

<b>Zeitschrift:</b>	Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
<b>Herausgeber:</b>	Schola Cantorum Basiliensis
<b>Band:</b>	39 (2019)
<b>Artikel:</b>	"Auf die [...] grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten" : Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts
<b>Autor:</b>	Lewon, Marc
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-961723">https://doi.org/10.5169/seals-961723</a>

### 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:** 13.01.2026

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

# «Auf die [...] grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten»

## Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts

Marc Lewon

Hans Gerle verkündet bereits im Titel seines Lehrbuchs *Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten* von 1532, dass «[...] Darynen ein liebhaber vnd anfenger berürter Instrument so dar zu lust vnd neygung tregt / on sonderlichen Meyster mensürlich durch tegliche vbung leichtlich begreiffen vnd lernen mag [...]»<sup>1</sup> und bekräftigt noch einmal im Nachwort,

«Das ich aber etliche ding so schlecht vnd so einfeltig vnd gantz kindisch fürgeben hab / das hab ich den vnerfarnen zu gut than / damit sie es wol verstehen vnd das selbig auffs best einbilden mögen / Ich habs nit für die erfarnen geschrieben / dann ich weyß ia wol die gelerten durffen keines lermaysters sie sind für sich geschickt genug.»<sup>2</sup>

Die vielen verschiedenen Tabulatursysteme des 15. und 16. Jahrhunderts sind meistens intuitiv und leicht nachvollziehbar, weil sie in der Regel eben nicht für professionelle Spieler, sondern für interessierte Laien erfunden wurden. Sie verwenden dabei entweder Elemente der vertrauten Mensuralnotation, wie die früheste bekannte Lautentabulatur, das *Kassler-Wolfenbütteler*

---

<sup>1</sup> Hans Gerle, *Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten / welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Composicion auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist / sampt verborgener applicacion vnd kunst*, Nürnberg: Hieronymus Formschneyder 1532, fol. [A1r] (Titelblatt).

<sup>2</sup> Ebd., fol. [O4r] (Nachwort).

*Tabulatursystem*,<sup>3</sup> oder setzen eine Art Koordinatensystem ein, bei dem die Linien den Saiten des Instruments entsprechen, während die zu greifenden Bundpositionen und die anzuschlagenden Saiten durch Zahlen oder Buchstaben angegeben werden, wie in der französischen oder der italienischen Lautentabulatur, bzw. verwandten Systemen wie der spanischen Vihuela-Tabulatur und der neapolitanischen Lautentabulatur. Als einziges System schert dabei die sogenannte «deutsche Lautentabulatur» aus, die schon von den Zeitgenossen als unpraktisch und unlogisch empfunden wurde, zugleich aber in allen frühen Musiklehrern und Tabulaturbüchern des deutschsprachigen Raums verwendet wurde. Ihre Erfindung wird dem berühmten blinden Organisten und Lautenisten Conrad Paumann (ca. 1410–1473) zugeschrieben, wie Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* bereits 1511 feststellt:

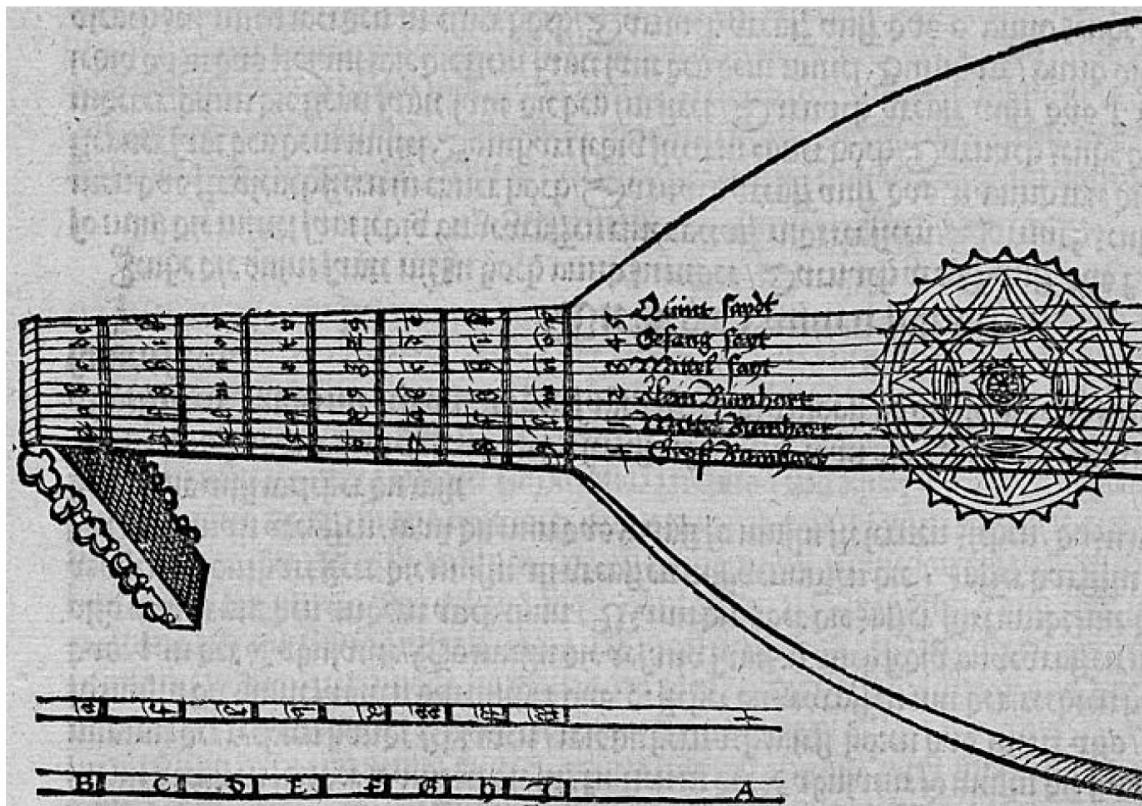
ayn blind zú närenberg geborn vnd zú münchen begraben sie gewesen / hatt meister Conrat von närenberg gehaißen / der zú seyner zeytt vor ander instrumentisten gelopt vnnd gerümpft sey worden / Der hatt auf den kragen der Fünff kore / vnnd vff siben bünde das gantz alphabet haissen schreiben / vnnd als das ayn mall auß ist gewesen / hatt er wider von vornen an dem alphabet angefangen / vnd die selben búchstaben alle des andern alphabets dupliert / vnd darauß mag ich verstan das er nit mer dann neün saitten vff der lautten hatt gehabt.<sup>4</sup>

Da dieses System weder an instrumentenbauliche Veränderungen flexibel anpassbar noch kompatibel erweiterbar ist, mussten für Ausweitungen des

---

<sup>3</sup> Für eine Einführung zum *Kassel-Wolfenbütteler Tabulatursystem*, sowie einer eingehenden Analyse, Transkription und Edition der *Wolfenbütteler Lautentabulatur* (ca. 1460), der einzig bislang bekannten Quelle mit diesem System, siehe die Blogreihe <https://mlewon.wordpress.com/category/wolfenbuttel/> (31.5.2019) und den Artikel: Marc Lewon, «The earliest source for the lute: The Wolfenbüttel lute tablature», in: *Journal of the Lute Society of America* 46 (2013), 1–70. Für eine kurze Einführung und eine Rekonstruktion der fragmentarischen Tabulaturen der Quelle, siehe: Marc Lewon, «A (re-)construction of the Wolfenbüttel lute tablature fragments», in: *Quarterly of the Lute Society of America* 51/1 (2016), 12–25.

