

<b>Zeitschrift:</b>	Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
<b>Band:</b>	21 (1970)
<b>Artikel:</b>	Das instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien : Wandel eines Klangbildes
<b>Autor:</b>	Ravizza, Victor
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858876">https://doi.org/10.5169/seals-858876</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:** 10.02.2026

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

P 22733 21

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS  
DE LA SOCIETE SUISSE DE MUSICOLOGIE

---

SERIE II VOL. 21

VICTOR RAVIZZA

Das instrumentale Ensemble  
von 1400–1550  
in Italien

Wandel eines Klangbildes

---

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

13 | 70 a 7

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

---

- Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*  
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30
- Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*  
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*  
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30
- Band 4: *Guido von Arezzo*  
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von PD Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*  
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50
- Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*  
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.-
- Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*  
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80
- Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*  
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.-
- Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*  
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von PD Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.-
- Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*  
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80
- Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*  
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern 22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80
- Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*  
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80

Fortsetzung auf der dritten Umschlagseite

---

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS  
DE LA SOCIETE SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 21

Das instrumentale Ensemble von 1600-1850  
in Europa

Wandersmann

107.20

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HASTENHORN STUTTGART



## VICTOR RAVIZZA

Interesse und Bewunderung für eine der faszinierendsten zweiten menschlichen Kulturräume der Welt zu dieser Arbeit, konnte wieder bestärkt. Wie mich das Problem, das Jahr 1400 bis die Italienische Renaissance, die auf dem Gebiete der Malerei, der Bildhauerei und Architektur, ja des gesamten menschlichen Ursprunges und Schaffens Menschen und Dinge, auf dem Gebiet nachhaltig verschoben und verändert war. Die folgenden Abschnitte sollen einen beschreibbaren Zug dazu geben, diese Zeit auch in ihrer

### Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien

#### Wandel eines Klangbildes

Ein großer Dank gilt meinem Freund Dr. R. Stach, mit dem ich ein knappes Jahr in Italien verbracht habe. Er verstand mich sehr gut und seine wertvollen Beobachtungen und Meinungen über die italienische Musik und ihre Entwicklung für die ganze Arbeit sehr wertvoll. Seinem Freund Dr. A. M. von der Universität Florenz in Diskussionen und gemeinsamen Besuch in den Problemkreis der Instrumentalkunde einführte.

Ein großer Dank gilt auch dem Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz, dessen Leiter Prof. Dr. H. Middeldorf mir in großzügiger Weise Bibliothek und Werkstätten zur Verfügung stellte. Nicht weniger verpflichtet bin ich Prof. Dr. H. R. Hahnloser, der mir viele wertvolle Hinweise gab.

Die Generalschweizerei-Stiftung in St. Gallen ermöglichte mit einem geweckten Betrag einen Teil meines Italienaufenthaltes. Meine Mitarbeiterin Mrs. H. Stach war mir bei der Bearbeitung des Manuskriptes eine wertvolle Hilfe.

Endlich geht mein Dank an die Schweizerische Musikästhetische Gesellschaft und ihrem Vorsitzenden Dr. E. Mohr, welcher diese Arbeit in die vorliegende Reihe aufnahm.

Es ist zu hoffen, dass der hier eingeschlagene Weg Fortsetzung finden. Eine ähnliche Arbeit im östlich-deutschen Bereich wäre sehr begrüßenswert.

1970 9 1027

1970 9 1027

PUBLIKATIONEN  
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART



SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK  
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE  
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

ALINARI VENICE

John Henry van der Meer  
in Freundschaft

Die italienischen Erinnerungen von 1400-1520  
in Italien

Während seiner Italienreise

Nachdruck verboten. Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen und der Reproduktion auf photostatischem Wege oder durch Mikrofilm, vorbehalten.

Photos: V. Alinari, Florenz (Abb. 1, 5, 6, 7 und 8)

Copyright © 1970 by Paul Haupt Berne

## Vorwort

Liebe und Bewunderung für eine der faszinierenden Epochen menschlichen Schaffens bildeten den Grund zu dieser Arbeit. Immer wieder beschäftigte mich das Problem, dass eine Zeit wie die italienische Renaissance, die auf dem Gebiet der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur, ja des gesamten menschlichen Denkens und Schöpfens Höchstes hervorbrachte, auf dem Gebiet der Musik noch weitgehend unerforscht war. Die folgenden Ausführungen sollen einen bescheidenen Beitrag dazu geben, diese Zeit auch in ihrer klanglichen Erscheinung lebendiger werden zu lassen.

Mein Dank geht vorerst an meinen verehrten Lehrer Prof. Dr. A. Geering für die gute Aufnahme, die er meinen Ideen entgegenbrachte, für seine Hilfe und seine wertvollen Ratschläge. Meinem Freund Dr. R. Steiner, mit dem ich ein knappes Jahr in Italien verbrachte, verdanke ich ein lebendiges Verhältnis zur bildenden Kunst der Zeit. Weiter danke ich meinem Freund Dr. J. H. van der Meer, der mich in Diskussionen und gemeinsamen Reisen in den Problemkreis der Instrumentenkunde einführte.

Zu erwähnen ist auch das Deutsche Kunsthistorische Institut in Florenz, dessen Leiter Prof. Dr. U. Middeldorf mir in grosszügiger Weise Bibliothek und Photothek zur Verfügung stellte. Nicht weniger verpflichtet bin ich Prof. Dr. H. R. Hahnloser, der mir viele wertvolle Hinweise gab.

Die Janggen-Pöhn-Stiftung in St. Gallen ermöglichte mit einem grosszügig gewährten Beitrag einen Teil meines Italienaufenthaltes. Meine Mitarbeiterin Frl. H. Studer war mir bei der Korrektur des Manuskriptes eine wertvolle Hilfe.

Schlussendlich geht mein Dank an die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft und ihren Präsidenten Dr. E. Mohr, welcher diese Arbeit in die vorliegende Reihe aufnahm.

Es bleibt zu hoffen, dass der hier eingeschlagene Weg Nachfolger finde: Eine ähnliche Arbeit im flämisch-deutschen Bereich wäre sehr begrüssenswert.

## Inhalt

Einleitung . . . . .	9
Die Instrumente . . . . .	13
Zusammenfassung . . . . .	29
A. Die zweistimmigen Ensembles . . . . .	36
B. Die dreistimmigen Ensembles . . . . .	44
C. Die vierstimmigen Ensembles . . . . .	48
D. Die fünfstimmigen Ensembles . . . . .	56
E. Schlaginstrumente im geringstimmigen Ensemble: Tanzensemble . . . . .	58
F. Die vielstimmigen Ensembles . . . . .	61
G. Gesang aus Noten mit Instrumenten . . . . .	73
Ergebnis . . . . .	76
Übersichtstabelle . . . . .	79
Verzeichnis des verwendeten Bildmaterials . . . . .	97
Literatur . . . . .	108

musikalischen Instrumente liefern. Diese Form der Darstellung erweckte Wissenswertes über sie hervor und hatte zahlreiche Dargestaltungen einer Instrumentierung am Ende. Bald ging man auch dazu über, die Instrumente in einem Verlauf zu beschreiben, und immer wieder erschienen in Musikgeschichten und auch in speziellbeitragigen illustrierende Bilder, die einen Eindruck der damaligen Bewandtnis geben sollten. Doch wurde eben sich über die Zeugkraft eines Klanges die gewünschte Wirkung von der Symbolhaftigkeit der Instrumente genau auf musikalische Klangarten und sprach ihnen wohl nicht die Realitättheorie der einzelnen Instrumente ab, wohl aber jene der Gesamtklangarten.

1 Vgl. den wissenschaftlichen Disput zwischen A. Schering und Th. Krämer:

a. Schering: Aufführungspraxis, 1932, S. 6: „... was auch für das Instrument. Wer Gesang, Zeugklang mit der Begleitung ansetzt, die Bilder häften sich oft genau der künstlerischen Wirkung an, die mit unverkennbaren Darstellungen beginnt, der besteht aufs selber das wundervollen und reizvollen Zeug, die uns die Klangfarben überzeugen.“

Th. Krämer: Das A-cappella-Ideal, 1934, S. 154: „Die frühe bildliche Überströmung von Instrumenten und Instrumentisten aus dieser Zeit darf uns nicht täuschen. Nicht nur die akustische Musikschule bezog, was durch ihre schweigende Verehrung des „Klang“ den Vorwand der instrumentalen Künste darstellt ...“

Noch 1949/51 schrieb H. Hoffmann im Artikel „Aufführungspraxis“ MCG, Bd. 1, Seite 785 ff.: „Heute der beherrschenden Vokalistik ist die reine Instrumentalmusik nur ein bescheidenes Dasein.“

2 Vgl. B. Wintersitz: Quattrocento-Intarsien als Quellen der Instrumentalmusik, 1969, S. 300.

H. Wintersitz: On Angel Concerts ..., 1963, S. 450: „There exists, however, another important and relatively systematically exploited reservoir of information in the form of representations of musical scenes in painting, sculpture and the graphic arts.“

3 Vgl. B. Wintersitz: The Visual Arts as a Source for the History of Music. Kongressbericht des ICMW (New York 1967), S. 109 ff. und H. Leibnitzer: Wahrnehmung und die Kultwerte des 14. – 17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit? SIMG VII, 1965/66, S. 315 ff.

8	Erkl鋜ung
13	Die Transmutation
26	Geometrische Analyse
39	A. Die Kavalierierung
44	B. Die Cavalierierung
48	C. Die Cavalierierung
52	D. Die Cavalierierung
56	E. Geometrische Analyse im Cavalierierung
61	F. Die Cavalierierung
73	G. Cavalier und Motte der Cavalierierung
76	Hypothesen
80	Umwertungen
82	Auswirkungen der Cavalierierung
88	Umwertungen
91	Übersicht
101	Übersicht
123	Übersicht
126	Übersicht
132	Übersicht
136	Übersicht
141	Übersicht
146	Übersicht
151	Übersicht
156	Übersicht
161	Übersicht
166	Übersicht
171	Übersicht
176	Übersicht
181	Übersicht

## Einleitung

Fragen, welche die Aufführungspraxis älterer Musik betreffen, gehören nach wie vor zu den umstrittensten. Das röhrt davon her, dass direkte Zeugnisse bis zum Beginn des Barocks fehlen, dass uns nur spärliche Andeutungen überliefert sind, nicht aber eindeutige Angaben. Solche Unsicherheit führte innerhalb der Musikwissenschaft zu den verschiedensten Auffassungen (1), denen aber meistens das Fluidum der Behauptung, nicht jenes der überzeugenden Beweisführung, anhaftet. Die vorliegende Arbeit will einen Beitrag zur Klärung solcher Fragen geben.

Immer wieder fällt auf, wie oft auf Bildern sakralen Inhalts des Mittelalters und der Renaissance Musikinstrumente erscheinen. (2) Mannigfach sind ihre Formen und Kombinationen, doch ist ihnen fast durchwegs eine eigenartige Genauigkeit der Beobachtung eigen, was daraus ersichtlich ist, dass die grosse Überzahl der Instrumente in ihrer Spielhaltung und technischen Anfertigung „stimmen“. (3) Zudem zeigen einige Typen über lange Zeit auch in der äusseren Formgebung hohe Konstanz und Übereinstimmung, so dass daraus geschlossen werden muss, dass solche Bilder getreue Wiedergaben der zeitgenössischen Instrumente liefern. Diese Tatsache ist schon früh von unserer Wissenschaft zu eigen gemacht worden und hatte zahlreiche Darstellungen einzelner Instrumententypen zur Folge. Bald ging man auch dazu über, die Instrumente in ihrem Verband zu beobachten, und immer wieder erschienen in Musikgeschichten und auch in Spezialbeiträgen illustrierende Bilder, die einen Eindruck der damaligen Ensemblepflege geben sollten. Doch wurde man sich über die Zeugniskraft solcher Bilder nie ganz einig; man schrieb von der Symbolhaftigkeit der Instrumente gerade auf kirchlichen Malereien und sprach ihnen wohl nicht die Realitätstreue der einzelnen Instrumente ab, wohl aber jene der Zusam-

1 Vgl. den wissenschaftlichen Disput zwischen A. Schering und Th. Kroyer:

A. Schering: Aufführungspraxis, 1931, S. 4: „... Das gilt auch für das Bildmaterial. Wer dessen Zeugniswert mit der Begründung anzweifelt, die Maler hätten sich oft genug der künstlerischen Wirkung zuliebe mit unwirklichen Darstellungen begnügt, der beraubt sich selber der wertvollsten und redlichsten Zeugen, die uns die alte Zeit hinterlassen hat.“

Th. Kroyer: Das A-cappella-Ideal, 1934, S. 154: „Die Fülle bildlicher Überlieferungen von Instrumenten und Instrumentisten aus dieser Zeit darf uns nicht täuschen. Nicht nur die altchristliche Musikästhetik bezeugt uns durch ihre schweigende Verachtung des „Usus“ den Tiefstand der instrumentalen Künste damals ...“

Noch 1949/51 schrieb H. Hoffmann im Artikel „Aufführungspraxis“ MGG, Bd. 1, Spalte 783 ff.: „Neben der beherrschenden Vokalmusik fristete die reine Instrumentalmusik nur ein bescheidenes Dasein.“

2 Vgl. E. Winternitz: Quattrocento-Intarsien als Quellen der Instrumentengeschichte, 1959, S. 300. E. Winternitz: On Angel Concerts ..., 1963, S. 450: „There exists, however, another important and not yet systematically exploited reservoir of information in the form of representations of musical scenes in painting, sculpture and the graphic arts.“

3 Vgl. E. Winternitz: The Visual Arts as a Source for the Historian of Music. Kongressbericht der IGMW (New York 1961), S. 109 ff. und H. Leichtentritt: Was lehren uns die Bildwerke des 14. – 17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit? SIMG VII, 1905/06, S. 315 ff.

menstellung. In der Folge erschienen immer wieder Hinweise in dieser Richtung, doch erst das Buch von Reinhold Hammerstein „Die Musik der Engel“ gab eine umfassende Darstellung, in der die Instrumente, die Gruppierungen usw. in ein theologisches Gesamtkonzept eingespannt wurden.

Die folgenden Untersuchungen beschränken sich auf einen Zeitraum von 150 Jahren und geographisch auf Italien. Wir umschreiben die Zeit mit den beiden Daten 1400–1550 und verzichten im Titel auf den Begriff der „Renaissance“, obwohl er sich – wenigstens von der modernen Kunsthistorik her – durchaus vertreten liesse. Es ist die Zeit, die in Florenz mit Masaccio, Donatello und Brunelleschi anhebt, sich von der Frührenaissance zur Hochrenaissance wandelt und in den Jahren 1520/30 vom Manierismus abgelöst wird, einer Epoche, die in der neusten Zeit immer grössere Aufmerksamkeit auf sich zieht und im Begriff ist, zu einem eigenständigen künstlerischen Zeitraum zu werden. (4) Solche Begrenzungen lassen sich aber nicht ohne weiteres auf die Musikgeschichte übertragen, und wirklich wird hier der Zeitraum Renaissance meistens später angesetzt. Da wir es in der Folge aber primär mit italienischer Malerei zu tun haben, sei wenigstens erlaubt, „Renaissance“ ab und zu als bereichernden Begriff zu verwenden. Es ist die Zeit, die in Italien ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit schuf, die sich loslöste von mittelalterlicher Formelhaftigkeit und hinfand zu einem viel engeren Verhältnis mit der körperlichen Umwelt und der menschlichen Individualität. Verstärkt geht der Maler dazu über, seine Umwelt zu beobachten und bildnerisch festzuhalten. (5)

Daraus vermuten wir, dass auch die abgebildeten Instrumente immer stärker Bezug nehmen auf die zeitgenössische Praxis. Schon ganz zu Anfang unserer Zeitspanne erscheint auf dem Bildmaterial z. B. die Bläseralta mit zwei Schalmeien und einem Trompeteninstrument, schon ganz zu Anfang lassen sich auch gewisse Vorlieben der Ensemblebildung nachweisen, was besagt, dass der Maler nicht mehr willkürlich zusammenstellte, sondern das wiedergab, was er hörte und sah. Wir wissen zudem aus den „Vite“ des Vasari (6), dass zahlreiche Maler gleichzeitig respektable Musiker waren, zu unserer Wissenschaft also eine besonders enge Beziehung hatten. (7) Schliesslich muss wieder das einfache, aber nicht minder überzeugende Argument ins Feld geführt werden, dass der Maler das malte, was er kannte, sah und hörte; wie liessen sich sonst die Kurven auf den Tabellen 1–10 erklären, die beinahe für jedes Instrument über unseren Zeitraum eine mehr oder weniger starke Veränderung angeben? Der hohe Anteil, den die Laute über die ganze Periode hat, erklärt sich nur dadurch, dass es das am häufigsten gespielte Instrument war; die bis zum Verschwinden abfallende Kurve des Portativs besagt, dass das Instrument aus dem Gesichtsfeld und damit aus dem Gesamtklang der Zeit verschwand usw.

4 H. Besseler: Das Renaissanceproblem in der Musik, 1966, S. 10: „Als Renaissance wird man jedoch die Kunst seit 1530 nicht mehr bezeichnen, da die *ars perfecta* sich zu Glareans Verdruss geändert hat. Die Struktur, die man zuerst bei Nicolaus Gombert beobachtet, führt weg von der Tonalität und vom Menschlichen. Daher erscheint der kunsthistorische Begriff Manierismus angebracht.“

5 Vgl. H. Chr. Wolff: Der Stilbegriff der Renaissance, Kongressbericht der IGMW (Utrecht 1952), S. 450 ff.

6 Giorgio Vasari; *Le vite de' più eccellenti pittori... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Firenze, Sansoni 1878 ff.

7 Vgl. L. Parigi: *Mostra di strumenti musicali...*, 1952, S. 8 ff: „Pittori musicisti“.

Solche Überlegungen führen zu der Überzeugung, dass wohl nicht jedes Bild eine real abgemalte Musikszene wiedergibt, dass aber die *Summe der Bilder einer gewissen Zeit* das Klangspektrum in den hauptsächlichsten Zügen treffen muss. (8) Da uns bis anhin keine Arbeit bekannt war, die mit einem umfassenden Bildmaterial das instrumentale Ensemble einer kleinen Zeitspanne untersuchte (9), unternahmen wir den Versuch, in der Zeit zwischen 1400 und 1550 möglichst viele Abbildungen aus dem italienischen Bereich zu sammeln, auf denen Instrumente erscheinen.

Das Deutsche Kunsthistorische Institut in Florenz mit seiner äusserst umfangreichen Photothek schien der geeignete Ort für das Suchen solcher Beispiele. Wir durchgingen die gesamte Sammlung der Gotik und der Renaissance und fanden an die 900 Abbildungen. Nach dem Ausscheiden der Beispiele vor 1400 und nach 1550 blieben uns 536 Bilder. Der zweite Arbeitsgang war der einer möglichst genauen Datierung. Wiederum war die Bibliothek des Florentiner Institutes von unschätzbarem Wert, ist doch die Literatur, die sich auf die italienische Kunst bezieht, hier besonders reich vertreten.

Das „Verzeichnis des verwendeten Bildmaterials“ (S.97) bringt die vollständige Liste der Bilder. Bei der Schreibweise der Künstlernamen hielten wir uns grossenteils an Thieme-Becker. (10) Drei Arten der Datierung wurden vorgenommen: Bei Bildern, die dank Beschriftung oder dank Quellen zeitlich genau zu fixieren sind, steht das genaue Datum. Bei Bildern, die sich stilistisch oder aus andern Gründen innerhalb einer kleinen Zeitspanne befinden müssen, steht vor einem runden Datum „circa“. Bei Bildern schliesslich – vor allem provinzieller Provenienz – die einen ziemlich breiten Raum der Datierungsmöglichkeit zulassen, versahen wir das ungefähre Datum mit einem Fragezeichen.

Nach der Datierung galt es, die Instrumente zu bestimmen und sie dermassen in einer Tabelle (S.79) aufzuzeichnen, dass wir damit statistische Untersuchungen vornehmen konnten. Der Grossteil dieser Tabelle ist von den Instrumenten selbst eingenommen, wobei wir der Gruppierung von Sachs folgten (siehe weiter unten). Die erste Kolonne links gibt die Jahreszahlen in Abständen von fünf Jahren. In der zweiten Kolonne wurde die Numerierung aufgetragen, die sich auf das Verzeichnis bezieht. In der dritten Kolonne schliesslich wird in abgekürztem Verfahren der Darstellungsinhalt der jeweiligen Abbildung notiert (siehe S. 78).

Die zweitletzte Spalte gibt an, ob ausser Instrumenten Gesang, Noten oder Tanz dargestellt sind. Die letzte Spalte vermittelt die Anzahl der gemalten Instrumente, welche sich zu einem Ensemble vereinigen.

Es muss jetzt schon nachdrücklich betont werden, dass es nicht der Ehrgeiz dieser Unter-

8 L. Finscher: Aufführungspraktische Versuche . . ., 1959, S. 487: „. . . und erst aus der Zusammen- schau einer Vielzahl solcher exakt erschlossener Musiziermöglichkeiten und -anschauungen kann sich ein genaues und umfassendes Bild historischer Klangstile, „wie sie wirklich gewesen sind“, entfalten.“

9 Vgl. die Arbeiten von M. Seiffert (Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts . . ., 1918/19), H. Leichten- tritt (Was lehren uns die Bildwerke . . ., 1905/06), Marius Schneider (Die Ars nova . . ., 1930), E. Elsner (Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis . . ., 1935), H. Hickmann (Das Portativ, 1936) und R. Bergmann-Müller (Musikdarstellungen in der venezianischen Malerei . . ., 1951).

10 U. Thieme, F. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler . . . Leipzig, Engelmann 1907 ff.

suchungen sein kann, feste Regeln betreffs der Zusammenstellung des Instrumentariums zu gewissen Zeiten aufzustellen. Ein solches Unterfangen wäre angesichts der Vielfältigkeit des Materials zum Scheitern verurteilt oder würde jedenfalls die vorliegenden Tatsachen stark vergröbern und vereinfachen. Eine gewisse Freizügigkeit in der Besetzung gehört zum Charakteristikum der Renaissance.

Hingegen lassen sich eindeutig *Tendenzen* aufzeigen (11), die zu belegen scheinen, dass doch jede Zeit einen eigenen Bedarf hat. Es muss versucht werden, diese Tendenzen in ihrem Wesen zu erfassen und Begriffe zu wählen, die trotz klarer Definition genug Spielraum für leichtere Variationen enthalten. Ergeben sich sogar Resultate, die eine genaue Bestimmung einer bevorzugten Zusammensetzung zulassen, dann handelt es sich trotzdem nur um eine Bevorzugung, nicht um eine verpflichtende Regel. Deshalb halten wir daran fest, solche Gruppierungen immer mit Prozentzahlen zu versehen, um das einigermassen exakte Verhältnis festzuhalten. Auch die von uns häufig angewendete Kurve sucht in diesen Tatsachen ihre Berechtigung, um nämlich darzulegen, dass die Entwicklung gewisser Tendenzen immer eine fliessende ist.

11 Wir stehen dabei in Gegensatz zu L. Finscher (Aufführungspraktische Versuche . . ., 1959), S. 488, Anm. 31: „Die Vielfalt verschiedener Möglichkeiten ist offenbar das einzige, was für die Aufführungspraxis des 15. und 16. Jahrhunderts bisher sicher feststeht.“ Ähnlicher Auffassung ist E. Elsner (Instrumentale Besetzungspraxis . . ., 1935), S. 41: „So gibt es für diese Zeit (16. Jh.) keine vorgeschriebenen Regeln. Als einzige kann man die grosse Freiheit der Besetzung bezeichnen. Es wird musiziert, wie gerade die Instrumente und Singstimmen zur Verfügung stehen.“

## Die Instrumente

Einer genauen Bestimmung der gemalten Instrumente wirken verschiedene hinderliche Gründe entgegen. Einerseits sind sie sehr oft flüchtig und perspektivisch verzeichnet wie- dergegeben. Hinzu kommt der Umstand, dass viele dieser Malereien während der Jahr- hunderte ihrer Aufbewahrung unter den verschiedensten Einwirkungen gelitten haben. Andererseits scheint die Zeit selbst sich noch nicht bei allen Instrumenten auf genormte Typen festgelegt zu haben. So zeigen z. B. die Streichinstrumente die mannigfachsten Varianten der Formgebung, welche sich erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts zu festigen beginnt. Die hier vorgenommene Gruppierung folgt in den grossen Zügen der Anordnung von Curt Sachs (12), ebenso die Nomenklatur. Da es sich bei dieser Arbeit nicht um instrumentenkundliche Spezialprobleme handeln kann – das würde den Rahmen sprengen und die Möglichkeiten des verwendeten Materials überschreiten –, verzichteten wir auf eine Aufzählung der reichhaltigen Spezialliteratur; recht zuverlässige Hinweise finden sich in den betreffenden Artikeln der MGG. (13) Um den Wandel der Aktualität der einzelnen Tonwerkzeuge auch optisch eindringlich zu gestalten, verwendeten wir das Mittel der Häufigkeitskurve, welche zu jedem Zeitpunkt unserer gewählten Epoche die Prozentzahl zur Gesamtzahl der untersuchten Instrumente angibt.

### 1. Schlagzeug (Idiophone und Membranophone)

#### Becken (siehe Tab. 1)

Auf den befragten Darstellungen zeigen sich die Becken als immer paarweise verwendete, am Rande abgeflachte, in der Mitte ausgebauchte Teller, die mittels einer Schlaufe in je einer Hand gehalten werden. Ihre Verwendung geschieht dabei fast ausnahmslos auf „stille“ Art (14), d. h. in waagrechter Spielhaltung. Der Durchmesser der Teller über- schreitet dabei die Grenze von ca. 25 cm selten. Auf den 536 Abbildungen erscheinen sie 20 Mal. Den halbprozentigen Anteil im Gesamtinstrumentarium, den sie aus dem Tre- cento mitbringen, vergrössert sich bis in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts nur wenig. Einen Buckel macht die Kurve um 1490 und erreicht dabei die Prozentzahl 3, um nachher wieder abzusinken.

#### Triangel (siehe Tab. 1)

Zwei Formen des Triangels sind belegt: Die eine, dem Namen entsprechend, ein gleich- seitiges Dreieck, die andere ein Trapez. Das Vorhandensein von Klirringen an der Unter- stange bildet dabei die Ausnahme. Nicht selten befindet sich das Instrument in Gesell-

12 Sachs: Handbuch, 1930

13 Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. von F. Blume, Kassel u. Basel 1949 ff.

14 Vgl. Sachs: Handbuch, 1930, S. 12.

schaft der Einhandflöte, von demselben Spieler gehandhabt und dabei am flötenspielenden Arm oder an der Flöte selbst aufgehängt.

Auf den knapp 100 Abbildungen des Trecento waren keine Beispiele zu finden und im folgenden Jahrhundert erst seit den vierziger Jahren. Von da an aber befindet sich die Kurve in stetem Wachstum und erreicht um 1510 den Anteil von 3,5%, um nachher wieder abzusinken.

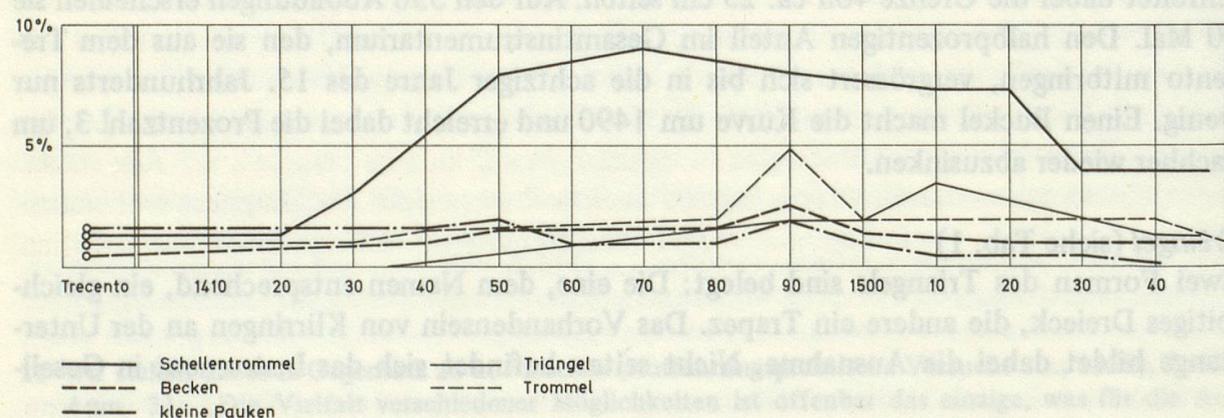
#### *Pauken (siehe Tab. 1)*

Bei den Pauken handelt es sich ausnahmslos um die kleinen, paarweise verwendeten Schlaginstrumente, die mit Hilfe eines Gürtels am Leib des Spielers befestigt waren. Über den schalenförmigen Körper ist ein Fell gespannt, dessen Durchmesser im Mittel ca. 20/25 cm aufweist. Sie werden zumeist mit zwei Schlägern gespielt. Mit einem Anteil von 1,5% im Trecento übertreten sie die Jahrhundertwende, ohne diese Zahl dann stark zu verändern. Nach 1500 geht die Häufigkeit zurück und verliert sich schliesslich nach den dreisiger Jahren.

#### *Trommel (siehe Tab. 1)*

Die Trommel entspricht fast durchwegs dem bei Sachs „Pfeifertrommel“ genannten Typus (15), ist also meist im Verein mit der Einhandflöte anzutreffen. Sie scheint dabei an der linken Seite des Oberkörpers fest fixiert, wird mit der rechten Hand geschlagen, während die Linke das Blasinstrument bedient. In Form und Grösse sind erhebliche Unterschiede anzutreffen. Konstant ist das zylindrische, in der Tiefe variierende Korpus. In vielen Fällen unlösbar ist die Frage nach ein- oder zweiseitiger Fellbespannung. 1% war der Anteil im Trecento, der ins Quattrocento übernommen wird, leicht anstiegt, um 1490 einen Sprung auf 5% macht und dann wieder zurückfällt.

#### *Schellentrommel (siehe Tab. 1)*



15 Sachs: Handbuch, 1930, S. 97 ff.

Die Schellentrommel ist das dominierende Instrument der Schlagzeuggruppe. Zwei sich leicht unterscheidende Typen wurden dabei unter diesem Begriff vereint: Die eigentliche Schellentrommel mit dem schmalen Halterahmen, über den das Fell gespannt ist und in den blecherne Plättchen eingefügt sind, und der Schellenring, der lediglich aus Rahmen und Plättchen besteht. Eine säuberliche Trennung der beiden Typen ist auf unserem Bildmaterial nicht vorzunehmen, da sehr oft nicht festgestellt werden kann, ob ein Fell vorhanden ist oder nicht. Dies ist umso bedauerlicher, als es sich sowohl spieltechnisch wie klanglich um bemerkenswerte Unterschiede handelt, die eine Form ein Membranophon, die andere hingegen ein Idiophon darstellt. Unsere Auszählung steht in grossem Widerspruch zu Sachs. (16) Beim Betrachten der Häufigkeitskurve wird eindrücklich klar, dass die Schellentrommel von ca. 1440–1540 nicht nur der überragende Vertreter der Rhythmusinstrumente ist, sondern darüber hinaus mit einem Spitzenanteil von 9% um 1470 ein wichtiges Instrument des Gesamtinstrumentariums überhaupt darstellt.

Beim Überblicken der Tabelle 1 ergibt sich demnach folgender Schluss: Mit ca. 4% erscheint das Schlagwerk im Trecento. Dies ist ein bescheidener Anteil und lässt kaum den Eindruck grösserer rhythmischer Unterbauung aufkommen. Im Quattrocento erfolgt dann eine Steigerung, die um 1490 ihren Höhepunkt erreicht und nicht weniger als 20% auf das Gesamtinstrumentarium aufweist. Dies heisst mit andern Worten, dass im ausgehenden 15. Jahrhundert auf den damaligen Abbildungen jedes fünfte Instrument ein Schlagwerkzeug war! Dann beginnt die Resultante (die aus den Einzelkurven zusammengesetzte Gesamtkurve der Schlaginstrumente) wieder zu sinken, um gegen 1550 einiges unter die 10%-Linie zu fallen.

## 2. *Psalterium, Hackbrett und Klavierinstrumente* (einfache Chordophone)

### *Psalterium* (siehe Tab. 2)

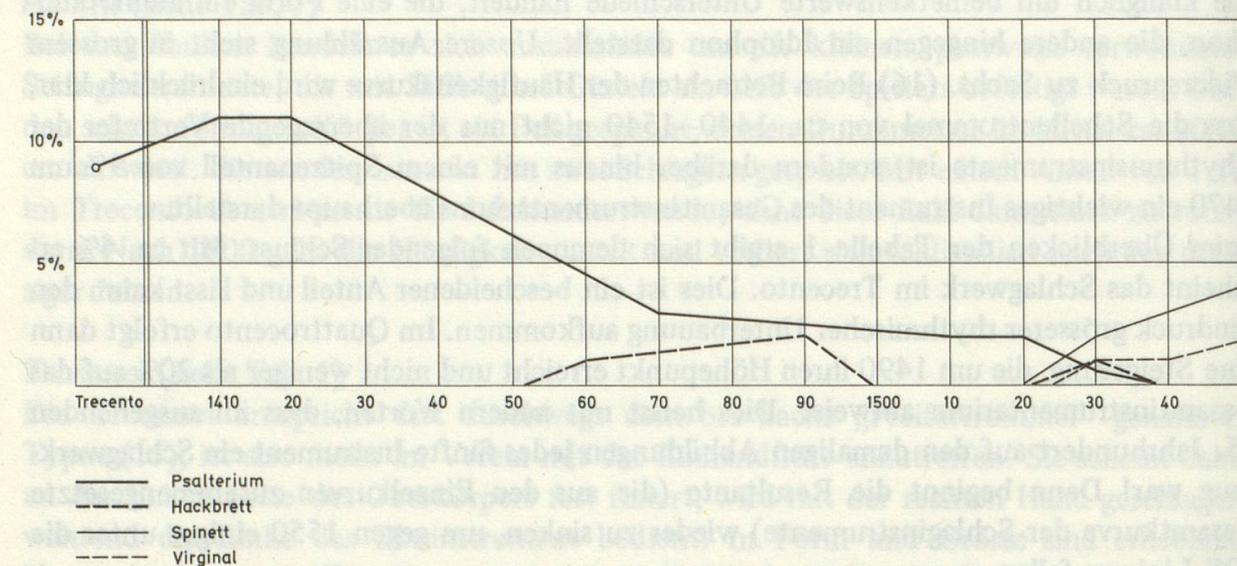
Obwohl das Psalterium in seiner typischen Erscheinungsform auf den Abbildungen kaum zu erkennen ist, ist es formal doch reich variiert. Die am häufigsten vorkommende Bauart zeigt es trapezförmig mit unterteilten, leicht eingezogenen Seiten. Seltener ist das „Halbpsalterium“, das gleichsam nur die eine Hälfte wiedergibt. Meistens werden die Saiten mit beiden Händen gezupft. Mit 9% ist es ein Hauptinstrument des Trecento. Im 15. Jahrhundert ist dann ein stetes Abnehmen der Häufigkeitskurve zu beobachten. Gegen das Ende des Jahrhunderts liegt sie noch auf 2%. Im 16. Jahrhundert schliesslich findet man es fast ausnahmslos nur noch in den Händen des Königs David, also lediglich in symbolischer Bedeutung.

### *Hackbrett* (siehe Tab. 2)

Das Hackbrett spielt während unserer Periode eine verhältnismässig unwichtige Rolle und erscheint nur temporär. Trotzdem verstärkt sich die Vorliebe für diese Abart des Psal-

16 Sachs: Handbuch, 1930, S. 112/113: „Wohl wird sie (die Schellentrommel) noch gegen 1500 abgebildet, aber offenbar nach antiken Vorbildern und zur Illustrierung antiker Vorwürfe, namentlich als Attribut der Erato.“

teriums während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts leicht, und es ist nicht unwichtig, festzustellen, dass ein Höhepunkt um 1490 mit dem Höhepunkt des Schlagwerkes zusammenfällt. Formal ist eine Entwicklung in der Hinsicht abzulesen, dass es sich von einfacherer, rechteckiger Form zu einem Korpus entwickelt, welches in seiner reichen, vom Korpus der Streichinstrumente her bestimmten Unterteilung auffällt. Die Schlagstäbchen sind meistens deutlich sichtbar. Von einer mitbestimmenden Rolle dieses Instrumentes im Ensemble kann aber nicht die Rede sein.



### Spinett und Virginal (siehe Tab. 2)

Beide, Spinett und Virginal, sind Tasteninstrumente mit Kielmechanik. Gemeinsam ist ihnen die an der Breitseite des Kastens angebrachte Tastatur. Eine Unterscheidung beruht dabei weitgehend auf äusserlichen Merkmalen der Kastenbauart. „Während die älteren Schriftsteller das viereckige Instrument als Spinett bezeichneten, hat sich jetzt allmählich die Gewohnheit herausgebildet, in ihm das Virginal zu sehen und mit Spinett die unregelmässig geformte Bauart zu benennen“. (17) Virginal wäre demnach der rechteckige Kasten mit den durch den Saitenbezug bedingten toten Ecken. Beim Spinett werden diese Ecken weggenommen, woraus sich eine fünf- oder sechseckige Umrissform ergibt. Das durchgehende Fehlen bis um 1530 kann zwei Erklärungen haben:

Einerseits wird es sich, aus seiner Faktur und seiner beschränkten Transportfähigkeit heraus, wohl ausschliesslich um ein solistisches „Kammerinstrument“ gehandelt haben, das im Ensemble keine Verwendung fand. Andererseits wird die aufwendige Gruppe von Spieler und Instrument die Maler vor Reproduktionen abgehalten haben. Immerhin, und das spricht teilweise gegen den zweiten Einwand, taucht es auf den Bildern plötzlich ruckartig auf, und zwar immer auf Vorwürfen von äusserst intimer Kammeratmosphäre.

