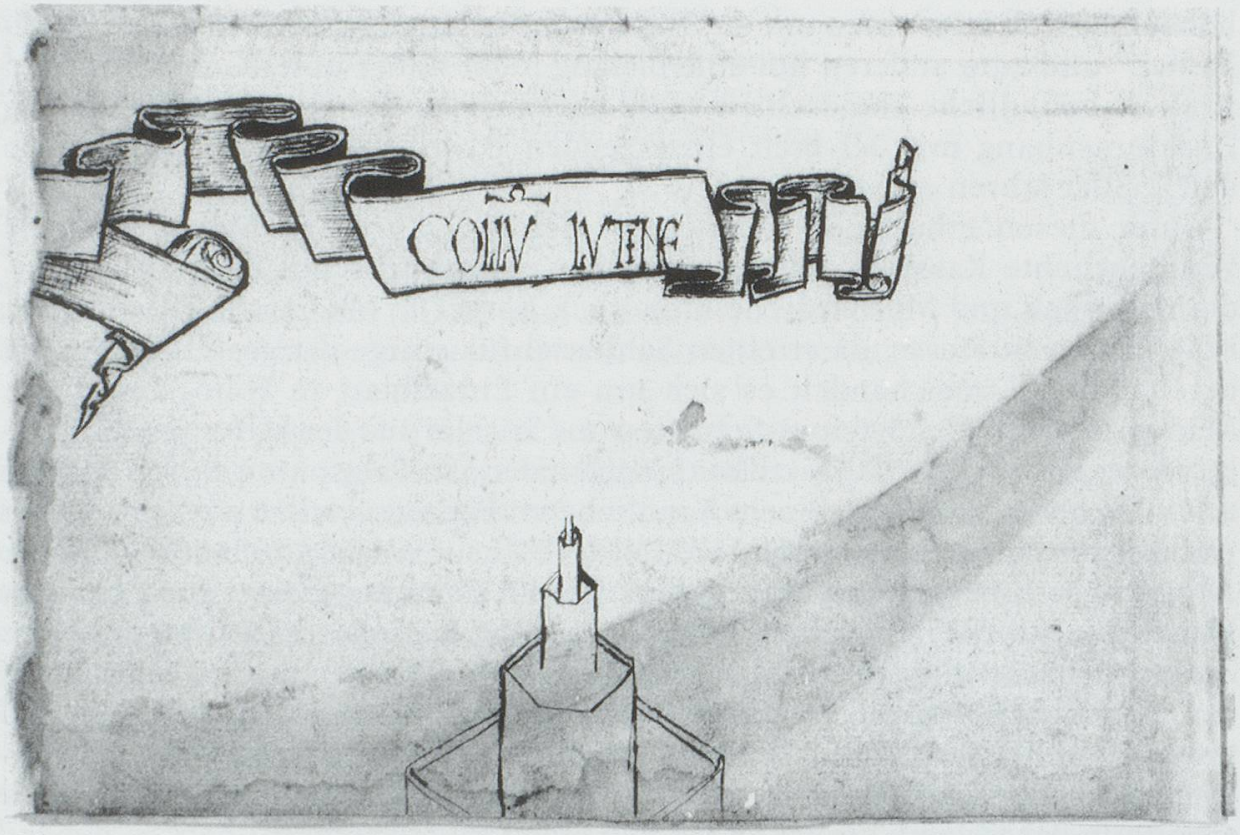

Abb.1: „Collum Lutine", f. 1v (D-Kl 2° Ms. math. 31); ursprüngliche Vorderseite des Kasseler Blattes.

Oben in der linken Spalte werden als „Se*m*itong*is*" fünf verschiedene Notenwerte bezeichnet (Semibrevis, Minima, Tripla, Semiminima und Fusa), die jeweils unten am Notenkopf eine Cauda aufweisen. Diese Zeichen dienen in deutschen Orgeltabulaturen des 15., aber auch noch des 16. Jahrhunderts zur Kennzeichnung von alterierten Tönen. Aus dem Zeicheninventar der Orgeltabulatur stammen auch die weiter unten genannten „Mordante": wiederum fünf unterschiedliche Notenwerte mit einer Schlinge unten am Notenkopf, die in der Orgeltabulatur eine Verzierung anzeigt, bei der die Hauptnote gehalten und die Nebennote mehrmals kurz berührt wird.