<sup>4</sup> Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benannten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen. Kurtzlich gemacht zu eren der hochwirdigen hochgeborenen fürsten vnnd herren: herr wilhalmen Bischoue zue Straßburg seynem gnedigen herren*, Basel: Michael Furter 1511.



**Abb. 1:** Lautenkragen für die deutsche Lautentabulatur mit zwei gebräuchlichen, alternativen Bezifferungen für den «Groß Bumhart» (Detail). Gerle, *Musica Teusch*, 1532, fol. [I4r].

Tonumfangs nach unten – durch Hinzufügen weiterer, tieferer Saiten – und nach oben – durch Hinzufügen weiterer Bünde – neue Zeichen erfunden werden. Weil diese Erweiterungen nicht genormt vorgenommen wurden, sind in den Quellen des 16. Jahrhunderts dementsprechend verschiedene Versionen des Systems parallel anzutreffen.

Die deutsche Lautentabulatur erfordert das Auswendiglernen jeder einzelnen Griffposition auf dem Instrument. Daher ist der hier abgebildete, sogenannte «Lautenkragen», der die einzelnen Griffpositionen wie in einer Tabelle aufführt, auch Standard in allen deutschen Lehr- und Tabulaturdrucken dieser Zeit (Abb. 1). Teilweise gehen die Lautenkragen sogar auf den unterschiedlichen Gebrauch bei der Bezifferung der später hinzugefügten, tiefsten Saite – dem «Großbrummer» oder «Groß Bumhart» – ein.

Die Tabulatur als System hat gewisse Vorteile: Bei der Herstellung des Drucks kann auf das aufwändige Liniensystem verzichtet werden, die Notation ist erheblich platzsparender als ihre romanischen Konkurrenten und sie

lässt sich leicht diktieren. Letzteres war möglicherweise ein treibender Faktor bei der Erfindung des Systems durch einen blinden Spieler. Der Nachteil liegt in der wenig intuitiven Anlage des Systems und der Notwendigkeit, es komplett auswendig lernen und präsent halten zu müssen. Darüber beschweren sich nicht nur neuzeitliche Spieler. Schon Martin Agricola, der sich im Kern auf Virdung stützt, schreibt über dieses Tabulatursystem in seiner in Knittelversen gehaltenen *Musica instrumentalis deudsche* von 1529:

Das yhre Tabelthur erfunden sey [...]  
 Von eym Lautenschlager blind geborn  
 So han sie den rechten Meyster erkorn.  
 Sol nu ein blinder (welchs nicht gleublich ist)  
 Von solcher kunst reden aus rechter list.  
 Der die Musicam nie recht hat erkant  
 On welche all Instrument sind ein tand.  
 Hat doch ein sehnder gnug zu schaffen [...]  
 Also möchte ich wol billich sagen  
 Wenn mich einer drümb würde fragen.  
 Das der blinde Meyster die leer Jungen  
 Auff den vnrechten weg hat gedrungen.  
 Vnd sie mit sehnden augen blind gemacht  
 Es ist kein wunder / das man yhrer lacht.  
 Dieweil ein blinder den andern füret  
 So werden sie beide narrn gespüret [...]  
 Vnd fallen zuhauff ynn ein finster loch  
 Weil sie han gezogen an einem ioch  
 So wissen sie nicht / wo aus / odder ein  
 Vnd haben villeicht zubrochen die beyn. [...]  
 Darümb wiltu disser kunst recht nach gan  
 So ker dich nicht an einen blinden man.  
 Hör / Hör / was ich dir trewlich raten will  
 Denn ich bin auch gewest bey solchem spil.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsche ynn welcher begriffen ist / wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol / Auch wie auff die Orgel / Harffen / Lauten / Geigen / vnd allerley Instrument vnd Seytenspiel / nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen*, Wittenberg: Georg Rhau 1529, fol. 29v–30r. Dabei bemüht Agricola das beliebte Sprichwort vom Blinden, der den Blinden führt, das unter anderem

Agricolas humorvolle Schimpftirade und seine Forderung nach einem anderen Tabulatursystem für die Laute mündet in seinem Versuch, eine neue (deutsche) Tabulatur einzuführen, die anstelle der Griffpositionen die wahren Tonnamen verwendet.<sup>6</sup> In zwei Tafeln stellt er «Die Musicalische Scala mit der alten vngründten Tabelthur»<sup>7</sup> seiner neuen, «rechte[n] Tabelthur / welche aus dem rechten fundament der Musica genomen»<sup>8</sup> gegenüber und fügt zur Veranschaulichung und als Machbarkeitsbeweis ein intavoliertes dreistimmiges Lied nach seiner Methode hinzu: «Ach gott von hýmel sich dar eyn».<sup>9</sup> Ferner zeigt er die Möglichkeiten seines neuen Tabulatursystems auf, das jetzt nicht nur für Lauten oder große Geigen in gleicher Stimmung funktioniert, sondern auf alle polyphoniefähigen oder in polyphonen Ensembles eingesetzten Instrumente übertragen werden kann: «Disse Tabelthur / wie ytzt berürt / Mag auff all Instrument werden gefürt [...] Denn / Lauten /

---

in Sebastian Brants Narrenschiff zitiert wird («Eyn blynd den andern schyltet blyndt / Wie wol sie beid gefallen synt», Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Basel: Johann Bergmann von Olpe 1494, Kapitel Nr. 40: «An narren sich stossen», Zeile 13–14), und in der Folge in zahlreichen Gemälden und Sprichwortsammlungen aufscheint, darunter in einem Gemälde von Pieter Bruegel dem Älteren von 1568 mit dem schönen Detail, dass der führende und bereits gefallene Blinde das Bettlerinstrument dieser Zeit trägt: eine Drehleier.

<sup>6</sup> «Ich sage noch / das die Lautenschleger / Müssen haben einen blinden zeyger. / Das sie mit dem absetzen so handeln / Sie möchtens billicher weis wol wandeln. / Die Orgnisten sind ym recht nachgangen / Vnd haben ganz künstlich angefangen. / Aus der rechten kunst Musica genant / Kümpt yhre tabelthur ynn alle land.» Agricola, *Musica instrumentalis deudscher* (wie Anm. 5), fol. 31r. Agricolas Forderung nach einem Wechsel zu einem der Orgeltabulatur vergleichbaren System für die Laute geht soweit, dass er mit einem erneuten Seitenhieb auf Paumanns fehlendes «Augenlicht» – seine Tabulaturreform rhetorisch vorbereitet: «Auch mag ich [...] sagen [...] Das die Organisten viel clüger seyn / Als die Lutinisten mit yhrem scheyn. / Denn disse (wie ich mich lasse duncken) / Sind auff dismal gewesen ganz druncken. / Da sie yhr Tabelthur haben erticht / Auch haben sie vielleicht gehabt kein licht. / Das sie die Noten nicht haben erkant / Vnd die Claves gesatzet forn an den rand.» Ebd., fol. 29r–v.

<sup>7</sup> Agricola, *Musica instrumentalis deudscher* (wie Anm. 5), fol. 33v.

<sup>8</sup> Ebd., fol. 34r.

<sup>9</sup> Ebd., fol. 38v–40r.