17 Hanns Neupert: Artikel „Cembalo“ in MGG, Bd. 2, 1952, Spalte 958



Abb. 1: Cenni di Francesco di Ser Cenni: Madonna mit Kind (S. Gimignano, S. Lorenzo)

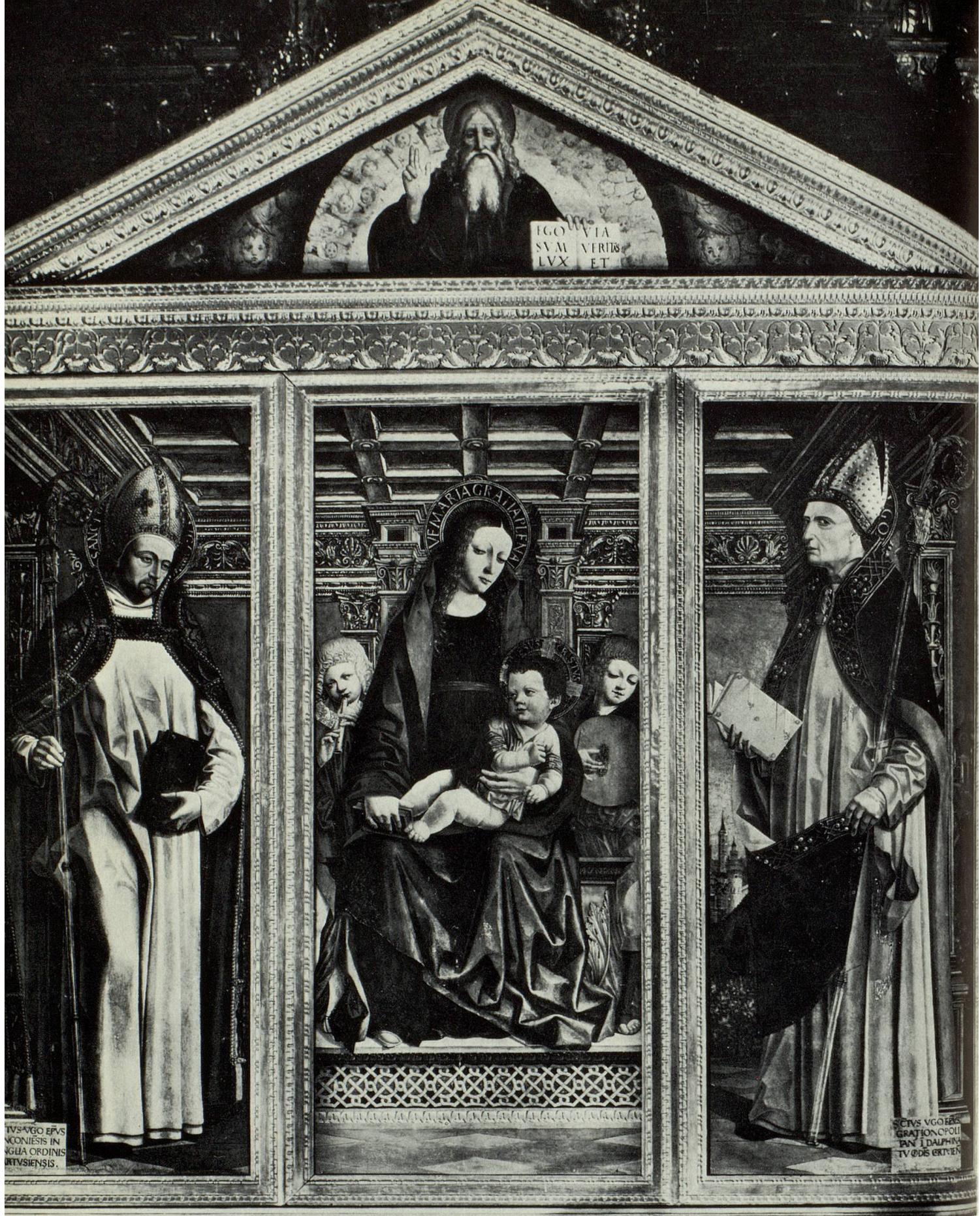


Abb.2: Macrino d'Alba zugeschr.: Madonna mit Kind (Susa, Duomo)

### 3. Streichinstrumente (zusammengesetzte, gestrichene Chordophone)

#### Trumscheit (siehe Tab. 3)

Das Trumscheit nimmt eine unbedeutende Stellung ein und wurde in unserem Material lediglich auf zwei Wiedergaben festgestellt, als langes, brettartiges, einsaitiges Streichinstrument. Daraus erübrigt sich eine eingehende Berücksichtigung.

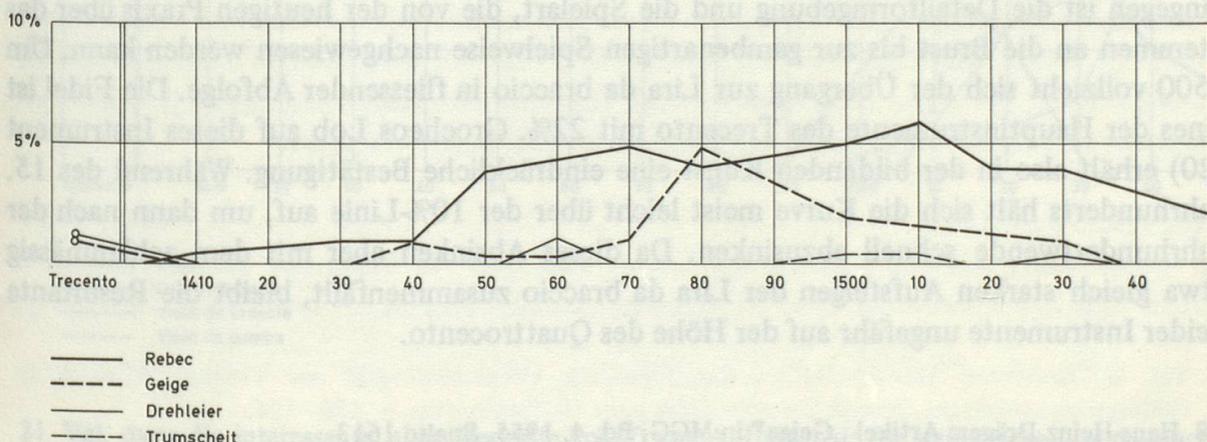
#### Drehleier (siehe Tab. 3)

Ein ähnliches Bild bietet die Drehleier. Schon im Material des Trecento ist sie nur mit einem Beispiel belegt, während des 15. Jahrhunderts erscheint sie sporadisch, ohne eine eigentlich festere Stellung zu behaupten.

Mit der folgenden Gruppe von sechs Streichinstrumenten stand die Bestimmung nicht selten vor Schwierigkeiten. Diese ergaben sich vor allem daraus, dass eigentliche, feststehende Typen mit unveränderlicher Formgebung kaum existiert haben. In ihrer äusseren Erscheinung zeigen sie Übergänge, Variationen und Zwischenstellungen, die eine saubere Klassifizierung erschweren. Hinzu kommt, dass Merkmale wie Saitenzahl, Saitenbefestigung, Wirbelstellung usw. mehrheitlich nicht ablesbar waren. Die nachstehende Gruppierung war also vor allem auf die grobe Erscheinung der äusseren Form angewiesen. Hier ergaben sich für das 15. Jahrhundert die drei Typen Rebec, Geige und Fidel.

#### Rebec (siehe Tab. 3)

Mit diesem Begriff verstehen wir folgendes Instrument: Kleines Streichinstrument mit birnenförmigem, bauchigem Korpus, das im Grundriss ohne Übergang in den Hals mündet, welcher in einem meist sichelförmig gebogenen Wirbelkasten endet. Die Decke ist dabei an der Stelle unterteilt, wo ungefähr die Grenze von eigentlichem Korpus und Hals angenommen werden könnte. Während das Korpus seine Merkmale ziemlich treu beibehält, zeigen sich bezüglich der Wirbelplatte verschiedene Varianten vom geknickten Lautenhals über die nur wenig gebogene Platte bis zum figürlichen Tierkopf. In seiner Kleinheit als Diskantinstrument verwendet, wird es im Trecento trotz seiner grossen



Vergangenheit nicht angetroffen. Gleich mit dem Einsetzen des 15. Jahrhunderts hingegen erscheint es in zunehmendem Mass und schwingt seine Kurve um 1510 bis zur 6%-Linie hinauf, um dann wieder abzufallen.

#### *Geige* (siehe Tab. 3)

Der Begriff „Geige“ stellt eine Kompromisslösung dar und dient als Sammelbecken für alle jene Streichinstrumente, die wohl klein, trotzdem aber nicht vom reinen Typ Rebec sind. Klanglich werden sich die beiden kaum stark unterschieden haben. „Alle Versuche, den Namen Geige für ein bestimmtes Instrument in Anspruch zu nehmen, müssen als gescheitert angesehen werden. Vertretbar ist der Versuch, unter Geige wenigstens instrumentalkundlich einen Typ zu verstehen. Bezeichnendes Merkmal für diesen ist nicht nur die schlank-birnenförmige oder bauchige Korpusform ohne abgesetzten Hals, sondern die von den Sagittalwirbeln der Fidel-Lira-Gruppe streng unterschiedene Frontalstellung der Wirbel . . . Die detaillierende Bezeichnung Geige-Rebec nimmt von diesem Typenmerkmal her ihren Sinn und erfährt durch die Entwicklung des Typus in Europa ihre Berechtigung“. (18) Unsere Definition lautet folgendermassen: Kleines, schlankes Streichinstrument, das sich von der Fidel neben seiner geringeren Grösse und Schlankheit vor allem durch den zurückgezogenen Wirbelkasten unterscheidet, vom Rebec durch die differenziertere Unterteilung des (oft noch schmäleren) Korpus.

Im Trecento nachweisbar, gelangt es um 1480 immerhin auf 5% und verliert sich dann gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts.

#### *Fidel* (siehe Tab. 4)

Sachs stand dem Begriff „Fidel“ noch vorsichtig gegenüber: „Fidel ist einer der mittelalterlichen Namen für die Geigeninstrumente, ohne dass man ihn mit Sicherheit für einen bestimmten Typus in Anspruch nehmen könnte“. (19) Heute scheint sich eine allgemein-verbindliche Definition eingebürgert zu haben: Die Fidel ist das grösste Streichinstrument des 15. Jahrhunderts mit bezartem, meist leicht eingezogenem Korpus, klar abgesetztem Hals und einer meist runden Wirbelplatte mit Sagittalwirbel. (Eine Abart ist dabei die Lautenfidel, die die zurückgeklappte Wirbelplatte der Laute aufweist.) Unterschiedlich hingegen ist die Detailformgebung und die Spielart, die von der heutigen Praxis über das Stemmen an die Brust bis zur gabenartigen Spielweise nachgewiesen werden kann. Um 1500 vollzieht sich der Übergang zur Lira da braccio in fliessender Abfolge. Die Fidel ist eines der Hauptinstrumente des Trecento mit 22%. Grocheos Lob auf dieses Instrument (20) erhält also in der bildenden Kunst eine eindrückliche Bestätigung. Während des 15. Jahrhunderts hält sich die Kurve meist leicht über der 10%-Linie auf, um dann nach der Jahrhundertwende schnell abzusinken. Da dieses Absinken aber mit dem zahlenmässig etwa gleich starken Aufsteigen der Lira da braccio zusammenfällt, bleibt die Resultante beider Instrumente ungefähr auf der Höhe des Quattrocento.

18 Hans-Heinz Dräger: Artikel „Geige“ in MGG, Bd. 4, 1955, Spalte 1613

19 Sachs: Reallexikon, 1913, S. 139 a

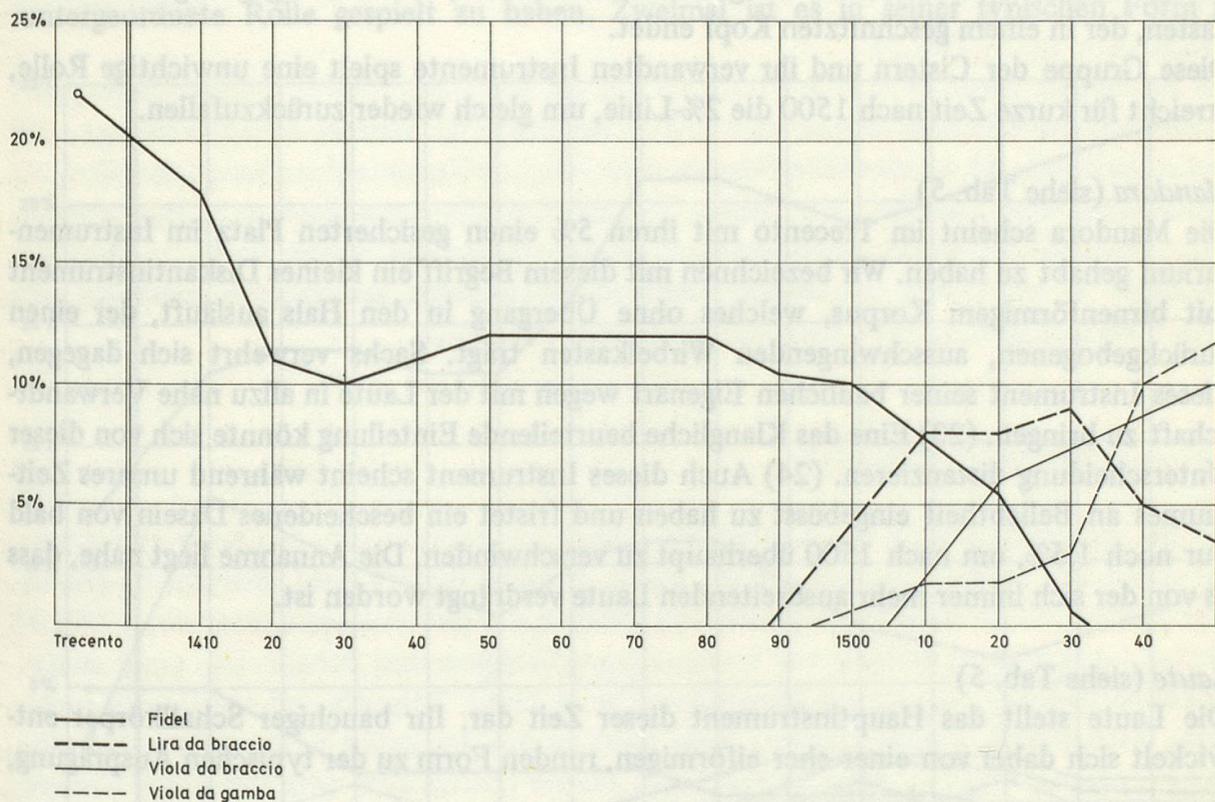
20 E. Rohloff: Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Leipzig, Reinecke, 1943, S. 52 f., S. 82 f.

### *Lira da braccio* (siehe Tab. 4) (21)

Die *Lira da braccio* stellt die organische Weiterführung der *Fidel* dar. Die Zargen sind nun fast durchwegs in zwei bis drei Bügel unterteilt, die Wirbelplatte hat meistens Herzform und trägt an einem Außenstift zwei Bordunsaiten. Typische Wiedergaben erscheinen auf Bildern, die um 1500 zu datieren sind, doch gehen Mischformen noch längere Zeit nebeneinander her. Die beiden Kurven von *Fidel* und *Lira da braccio* auf Tab. 4 dürfen also vor allem im Übergangsbereich von ca. 1490–1520 nicht als säuberlich getrennt angesehen werden. Interessant ist, dass die Häufigkeit der *Lira da braccio* schon bald wieder zurückgeht, um der lebensfähigeren *Viola da braccio*, unserer heutigen *Violine*, einen Teil des Feldes zu überlassen.

### *Viola da gamba* (siehe Tab. 4)

Die typischen Merkmale der *Viola da gamba* sind der 6-saitige Bezug, das gegen den Hals hin spitz zulaufende Korpus, die relativ hohen Zargen und die gewöhnlich C-förmigen Schalllöcher. Abgebildet werden während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem die tiefen Vertreter, von denen aus sich dann eine ganze Familie bilden sollte. Das spärliche Erscheinen um 1500/1510 schwenkt in eine rasch ansteigende Kurve, die schon bald über 10% hinaus steigt.



21 Vgl. dazu die interessante, aber überholte Schrift von A. Hajdecki: *Die italienische Lira da braccio*, unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1892, Amsterdam, 1965 und der vorbildliche Artikel „*Lira da braccio*“ von E. Winternitz in MGG, Bd. 8, 1960, Spalte 935 ff.

### *Viola da braccio* (siehe Tab. 4) (22)

Die *Viola da braccio* entspricht in der Form der heutigen Violine und scheint ihren Ursprung ebenfalls um 1500 zu haben. Von der *Viola da gamba* unterscheidet sie sich durch die Beschränkung der Saitenzahl auf vier, durch die weniger hohen Zargen, durch die S-förmigen Schalllöcher und durch die deutliche Abgrenzung des Korpus gegen den Hals. Die Kurve verläuft ähnlich markant wie diejenige der *Viola da gamba* und erreicht gegen 1550 bereits die 10%-Linie.

## 4. *Zupfinstrumente* (zusammengesetzte, gezupfte Chordophone)

### *Cister* (siehe Tab. 5)

Im 16. Jahrhundert tritt eine kleine Anzahl von Zupfinstrumenten auf (acht an der Zahl), die weder dem Lautentyp noch demjenigen der Mandora zugewiesen werden kann. Diese Instrumente unterscheiden sich sehr stark voneinander und werden deshalb, da sie als Einzelinstrumente überhaupt nicht ins Gewicht fallen, zu der Gruppe der zwei bis drei relativ reinen Formen der *Cister* gezählt. Die Merkmale der *Cister* sind folgende: Birnenförmiges Korpus, das gegen den Hals abgesetzt ist, verhältnismässig grosses Schalloch in der Deckenmitte, abnehmende Zargenhöhe nach unten, sichelförmig gebogener Wirbelkasten, der in einem geschnitzten Kopf endet.

Diese Gruppe der *Cistern* und ihr verwandten Instrumente spielt eine unwichtige Rolle, erreicht für kurze Zeit nach 1500 die 2%-Linie, um gleich wieder zurückzufallen.

### *Mandora* (siehe Tab. 5)

Die *Mandora* scheint im Trecento mit ihren 5% einen gesicherten Platz im Instrumentarium gehabt zu haben. Wir bezeichnen mit diesem Begriff ein kleines Diskantinstrument mit birnenförmigem Korpus, welches ohne Übergang in den Hals ausläuft, der einen zurückgebogenen, ausschwingenden Wirbelkasten trägt. Sachs verwehrt sich dagegen, dieses Instrument seiner baulichen Eigenart wegen mit der Laute in allzu nahe Verwandtschaft zu bringen. (23) Eine das Klangliche beurteilende Einteilung könnte sich von dieser Unterscheidung distanzieren. (24) Auch dieses Instrument scheint während unseres Zeitraumes an Beliebtheit eingebüßt zu haben und fristet ein bescheidenes Dasein von bald nur noch 1,5%, um nach 1500 überhaupt zu verschwinden. Die Annahme liegt nahe, dass es von der sich immer mehr ausbreitenden Laute verdrängt worden ist.

### *Laute* (siehe Tab. 5)

Die *Laute* stellt das Hauptinstrument dieser Zeit dar. Ihr bauchiger Schallkörper entwickelt sich dabei von einer eher eiförmigen, runden Form zu der typischen Ausprägung,

22 Vgl. W. Kolneder: Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinentwicklung in *Colloquium amicorum*, Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, S. 179–196.

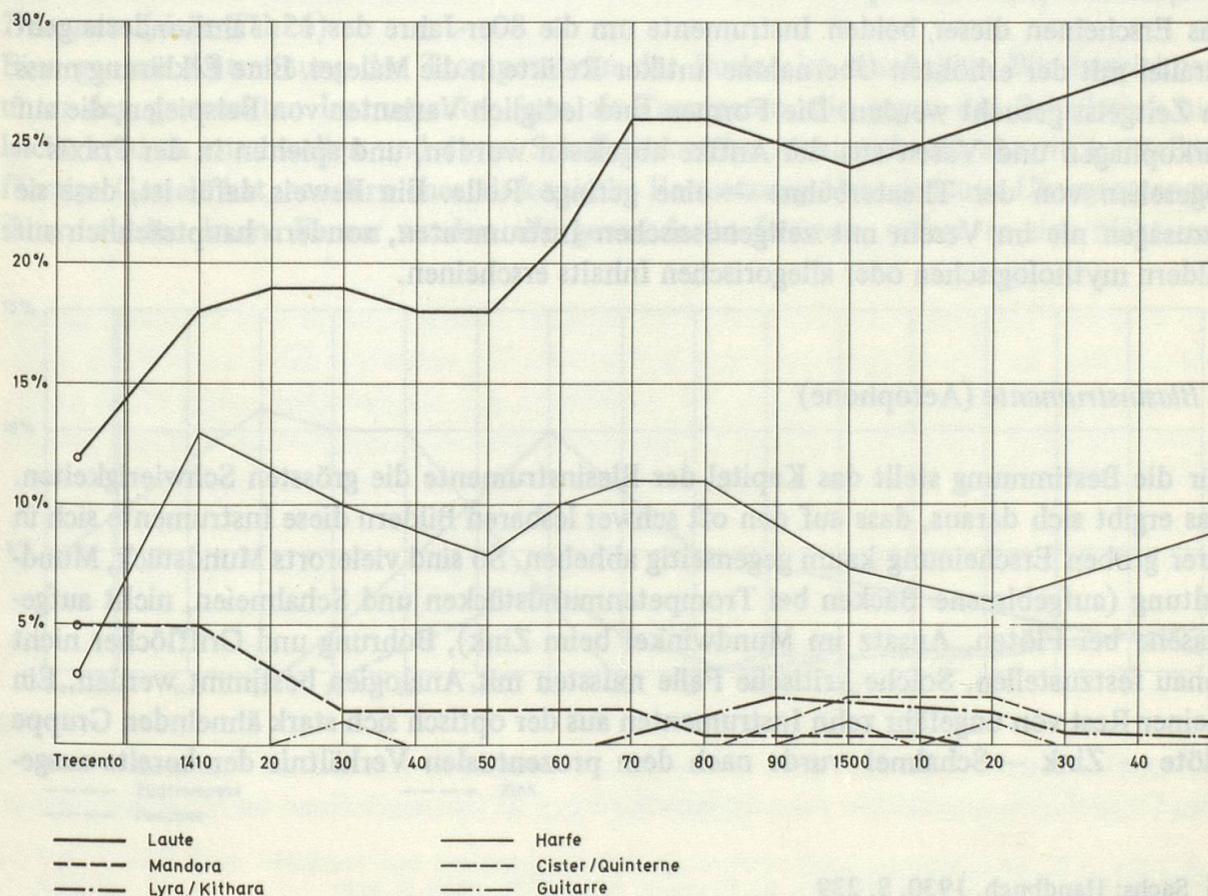
23 Sachs: *Handbuch*, 1930, S. 215 f.

24 Kurt Reinhard: Artikel „*Mandola, Mandora*“ in *MGG*, Bd. 8, 1960, Spalte 1571: „Dennoch erscheint es sinnvoll, *Mandola* mit *Diskantlaute* gleichzusetzen.“

die allgemein als „Renaissance laute“ bezeichnet wird und die den Umriss seitlich abplattet und die breiteste Stelle nach unten sinken lässt. Ein oftmal reich verziertes Schallloch schmückt die Decke. Typisch und immer gleichbleibend ist der nach hinten geknickte Wirbelkasten. Die Kurve, deren eindrucksvolles Ansteigen von den 12% des Trecento bis zu 30% um 1550 die Gewichtigkeit hervorhebt, muss dabei mit zwei Zusätzen kommentiert werden: Der erste, akustischer Natur, betrifft den Tonumfang, der bereits um 1500 eine Ausweitung in die Tiefe erhalten hat. Das Instrument ist, abgesehen von der beachtlichen Vergrösserung, baulich gleich geblieben, in seiner klanglichen Wirkung aber mit den Möglichkeiten eines tieferen Klangwerkzeuges bereichert worden. Einen falschen Eindruck von der Verteilung hingegen gewinnt man, wenn die Kurve als reiner Anteil des Ensembles betrachtet wird. Dies ist lediglich während des 15. Jahrhunderts erlaubt, da die Laute hier selten als Soloinstrument erscheint. Im 16. Jahrhundert hingegen wird sie zum bevorzugten Soloinstrument schlechthin. Werden solche Beispiele in Abzug gebracht, so wird die Kurve nach 1500 kaum über die 25%-Linie hinaussteigen. Nichtsdestoweniger ist ersichtlich, dass sich die Laute sowohl als Ensembleinstrument wie auch als intimes, solistisches Kammerinstrument grösster Beliebtheit erfreute.

#### *Gitarre (siehe Tab. 5)*

Dieses sporadisch auftauchende Instrument scheint während unserem Zeitraum eine völlig untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Zweimal ist es in seiner typischen Form zu



belegen, und zwar um und kurz nach 1500, einmal fraglich um 1430. Sein elliptisch geformtes Korpus ist an den beiden Seiten eingeschweift, Decke und Boden sind flach, ein Schalloch befindet sich in der Mitte der Decke und die Wirbelplatte ist leicht zurückgebogen.

#### *Harfe* (siehe Tab. 5)

Sachs hat nach kunsthistorischen Gesichtspunkten zwei Typen unterschieden, die in unserem Zeitraum erscheinen: die romanische und die gotische Form. (25)

Unter der romanischen Form versteht er jenen gedrungenen Typus mit stark gebogener Vorderstange, unter dem gotischen die schlanke, längere Form, bei der die Vorderkante beinahe gerade verläuft. Der romanische Typus ist während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der dominierende und wird dann im weiteren Verlaufe immer mehr durch die gotische Form verdrängt. Mit diesen optischen Veränderungen hängt zweifellos auch eine klangliche zusammen. Durch die Streckung des Instrumentes erfolgt die zwangsläufige Verlängerung der Saiten und damit ein Zug in die Tiefe, ein Vorgang, der ganz ähnlich schon bei der Laute beobachtet wurde. Unsere Kurve spricht für die verhältnismässig starke Beliebtheit des Instrumentes während der ganzen Renaissance (Die Kurve schwingt beständig um die 10%-Linie). Erstaunlicher ist die kleine Anteilzahl von nur 3% im Trecento.

#### *Lyra/Kithara* (siehe Tab. 5)

Das Erscheinen dieser beiden Instrumente um die 80er-Jahre des 15. Jahrhunderts geht parallel mit der erhöhten Übernahme antiker Relikte in die Malerei. Eine Erklärung muss im Zeitgeist gesucht werden. Die Formen sind lediglich Varianten von Beispielen, die auf Sarkophagen und Vasen aus der Antike abgelesen wurden, und spielten in der Praxis – abgesehen von der Theaterbühne – eine geringe Rolle. Ein Beweis dafür ist, dass sie sozusagen nie im Verein mit zeitgenössischen Instrumenten, sondern hauptsächlich auf Bildern mythologischen oder allegorischen Inhalts erscheinen.

### *5. Blasinstrumente (Aerophone)*

Für die Bestimmung stellt das Kapitel der Blasinstrumente die grössten Schwierigkeiten. Das ergibt sich daraus, dass auf den oft schwer lesbaren Bildern diese Instrumente sich in ihrer groben Erscheinung kaum gegenseitig abheben. So sind vielerorts Mundstück, Mundhaltung (aufgeblasene Backen bei Trompetenmundstücken und Schalmeien, nicht aufgeblasene bei Flöten, Ansatz im Mundwinkel beim Zink), Bohrung und Grifflöcher nicht genau festzustellen. Solche kritische Fälle mussten mit Analogien bestimmt werden. Ein kleiner Rest von ungefähr zehn Instrumenten aus der optisch sich stark ähnelnden Gruppe Flöte – Zink – Schalmei wurde nach dem prozentualen Verhältnis der bereits ausge-

25 Sachs: Handbuch, 1930, S. 239

zählten verteilt. Vor ähnlichen Problemen sieht man sich bei den Trompeteninstrumenten, wo die Grenze von Busine zur Trompete und von dieser zur Zugtrompete völlig unartikuliert verläuft.

### Zink (siehe Tab. 6)

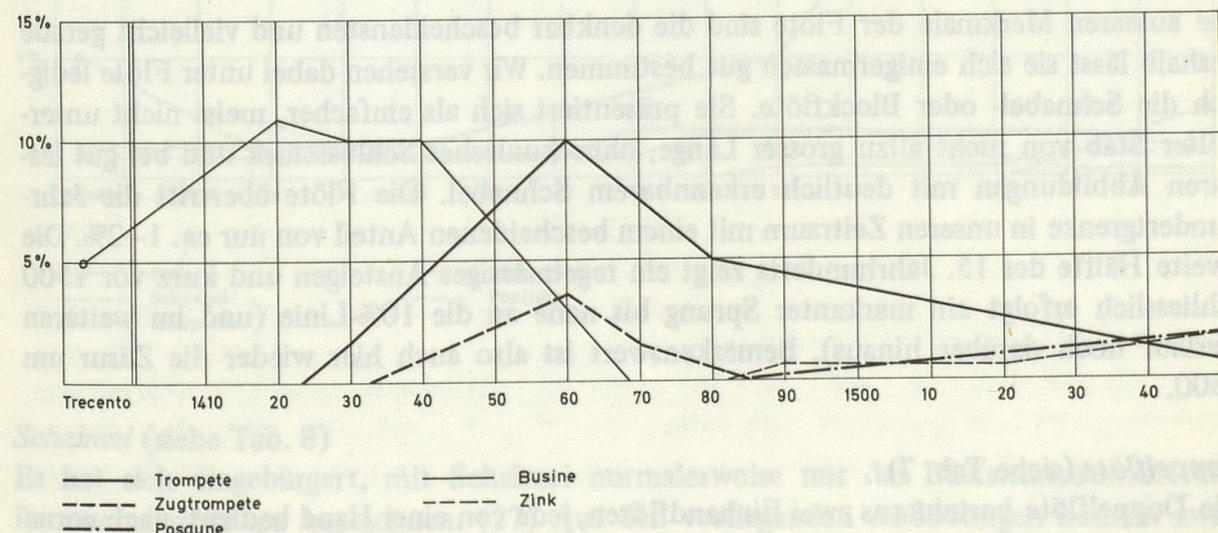
Der Zink erscheint in gerader und gebogener Form als „stiller“ und krummer Zink. Die gerade Form mit kleinem, eingedrehtem Mundstück und ohne die für den krummen Zink charakteristischen Kanten ist auf Abbildungen kaum von der Flöte zu unterscheiden, und es besteht die Möglichkeit, dass einige dieser Instrumente als Flöten festgelegt wurden. Ziemlich eindeutig gibt sich hingegen die krumme Form mit aufgesetztem Trompetenmundstück, seiner charakteristischen Biegung und den erkennbaren Kanten. Dieser Typus ist erst im 16. Jahrhundert zu finden und auch hier recht selten.

### Busine (siehe Tab. 6)

Mit Busine bezeichnen wir das engmensurierte, lange Trompeteninstrument mit weitem, tellerförmigem, klar abgesetztem Schallbecher. Solistisch erscheint es in der intimen Musik nicht, hingegen sehr häufig als festliches Fanfareninstrument auf Krönungsbildern (Maria, Christus), Himmelfahrten und Darstellungen des Jüngsten Gerichtes. Meistens sind die Businen klar von den übrigen Klangwerkzeugen abgetrennt und beweisen damit ihre Sonderstellung.

### Trompete (siehe Tab. 6)

Eine genaue Abtrennung der Trompete von der Busine ist unmöglich. Wir bezeichnen unter den gestreckten Instrumenten jene als Trompeten, die gegen das Schallstück hin leicht konisch anschwellen und deren Schallstück selbst nicht mehr die akzentuiert tellerförmige Gestalt hat, sondern eher als konische Fortsetzung ohne genauen Übergang angesehen werden kann. Ferner werden alle gewundenen Formen, sofern es sich nicht um



Posaunen handelt, als Trompeten bezeichnet. Über die Funktion auf den Bildern – vorab während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts – gelten die gleichen Anmerkungen wie bei der Busine.

#### *Zugtrompete* (siehe Tab. 6) (26)

Die Zugtrompete kann in gestreckter oder gewundener Form vorkommen. Wir glaubten, jene Instrumente als Zugtrompeten bezeichnen zu können, bei denen der Spieler mit der einen Hand das Mundstück fest an den Mund presst, mit der andern Hand das Rohr greift. Zwischen diesen beiden Griffstellen muss sich dabei eine deutliche Naht befinden, die ein Ineinanderschieben der beiden Rohrteile erlaubt. Eine kleine Gruppe solcher Instrumente wurde um 1450/70 festgestellt.

#### *Posaune* (siehe Tab. 6) (26)

Die Posaune ist die organisch weiterentwickelte gewundene Trompete. Nebst der S-Form gesellt sich nun aber der U-Zug hinzu, der diesem Blasinstrument in die Chromatik und damit in die Kunstmusik verhalf. Es tritt in unserem Abbildungsmaterial vor 1500 auf.

Betrachtet man Tab. 6 gesamthaft, so empfiehlt es sich, aus den beiden Kurven der Busine und Trompete die Resultante zu ziehen, denn klanglich werden sich die beiden kaum unterschieden haben, und die formale Unterscheidung, die sich auf minutiöse Details beruft, entbehrt der Zwangsläufigkeit. Das ergibt eine Kurve, die mit 5% aus dem Trecento zu Anfang des 15. Jahrhunderts erheblich ansteigt und um die Mitte einen Höchstwert von ca. 15% erreicht, um dann schnell wieder abzusteigen. Die Zugtrompete erreicht mit knappen 4% um 1460 einen Höhepunkt und geht in den 80er-Jahren in die Posaune über. Busine und Trompete als eigentliche Ensembleinstrumente anzusehen, geht nicht an. Es wird zu untersuchen sein, wie ihr verhältnismässig häufiges Vorkommen zu erklären ist.

#### *Flöte* (siehe Tab. 7)

Die äusseren Merkmale der Flöte sind die denkbar bescheidensten und vielleicht gerade deshalb lässt sie sich einigermassen gut bestimmen. Wir verstehen dabei unter Flöte lediglich die Schnabel- oder Blockflöte. Sie präsentiert sich als einfacher, meist nicht unterteilter Stab von nicht allzu grosser Länge, ohne konisches Schlussstück und bei gut lesbaren Abbildungen mit deutlich erkennbarem Schnabel. Die Flöte übertritt die Jahrhundertgrenze in unseren Zeitraum mit einem bescheidenen Anteil von nur ca. 1–2%. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zeigt ein regelmässiges Ansteigen und kurz vor 1500 schliesslich erfolgt ein markanter Sprung bis nahe an die 10%-Linie (und im weiteren Verlauf noch darüber hinaus). Bemerkenswert ist also auch hier wieder die Zäsur um 1500.

#### *Doppelflöte* (siehe Tab. 7)

Die Doppelflöte besteht aus zwei Einhandflöten, jede von einer Hand bedient, nach vorne

26 Vgl. H. Besseler: Die Entstehung der Posaune, Acta XXII, 1950, S. 8 ff.

voneinander abgespreizt. Ihr Anteil stand im Trecento sichtbar über dem der einfachen Flöte, pendelt aber dann während der Renaissance zwischen der 1%- und der 2%-Linie, also ohne gewichtigen Anteil am Gesamtinstrumentarium.

#### *Schwegel (Einhandflöte) (siehe Tab. 7)*

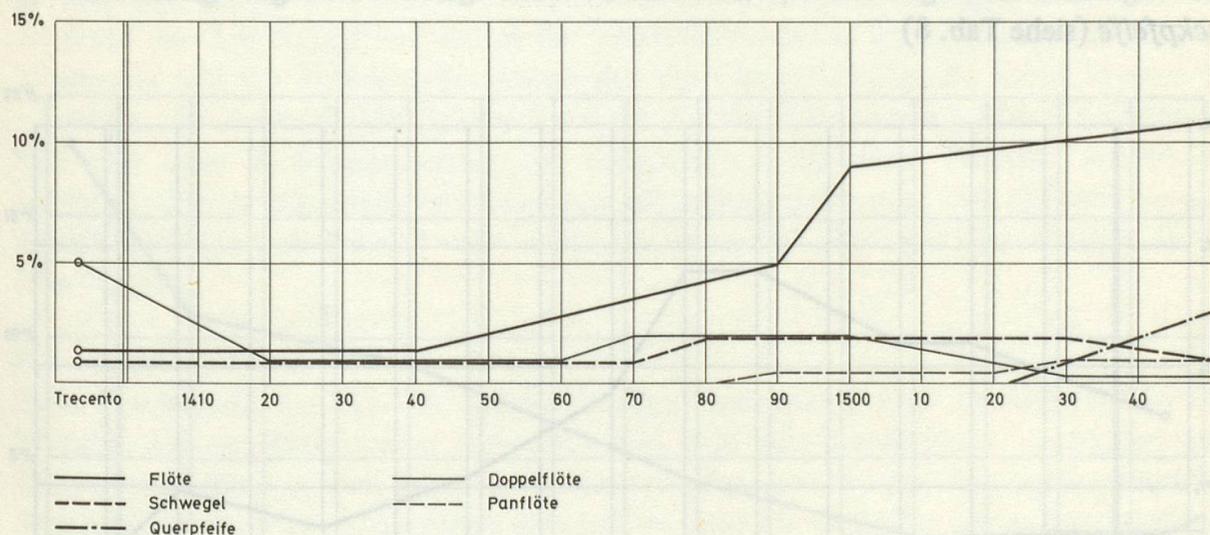
Auch der Schwegel bewegt sich im Raum zwischen der 1%- und der 2%-Linie, in steter Erscheinung, aber ohne jegliche Dominanz. Er ist engmensuriert, zylindrisch und von unterschiedlicher Länge, wird in der linken Hand gehalten, während die Rechte eine Trommel oder ein Triangel bedient.

#### *Querpfeife (siehe Tab. 7)*

Als einfache, zylindrische Röhre in der typischen horizontalen Haltung, vertraut als Kriegsinstrument in den Händen von Landsknechten, erscheint die Querpfeife erst nach den 20er-Jahren des 16. Jahrhunderts, und dabei vorwiegend im intimsten Kammermusikkreis. Die Kurve steigt nun sehr entschieden an und lässt die zukünftige Bedeutung des Instrumentes ahnen.

#### *Panflöte (siehe Tab. 7)*

Die Panflöte gehört wohl mit in die Gruppe der antikisierenden Gattung (Lyra, Kithara) mit stark pastoralem Einschlag. Sie erscheint jedenfalls vorwiegend auf mythologischen Bildinhalten und besteht aus einer Anzahl verschieden langer Flöten (vom Typus der Längsflöte), die in eine Reihe gebündelt als einheitliches Klangwerkzeug erscheinen.