Diesen spezifischen Notationssymbolen der Orgeltabulatur stehen nun Zeichen gegenüber, die sich eindeutig auf ein Lautenspiel beziehen. So etwa die „Singna sursum traxio*nis*", also Zeichen für aufwärts Zupfen bzw. Schlagen. Im bekannten Zeicheninventar der Lautentabulatur erscheint ein solches Zeichen aber nur in Verbindung mit einem Rhythmuszeichen, dem ein kleiner Aufwärtsstrich angehängt ist und das damit die Aufwärtsbewegung des zupfenden Fingers angibt, erstmals beschrieben 1523 bei Hans Judenkünig.[29]

[29] Hans Judenkünig, *Utilis et compendiaria introductio*, a.a.O., fol. Aiij^{v} „[...] quae uero sursum uersum etia*m* caudula sunt uncatae [Fusa mit Caudierungsstrich] sursum indice digito quatiuntur", bzw. ders., *Ain schone kunstliche vnderweisung* ..., a.a.O.,fol. bij „[...] merkh ain yedliche fusell hat ain strichlein oben / das bedewt vbersich all zeit."

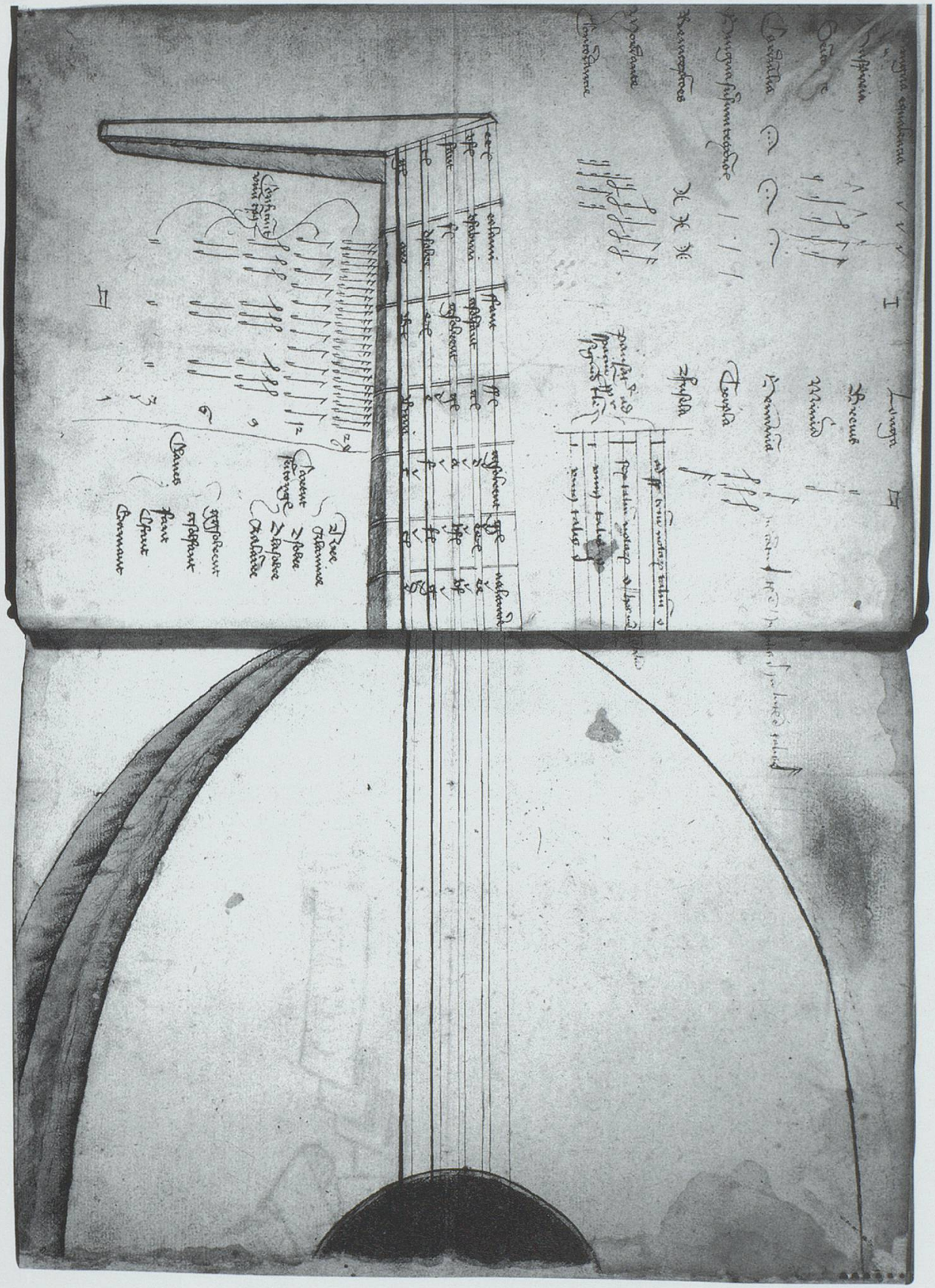

Abb. 2: Der «Kasseler Lautenkragen»