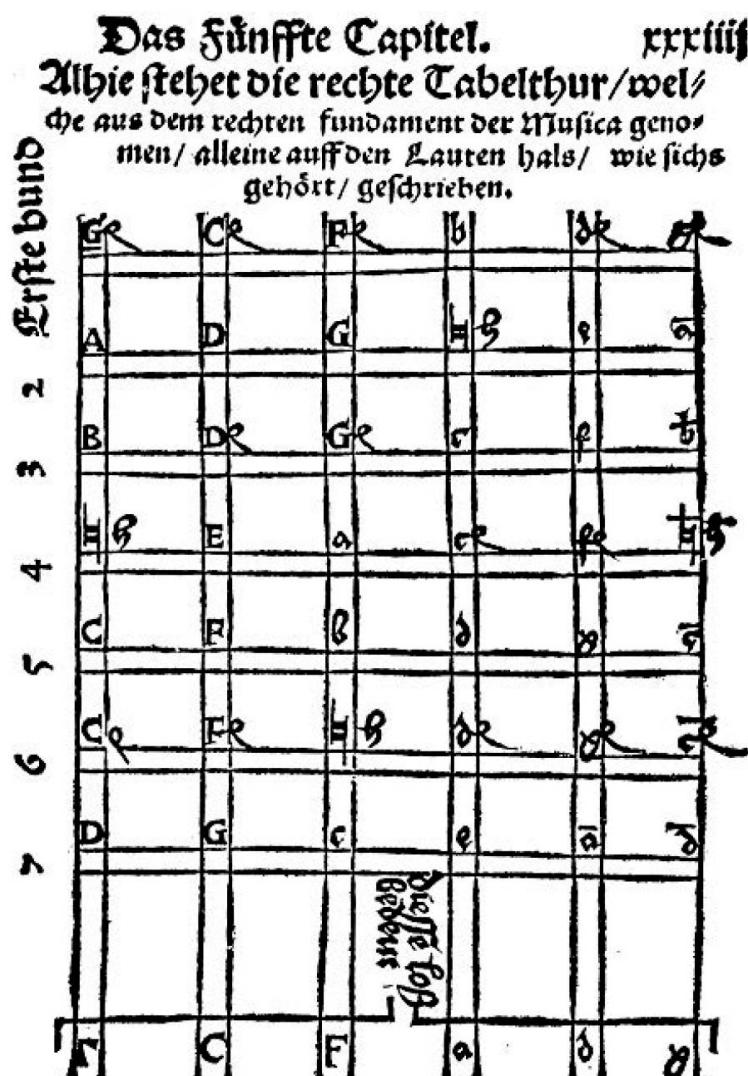


Abb. 2a: Agricolas «rechte Tabelthur». Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529, fol. 34r.

Harffen / Orgeln vnd Psalter / Haben fast ein art bey vnserm alter.»<sup>10</sup> Was er dabei jedoch nicht löst, wenngleich er es anspricht, ist das Problem oder die Notwendigkeit alternativer Griffpositionen für Lautenintavolierungen. Solche Griffe sind auch in seinem Tabulaturbeispiel nötig, dort aber nicht markiert (Abb. 2). Immerhin ist seine sogar diminuierte Intavolierung fast fehlerfrei notiert und lässt sich im Gegensatz zu Virdungs Beispiel (siehe unten) problemlos solistisch auf der Laute interpretieren. Agricolas innovativer Vorstoß sollte jedoch folgenlos bleiben, denn die (alte) deutsche Lautentabulatur hat-

<sup>10</sup> Ebd., fol. 32r.

Auff die Lauten.

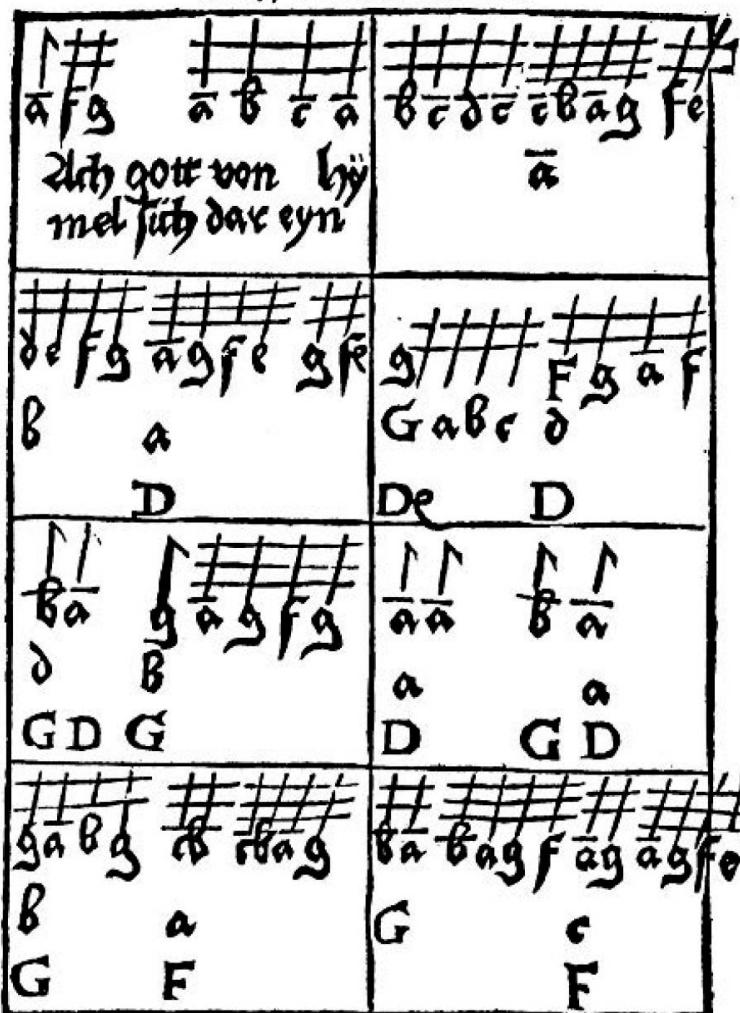


Abb. 2b: Erste Seite von Agricolas Intavolierungsbeispiel «Ach gott von hÿmel sich dar eyn». Agricola, *Musica instrumentalis deudsche*, 1529, fol. 38v.

te sich seit dem späten 15. Jahrhundert bereits über viele Jahrzehnte hinweg verbreiten und durchsetzen können. Sämtliche zeitgenössischen Lehrbücher und Tabulatursammlungen aus dem deutschsprachigen Raum bedienten sich in der Folge ausschließlich der überkommenen deutschen Tabulaturschrift, sowohl für die Intavolierung auf der Laute als auch auf den «großen Geigen».