#### *Schalmei (siehe Tab. 8)*

Es hat sich eingebürgert, mit Schalmei normalerweise nur das Diskantinstrument der Pommernfamilie zu bezeichnen. (27) Auf den vorliegenden Abbildungen können zwei

27 Vgl. Walter Frei: Schalmei und Pommer, ein Beitrag zu ihrer Unterscheidung, Mf XIV, 1961, S. 313 ff.

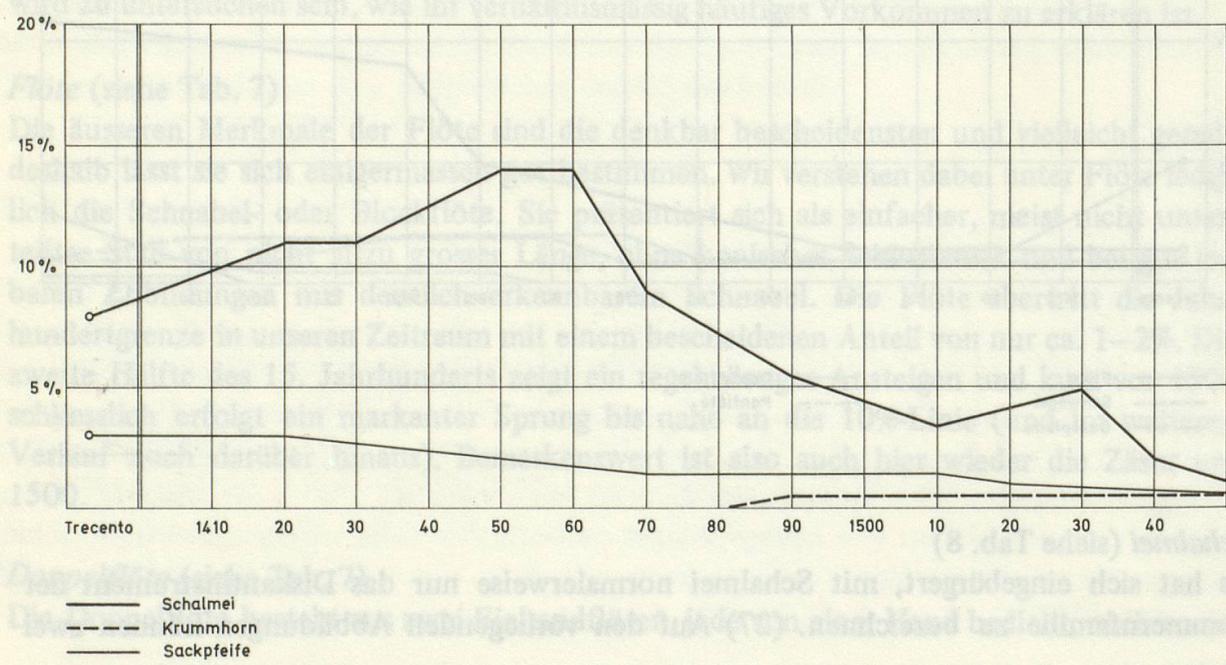
Typen bezüglich der Lage unterschieden werden: Instrumente von kleinerem Ausmass in der typisch gestreckt-konischen Form ohne sichtbare Unterteilung der Röhre und solche, die zum Schutz der untersten Klappe, die des zu grossen Abstandes wegen angebracht werden musste, eine Fontanelle haben. Es scheint folgerichtig, in der ersten Gruppe die höheren Diskantinstrumente zu sehen, in der zweiten die tieferen Instrumente. Von Bassinstrumenten kann aber noch nicht die Rede sein; die Unterschiede werden sich in der Sopran-Alt-Lage abgespielt haben. Aus diesem Grund wurde der Begriff Schalmei für beide Typen angewandt.

Das neben der konischen Bohrung bezeichnendste Merkmal, nämlich das Doppelrohrblatt, ist nicht immer sichtbar: Neben der heute üblichen Spielweise der Oboeninstrumente existierte auch jene Art, die das ganze Mundstück in die Mundhöhle einführt und die Lippen dabei auf die dafür angebrachte Pirouette legt. Mit 8% hatten die Schalmeien einen wichtigen Anteil im Trecento. Dieser vergrössert sich noch und erreicht um 1450/60 den maximalen Anteil von gegen 15%. Nachher, in auffallender Kongruenz zum Anstieg der Flöte, fällt die Kurve bis stark unter die 5%-Linie.

#### *Krummhorn (siehe Tab. 8)*

Eine völlig unwichtige Rolle spielt das Krummhorn. Ikonographisch ist es in unserem Zeitraum durch Carpaccios „Darstellung im Tempel“ zu einiger Berühmtheit gelangt, fand aber, immer in der Zeit von 1400–1550, nur noch zwei bis drei Nachfolger. Es ist das unten hakenförmig gebogene, zylindrische Rohr mit der das Doppelrohrblatt umgebenden Windkapsel.

#### *Sackpfeife (siehe Tab. 8)*



Ein grosser, sackförmiger Windbehälter mit einem Mundrohr, Melodie- und Bordunpfeifen charakterisiert dieses Instrument. Konische Bohrung der Melodiepfeifen herrscht vor, doch auch die zylindrische ist anzutreffen. Der Anteil bildet im Trecento etwa 3%, nachher zeigt die Kurve ein stetes Sinken. Im 16. Jahrhundert erscheint ihre Verwendung nur noch in pastoralem Rahmen.

#### Orgel (siehe Tab. 9)

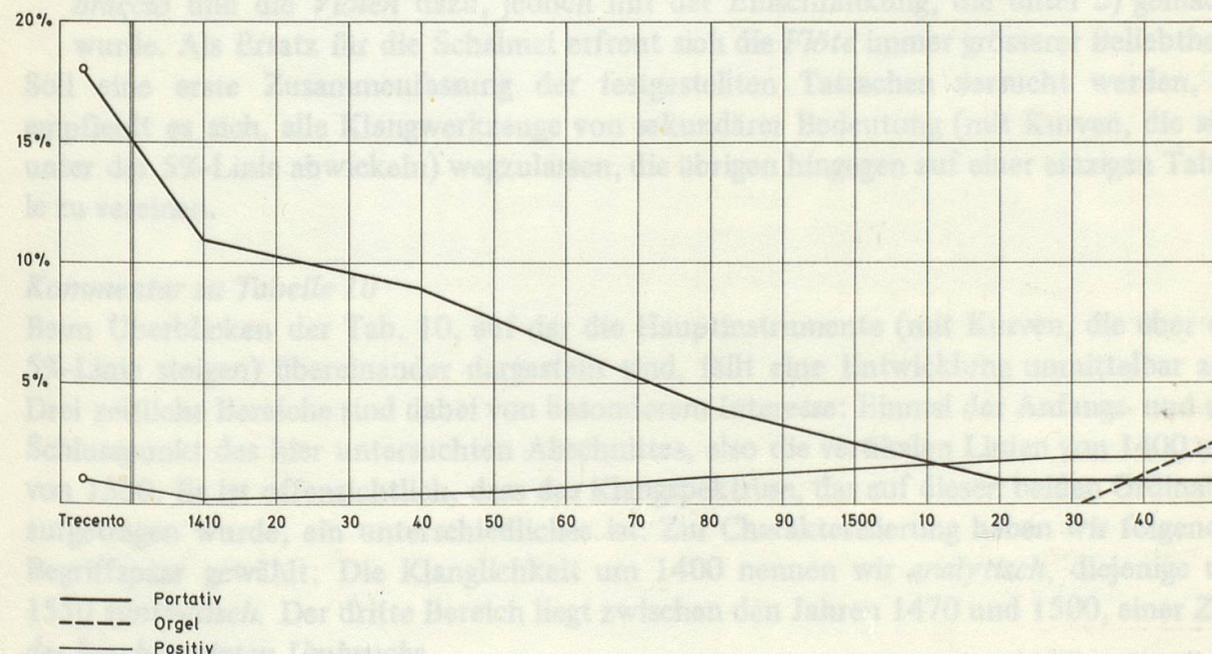
Als eingebautes Tasteninstrument erscheint die grosse Orgel erst ganz am Ende unserer Zeitspanne. Das Nichtvorkommen im Quattrocento darf aber nicht als Zeugniswert angesehen werden. Hingegen besagt es, dass diese Orgelart, die nur in grossen Kirchenräumen ihren Platz finden konnte, offenbar nicht im Ensemble Verwendung fand. Genaueres lässt sich aus dem Bildmaterial nicht aussagen.

#### Positiv (siehe Tab. 9)

Als Positiv bezeichnen wir die kleine, transportfähige Orgel, die zur Klangerzeugung mindestens zwei Personen brauchte, nämlich den Spieler und einen oder zwei Bediener der Blasbälge. Schon im Trecento nachweisbar, hebt sich die Kurve während der Renaissance nicht über die 2%-Linie.

#### Portativ (siehe Tab. 9)

Das Portativ ist das kleine, tragbare Orgelinstrument, das stehend oder sitzend gespielt werden kann. Die Linke bedient dabei den Blasbalg, die Rechte die Tastatur. „Überblickt man die Mannigfaltigkeit der Belege des 15. Jahrhunderts, um etwaige Gesetzmässigkeiten

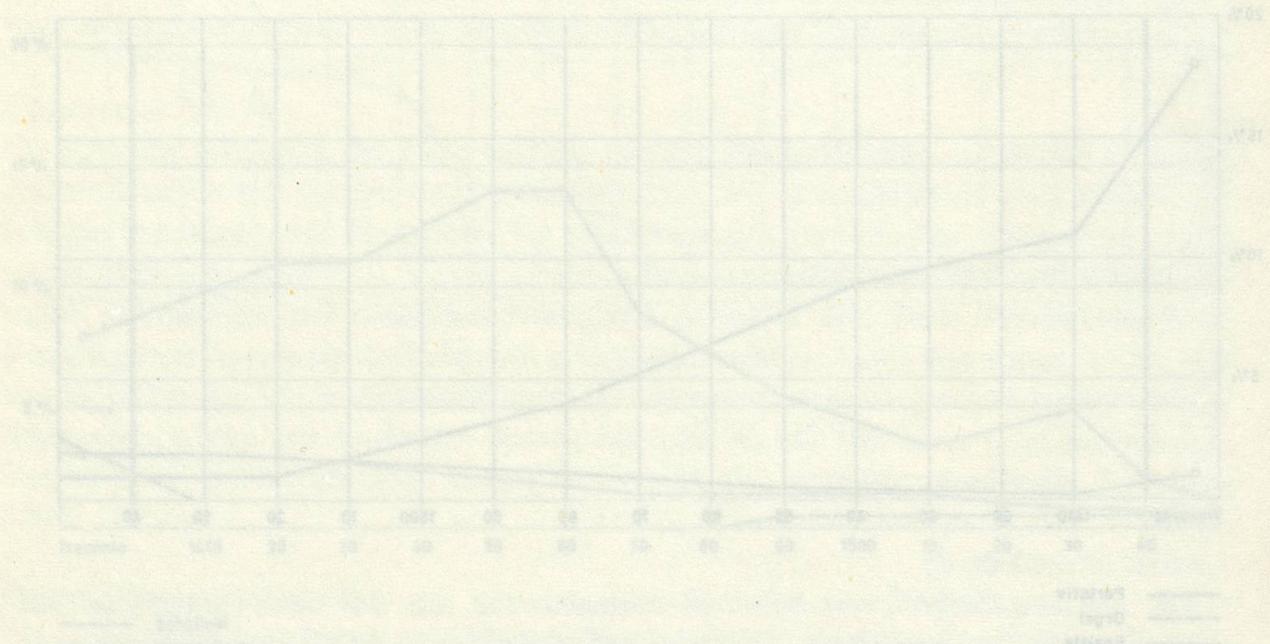


festzustellen, so muss zunächst das eine auffallen, dass fast nicht eines der belegten Instrumente dem andern gleicht". (28) Mit beinahe 20% war das Portativ ein Hauptinstrument des Trecento, mit 10% überschreitet es die Jahrhundertwende, um dann beständig abzufallen und schliesslich im 16. Jahrhundert beinahe zu verschwinden. Lediglich als symbolisches Attribut der hl. Caecilia vermag es sich noch auf den Bildern zu halten.

### 6. Phantastische Instrumente

Als phantastisch bezeichnen wir alle jene Instrumente, deren bauliche Disposition nicht das Resultat organischer oder klanglicher Überlegungen ist, sondern das Produkt der bildnerischen Phantasie eines Malers. (29) Personalstil und antikisierende Manie gehen dabei eine Synthese ein, die stilistisch wohl von grossem Interesse ist, die aber über das Klangbild der Zeit wenig aussagt. Beispiele solcher phantastischer Instrumente treten um 1470 auf und verlieren sich bald nach der Jahrhundertwende. In den Werken von Gaudenzio Ferrari erleben sie eine Nachblüte (Vgl. Engelskonzert in Saronno 483 von 1534).

Eine völlig unverantige Rolle spielt das Krummhorn. Es wird in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts durch Carpaccios „Darstellung im Tempel“ zu einiger Beachtheit gelangt, verschwindet aber dann in der Zeit von 1400-1550, nur noch zwei bis drei Maler (Vgl. Winternitz) nehmen es wieder auf. „Zurückt sich selbst in sich, glänzt nicht jedoch insbesondere.“ (29) „Nur noch eine einzige Darstellung“ (siehe Tab. 8).



28 H. Hickmann: Das Portativ, 1936, S. 52

29 Vgl. E. Winternitz: Instruments de musique étranges . . . 1956

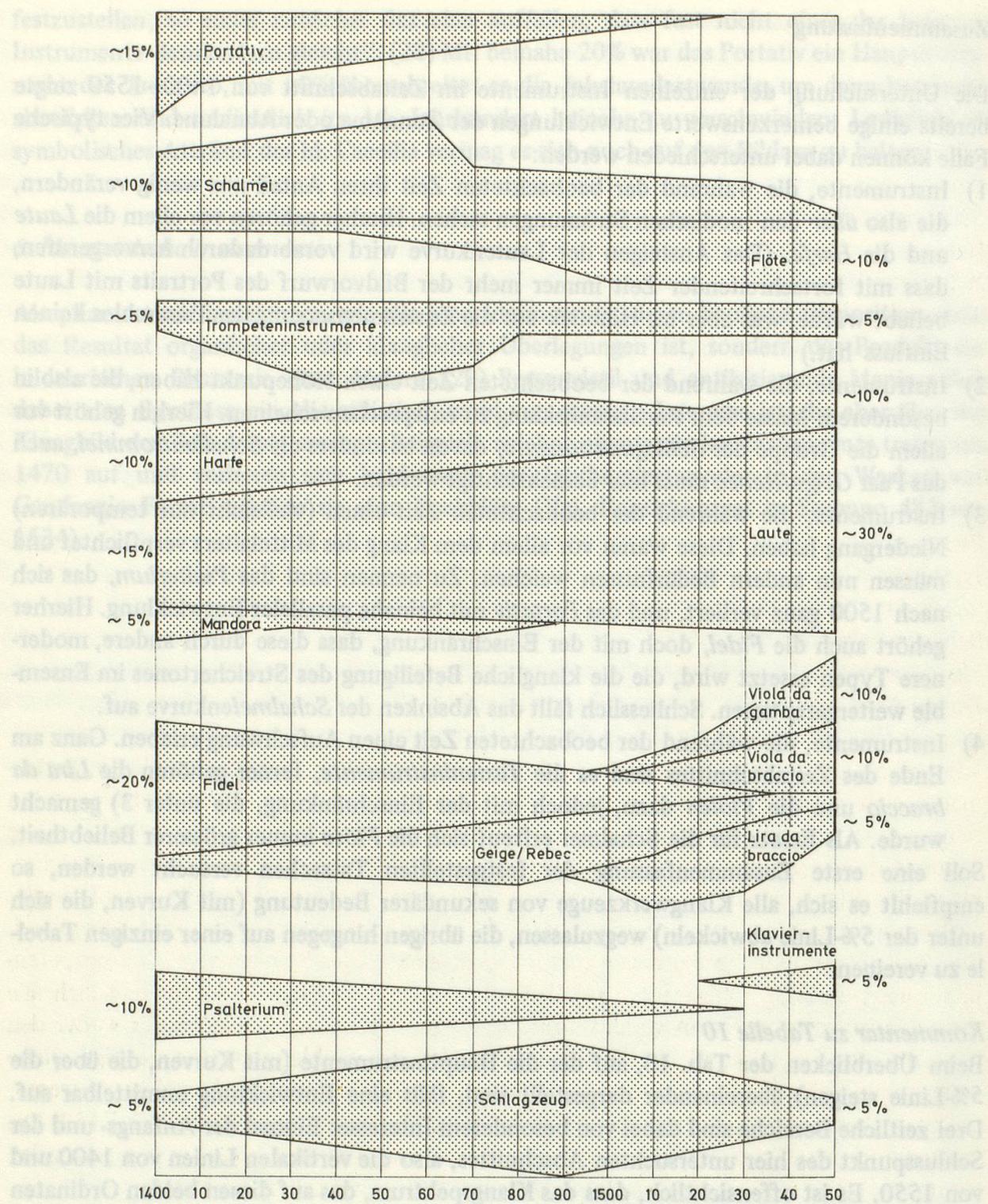
## Zusammenfassung

Die Untersuchung der einzelnen Instrumente im Zeitabschnitt von 1400–1550 zeigte bereits einige bemerkenswerte Entwicklungen der Zunahme oder Abnahme. Vier typische Fälle können dabei unterschieden werden:

- 1) Instrumente, die während der beobachteten Zeit ihren Anteil nur wenig verändern, die also *über* den modischen Strömungen stehen. Hierher gehören vor allem die *Laute* und die *Harfe*. (Das Ansteigen der Lautenkurve wird vorab dadurch hervorgerufen, dass mit fortschreitender Zeit immer mehr der Bildvorwurf des Portraits mit Laute beliebt wurde, was aber im Hinblick auf die Zusammensetzung des Ensembles keinen Einfluss hat.)
  - 2) Instrumente, die während der beobachteten Zeit einen Höhepunkt haben, die also in besonderem Masse dem Renaissanceklang zu entsprechen scheinen. Hierin gehört vor allem die Gruppe der *Schlaginstrumente*, davon besonders die *Schellentrommel*; auch das Paar *Geige/Rebec* muss hier berücksichtigt werden.
  - 3) Instrumente, die während der beobachteten Zeit einen (vielleicht nur temporären) Niedergang haben. Diese waren vor allem dem Klang des Mittelalters verpflichtet und müssen nun andern Bedürfnissen weichen. Zu nennen sind das *Psalterium*, das sich nach 1500 ganz verliert, und das *Portativ* mit beinahe paralleler Entwicklung. Hierher gehört auch die *Fidel*, doch mit der Einschränkung, dass diese durch andere, moderne Typen ersetzt wird, die die klangliche Beteiligung des Streichertones im Ensemble weitergarantieren. Schliesslich fällt das Absinken der *Schalmeienkurve* auf.
  - 4) Instrumente, die während der beobachteten Zeit einen Aufschwung erleben. Ganz am Ende des Zeitabschnittes sind es die *Tasteninstrumente*, ferner gehören die *Lira da braccio* und die *Violen* dazu, jedoch mit der Einschränkung, die unter 3) gemacht wurde. Als Ersatz für die Schalmei erfreut sich die *Flöte* immer grösserer Beliebtheit.
- Soll eine erste Zusammenfassung der festgestellten Tatsachen versucht werden, so empfiehlt es sich, alle Klangwerkzeuge von sekundärer Bedeutung (mit Kurven, die sich unter der 5%-Linie abwickeln) wegzulassen, die übrigen hingegen auf einer einzigen Tabelle zu vereinen.

## Kommentar zu Tabelle 10

Beim Überblicken der Tab. 10, auf der die Hauptinstrumente (mit Kurven, die über die 5%-Linie steigen) übereinander dargestellt sind, fällt eine Entwicklung unmittelbar auf. Drei zeitliche Bereiche sind dabei von besonderem Interesse: Einmal der Anfangs- und der Schlusspunkt des hier untersuchten Abschnittes, also die vertikalen Linien von 1400 und von 1550. Es ist offensichtlich, dass das Klangspektrum, das auf diesen beiden Ordinaten aufgetragen wurde, ein unterschiedliches ist. Zur Charakterisierung haben wir folgendes Begriffspaar gewählt: Die Klanglichkeit um 1400 nennen wir *analytisch*, diejenige um 1550 *synthetisch*. Der dritte Bereich liegt zwischen den Jahren 1470 und 1500, einer *Zeit des beschleunigten Umbruchs*.



28 H. Hickmann: Das Portativ, 1936, S. 52

29 Vgl. E. Winterstein: Instruments de musique étrangères ... 1936

## 1. Der analytische Klang um 1400

Dieser Klang wird von folgenden Instrumenten gebildet:

Fidel	ca. 20%
Portativ	ca. 15%
Laute	ca. 15%
Schalmei	ca. 10%
Harfe	ca. 10%
Psalterium	ca. 10%
Trompeteninstrumente	ca. 5%
Mandora	ca. 5%
Schlaginstrumente	ca. 5%

Die ausgezählten Abbildungen des Trecento ergaben dabei ein fast noch pointierteres Bild:

Fidel	ca. 20%
Portativ	ca. 20%
Psalterium	ca. 10%
Laute	ca. 10%
Schalmei	ca. 5%
Schlaginstrumente	ca. 5%
Mandora	ca. 5%
Doppelflöte	ca. 5%. (30)

Wir bezeichnen dieses Klangspektrum deshalb als analytisch, weil die beteiligten Instrumente sich in ihren Klangfarben deutlich voneinander abheben. Jedes Instrument hat seine eigene, individuelle Färbung, die sich auch im Verein mit den andern akustisch ohne weiteres durchzusetzen vermag. Da ist der „dumpfe“, volle, oft akkordische Streicherklang der Fidel, der dünne, „weiche“ Orgelklang des Portativs, der präzis artikulierte, „zitternde“ Zupfton der Laute, der „näselnde“, durchdringende Bläserton der Schalmei, die „hellen“ Zupfklänge der Harfe und die „klirrenden“ des Psalteriums, das Trompeteninstrument und das Schlagzeug. (31) Hinzu kommt die wichtige Tatsache, dass sich alle diese Instrumente in einem verhältnismässig engen Tonumfang bewegen, der weder den über die übliche Diskantlage hinausschwingenden Sopranklang noch eine eigentliche instrumentale Basslage besitzt. „Auch die kontinuierliche Tonstärke, die völlige Abwesenheit von Crescendo und Diminuendo, ist für diese Musik sehr charakteristisch.“ (32) Die Instrumente gesellen sich nicht zueinander, um in einem einheitlichen, verschmelzenden Klang vereint zu werden, sondern legen sich *additiv* das eine neben das andere.

30 Als Vergleich seien hier die Auszählungen von Marius Schneider wiedergegeben. Stärkere Abweichungen werden darauf zurückzuführen sein, dass dem Autor ein kleineres Bildmaterial zur Verfügung stand: 25 Fideln, 16 Lauten, 15 Psalterien, 11 Harfen, 9 Portative, 8 Flöten, 6 Oboen etc. M. Schneider: Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts . . ., 1930, S. 27 ff.

31 Die in Anführungszeichen gesetzten Adjektive sind entnommen bei M. Schneider: Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts . . ., 1930, S. 24

32 a.a.O., S. 25

Als Beispiel hierzu möge eine Madonna von Cenni di Francesco di Ser Cenni dienen, (17, s. Abb. 1) welche etwa um 1410/15 anzusetzen ist:

Portativ	Portativ	(33)
Fidel	Doppelflöte	
Schalmei	Schellentrommel	
Becken	Sackpfeife	
(Busine)	(Busine)	

## 2. Der synthetische Klang um 1550

Völlig verändert zeigt sich die Situation um 1550:

Laute	ca. 20% (+ ca. 10% solistischer Beispiele)
Lira und Violen	ca. 25%
Harfe	ca. 10%
Flöte	ca. 10%

Trompeteninstrumente, Klavierinstrumente und Schlagzeug haben 5% und weniger.

Dieses Klangspektrum bezeichnen wir als synthetisch, weil sich die einzelnen beteiligten Instrumente einem einheitlichen, auf Verschmelzung hin tendierenden Gesamtklang unterordnen oder doch wenigstens angleichen. (34) Hinzu kommt, dass einzelne Klangwerkzeuge nun in *Familien* auftreten, die dadurch einen erheblich erweiterten Tonraum bestreichen können. Eine Folge davon ist vor allem das Vordringen in die tieferen Lagen. Der Gesamtklang wird weicher, einheitlicher und auch dunkler. Als Beispiel möge eine Madonna von Garofalo dienen 482, die 1533 datiert ist:

Viola da gamba	Laute
Madonna	
Viola da gamba	Spinett

## 3. Die Zeit des Umbruchs von 1470–1500

Der dritte Zeitraum, der auf Tab. 10 hervorsticht, ist derjenige um 1480/90. Hier haben wir es nicht mit einer einigermassen klar zu beschreibenden, festen Situation zu tun, sondern vielmehr mit einer Zeit des intensiven Umbruchs. Während die Kurven vor- und nachher fast durchwegs eine Tendenz des Veränderns aufzeigen, erfolgen hier beinahe gewaltsam anmutende Brüche. Wir nennen diesen Zeitraum daher die *Zeit des Umbruchs*. Tab. 10 zeigt im Raume dieser Jahre folgende auffallende Merkmale: Die Kurve der Schalmei nimmt nach den 60er-Jahren plötzlich ab, um mit einem Anteil von nur noch der Hälfte in diese Periode einzutreten. Zwischen 1480 und 1500 steigt demgegenüber die

33 „Es geht aus den bildlichen Quellen klar hervor, dass man in den Gruppen keine Klangverschmelzung, sondern Klanggegensätze suchte. (...) Man sucht überall das, was Schering mit dem treffenden Ausdruck „gespaltener Klang“ bezeichnet“. a.a.O., S. 30

34 „Nach Tunlichkeit sah man auf die Verschmelzung von Instrumenten gleicher Gattung, also auf einen möglichst ausgeglichenen Klang“. R. Haas: Aufführungspraxis der Musik, 1931, S. 139

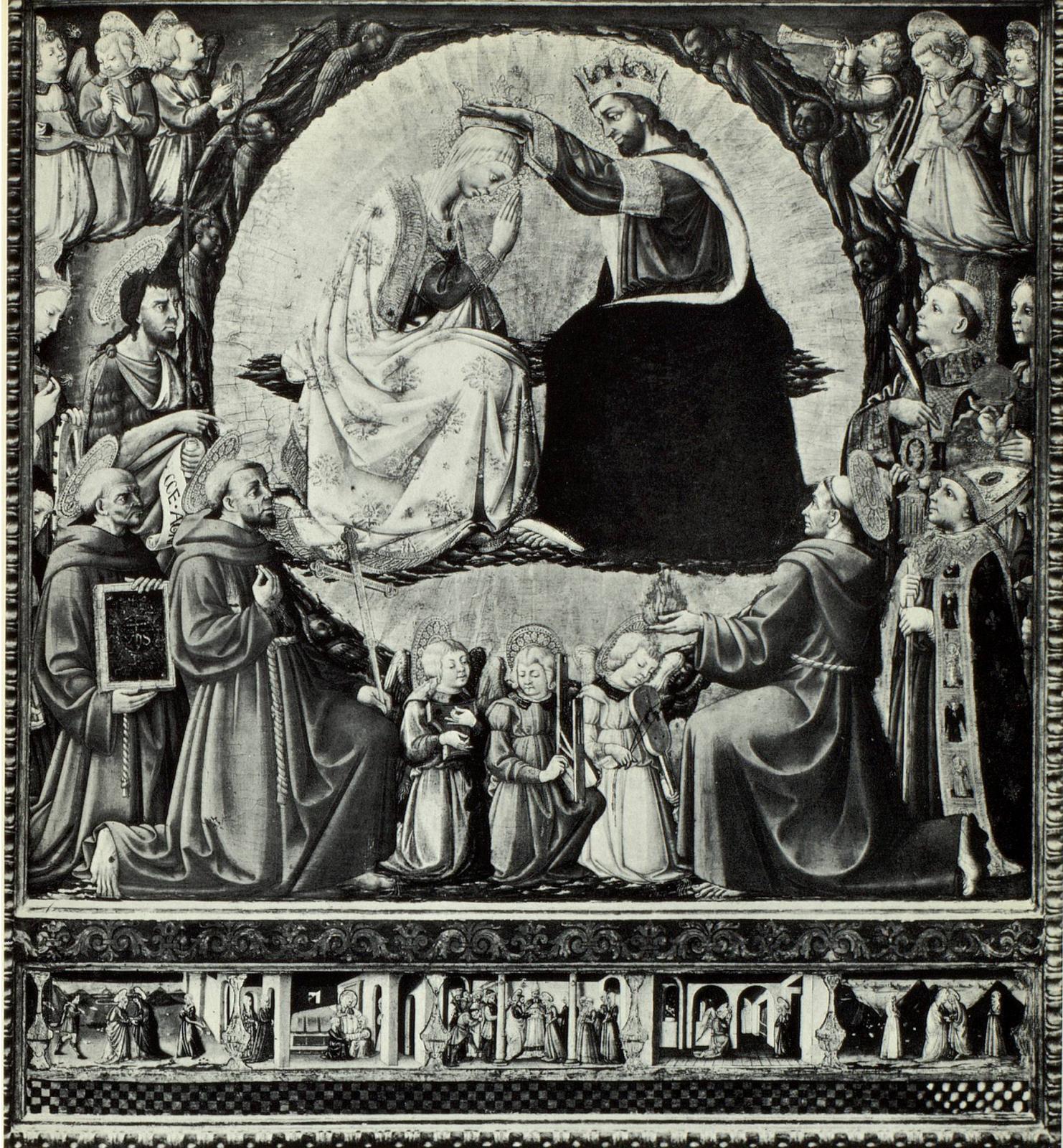


Abb. 3: Neri di Bicci: Krönung Mariæ (Montecarlo bei S. Giovanni Valdarno)



Abb. 4: Sassetta: Himmelfahrt Mariae (ehemals Berlin, 1945 zerstört)

Flötenkurve verstärkt an. Die Trompeteninstrumente erleben zwischen 1470 und 1480 ihren grössten Rückgang und bleiben von diesem Zeitpunkt an ziemlich konstant. In diesen Raum fällt ferner das Verschwinden der Mandora. Einige auffallende Ereignisse spielen sich auch bei den Streichinstrumenten ab: Geige/Rebec erleben um 1480 ihren Höhepunkt und verschwinden nachher langsam, aber stetig. Kurz vor 1500 erscheinen die Lira und die beiden Violen. Eindrücklich ist schliesslich der Höhepunkt des Schlagzeuges um 1490.

Es handelt sich bei diesem Zeitraum offensichtlich um eine Intensivierung des Umwandlungsprozesses: Instrumente, die dem Klangbild der Zeit nicht mehr genehm waren, werden in verstärktem Masse abgebaut, andere – neue oder neu entdeckte – erfahren einen starken Aufschwung. Begleitet wird dieser Prozess von einem vorher wie nachher nicht anzutreffenden, farbigen Lärm der Schlaginstrumente. (35)

Es ist hier vielleicht an der Zeit, Analogien in der Entwicklung der Kunstgeschichte zu suchen. Das scheint uns umso naheliegender, als diese Untersuchungen ja in direktem Zusammenhang mit der bildenden Kunst stehen. Was die Zäsur von 1470–1500 anbetrifft, ist das in Italien die Zeit der aufkeimenden Hochrenaissance. Auch hier werden Tendenzen sichtbar, die mit unseren Ergebnissen parallel gehen. Die Farbigkeit der Quattrocentomalerei benutzt noch die Lokalfarbe: Verschiedene stoffliche Materien erhalten ihre verschiedenen, genau abgegrenzten Farbwerte, die mit einer scharfen, linearen Begrenzung voneinander getrennt werden. Gegen Ende des Jahrhunderts erscheint dann das Sfumato des Leonardo da Vinci und unmittelbar darauf folgend die neue atmosphärische Farbigkeit der Venezianer, die immer mehr zu einer verschmelzenden, gesamtheitlich gesehenen Konzeption hin tendiert. Auch hier lassen sich die beiden Begriffe analytisch-synthetisch also anwenden. Das gleiche gilt für die Bildkomposition. Das Quattrocento komponierte additiv, setzte die Gegenstände und Personen nebeneinander, verfuhr also analytisch. Synthetischer wäre dann schon die Hochrenaissance mit ihren klaren, einheitlich zusammengefassten Kompositionen. Doch bleibt es dem fortschreitenden 16. Jahrhundert vorbehalten, eine wirkliche Einheit der Mittel, die auch den Raum miteinbeziehen, zu erzielen.

Von kunsthistorischer Seite hat Dagobert Frey auf diesen Parallelismus hingewiesen: „Schon vor 23 Jahren habe ich in meinem Buch „Gotik und Renaissance als Grundlage der modernen Weltanschauung“ auf die auffallende Gleichgerichtetheit der Entwicklung von Bildkunst und Musik im 15. und 16. Jahrhundert hingewiesen. ( . . . ) Ebenso wie in der Zentralperspektive erweist sich das Tonraumgefühl als ein besonderes Wahrzeichen Italiens in Melodik und Satzauffassung. Es zeigt sich in der Weiterentwicklung des Quattrocento in der für Italien kennzeichnenden Neigung zum reinen, weittragenden

35 „Ausserdem scheint die Revolution im Bereiche der Musikinstrumente, die seit Ausgang des 15. Jahrhunderts bemerkbar wird, vor allem auf italienischem Boden erfolgt zu sein.“ H. Besseler: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, 1931, S. 241

„Die Stiluntersuchung kommt vor allem für die Übergangszeit in Betracht, die – zwischen 1480 und 1520 liegend – neben die bisher geltende, mehrere Stimmen nebeneinander führende Satzweise jene stellt, bei der die Stimmen zugleich in eine starke, durch das Wesen des Dreiklangs harmonisch gebundene Abhängigkeit kommen.“ A. Schering: Aufführungspraxis, 1931, S. 61

Klang in der Abfolge langgehaltener Akkorde. ( . . ) Aber auch hier bestimmen den Wandel einerseits das Streben nach Vereinheitlichung, das im simultanen Gesamterlebnis wurzelt, die „Gesamtaudition“ anstelle der mittelalterlichen „Teilaudition“ . . .“ (36) Interessant für diese Analogien sind ferner die Äusserungen von Wilhelm Suida (37), der in einem Diagramm die Jahre von 1480/90 als „äusserste Zuspitzung des Individualisierungsprozesses“ bezeichnet und sie gleichsam als einen der strategisch wichtigsten Punkte der abendländischen Kunst nennt. Eine Parallele ergab schliesslich die Dissertation von Robert Steiner über die Ornamentik in Renaissance und Manierismus in Italien. (38) Hier werden die beiden Begriffe analytisch und synthetisch ebenfalls in unserem Sinne verwendet: Das Quattrocento ging in der Ornamentik additiv vor, setzte Element neben Element (analytisch). Dieser Prozess erreicht um 1480 (!) seinen Höhepunkt. Darauf tendiert die Entwicklung zielstrebig zu einer Synthese dieser verschiedenen Elemente im Sinne einheitlicher Gesamtwirkung.

Um die bisherigen Ergebnisse verfeinert und differenzierter darzustellen, soll nun das Bildmaterial vorerst nach der Stimmenzahl der Ensembles untersucht werden. Eine Tabelle gebe die Verteilung der Stimmigkeit über unseren Zeitraum:

1-	2-	3-	4-	5-	6-	7-	8-	9-	10-	11- und mehrstimmig
1410/20		52	30	7	7		4			
1430/40	10	46	11	23	3	8	3	3		3
1450/60	6	46	7	25	3	5	5	3		6
1470/80	6	48	9	23	7	4	3	2	2	2
1490/1500	10	42	14	19	6	7	5	5	1	1
1510/20	28	50	16	14	4	6	2		2	1
1530/40	37	44	26	22	2	4				2

Die Zahlen auf dieser Tabelle sind durchwegs Verhältniszahlen, welche den Anteil der verschiedenen Stimmigkeiten auf 100 Fälle innerhalb eines Zeitraumes von 20 Jahren anzeigen. Die einstimmigen Beispiele wurden dabei ausgeschlossen, da sie das Bild verfälscht hätten. Sie wurden nachträglich in einem zweiten Rechnungsgang mitberücksichtigt und links auf der Tabelle, durch Doppelstrich von den Ensembles abgetrennt, aufgetragen. Abzulesen ist aus dieser Darstellung die überragende Bedeutung des 2- und 4-stimmigen Ensembles (39). Die 2-stimmigen Ensembles nehmen über den gesamten Zeitraum fast die Hälfte aller Darstellungen für sich in Anspruch. Bemerkenswert ist die grosse Konstanz dieses Anteiles. Eine beinahe in gleichem Masse konstante Praesenz zeigen die 4-stimmigen Ensembles, wenn auch ihr Anteil nur noch knapp unter einem Viertel aller Abbildungen steht. Überraschend muss der geringe Anteil der 3-stimmigen Ensembles anmuten. Hier zeigt sich zum ersten Mal, dass der Maler vorwiegend kirchlicher

36 Dagobert Frey: Manierismus als europäische Stilerscheinung, Stuttgart, 1964, S. 22 f.

37 Wilhelm Suida: Kunst und Geschichte, Köln, 1960, S. 84

38 Robert Steiner: Zur Entstehung der plastischen Wanddekoration des italienischen Manierismus und deren Entwicklung bis um 1550. Diss. Bern 1967.

39 Mit „2-stimmig“, „4-stimmig“ usw. bezeichnen wir die Anzahl der Instrumente in einem Ensemble, ohne Rücksicht auf die Stimmigkeit im satztechnischen Sinn.

Bilder in Konflikt mit der Realität gerät. Schon rein überlegungsmässig muss das Abfallen der Dreistimmigkeit gegenüber der sie umgebenden Zwei- und Vierstimmigkeit unwahrscheinlich anmuten. Gegen einen solchen Abfall spricht ferner das überkommene Notenmaterial, das auf geistlichem wie vor allem auf weltlichem Gebiet der Dreistimmigkeit einen gewichtigen Platz einräumte. Dagegen sprechen schliesslich einige Abbildungen weltlichen Inhalts, die sehr oft den 3-stimmigen Verband zeigen. Der Grund für diese Diskrepanz ist in der Bildkomposition zu suchen: Die Andachtsbilder, die vorwiegend die thronende Madonna mit Kind und die Himmelfahrt von Maria oder Christus zeigen, beziehen ihre feierliche, andächtige Wirkung zu nicht geringem Masse aus der mehr oder weniger strengen Symmetrie des Bildaufbaus. Maria, Christus oder der Heilige stehen dabei fast ausschliesslich im Mittelpunkt der Bildfläche, die Instrumente werden rundum gruppiert. Nun entsprach es dem auf Symmetrie bedachten Künstler, wenn er links und rechts gleichviel Instrumente anordnete, also entweder auf jeder Seite eines (= Zwei-stimmigkeit), auf jeder Seite zwei (= Vierstimmigkeit) usw. Daraus ergibt sich, dass die geradzahligen Ensembles die Mehrheit bilden müssen. Zwar wurden auch Anordnungen gemalt, die eine Ungeradzahligkeit ergaben, z. B.

Instr.	Instr.	Instr.	Instr.
Instr.	Madonna	Instr.	oder:

wobei durch Verdoppelung oder Verdreifachung der seitlichen Instrumente auch die Fünf- bzw. die Siebenstimmigkeit erzielt werden konnte. Trotzdem bilden solche Beispiele eine auffallende Minderzahl. Der Grund ist darin zu suchen, dass auf die symbolisch so ausdrucksstarke Mittelachse nur ungern ein Instrument hingesetzt wurde, das dann entweder vor die Heiligenfigur (bzw. zu ihren Füssen) oder über ihren Kopf gemalt werden musste. Man half sich damit, dass der Instrumentenengel zu Füssen der Heiligenfigur, die sich dann meistens auf einem hohen Thron befindet, sitzend dargestellt wird, um einen möglichst augenfälligen Unterschied der Bewertung zu erzielen. Sind Instrumentisten über der Heiligenfigur, so werden sie perspektivisch nach hinten gerückt, entweder auf Podeste oder ganz einfach dahinter schwebend oder auf Wolken ruhend. Trotzdem zogen die Maler die einfachere Lösung der seitlichen, symmetrischen und deshalb geradzahligen Anordnung vor. Jedenfalls befindet man sich hier einer Tatsache gegenüber, die den Realitätsgehalt der einzelnen Abbildungen in Frage stellen könnte, da zu Gunsten der Bildkomposition offenbar Stimmigkeiten bevorzugt wurden, die in ihrer Verteilung nicht unbedingt denjenigen der Realität entsprachen. Der gleiche Vorgang lässt sich beim Vergleich der beiden Kolonnen mit der Fünf- und der Sechsstimmigkeit beobachten. Die Sechsstimmigkeit hat auch hier – obwohl in geringerem Masse – den Vorzug gegenüber der Fünfstimmigkeit.