Auch die „Singna equiualencia", dargestellt als einfacher, nach oben geöffneter Haken, beziehen sich auf das Lautenspiel; sie erscheinen auf dem Lautenkragen oberhalb der Tonnamen und bezeichnen die Tonaequivalenz zwischen den unteren und oberen Bünden, wie sie etwa beim Spiel in hoher Lage wichtig werden kann. Direkt benannt wird die Laute in der rechten Spalte oberhalb des Lautenhalses. Hinter dem hier Semiminima genannten Notenzeichen findet sich ein Zusatz, der erklärt, daß die Rhythmuszeichen der Lautentabulatur („in lutis") eine abweichende Entsprechung in der Mensuralnotation („in cantu") haben, wobei sich die Werte gleichsam gegeneinander verschieben.[30]

Die wohl spektakulärste Mischung der Bereiche aber ist auf dem gezeichneten Lautenhals zu finden, denn anders als üblich ist dort nicht das Alphabet der deutschen Lautentabulatur eingeschrieben, sondern Tonbuchstaben, wie sie ähnlich vor allem Organisten innerhalb der Älteren deutschen Orgeltabulatur zur Bezeichnung der Unterstimmen benutzten und die sich an den Namen der Guidonischen Hand (von Gammaut bis aalamire) orientieren, verteilt auf sieben Bundpositionen.[31] Abweichungen gegenüber den Handbezeichnungen ergeben sich zum einen daraus, daß hier die Tonbuchstaben ab ccsolfaut konsequent verdoppelt werden, so daß sich eine Gliederung – analog zu Orgeltabulaturen und anders als in der Guidonischen Hand – in C-Oktaven ergibt. Bemerkenswert ist zum anderen die Art der sozusagen nicht „auf der Hand liegenden" alterierten Tonstufen, die unterschiedslos für Erhöhung oder Erniedrigung durch eine angehängte Schlaufe bezeichnet werden, also durch das lateinische Abbreviaturzeichen für „-is". Festzuhalten ist, daß beides wiederum dem Prinzip der Orgeltabulaturen entspricht.

Wie auf dem Lautenkragen angegeben, sind die fünf Chöre der Laute auf G (Gammaut), c (cfaut), e (Elami), a (alamire) und d1 (dlasolre) gestimmt. Das entspricht entweder als relative Angabe der Intervallfolge – von oben nach unten – Quart, Terz, Quart und Quart den oberen fünf Chören einer sechschörigen Laute, die G c f a d1 g1 gestimmt ist; oder die Stimmung gibt tatsächlich mit G c e a d1 die klingenden Tonhöhen an und entspricht damit den unteren fünf Chören eines sechschörigen Instrumentes, wobei die markante Abweichung für den dritten Chor (e statt f) nicht weiter zu erklären ist.[32] Die Fünfchörigkeit könnte ein Indiz für eine Datierung dieses Blattes sein. Um 1480 erwähnt Johannes Tinctoris, daß fünf, manchmal sechs Chöre auf Lauten üblich seien,

[30] „Semiminima [Notenzeichen für Semiminima] In cantu [Mensuralzeichen für Semiminima mit geschwärztem Korpus und Cauda] *talis est* / In cantu taliß [(hohle) Semiminima] In lutis *est* taliß [(hohle) Fusa mit zwei Fähnchen]". Die Stelle ist etwas verunklart, weil hier der Schreiber die Schwärzung des Notenkopfes der Semiminima „in cantu" vergaß.

[31] Nur auf dem mittleren Chor ist noch eine achte Bundposition für „cc[solfaut]" eingetragen (heute im Falz verdeckt).