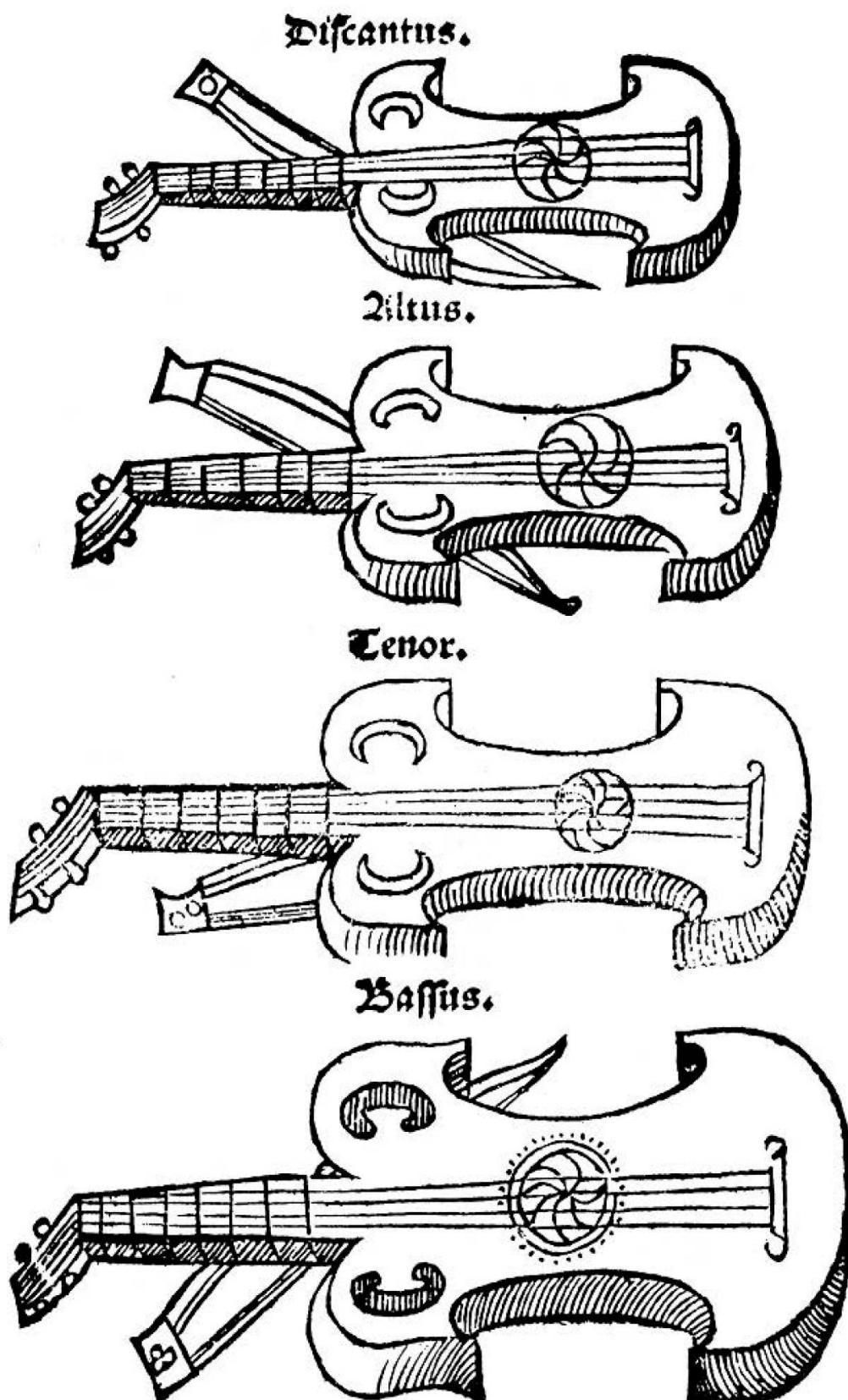


Abb. 3: Groß Geigen-Consort. Agricola, *Musica instrumentalis deudsche*, 1529, fol. 46v.

Das sind die Defelein darin alle spaciis vnd linien mit den Buchstaben  
vnd Ziffer der grossen Geygen verzeichenet.

The image shows musical notation from Hans Gerle's 'Musica vnd Tabulatur' (1546). At the top, three staves are labeled: Discant, Tenor vnd Alt, and Bass. Below these are two sets of grifftafeln (fretboard diagrams) for the Discant and Tenor. The Discant grifftafel shows fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6) and string numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) for various positions. The Tenor grifftafel also shows fingerings and string numbers. Below the diagrams are two staves of musical notation. The first staff is for Discant, featuring vertical strokes and tablature-like markings. The second staff is for Tenor, also with vertical strokes and tablature-like markings. The notation consists of vertical stems with horizontal dashes or dots indicating pitch and rhythm.

Abb. 4: Grifftafeln für das Groß Geigen-Consort mit Notenbeispiel «Es flug ein kleynes walt vogelein» (Discant und Tenor). Gerle, *Musica vnd Tabulatur*, 1546, fol. [H4v] und fol. [IV].<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Hans Gerle, *Musica vnd Tabulatur / auff die Instrument der kleinen vnd grossen Geygen / auch Lautten*, Nürnberg: Hieronymus Formschneyder 1546 = korrigierte und erweiterte Neuauflage des Drucks von 1532.

## «Der Erst tayl von den grossen Geygen»<sup>12</sup>

Die deutsche Lautentabulatur wurde bekanntlich nicht nur zur Notation von Einrichtungen für die Laute, sondern auch für die «grossen Geigen» verwendet, deren relative Saitenstimmung mit jener der Laute identisch war. Es überrascht daher nicht, dass beide Instrumentenfamilien in den ‘deutschen’ Musiklehrbüchern von Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511), Martin Agricola (*Musica instrumentalis deudsche*, Wittenberg 1529) und Hans Gerle (*Musica Teusch*, Nürnberg 1532, mit der korrigierten und erweiterten Neuauflage *Musica vnd Tabulatur* 1546) stets in einem Zug genannt und deren verwandte Tabulaturen in Nachbarschaft zueinander besprochen werden. Hier kommt auch ein Vorteil zum Tragen, den die ‘alte’ deutsche Lautentabulatur gegenüber Agricolas Reformvorschlag hatte: Sie ist keine absolute Tonschrift, sondern gibt – wie im Übrigen alle anderen Lautentabulatursysteme auch – nur relative Griffpositionen an, so dass die gleiche Intavolierung ohne Umdenken auf ein Instrument mit gleicher Relativstimmung, aber anderem Stimmtönen übertragbar bleibt. Das ist besonders für ein Consort aus unterschiedlichen Instrumentengrößen von Vorteil. Trotz aller Übertragbarkeit des Tabulatursystems findet der Aspekt des polyphonen Solospieles – der ja für die Laute elementar mit der Erfundung der Tabulatur verbunden ist – in diesen Lehrbüchern keine Entsprechung für das Instrument der großen Geige. Die in Italien anzutreffende polyphone Praxis des «cantar alla viola» der professionellen Spieler, als Parallele zur solistisch eingesetzten Laute, ist in den Quellen nördlich der Alpen nicht anzutreffen: Die Musik wird hier stets auf ein Geigenensemble übertragen, dessen einzelne Mitglieder einstimmig spielen.<sup>13</sup> Eventuell ist das eine Reaktion mit Rücksicht und in Hinblick auf das Niveau des zahlenden Zielpublikums dieser Drucke, das eben nicht in erster Linie aus Berufsmusikern, sondern aus interessierten Laien bestand, die zu gesellschaftlichen Anlässen und zur privaten Unterhaltung gemeinsames, polyphones Musizieren im kleinen Kreis pflegten. Dazu passt jedenfalls das Eingangszitat

---

<sup>12</sup> Gerle *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. [A2v].

<sup>13</sup> Siehe dazu die Kapitelüberschrift «Wie sichs gebürt recht zu Tabuliren auff allerley geigen / vnd andern Musicalischen Instrumenten / auff welchen nur eine stymme gemacht wird», Agricola, *Musica instrumentalis deudsche* (wie Anm. 5), fol. 51r.

Gerles, der in seinem Druck nicht müde wird, darauf zu verweisen, dass er sein Lehrwerk nicht für die «erfarnen in der kunst» verfasst habe.<sup>14</sup>

Obwohl in Agricolas Abbildung des Groß Geigen-Consorts das Alt- und das Tenor-Instrument leicht unterschiedlich groß erscheinen, werden sie bei den anschließenden Erläuterungen der «zuhauff stymming» als identisch gestimmt gepaart (Abb. 3). Dieser Sachverhalt ist bei Gerle (Abb. 4) etwas anschaulicher dargestellt, wo auf einen Blick zu sehen ist, dass der Discant eine Quinte über Alt und Tenor steht und der Bass eine weitere Quarte darunter, wenn man z. B. die Griffposition «o», die dem 3. Bund auf der zweithöchsten Saite, der «Gesangsait», entspricht, auf allen drei Instrumenten direkt vergleicht.