Beispiele für vielstimmige Ensembles (7 Instrumente und mehr) lassen sich über den gesamten Zeitraum nachweisen. Eindrücklich ist schliesslich die Zunahme der einstimmigen Beispiele, für die bis etwa 1430 kein Beleg in unserem Material vorhanden ist, die dann aber gegen 1550 37% aller Abbildungen beschlagen.

## A. Die 2-stimmigen Ensembles (40)

1400

- 1 Laute-Mandora (M) (41)
- 2 Laute-Harfe (M)
- 4 Laute-Psalterium (M)
- 5 Harfe-Fidel (M)
- 7 Laute-Psalterium (M)
- 9 Psalterium-Portativ (M)

1410

- 10 Harfe-Portativ (M)
- 11 Fidel-Fidel (M)
- 14 Laute-Harfe (M)
- 15 Laute-Portativ (M)
- 21 Mandora-Fidel (M)

1420

- 23 Laute-Harfe (M)
- 26 Laute-Fidel (M)
- 27 Laute-Harfe (M)
- 31 Mandora-Portativ (M)
- 32 Portativ-Portativ (M)
- 33 Laute-Laute (M)

1430

- 36 Laute-Portativ (M)
- 37 Laute-Portativ (M)
- 45 Laute-Portativ (M)
- 47 Fidel-Portativ (M)
- 51 Fidel-Portativ (M)
- 55 Laute-Fidel (M)

1440

- 58 Harfe-Schellentrommel (Bl)
- 61 Trompete-Trompete (W) (s. Abb. 6)
- 61 Fidel-Portativ (W) (s. Abb. 6)
- 64 Schalmei-Sackpfeife (G)
- 67 Fidel-Schellentrommel (M)
- 68 Laute-Harfe (M) (s. Abb. 8)

1450

- 71 Laute-Portativ (M)
- 75 Laute-Fidel (M)
- 76 Laute-Fidel (M)
- 77 Laute-Flöte (A)
- 80 Laute-Laute (A)
- 81 Laute-Schellentrommel (M)
- 82 Laute-Flöte (Bl)
- 87 Harfe-Portativ (M)
- 88 Laute-Harfe (M)
- 89 Laute-Laute (M)

1460

- 94 Laute-Portativ (K)
- 96 Laute-Laute (M)
- 99 Laute-Rebec (Hl)
- 100 Laute-Geige (M)
- 102 Schalmei-Schalmei (W)
- 106 Trompete-Trompete (Bl)
- 106 Laute-Lautenfidel (Bl)
- 107 Schalmei-Schellentrommel (K)
- 110 Laute-Triangel (M)
- 114 Laute-Harfe (M)
- 115 Laute-Fidel (Gl)
- 116 Harfe-Schellentrommel (Bl)
- 117 Laute-Harfe (M)
- 120 Laute-Harfe (M)
- 121 Laute-Fidel (Bl)

1470

- 124 Laute-Laute (M)
- 125 Laute-Rebec (M)
- 128 Laute-Fidel (M)
- 129 Laute-Harfe (M)
- 133 Laute-Laute (M)
- 134 Fidel-Schellentrommel (Bl)
- 135 Laute-Harfe (M)
- 136 Mandora-Rebec (Hl)
- 138 Laute-Harfe (V)
- 144 Laute-Geige (M)
- 149 Laute-Fidel (M)

1480

- 156 Fidel-Schellentrommel (M)
- 159 Laute-Rebec (M)
- 160 Laute-Geige (M)
- 161 Lautenfidel-Schellentrommel (M)
- 166 Laute-Portativ (M)
- 169 Laute-Fidel (M)
- 170 Laute-Laute (M)
- 171 Sackpfeife-Triangel (Bl)
- 177 Laute-Fidel (M)
- 178 Laute-Lautenfidel (M)
- 179 Laute-Rebec (M)
- 181 Laute-Flöte (W)
- 184 Laute-Laute (M)
- 192 Laute-Fidel (M)
- 193 Laute-Flöte (M)
- 196 Laute-Laute (M)

40 siehe Anm. 39

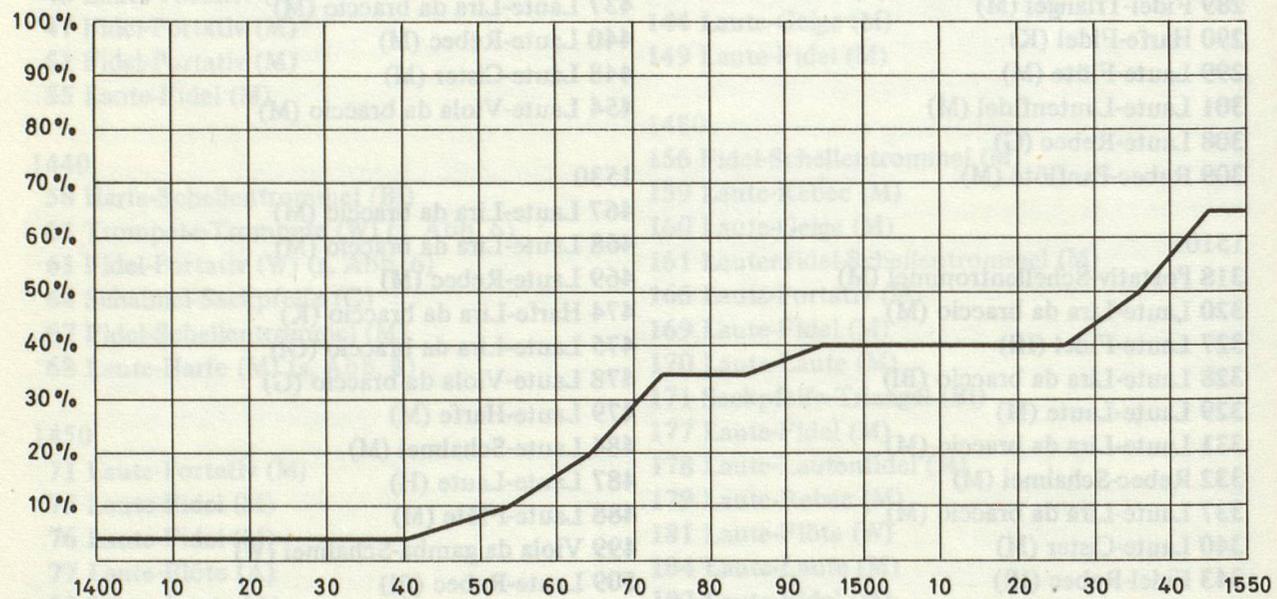
41 Die Zahlen beziehen sich auf die Numerierung des Bildmaterials, die in Klammern beigegebenen Buchstaben entsprechen den Abkürzungen der Übersichtstabelle

- 1490  
**201** Laute-Geige (M)  
**205** Laute-Fidel (M)  
**209** Laute-Schellentrommel (G)  
**210** Laute-Rebec (G)  
**214** Laute-Schellentrommel (M)  
**223** Harfe-Fidel (Bl)  
**227** Laute-Rebec (M)  
**235** Laute-Rebec (Hl)  
**237** Laute-Laute (M)  
**238** Laute-Geigenfidel (K)  
**244** Laute-Geige (M)  
**247** Rebec-Sackpfeife (M)  
**248** Laute-Lautenfidel (M)
- 1500  
**253** Laute-Geige (M)  
**254** Laute-Flöte (M)  
**258** Laute-Lira da braccio (M)  
**261** Laute-Flöte (M) (s. Abb. 2)  
**262** Laute-Harfe (M)  
**264** Laute-Laute (A)  
**267** Laute-Viola da gamba (M)  
**270** Laute-Fidel (M)  
**273** Laute-Lira da braccio (Bl)  
**280** Laute-Flöte (M)  
**282** Laute-Fidel (G)  
**284** Laute-Laute (M)  
**289** Fidel-Triangel (M)  
**290** Harfe-Fidel (K)  
**299** Laute-Flöte (M)  
**301** Laute-Lautenfidel (M)  
**308** Laute-Rebec (G)  
**309** Rebec-Panflöte (M)
- 1510  
**318** Portativ-Schellentrommel (M)  
**320** Laute-Lira da braccio (M)  
**327** Laute-Fidel (Hl)  
**328** Laute-Lira da braccio (Bl)  
**329** Laute-Laute (M)  
**331** Laute-Lira da braccio (M)  
**332** Rebec-Schalmei (M)  
**337** Laute-Lira da braccio (M)  
**340** Laute-Cister (M)  
**343** Fidel-Rebec (Hl)  
**345** Laute-Lira da braccio (M)  
**348** Laute-Lira da braccio (Hl)  
**350** Schalmei-Schellentrommel (M)  
**351** Laute-Rebec (M)  
**352** Laute-Flöte (Hl)
- 353 Laute-Harfe (M)  
**357** Psalterium-Rebec (K)  
**358** Laute-Geige (M)  
**360** Harfe-Fidel (M)  
**361** Laute-Rebec (M)  
**366** Laute-Geige (M)  
**368** Laute-Geige (M)  
**370** Laute-Laute (M)  
**371** Laute-Laute (M)  
**379** Laute-Lira da braccio (H)  
**381** Laute-Lira da braccio (M)  
**383** Laute-Gitarre (M)  
**385** Laute-Lira da braccio (M)  
**386** Laute-Lira da braccio (W)  
**389** Laute-Lira da braccio (M)
- 1520  
**390** Laute-Flöte (M)  
**398** Viola da braccio-Schellentrommel (M)  
**402** Laute-Lira da braccio (M)  
**406** Schalmei-Schellentrommel (M)  
**409** Laute-Harfe (Gl)  
**413** Flöte-Flöte (B)  
**416** Laute-Schellentrommel (M)  
**431** Laute-Lira da braccio (M)  
**433** Laute-Lira da braccio (K)  
**434** Laute-Viola da gamba (M)  
**437** Laute-Lira da braccio (M)  
**440** Laute-Rebec (M)  
**448** Laute-Cister (M)  
**454** Laute-Viola da braccio (M)
- 1530  
**467** Laute-Lira da braccio (M)  
**468** Laute-Lira da braccio (M)  
**469** Laute-Rebec (M)  
**474** Harfe-Lira da braccio (K)  
**475** Laute-Lira da braccio (Gl)  
**478** Laute-Viola da braccio (G)  
**479** Laute-Harfe (M)  
**484** Laute-Schalmei (M)  
**487** Laute-Laute (H)  
**488** Laute-Flöte (M)  
**499** Viola da gamba-Schalmei (W)  
**509** Laute-Rebec (Bl)
- 1540  
**522** Harfe-Viola da braccio (A)  
**523** Laute-Lira da braccio (H)  
**526** Laute-Querflöte (W)  
**532** Laute-Viola da gamba (Bl)

Auf den ersten Blick mag die Vielfalt der beteiligten Instrumente und der verschiedensten Kombinationen verwirrend wirken, und trotzdem lassen sich schon einige wichtige Erkenntnisse gewinnen. Einmal fällt die überragende Bedeutung der Laute auf. Das war nach Tab. 10 zu erwarten, wenn auch nicht in diesem Ausmaße. Weiter fällt auf, dass über den ganzen Zeitraum beinahe keine Blasinstrumente erscheinen, eine Absenz, die über das Zufällige hinausgeht und verleitet, dieses Fehlen im 2-stimmigen Verband als „Regel“ anzusehen. Das wird noch zu untersuchen sein. Schliesslich fällt auf, wie die Streichinstrumente mit zunehmender Zeit an Häufigkeit gewinnen. Trotz der Vielfalt der Varianten soll versucht werden, Entwicklungszüge aufzuzeigen, um dadurch allgemeine Tendenzen ablesen zu können. Es empfiehlt sich dabei, nicht einzelne Instrumententypen zu verfolgen, sondern Gruppen zu bilden.

Eine erste Gruppe, die untersucht werden soll, ist die Kombination eines Zupfinstrumentes mit einem Streichinstrument. Für Zupfinstrumente kommen folgende Typen in Frage: In erster Linie und in grosser Überzahl die Laute, ferner mit verhältnismässig geringen Anteilen die verwandte Mandora und die Harfe. Auf Seite der Streicher sind es die Fidel bis etwa 1500, dann die Lira da braccio, die beiden Violen und beinahe über den ganzen Zeitraum Geige und Rebec. In der vorangegangenen Aufstellung der 2-stimmigen Ensembles werden also alle diejenigen beobachtet, die Vertreter der beiden obigen Gattungen enthalten, und zwar immer ein Zupf- und ein Streichinstrument zusammen, nicht zu berücksichtigen also die Fälle zweier gleicher Typen.

Anteil der *Kombination Zupfinstrument-Streichinstrument* unter den 2-stimmigen Ensembles:

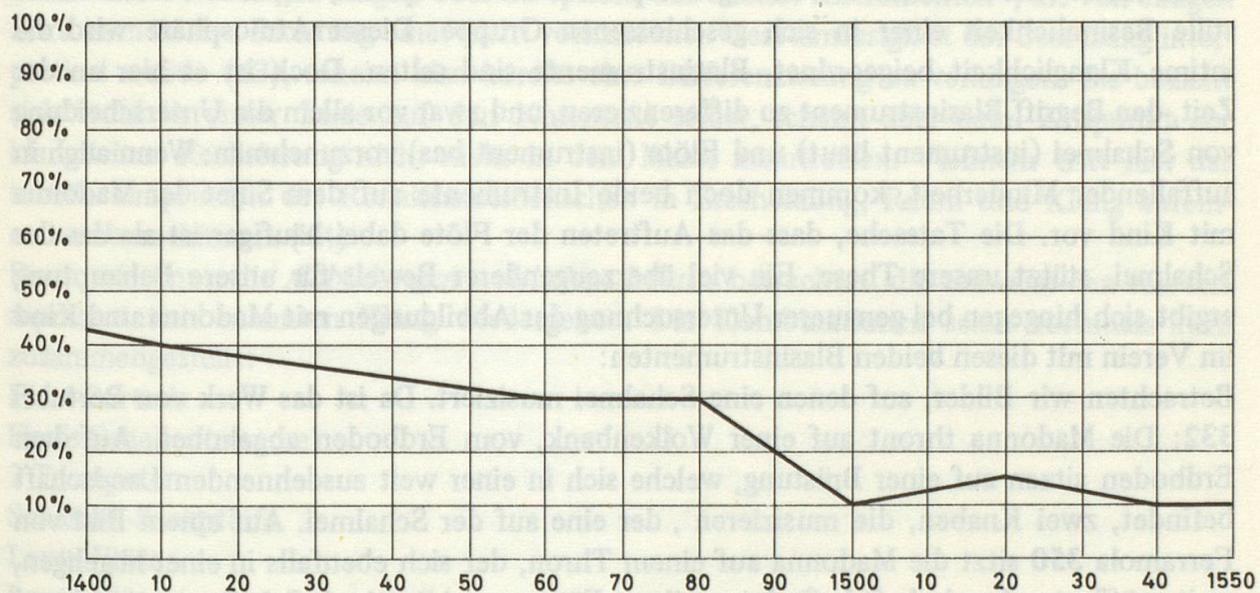


Diese Kurve entwickelt sich in zielstrebiger Eindeutigkeit, und das Ergebnis lässt sich folgendermassen in Worte fassen: Überblickt man die 2-stimmigen, abgebildeten Ensembles der italienischen Renaissance, so fällt auf, dass sich vor allem *eine* Verbindung zu-

nehmender Beliebtheit erfreut, nämlich die Kombination Laute (evtl. Mandora, Harfe) mit einem Streichinstrument (vorab Fidel im 15. Jh. und nach 1500 die Lira da braccio). Diese Vereinigung nimmt unter der Gesamtheit der 2-stimmigen Ensembles um 1400 vorerst noch eine bescheidene Stellung ein, entwickelt sich nach der Jahrhundertmitte plötzlich und bildet um 1500 bereits die Hälfte aller 2-stimmigen Ensembles. Nach 1520 erfolgt sogar noch ein weiterer Anstieg, und gegen 1550 erreicht die Kurve eine Höhe, die die Behauptung zulässt, um diese Zeit sei diese 2-stimmige Kombination die weitaus beliebteste (75% aller 2-stimmigen Ensembles).

Eine weitere Kombination, die ihrer Häufigkeit nach eine nicht unwesentliche Rolle spielte, ist die zweier Zupfinstrumente. Auch hier zeigt sich eine eindeutige Tendenz, doch diesmal in umgekehrter Richtung: Mit einem verhältnismässig gewichtigen Anteil von etwa 40% am Anfang unserer beobachteten Zeit setzt die Kurve ein, sinkt im Verlauf auf die 30%-Linie, wo sie sich ziemlich lange hält, um dann während der Zeit kurz vor der Jahrhundertwende auf die 10%-Linie abzufallen und somit an Bedeutung stark abzunehmen. Ein beschleunigter Umwandlungsprozess vor 1500 fällt wiederum auf!

Anteil der *Kombination zweier Zupfinstrumente* unter den 2-stimmigen Ensembles:



Damit wäre der grösste Anteil der 2-stimmigen Ensembles in zwei entgegengerichteten Entwicklungszügen festgehalten. (42)

Es soll nun die Bedeutung der Blasinstrumente in diesem Verband untersucht werden. Eine Andeutung wurde bereits gemacht, nämlich die Beobachtung, dass Blasinstrumente hier ganz allgemein eine beinahe verschwindende Minderheit darstellen. Das könnte zur

42 Unsere Ergebnisse decken sich dabei nicht mit denjenigen von M. Schneider: *Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts . . .*, 1930, S. 30: „Bilden zwei Saiteninstrumente eine Gruppe, so ist immer dafür gesorgt, dass das eine den gestrichenen, das andere den gezupften Ton hat.“

Annahme verleiten, Blasinstrumente seien im 2-stimmigen Ensemble nur selten vorgekommen. Eine genaue Untersuchung des Materials ergibt freilich ein anderes Bild.

Bis 1440 finden sich solche Instrumente überhaupt nicht. Von diesem Zeitpunkt an treten sie vereinzelt auf, bis 1460 aber nur auf weltlichen, nach 1460 auch auf kirchlichen Darstellungen. Nach 1500 scheint sich die Kombination Laute-Flöte zunehmender Beliebtheit zu erfreuen.

Dies veranlasst, eine grundsätzliche Scheidung vorzunehmen. Wir vermeiden dabei das Begriffspaar kirchlich-weltlich, in der Überzeugung, damit nicht die wesentliche Unterscheidung zu treffen. Vielmehr soll versucht werden, diesen Gegensatz in räumlich-akustischen Gegebenheiten zu suchen. Hierzu verwenden wir einerseits den Begriff der *intimen Klanglichkeit*, andererseits denjenigen der *repräsentativen Klanglichkeit*. Es ist dies eine Unterscheidung, die sich auf die damaligen Begriffe der „Instruments bas“ und der „Instruments hauts“ beziehen kann.

Der grösste Teil der vorliegenden Abbildungen bringt den Bildvorwurf der thronenden Madonna mit Kind, eventuell mit beigegebenen Heiligen in der Form der „Sacra Conversazione“. Architektonisch herrscht dabei der intime, geschlossene Raum vor, intim ist ebenfalls das Sujet der in der Renaissance durchaus vermenschlichten Gottesmutter mit ihrem Kind. Hier ist nichts von lärmiger Repräsentation zu spüren, vielmehr dominiert die stille Besinnlichkeit einer in sich geschlossenen Gruppe. Dieser Atmosphäre wird die intime Klanglichkeit beigeordnet, Blasinstrumente sind selten. Doch ist es hier an der Zeit, den Begriff Blasinstrument zu differenzieren, und zwar vor allem die Unterscheidung von Schalmei (instrument haut) und Flöte (instrument bas) vorzunehmen. Wenn auch in auffallender Minderheit, kommen doch beide Instrumente auf dem Sujet der Madonna mit Kind vor. Die Tatsache, dass das Auftreten der Flöte dabei häufiger ist als das der Schalmei, stützt unsere These. Ein viel überzeugenderer Beweis für unsere Behauptung ergibt sich hingegen bei genauerer Untersuchung der Abbildungen mit Madonna und Kind im Verein mit diesen beiden Blasinstrumenten:

Betrachten wir Bilder, auf denen eine Schalmei musiziert. Da ist das Werk von Bertucci 332: Die Madonna thront auf einer Wolkenbank, vom Erdboden abgehoben. Auf dem Erdboden sitzen auf einer Brüstung, welche sich in einer weit ausdehnenden Landschaft befindet, zwei Knaben, die musizieren, der eine auf der Schalmei. Auf einem Bild von Ferramola 350 sitzt die Madonna auf einem Thron, der sich ebenfalls in einer hügeligen, weit geöffneten Landschaft befindet, zu ihren Füssen zwei Putti mit Schellentrommel und Schalmei. Auf einem dem Luini zugeschriebenen Bild 406 thront die Madonna gleichfalls in einer reich belaubten, abwechslungsreich gegliederten Landschaft, ihr zu Füssen zwei Putti mit Schellentrommel und Schalmei. Savoldo schliesslich 484 hebt seine Gottesmutter auf eine breite Wolkenbank über die Erde, links und rechts von ihr musizieren in diesem weiten Raum zwei Engel auf Laute und Schalmei.

Anders sieht die Situation auf Bildern aus, auf denen eine Flöte spielt. Auf einem Altarbild von Bellini 193 repräsentiert Maria in einer sie umschliessenden Nische, die gleichsam in den Kirchenraum eingebrochen scheint; hier spielen die Engel Laute und Flöte. Auf einem Bild von Rondinelli 254 ist zwar ein Ausblick in die Landschaft gegeben, die Gruppe der Madonna mit vier Heiligen befindet sich aber in einem klar umrissenen,

überwölbten Raum: zwei Putti spielen auf Laute und Flöte. Macrino d'Alba 261 (S. Abb. 2) setzt seine Gruppe ebenfalls in einen klar definierten, beinahe bedrückend eng überdachten Raum, wobei auch hier Laute und Flöte anzutreffen sind. Ähnliche Situationen herrschen auf Bildern von Alvise Vivarini 280, Giovanni Speranza 390 und Nasocchi 488, als Blasinstrument immer die Flöte wiedergebend. Diese auffallende Erscheinung belegt eindrücklich die oben aufgestellte Differenzierung und lässt sich folgendermassen zusammenfassen:

Die stille Andacht, die auf Madonnenbildern der italienischen Renaissance zum Ausdruck kommt, verlangt die entsprechende intime Klanglichkeit. Bei den 2-stimmigen Ensembles sind die Blasinstrumente dabei in starker Minderzahl. Trotzdem kommen Flöte wie Schalmei vor, doch wird hier eine streng eingehaltene Unterscheidung gemacht. Ist die räumliche Gegebenheit eine geschlossene, die die Gruppe nach aussen eindeutig abgrenzt und einen stillen Andachtsbezirk schafft, so spielt fast immer die Flöte. Befindet sich der Schauplatz im Freien, von der Landschaft nur notdürftig oder überhaupt nicht abgegrenzt, so spielt die Schalmei. Der Renaissancemaler scheint sich also eine Gesetzmässigkeit zu eigen gemacht zu haben, die unmittelbar aus der damaligen Praxis zu erklären ist, welche eine Übereinstimmung von örtlicher Gegebenheit und klanglicher Anpassung vornahm. Die Floskel „zu singen oder zu spielen auf allerlei Instrumenten“, die von einigen Forschern in der Richtung einer nicht vorhandenen Gesetzmässigkeit der Besetzung interpretiert wurde (43), scheint also bereits eine Differenzierung zu verlangen: Sie bezieht sich wohl in erster Linie auf den Notentext selbst, scheint aber beim Zeitpunkt der klanglichen Realisierung nicht mehr in dem Masse zuzutreffen. Vielmehr tritt hier das subtile Empfinden des Renaissancemenschen in Erscheinung, Raum und Klang aufeinander abzustimmen. (44)

Doch seien nun die *Abbildungen weltlichen Inhalts* betrachtet, die teilweise den von uns repräsentativ benannten Klang wiedergeben. Die Kombinationen seien nochmals kurz zusammengestellt:

Fidel-Portativ

Harfe-Schellentrommel

2 Trompeten

Schalmei-Sackpfeife

Laute-Flöte

Laute-Flöte

Laute-Laute

43 „Die allgemein übliche Aufführungspraxis des 16. Jahrhunderts war bekanntlich in der Ausdrucksweise festgelegt „zu singen oder zu spielen auf allerlei Instrumenten“; die engere Auswahl war dem Belieben anheimgestellt.“ R. Haas: Aufführungspraxis, 1931, S. 139

44 „Ferner muss nach dem Zusammenhang zwischen der Wahl der Musizierenden sowie ihrer Instrumente und der Bildstimmung gefragt werden, d. h. es gilt den Ausdruckswert zu erkennen, den die Musizierenden innerhalb des Bildes besitzen . . .“ R. Bergmann-Müller: Musikdarstellungen . . ., 1951, S. 4

A. Schering: Aufführungspraxis, 1931, S. 35 weist darauf hin, es müsse berücksichtigt werden, dass die Musik „am richtigen Ort erklinge. Denn wie bei aller Musik der alten Zeit so ist auch hier der Geist des Raumes, für den sie bestimmt war, in die Töne eingegangen.“

Laute-Schellentrommel

2 Schalmeien

2 Trompeten

Fidel-Schellentrommel

Laute-Flöte

Sackpfeife-Triangel

2 Flöten

Laute-Viola da gamba

Laute-Querflöte

Dabei ist anzufügen, dass der Begriff „weltlich“ im weitesten Rahmen verstanden wird. Wir treffen dabei Bilder an, die ein biblisches, meist alttestamentliches Geschehen wiedergeben, solche, die ein historisches Ereignis illustrieren, allegorische Darstellungen und schliesslich die Pastorale und die Idylle. Allen Abbildungen aber ist gemein, dass sie sich ausserhalb eines sakralen Raumes abspielen, in einem weltlichen Gebäude, einem Bankettsaal, auf einem Platz oder in der freien Landschaft. Gemein ist ihnen ferner, dass die handelnden Personen, auch wenn es sich um Ereignisse vergangener Zeiten handelt, in durchaus zeitgenössischen Kleidungen erscheinen und sich in Räumlichkeiten bewegen, die die Architektur der Zeit wiederspiegeln. Hier beherrscht die repräsentative Klanglichkeit die Szene. Das beginnt bei den Fanfaren von zwei Trompeten und manifestiert sich ganz allgemein in der viel grösseren Anzahl der Blasinstrumente. Hinzu kommt das Vorhandensein von Schlaginstrumenten. Der Grund für die Spärlichkeit der Abbildungen mit dem sog. repräsentativen Klang erklärt sich daraus, dass die Zweistimmigkeit als solche für Repräsentationszwecke zu dünn ist, dass zu einer Verstärkung des Klanges auch eine Vermehrung der Instrumente treten muss. Das wird weiter unten zu untersuchen sein.

Beim Betrachten der restlichen 2-stimmigen Ensembles sind noch zwei Gruppen zu erwähnen. Einerseits ist es die Verbindung des Portativs mit einem zweiten Instrument, mehrheitlich mit der Laute, dann auch mit den übrigen Zupfinstrumenten (Psalterium, Harfe, Mandora), und schliesslich selten mit der Fidel. (45)

Diese Verbindungen verschwinden parallel zur oben gezeichneten Kurve des Portativs (Tab. 9), sind also am Anfang des 15. Jahrhunderts noch verhältnismässig häufig, zwischen 30% und 40% aller Ensembles, verlieren sich dann aber um die Jahrhundertmitte. Andererseits ist es die Verbindung eines Schlaginstrumentes mit einem weiteren Instrument, vor allem im Zeitraum von etwa 1460 bis 1520. Auch hier muss wieder auf die speziell für diese Gattung aufgezeichnete Kurve hingewiesen werden (Tab. 1), die etwa die gleiche Tendenz aufzeigt. Doch kann ihnen angesichts der offensichtlichen Minderheit solcher Ensembles keine ins Gewicht fallende Bedeutung zugemessen werden.

Es bleibt ein kleiner Rest von Kombinationen übrig, der hier nicht besprochen wurde, und der lediglich aufzeigt, dass über die ganze beobachtete Zeit wohl verschiedene zu beschreibende Tendenzen klar vorliegen, dass sie aber nicht in starre Regeln zu pressen sind.

45 „Schon hier muss die Vorliebe des Portatives, sich zu einem der geläufigen Saiteninstrumenten Laute, Harfe und Fidel zu gesellen, auffallen.“ H. Hickmann: Das Portativ, 1936, S. 203 f.

Vergleicht man diese Ergebnisse schliesslich mit dem weiter oben herausgearbeiteten Begriffspaar des analytischen und synthetischen Klanges, so steht man wieder vor der Schwierigkeit, dass die Beschränkung auf zwei Instrumente noch nicht erlaubt, von Klangspektren zu sprechen. Doch spielt sich ein ähnlicher Vorgang auf einer anderen Ebene ab: Bei der Entwicklung der Kombination Zupfinstrument-Streichinstrument wurde eine eindeutige Tendenz sichtbar, die Zeit um 1550 hatte ihren bevorzugten Klang gefunden. Ein solcher dominierender Klang besteht um 1400 noch nicht, und es unterstützt unsere These vom analytischen Klang, dass zu dieser Zeit, die noch die einzelnen Farben autonom nebeneinander setzt, keine dominierende Auswahl vorgenommen wurde. Solange noch nicht das Bedürfnis besteht, die einzelnen Instrumente einer verschmelzenden Klanglichkeit unterzuordnen, besteht in der Kombinationsmöglichkeit grössere Freiheit. Um 1400 wurden Zupfinstrumente, Streichinstrumente und Orgel (Portativ) mannigfach kombiniert, um 1550 dominiert die Laute mit einem Streichinstrument.

## B. Die dreistimmigen Ensembles

1430

- 40 Laute-Harfe-Schalmei (E)
- 44 Laute-Portativ-Flöte (Gl)
- 50 Laute-Flöte-Schellentrommel (E)

1450

- 84 Schalmei-Schalmei-Zugtrompete (S)
- 85 Laute-Rebec-Schalmei (E)

1460

- 119 Schalmei-Schalmei-Zugtrompete (K)
- 119 Laute-Flöte-Schellenring (K)
- 119 Psalterium-Fidel-Portativ (K)

1470

- 137 Schalmei-Schalmei-Trompete (Bl)
- 142 Laute-Laute-Fidel (G)

1480

- 151 3 Schalmeien (W)
- 165 Laute-Laute-Geige (M)
- 180 Laute-Harfe-Schalmei (M)
- 185 Laute-Laute-Rebec (Gl)

1490

- 212 3 Schalmeien (W)
- 217 Laute-Schwegel-Pauken (W)
- 226 Harfe-Cister-Flöte (V)
- 233 Flöte-Flöte-Schellentrommel (E)
- 239 Laute-Harfe-Fidel (V)
- 249 Rebec-Schwegel-Trommel (E)
- 250 Laute-Fidel-Fidel (M)

1500

- 256 Laute-Harfe-Geige (G)
- 259 Laute-Laute-Lira da braccio (M)
- 268 Laute-Harfe-Fidel (Bl)
- 271 Laute-Trumscheit-Lira da braccio (G)
- 275 Laute-Fidel-Flöte (M)
- 300 Laute-Psalterium-Lira da braccio (K)
- 312 Laute-Viola da braccio-Flöte (M)

1510

- 317 Laute-Fidel-Flöte (H)
- 321 Laute-Fidel-Rebec (E)
- 330 Laute-Lira da braccio-Krummhorn (M)
- 333 Laute-Laute-Viola da braccio (M)
- 347 Laute-Laute-Harfe (K)
- 359 Laute-Laute-Schellentrommel (M)
- 373 Laute-Laute-Rebec (M)
- 377 Laute-Harfe-Krummhorn (M)

1520

- 394 Laute-Viola da braccio-Flöte (Hl)
- 403 Laute-Harfe-Positiv (Bl)
- 450 3 Schalmeien (E)
- 450 Viola da braccio-Rebec-Geige (E)
- 451 Laute-Viola da braccio-Rebec (M)

1530

- 464 Laute-Viola da gamba-Flöte (W)
- 470 Laute-Rebec-Flöte (V)
- 496 Laute-Sackpfeife-Schellentrommel (M)
- 498 Orgel-Viola da braccio-Flöte (M)
- 500 Laute-Viola da gamba-Flöte (W)
- 501 Laute-Viola da gamba-Flöte (W)
- 506 Laute-Viola da gamba-Rebec (M)

1540

- 517 Laute-Harfe-Lira da braccio (G)
- 519 Viola da gamba-Lira da braccio-Querflöte (W)
- 524 Laute-Harfe-Flöte (W)
- 524 Laute-Viola da gamba-Spinett (W)
- 531 Laute-Viola da braccio-Flöte (Bl)

Die Gründe für das verhältnismässig spärliche Erscheinen des dreistimmigen Verbandes wurden bereits angedeutet. Im vorliegenden Bildmaterial ist bis 1430 kein Beispiel aufzuzeigen. Auch in den folgenden Jahrzehnten sind sie selten und erst mit der Loslösung der bildlichen Kompositionsschemen von der starren Symmetrie wird auch Raum geschaffen für Ensembles, die sich aus drei Instrumenten zusammensetzen. Wiederum soll untersucht werden, wie sich die Gegensatzpaare analytisch-synthetisch und intim-repräsentativ bewähren, und wiederum soll auch nach bevorzugten Kombinationen der Ensemblebildung gefragt werden.

Eine Zusammenstellung fällt dabei sofort auf, nämlich die Gruppe dreier Blasinstrumente der „instruments hauts“: Entweder zwei Schalmeien und ein Trompeteninstrument oder drei Schalmeien. Es ist dies die „Bläseralta“ des 15. Jahrhunderts. Im vorliegenden Material befinden sich sechs Beispiele: 84, 119 (s. Abb. 3), 137, 151, 212, 450. Immer handelt es sich dabei um Bilder mit weltlichem Inhalt und weitem architektonischem oder landschaftlichem Rahmen. Auf 84 ist es ein grosser Bankettsaal, auf 151 ein Bankett im Freien, auf 137 ein grosser Raum in einem weltlichen Gebäude, auf 212 ein weltliches Geschehen im Freien, auf 450 sind es drei Putti und auf 119 (s. Abb. 3) schliesslich eine Krönung Mariae. Dieses Krönungsbild könnte den Einwand hervorrufen, es handle sich hier um ein Sakralbild, jedenfalls nicht um einen weltlichen Vorgang. Wir werden weiter unten zeigen, dass in der italienischen Renaissance gerade solche Bilder der Krönung Mariae oder Jesu in ihrem festlichen Gehalt identifiziert wurden mit einer allgemeinen festlichen Zeremonie, die die Grenze zwischen kirchlich und weltlich aufhob. Es wurde vorab der imposante Vorgang einer Krönung dargestellt, dessen musikalische Attribute durchaus diejenigen einer weltlichen Krönung oder eines Anlasses von gleicher festlicher Intensität sein konnten.

In unserem Material liegt das Schwergewicht des Vorkommens dieser Bläseralta in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. In der ersten Hälfte wurde sie nicht festgestellt, im 16. Jahrhundert lediglich ein einziges Mal.

Bei der Besprechung der 2-stimmigen Ensembles ergab sich eine zunehmende Beliebtheit der Kombination Laute-Streichinstrument. Es liegt nahe, nun zu untersuchen, ob auf dieser Grundlage auch in der Dreistimmigkeit gewisse Tendenzen aufzuzeigen sind. Zu suchen sind Ensembles, in denen sich zu Laute-Streichinstrument ein drittes Instrument gesellt. Hier fällt sofort eine Kombination auf, nämlich: *Laute-Streichinstrument-Flöte*. Bis knapp vor 1500 erscheint diese Zusammenstellung überhaupt nicht, in der Folge dann aber verhältnismässig häufig. Eine Auszählung ergibt, dass rund 30% der dreistimmigen Ensembles in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts diese Kombination zeigen.

Wir bezeichneten den Klang, der sich mit fortschreitender Zeit über unseren Raum zu entwickeln beginnt als synthetisch, d.h. als Klangspektrum, dessen einzelne Bestandteile darauf ausgerichtet sind, sich einem Gesamtbild zu unterwerfen. Auch hier zeigen sich im dreistimmigen Verband während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eindrückliche Belege. Man ging während dieser Zeit nicht darauf aus, ein weiteres, sich differenzierendes Instrument anzufügen, sondern versuchte lediglich, den bevorzugten Klang zu intensivieren.

Das ergab sehr oft Verdoppelung von Instrumenten, also beispielsweise 2 Zupfinstrumente und 1 Streichinstrument, 2 Zupfinstrumente und 1 Blasinstrument, 2 Streichinstrumente und 1 Zupfinstrument etc. Solche 3-stimmigen Ensembles, die ein *Instrumentenpaar und 1 weiteres Instrument* aufweisen, sind während dieser Jahrhunderthälfte häufig. Ihr Anteil beträgt rund 65%. Diese Prozentzahl unterteilt sich folgendermassen:

2 Zupfinstrumente und 1 Streichinstrument	ca. 25%
2 Zupfinstrumente und 1 Blasinstrument	ca. 5%
2 Streichinstrumente und 1 Zupfinstrument	ca. 15%
2 Streichinstrumente und 1 Blasinstrument	ca. 5%

und einige weitere Kombinationen.

Zusammenfassend lässt sich über die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts folgendes aussagen:

- 30% der 3-stimmigen Kombinationen sind *Laute-Streichinstrument-Flöte*
  - 30% der 3-stimmigen Kombinationen sind *2 Zupfinstrumente und 1 weiteres Instrument*, wobei am häufigsten ein Streichinstrument hinzutritt
  - 20% der 3-stimmigen Kombinationen sind *2 Streichinstrumente und 1 weiteres Instrument*, wobei am häufigsten ein Zupfinstrument hinzutritt
- b) und c) liessen sich noch folgendermassen zusammenfassen: Rund 40% der 3-stimmigen Ensembles setzen sich lediglich aus Zupf- und Streichinstrumenten zusammen, wobei die eine oder andere Art verdoppelt wird.

Damit wäre die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts untersucht, zu betrachten ist nun das ganze Quattrocento.

Hier muss summarisch vorgegangen werden, da das Material für vergleichende Zahlen zu spärlich ist. Sieht man ab von der Bläseralta und richtet sein Augenmerk auf die restlichen 3-stimmigen Ensembles bis etwa 1470, so erhält unsere Benennung des analytischen Klanges zwar keine zwingende Rechtfertigung, immerhin aber eine starke Unterstützung:

Laute-Harfe-Schalmei

Laute-Portativ-Flöte

Laute-Flöte-Schellentrommel

Laute-Rebec-Schalmei

Laute-Flöte-Schellenring

Psalterium-Fidel-Portativ

Abgesehen vom ersten Beispiel gehen alle andern additiv vor, d.h. sie setzen Instrument neben Instrument, jedes womöglich deutlich vom andern unterscheidbar. Hinzu kommt, dass sich keine Vorliebe für eine bestimmte Kombination aufdrängt – auch das wiederum ein Merkmal für das analytische Vorgehen, dem klare klangliche Abgrenzung das wichtigste Anliegen war.