[32] Für frühe Lautenstimmungen vgl. Christopher Page, „The fifteenth-century lute: new and neglected sources", *Early Music* 9 (1981) 11–21, 16; Crawford Young, „Laute und Lautenmusik bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Ein Forschungsbericht 100 Jahre nach Oswald Körte", in: Hans-Martin Linde & Regula Rapp (Hgg.), *Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik*, Stuttgart & Weimar 2000, 17–54, 26–28.

wobei der sechste Chor zuerst von „Germani" hinzugefügt worden sei.[33] Auch das Notationsprinzip der deutschen Lautentabulatur basiert auf einem zunächst fünfchörigen Instrument, dem in der Tiefe ein zusätzlicher Chor hinzugefügt wurde. Allerdings läßt sich aus dieser chronologischen Entwicklung von der Fünf- zur Sechschörigkeit kein sicheres Argument für die Datierung gewinnen. Denn noch 1511 beschreibt Sebastian Virdung eine Vielzahl von unterschiedlich besaiteten Lauten, darunter auch ein Instrument mit nur neun Saiten (zu fünf Chören), er empfiehlt aber letztlich ein sechschöriges Instrument als Mindeststandard („vff neun saytten zů lernen / bedunckt mich zů wenig").[34] Deutlichere Anhaltspunkte hingegen ergeben sich über das verwendete Papier, den Schriftstil der Einträge und auch den Kontext, die zu einer groben Datierung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts oder vorsichtiger, auf das Ende des 15. Jahrhunderts führen.

Zudem ist ein Instrument abgebildet, das als Baßlaute für die Begleitung einer – instrumental oder vokal ausgeführten – Oberstimme bzw. für das Ausführen von Unterstimmen (Tenor und Contratenor) geeignet ist. Die Verwendung von Tonnamen anstelle von Tabulaturzeichen ermöglicht dabei ein direktes Lesen der Unterstimmen in der Aufzeichnungsweise der sogenannten Älteren deutschen Orgeltabulatur. Die Erklärung der verschiedenen Notenzeichen entschlüsselt zudem die in diesen Orgeltabulaturen auf ein Liniensystem notierte Oberstimme. Anders gesagt, die vergleichsweise zahlreich erhaltenen Quellen in Orgeltabulatur aus dem 15. Jahrhundert werden durch das Kasseler Blatt für Lautenisten lesbar – womit sich indirekt eine Erklärung ergibt, warum es aus dieser Zeit keine erhaltenen Lautentabulaturen gibt: Lautenisten konnten die Aufzeichnungen in Orgeltabulatur benutzen, insofern sie überhaupt auf schriftliche Notate angewiesen waren.[35]

Berühmt und in diesem Zusammenhang immer wieder diskutiert ist der Eintrag einer Chanson von Gilles Binchois im *Buxheimer Orgelbuch* mit dem Zusatz „In Cytaris vel etiam In Organis" (siehe Abb. 3), wonach also diese Intabulierung neben der Orgel („in organis") auch für „Cytara", also Harfe oder Laute geeignet sei.[36] Im letzteren Fall müsste es sich um ein Lautenduo

[33] Johannes Tinctoris, *De inuentione et usu musice*, a.a.O., lib. IV: „quinque et aliquando sex principalium ordinatio ea subtilitate a posteris (ut reor) Germanis inventa est".

[34] Sebastian Virdung, *Mvsica getutscht*, a.a.O., fol. J iij r+v. – Vgl. auch das Schreiben von Lorenz Behaim an Willibald Pirckheimer vom 29. Juni 1506, der damit einige „bassadanzas" sendet, „quas ego pulsavi"; es folgt der Kommentar „Sunt tamen ad XIII cordas factae, sed facile ad XI rediges, ubi voles."; Emil Reicke (Hg.), *Willibald Pirckheimers Briefwechsel I*, München 1940 (Veröffentlichungen der Kommission zur Erforschung der Geschichte der Reformation und Gegenreformation, Humanistenbriefe IV), 380; in frz. Übersetzung bei Christian Meyer, „Musique et danse a Nuremberg au début du XVIe siècle", *RMI* 67 (1981) 61–68, 62.

[35] Nur am Rande sei angefügt, daß anscheinend auch Harfenisten die gleiche Art der Notation gebrauchten.

[36] D-Mbs Mus. ms. 3725, fol. 7–8, Nr. 17 „Jelaymors" (= „Je loe amours et ma dame mercye") und dem Autorenvermerk „M.C.C.b." (= Conrad Paumann?); vgl. David Fallows, „15th-century tablatures", a.a.O., 31–32; Vladimir Ivanoff, „Das Lautenduo im 15. Jahrhundert", *BJbHM* 8 (1984) 147–162, 157–162; Minamino, „Evolution", a.a.O., 298.