Virdung und bis zu einem bestimmten Grade auch Agricola beschreiben den Gegenstand in ihren Traktaten mit einer gewissen Distanz. Das unterscheidet sie von Gerle, der als Instrumentalist mit der Praxis der Lautenisten und Geigenspieler innig vertraut ist und entsprechend souverän über die Materie berichtet. Bei ihm folgt eine anschauliche Umschrift eines vierstimmigen Liedes in das Tabulatursystem. Die Griffpositionen auf den Instrumenten sind dabei wegen ihrer gleichen Relativstimmungen identisch markiert. Aufgrund der abweichenden Grundtöne resultieren die gleichen Zeichen und Griffpositionen jedoch in unterschiedlichen Tonhöhen. Während Gerle sich mit wertenden Kommentaren zurückhält, legt Agricola, der zuvor schon bei der Ablehnung des Systems der deutschen Lautentabulatur kein Blatt vor den Mund nahm, nach. Er liefert abgesehen von einem Beispiel in seiner reformierten Tabulaturschrift zwar kein Repertoire für das Geigenensemble, weist aber darauf hin, dass die Tabulatur nur für diejenigen Spieler gedacht sei, die Mensuralnotation nicht lesen können. Die Arbeit des «Absetzens», also des Umschreibens in die Tabulatur, könne man sich sparen, wenn man «nach den Noten spielen kann». Wer aber die Noten nicht lesen könne, der solle sich nach der Tabulatur richten und muss sich zugleich gefallen lassen, von Agricola als «grober knollen» («plumper Mensch», bzw. Bauer) beschimpft zu werden – wobei er den Leser im Unklaren darüber lässt, ob diese letzte Schmähung eventuell nur für die vorbehalten ist, die sogar die Umschrift in Tabulatur nicht verstehen:

---

<sup>14</sup> Zu Hans Gerle und seinem Zielpublikum siehe auch den Beitrag von Thomas Röder, «Gerle und Nürnberg» in diesem Band.

O haylige/onbeflecte/zart iunctfrawschaffemarie =  
was lobs vnd zir/sollich von dir/sagen dañ du hast ye =  
in deiner schoß/getragen durt/leiplichen plos/bis indt geburt  
den.welchen doch/die himel noch/Begreiffen mochten nye =

Nym an das wort/du höchster hort/maria iunctfraw rayne =  
Das dir von gott/verkunder hort/sant gabriel allayne =  
Du wirdst gebern/mit aller zir/gott vnsern hern/drum sprechen wir/  
woll das du seyst/die gebenedeyst/ob allen fraven gmayne.=

Selig bist du/hailig dar zu/O maria iunctfrawe =  
dar zu du bist/die wirdigist/als lobs so ich dich scharwe =  
Dan von dir gmaidt/ist vns die sun/der grechitkait/entsprungen nün  
vnsrer Jesus/hergot Christus/Bitt für vns als ich traure =

Abb. 5a: Tenor von «O haylige onbeflecte». Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [H4v].

Kanstu ia noch den Noten nicht spilen  
So thu billich noch disser ler zilen.  
Vnd setz ygleiche stym besonderlich  
Aus dem gesang ynn buchstaben zymlich  
Das ein yderman fur sich mag legen  
Eine stym / wie ichs ytzt will zegen.  
Idoch deucht michs viel besser geroten  
Das man solchs gebraucht noch den Noten.  
So darff man der müh vnd arbeit gar nicht  
Welche durch das absetzen geschicht  
Wer vorstendig ist / der mag es fassen  
Den groben knollen wirts nicht sein zu massen.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Ebd., fol. 51r-v.

Abb. 5b: Transkription des ersten Teils von «O haylige onbeflecte». \* = Originale Position des Wiederholungszeichens.

### «Nun folgt hernach [...] wie du auff der Lautten solt lernen»<sup>16</sup>

In seiner *Musica getutscht* beschreibt Sebastian Virdung erstmals den Intavolierungsvorgang auf Tasteninstrument und Laute für den interessierten Laien anhand eines Beispiels. Zunächst präsentiert er ein vierstimmiges Lied in Einzelstimmen und Mensuralnotation mit dem Text unter der Tenor-Stimme, wie es in dieser Zeit im deutschsprachigen Raum häufig anzutreffen ist (Abb. 5a). Die Übertragung in Partitur zeigt, dass die Notation aufgeht und

<sup>16</sup> Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. Iij r.

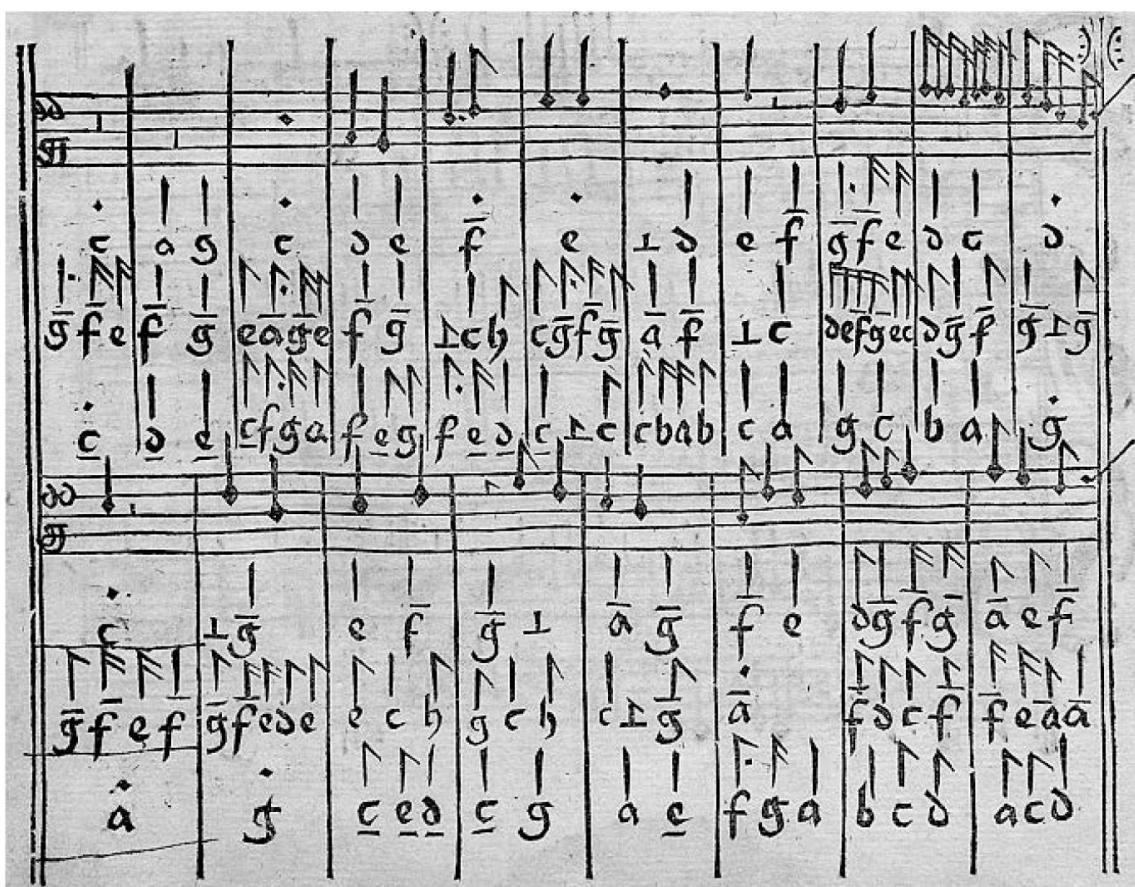


Abb. 6a: Erste Seite der Tastenintavolierung von «O haylige onbeflecte». Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [Jv].

praktisch fehlerfrei funktioniert. Nötige oder wahrscheinliche *musica ficta* ist zum Teil nicht angegeben und die Kennzeichnung für die Wiederholung des A-Teils ist in den einzelnen Stimmen nicht einheitlich, kann aber leicht gelöst werden. In meiner Edition (Abb. 5b) liegt der Tenor über dem Altus und folgt damit der Stimmhierarchie, die durch Virdungs *mise en page* vorgegeben ist.