Die Jahre schliesslich von 1470–1500, die wir als die Zeit des Umbruches bezeichnet haben, scheinen diese Umschreibung zu rechtfertigen. Es ist die Zeit, während der ein verstärkter Übergang vom analytischen zum synthetischen Vorgehen festgestellt werden kann. Bereits die Mehrzahl der Ensembles erscheinen mit Verdoppelung eines Instrumentes oder einer Instrumentenart:

*Laute-Laute-Fidel*

*Laute-Laute-Geige*

*Laute-Harfe-Schalmei*

*Laute-Laute-Rebec*

*Harfe-Cister-Flöte*

*Flöte-Flöte-Schellentrommel*

*Laute-Harfe-Fidel*

Das sind immerhin etwa 70% der 3-stimmigen Ensembles während dieser Zeitspanne, Bläseralta nicht mitgerechnet.

## C. Die 4-stimmigen Ensembles

1400

- 3 Laute-Mandora-Harfe-Fidel (M)
- 6 Laute-Fidel-Schalmei-Sackpfeife (G)
- 8 Laute-Harfe-Psalterium-Lautenfidel (K)

1410

- 13 Laute-Harfe-Fidel-Portativ (K)
- 19 Laute-Harfe-Psalterium-Portativ (K)
- 20 Laute-Mandora-Fidel-Doppelflöte (M)
- 22 Mandora-Fidel-Schalmei-Sackpfeife (M)

1420

- 25 Laute-Harfe-Psalterium-Portativ (E)
- 30 Harfe-Psalterium-Fidel-Portativ (M)
- 34 Harfe-Psalterium-Fidel-Portativ (M)

1430

- 41 Laute-Harfe-Schalmei-Schalmei (M)
- 42 Laute-Psalterium-Fidel-Portativ (G)
- 48 Harfe-Psalterium-Fidel-Portativ (M)

1440

- 65 Laute-Psalterium-Schellentrommel-Schellentrommel (K)
- 66 Laute-Rebec-Schalmei-Schalmei (K)

1450

- 72 Harfe-Fidel-Positiv-Becken (K)
- 79 Posaune-3 Schalmeien (W)
- 93 Laute-Harfe-Triangel-Schellentrommel (M)

1460

- 95 Laute-Harfe-Fidel-Portativ (M)
- 104 2 Schalmeien-2 Trompeten (W)
- 109 Laute-Psalterium-Schalmei-Schalmei (H)
- 112 Laute-Harfe-Flöte-Schellentrommel (H)
- 118 Laute-Harfe-Fidel-Doppelflöte (K)
- 122 Laute-Harfe-Fidel-Schellentrommel (M)

1470

- 127 Laute-Harfe-Fidel-Portativ (M)
- 132 Laute-Fidel-Schellentrommel-Pauken (H)
- 139 Psalterium-Portativ-Doppelflöte-Schellentrommel (E)
- 141 Laute-Harfe-Fidel-Schellentrommel (M)
- 143 Laute-Harfe-Geige-Schellentrommel (G)



Abb. 5: Luca Signorelli: Himmelfahrt Mariae (Cortona, Museo Diocesano)



Abb. 6: Francesco Zavattari: Szene aus dem Leben der Theodolinde (Monza, Duomo)

- 1480
- 154 Laute-Harfe-Portativ-Schellentrommel (H)
  - 167 Laute-Harfe-Fidel-Rebec (Gl)
  - 168 Laute-Harfe-Fidel-Flöte (M)
  - 173 Laute-Geige-Flöte-Triangel (Gl)
  - 175 Laute-Laute-Fidel-Flöte (M)
  - 183 Laute-Fidel-Becken-Schellentrommel (K)
  - 189 2 Schwegel-2 Trommeln (Bl)
  - 191 Laute-Fidel-Rebec-Doppelflöte (Gl)
- 1490
- 200 Laute-Harfe-Fidel-Portativ (K)
  - 206 Laute-Schalmei-Schalmei-Becken (K)
  - 206 Fidel-Schalmei-Schalmei-Schellentrommel (K)
  - 207 Laute-Harfe-Flöte-Schellentrommel (G)
  - 211 Schwegel-Trommel-Schellentrommel-Becken (W)
  - 240 Laute-Harfe-Lira da braccio-Rebec (H)
  - 241 Laute-Harfe-Lira da braccio-Geige (H)
- 1500
- 255 Laute-Harfe-Fidel-Geige (H)
  - 266 Laute-Harfe-Flöte-Flöte (M)
  - 297 4 Gamen (E)
  - 303 Laute-Harfe-Lira da braccio-Rebec (H)
- 1510
- 316 Laute-Lira da braccio-Triangel-Schellenring (Gl)
  - 334 Laute-Laute-Lira da braccio-Flöte (M)
  - 344 Harfe-Rebec-Flöte-Schellenring (K)
  - 349 4 Flöten (M)
  - 362 Laute-Fidel-Viola da braccio-Triangel (M)
  - 364 Laute-Psalterium-Fidel-Doppelflöte (Gl)
  - 365 Laute-Fidel-Geige-Schalmei (Gl)
  - 384 Harfe-Fidel-Flöte-Schalmei (Gl)
- 1520
- 424 Laute-Laute-Psalterium-Lira da braccio (K)
  - 430 4 Schalmeien (W)
  - 432 Laute-Laute-Lira da braccio-Schellentrommel (K)
- 1530
- 456 4 Flöten
  - 457 Harfe-Lira da braccio-Schellenreif-Triangel (G)
  - 472 Laute-Harfe-Lira da braccio-Flöte (Gl)
  - 482 Laute-Spinett-Viola da gamba-Viola da gamba (M)
  - 490 4 Flöten (W)
  - 507 Laute-Harfe-Kithara-Positiv (M)
- 1540
- 534 Laute-Harfe-Viola da braccio-Positiv (G)
  - 536 Harfe-Spinett-Viola da braccio-Viola da gamba (W)

Es geht nun darum, herauszufinden, ob innerhalb der knapp 70 Beispiele für Ensembles zu vier Instrumenten ähnliche Merkmale herausgearbeitet werden können, wie das bei den geringstimmigen Verbänden bisher erfolgt ist. Die Fragen gehen dabei vorwiegend in zwei Richtungen: Einerseits gilt es zu untersuchen, ob ein Wandel in der Gesamtklanglichkeit festzustellen ist; andererseits interessiert, ob bevorzugte, an Häufigkeit überwiegende Zusammenstellungen von vier Instrumenten anzutreffen sind.

Um eine Gesamttendenz aufzuzeigen, sollen vorerst wieder die häufigsten einzelnen Instrumentengruppen in ihrem Verhältnis zum ganzen Instrumentarium festgehalten und ihre zeitlichen Veränderungen aufgezeichnet werden. Zu untersuchen sind Laute (und Mandora), Harfe, Psalterium, Streicher (in ihrer Gesamtheit), Flöte, Schalmei (und Sackpfeife), Portativ (und Positiv) und Schlagzeug.

Das Ergebnis ähnelt in den grossen Zügen demjenigen von Tab. 10, hat aber insofern verfeinernde Bedeutung, als es sich hier lediglich um die 4-stimmigen Verbände handelt, was vor allem eine Verzerrung durch Bilder mit solistischer Wiedergabe ausschliesst. Nicht berücksichtigt wurden die Darstellungen mit der erweiterten, weltlichen Bläseralta: 79, 104, 430. Wiederum zeigen sich beim Vergleich von Anfang und Schluss der untersuchten zeitlichen Periode grundlegende Unterschiede. Das Spektrum um 1400 wird durch sechs Klangfarben bestimmt: Laute, Harfe, Psalterium, Streicher (Fidel und Geige/Rebec), Schalmei und Portativ. Das sind vier deutlich zu unterscheidende Gruppen:

Zupfinstrumente

Streicher

Schalmeien

Portative

Um 1550 sind vier Klangfarben festzustellen: Laute, Harfe, Streicher und Flöte. Diese lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen:

Zupfinstrumente

Streicher

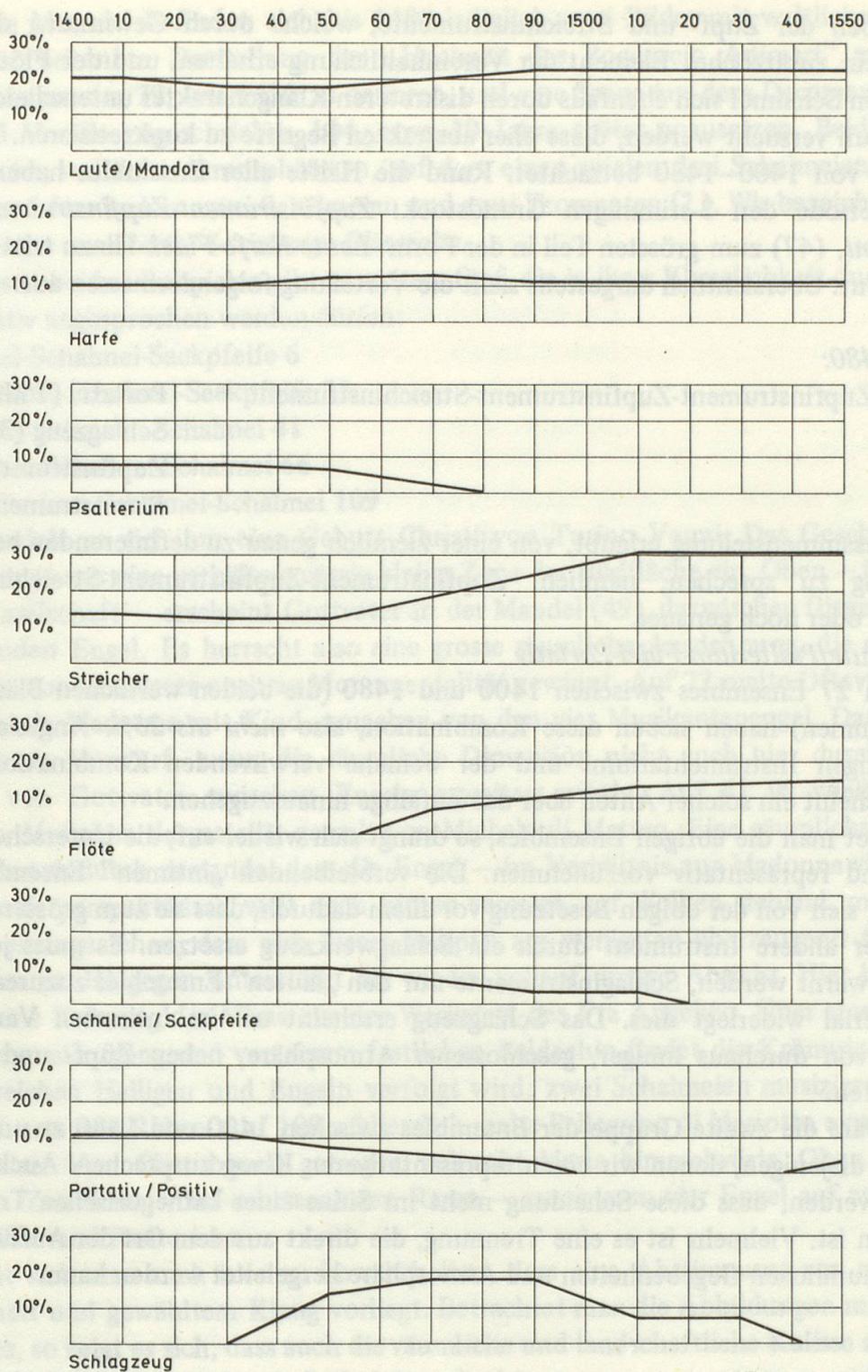
Flöten

Zu berücksichtigen ist ferner der Wandel in der Faktur der einzelnen Instrumente, die Erweiterung des Tonraumes in die Tiefe, die Verfeinerung des Streicherklanges, das Entstehen eigentlicher Bassinstrumente. (46)

Ferner fällt auf, dass um 1400 die Verteilung der verschiedenen Klangfarben weit regelmässiger ist als um 1550: Hier überwiegen eindeutig die Zupf- und die Streichinstrumente (Man beobachte den starken Anstieg der Streichinstrumentenkurve zwischen 1470 und 1510, jener von uns hervorgehobenen Zeitspanne). Auffallend ist schliesslich der Wechsel von der Schalmei zur Flöte.

Damit scheint auch hier die Anwendung unserer Begriffe gerechtfertigt: Um 1400 der *analytische Klang* mit 4 sich deutlich abhebenden Klangfarben, ohne übermässiges Dominieren der einen oder andern. Um 1550 der *synthetische Klang* mit den dominieren-

46 H. Besseler: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, 1931, S. 189: „Erst von der Generation Ockeghems werden die eigentlichen Basswirkungen entdeckt, aber nun auf so elementare Art, dass plötzlich eine neue Klangwelt aufbricht und bald darauf der gesamte Instrumentenvorrat den veränderten Forderungen angepasst ( . . . ) wird.“



den Farben der Zupf- und Streichinstrumente, welche durch Gewinnung des Tiefenraumes ein zusätzliches Element der Vereinheitlichung erhalten, und der Flöte, von der abgelösten Schalmei sich ebenfalls durch diskreteren Klangcharakter unterscheidet. Es soll nun versucht werden, diese eher abstrakten Begriffe zu konkretisieren. Vorerst sei die Zeit von 1400–1480 betrachtet. Rund die Hälfte aller Ensembles haben während dieser Periode den 3-stimmigen Grundstock: *Zupfinstrument-Zupfinstrument-Streichinstrument*, (47) zum grössten Teil in der Form: *Laute-Harfe-Fidel*. Hinzu tritt ein vierter Instrument. Übersichtlich dargestellt sieht die Verteilung folgendermassen aus:

1400–1480:

ca. 50% Zupfinstrument-Zupfinstrument-Streichinstrument +	Portativ (7 Mal) (48)
	Schlagzeug (3 Mal)
	Zupfinstrument (2 Mal)
	Blasinstrument (2 Mal)

Diese Zusammenstellung erlaubt, von einer ziemlich genau zu definierenden bevorzugten Besetzung zu sprechen, nämlich: *Zupfinstrument-Zupfinstrument-Streichinstrument-Portativ*, oder noch genauer

*Harfe-Laute/Psalterium-Fidel-Portativ*

Von den 27 Ensembles zwischen 1400 und 1480 (die beiden weltlichen Bläsergruppen ausgenommen) haben sieben diese Kombination, also *mehr als 25%*. Angesichts des so reichhaltigen Instrumentariums und der beinahe verwirrenden Kombinationsmöglichkeiten scheint ein solcher Anteil über das Zufällige hinauszugehen.

Betrachtet man die übrigen Ensembles, so drängt sich wieder auf, die Unterscheidung von intim und repräsentativ vorzunehmen. Die verbleibenden „intimen“ Ensembles unterscheiden sich von der obigen Besetzung vor allem dadurch, dass sie zum grösseren Teil das eine oder andere Instrument durch ein Schlagwerkzeug ersetzen. Es muss jetzt schon davor gewarnt werden, Schlaginstrumente nur den „lauten“ Ensembles zuzurechnen. Das Bildmaterial widerlegt dies. Das Schlagzeug erscheint oft im intimsten Verband, auf Bildern von durchaus inniger, geschlossener Atmosphäre, neben Zupf- und Streichinstrumenten.

Damit wäre die zweite Gruppe der Ensembles zwischen 1400 und 1480 zu untersuchen, nämlich diejenigen, denen wir einen repräsentativeren Klang zusprechen. Auch hier muss betont werden, dass diese Scheidung nicht im Sinne einer kategorischen Trennung zu verstehen ist. Vielmehr ist es eine Trennung, die direkt aus dem Ort der Aufführung, aus dessen räumlichen Gegebenheiten und Atmosphäre hergeleitet werden kann.

47 H. Hickmann (Das Portativ, 1936, S. 203) untersuchte 56 Beispiele. Auch er kristallisiert innerhalb der 4-stimmigen Verbände sog. „Stammgruppen“ heraus.

48 H. Hickmann, a.a.O., S. 207: „Die Vierergruppe zum Prinzip erhoben, vereinigt nun die oben gesondert aufgeführten Instrumente zum Kernensemble um das Portativ, zumeist so, dass Fidel, Harfe und Laute zu diesem treten. Doch ist eine Variation insofern möglich, als das Psalterium die Rolle eines dieser Instrumente übernehmen kann, eine zweite Laute an Stelle der Fidel tritt oder ein verwandtes Instrument, aber immer ist es jedenfalls ein Saiteninstrument.“

In unserem Material befinden sich bis 1480 lediglich zwei Bilder mit weltlichen Sujets: Einmal die bekannte Darstellung der „Hochzeit des Boccaccio Adimari“ auf einem Florentiner Cassone 79, um 1450 zu datieren, und eine Szene aus dem Decamerone, dem Niccolò di Varallo zugeschrieben 104, etwa 10 Jahre später anzusetzen. Beiden haftet eine festliche, weltliche Atmosphäre an, auf dem einen spielen drei Schalmeien und eine Posaune, auf dem andern zwei Schalmeien und zwei Trompeten (?). Wir bezeichnen diese Gruppe als die *erweiterte, 4-stimmige Bläseralta*.

Neben diesen beiden Beispielen gibt es weitere fünf, die in ihrer Klanglichkeit durchaus als repräsentativ angesprochen werden dürfen:

Laute-Fidel-Schalmei-Sackpfeife 6

Mandora-Fidel-Schalmei-Sackpfeife 22

Laute-Harfe-Schalmei-Schalmei 41

Laute-Rebec-Schalmei-Schalmei 66

Laute-Psalterium-Schalmei-Schalmei 109

Auf 6 handelt es sich um eine Geburt Christi von Turino Vanni. Das Geschehen der Geburt nimmt nur eine verhältnismässig kleine Zone der Bildfläche ein. Oben – über einer felsigen Landschaft – erscheint Gottvater in der Mandel (49), dazwischen fliegen die vier musizierenden Engel. Es herrscht also eine grosse räumliche Ausdehnung, die durch das Erscheinen von Gottvater noch an Monumentalität gewinnt. Auf 22 malte Ottaviano Nelli die thronende Madonna mit Kind, umgeben von den vier Musikantenengel. Das wäre ein recht intimer Vorwurf, wenn die räumliche Dimension nicht auch hier durch das Erscheinen von Gottvater zwischen Engeln erweitert würde. Auf 41 ist wiederum die thronende Madonna dargestellt, gemalt von Michele di Matteo. Eine räumliche Erweiterung kommt dadurch zustande, dass die Engel – im Verhältnis zur Madonna viel kleiner und dadurch perspektivisch weit nach hinten versetzt, auf Wolken stehend, musizieren. Doch ist einzugehen, dass sich dieses Beispiel am wenigsten überzeugend für unsere These einsetzt. Hingegen unterstützt 66 wieder vollauf unsere Ansicht. Hier handelt es sich um eine Krönung der Maria aus der Werkstatt des Fra Angelico. Über einem prunkvollen Treppenaufgang und vor einem festlichen Baldachin findet die Krönung statt, die von zahlreichen Heiligen und Engeln verfolgt wird: zwei Schalmeien musizieren zusammen mit Laute und Rebec. Auf 109 schliesslich malte Pellegrino di Mariotto eine Himmelfahrt Mariae. Von Cherubimen getragen, schwebt Maria himmelwärts. Oben erscheint Gottvater. Zur Seite – im substanzlosen Raum – musizieren vier Engel auf zwei Schalmeien, Laute und Psalterium.

Es scheint sich also auch hier zu bewahrheiten, dass eine Abstimmung von räumlicher Gegebenheit und gewähltem Klang vorliegt. Betrachtet man die Abbildungen mit intimen Ensembles, so zeigt es sich, dass auch die räumliche und landschaftliche Kulisse zum weit grösseren Teil eine entsprechende Intimität aufweist.

49 Von ital. „mandorla“. Der Ausdruck bezeichnet den mandelförmigen Glorienschein.

Überblicken wir die bisherigen Ergebnisse:

#### *Repräsentative Klanglichkeit*

2 Beispiele:

4-stimmige Bläseralta

5 Beispiele:

2 Schalmeien und 2 weitere Instrumente

#### *Intime Klanglichkeit*

14 Beispiele:

Zupfinstrument-Zupfinstrument-Streicherinstrument und 1 weiteres Instrument. Dabei nimmt die Kombination Harfe-Laute/Psalterium-Fidel-Portativ mehr als 30% der intimen Ensembles ein.

8 Beispiele:

Ersetzen des einen oder anderen Instrumentes durch ein Schlagwerkzeug.

Die von uns festgestellte Übergangszeit (1470–1500) soll zunächst wieder übersprungen werden. Betrachtet sei die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hier gilt es, die These vom synthetischen Klang auf die Probe zu stellen. Es sollte also eine Vereinheitlichung der Klanglichkeit festgestellt werden können. Unter den 23 Beispielen nach 1500 seien vorerst folgende herausgehoben:

Laute-Harfe-Fidel-Geige

Laute-Harfe-2 Flöten

4 Gamen

Laute-Harfe-Lira da braccio-Rebec

4 Flöten

2 Lauten-Psalterium-Lira da braccio

4 Flöten

Laute-Spinett-2 Gamen

4 Flöten

Laute-Harfe-Kithara-Positiv

Harfe-Spinett-Viola da braccio-Viola da gamba

Ihnen allen ist gemeinsam, dass sie nicht mehr als zwei klangliche Grundtypen aufweisen. In vier Fällen ist sogar das rein chorische Ensemble von vier gleichen Instrumenten vorhanden. Man steht also vor der Tatsache, dass rund die Hälfte der 4-stimmigen Ensembles zwischen 1500 und 1550 sich auf nur noch zwei prinzipiell unterscheidbare Typen beschränkt. Verglichen seien die Verhältnisse im 15. Jahrhundert, was zu folgendem Ergebnis führt:

4-stimmige Ensembles, die nur zwei klangliche Grundtypen enthalten (Dabei werden Ensembles mit Schlagzeug ausgenommen):

1400–1500: ca. 20%

1500–1550: ca. 50%!!

Diese beiden Zahlen sind überzeugend.

50 Vgl. L. Finscher: Aufführungspraktische Versuche . . ., 1959, S. 480 ff. Hier wird die Vermischung von Schalmei, Posaune und Flöte vorgeschlagen.

Die andere Hälfte der Ensembles sieht folgendermassen aus:

Laute-Lira da braccio-Triangel-Schellenring

Laute-Laute-Lira da braccio-Flöte

Harfe-Rebec-Flöte-Schellenring

Laute-Fidel-Viola da braccio-Triangel

Laute-Psalterium-Fidel-Doppelflöte

Laute-Fidel-Geige-Schalmei

Harfe-Fidel-Flöte-Schalmei

Laute-Laute-Lira da braccio-Schellentrommel

Harfe-Lira da braccio-Schellenring-Triangel

Laute-Harfe-Lira da braccio-Flöte

Laute-Harfe-Viola da braccio-Positiv

Beinahe die Hälfte dieser Ensembles enthält Schlaginstrumente. Da sich Schlaginstrumente mit ihrer unbestimmten, unveränderlichen Tonhöhe prinzipiell nicht in ein „klingendes“ Spektrum einordnen lassen, weil sie fast ausschliesslich an das rhythmische Empfinden appellieren, geht es wohl an, diese Beispiele auch losgelöst von diesen Instrumenten zu betrachten: Mit einer Ausnahme überschreiten sie dann die „Zweiklanglichkeit“ nicht mehr.

Eine weitere kleine Gruppe besteht aus der Kombination, die bereits im 3-stimmigen Verband beobachtet wurde, nämlich Zupfinstrument-Zupfinstrument-Streichinstrument-Flöte (im 3-stimmigen Verband nur ein Zupfinstrument).

Schliesslich fällt noch die Gruppierung auf, in welcher Flöte und Schalmei nebeneinander erscheinen. Dieser Fall, der bisher nie festgestellt wurde, dürfte zur Behauptung veranlassen, dass *Schalmei und Flöte üblicherweise nicht vereint dargestellt* (50) werden. Unsere Ausnahme erscheint auf einer Darstellung mit Gottvater in der Mandel von Lattanzio di Niccolò da Foligno 384. Es handelt sich um eine relativ kleinformative Freskomalerei in einem Klosterraum. Wohl ist das eine Schallstück leicht konischer als das andere, aber da sich in der Längenausdehnung und vor allem in der Mundstellung keine Unterschiede feststellen lassen, besteht durchaus die Möglichkeit, dass es sich um zwei gleiche Instrumente handelt – ob um zwei Schalmeien oder zwei Flöten, ist nicht auszumachen, zumal auch der bildliche Vorwurf nicht eindeutig in die repräsentative Sphäre eingeordnet werden kann.

Somit bleibt die Zeit unmittelbar vor der Jahrhundertwende zu beobachten. Diese Zeitspanne – das zeigte sich bei den 2- und 3-stimmigen Ensembles – ist auch hier wieder die komplexeste, aus der bereits wiederholt dargestellten Tatsache heraus, dass es die Periode der lebhaftesten Umwandlung ist. Einerseits vermag sich das analytische Denken und Hören noch teilweise zu halten, andererseits kündigt sich aber energisch der Durchbruch zur Synthese der Klänge an.

Als eigenes Merkmal dieser Zeit kann hingegen die reiche Verwendung von Schlaginstrumenten gelten (mehr als die Hälfte der Ensembles). Dass sich eine Festigung der neuen Klanglichkeit aber noch nicht eingestellt hat, zeigt sich daran, dass lediglich drei Ensembles mit vier Instrumenten in dieser Zeit die Kombination von zwei Zupfinstrumenten mit zwei Streichinstrumenten bringen. Zwei davon befinden sich bezeichnenderweise unmittelbar vor 1500.

## D. Die 5-stimmigen Ensembles

1410

12 Laute-Harfe-Fidel-Schalmei-Portativ (M)

1430

53 Laute-Harfe-Fidel-Portativ-Schellentrommel (K)

1440

62 Harfe-Portativ-Schalmei-Schalmei-Pauken (K)

1460

92 Laute-Harfe-Fidel-Schalmei-Schellenring (H)

1470

148 Laute-Fidel-Schalmei-Schalmei-Schellentrommel (Gl)

1480

155 Laute-Laute-Geige-Geige-Positiv (M)

174 Laute-Harfe-Psalterium-Rebec-Schellentrommel (M)

1490

213 Laute-Hackbrett-Fidel-Schwegel-Trommel (H)

218 Laute-Fidel-Schwegel-Schellentrommel-Triangel (K)

229 Laute-Laute-Fidel-Rebec-Triangel (M)

1510

335 Laute-Harfe-Lira da braccio-Flöte-Schellentrommel (Bl)

1520

415 Laute-Harfe-Schwegel-Schellenreif-Tronmel (H)

426 Laute-Laute-Querflöte-Querflöte-Flöte (M)

1540

515 Harfe-Cembalo-Viola da gamba-Schwegel-Trommel (M)

Es sind nur 14 rein 5-stimmige Ensembles aufzuweisen. Das reicht nicht aus, um eine Entwicklung zwingend darzulegen. Auffallend ist zudem, dass 11 der Beispiele Schlaginstrumente enthalten, was bewirkt, dass nur mit Vorbehalt von Fünfstimmigkeit gesprochen werden kann. Trotzdem zeigt ein Vergleich des ersten Beispiels mit dem zweit-letzten wiederum Anfangs- und Endpunkt unserer abgegrenzten Periode: Der analytische Klang Laute-Harfe-Fidel-Schalmei-Portativ gegenüber dem synthetischen Klang Laute-Laute-Querflöte-Querflöte-Flöte. Bei diesem letzten Beispiel drängt sich bereits der Begriff „chorisch“ auf. Dies wird bei den vielstimmigen Verbänden zu untersuchen sein. Eine weitere Tatsache muss beachtet werden. Während bis anhin als malerisches Sujet die Madonna mit Kind der weitaus häufigste Bildvorwurf war, sind unter den 5-stimmigen Beispielen die Hälfte der Bilder repräsentativen Inhalts: drei zeigen die Krönung, drei die Himmelfahrt und eines die Madonna in der Glorie. Daraus lässt sich schon jetzt der Schluss ziehen, dass der von uns repräsentativ benannte Klang einerseits durch Verwendung der „lauten“ Instrumente zustande kommen kann, andererseits aber auch durch *Anhäufung* von Instrumenten. Auch dies wird bei der Behandlung des vielstimmigen Ensembles zu untersuchen sein.

Vier 5-stimmige Ensembles enthalten ferner wieder die *Schalmei*, bei der festzustellen war, dass sie zum grossen Teil nur auf Bildern erscheint, die handlungsmässig oder räumlich den repräsentativen Klang verlangen. Es sind dies:

- Laute-Harfe-Fidel-Schalmei-Portativ auf einem Bild von Andrea di Bartolo 12, darstellend die Madonna mit Kind, umgeben von anbetenden und musizierenden Engeln. Das Bild, um 1410 zu datieren, ist noch durchwegs der Trecentotradition verpflichtet. Obwohl das Sujet als intim bezeichnet werden muss, erweckt der grosse, gestaffelte Engelchor doch den Eindruck räumlicher Tiefe.
- Harfe-Portativ-Schalmei-Schalmei-Pauken auf einer Krönung Mariae des Niccoldo Fiorentino 62. Hier bildet das Schalmeienpaar die klangliche Entsprechung zur Handlung.
- Laute-Harfe-Fidel-Schalmei-Schellenring auf einer Himmelfahrt Mariae aus der Schule des Vecchietta 92. Über einer weit ausgedehnten Landschaft wird Maria himmelwärts getragen, umgeben von Engeln. Eine grosse Anzahl von Heiligen verfolgen den Vorgang von der Erde aus. Dem Bild haftet durchaus ein grosser, spektakulärer Zug an, der es rechtfertigt, dass eine kräftigere Klanglichkeit verwendet wird.
- Schliesslich Laute-Fidel-Schalmei-Schalmei-Schellentrommel auf einem Bild von Sano di Pietro 148, das die Madonna in der Glorie darstellt. Auch hier schwebt sie über einer weiten Landschaft, umgeben von 14 Engeln.

Es zeigt sich also, dass die Schalmei wiederum nur auf Bildern erscheint, die durch ihr Sujet den kräftigeren Klang fordern. (51)

51 Vgl. H. Hickmann: Das Portativ, 1936, S. 206 ff.

## E. Schlaginstrumente im geringstimmigen Ensemble: Tanzensemble

1430

- 50 Schellentrommel-Laute-Flöte (E)
- 53 Schellentrommel-Laute-Harfe-Fidel-Portativ (K)

1440

- 58 Schellentrommel-Harfe (Bl)
- 67 Schellentrommel-Fidel (M)

1450

- 72 Becken-Harfe-Fidel-Positiv (K)
- 81 Schellentrommel-Laute (M)

1460

- 91 Schellentrommel (S)
- 107 Schellentrommel-Schalmei (K)
- 112 Schellentrommel-Flöte-Laute-Harfe (H)
- 116 Schellentrommel-Harfe (Bl)

1470

- 132 Schellentrommel-Pauken-Laute-Fidel (H)
- 139 Schellentrommel-Doppelflöte-Psalterium-Portativ (E)
- 141 Schellentrommel-Laute-Harfe-Fidel (M)
- 143 Schellenreif-Laute-Harfe-Geige (G)
- 148 Schellentrommel-2 Schalmeien-Laute-Fidel (Gl)

1480

- 156 Schellentrommel-Fidel (M)
- 161 Schellentrommel-Fidel (M)
- 173 Triangel-Flöte-Laute-Geige (Gl)
- 183 Becken-Schellentrommel-Fidel-Laute (K)
- 189 2 Trommeln-2 Schwiegel (Bl)

1490

- 207 Schellentrommel-Flöte-Laute-Harfe (G)
- 209 Schellenring-Laute (G)
- 213 Trommel-Schwiegel-Laute-Harfe-Rebec (H)
- 214 Schellentrommel-Laute (M)
- 233 Schellentrommel-2 Flöten (E)
- 225 Triangel-Schellenring-Schwiegel-Laute-Fidel (H)
- 229 Triangel-2 Lauten-Fidel-Rebec (M)
- 246 Schellentrommel-Flöte-Portativ (M)

1500

- 265 Schellentrommel-Flöte-Sackpfeife-Rebec (M)
- 279 Triangel-Flöte-Laute-Rebec (K)
- 283 Triangel-Flöte-Zink-Laute (M)
- 289 Triangel-Fidel (M)

- 1510

316 Triangel-Schellenring-Laute-Lira da braccio (Gl)  
 335 Schellenring-Flöte-Harfe-Laute-Lira da braccio (Bl)  
 344 Schellenring-Flöte-Harfe-Rebec (K)  
 350 Schellentrommel-Schalmei (M)  
 359 Schellentrommel-2 Lauten (M)  
 380 Schellentrommel-Flöte (H)

1520

398 Schellentrommel-Viola da braccio (M)  
 404 Triangel-Schellentrommel-Rebec (M)  
 406 Schellentrommel-Schalmei (M)  
 415 Schellenreif-Trommel-Schwegel-Laute-Harfe (H)  
 416 Schellentrommel-Laute (M)

1530

455 Trommel-Schwegel-Laute-Viola da braccio (A)  
 457 Triangel-Schellenreif-Harfe-Lira da braccio (G)  
 496 Schellentrommel-Laute-Sackpfeife (M)

Bei den bisherigen Untersuchungen wurde das Schlagwerkzeug als gleichberechtigtes Instrument des Ensembles behandelt und nur nebenbei erwähnt. Trotzdem, das wurde bereits festgestellt, appelliert das Schlagzeug im Gegensatz zu den andern Tonwerkzeugen an unterschiedliche musikalische Instinkte. Es liegt auf der Hand, dass diese Instrumente, deren ureigene Domäne der Rhythmus ist, mit dem Tanz in Verbindung gebracht werden. Es geht nun darum, festzustellen, ob sich innerhalb der obigen Liste gewisse Unterschiede zu den andern Ensembles feststellen lassen, die es berechtigen würden, von einem eigentlichen *Tanzensemble* zu sprechen. Die zeitliche Verteilung der geringstimmigen Ensembles mit Schlagzeug entspricht dabei der Kurve, die sich auf die Schlaginstrumente bezieht (Tab. 1). Wir begründen diese zunehmende Beliebtheit des Schlagzeuges gegen das Ende des 15. Jahrhunderts und noch darüber hinaus mit dem Geist der italienischen Renaissance: Zusammen mit der beständig anwachsenden „Verweltlichung“ der religiösen Malerei im Sinne der Angleichung der dargestellten Heiligen und ihrer Umgebung an die sinnenfreudige Gegenwart wurde auch nicht mehr davor zurückgeschreckt, „weltliche“ Ensembles auf diese Bilder zu malen.

Die folgende Tabelle soll die prozentuale Verteilung der Instrumente wiedergeben, die sich mit einem oder mehreren Schlagwerkzeugen zu den obigen Ensembles vereinigt haben. Abweichend von der bisherigen Art der zeitlichen Unterteilung folgen wir auch hier den Kurven von Tabelle 1 und unterteilen lediglich in zwei zeitliche Bezirke, nämlich von 1430–1480 und von 1480–1530.

	Flöte Schwegel	Schalmei	Zupf- instrument	Streich- instrument	Portativ
1430–1480	10%	10%	48%	22%	10%
Schlaginstrument +					
1480–1530	28%	7%	35%	28%	2%

Diese Tabelle entspricht in der Zeit von 1430–1480 ungefähr dem, was bisher bei der Behandlung der verschiedenen Ensembles ermittelt wurde. Losgelöst von der Konstante des Schlagzeuges dominieren die Zupfinstrumente (Laute/Harfe) mit ca. 50%, gefolgt von den Streichinstrumenten (Fidel) mit ca. 20%; Flöte, Schalmei und Portativ teilen sich gleichmäßig in die restlichen 30%.

Anders sieht das Bild im Zeitraum von 1480–1530 aus. Hier begegnet die bemerkenswerte Tatsache, dass die *Flöte* eine bisher noch nie festgestellte Häufigkeit erreicht, die beinahe an diejenige der Zupfinstrumente heranreicht und den gleichen Anteil hat wie die Streichinstrumente (wobei sich auch diese Gruppe aus mindestens zwei Typen zusammensetzt).

Differenzierter ausgedrückt bestehen die 28 Ensembles zwischen 1480 und 1530 neben den Schlaginstrumenten aus:

Laute	20 Beispiele
Flöte/Schwegel	18 Beispiele
Fidel/Lira da braccio	9 Beispiele
Rebec/Geige	7 Beispiele
Harfe	6 Beispiele
Viola da braccio	2 Beispiele
Schalmei	2 Beispiele
Sackpfeife	2 Beispiele (52)

Zusammenfassend wäre also zu sagen, dass sich offenbar ein weiteres charakteristisches Ensemble während der Zeit von 1480–1530 herauskristallisiert, das wir seinem Charakter nach als *Tanzensemble* bezeichnen wollen. Seine Charakteristika sind das *Schlagzeug*, die *Flöte* sowie Zupf- und Streichinstrumente.

Diese These gewinnt an Glaubwürdigkeit durch die weltliche Darstellung 455, auf der in einer Landschaft vorne rechts auf Trommel, Schwegel, Laute und Viola da braccio musiziert wird, während im Hintergrund eine Gruppe tanzender Frauen zu beobachten ist.

## F. Die vielstimmigen Ensembles

Angegeben seien lediglich die Nummern der Abbildungen:

16, 17, (s. Abb. 1) 18, 24, 28, 39, 46, 49, 52, 61, (s. Abb. 6) 70, 73, (s. Abb. 4) 74, 83, 86, 90, 98, 103, 111, 119, (s. Abb. 3) 123, 130, 140, 157, 164, 172, 188, 194, 195, 199, 206, 208, 215, 221, 222, 224, 234, 236, 245, 251, 266, 268, 277, 292, 295, 302, 305, 313, 323, 325, 355, 388, (s. Abb. 5) 393, 412, 420, 422, 444, 446, 450, 483, 504, 508 (s. Abb. 7).

Unter „vielstimmigen Ensembles“ verstehen wir solche, die aus sechs und mehr Instrumenten bestehen. Die Frage stellt sich dabei, inwiefern es sich wirklich um Ensembles handelt, oder ob Gruppierungen vorgenommen werden können, die das Grossensemble unterteilen.

Die Sujets der Beispiele verteilen sich wie folgt:

21 Beispiele	<i>Krönung</i>
19 Beispiele	<i>Himmelfahrt</i>
11 Beispiele	<i>thronende Madonna mit Kind</i>
4 Beispiele	Maria oder Christus in der <i>Glorie</i>
4 Beispiele	<i>Engelkonzert</i>
4 Beispiele	<i>weltlich</i>

Es zeigt sich also, dass die thematischen Vorwürfe repräsentativen Inhalts stark überwiegen.