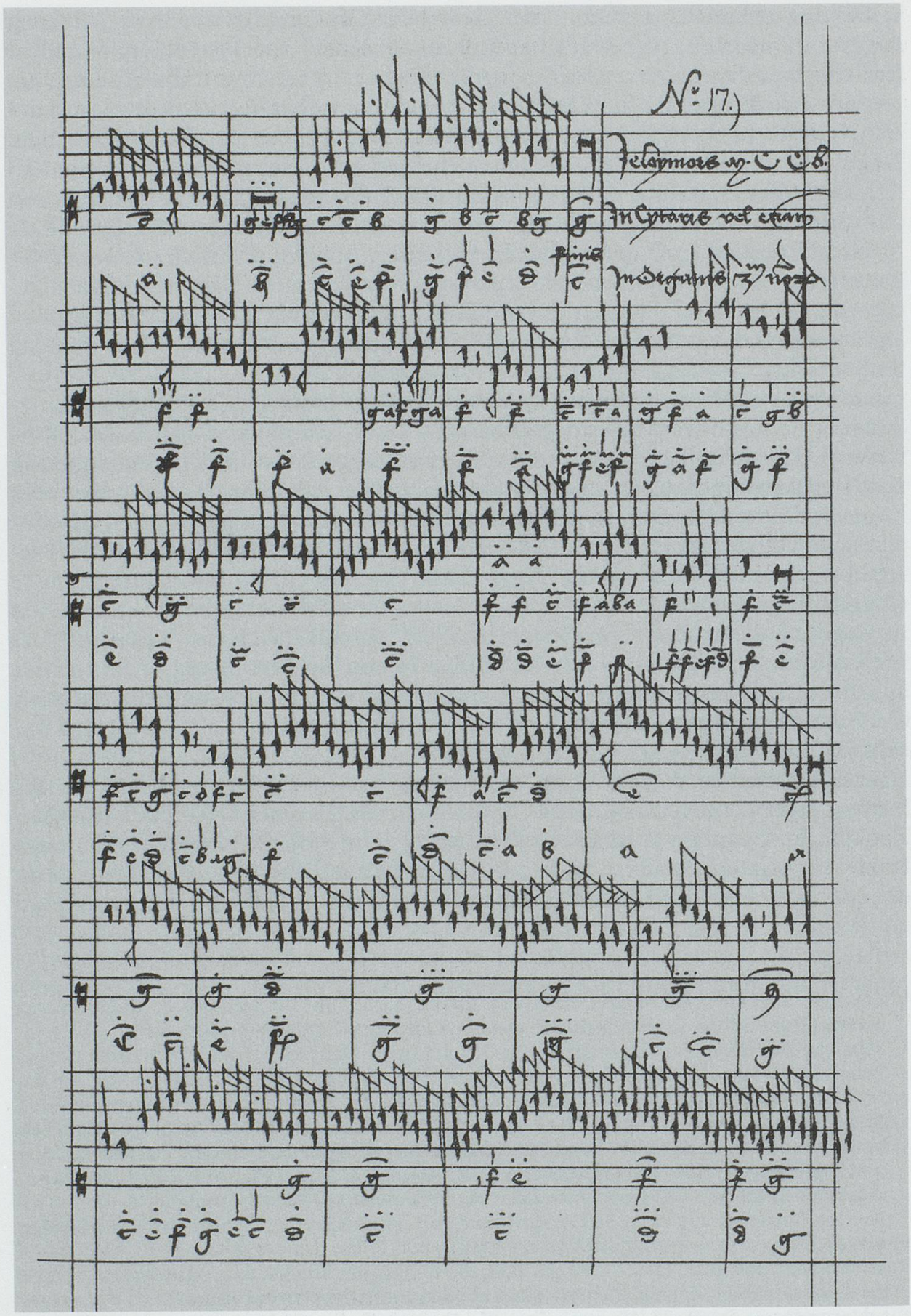

Abb. 3: *Buxheimer Orgelbuch*, „In Cytaris vel etiam In Organis".

handeln, wobei eine Baß-Laute, wie sie auf dem Kasseler Blatt beschrieben ist, die mittels Tonbuchstaben notierten Unterstimmen spielen würde, während ein zweites, höher gestimmtes Instrument die verzierte Oberstimme übernähme, die auf dem Liniensystem notiert ist. Alle notwendigen Angaben zum Lesen dieser Notation für Lautenisten stellt der Kasseler *COLLVM LUTINE* im Prinzip bereit.