Die nachfolgende Intavolierung für ein Tasteninstrument hat das vertraute Erscheinungsbild von Tastenquellen des 15. Jahrhunderts, wie dem Buxheimer Orgelbuch oder dem Instrumentalteil des Lochamer-Liederbuchs, in denen der Discantus in Mensuralnotation, in Partitur und mit Tactus-Stichen im Brevis-Abstand unterteilt über den in Buchstabennotation notierten Unterstimmen steht. Dabei bleiben die Stimmführungen erhalten, weil jeder Stimme eine Zeile zugewiesen wird, die mit jeweils eigener Rhythmusnotation versehen ist (Abb. 6a). Die Transkription (Abb. 6b) und ein Vergleich

The image shows a musical transcription for keyboard, consisting of four systems of music. Each system has two staves: a treble staff on top and a bass staff on the bottom. The music is written in common time (indicated by 'c'). The notation uses various note heads, including circles, ovals, and dots, along with rests. Arrows point to specific notes or groups of notes in the third and fourth systems, likely indicating Virdung's keyboard tablature. The first system starts with a long rest followed by a series of eighth-note patterns. The second system begins with an oval note. The third system features a complex pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth system concludes the transcription.

Abb. 6b: Transkription der Tastenintavolierung von «O haylige onbeflecte», [T. 9–15]. \* = In Virdungs Tastenintavolierung als Semiminima gesetzt.

mit der Liedfassung zeigen, dass die Notation ebenfalls kaum Fehler enthält und von der Vorlage nur in drei spezifischen Details abweicht: Erstens ist die Positionierung des Wiederholungszeichens einen Tactus früher angesetzt, so dass die Schlusskadenz des A-Teils fließend in die Wiederholung übergeht, zweitens werden Brevis- bzw. Tactus-Grenzen überschreitende Notenwerte wiederholt angeschlagen (oder zumindest so notiert) und drittens ist die *musica ficta* markiert, wobei keinesfalls sicher ist, dass auch alle beabsichtigten Alterationen in der Tabulatur notiert wurden – ein Sachverhalt, der z.B. in der Tabulatur von Jorg Wiltzell ganz eminent zum Vorschein kommt und auch im Buxheimer Orgelbuch immer wieder Thema ist. Wieder steht – wie bei Virdung – der Kernsatz aus Discantus und Tenor zuoberst, während die beiden Contratenores im dritten und vierten System folgen.

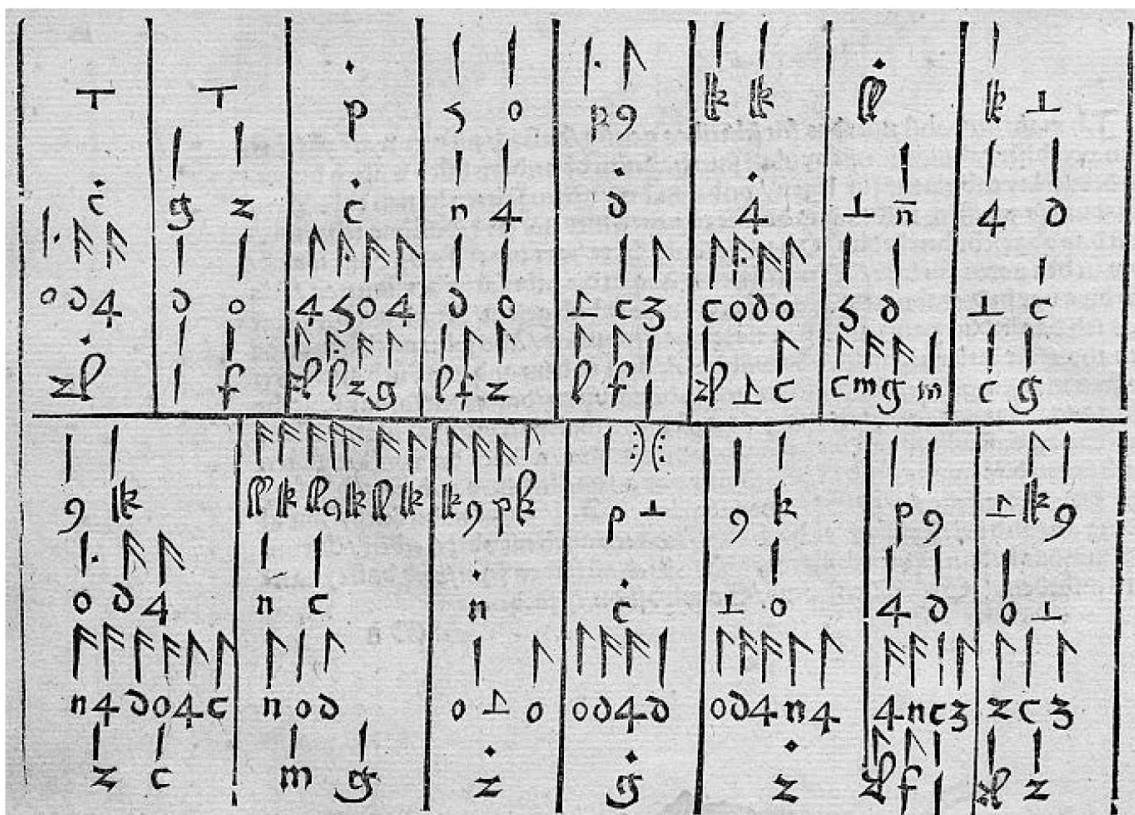


Abb. 7a: Erste Seite der Lautenintavolierung von «O haylige onbeflecte» und Transkription des ersten Teils. Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [M2v].

Als dritte Fassung gibt Virdung eine Umschrift in deutsche Lautentabulatur wieder (Abb. 7a). Auch hier steht – wie in Virdungs Tabulatur – der Tenor direkt unter dem Discanuts. Dabei fällt zunächst auf, dass auch hier jeder Stimme eine eigene Zeile zugewiesen wurde; ferner, dass auch die Stimmführungen wie bei der Tastentabulatur erhalten bleiben, was wir aus der sonst üblichen «Anschlagsnotation» aller anderen Lautenquellen nicht kennen, bei der nur das zeitliche Nacheinander von Tonereignissen angegeben wird, nicht aber die Dauer jedes einzelnen Tons in jeder Stimme. Die Transkription (Abb. 7b) zeigt, dass Virdung dem Wortlaut seines beigegebenen Texts gerecht wird:

Darum so waiß ich nichts das dir hie zú gegen mer not seye / dann das ich widerum  
das obgeschriben liedlin / O hailige / onbeflecte / zart iunckfrawschafft marie / dir in  
den noten fürlege / Vnnd setze dir das in die tabulatur der lautten / Als Ich dirs vor

The musical score consists of four staves of music. The top three staves are in common time (indicated by 'c') and the bottom staff is in basso continuo time (indicated by 'B'). The music is written in tablature, with vertical stems and horizontal strokes indicating pitch and rhythm. Arrows point to specific notes in the third and fourth staves, likely indicating performance techniques or specific notes of interest.