52 Ein Vergleich mit Tab. 10, auf der das Gesamtinstrumentarium aufgezeichnet ist, verdeutlicht den Unterschied noch mehr: Das Verhältnis von Flöte: Zupfinstr.: Streichinstr. ist auf Tab. 10 dasjenige von 2:6:3 (auf der Ordinate von 1500 abgelesen), bei den Ensembles mit Schlaginstrumenten hingegen 3:4:3.

### a) Krönung Mariae (53)

Obwohl in den kompositionellen Schemen sich vielfach unterscheidend und variierend, haben doch fast alle Beispiele die für uns wichtigen Gemeinsamkeiten, dass um den eigentlichen Krönungsvorgang, der sich in der erhöhten Mitte des Bildes abspielt – auf einem Thron, in einem Glorienkranz, auf einer Wolkenbank –, eine reiche Ansammlung von Engeln und Heiligen anzutreffen ist. Es liegt also sowohl thematisch (der Vorgang der Krönung) wie auch räumlich eine hochrepräsentative Darstellung vor, der es den entsprechenden Klang beizutragen gilt.

Als Beispiel sei auf die Anordnung der „Krönung Mariae“ des Fra Angelico 49 verwiesen (s.S. 63).

Wiederum sei zuerst der Wandel des Instrumentariums betrachtet.

	Schlag-instrumente	Zupf-instrumente	Streich-instrumente	Flöten	Schalmeien	Trompeten	Orgeln
1400–1470	11%	18%	13%	3%	20%	23%	12%
1470–1500	15%	28%	10%	6%	17%	18%	6%
1500–1550	24%	35%	20%	14%	6%	–	1%

Das Klangspektrum zwischen 1400 und 1470 ist geprägt von den 43%, welche die Trompeteninstrumente und die Schalmeien zusammen ergeben. Nur die Zupfinstrumente mit 18% bilden noch ein einigermaßen bedeutsames Gegengewicht. Man wäre demnach geneigt, die Klanglichkeit während dieser Zeitspanne als extrem laut zu bezeichnen, dem bildlichen Vorwurf also durchaus gerecht.

In der Zeitspanne von 1500–1550 herrscht ein vollkommen verändertes Bild. Die Trompeteninstrumente sind verschwunden, die Schalmeien beanspruchen lediglich noch einen Anteil von 6%. Dafür dominieren die Zupf- und Streichinstrumente; die Flöte ist auf einen Anteil von 14% angewachsen, und den beachtlichsten Gewinn verzeichnen die Schlaginstrumente.

Diese Verlagerung verlangt eine Erklärung, denn es scheint vorerst unverständlich, dass während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Klang so stark an Volumen eingebüsst hat, obwohl es sich nach wie vor um Krönungsdarstellungen handelt.

Der Grund für diese Veränderung ist darin zu finden, dass wir bis anhin die Instrumente auf den Bildern mit Krönungsdarstellungen als einheitliches Ensemble behandelt haben. Das geht nicht an. Schon die bisherigen Erfahrungen haben gezeigt, dass noch nie die Kombination eines Trompeteninstrumentes mit intimen Instrumenten vorgekommen ist. Offenbar handelt es sich auf den Bildern, die diese beiden Gruppen zusammen darstellen, um gesonderte Ensembles. Beim Betrachten der Bilder wird dies bestätigt:

Das Quattrocento hielt noch lange an der Tradition fest, auf Krönungsbildern verschiedene musikalische Ensembles *simultan* darzustellen, d.h. verschiedene, nicht zusammengehörende Musiziergruppen gleichzeitig spielend darzustellen, obwohl ein *alternativer* Vortrag gedacht war. Diese simultane Darstellung von zeitlich auseinanderliegenden Anlässen entspricht einer aus vorangegangenen Jahrhunderten übernommenen

53 Vgl. R. Hammerstein: Musik der Engel, 1962, S. 234 ff.

Praxis, welche sich in der bildenden Kunst verfolgen lässt. Ein bekanntes Beispiel dürfte die Zinsgroschendarstellung von Masaccio in der Brancaccikapelle zu Florenz sein, auf der die Figur des Petrus gleich drei Mal zugleich erscheint, nämlich beim Disput mit dem Zöllner, dann hinten links, wie er dem Fisch den Groschen entnimmt, und schliesslich rechts bei der Übergabe des Groschens. (54)

Die zweite Hälfte des Quattrocento und vollends das Cinquecento gaben diese Praxis auf. Das hatte für die Darstellung von Musikanten zur Folge, dass nicht mehr mehrere Ensembles unterschiedlicher Prägung gemeinsam musizierend dargestellt werden konnten. Die Maler mussten sich auf ein Ensemble beschränken und bevorzugten das reichste, dehnbarste, das in seinen vielen Variationen unter der 4- und 5-Stimmigkeit schon besprochen wurde. Um dem Ensemble trotzdem ein grösseres Quantum an Pracht und Farbigkeit zu verleihen, wurde ein ansehnlicher Prozentsatz an Schlaginstrumenten beigegeben.

Einige Beispiele sollen der Illustration dienen:

Auf der „Krönung Mariae“ des Fra Angelico 49, die etwa 1435 zu datieren ist, sieht die Anordnung folgendermassen aus:

3 Businen		3 Businen
2 Trompeten	Krönung	2 Trompeten
Schwegel/Trommel		Schellentrommel
Laute		Mandora
Fidel		Geige

Es sind also drei simultan spielende Gruppen zu unterscheiden: Die 6 *Businen* als hoch-repräsentative Fanfareninstrumente, die 4 *Trompeten* als biegsamere, 4-stimmige Bläseralta und schliesslich das Ensemble der restlichen, von Schlagzeug durchzogenen intimen Instrumente.

Eindrücklich erfolgt diese Teilung auf der „Krönung Mariae“ des Neri di Bicci 119 (s. Abb. 3), zu datieren um 1465:

Schellenring		Schalmei
Flöte		Zugtrompete
Laute	Krönung	Schalmei
		Psalterium-Portativ-Fidel

Hier liegen drei Gruppen in Reinform vor. Rechts oben die 3-stimmige *Bläseralta*, links oben der von uns *Tanzensemble* genannte Verband mit den beiden Charakteristika des Schlaginstrumentes und der Flöte und schliesslich das *intime Ensemble* mit drei „leisen“ Instrumenten.

54 H. Ch. Wolff: Die Musik der alten Niederländer, 1956, S. 21: „Ergänzend sei auf einige weitere Stilkennzeichen hingewiesen, die aber nicht so grundlegend sind wie die bisher genannten. Zunächst der Begriff der Zeit, der in der Musik genau wie in der bildenden Kunst der Gotik als sukzessiv aufgefasst wurde, in der Renaissance dagegen als simultan. Dagobert Frey (Gotik und Renaissance, Augsburg 1929, S. 227–254) hat nachgewiesen und gezeigt, dass in der bildenden Kunst der Gotik oft verschiedene Situationen der gleichen Person nebeneinander gleichzeitig dargestellt worden sind, während die Renaissancekunst immer nur jeweils eine einzige Situation bildlich wiedergab. Im ersten Fall sind die verschiedenen Bilder nacheinander (sukzessiv) zu betrachten, im zweiten Fall wird ein einziger Augenblick der Zeitdarstellung (simultan) gewählt.“

Noch 20 Jahre später ist die Simultandarstellung anzutreffen auf der „Krönung“ von Domenico Ghirlandaio 1488:

2 Trompeten	2 Trompeten
Schelltrommel	Krönung
Schwegel/Trommel	
Becken	

Wiederum spielen vier Trompeten gleichzeitig mit einem Tanzensemble links und einem intimen Duo rechts, wobei aus der Darstellung nicht genau ersichtlich ist, ob diese beiden Gruppen wirklich getrennt gedacht waren.

Nach 1500 ist die „Krönung“ aus der Schule des Botticelli zu datieren 302:

3 Flöten	2 Flöten
Laute	Schellenring
Psalterium	Krönung
Portativ	
Lautenfidel	Rebec
	Laute Psalterium

Hier handelt es sich nur noch um *ein* Ensemble (oder um zwei, dann aber lediglich in symmetrischer Entsprechung). Businen und Alta fehlen, hingegen macht sich ein Zug zum Chorischen bemerkbar, sowohl in der Zusammenfassung der Flöten wie auch in der Nachbarschaft Laute-Psalterium zu beiden Seiten.

### b) *Mariae Himmelfahrt* (55)

Ähnlich wie auf Krönungsdarstellungen ist die Situation auf Bildern mit der „Himmelfahrt Mariæ“. Obwohl sich auch hier verschiedene Typen der Anordnung unterscheiden lassen wie z.B. die sienesischen, auf denen die Madonna von einem Kreis musizierender Engel umgeben ist und zwei gesonderte Gruppen rechts und links hinten erscheinen, ist doch beinahe allen die für uns wichtige Tatsache gemeinsam, dass es sich wiederum, sowohl in bezug auf die reiche Ansammlung von Heiligen und Engeln wie auch auf die räumliche Gegebenheit, um einen hochrepräsentativen Vorgang handelt, der nach festlicher musikalischer Ausstattung verlangt.

Die Untersuchung des Gesamtinstrumentariums zeigt ungefähr die gleichen Zahlen, die bei den „Krönungen“ festgestellt wurden. Einzelne Abweichungen röhren davon her, dass mit einem Material, welches nur aus etwa 20 zu untersuchenden Bildern besteht, wohl kaum eine exakte Übereinstimmung erzielt werden kann.

	Schlag-instrument	Zupf-instrument	Streich-instrument	Flöte	Schalmei	Trompete	Portativ
1400–1470	15%	25%	12%	5%	22%	16%	5%
1470–1500	15%	35%	15%	15%	8%	4%	8%
1500–1550	20%	36%	20%	12%	–	12%	–

55 Vgl. R. Hammerstein: Die Musik der Engel, 1962, S. 232 ff.



Abb. 7: Benedetto Carpaccio: Krönung Mariæ (Capo d'Istria, Palazzo Comunale)

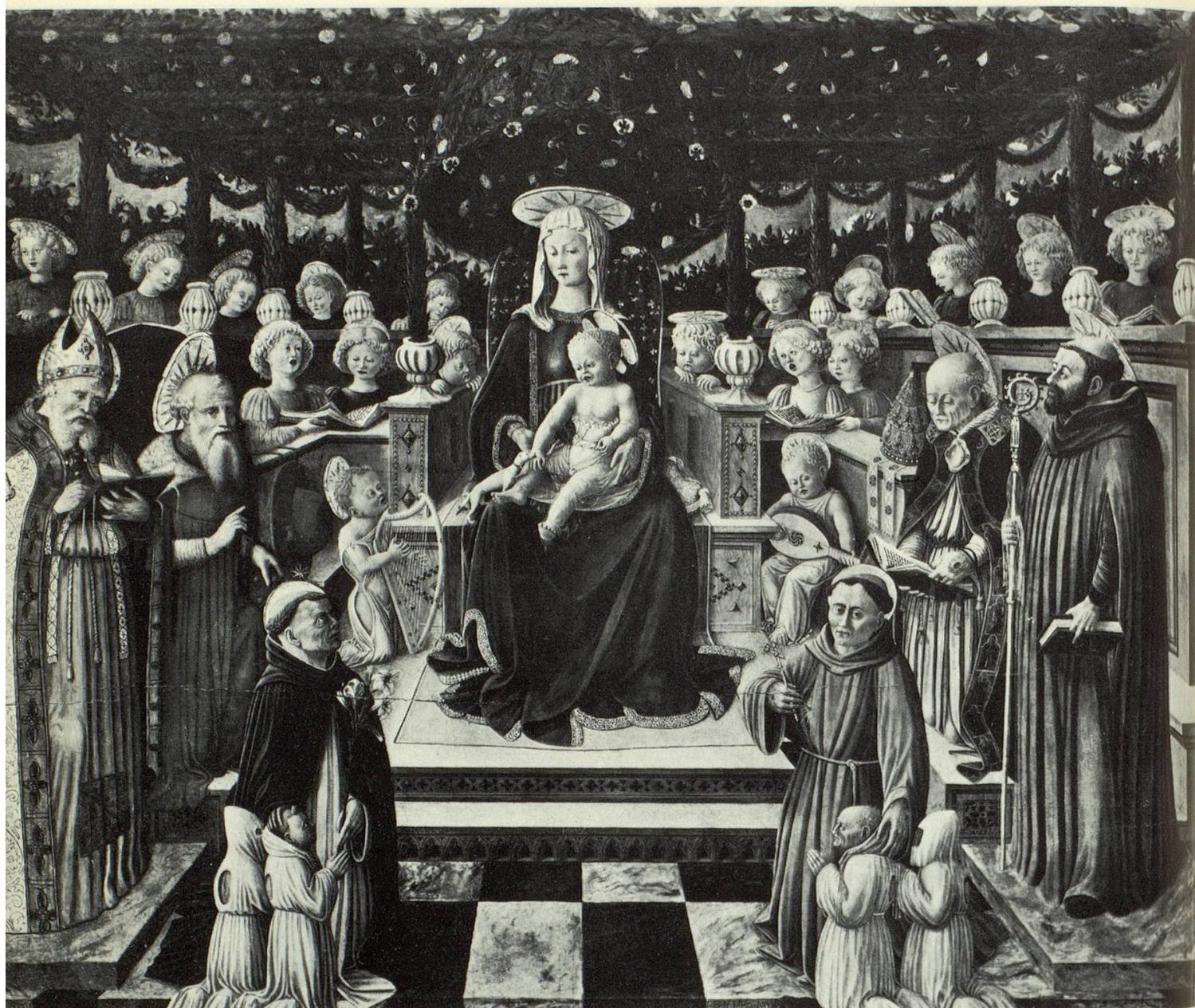


Abb. 8: Giovanni Boccati: Madonna mit Kind und Heiligen (Perugia, Galleria)

Auch auf diesen Bildern herrscht während des ganzen Quattrocento die *Simultandarstellung* vor: Verschiedene Gruppen, die genau zu unterscheiden sind, musizieren gleichzeitig, obwohl alternativer Vortrag gedacht war. Die Entwicklung lässt sich an einigen markanten Beispielen verfolgen.

Um 1450 ist die „Himmelfahrt“ des Sassetta 73 (s. Abb. 4) zu datieren:

	Becken	Busine	2 Trompeten	
Busine	Pauken			2 Schalmeien
	Doppelflöte	Laute		
	Portativ	Madonna	Psalterium	
Fidel			Harfe	
Mandora			Sackpfeife	
Laute			Rebec	
Harfe			Psalterium	
Schwegel/Triangel		Fidel		
Sackpfeife		Schellentrommel		

Links oben erscheinen zwei Businen mit Schlagzeug als hochrepräsentative Fanfarenmusik, gegenüber zwei Trompeten und zwei Schalmeien, welche die traditionelle erweiterte Bläseralta bilden. Im Kreis um die Madonna schliesslich das grosse Ensemble, vorwiegend aus „leisen“ Instrumenten gebildet.

Ungefähr 30 Jahre später malte Matteo di Giovanni den gleichen Vorwurf 157:

	Doppelflöte	Schalmei	
Schellentrommel		Becken	
Laute	Madonna		Zugtrompete
	Portativ	Harfe	
Psalterium		Flöte	
Pauken		Rebec	
Fidel	Laute		

Noch immer ist eine Dreiteilung zu erkennen, aber an Stelle der Fanfarenmusik links oben ist das Tanzensemble getreten. Rechts oben sind zwei Instrumente der Bläseralta im Verein mit einem Schlaginstrument wiedergegeben, unten musiziert das farbige, grosse Ensemble.

Von Bernardino Fungai stammt die um 1510 zu datierende „Himmelfahrt“ 325:

Fidel	Madonna	2 Flöten	
Triangel		Schellentrommel	
Harfe		Laute	

Hier scheint sich der Maler von der Simultandarstellung weitgehend gelöst zu haben. Die Gesamtzahl der Instrumente ist auf sieben zusammengeschmolzen, und es stellt sich lediglich die Frage, ob die beiden Gruppen links und rechts von der Madonna trotz ihrer ungefähr gleichgestimmten Klanglichkeit zusammen oder gesondert zu betrachten sind. Wir neigen dazu, hier noch ein Nachwehen der Simultandarstellung zu sehen, und würden die Gruppe rechts wiederum als Tanzensemble bezeichnen (mit zwei Flöten, Laute und Schlaginstrument), während die Gruppe links das beliebte Duo von Zupfinstrument und Streichinstrument bildet, bereichert durch den Klang des Triangels.

Schliesslich folgt die Himmelfahrtsdarstellung 388 (s. Abb. 5) von Luca Signorelli, 1519 datiert:

Flöte		Schellenring
	Fidel	Fidel
3 Lauten		3 Lauten

Zwar stellt sich auch hier die Frage, ob die beiden Gruppen gesondert zu betrachten sind; die Entscheidung kann aber nicht mehr von klanglichen Kriterien ausgehen, da beide Seiten weitgehend übereinstimmen, sondern lediglich von der Frage der symmetrischen Entsprechung. Jedenfalls handelt es sich nur noch um einen Ensembletyp, den in seiner Grundform intimen, hingegen durch Verdreifachung (resp. Versechsfachung) der Laute zu repräsentativer Wirkung gebrachten.

Gesamthaft betrachtet geben die Darstellungen der Krönung und der Himmelfahrt Mariae während des Quattrocento folgendes Bild: Beide Themen werden mit reicher Instrumentalmusik ausgestattet, wobei sich verschiedene Gruppen in Simultandarstellung ermitteln lassen, nämlich

*Fanfarenensemble*

*Bläseralta*

*Tanzensemble*

*erweitertes intimes Ensemble*.

Obwohl die Darstellungen religiösen Inhalts sind, drängt sich der Eindruck auf, dass es sich hier um eine Projektion weltlicher Gepflogenheiten auf die Engelsmusik handelt. (56) Da die Bilder durchwegs äusserst repräsentativ gehalten sind, mit vielen beteiligten Personen und in grosser räumlicher Umgebung, wäre zu untersuchen, ob Analogien auf weltlichen Darstellungen repräsentativen Inhalts vorzufinden sind. Trotz des spärlichen Anteils, den die weltlichen Darstellungen in unserem Bildmaterial innehaben, wurde eine solche Entsprechung gefunden: Es handelt sich um eine Szene aus dem Leben der Königin Theodolinde, von Francesco Zavattari 1444 gemalt 61 (s. Abb. 6). Zwei Vorgänge sind simultan im gleichen Bildrahmen wiedergegeben: Der Einzug der Königin vor einer platzartig umfassenden Architektur und der Durchblick in einen Bankettsaal, an dessen Tisch die Königin Platz genommen hat. Uns interessiert das Musikalische. Links auf dem Platz sind zwei Businen zu erkennen, also unser *Fanfarenensemble*. Im Hintergrund des Saales spielen zwei Zugtrompeten, eine Abart der *Bläseralta*, vorne im Saal schliesslich eine Fidel und ein Portativ, das *intime Ensemble*. Alle drei Gruppen musizieren gleichzeitig, in Simultandarstellung. (57)

56 E. Elsner: Instrumentale Besetzungspraxis, 1935, S. 43: „Die grossen repräsentativen Umzüge, die Siegesfeiern, Einfahrten der Fürsten, Hochzeiten etc. wollen sich durch Grösse und Prunk hervorheben, einen besonders feierlichen Charakter zeigen. Dazu eignen sich am besten die Blasinstrumente (Posaunen, Trompeten und Trommeln, Zinken und Schalmeien). ( . . . ) Eine strenge Scheidung der Besetzung lässt sich zwar nicht durchführen. Aber im Grossen und Ganzen darf man annehmen, dass eine kleine Besetzung und sanfter Klang sowohl bei gewöhnlichen als auch bei festlichen Veranstaltungen üblich war, aber im letzteren Fall nur dann, wenn es sich um ein höheres künstlerisches Niveau handelte.“

– Vgl. auch die literarischen Quellen bei A. Schering: Aufführungspraxis, 1931, S. 67 f.

### c) Thronende Madonna mit Kind (58)

Der Vorwurf der thronenden Madonna mit Kind ist im vorliegenden Material weitaus der häufigste. Trotzdem finden sich nur elf Beispiele mit Ensembles von über fünf Instrumenten. Die Gründe hierfür wurden dargelegt: Bei der Untersuchung der geringstimmigen Ensembles ergab sich, dass nicht nur die Stimmenzahl, sondern auch die Wahl des Klangspektrums eng mit der räumlichen und inhaltlichen Gegebenheit übereinstimmen. So verwundert es nicht, dass bei der zunehmenden Intimität, die die Darstellungen der thronenden Gottesmutter erhalten, mehrheitlich ein kleines, intimes Ensemble musiziert, welches jedenfalls kaum die Klangstärke des Tanzensembles übertrifft. Werden trotzdem die Grenzen in festlichere Klänge durchbrochen, so ergab sich, dass dabei meistens auch eine Vergrößerung der räumlichen Umgebung erfolgte. Es muss also nochmals betont werden, dass in der italienischen Renaissance ein ausgeprägtes Gefühl herrschte für die Übereinstimmung von Klang, Architektur und Handlung.

Es gilt nun zu untersuchen, wie sich unsere elf Beispiele, die gewissermassen diese Regeln zu widerlegen scheinen, verhalten. Eine Tatsache fällt sofort auf, dass nämlich nur *ein* Beispiel ins Cinquecento fällt, die restlichen zehn sich hingegen über das Quattrocento verteilen. Diese Abnahme geht parallel mit der Zunahme der Vermenschlichung und der Intimität der Sujets. Während sich im Quattrocento noch gewisse Strömungen feststellen lassen, die an der hieratisch-strenge Madonnendarstellung festhalten, welche dadurch auch entsprechende Musik verlangt, so geht doch die Tendenz über unseren gesamten Zeitraum in entgegengesetzter Richtung. Der Beweis findet sich in der geringen Anzahl vielstimmiger Verbände auf solchen Bildern, und er findet sich auch wiederum im Wandel der Klanglichkeit: Während die Schalmei zwischen 1400 und 1470 auf diesen Beispielen noch einen Anteil von ca. 15% hat, verringert er sich zwischen 1470 und 1500 auf unter 10%. Demgegenüber ist die Flöte in der ersten Phase nur mit rund 5% vertreten, in der zweiten hingegen mit ca. 30%. Diese Zahlen dürfen natürlich nicht absolut betrachtet werden, denn bei einer Auszählung von nur elf Beispielen erfolgt zwangsläufig eine Verzerrung.

Uns interessiert weiter die räumliche Darstellung auf diesen Beispielen, um festzustellen, ob mit der überdurchschnittlichen Stimmenzahl auch eine repräsentativere Gesamtwirkung verbunden ist.

Dies ist in der Tat der Fall:

Bei 17 (s. Abb. 1) handelt es sich nicht um das übliche Motiv einer thronenden Madonna in einem architektonisch definierbaren Raum, sondern um die thronende Gottesmutter mit Kind in der Mandel. Um die Mandel sind an die 40 Engel verteilt, darunter solche mit Instrumenten. Der Eindruck entbehrt jeglicher Intimität, wirkt feierlich und festlich und erhält das klangliche Adäquat in Businen, Schalmei, Sackpfeife, Schlaginstrumenten etc.

57 E. Elsner, a.a.O., S. 49 f.: „Eine wichtige Aufgabe hat die Musik bei der Tafel zu erfüllen. Beim Frühstück, beim Mittag- und Abendessen wurde gespielt, gesungen. Gewöhnlich luden die Blasinstrumente zu Tisch, mit jeder Speise wechselte die Musikbegleitung.“

– Vgl. auch E. Winternitz: On Angel Concerts, 1963, S. 456 ff. (Besprechung der „Krönung Mariæ“ von Zanobi Macchiavelli im Museum von Dijon, 1474 datiert).

58 Vgl. R. Hammerstein: Musik der Engel, 1962, S. 235 f.

Auf dem 1423 datierten Bild des Gregorio da Siena 28 hat sich das Sujet zwar stark vermenschlicht, doch sitzt die Madonna in einer Landschaft, und die sechs musizierenden Engel schweben auf kleinen Wolken vor einem Goldhintergrund, in undefinierter räumlicher Weite.

Um ein Tanzensemble handelt es sich auf 195, 1489 datiert, gemalt von Giovanni Santi. Die Madonna und die beigeordneten Heiligen befinden sich vor einer nach beiden Seiten durch Ballustraden verlängerten Nische, abgeschlossen von der Umwelt. Die Musikantenengel stehen *hinter* der Ballustrade, nur zu zwei Dritteln sichtbar; kleine Wolken bezeichnen die Weite des dahinter sich befindlichen Raumes.

Das einzige Beispiel einer thronenden Madonna mit grossem Ensemble, das sich eindeutig ins Cinquecento datieren lässt, ist 1521 von Lorenzo Lotto gemalt 420. Auf einem stark erhöhten, festlich drapierten Thron sitzt die Madonna. Die Musikantenengel hingegen schweben auf grossen Wolkenbänken, durch starke perspektivische Verkürzung dem Hauptthema weit entrückt.

Die Madonna von 1521 ist eine der wenigen, die die Musikantenengel nicht auf kleinen Wolken, sondern auf grossen Wolkenbänken darstellen. Die Madonna ist auf einem Thron, der von zwei Engeln gehalten wird. Die Engeln sind in festliche Gewänder gekleidet und halten die Enden des Thronbezugs. Die Madonna ist thronend dargestellt und schaut nach rechts. Sie ist von einer Gruppe von Musikanten umgeben, die auf grossen Wolkenbänken schweben. Die Musikanten sind in verschiedene Kleidung gekleidet und spielen verschiedene Instrumente. Die Szene ist in einem hellen Raum dargestellt, der durch ein Fenster erhellt wird. Die Farben sind hell und pastellartig. Die Madonna ist die zentrale Figur der Szene, während die Musikantenengel eine wichtige Rolle spielen. Die Szene ist eine Darstellung der Heiligen Messe oder einer ähnlichen religiösen Feier.

#### *d) Die Entwicklung der chorischen Zusammenstellung*

1410: 17 (s. Abb. 1)

Portativ	Portativ
Fidel	Doppelflöte
Schalmei	Schellentrommel
Becken	Sackpfeife
(Busine)	(Busine)

1420: 24

Harfe	Krönung	Laute
Fidel		<i>3 Schalmeien</i>
Psalterium		
Portativ		

1430: 39

<i>3 Schalmeien</i>	<i>Himmelfahrt</i>	<i>Pauken Trompete</i>
<i>Gitarre</i>		<i>Tamburin</i>
<i>Psalterium</i>		<i>Laute</i>
<i>Sackpfeife</i>		<i>Harfe</i>
<i>Fidel</i>		<i>Schellentrommel</i>

1440: 70

Laute  
Fidel  
Psalterium      **Himmelfahrt**      3 Schalmeien

1450: 73 (s. Abb. 4)

1470: 140

<i>Laute</i>		2 Schalmeien
<i>Psalterium</i>		Trommel
<i>Harfe</i>		Mandora
<i>Hackbrett</i>	<b>Krönung</b>	Positiv

Auf dem 1480: 188

2 Trompeten

*Schellentrommel*  
*Schwegel/Trommel*  
*Becken*

Krönung

2 Trompeten

Fidel  
Laute

1490: 215

*Pauken*  
*Schellenring*  
*Laute Hackbrett*

Himmelfahrt

*Laute*  
*Harfe*  
*Geige*  
*Fidel*

1500: 302

*3 Flöten*  
Psalterium Laute  
Lautenfidel Portativ

Krönung

Flöte Schellenring Flöte  
Rebec  
Laute Psalterium

1520: 393

Schellenring  
2 Lauten

Himmelfahrt

Schalmei  
2 Fideln

420

*Geige*  
Becken  
*Lira da braccio*  
*Rebec*  
Laute

Madonna

Triangel Posaune  
3 Flöten  
Psalterium

422

Schalmei  
Becken  
Schellenring  
*Lira da braccio Rebec*

Krönung

Flöte  
Laute  
Harfe  
3 Flöten  
Triangel  
Laute

450

Putti  
3 Schalmeien  
*Viola da braccio Rebec Geige*

1530: 508 (s. Abb. 7)

Harfe Cister  
Laute Krönung Laute  
Rebec

Wir bezeichneten die Situation in bezug auf das Klangspektrum um 1400 als analytische, die sich langsam in eine synthetische verwandelt, und um 1550 eine ziemlich klare Ausprägung erhält. Bei der Besprechung der nach Stimmigkeiten geordneten Ensembles wurden dabei bereits Entwicklungen sichtbar, denen man neben dem allgemeineren Begriff synthetisch auch jenen spezielleren des Chorischen beiordnen muss, d.h. Ensembles, die ganz oder zum Teil aus gleichen Instrumententypen gebildet wurden. Gegen 1550 scheinen alle wichtigen Instrumentengattungen in ein solches Stadium getreten zu sein. (59) So erschienen bereits ein 4-stimmiges Gamenensemble, ein 4-stimmiges Flötenensemble, chorisch verwendete Lauten und nach wie vor die Bläseralta mit chorischen Schalmeien und Trompeten. Die obige Aufstellung vielstimmiger Verbände zeigt, dass sich auch hier eindeutige Tendenzen in dieser Richtung ablesen lassen. Wir haben, soweit möglich, für jedes Jahrzehnt ein bezeichnendes Beispiel ausgesucht, und zwar immer das chorisch fortgeschrittenste. Zwischen 1520 und 1530 stehen sogar vier Beispiele, da sich in dieser Zeit ein besonders tiefgreifender, nachhaltiger Wandel bemerkbar macht.

Um 1410 ist Beispiel 17 (s. Abb. 1) anzusetzen, als reiner Vertreter des analytischen Klanges; überzeugende Gruppierungen lassen sich hier nicht herauslesen. Die verschiedenartigsten Instrumente sind nebeneinander gesetzt, ohne Rücksicht auf Klangverschmelzung oder Gruppierung gewisser Typen.

Um 1420 steht Beispiel 24. Während links noch weitgehende Willkür in der Aufstellung abzulesen ist, erscheint rechts die 3-stimmige Bläseralta, gebildet aus drei Schalmeien. Auch auf andern Abbildungen wurde dieses Ensemble um diese Zeit schon festgestellt, und wir leiten daraus den Schluss ab, dass die *Bläseralta das früheste chorische Ensemble* unserer Zeit ist, und darüber hinaus wohl das erste chorische Ensemble der abendländischen Kunstmusik überhaupt, sieht man ab von den *Fanfarenensembles*, gebildet aus mehreren Trompeteninstrumenten.

Zwischen 1430 und 1450 liegen die beiden Beispiele 39 und 70. Beide enthalten wieder die 3-stimmige Bläseralta als gefestigter Bestand bei repräsentativen Festlichkeiten. Auf 39 fällt ferner die Nachbarschaft von Gitarre-Psalterium und Laute-Harfe auf, eine Feststellung, der man Zufälligkeit unterschieben könnte, würde sie nicht in der Folgezeit stark an Gewicht gewinnen.

Dies zeigt Beispiel 73 (s. Abb. 4) um 1450: Oben links befinden sich zwei Businen als Fanfareneninstrumente im Verband mit Schlagzeug. Oben rechts zeigt sich wiederum die Bläseralta. Besondere Beachtung verdient hingegen der Kreis der Instrumente, der sich um die aufsteigende Maria bildet. Links sind drei *Zupfinstrumente* (Laute-Mandora-Harfe) in unmittelbarer Nachbarschaft, rechts ist eine ähnliche Gruppe festzustellen (Laute-Harfe-Psalterium). Ausser einem weiteren Psalterium befindet sich sonst kein Zupfinstrument

59 H. Besseler: Musik des Mittelalters und der Renaissance, 1931, S. 242: „Die übrigen Tonwerkzeuge wurden den neuen Forderungen angepasst, indem man sie zu geschlossenen Familien ausbaute, um die Klangfarbe einheitlich über den ganzen Tonbereich zu erstrecken. Zunächst erhielten daher seit Ausgang des 15. Jahrhunderts die vorhandenen Diskant- und Alt-Tenortypen entsprechende Bässe. Bald schied man auch die Mittellage in Alt und Tenor und fügte allmählich weitere ergänzende Glieder hinzu, so dass in einem Instrumentenchor nach dem Vorbild der Singstimme mindestens deren 4 Hauptgattungen vertreten waren.“

ausserhalb dieser beiden Gruppen. Wir glauben deshalb, hier bereits gesicherte Anzeichen für die chorische Anordnung von Zupfinstrumenten zu haben.

Ungefähr 20 Jahre später ist Beispiel 140 anzusetzen, auf dem diese Tendenz noch eindrücklicher belegt ist. Obwohl das Hackbrett nur mit Vorbehalt den gezupften Tonwerkzeugen zugesprochen werden darf, kann es doch dank seiner grossen Verwandtschaft zum Psalterium dieser Gruppe beigeordnet werden. Dann ergibt sich die Tatsache, dass auf diesem Beispiel die linke Hälfte lediglich aus gezupften Saiteninstrumenten besteht. Dass auch das Schlagzeug gruppenweise auftritt, beweist Beispiel 188.

Um 1490 datiert die Abbildung 215, auf der klanglich verwandte Instrumente in vier Zweiergruppen auftreten: zwei Schlaginstrumente, Laute-Hackbrett, Laute-Harfe und Fidel-Geige. Um die Jahrhundertwende treffen wir zum ersten Mal die chorische Anordnung dreier *Flöten* an 302. Laute und Psalterium sind links und rechts weiterhin vereint.

Wichtig sind die Jahre unmittelbar um und nach 1520 für das chorische Auftreten der *Streichinstrumente*. Auf Beispiel 393 erkennt man links zwei Lauten, rechts zwei Fideln. Auf 420 erscheinen rechts wiederum drei Flöten in chorischer Anordnung, links eine Lira da braccio, ein Rebec und eine Geige als Streichtrio. Auch auf 422 ist die Gruppierung schon stark fortgeschritten: zwei Schlaginstrumente, zwei Streichinstrumente und drei Zupfinstrumente bilden drei klanglich abgegrenzte Verbände. Während auf 450 drei Putti als Spieler der Bläseralta auftreten, spielen drei weitere zusammen auf Viola da braccio, Rebec und Geige. Wenige Jahrzehnte später wird dann auf der „Hochzeit zu Kana“ des Veronese das vollständige Streichquartett vorliegen. (60)

Als letztes Beispiel sei schliesslich 508 (s. Abb. 7) vorgelegt, von dessen sechs Instrumenten deren fünf gezupfte sind (drei Lauten, Harfe und Cister). Hier handelt es sich um ein vielstimmiges Ensemble, das in seiner Klanglichkeit schon fast vollständig vereinheitlicht ist, dessen Instrumente eine starke Synthese klanglicher Verschmelzung bilden.

Wir fassen die Ergebnisse folgendermassen zusammen:

Das chorische Zusammenspiel gleicher Instrumente oder Instrumententypen beginnt – in unserem Zeitraum und auch früher – bei den *Fanfarenensembles*, gebildet aus Trompeteninstrumenten, und bei der *Bläseralta*, gebildet aus Schalmeien allein oder mit Trompeteninstrumenten zusammen. (61) Als nächste Gruppe, die sich zu Chören vereinigen können, erscheinen die *Zupfinstrumente*, vorerst noch gemischt (Harfe, Laute, Psalterium), im weiteren Verlauf rein chorisch, vorab die Laute. Um 1500 und darüber hinaus schliessen sich dann auch die *Flöten* zu Chören zusammen. Die *Streichinstrumente*

60 Vgl. L. Parigi: *Tiziano Violinista*, 1941. Jeder der 4 Spieler ist ein berühmter Maler, nämlich Veronese, Tintoretto, Bassano und Tizian, welcher den Kontrabass spielt

61 H. Besseler: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, 1931, S. 189: „Im instrumentalen Bereich war – anscheinend bei Tanz- und Aufzugsmusiken – der reine Bläserklang seit langem bekannt. Ein Trio oder Quartett von zwei bis drei Schalmeien mit einer Trompete oder Posaune findet sich in Italien schon im 14. Jh.“

scheinen den Weg zu chorischer Vereinigung am spätesten gefunden zu haben, doch setzt diese Tendenz um 1520 energisch ein. (62)

### G. Gesang aus Noten mit Instrumenten

Viele Bilder, auf denen Instrumente musizieren, mischen auch Gesang bei. Die Schwierigkeit ist die, dass oftmals nicht mit Sicherheit festgestellt werden kann, ob der leicht geöffnete Mund lediglich eine stilistische Manier ist, oder ob wirklich der Vorgang des Singens gezeigt werden soll. Doch bleiben genügend eindeutige Beispiele, die Instrumentenspiel und Gesang zusammen darstellen, auf intimen Wiedergaben genau so wie im grossen repräsentativen Verband.

Wir beschränken uns in dem Sinne, dass wir lediglich die eindeutigen Beispiele untersuchen, auf denen das Singen dadurch bekräftigt wird, dass es aus *Noten* geschieht. (63) Die Mehrzahl dieser Bilder zeigt auch gleichzeitige Instrumentalmusik in verschiedenen Stadien der Glaubwürdigkeit.

Vorerst seien die Beispiele aufgezählt.

10, 35, 68, (s. Abb. 8) 89, 97, 163, 176, 180, 232, 239, 243, 257, 260, 265, 278, 279, 287, 307, 321, 326, 354, 364, 366, 380, 383, 391, 412, 420, 440, 448, 459, 460, 485, 488, 495, 499, 519, 523, 526, 531.

Eine erste Übersicht über dieses Material lehrt folgendes: Eine säuberliche Trennung von Instrumentist und Sänger liegt nicht vor. Wohl erscheinen Instrumentalgruppen und Sängergruppen getrennt, doch zeigen etwa die gleiche Anzahl Gegenbeispiele Ensembles, auf denen z.B. 3-stimmig gesungen wird, wobei zwei der Sänger Gitarre und Laute spielen 383, Beispiele also, die die Trennung von Instrumentist und Sänger nicht vollziehen.

Auch das Notenmaterial ist unterschiedlich. Drei Arten können grundsätzlich unterschieden werden:

- a) Notenstreifen mit einstimmiger Choralnotation, aus denen mehrere Sänger zugleich, also chorisch, singen. Diese Art ist vor allem in der Frühzeit unserer Periode anzutreffen, wobei die Noten sowie der programmatische Text meist gut lesbar sind.
- b) Die kleinen Quartnotenbücher mit mensuriert notierter, mehrstimmiger Musik, woraus meist drei Sänger singen.
- c) Einzelne Notenblätter mit sehr wahrscheinlich ebenfalls mensuriert notierter, mehrstimmiger Musik. Diese Art scheint besonders bemerkenswert, da sie meist dann vorkommt, wenn mehr als eine Gruppe singt. Wir fragen uns, ob es sich hier um Abschriften aus Sammelbänden handelt, die für besondere Aufführungen hergestellt

62 Vincenzo Giustiniani: *Discorso sopra la musica de'suoi tempi*, 1628 (abgedruckt bei A. Solerti: *Le origini del melodramma*, Torino 1903, S. 125): „Per i tempi passati era molto in uso il trattenersi con un conserto di Viole o di Flauti . . .“

63 R. Hammerstein: *Musik der Engel*, 1962, S. 244: „Das Auftreten der Notenschrift auf den Darstellungen musizierender Engel bedeutet einen weiteren Schritt in Richtung wirklichkeitsgetreuer Abbildung des Musizievorganges. Die Notation ist eine noch deutlichere Kennzeichnung des Gesanges als etwa Schriftband oder Buch. Der Klang wird damit optisch sichtbar gemacht.“

wurden. Lehrreich ist dabei Abbildung 412: Hier singen links und rechts oberhalb des Krönungsvorganges zwei Gruppen zu je drei Sänger. Die Gruppe rechts singt aus einem Notenbuch, die Gruppe links aus einem Notenblatt. Gehen wir von der Annahme aus, dass beide Gruppen das gleiche Stück zugleich vortragen, so würde das heissen, dass das Terzett rechts aus einem Sammelband singt, während dasjenige links sich eine Abschrift anfertigen musste. Notenblätter wären demnach dann benutzt worden, wenn entweder kein Notenbuch vorhanden war oder wenn die räumliche Aufstellung es nicht gestattete, dass alle Sänger aus dem gleichen Buch singen konnten.