Als Beispiele für die Zeichenidentität sei auf den Mordent für c2 in der Oberstimme im ersten Takt hingewiesen, auf die Akzidentien-Kennzeichnung für b1 im ersten Takt der vierten Zeile in der Oberstimme und für fis1 im zweiten Takt der fünften Zeile im Tenor. Die Tripla-Zeichen mit Schlingen oben an der Cauda finden sich in der Oberstimme im vierten Takt der fünften Zeile. Unterschiede zu den Angaben des Kasseler Blattes ergeben sich im Detail nur in den im *Buxheimer Orgelbuch* geschwärzten Notenzeichen der Oberstimme; allerdings handelt es sich hierbei um eine Schreibergewohnheit. So finden sich am Ende des auf 1455 datierten Tabulaturteiles des *Lochamer Liederbuches* – und wohl auch später eingetragen – einige Tabulaturen, die „hohle" Notenköpfe für die Oberstimme benutzen, wobei an einer Stelle sogar während der Abschrift von schwarzen zu hohlen Noten gewechselt wurde.[37] Zudem verwenden die Tabulaturaufzeichnungen durchweg vereinfachte Tonbezeichnungen für die Unterstimmen – also „f" statt „favt" oder „a" statt „alamire" –, so wie sie auf dem Lautenkragen bei den Tonequivalenzen angegeben sind. Dies ist aber vor allem ein Beleg für den didaktischen Charakter des *COLLVM LUTINE* sowie dafür, daß die verkürzte Bezeichnung aus pragmatischen Gründen gebräuchlich war. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß auch die Notation in Arnolt Schlicks eingangs genannten *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten* ganz ähnlich ist.[38]

Daß die vergleichsweise zahlreich erhaltenen Quellen mit deutscher Orgeltabulatur im Prinzip auch das Repertoire der Lautenisten erschließen, ist an sich naheliegend und wurde auch immer wieder vermutet – nur fehlten bislang konkrete Belege.[39] Neben dem zitierten Vermerk im *Buxheimer Orgelbuch* und eben dem Kasseler *COLLVM LUTINE* kann noch ein weiterer Beleg für eine beiden Instrumenten gemeinsame Notation angeführt werden. Am 8. Juni 1506 sendet der Bamberger Kanoniker Lorenz Beheim einige Hefte mit Noten an den Nürnberger Ratskonsulenten und Humanisten Willibald Pirckheimer, darunter Bassadanzas des Lautenisten Gian Maria Alemanni und ein „I zelor amoris" (vermutlich wiederum eine Version des berühmten „Je loe amours")

[37] D-Bsb Ms. 40613, pp. 88–92, p. 90 ein als „Paumgartner" bezeichneter Satz mit dem Wechsel von schwarzen zu hohlen Notenköpfen; dies resultiert vermutlich aus der Abschrift einer Vorlage mit schwarzen Noten, wie sie sich in der Aufzeichnung desselben Satzes sowie weiteren Konkordanzen im *Buxheimer Orgelbuch* findet (a.a.O., Nr. 110 fol. 61 und Nr. 113 fol. 61v).

[38] Im umfangreicheren Teil in deutscher Orgeltabulatur (fol. A-Giiij^{v}) ergeben sich Unterschiede nur in der Oberstimme in Bezug auf die Notation alterierter Töne, die hier mit unten an den Notenkopf angehängten Schlingen bezeichnet sind; alle Verzierungen wie etwa Mordente werden dort ausnotiert.

[39] Vgl. etwa Peter Danner, „Before Petrucci: The lute in the fifteenth century", *Journal of the Lute Society of America* 5 (1972) 4–17, 13; Timothy J. McGee, „Instruments and the Faenza codex", *EM* 14 (1986) 480–490, 487–488.

eines gewissen Boruni, und gibt dazu Kommentare zum Schwierigkeitsgrad der Stücke. Aus dem Kontext geht eindeutig hervor, daß es sich dabei um Musik für Laute handelt. Dann fällt der bemerkenswerte Satz: „Deinde est alia simplex bassa, quae potest pulsari in organis."[40] („darunter findet sich eine andere einfache Bassadanza, die man auch auf der Orgel spielen kann"). Vielleicht waren die Noten so aufgezeichnet, daß sie gleichermaßen auf der Laute wie auf der Orgel gespielt werden konnten.