Abb 7b: Transkription des ersten Teils der Lautenintavolierung von «O haylige onbeflecte».

in die tabulatur des clauicordy auch hab gesetzt / Vnnd wie du sichst das ich das liedlin gantz nach den noten hab tabuliert<sup>17</sup>

Und tatsächlich ist die Lautenintavolierung fast fehlerfrei und bis auf einzelne Stellen praktisch identisch zur Liedfassung, sogar die Wiederholung des A-Teils setzt wieder einen Takt später an.

Der Vorgang der Intavolierung ist in Virdungs Lehrbuch also offenbar nur die Umsetzung einer mensuralen Vorlage in eine Einrichtung auf einem Instrument und schließt nicht zwangsläufig wie bei Agricola die idiomatische Bearbeitung, Auszierung und Diminution ein. Dazu Virdung weiter:

---

<sup>17</sup> Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4), fol. Mij r.

Vnnd wie du sichst das ich das liedlin gantz nach den noten hab tabuliert / Also soltu auch den anderen thon / die du lernen wiltt / So will ich dir dann in dem anderm bûch auch eyn bessern modum geben / ettliche stymmen zû diminuiren / das es nit so gar schlecht hin gang<sup>18</sup>

In Virdungs Lautentabulatur ist allerdings problematisch, dass sie sich in der vorliegenden Form nicht solistisch auf der Laute darstellen lässt – ein Sachverhalt, der schon seinen Zeitgenossen auffiel.<sup>19</sup> Zunächst ist da die fast mechanisch anmutende Umsetzung jeder einzelnen Stimme in die Tabulatur. Zwangsläufig ergeben sich dabei zum einen Stellen, an denen zwei Stimmen auf dem gleichen Ton zusammenkommen. Eine Redundanz, die der Intavolierer beseitigen würde und die im Schriftbild sehr leicht zu erkennen ist. Zum anderen kommt es beim Intavolieren häufig vor, dass zwei gleichzeitig zu spielende Töne in ihrer Grundposition auf ein und derselben Saite zu liegen kämen, also in dieser Form solistisch nicht realisierbar sind. Vom Intavolierer wird erwartet, dass er diese Stellen mit alternativen Griffen so umsetzt, dass beide Noten auf dem Instrument darstellbar sind, oder dass durch Vereinfachung oder Auslassung der Satz spielbar gemacht wird. Dennoch kommen diese Konflikte ungelöst in Virdungs Tabulatur vor. Was auf der ersten Seite des Beispiels nur vereinzelt aufscheint, ist auf der zweiten Seite so gehäuft, dass man nicht von einem Irrtum Virdungs ausgehen kann. Hinzu kommt, dass die einzelnen Stimmen innerhalb der Tactus-Einheiten nicht immer sauber vertikal ausgerichtet sind. Obgleich ein erfahrener Spieler mit solchen Unregelmäßigkeiten noch umgehen können sollte, erschwert dieses Manko das Lesen unnötig.

Es drängt sich der Verdacht auf, dass hier nicht für die Sololaute, sondern für ein Ensemble aus vier einstimmig spielenden Lauten intavoliert wurde. Warum wurde dann aber für vier Lauten in gleicher Stimmung intavoliert und warum in Partitur notiert? Eine andere Vermutung wirkt plausibler: Es scheint sich bei Virdungs Lautentabulatur nur um eine Art Vorstudie zur Intavolierung zu handeln, den ersten Schritt für eine Einrichtung,

---

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Arnolt Schlick, *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten / ein theil mit zweien stimen zu zwicken vnd die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit dreien*, Mainz: Peter Schöffer 1512, fol. IIv-IIIv.

deren zweiter Schritt, also eine Zusammenfassung, fehlt. Möglicherweise hatte Virdung vor, diese Lücken in seinem zweiten, ausführlicheren Buch – auf das er in *Musica getutscht* stets verweist, das aber wohl nie erschienen ist – zu schließen.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Zur zeitgenössischen Kritik an Virdungs Intavolierung, siehe Martin Kirnbauer, «‘Possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto’ – Zur Problematik früher Instrumentaltabulaturen, *Ottaviano Petrucci 1501–2001*», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), 159–175: 160 und Fn. 6: Kirnbauer zitiert dort Schlicks Kritik in dessen *Tabulaturen Etlicher lobgesang* von 1512 (siehe Fn. 19), also kurz nach Erscheinen von Virdungs *Musica getutscht*. Ausführlicher behandelt ist der Streit zwischen Virdung und Schlick bei Hans H. Lenneberg, «The critic criticized: Sebastian Virdung and his controversy with Arnold Schlick», in: *Journal of the American Musicological Society* 10 (1957), 1–6. Der Streit geht offenbar auf andere Ursachen und persönliche Antipathien zurück, die eventuell ihre Wurzeln in der gemeinsamen Heidelberg-Zeit hatten. Schlick setzt seine Kritik an der Tabulatur nämlich ganz persönlich und allgemein gegen Virdung ein. Virdung wiederum nutzt die Blindheit Schlicks für rhetorische Seitenhiebe, ähnlich wie Martin Agricola sie später gegen Paumann verwenden würde. Lenneberg stellte fest, dass die von Schlick angegebenen Takte nicht vollständig mit den wirklich problematischen Takten übereinstimmen (wobei die Zählung der Takte selbst schon problematisch ist, denn er spricht von 30, während das Stück 31 hat). Selbst, wenn man aber Unisono-Griffe zusammenführt und paradoxe Griffe (auf der gleichen Saite) im Sinne von Gerle durch Alternativgriffe ersetzt (siehe unten), bleiben Probleme bestehen: In manchen Fällen wird die Stimmführung unterbrochen (T. 17 «5», 18 «d»), in anderen ergibt die Ausweichung auf eine alternative Griffstelle einen neuen Konflikt und erfordert einen weiteren Alternativgriff (in T. 19 mehrmals, 20, 22, 26), in wieder anderen haben die Griffe unmögliche Spannweiten (T. 6, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 18, 23, 27), sind also immer noch unidiomatisch. Für eine gute Lautenfassung wären weitere Eingriffe notwendig gewesen und selbst dann liegt das Stück nicht wirklich gut auf dem Instrument. Die Kritik an Virdung ist letztlich also durchaus berechtigt, selbst wenn er hier nur den ersten, ‘mechanischen’ Schritt einer Intavolierung vorlegen wollte: Der Satz eignet sich nicht gut für die Laute und hätte erheblich überarbeitet werden müssen, am Besten – so wie es bei Lautenintavolierungen dieser Zeit üblich ist – unter Auslassung des Altus. Er bleibt ganz klar eine ‘Trockenübung’. Lenneberg gibt eine Übertragung mit Markierung aller problematischen Stellen und resümiert: «It might be argued in his defense that Virdung was merely demonstrating the technique of writing and reading lute tablatures and that it was, under the circumstances, of no particular interest to him whether the tablature was actually playable or not.», ebd., 4.

**Discant vnd Tenor.**

pf pp pp f k k s kp pf so sf k k k ts 4s so sf k k k ts 4s so sf  
 cn 44444 n3nn c3g g3 c3 cn nnn nc c3g z c3 cn nnn nc c3g z g

**Discant Tenor vnd Bass.**

pf pp pp f k k k s kp pf so sf k k k ts 4s so sf k k k ts 4s so sf  
 cn 44444 n3 nn c3g g3 c3 cn nnn nc c3g 3 c3 cn nnn nc c3g 3 g  
 42 44444 22 22 g f g g f g2 222 2g g2 g f g f g2 222 2g g2 g f /

---

**Nun folgen hernach dy drey stym eingetailt.**

**Scaramella**

pf p / pp pp / k k / k k s / kp pl / so sf / k k k ts /  
 cn 4 44 44 / n 3 / n n c / 3g g3 / c3 cn / nnn nc /  
 42 4444 / 22 / 22 g / f / g f g2 / 222 2g /

Abb. 8: Intavolierungsbeispiel «Scaramella». Gerle, *Musica vnd Tabulatur*, 1546, fol. Cv.