Für das 15. Jahrhundert scheint unser Material zu versagen. Lediglich fünf Beispiele liegen vor 1480, wobei das Zusammengehen von Stimmen und Instrumenten fraglich bleibt. (64) Auf 10 singen fünf Engel zu Füssen der Madonna aus einem Notenstreifen mit Choralnotation; räumlich abgesondert spielen zwei Engel auf Harfe und Portativ. Wir nehmen an, dass hier ein weiteres Beispiel der Simultandarstellung vorliegt. Auf 68 (s. Abb. 8), 1447 datiert, thront die Madonna in einer Laube. Links und rechts von ihr singen je zwei Engel aus einem Buch, zu Füssen der beiden Gruppen je ein Instrumentenengel, links mit Harfe, rechts mit Laute. Hier scheint ein Zusammengehen von Stimmen und Instrument wahrscheinlich, hingegen stellt sich die kaum zu lösende Frage, ob die beiden Dreiergruppen zusammen oder getrennt musizieren, 4-stimmig oder 2-stimmig singen. Eine beinah gleiche Situation findet sich auf 89, dem bekannten Altarbild des Mantegna in S.Zeno zu Verona. Recht wirklichkeitstreut mutet 97 an, 1461 datiert. Hinter der Madonna – auf der Thronbrüstung – sind links zwei Engel mit Laute und Harfe, rechts zwei Engel, die aus einem Notenbuch singen. Durch Blick und Bewegung nehmen sie deutlich aufeinander Bezug. Lediglich eine Tatsache stimmt nachdenklich, dass nämlich der Lautenengel auch singt, obwohl er keinen Einblick in die Noten hat. Erst das 16. Jahrhundert zeigt uns Ensembles, die in ihrer Mischung von Instrumenten und Gesang jeglichem Einwand standhalten. Für das 15. Jahrhundert muss jedenfalls die Frage bestehen bleiben, ob die gleichzeitige Darstellung von einer Sänger- und einer Instrumentalgruppe noch in der Simultandarstellung verhaftet ist und unter Umständen auf eine antithetische Gegenüberstellung hinausläuft, wie sie an der berühmten Cäcilien-darstellung des Raffael 354 von verschiedenen Forschern dargelegt wurde. (65) Die eindeutigen Ensembles des 16. Jahrhunderts sind:

64 R. Hammerstein: Die Musik der Engel, 1962, S. 246: „Eine gemischte, vokal-instrumentale Besetzung ist erst recht fragwürdig, wenn singende und spielende Engel in gesonderten Gruppen auf demselben Bild erscheinen und nur die Sänger mit Buch oder Noten ausgestattet sind, so dass gemeinsames Musizieren praktisch ausscheidet.“

65 Vgl. W. Gurlitt: Die Musik in Raffaels heiliger Cäcilia, 1938.

383	Gitarre + Gesang	Sänger + Noten	Laute + Gesang
440	Rebec (schweigt)	Laute	Sänger + Noten
448	Cister + Gesang	Sänger + Noten	Laute + Gesang
459	3 Sänger + Noten	Viola da gamba	
488	Laute + Gesang	Sänger? + Noten	Flöte
499	Viola da gamba	Sängerin + Noten	Schalmei
519	Viola da gamba	Querflöte	Sängerin + Noten
526	Laute + Gesang	Querflöte Noten	
531	Laute	Sängerin + Noten	Viola da braccio Flöte

Diese Beispiele müssen kommentarlos dastehen, ihre geringe Zahl und die zeitliche Beschränkung erlauben es nicht, irgendwelche Tendenzen festzustellen. (66) Lediglich die letzten vier Beispiele, zwischen 1530 und 1550 zu datieren, scheinen eine gewisse Richtung anzudeuten, nämlich die Reduktion der Singstimme auf eine einzige, begleitet oder umspielt von Instrumenten. Da es sich bei diesen vier Fällen durchwegs um Gesellschaftskunst handelt, werden es wohl weltliche Liedwerke sein, die zur Aufführung gelangen. In drei Fällen ist der solistische Gesang dabei einer Frauenstimme übergeben, was zur Annahme verleitet, dass der Diskant gesungen wurde.

Beim Überblicken des gesamten Materials – über die ganzen 150 Jahre – fällt schliesslich auf, dass die Zupfinstrumente ein starkes Übergewicht haben. Die Erklärung scheint uns einfach: Es sind dies die Instrumente, die am leichtesten ein gleichzeitiges Singen erlauben.

Bezüglich der Stimmigkeit ist der Verband dreier Sänger zwischen 1480 und 1530 der beherrschende, nach 1530 reduziert er sich in unserem Material auf solistischen Gesang mit Instrumentalbegleitung, eine Tendenz also, die im Gegensatz zu der Meinung namhafter Musikforscher steht.

66 E. Elsner: Instrumentale Besetzungspraxis, 1935, S. 52: „Das ganze Jahrhundert lang herrschte die Sitte der willkürlichen bunten Besetzung. Ohne irgendwelche besondere Regeln wurden die Instrumente und Singstimmen zusammengestellt. Die Instrumente konnten selbständige Stimmen spielen, die Sänger begleiten oder beide Aufgaben erfüllen. Die zeitgenössischen Berichte beschreiben sehr oft solche gemischten Besetzungen, man sieht sie auch häufig auf Bildern dargestellt.“

## Ergebnis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Übersichtstabelle

### Abkürzungen:

A	Darstellung antiken Inhalts	H	Himmelfahrt
B	Bildnis	Hl	Heiliger
B1	Biblischer Vorwurf	K	Krönung
C	Cäcilia	M	Madonna mit Kind
E	Engel	S	Salome
G	Geburt Christi	V	Varia
G1	Glorie	W	Darstellung weltlichen Inhalts

















Stimmenzahl	1/4 4/2 2 3/4/4	2 3 1 9	4 2 2 4 2 2	1 8 1 2 2 1 9	
Tanz	G	N	G	N	G
Noten	N		N		N
Gesang					
Phantast. Instr.					↓ 1
Portativ					
Positiv					
Orgel					
Sackpfeife	1				
Krummhorn					
Schalmei					
Panflöte					
Querpfeife					
Schwegel					
Flöte/Doppelfl.	1 2		1	1 1	1 D D 1
Posaune					
Zugtrompete					
Trompete					
Busine		4			
Zink					
Horn				1	
Lyra/Kithara					↑ 1 1
Harfe		1 1			
Gitarre		1 1			
Laute	1 1	1 1	1 1	1 1 3 1 1	1 1 1 2 1
Mandora					
Cister					2
Viola da gamba		1			
Viola da braccio					
Lira da braccio		1 1	1 1		
Fidel		1 1	1 1	2	
Geige			1 1	1	
Rebec	1		1 1	1	
Drehleier					
Trumscheit		1			
Virginal					
Spinett					
Hackbrett					
Psalterium					
Kl. Pauken	1 1				
Schellentr.			2		
Trommel		1 1			
Triangel			1		
Becken				1 1 1 1	
Darstellung	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A
Nummer	265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A	M M M Bl A M G A Bl M G K G M H G M M A A E M K A
Zeit					1505

295	M	7	1	4	1	2	3	2	12	4	1	4/2/3
-----	---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---	-------

296	M	N	2	3	2	2	2	1	1	1	1	
-----	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	--

297	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

298	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

299	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

300	K											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

301	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

302	K											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

303	H											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

304	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

305	H											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

306	Bl											
-----	----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

307	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

308	G											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

309	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

310	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

311	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

312	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

313	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

314	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

315	A											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

316	Gl											
-----	----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

317	H											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

318	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

319	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

320	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

321	E											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

322	H											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

323	H											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

324	B											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

325	H											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

326	H											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

327	H											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

328	Bl											
-----	----	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

329	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

330	M											
-----	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

1510

→ 1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1

1















## Verzeichnis des verwendeten Bildmaterials

- 1 Andrea di Bartolo: Madonna mit Kind (Rheinland, privat), ca. 1400
- 2 Andrea di Bartolo: Madonna mit Kind (Siena, Accademia), ca. 1400
- 3 Andrea di Bartolo zugeschr.: Madonna mit Kind u. Heiligen (Paris, Louvre), ca. 1400
- 4 Lorenzo di Niccolò Gerini: Madonna mit Kind und Heiligen (Altenburg, Museum), ca. 1400
- 5 Taddeo di Bartolo: Madonna mit Kind (Siena, Compagnia di S. Caterina della Notte), 1400
- 6 Turino Vanni: Geburt Christi (Pisa, Museo), ca. 1400
- 7 Ambrogio di Baldese: Madonna mit Kind (Standort unbekannt, privat), ca. 1400
- 8 Lorenzo di Niccolò Gerini: Krönung Mariae (Cortona, S. Domenico), 1402
- 9 Schule des Niccolò Gerini: Madonna mit Kind (Paris, Louvre), 1405
- 10 Gentile da Fabriano: Madonna mit Kind (Newport, USA, privat), ca. 1410
- 11 Niccolò di Pietro: Madonna mit Kind (Cambridge, Art Gallery), ca. 1410 (?)
- 12 Andrea di Bartolo: Madonna mit Kind (Firenze, ehemals Slg. Angeli), ca. 1410
- 13 Giovanni dal Ponte: Krönung Mariae (Chantilly, Musée Condé), 1410
- 14 Mariotto di Nardo: Madonna mit Kind (München, Böhler), ca. 1410
- 15 Niccolò di Magio: Madonna mit Kind (Palermo, Galleria Nazionale), ca. 1410
- 16 Cenni di Francesco di Ser Cenni: Christus u. Maria in Glorie (S. Gimignano, S. Lorenzo), 1410/15  
(?)
- 17 Cenni di Francesco di Ser Cenni: Madonna mit Kind (S. Gimignano, S. Lorenzo), 1410/15 (?) (s. Abb. 1)
- 18 Cenni di Francesco di Ser Cenni: Madonna mit Kind u. Heiligen (Standort unbekannt), ca. 1410/15
- 19 Giovanni dal Ponte: Krönung Mariae (Firenze, Uffizi), ca. 1410/15
- 20 Art des Meisters des Bambino Vispo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Firenze, genauer Standort unbekannt), ca. 1410/15
- 21 Meister des Bambino Vispo: Madonna mit Kind (Roma, Galleria Doria-Pamphili), ca. 1410/15
- 22 Ottaviano Nelli: Madonna mit Kind (Urbino, S. Gaetano), 1417 (?)
- 23 Pietro di Domenico da Montepulciano: Madonna mit Kind (New York, Metrop. Museum of Art), 1420
- 24 Stefano da Zevio: Krönung Mariae (Verona, S. Stefano), ca. 1420
- 25 Meister von 1419: Musizierende Engel (Kansas City, Museum), ca. 1420
- 26 Francesco d'Antonio: Madonna mit Kind (Tynninghame, Slg. des Earl of Haddington), ca. 1420
- 27 Agostino di Cherasco: Madonna mit Kind (Cissone, Chiesa del Cimitero), ca. 1420
- 28 Gregorio da Siena: Madonna mit Kind (Siena, Opera del Duomo), 1423
- 29 Ottaviano Nelli: Himmelfahrt Mariae (Foligno, Cappella Trinci), 1424
- 30 Meister des Bambino Vispo: Madonna mit Kind (Würzburg, Universitätsmuseum), ca. 1425
- 31 Art des Fra Angelico: Madonna mit Kind (Bergamo, Accademia Carrara), ca. 1425
- 32 Fra Angelico: Madonna mit Kind (Firenze, S. Marco), ca. 1425
- 33 Masaccio: Madonna mit Kind (London, Nat. Gallery), 1426
- 34 Giovanni dal Ponte: Madonna mit Kind (Castelnuovo), 1427 (?)
- 35 a+b Francesco d'Antonio: Singende Engel (Firenze, Accademia), 1429
- 36 Francesco d'Antonio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Grenoble, Musée), ca. 1430
- 37 Bicci di Lorenzo: Madonna mit Kind (Vertine, Chianti, Chiesa Parrocchiale), 1430
- 38 Bicci di Lorenzo: Heirat der Caecilia mit Valerian (Firenze, Chiesa del Carmine), ca. 1430
- 39 Sassetta zugeschr.: Himmelfahrt Mariae (Standort unbekannt), ca. 1430 (?)
- 40 Francesco Zavattari zugeschr.: Musizierende Engel (Cremona, S. Lucia), ca. 1430
- 41 Michele di Matteo: Madonna mit Kind (Palermo, Galleria Nazionale), ca. 1430
- 42 Masolino: Madonna in Glorie (Napoli, Museo Nazionale), ca. 1430

- 42 Masolino: Madonna in Glorie (Napoli, Museo Nazionale), ca. 1430
- 43 Pietro Coleberti: Krönung Mariae (Rocca Antica, S. Caterina), 1430
- 44 Lorenzo Ghiberti: Madonna in Glorie (Firenze, Duomo), ca. 1430
- 45 Fra Angelico: Madonna mit Kind (Lugano, Slg. Thyssen), ca. 1430
- 46 Bicci di Lorenzo: Christus in Glorie (Signa, S. Martino), 1433
- 47 Domenico di Bartolo: Madonna mit Kind (Siena, Accademia), 1433
- 48 Andrea di Giusto: Madonna mit Kind (ehemals Firenze, Slg. Loeser), ca. 1435
- 49 Fra Angelico: Krönung Mariae (Paris, Louvre), ca. 1435
- 50 Umkreis des Fra Angelico: Musizierende Engel (Frankfurt, privat), ca. 1435
- 51 Schule des Fra Angelico: Madonna mit Kind (Wien, Slg. Ofenheimer), ca. 1435
- 52 Fra Angelico: Krönung Mariae (Firenze, Uffizi), ca. 1435
- 53 Pietro di Giovanni Ambrosi: Krönung Mariae (Buonconvento, Pinacoteca), ca. 1435
- 54 Domenico di Bartolo: Tanz der Salome (Perugia, Galleria), 1438
- 55 Sassetta zugeschr.: Madonna mit Kind (Roma, privat), ca. 1440 (?)
- 56 Giovanni di Paolo: der hl. Andreas (Siena, S. Andrea), ca. 1440
- 57 Fra Angelico: Madonna mit Kind (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), ca. 1440
- 58 Domenico di Bartolo: Vermählung der Jungfrauen (Siena, Ospedale), 1440–44
- 59 Leonardo da Besozzo: Krönung Mariae (Napoli, S. Giovanni a Carbonara), 1442
- 60 Leonardo da Besozzo: Musizierende Mönche (Napoli, S. Giovanni a Carbonara), 1442
- 61 Francesco Zavattari: Szene aus dem Leben der Theodolinde (Monza, Duomo), 1444 (s. Abb. 6)
- 62 Niccolò Fiorentino: Krönung Mariae (Salamanca, Kathedrale), ca. 1444/45
- 63 Niccolò Fiorentino: Himmelfahrt Mariae (Salamanca, Kathedrale), ca. 1444/45
- 64 Niccolò Fiorentino: Geburt Christi (Salamanca, Kathedrale), ca. 1444/45
- 65 Fra Angelico: Krönung Mariae (Firenze, S. Marco), ca. 1445
- 66 Werkstatt des Fra Angelico: Krönung Mariae (Firenze, S. Marco), ca. 1445
- 67 Sano di Pietro: Madonna mit Kind (Siena, Accademia), 1447
- 68 Giovanni Boccati: Madonna mit Kind u. Heiligen (Perugia, Galleria), 1447 (s. Abb. 8)
- 69 Fra Angelico: Chor der Propheten (Orvieto, Duomo), 1448
- 70 Sano di Pietro: Himmelfahrt Mariae (Altenburg, Museum), 1448
- 71 Alvaro di Pietro: Madonna mit Kind (Pisa, S. Croce), ca. 1450
- 72 Bicci di Lorenzo: Krönung Mariae (Fiesole, Palazzo Vescovile), 1450 (?)
- 73 Sassetta: Himmelfahrt Mariae (Berlin, Staatl. Museen), ca. 1450 (s. Abb. 4)
- 74 Sano di Pietro: Himmelfahrt Mariae (ehemals Firenze, Slg. Loeser), ca. 1450
- 75 Vergilmeister: Madonna mit Kind (Berea, Kentucky, College), ca. 1450
- 76 Vergilmeister: Madonna mit Kind (Settignano, Slg. Berenson), ca. 1450
- 77 Vergilmeister: Szene aus der Aeneasgeschichte (Hannover, Kestnermuseum), ca. 1450
- 78 Vergilmeister: Szene aus der Odisseusgeschichte (Chicago, Slg. Ryerson), ca. 1450
- 79 Adimari-Meister: Hochzeit des Boccaccio Adimari (Firenze, Accademia), ca. 1450
- 80 Cassone-Meister: Szene aus dem Leben der Königin von Saba (London, Victoria and Albert Museum), ca. 1450
- 81 Benozzo Gozzoli: Madonna della Cintola (Roma, Pinacoteca Vaticana), ca. 1450
- 82 Schule des Fra Angelico: Das letzte Gericht (Cope Town, Nat. Gallery), ca. 1450
- 83 Gaspare d'Agostino zugeschr.: Musizierende Engel (Siena, Battistero), 1451–55
- 84 Filippo Lippi: Tanz der Salome (Prato, Duomo), zw. 1452 u. 1460
- 85 Benozzo Gozzoli: Musizierende Engel (Firenze, Uffizi), ca. 1455
- 86 Giovanni di Paolo: Himmelfahrt Mariae (Asciano, Collegiata), ca. 1455
- 87 Giovanni di Paolo: Madonna mit Kind (Poggio Ferro, Chiesa Parrocchiale), ca. 1455
- 88 Giovanni Boccati: Madonna mit Kind (Perugia, Galleria), ca. 1455
- 89 Andrea Mantegna: Madonna mit Kind (Verona, S. Zeno), 1456–59
- 90 Giovanni di Paolo: Himmelfahrt Mariae (Siena, Accademia), ca. 1455/60
- 91 Sano di Pietro: Tanz der Salome (Budapest, Museum), ca. 1460

- 92 Schule des Vecchietta: Himmelfahrt Mariae (Badia da Isola), ca. 1460  
 93 Niccolò da Foligno: Thronende Madonna (Standort unbekannt), ca. 1460  
 94 Neri di Bicci: Krönung Mariae (Firenze, Ospedale degli Innocenti), 1460  
 95 Giovanni di Paolo: Madonna mit Kind (Siena, Accademia), ca. 1460  
 96 Francesco di Gentile: Madonna mit Kind (Firenze, Slg. Grassi), ca. 1460  
 97 Bernardino Buttinone: Madonna mit Kind (Milano, Slg. Scotti), 1461  
 98 Vecchietta: Himmelfahrt Mariae (Pienza, Duomo), 1461/62  
 99 a+b Francesco Benaglio: 2 Heilige (Verona, S. Bernardino), 1462  
 100 Benedetto Bembo: Madonna mit Kind (Milano, Castello Sforzesco), 1462 (?)  
 101 Benozzo Gozzoli: Das Paradies (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi), 1459–63  
 102 Niccolò di Varallo zugeschr.: Szene aus dem Decamerone (Milano, Castello Sforzesco), 1463  
 103 Niccolò di Varallo zugeschr.: Szene aus dem Decamerone (Milano, Castello Sforzesco), 1463  
 104 Niccolò di Varallo zugeschr.: Szene aus dem Decamerone (Milano, Castello Sforzesco), 1463  
 105 Giovanni u. Antonio Sparapane: Krönung Mariae (Campi, S. Salvatore), 1464  
 106 Sano di Pietro: Vermählung der Maria (Roma, Pinacoteca Vaticana), ca. 1465  
 107 Sano di Pietro: Krönung Mariae (Gualdo Tadino, Pinacoteca Comunale), 1465  
 108 Schule des Francesco Squarcione: Madonna mit Kind u. Heiligen (Padova, Museo Civico), ca. 1465  
 109 Pellegrino di Mariotto: Himmelfahrt Mariae (Montemerano), ca. 1465  
 110 Niccolò da Foligno: Madonna mit Kind (Milano, Brera), 1465  
 111 Neri di Bicci: Krönung Mariae (Firenze, S. Giovannino dei Cavalieri), ca. 1465  
 112 Art des Neri di Bicci: Himmelfahrt Mariae (Firenze, Slg. Brunetti), ca. 1465  
 113 Cristoforo Moretti: 2 Heilige (Standort unbekannt), ca. 1465  
 114 Meister der Natività di Castello: Madonna mit Kind (Pisa, Museo), ca. 1465 (?)  
 115 Benedetto Bonfigli: Christus und Heiliger (Perugia, Galleria), 1465  
 116 Giovanni Boccati: Vermählung der hl. Katherina (S. Louis, USA, Museum) ca. 1465  
 117 Benedetto Bembo: Madonna mit Kind (Cremona, Museo Civico), ca. 1465  
 118 Andrea da Lecce: Krönung Mariae (Atri, Duomo), ca. 1465  
 119 Neri di Bicci: Krönung Mariae (Montecarlo bei S. Giovanni Valdarno) ca. 1465 (s. Abb. 3)  
 120 Carlo Crivelli: Madonna mit Kind (Verona, Museo Civico), ca. 1465  
 121 Benvenuto di Giovanni: Verkündigung (Volterra, S. Girolamo), 1466  
 122 Benedetto Bonfigli: Madonna mit Kind (Perugia, Galleria), 1467  
 123 Matteo di Gualdo: Madonna mit Kind (Assisi, Chiesa dei Pellegrini), 1468  
 124 Leonardo Scaletti zugeschr.: Madonna mit Kind u. Heiligen (London, Nat. Gallery), ca. 1470  
 125 Leonardo Scaletti: Madonna mit Kind (Paris, Louvre), ca. 1470 (?)  
 126 Melozzo da Forlì zugeschr.: Musizierende Engel (New York, Paul Drey), ca. 1470  
 127 Alunno di Benozzo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Firenze, Museo Nazionale), ca. 1470  
 128 Alunno di Benozzo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Wien, Slg. Moll), ca. 1470  
 129 Giovanni Boccati zugeschr.: Madonna mit Kind (bis 1907: Roma, Sangiorgi), ca. 1470  
 130 Giovanni Boccati: Madonna mit Kind (Perugia, Galleria), ca. 1470  
 131 Bonifazio Bembo: Krönung Mariae u. Christi (Cremona, Museo Civico), ca. 1470  
 132 Andrea di Niccolò zugeschr.: Himmelfahrt Mariae (Montepertuso, S. Michele), ca. 1470  
 133 Pietro Alamanno: Madonna mit Kind (Urbino, Palazzo Ducale), ca. 1470  
 134 Benozzo Gozzoli: Bibl. Szene (Pisa, Camposanto), 1468–84  
 135 Giovanni Boccati: Madonna mit Kind u. Heiligen (Budapest, Muesum), 1473  
 136 Bartolomeo Vivarini: Der hl. Markus (Venezia, Frari), 1473  
 137 Giovanni Mazzucchi: Vermählung der Maria (Bastia di Mondovì, Piemonte, S. Fiorenzo), 1474  
 138 Jacopo del Sellaio: Triumph der Zeit (Fiesole, Museo Bandini), ca. 1475  
 139 Pierantonio Mezzastris: Musizierende Engel (Montefalco, S. Illuminata), ca. 1475  
 140 Giovanni Mazzucchi: Krönung Mariae (Morozzo, S. Maria del Bricchetto), ca. 1475  
 141 Francesco di Gentile: Madonna in Glorie (Milano, Brera), ca. 1475 (?)

- 142 Piero della Francesca: Geburt Christi (London, Nat. Gallery), ca. 1475/80
- 143 Fiorenzo di Lorenzo: Geburt Christi (Perugia, Galleria), ca. 1475
- 144 Benvenuto di Giovanni: Madonna mit Kind (Montepertuso), 1475
- 145a-c Benedetto Bembo: Musizierende Putten (Torrechiara, Castello), ca. 1475
- 146 Benozzo Gozzoli: Hochzeit der Rebecca (Pisa, Camposanto), 1468-84
- 147a-g Melozzo da Forlì: Musizierende Engel (Roma, Pinacoteca Vaticana), 1478-80
- 148 Sano di Pietro: Madonna in Glorie (Siena, Accademia), 1479
- 149 Matteo di Giovanni: Maria mit Heiligen (Siena, S. Domenico), 1479
- 150 Luca Signorelli: Musizierende Engel (Loreto, Duomo), 1479-81
- 151 Jacopo del Sellaio: Gastmahl (Firenze, Uffizi), ca. 1480 (?)
- 152 Jacopo del Sellaio: Orpheus (Wien, privat), ca. 1480 (?)
- 153a-c Giovanni Santi: 3 Musen (Firenze, Galleria Corsini), ca. 1480
- 154 Cosimo Rosselli: Himmelfahrt Mariae (London, privat), ca. 1480
- 155 Cosimo Tura: Madonna mit Kind (London, Nat. Gallery), ca. 1480
- 156 Pierantonio Mezzastris: Madonna mit Kind (Deruta, Pinacoteca Comunale), ca. 1480
- 157 Matteo di Giovanni: Himmelfahrt Mariae (London, Nat. Gallery), ca. 1480 (?)
- 158 Maestro di Stratonice: Höfische Szene (Los Angeles, privat), ca. 1480
- 159 Art des Benozzo Gozzoli: Madonna mit Kind (London, genauer Standort unbekannt), ca. 1480
- 160 Vincenzo Foppa: Madonna mit Kind (Milano, Brera), ca. 1480 (?)
- 161 Bartolomeo Caporali: Madonna mit Kind (Perugia, La Fanciulletta), ca. 1480
- 162 Francesco Botticini: Der hl. Franziskus in Glorie (London, Nat. Gallery), ca. 1480
- 163 Borgognone: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, Ambrosiana), ca. 1480
- 164 Benvenuto di Giovanni: Himmelfahrt Mariae (Asciano, SS. Fabiano e Sebastiano), ca. 1480
- 165 Giovanni Bellini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Venezia, Accademia), ca. 1480
- 166 Antonio da Negroponte: Madonna mit Kind (Milano, privat), ca. 1480 (?)
- 167 Andrea di Niccolò: Maria in Glorie (Firenze, privat), ca. 1480
- 168 Tommaso de Vigilia: Madonna mit Kind u. Heiligen (Palermo, Galleria Nazionale), ca. 1480/85
- 169 Vittorio Crivelli: Madonna mit Kind (Massa Fermana), ca. 1480/85
- 170 Jacopo d'Ilario Loschi: Madonna mit Kind (Parma, Galleria), 1481
- 171 Cosimo Rosselli: Verkündigung der Gesetze (Vaticano, Cappella Sistina), 1481/82
- 172 Piero del Pollaiuolo: Krönung Mariae (S. Gimignano, Duomo), 1483
- 173 Pinturicchio: Christus in Glorie (Roma, S. Maria in Aracoeli), ca. 1483
- 174 Lorenzo d'Alessandro da Severino: Madonna mit Kind (Sarnano, S. Maria di Piazza), 1483
- 175 Leonardo Scaletti: Madonna mit Kind u. Heiligen (Faenza, Pinacoteca), 1484
- 176 Filippino Lippi: Madonna mit Kind (Firenze, Galleria Corsini), 1484
- 177 Lazzaro Bastiani: Madonna mit Kind u. Heiligen (Murano, S. Donato), 1484
- 178 Carlo Crivelli: Madonna mit Kind u. Stifter (Roma, privat), ca. 1485
- 179 Bernardino Zenale: Madonna mit Kind (Treviglio, Cattedrale), 1485
- 180 Lorenzo d'Alessandro da Severino: Madonna mit Kind u. Heiligen (London, Nat. Gallery), ca. 1485 (?)
- 181 Bernardo Parentino: Fahrendes Volk (Berlin-Dahlem, Museum), ca. 1485
- 182 Giovanni Pietro da Cemmo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, S. Pietro in Gessale), ca. 1485
- 183 Domenico Ghirlandaio: Krönung Mariae (Denver, Colorado, Kress-Coll.), ca. 1485
- 184 Andrea da Murano zugeschr.: Madonna mit Kind u. Heiligen (Treviso, S. Niccolò), ca. 1485
- 185 Andrea da Murano: Sebastian und Rochus in Glorie (Trebaiseleghe), 1485
- 186a+b Ambrogio de Predis: 2 musizierende Engel (London, Nat. Gallery), ca. 1485/90
- 187 Piero di Cosimo: Befreiung der Andromeda (Firenze, Uffizi), 1485/90
- 188 Domenico Ghirlandaio: Krönung Mariae (Narni, Pinacoteca), 1486
- 189 Domenico Ghirlandaio: Vermählung der Jungfrau (Firenze, S. Maria Novella), 1486-90
- 190 Domenico Ghirlandaio: Geburt Mariae (Firenze, S. Maria Novella), 1486-90

- 191 Matteo di Giovanni: Maria in Glorie (Sansepolcro), 1487  
 192 Giovanni Bellini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Murano, S. Pietro Martire), 1488  
 193 Giovanni Bellini: Madonna mit Kind (Venezia, Frari), 1488  
 194 Filippino Lippi: Himmelfahrt Mariae (Roma, S. Maria sopra Minerva), 1488–93  
 195 Giovanni Santi: Madonna mit Kind u. Heiligen (Montefiorentino), 1489  
 196 Alvise Vivarini: Madonna mit Kind (Capodistria), 1489  
 197 Pinturicchio: Himmelfahrt Mariae (Roma, S. Maria del Popolo), 1489–92  
 198 Filippino Lippi: Mytholog. Darstellung (Firenze, S. Maria Novella), 1489 ff.  
 199 Bartolomeo Vivarini: Madonna mit Kind (Milano, Museo Poldi-Pezzoli), ca. 1490  
 200 Tommaso de Vigilia: Krönung Mariae (Palermo, Galleria Nazionale), ca. 1490  
 201 Bartolomeo Montagna: Madonna mit Kind u. Heiligen (Certosa di Pavia), 1490  
 202 Filippino Lippi zugeschr.: männl. Bildnis (Dublin, Nat. Gallery), ca. 1490  
 203 Schule des Filippino Lippi: Urteil des Paris (München, Böhler), ca. 1490  
 204 Filippino Lippi: Anbetung des goldenen Kalbes (London, Slg. Samuelson), ca. 1490  
 205 Pietro Guidi: Madonna mit Kind (Genova, Palazzo Bianco), 1490  
 206 Domenico Ghirlandaio: Krönung Mariae (Città di Castello, Pinacoteca), ca. 1490  
 207 Bernardino Fungai: Geburt Christi (Chiusi, Cattedrale), ca. 1490  
 208 Vincenzo Foppa: Madonna mit Kind u. Stifter (Savona, Oratorio di S. Maria del Castello), 1490  
 209 Vittorio Crivelli: Anbetung des Kindes (Orléans, Musée), ca. 1490  
 210 Vittorio Crivelli: Anbetung des Kindes (Sarnano, Marche, S. Francesco), ca. 1490  
 211 Antonio Cicognara: Juli (Ferrara, Palazzo Schifanoia), ca. 1490  
 212 Antonio Cicognara: Juni (Ferrara, Palazzo Schifanoia), ca. 1490  
 213 Bartolomeo Caporali: Himmelfahrt Mariae (Roma, privat), ca. 1490  
 214 Carlo Bracceso: Madonna mit Kind (Santuario di Montegrazia bei Portomaurizio), ca. 1490  
 215 Bartolomeo della Gatta: Himmelfahrt Mariae (Cortona, S. Domenico), ca. 1490  
 216 Bartolomeo di Giovanni: Szene (Marseille), ca. 1490  
 217 Bartolomeo di Giovanni: Szene (Marseille), ca. 1490  
 218 Antoniazzo Romano: Krönung Mariae (Nazzano, Lazio), ca. 1490  
 219 Filippo Mazzola: Bildnis des Nicola Burzio (Parma, Galleria), ca. 1490/95  
 220 Bernardino de' Rossi: Musizierende Engel (Pavia, Oratorio della Pusterla), 1491  
 221 Francesco Botticini: Musizierende Engel (Empoli, Galleria della Collegiata), 1491 (?)  
 222 Benvenuto di Giovanni: Himmelfahrt Christi (Siena, Accademia), 1491  
 223 Bernardino di Mariotto: Vermählung der hl. Katherina (Perugia, Pinacoteca Vannucci), 1492  
 224 Cosimo Rosselli: Krönung Mariae (Firenze, Uffizi), 1492/95  
 225 Pinturicchio: Himmelfahrt Mariae (Vaticano, Appartamento Borgia), 1492–95  
 226 Pinturicchio: Die Musik (Vaticano, Appartamento Borgia), 1492–95  
 227 Cima da Conegliano: Madonna mit Kind u. Heiligen (Conegliano, Duomo), 1493  
 228 Francesco Francia: Madonna mit Kind u. Heiligen (Bologna, Pinacoteca), 1494  
 229 Pellegrino da S. Daniele: Madonna mit Kind u. Heiligen (Osoppo, Chiesa Parrocchiale), 1494/95  
 230 Cosimo Rosselli: Krönung Mariae (Firenze, S. Maria Maddalena dei Pazzi), ca. 1495  
 231a–c Pinturicchio: Musizierende Putten (Vaticano, Sala delle Statue), ca. 1495  
 232 Giovanni Francesco del Zotto: Madonna mit Kind (Venezia, Accademia), ca. 1495  
 233 Bartolomeo Montagna: 3 musizierende Engel (Paris, Louvre), ca. 1495  
 234 Girolamo di Benvenuto: Himmelfahrt Mariae (Torrita, Siena), ca. 1495  
 235 Carlo Bracceso: Der hl. Andreas (England, Standort unbekannt), ca. 1495  
 236 Sandro Botticelli zugeschr.: Krönung Mariae (Firenze, Conservatorio delle Quiette), ca. 1495  
 237 Borgognone: Madonna mit Kind (Milano, Brera), ca. 1495  
 238 Marco Palmezzano: Krönung Mariae (Milano, Brera), 1496  
 239a+b Gentile Bellini: Prozession auf dem Markusplatz (Venezia, Accademia), 1496  
 240 Perugino: Himmelfahrt Christi (Lyon, Musée), 1496–98  
 241 Perugino: Himmelfahrt Christi (Sansepolcro, Duomo), kurz nach 1496

- 242 Andrea Mantegna: Parnas (Paris, Louvre), 1497  
243 Andrea Mantegna: Madonna mit Kind in Glorie (Milano, Castello), 1497  
244 Macrino d'Alba: Madonna mit Kind u. Heiligen (Torino, Museo), 1498  
245 Benvenuto di Giovanni: Himmelfahrt Mariae (New York, Metrop. Museum of Art), 1498  
246 Pierantonio Mezzastris: Madonna mit Kind u. Heiligen (Foligno), 1499  
247 Macrino d'Alba: Madonna mit Kind (Tortona, Palazzo Vescovile), 1499  
248 Francesco Francia: Madonna mit Kind u. Heiligen (Bologna, S. Giacomo Maggiore), 1499  
249 Cristoforo Caselli: 2 musizierende Putten (Parma, Galleria), 1499  
250 Cristoforo Caselli: Madonna mit Kind u. Heiligen (Parma, Galleria), 1499  
251 Cristoforo Scacco: Krönung Mariae (Napoli, Museo Nazionale), ca. 1500  
252 Antonio Rosso: Madonna mit Kind (Venezia, Accademia), ca. 1500 (?)  
253 Niccolò Rondinelli: Madonna mit Kind u. Heiligen (Ravenna, Istituto di Belle Arti), ca. 1500  
254 Niccolò Rondinelli: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, Brera), ca. 1500  
255 Perugino: Himmelfahrt Mariae (Firenze, Accademia), 1500  
256 Perugino: Geburt Christi (Modena, Museo Civico), ca. 1500  
257 Perugino: Geburt Christi (Perugia, Cambio), ca. 1500  
258 Bartolomeo Montagna: Madonna mit Kind u. Heiligen (Padova, S. Maria in Vanzo), ca. 1500  
259 Bartolomeo Montagna: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, Brera), 1500  
260 Macrino d'Alba zugeschr.: Madonna mit Kind u. Heiligen (Asti, Duomo), ca. 1500  
261 Macrino d'Alba zugeschr.: Madonna mit Kind (Susa, Duomo), ca. 1500 (s. Abb. 2)  
262 Bernardino Loschi: Madonna mit Kind (Standort unbekannt), ca. 1500  
263 Filippino Lippi: Muse Erato (Berlin-Dahlem, Museum), ca. 1500  
264 Gandolino d'Asti: Madonna mit Kind (Torino, Museo Civico), ca. 1500  
265 Gandolino d'Asti: Madonna mit Kind (Savigliano, S. Pietro dei Cassinesi), ca. 1500  
266 Bernardino Fungai: Krönung Mariae (Siena, S. Maria dei Servi), 1500  
267 Francesco Francia: Madonna mit Kind u. Heiligen (Leningrad, Ermitage), 1500  
268 Schule des Vincenzo Foppa: Vermählung der Jungfrau (Milano, S. Pietro in Gessati), ca. 1500  
269 Cima da Conegliano: Apollo und Pan (Parma, Galleria Nazionale), ca. 1500  
270 Ludovico Brea: Madonna mit Kind u. Heiligen (Taggia, S. Domenico), ca. 1500  
271 Bramantino: Geburt Christi (Milano, Ambrosiana), ca. 1500  
272 Giovanni Bellini oder Andrea Previtali: Orpheus (Washington, Nat. Gallery), ca. 1500  
273 Giacomo Bello: Christus zwischen 4 Heiligen (Venezia, Ca'd'Oro), ca. 1500  
274 Pseudo-Boccaccino: Pan (München, Böhler), ca. 1500  
275 Pseudo-Boccaccino: Madonna mit Kind u. Heiligen (Murano, S. Pietro Martire), ca. 1500  
276 Pseudo-Boccaccino: Geburt Christi (USA, Standort unbekannt), ca. 1500  
277 Luca Signorelli: Krönung der Auserwählten (Orvieto, Duomo), 1499–1505  
278 Bernardino Loschi: Geburt Christi (Carpi, Castello), ca. 1500/05  
279 Bernardino Loschi: Krönung Mariae (Carpi, Castello), ca. 1500/05  
280 Alvise Vivarini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Berlin-Dahlem, Museum), 1501  
281 Vittorio Carpaccio: Hieronymus (Venezia, S. Giorgio degli Schiavoni), 1502  
282 Antonio Solario: Anbetung des Kindes (Kopenhagen, Kunstmuseum), ca. 1502/05  
283 Antonio Solario: Madonna mit Kind u. Heiligen (Osimo, S. Francesco), 1503  
284 Francesco Morone: Madonna mit Kind u. Heiligen (Verona, S. Massaia), 1503 (?)  
285a–d Giovanni Spagna: 4 Musen (Roma, Pinacoteca Capitolina), 1503–13  
286 Giovanni Spagna: Apollo (Roma, Pinacoteca Capitolina), 1503–13  
287 Baldassare Peruzzi: Musizierende Engel (Roma, S. Onofrio), 1504  
288 Cima da Conegliano: Petrus Martyr (Milano, Brera), 1504  
289 Jacopo Ripanda: Madonna mit Kind, Christus in Glorie (Roma, S. Omobono), ca. 1505  
290 Pinturicchio: Krönung Mariae (Roma, Pinacoteca Vaticana), 1505  
291 Piero di Cosimo: Madonna mit Kind (Firenze, Uffizi), ca. 1505  
292 Baldassare Peruzzi: Krönung Mariae (Roma, S. Pietro Montorio), ca. 1505