*

Die Ältere deutsche Orgeltabulatur trennt in der Aufzeichnung deutlich die mensural notierte Ober- von den mittels Tabulatursymbolen notierten Unterstimmen. Bezogen auf eine Ausführung durch Laute müßten sich zwei Lautenisten diese Stimmen teilen. Tatsächlich belegen Rechnungsbücher und ikonographische Zeugnisse vielfach,[41] daß im 15. Jahrhundert polyphone Musik mit mindestens zwei, meist unterschiedlich großen Lauten aufgeführt wurde, wobei ein Spieler, der „Tenorista", die Unterstimme übernahm, während der „Diskantista" mit virtuosen Verzierungen die Oberstimme spielte.[42] Oft zitiert ist die Beschreibung dieser Aufteilung von Johannes Tinctoris um 1480 mit „associati" und der Hervorhebung des Lautenisten Pietrobono (?1417–1497) als überragendem Improvisator der Oberstimme.[43] Dann fährt Tinctoris fort, daß andere aber zwei, drei und sogar vier Stimmen allein auf einer Laute spielen könnten, „quod multo difficilius est".[44] Obwohl die Praxis des Duospiels noch bis weit in das 16. Jahrhundert weiterbestand,[45] vollzog sich mit dem allmäh-

[40] Emil Reicke (Hg.), *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, a.a.O., 371; in frz. Übersetzung zitiert bei Christian Meyer, „Musique et danse a Nuremberg", a.a.O., 62.

[41] Vgl. Keith Polk, „Voices and instruments: soloists and ensembles in the 15th century", *EM* 18 (1990) 179–198; ders., *German instrumental music of the late Middle Ages. Players, patrons and performance practice*, Cambridge 1992 (Cambridge musical texts and monographs), 25–27.

[42] Vgl. Kurt Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Tutzing 1967 (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 11), 104–109.

[43] Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musice*, a.a.O., lib. IV: „Siquidem: nonnulli associati: supremam partem cujusvis compositi cantus: cum admirandis modulorum superinventionibus: adeo eleganter ea personant: ut profecto nihil prestantius. Inter quos: Petrus bonus Herculis Ferrarie ducis incliti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est preferendus."; vgl. auch David Fallows, „15th-Century lute tablatures", a.a.O., 27–28, und Lewis Lockwood, „Pietrobono and the instrumental tradition at Ferrara in the fifteenth century", *RIM* 10 (1975) 115–133, ders., *Music in Renaissance Ferrara*, a.a.O., 95–108, und F. Alberto Gallo, *Music in the castle. Troubadours, books, and orators in Italian courts of the thirteenth, fourteenth, and fifteenth centuries*, Chicago & London 1995, 86–97.

[44] Ganz ähnlich heißt es noch in *Compositione di meser Vincenzo capirola*, a.a.O., 4 „Nota. il piu bel secreto et arte e, nel meter suxo una cosa, et sonar".

[45] Vgl. Belege bei Kurt Dorfmüller, *Studien zur Lautenmusik*, a.a.O., und den Beleg von 1523 für „Zuan Maria zudio con tre sui compagni, che sonavano di lauto a quattro, e lui con la pena mirabilmente" (zit. nach Gianluigi Dardo, „Contributo alla storia del liuto in Italia: Johannes Maria Alamus e Giovanni Maria da Crema", *Quaderni della Rassegna Musicale* 3 [1965], 143–157, 147).

lichen Übergang zum Solospiel ein Wechsel in der Spielweise und in der Folge auch in der Notation für Laute: hier in der Ausbildung einer spezifischen lautenistischen Griffschrift, die zudem nördlich der Alpen anders gestaltet war als in Italien und westlich des Rheins.