Agricola schreibt zum Vorgang der Stimmenzusammenfassung bei der Intavolierung für Laute lediglich:

Auch machen ytzund die Lutinisten  
 Wenn sie drey stymmen vbereyn rüsten.  
 Den Discant vnd die überst stym allein  
 Mit geschwenzten buchstaben / als ich meyn.  
 Die andern stymmen vnter yhm gemalt  
 Haben gemeynlich ein schlechte gestalt.  
 One hocken sie geschrieben werden<sup>21</sup>

Der praxisnahe Gerle hingegen führt in mehreren einfachen Schritten vor, wie eine solche Intavolierung für Solo-Laute konkret vor sich gehen kann (Abb. 8). Zunächst schreibt er Discantus und Tenor als minimale Kernbesetzung für ein mehrstimmiges Lied in einer Quasi-Partitur übereinander. Für eine dreistimmige Intavolierung gibt er den gleichen Vorgang direkt darunter

<sup>21</sup> Agricola, *Musica instrumentalis deudsche* (wie Anm. 5), fol. 35v.

Abb. 9: Tabelle mit alternativen Griffpositionen. Gerle, *Musica vnd Tabulatur*, 1546, fol. C2r.

noch einmal wider, inklusive der Contratenor Bassus-Stimme. Diese Voreinrichtungen sind, bis auf die noch fehlenden Tactus-Striche, identisch mit Virdungs Lautentabulatur. Auch sie sind wie Virdungs Tabulatur vertikal nicht optimal ausgerichtet, denn jede Stimme trägt noch ihre vollständigen Informationen zu Rhythmus und Stimmführung.

Erst in einem zweiten Schritt folgt die Zusammenführung dieser Stimmen in die eigentliche Lautentabulatur, bei der die Tactus-Striche eingefügt und die Rhythmen der einzelnen Stimmen zur schon erwähnten ‘Anschlagsnotation’ kollationiert werden. Dass in Gerles Beispiel diese Schritte nahe beieinander liegen und nur geringe Unterschiede im Schriftbild aufweisen, hat damit zutun, dass er sich ein sehr einfaches und völlig homophones Beispiel ausgesucht hat, das wenige Eingriffe bei der Zusammenfassung der Stimmen erfordert. Obendrein kommen hier praktisch keine Konflikte beim Fingersatz auf. Dieses Problem geht Gerle – wieder ganz der Didaktiker – in einem separaten Schritt an und führt zunächst eine Tabelle mit Alternativ-

griffen ein, aus denen man wählen kann, um Klänge darzustellen, die in der Grundposition auf einer Saite gleichzeitig zu liegen kämen (Abb. 9).

Schon einer der frühesten Lautenkrägen aus dem 15. Jahrhundert, der *Kasseler Collum Lutine*, greift dieses Phänomen auf und stellt für die Markierung von Alternativgriffen sogenannte «*Signa equivalencia*» zur Verfügung. Agricola fasst den Sachverhalt wie folgt zusammen und gibt im Anschluss eine Tabelle, die jedoch keine eigenen Markierungen von Alternativgriffen, den *equivalencia* des *Kasseler Collum Lutine*, für seine neue, reformierte Tabulaturschrift anbietet:

Wie man ynn den vngreifflichen griffen auff der Lauten / einen buchstab ynn den andern / ynn der Octaua odder ym gleichen laut / verwandeln sol [...]

Dieweil sich oft schwere griff begeben  
 Auch vngreiffliche / so merck gar eben.  
 Das du einen buchstabuen thust wandlen  
 Ynn den andern / so du recht wilt handlen.  
 Der mit yhm / ynn gleichem laut wird funden  
 Auch die Octaua / oben odder vnden.  
 Disse Figur wird dir geben bescheyt  
 Wie weit yglich buchstab vom andern steyt.  
 Obs ein Octaua sey / odder Vnissonus  
 Dis sey dir gesaget zum vberflus.<sup>22</sup>

Es bleibt die Frage, warum Virdungs und Gerles Intavolierungsanleitungen beide so ausführlich auf den ersten Schritt, die Intavolierung jeder Einzelstimme in loser Partituranordnung, eingehen – ein Schritt, den erfahrene Intavolierer gleich mit dem nächsten Schritt, der Zusammenführung der Rhythmen und der Verwendung von *equivalencia*, gemeinsam erledigen. Diese Vorgehensweise ist sicher der Einzelstimmenaufzeichnung der Vorlagen geschuldet, so dass der erste Schritt zugleich auch die Zusammenführung von Einzelstimmen in eine Partitur ist, was mithin die Definition und Funktion einer «Intavolierung» ist.

---

<sup>22</sup> Ebd., fol. 37r.

## «Wie die zwú Lautten zusammen gezogen sollen werden»<sup>23</sup>

Gegen Ende seines Lehrbüchleins beschreibt Hans Gerle, wie zwei Lauten als Ensemble zusammen gestimmt werden können: Eine «grosse» und eine «kleyn Lautten» stehen entweder im Quint oder im Quart-Abstand zu einander. Dieses Lautenensemble erinnert an das professionelle Lautenduo des 15. Jahrhunderts und spielt noch im 16. Jahrhundert eine gewisse Rolle. Schlägt man Hans Newsidlers Druck von 1536 für den «anfahenden Schüller» auf, so verwundert man sich darüber, dass dort als zweistimmige Liedintavolierungen ausgerechnet die Stimmen von Tenor und Contratenor und nicht, wie von Gerle vorexerziert und musikalisch sinnvoll, Discantus und Tenor eingerichtet wurden. Obendrein liegen diese Zusammenfassungen der Unterstimmen bei einer gewöhnlichen Laute in G oder A in einer hoch transponierten, zum Spielen angenehmen Mittellage auf dem Instrument. Nehmen wir aber an, dass diese Unterstimmeneinrichtungen für die «grosse Lautten» gedacht waren und für die Aufführung mindestens noch ein – vielleicht verzierter – Discantus hinzutreten sollte, ergeben sowohl die Einrichtung des schlichteren Unterstimmensatzes für den Schüler als auch die höhere Lage auf dem Instrument einen neuen Sinn. Zwar brüsten sich die Lehrbücher dieser Zeit stets damit, dass sie das Erlernen des Instruments ohne Lehrer ermöglichen («das ein yeder gerings verstands / der nur lesen / vnd sein fleiß auff die verzaicheten pünctlein geben kann / von jm selber / vnnd on ein Meister solche kunst der Lauten leren mag.»)<sup>24</sup> in der Praxis wird aber gerade Newsidler seine Bände an Schüler verkauft und sie im Unterricht verwendet haben. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass Newsidler seinen Anfängern die Rolle des «Tenorista» zugesetzte, die er im Unterricht um Oberstimmen bereichern und ergänzen konnte.

---

<sup>23</sup> Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. [P1v].

<sup>24</sup> Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch / In zwen theyl getheylt. Der erst für die anfahenden Schuler / die aus rechter kunst und grundt nach der Tabulatur / sich one einichen Meyster darin zuüben haben* Nürnberg: Johann Petreius 1536, fol. A2v.