Vor diesem Hintergrund läßt sich die eingangs angesprochene große zeitliche Lücke zwischen dem Privileg Petruccis 1498 und seinem ersten Lautendruck von 1507 in einem neuen Kontext sehen. Während des 15. Jahrhunderts konnten Lautenisten auf Aufzeichnungen in sogenannter Deutscher Orgeltabulatur zurückgreifen, sofern sie schriftliche Notate benötigten. Es stellt sich also nicht das Problem, daß keine Lautentabulaturen aus dieser Zeit erhalten sind, sondern daß sie in unerwarteter Form vorliegen. In den Jahren vor 1500 setzten sich verschiedene Entwicklungen durch, die einen beträchtlichen Einfluß auf die Gestalt von „Intaboladure dorgano et de liuto" haben mußten: so die Verbreitung unterschiedlicher Aufzeichnungsweisen für Lauten bzw. Tasteninstrumente, aber auch die Trennung der Märkte in deutsche und italienische Notationsweisen. Bezogen auf das Lautenspiel und die Konsequenzen für seine Notation sind auch die unterschiedlichen Spielpraktiken des (älteren) Lautenduos gegenüber dem (moderneren) solistischen Spiel von Bedeutung, da vor allem das solistische polyphone Spiel eine vorangehende Einrichtung des Satzes auf die Griffmöglichkeiten der Laute verlangte, die dann auch schriftlich fixiert und als bewahrenswerte Lösung etwa an Schüler weitergegeben werden konnte.

So ist es vielleicht nicht zufällig, daß Ottaviano Petrucci 1498 in seinem Privilegantrag eine „und"-Formulierung benutzt („dorgano *et* de liuto"). Dies kann zwar im Sinne einer Abgrenzung von summarisch gefaßter instrumentaler Aufzeichnung gegenüber vokaler verstanden werden (dem „Canto figurado"), ist aber vielleicht in einem viel wörtlicheren Sinne zu verstehen, nämlich als eine unentschiedene Position gegenüber diesen Entwicklungen: „dorgano et de liuto" könnte schlicht Tabulaturen im allgemeinen Sinne bedeuten – wenn man nicht sogar vermuten möchte, Petrucci beziehe sich auf eine gemeinsame Aufzeichnungsweise, die sowohl von Organisten wie Lautenisten gelesen werden konnte.[46] Diesen Bereich schriftlich fixierter Musik wollte sich Petrucci mit dem Privileg 1498 vorsorglich sichern und damit auch potentielle Konkurrenten abhalten. In diesem hypothetischen Szenario zwang erst der Vorstoß des Lautenisten Marco dall'Aquila, der sich konkret auf „alcuna tabullatura de lauto de alcuna sorte" bezog, den Verleger Petrucci 1507 dazu, einen ersten Druck wenigstens in einer Art, nämlich eine italienische Lautentabulatur, herauszubringen.[47]

[46] Tatsächlich haben sich in Italien keine entsprechenden Quellen in sogenannter Deutscher Orgeltabulatur erhalten, allein das erwähnte Fragment in Bologna enthält eine knappe Anleitung hierfür.

[47] So bereits eine Vermutung von Anton Schmid, *Ottaviano dei Petrucci*, a.a.O., 14.

COLLVM LUTINE (D-Kl 2° Ms. Math. 31)

<links oben auf fol. I:>

Singna equiualencia

Suspiria

Semito[Fehlstelle]*is*

Cardinalia

Singna sursum traxio*nis*

Reincepc*ion*es

Mordante

Concordancie

Longa

Breuis

Minima

Semiminima

Tripla

Fusela

<Zusatz hinter „Semiminima“ und dem Rhythmuszeichen:>

In cantu *talis est* / In cantu taliß in lut*is est* taliß

<unterhalb von „Fusela“:>

pausat*ur* ad [durchgestrichen „ad sp“] triu*m* notar*um* talium

spaciu*m* p*ropter* sex talium notar*um* // hoc mo*do* nouem [Fehlstelle] talium

signu*m* t*ale* vniu*s* talis

vniu*s* talis

<unterhalb des Lautenhalses:>

Conficiu*nt* vniu*m* t*empus* [mit „Baum“-Darstellung des Tempus perfectum cum prolatio minori]

<rechts daneben:>

carent Are
se*mi*tong*is* Alamire
dsolre
dlasolre
Aala*mi*re

Claues ggsolreut
ccsolfaut
faut
Cfaut
Gamaut

< auf dem Lautenkragen
(die erste Kolumne findet sich rechts über der Rosette; * = Abbreviaturzeichen):>

dla[solre]	ee*s*	eelami	ffaut	ff*is*	ggsolreut	gg*is*	aalamire	
alam[ire]	bf[*]	bfabmi	ccsolfaut	cc*is*	d^v	ee*s*^{v}	ee^v	
Ela[mi]	faut	f*is*	gsolreut	g*is*	a^v	bf[*]^v	bf^v	cc^v
Cfa[ut]	c*is*	dsolre	e*s*	e^v	f^v	f*is*^{v}	g^v	
Gam[maut]	g*is*	are	B[*]	Bmi	c^v	c*is*^{v}	d^v	