- 293 Perugino: nackte Jünglinge (London, privat), ca. 1505
- 294 Perugino: Apollo und Marsyas (Paris, Louvre), ca. 1505
- 295 Altobello Mellone: Madonna mit Kind (Cremona, S. Abbondio), ca. 1505
- 296 Francesco Francia: Madonna mit Kind u. Heiligen (Paris, Louvre), ca. 1505
- 297 Francesco Francia: Musizierende Engel (Bologna, S. Petronio), ca. 1505
- 298 Giovanni Bellini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Venezia, S. Zaccaria), 1505
- 299 Girolamo Marchesi: Madonna mit Kind u. Heiligen (S. Marino, S. Francesco), ca. 1505/10
- 300 Bernardino Fungai: Krönung Mariae (Roma, Galleria Sterbini), ca. 1505/10
- 301 Lorenzo Fasolo: Madonna mit Kind u. Stiftern (Genova, Palazzo Bianco), ca. 1505/10
- 302 Schule des Botticelli: Krönung Mariae (Basel, Kunstmuseum), ca. 1500/10
- 303 Perugino: Himmelfahrt Mariae (Firenze, SS. Annunziata), 1506
- 304 Giovanni Battista Bertucci: Madonna mit Kind (Faenza, Pinacoteca), 1506
- 305 Mariotto Albertinelli und Fra Bartolommeo: Himmelfahrt Mariae (Berlin-Dahlem, Museum), 1506 (?)
- 306 Vittore Carpaccio: Szene aus der Georgslegende (Venezia, S. Giorgio degli Schiavoni), 1507 (?)
- 307 Raffaello: Madonna mit Kind u. Heiligen (Firenze, Palazzo Pitti), 1508
- 308 Macrino d'Alba: Anbetung des Kindes (Alba, S. Giovanni), 1508 (?)
- 309 Jacopo da Valenza: Madonna mit Kind u. Heiligen (Ceneda), 1508
- 310 Girolamo di Benvenuto: Madonna mit Kind u. Heiligen (Siena, Accademia), 1508
- 311 Amico Aspertini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Lucca, S. Frediano), ca. 1508
- 312 Jacopo da Valenza: Madonna mit Kind u. Heiligen (Porcen, Belluno), 1509
- 313 Sinibaldo Ibi: Madonna della Misericordia (Gubbio, Pinacoteca), 1509 (?)
- 314 Fra Bartolommeo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Lucca, Duomo), 1509
- 315+a Raffaello: Parnas (Vaticano, Stanze/Skizze dazu: Lille, Musée), 1509–11
- 316 Cesare da Sesto: Christus in Glorie (Milano, Brera), ca. 1510
- 317 Pinturicchio: Himmelfahrt Mariae (Napoli, Museo Nazionale), ca. 1510
- 318 Giovanni Battista Utili: Madonna mit Kind (Paris, Louvre), ca. 1510
- 319 Marco Palmezzano: Madonna mit Kind u. Heiligen (Roma, Pinacoteca Vaticana), 1510
- 320 Schule des Bartolommeo Montagna: Madonna mit Kind (Trieste, Galleria Sartorio), ca. 1510 (?)
- 321 Girolamo di Benvenuto: Musizierende Engel (Standort unbekannt), ca. 1510
- 322 Girolamo di Benvenuto: Himmelfahrt Mariae (Camparboli), ca. 1510
- 323 Girolamo di Benvenuto: Himmelfahrt Mariae (Montalcino, Siena), ca. 1510
- 324 Schule des Giorgione: 2 Halbfiguren (Standort unbekannt), ca. 1510
- 325 Bernardino Fungai: Himmelfahrt Mariae (Siena, Accademia), ca. 1510
- 326 Bernardino Fungai: Himmelfahrt Mariae (Siena, S. Girolamo), ca. 1510 (?)
- 327 Fra Bartolommeo: Himmelfahrt Mariae (Bibbiena), ca. 1510
- 328 Gaudenzio Ferrari: Anna selbdritt (Torino, Museo d'Arte), ca. 1510
- 329 Vincenzo Catena: Madonna mit Kind (Philadelphia, Museum), ca. 1510
- 330 Vittore Carpaccio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Venezia, Accademia), 1510
- 331 Giovanni Buonconsiglio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Montagnana, Municipio), ca. 1510 (?)
- 332 Giovanni Battista Bertucci: Madonna mit Kind (London, Nat. Gallery), ca. 1510 (?)
- 333 Fra Bartolommeo: Anna selbdritt u. Heilige (Standort unbekannt), ca. 1510
- 334 Fra Bartolommeo: Anna selbdritt u. Heilige (Firenze, Uffizi), 1510
- 335 Mariotto Albertinelli: Verkündigung (Firenze, Uffizi), 1510
- 336 Pordenone: Madonna mit Kind u. Heiligen (Susegana, Treviso), ca. 1510/15
- 337 Bernardino Luini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Bobbia), ca. 1510/15
- 338 Bernardino Luini zugeschr.: Lobgesang nach der Durchquerung des Roten Meeres (Milano, privat), ca. 1510/15
- 339a Francesco Francia: Sternbilder (Wien, Albertina), ca. 1510/15
- 339b Francesco Francia: 3 musizierende Figuren (Wien, Albertina), ca. 1510/15
- 340 Francesco Francia: Musizierende Engel zu einer Madonna mit Kind des Sano die Pietro (Bologna, S. Vitale), ca. 1510/15

- 341 Antonio Solario: weibl. Halbfigur (Roma, Galleria Doria-Pamphili), 1511
- 342 Domenico Mancini: Madonna mit Kind (Lendinara, Duomo), 1511
- 343 Tiberio d'Assisi: Der hl. Franziskus betet zu Jesu und Maria (Montefalco, S. Fortunato), 1512
- 344 Baldassare Carrari: Krönung Mariae (Forlì, Pinacoteca), 1512
- 345 Fra Bartolommeo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Firenze, Palazzo Pitti), 1512
- 346 Girolamo Romanino: Madonna mit Kind u. Heiligen (Padova, Museo Civico), 1513
- 347 Albertino Piazza: Krönung Mariae (Lodi, Chiesa dell'Incoronata), 1513
- 348 Perugino: Himmelfahrt Mariae (Perugia, S. Maria), 1513
- 349 Girolamo Marchesi: Gottvater, Maria u. Heilige (Milano, Brera), 1513
- 350 Floriano Ferramola: Madonna mit Kind u. Heiligen (Berlin-Dahlem, Museum), 1513
- 351 Cima da Conegliano: Madonna mit Kind (Capo d'Istria), 1513/14
- 352 Francesco Zaganello: Gottvater u. Heilige (Forlì, Pinacoteca), 1514 (?)
- 353 Francesco Melanzio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Montefalco), 1514 (?)
- 354 Raffaello: Hl. Caecilia (Bologna, Pinacoteca), 1514/15
- 355 Albertino Piazza: Maria in Glorie (Denver, Colorado, Kress-Coll.), ca. 1515
- 356 Francesco Vecellio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Perarolo, S. Rocco), ca. 1515
- 357 Giacomo Pacchiarotti: Krönung Mariae (S. Casciano), ca. 1515 (?)
- 358 Bartolommeo Montagna: Madonna mit Kind u. Heiligen (Vicenza, Pinacoteca), ca. 1515
- 359 Girolamo Mocetto: Madonna mit Kind u. Heiligen (Standort unbekannt) ca. 1515
- 360 Francesco Melanzio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Montefalco, S. Illuminata), 1515
- 361 Bernardino Loschi: Madonna mit Kind u. Heiligen (Modena, Museo Civico), 1515
- 362 Bernardino Lanzano: Anna selbdritt u. Heilige (Pavia, Carmine), 1515
- 363 Innocenzo da Imola: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, Galleria Crespi), ca. 1515
- 364 Girolamo di Benvenuto: Madonna in Glorie (Chiesa di Fontegiusta), 1515
- 365 Giannicola die Paolo Manni: Christus in Glorie (Todi, Museo Comunale) ca. 1515
- 366 Vincenzo Civerchio: Madonna mit Kind (Cope Town, Nat. Gallery), ca. 1515
- 367 Cariani: Männliches Portrait (Bergamo, Coll. Zucchelli), ca. 1515
- 368 Baldassare Carrari: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, Brera), ca. 1515
- 369a+b Giuliano Bugiardini: 7 Musen (Roma, Palazzo Doria), ca. 1515
- 370 Fra Bartolommeo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Chantilly, Musée Condé), ca. 1515
- 371 Fra Bartolommeo: Madonna mit Kind (Leningrad, Ermitage), 1515
- 372 Tommaso de Alenis: Madonna mit Kind u. Heiligen (Cremona, Museo), 1515
- 373 Pordenone: Madonna mit Kind u. Heiligen (Alviano, Terni, Parrocchiale), nach 1515
- 374 Domenico Mancini zugeschr.: Männl Portait (Roma, Galleria Borghese), ca. 1515/20
- 375 Baldassare Peruzzi: Meergötter (Roma, Farnesina), ca. 1516
- 376 Baldassare Peruzzi: Orpheus und Eurydike (Roma, Farnesina), ca. 1516
- 377 Vittore Carpaccio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Capo d'Istria, Cattedrale), 1516
- 378 Cima da Conegliano: Thronender Petrus u. Heilige (Milano, Brera), 1516
- 379 Fra Bartolommeo: Himmelfahrt Mariae (Napoli, Museo Nazionale), 1516
- 380 Tiziano: Himmelfahrt Mariae (Venezia, Frari), 1516–18
- 381 Vincenzo Pagani: Madonna mit Kind u. Heiligen (Pausola, S. Francesco), 1517
- 382 Dosso Dossi: Apollo (Roma, Galleria Borghese), 1517/20
- 383 Girolamo dei Libri: Anna selbdritt (London, Nat. Gallery), 1518
- 384 Lattanzio di Niccolò da Foligno: Gottvater in der Mandorla (Foligno, Monastero delle Contesse), 1518
- 385 Vittore Carpaccio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Pirano, S. Francesco), 1517
- 386 Cariani: 2 Figuren in Landschaft (Bergamo, Accademia Carrara), ca. 1518/20
- 387 Vittore Carpaccio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Pozzale di Cadore, Parrocchiale), 1519
- 388 Luca Signorelli: Himmelfahrt Mariae (Cortona, Museo Diocesano), 1519 (s. Abb. 5)
- 389 Luca Signorelli: Madonna mit Kind u. Heiligen (Arezzo, Pinacoteca), ca. 1519/20
- 390 Giovanni Speranza: Madonna mit Kind u. Heiligen (S. Giorgio in Velo d'Astico, Vicenza, S. Giorgio), ca. 1520

- 391 Andrea Solario: Himmelfahrt Mariae (Certosa di Pavia), 1520
- 392 Andrea Solario: Weibl. Halbfigur (Roma, Palazzo Venezia), ca. 1520
- 393 Luca Signorelli: Himmelfahrt Mariae (New York, Metrop. Museum of Art), ca. 1520 (?)
- 394 Gerolamo da Santacroce: Thronender Heiliger (Venezia, S. Silvestro), 1520
- 395 Pordenone: Männl. Portrait (Wien, Hofmuseum), ca. 1520 (?)
- 396 Pordenone zugeschr.: Männl. Portrait (Mantova, privat), ca. 1520 (?)
- 397 Francesco Zaganelli: Madonna mit Kind u. Heiligen (Castel di Mezzo, Pesaro, Chiesa), ca. 1520
- 398 Francesco Vecellio: Madonna mit Kind u. Heiligen (ehem. Berlin, Reichskanzlerpalais), ca. 1520
- 399 Marco Palmezzano: Madonna mit Kind u. Heiligen (Brisighella, Osservanza), 1520
- 400 Palma Vecchio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Venezia, S. Zaccaria), ca. 1520
- 401 Francesco Pagani: Madonna mit Kind u. Heiligen (Valle di Cadore), ca. 1520
- 402 Marco d'Oggiono: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, Galleria Crespi), ca. 1520
- 403 Lodovico Mazzolini: Heilige Familie (London, Nat. Gallery), ca. 1520
- 404 Bernardino Luini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Como, Cattedrale), ca. 1520
- 405 Bernardino Luini: Madonna mit Kind u. dem hl. Georg (Richmond, Cook-Gallery), ca. 1520
- 406 Bernardino Luini zugeschr.: Madonna mit Kind u. Heiligen (Paris, Louvre), ca. 1520
- 407 Giolino: Terpsichore (Verona, Museo Civico), ca. 1520
- 408 Gaudenzio Ferrari: 2 Putten (Varallo, Pinacoteca Comunale), ca. 1520 (?)
- 409 Gaudenzio Ferrari zugeschr.: Christus in Glorie (Brariano, Castello Orsini), ca. 1520
- 410 Eusebio Ferrari: Heilige Familie (Venezia, Ca'd'Oro), ca. 1520
- 411 Cariani: Männliches Portrait (Strasbourg, Musée des Beaux Arts), ca. 1520
- 412 Borgognone: Krönung Mariae (Milano, S. Sempliciano), ca. 1520
- 413 Francesco Bissolo zugeschr.: 2 Halbfiguren (Vercelli, Museo Borgogna), ca. 1520
- 414 Bartolommeo Veneto: Lautenspielerin (Milano, Brera), 1520
- 415 Cola dell'Amatrice: Tod und Himmelfahrt Mariae (Roma, Palazzo dei Conservatori), ca. 1520
- 416 Pordenone: Madonna mit Kind u. Heiligen (Torre di Pordenone), 1520/21
- 417 nach Bartolommeo Veneto: Lautenspielerin (Konstanz), nach 1520
- 418 Savoldo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Treviso, S. Niccolò), 1521
- 419 Girolamo Romanino: Madonna mit Kind u. Heiligen (Padova, Museo Civico), 1521
- 420 Lorenzo Lotto: Madonna mit Kind u. Heiligen (Bergamo, S. Spirito), 1521
- 421 Bernardino Luini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, S. Antonio e S. Barbara), 1521
- 422 Giovanni Spagna: Krönung Mariae (Trevi, Pinacoteca), 1522
- 424 Luca Signorelli: Krönung Mariae (Foiano della Chiana, Collegiata), 1523
- 425 Michele da Verona: Madonna mit Kind u. Heiligen (Villa d'Este, S. Andrea), 1523
- 426 Bernardino Luini: Madonna mit Kind (Legnano, S. Magno), 1523
- 427 Garofalo: Hl. Caecilie (Roma, Galleria Nazionale), 1523 (?)
- 428 Palma Vecchio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Vicenza, S. Stefano), ca. 1524
- 429 Sodoma: Mythologische Szene (Washington, Kress-Coll.), ca. 1525
- 430 Girolamo Romanino: Gastmahl des Colleoni (Castello Malpaga, Lombardia), ca. 1525
- 431 Francesco Zaganelli: Madonna mit Kind (Venezia, Ca'd'Oro), ca. 1525
- 432 Vincenzo Pagani zugeschr.: Krönung Mariae u. Heilige (Monteprandone, Municipio), ca. 1525
- 433 Girolamo del Pacchia: Krönung Mariae u. Heilige (Siena, S. Spirito), ca. 1525
- 434 Girolamo Marchesi: Madonna mit Kind u. Heiligen (Standort unbekannt), ca. 1525
- 435 Lorenzo Leonbruno: Urteil des Midas (Berlin-Dahlem, Museum), ca. 1525
- 436 Girolamo dai Libri: Madonna mit Kind u. Heiligen (New York, Metrop. Museum of Art), ca. 1525
- 437 Defendente Ferrari: Madonna mit Kind u. Heiligen (Madison, USA), ca. 1525
- 438 Dosso Dossi: Allegorische Szene (Firenze, Uffizi), ca. 1525
- 439 Art des Benedetto Coda: Hl. Sebastian und 2 Heilige (Rimini, Pinacoteca), ca. 1525
- 440 Benedetto Coda: Madonna mit Kind u. Heiligen (Rimini, Pinacoteca), ca. 1525
- 441 Cariani: Idylle (Roma, Palazzo Venezia), ca. 1525

- 442 Giuliano Bugiardini: Männl. Bildnis (Firenze, privat), ca. 1525
- 443a+b Francesco Primaticcio: Puttenfries (Mantova, Palazzo del Tè), 1525–30
- 444 Giovanni Spagna: Krönung Mariae (Spoleto, Chiesa di S. Giacomo), 1526
- 445 Giovanni Spagna: Hl. Caecilie (Spoleto, Chiesa di S. Giacomo), 1526
- 446 Vincenzo Pagani: Hl. Lucia (Sarnano, Pinacoteca), 1526
- 447 Girolama Marchesi: Erteilung der Ordensregel an die Bernhardiner (Berlin-Dahlem, Museum), 1526
- 448 Girolamo dai Libri: Madonna mit Kind u. Heiligen (Verona, S. Giorgio), 1526
- 449 Innocenzo da Imola: Madonna mit Kind u. Heiligen (Faenza, Duomo), 1526 (?)
- 450a+b Gaudenzio Ferrari: Musizierende Putten (Bergamo, Accademia Carrara), 1526/27
- 451 Pordenone: Madonna mit Kind (Varmo, Chiesa), 1526–30
- 452 Benedetto Montagna: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, Brera), 1528
- 453 Francesco Bissolo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Dosson, Treviso, S. Floriano), 1528
- 454 Gaudenzio Ferrari: Madonna mit Kind u. Heiligen (Vercelli, S. Cristoforo), 1529/30
- 455 Girolamo Romanino: Musenhof (London, Nat. Gallery), ca. 1530
- 456 Girolamo Romanino: Konzert (Trento, Castello), ca. 1530
- 457 Biagio dalle Pupini: Geburt Christi (Bologna, Pinacoteca), ca. 1530
- 458 Pontormo: Männl. Bildnis (Firenze, privat), ca. 1530
- 459 Schule des Tiziano: Konzert (London, Nat. Gallery), ca. 1530
- 460 Palma Vecchio: Konzert (London, Nat. Gallery), ca. 1530
- 461 Benedetto Montagna: Madonna mit Kind u. Heiligen (Vicenza, Carmine), ca. 1530 (?)
- 462 Bernardino Licinio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Ferrara, S. Vito), 1530
- 463 Garofalo: Heilige Familie (London, Nat. Gallery), ca. 1530
- 464 Bonifazio de' Pitati: Szene (Berlin, privat), ca. 1530
- 465 Marcello Fogolino: Fassadenfresken (Trento, Piazza del Duomo), 1530
- 466a–d Marcello Fogolino: Friese (Venezia, Accademia), ca. 1530
- 467 Defendente Ferrari: Madonna mit Kind (Torino, Pinacoteca), ca. 1530
- 468 Defendente Ferrari: Madonna mit Kind u. Heiligen (Vercelli, Museo Borgogna), ca. 1530
- 469 Defendente Ferrari: Madonna mit Kind u. Heiligen (S. Benigno in Canavese), ca. 1530
- 470 Falconetto: Decke der Ca'd'Oro (Venezia), ca. 1530
- 471 Dosso Dossi: Allegorie der Musik (Firenze, Museo Horne), ca. 1530
- 472 Raffaellino del Colle: Christus in Glorie (Citerna, S. Francesco), ca. 1530 (?)
- 473a Polidoro Caldara: Instrumentenwerkstatt (Wien, Lichtenstein), ca. 1530
- 473b Polidoro Caldara: Apollo und Musen (Wien, Lichtenstein), ca. 1530
- 474 Bernardino di Mariotto: Krönung Mariae (Perugia, Pinacoteca Vannucci), ca. 1530
- 475 Bernardino di Mariotto: Christus in Glorie (Venezia, Ca'd'Oro), ca. 1530
- 476 Matteo Balducci: Bacchanale (Gubbio, Pinacoteca), ca. 1530 (?)
- 477 Pontormo: Portrait eines Musikers (Firenze, Uffizi), 1530–32 (?)
- 478 Gaudenzio Ferrari: Geburt Christi (Frankfurt), ca. 1530/35
- 479 Gaspare Sacchi: Madonna mit Kind, Heiligen u. Stifterin (Ravenna, S. Francesco), 1531
- 480 Bonifazio de' Pitati: Christus u. Heilige (Venezia, Accademia), 1531
- 481 Benedetto Montagna: Madonna mit Kind u. Heiligen (Venezia, Accademia), 1533
- 482 Garofalo: Madonna mit Kind (Modena, Museo Civico), 1533
- 483 Gaudenzio Ferrari: Musizierende Engel (Saronno), 1534
- 484 Giovanni Girolamo Savoldo: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, Brera), zw. 1533 u. 1540
- 485 Giulio Romano: Apollo und Musen (Roma, Coll. Strebini), ca. 1535
- 486 Perino del Vaga: Hl. Caecilie (Chatsworth, privat), ca. 1535
- 487 Giacomo Pacchiarotti: Himmelfahrt Christi (Siena, Accademia), ca. 1535
- 488 Francesco u. Bartolomeo Nasocchi: Madonna mit Kind u. Heiligen (Primolano), ca. 1535
- 489 Alessandro Moretto: David (New York, Kress-Coll.), ca. 1535
- 490 Bernardino Licinio: Konzert (Vercelli, Museo Borgogna), ca. 1535

- 491 Bernardino Licinio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Murano, S. Maria degli Angeli), ca. 1535 (?)  
 492 Bernardino Licinio: Portrait (Memphis, Brooks Gall.), ca. 1535 (?)  
 493 Bernardino Licinio: Konzert (Hampton Court), ca. 1535 (?)  
 494 Giulio Campi: Portrait (Firenze, Uffizi), ca. 1535 (?)  
 495 Sebastiano Florigerio: Singende Gesellschaft (München, alte Pinakothek), ca. 1535  
 496 Gaudenzio Ferrari: Madonna mit Kind u. Heiligen (Turin), ca. 1535  
 497 Dosso Dossi: 2 Figuren (Venezia, Cini), ca. 1535  
 498 Paris Bordone: Madonna mit Kind u. Heiligen (Milano, S. Celso), ca. 1535  
 499 Bonifazio de' Pitati: Idylle (Berlin-Dahlem, Museum), ca. 1535  
 500 Bonifazio de' Pitati: Ländliche Szene (New York, Weitzner), ca. 1535  
 501 Bonifazio de' Pitati: Szene (Venezia, Accademia), ca. 1535  
 502 Bacchiacca: Weibl. Bildnis (Firenze, Contini), ca. 1535  
 503 Bacchiacca: Männl. Bildnis (New Orleans, Delgado Museum), ca. 1535  
 504 Cola dell'Amatrice: Krönung Mariae (Tivoli, S. Maria Maggiore), ca. 1535  
 505 Paris Bordone: Männliches Portrait (Oslo, Nat. Galerie), ca. 1535/40  
 506 Pomponio Amaletto: Madonna mit Kind u. Heiligen (Cesclaus), 1536  
 507 Garofalo: Madonna mit Kind (Roma, Museo Capitolino), 1537 (?)  
 508 Benedetto Carpaccio: Krönung Mariae (Capo d'Istria, Palazzo Comunale), 1537 (s. Abb. 7)  
 509 Pomponio Amaletto: Mystische Heirat der hl. Katharina (Tolmezzano, S. Caterina), 1537  
 510 Benedetto Carpaccio: Madonna mit Kind u. Heiligen (Capo d'Istria, Palazzo Comunale), 1538  
 511 Savoldo: Flötenspieler (Firenze, Contini), ca. 1540  
 512 Francesco Salviati zugeschr.: Lautenspieler (Paris, Musée Jacquemart-André), ca. 1540  
 513 Alessandro Moretto: Madonna mit Kind u. Heiligen (Verona, S. Giorgio), 1540  
 514 Umkreis des Parmigianino: Portrait (Madrid, Prado), ca. 1540  
 515 Schule des Garofalo: Madonna mit Kind (Melbourn), ca. 1540  
 516a-c Gaudenzio Ferrari: Putten (a+b: Berlin, privat/c: Varallo Sesia, Pinacoteca Comunale), ca. 1540 (?)  
 517 Gaudenzio Ferrari: Geburt Christi (Milano), ca. 1540  
 519 Bonifazio de' Pitati: Konzert (Köln, Malmedé), ca. 1540  
 520 Cola dell'Amatrice: Freskendekorationen (Città di Castello, Pinacoteca Comunale), ca. 1540  
 521a Innocenzo da Imola: Szene (Bologna, Palazzino della Viola), 1540/43  
 521b Innocenzo da Imola: Apollo und Marsias (Bologna, Palazzino della Viola), 1540/43  
 522 Bernardino Lanino: Himmelfahrt Mariae (Vercelli, Museo Borgogna), 1543 (?)  
 523 Tintoretto: Die Musik (Firenze, Contini), zw. 1544 u. 1550  
 524a Niccolò dell'Abbate: Konzert (Bologna, Universität), 1547 (?)  
 524b Niccolò dell'Abbate: Konzert (Bologna, Universität), 1547 (?)  
 525 Tiziano: Venus und Orgelspieler (Berlin-Dahlem, Museum), ca. 1550  
 526 Parrasio Michelini: Konzert (Chicago), ca. 1550  
 527 Parrasio Michelini: Lautenspielerin (Berlin), ca. 1550  
 528 Alessandro Moretto: Madonna mit Kind u. Heiligen (Frankfurt), ca. 1550  
 529 Parrasio Michelini: Madonna mit Kind u. Heiligen (Murano, S. Maria degli Angeli), ca. 1550  
 530 Pietro Marescalco: Bildnis des A. Tonello (Feltre, Museo Civico), ca. 1550  
 531 Bonifazio de' Pitati: Auffindung Mosis (Berlin, privat), ca. 1550  
 532 Bonifazio de' Pitati: Errettung Mosis aus dem Wasser (Firenze, Palazzo Pitti), ca. 1550  
 533 Jacopo Bassano: Ländl. Szene (Wien, Lichtenstein), ca. 1550  
 534 Schule des Jacopo Bassano: Geburt Christi (Auckland, Art Gallery), ca. 1550  
 535 Jacopo Bassano zugeschr.: Anbetung der Hirten (Hampton Court), ca. 1550  
 536 Niccolò dell'Abbate: Konzert (New York, Spark Gallery), ca. 1550

## Literatur

- Agricola Martin: *Musica instrumentalis deudschi*. Wittemberg 1528 und 1545. Leipzig 1896
- Virdung Sebastian: *Musica getutscht und ausgezogen* . . . Basel 1511. Hrsg. v. R. Eitner. Berlin 1882
- Abert Hermann: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Halle a.d.S. 1905
- Besseler Heinrich: *Das Renaissanceproblem in der Musik*, in: AfMw XXIII, 1966, S. 1 ff.
- *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Potsdam 1931
- Bridgman Nanie: *La vie musicale au quattrocento*. Paris 1964
- Haas Robert: *Aufführungspraxis der Musik*. Potsdam 1931
- Kinsky Georg: *Geschichte der Musik in Bildern*. Leipzig 1929
- Komma Karl Michael: *Musikgeschichte in Bildern*. Stuttgart 1961
- Sachs Curt: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin 1913
- *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlin 1929
- *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. 2. Auflage. Leipzig 1930
- Wolff Hellmuth Christian: *Der Stilbegriff der „Renaissance“ in der Musik der alten Niederländer*, in: *Kongressbericht der IGMW (Utrecht 1952)*. Amsterdam 1953, S. 450 ff.
- *Die Musik der alten Niederländer*. Leipzig 1956
- Bachmann Werner: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig 1964
- Bergmann-Müller Rosemarie: *Musikdarstellungen in der venezianischen Malerei von 1350–1600 und ihre Bedeutung für die Auffassung des Bildgegenstandes*. Diss. Phil. Marburg 1951
- Besseler Heinrich: *Die Entstehung der Posaune*, in: AMI XXII, 1950, S. 8 ff.
- *Die Besetzung der Chanson im 15. Jahrhundert*, in: *Kongressbericht der IGMW (Utrecht 1952)*, Amsterdam 1953, S. 65 ff.
- Denis Valentin: *De muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie naar hun afbeelding in de 15e-eeuwsche kunst. Hun vorm en ontwikkeling*. Antwerpen 1944
- Egan Patricia: Besprechung von: Albert G. Hess, *Italian Renaissance Paintings* . . . in: JAMS IX, 1956, S. 47 ff.
- „Concert“ Scenes in Musical Paintings of the Italian Renaissance, in: JAMS XIV, 1961, S. 184 ff.
- Elsner Emilie: *Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien*. Diss. Phil. Berlin 1935
- Ewers Hanns Heinz: *Musik im Bild*. Leipzig 1913
- Finscher Ludwig: *Aufführungspraktische Versuche zur geistlichen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts im Westdeutschen Rundfunk Köln*, in: Mf XII, 1959, S. 480 ff.
- Frei Walter: *Schalmei und Pommer. Ein Beitrag zu ihrer Unterscheidung*, in: Mf XIV, 1961, S. 313 ff.
- Geiringer Karl: *Der Instrumentenname „Quinterne“ und die mittelalterlichen Bezeichnungen der Gitarre, Mandola und des Colascione*, in: AfMw VI, 1924, S. 103 ff.
- *Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit*, in: ZfMw X, 1927/28, S. 560 ff.
- *Musikinstrumente*, in: Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt, 1924, S. 515 ff.
- Gennrich Friedrich: *Zur Musikinstrumentenkunde der Machaut-Zeit*, in: ZfMw IX, 1926/27, S. 513 ff.
- Ghisi Federico: *An Angel Concert in a Trecento Sienese Fresco*, in: *Aspects of Medieval and Renaissance music. A birthday offering to Gustave Reese*. New York 1966, S. 380 ff.
- Gurlitt Wilibald: *Die Musik in Raffaels heiliger Caecilia (1938)*, in: Beiheft zu AfMw, Bd. 1, Wilibald Gurlitt, *Musikgeschichte und Gegenwart. Eine Aufsatzfolge*. Wiesbaden 1966, S. 31 ff.
- Hajdecki A.: *Die italienische Lira da braccio*. Unveränderter Neudruck der Ausgabe von 1892. Amsterdam 1965
- Hammerstein Reinhold: *Die Musik der Engel*. München 1962
- *Die Musik am Freiburger Münster*, in: AfMw IX, 1952, S. 204 ff.

- Hess Albert G.: Italian Renaissance Paintings with Musical Subjects. A Corpus of Such Works in American Collections with Detailed Descriptions of the Musical Features. New York 1955
- Hickmann Hans: Das Portativ. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinorgel. Kassel 1936
- Hoffmann Hans: Artikel „Aufführungspraxis“ in: MGG, Bd. 1, Spalte 783 ff. Kassel 1949–51
- Kinkeldey Otto: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910
- Kroyer Theodor: Das A-cappella-Ideal, in: AMI 1934, S. 152 ff.
- Krüger Walther: Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit, in: Mf IX, 1956, S. 419 ff.
- Leichtentritt Hugo: Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?, in: SIMG VII, 1905/06, S. 315 ff.
- Moreck Curt: Die Musik in der Malerei. München 1924
- Parigi Luigi: Tiziano violinista. Florenz 1941 (Eigenverlag)
- Mostra di strumenti musicali in disegni degli Uffizi. Catalogo. Florenz 1952
- Schering Arnold: Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig 1931
- Historische und nationale Klangstile, in: JbP XXXIII, 1927
- Studien zur Geschichte der Frührenaissance. Studien zur Musikgeschichte, hrsg. v. A. Schering, Bd. 2. Leipzig 1914
- Schneider Marius: Die Ars nova des XIV. Jahrhunderts in Frankreich und Italien. Diss. Phil. Berlin 1930
- Schorer Georg F.: Bildnis der Musik. Bonn 1955
- Schünemann Georg: Die Musikinstrumente der 24 Alten, in: AfMf I, 1936, S. 42 ff.
- Seiffert Max: Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den Ursprung des Musikkupferstiches, in: AfMw 1, 1918/19, S. 49 ff.
- Thibault G.: Le concert instrumental au XVe siècle, in: La musique instrumental de la Renaissance. Paris 1955, S. 23 ff.
- Winternitz Emanuel: The Visual Arts as a Source for the Historian of Music, in: Kongressbericht der IGMW (New York 1961), Bd. 1. Kassel 1961, S. 109 ff.
- Quattrocento-Intarsien als Quellen der Instrumentengeschichte, in: Kongressbericht der IGMW (Köln 1958). Kassel 1959, S. 300 ff.
- On Angel Concerts in the 15th Century: A Critical Approach to Realism and Symbolism in Sacred Painting, in: MQ XLIX, 1963, S. 450 ff.
- Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa, in: Les fêtes de la Renaissance. Paris 1956, S. 379 ff.
- Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. New York 1967
- The School of Gaudenzio Ferrari and the early History of the Violin, in: The Commonwealth of Music, hrsg. von Gustave Reese und Rose Brandel. New York 1965, S. 182 ff.

Auf eine Aufzählung der Instrumenten-Spezialliteratur wurde verzichtet, wenn es sich nicht um Werke von methodischem Interesse handelte. Hinweise finden sich in den jeweiligen Artikeln der MGG.

## Leo Schrade

### *De Scientia Musicae Studia atque Orationes*

Zum Gedächtnis des Verfassers herausgegeben im Auftrag der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ortsgruppe Basel, von Dr. Ernst Lichtenhahn. 22. Reden und Aufsätze. 613 Seiten mit 8 Bildtafeln und zahlreichen Notenbeispielen. Leinen Fr./DM 58.—

Um den Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, *Prof. Dr. Leo Schrade*, aus Anlass seines 60. Geburtstages im Jahre 1963 sinnvoll zu ehren, war damals die Herausgabe einer Sammlung von Aufsätzen des Gelehrten geplant. Leider zerstörte der frühe Tod Leo Schrades dieses Vorhaben. Die Herausgeberschaft hat nun das Buch als Gedenkschrift publiziert, zur Erinnerung an den hervorragenden Forscher, der sich unter anderem in Basel um den Ausbau des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität zu einem der bedeutendsten Institute bleibende Verdienste erworben hat.

#### Pressestimmen:

Die Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen, die zum Teil noch nicht veröffentlicht waren oder nur schwer zugänglich geworden sind, vermittelt ein eindrückliches Bild der Vielseitigkeit von Schrades musikwissenschaftlicher Forschung (die Themen reichen vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart und berühren Philosophie, Philologie, Pädagogik, Stilfragen, Biographisches, Praxis, Geschichte, Liturgie) und von seiner Fähigkeit, auch bei der Behandlung von Einzelercheinungen das Grundsätzliche und die Zusammenhänge mit dem Allgemeinen klar herauszuarbeiten. (Der Bund)

Es geht von Leo Schrades Schriften eine eigentümliche Faszination aus, die der Kombination historisch-exakten wissenschaftlichen Denkens mit einem ungemein differenzierten musikalischen Feingefühl entspringt. (Die Tat)

VERLAG PAUL HAUPt BERN UND STUTTGART

*Dr. Pierre M. Tagmann*

### **Archivalische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500–1627**

Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Band 14. 108 Seiten und 8 Bildtafeln. Kartoniert Fr./DM 18.80

Diese schön illustrierte, durch Datentafel und Index bereicherte Monographie der Mantuaner Domkapelle schliesst eine Lücke im Schrifttum über die oberitalienischen Kirchenkapellen und stellt zugleich einen bedeutenden Beitrag zur Geschichtsschreibung der Musik jener Epoche dar, in welcher gerade Mantua – bis zum Tode Herzogs Ferdinando – keine geringe Rolle gespielt hat. (Basler Nachrichten)

*Dr. Raimund Rüegge*

### **Orazio Vecchis geistliche Werke**

Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Band 15. 107 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text und einem Notenanhang. Kartoniert Fr./DM 20.80

In sorgfältigen Analysen zeigt der Autor, wie Vecchis Kirchenmusik im Unterschied zu seinem weltlichen Werk von retrospektiven Elementen beherrscht ist. In einem eigenen Kapitel wird seine handschriftliche überlieferte Tonartlehre für die Lösung des Chiavetten-Systems ausgewertet. (Musik und Kirche)

*Dr. Raymond Meylan*

### **L'Enigme de la Musique des Basses Danses du Quinzième Siècle**

Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Band 17. 133 Seiten mit vielen Notenbeispielen. Kartoniert Fr./DM 36.–

Es wird den Aussenstehenden interessieren, dass in diesem Werk die Untersuchungen (Vergleiche von zahlreichen Melodien) mit Hilfe eines Computers vorgenommen wurden. Unabhängig von der Methode ist diese Arbeit bedeutsam, dass Meylan neue Ansichten über die Entstehung der Melodiegerüste jener vor allem am burgundischen Hofe liebenvoll gepflegten Tänze vorbringt. (Der Bund)

*Silvia und Walter Frei*

## **Mittelalterliche Schweizermusik**

Schweizer Heimatbücher 130. 1967. 22 Seiten Text, 1 Faltafel und 32 Bildtafeln.

Das durch seine instruktiven Vorträge bestens bekannte Ehepaar vermittelt uns eine ausgezeichnete Darstellung der Schweizer Musik im Mittelalter. Vom ersten erhaltenen Dokument aus der Zeit der Völkerwanderung bis zu Clarean und Ludwig Senfl wird ein Zeitraum der Jahre 500–1560 in allgemeinverständlicher Weise vorgeführt. Jedem Abschnitt sind Ausgaben und Schallplattenzitate beigefügt. Ebenso wird die Mannigfaltigkeit durch ein wertvolles Literaturverzeichnis erhöht. Eine vergleichende Zeittafel beschliesst den Textteil. Anschliessend folgt ein Bildanhang, welcher durch seine Vielgestaltigkeit sehr aufschlussreich ist und sich durch gute Reproduktionen auszeichnet.

(Schweizer Musiker Blatt)

*Claude Lapaire*

## **Schweizer Museumsführer – Guide des musées suisses**

2., nachgeführte Auflage. 256 Seiten mit 36 Kunstdrucktafeln. Kartoniert Fr./DM 9.80  
Der deutsch-französische Museumsführer vermittelt in knapper und übersichtlicher Form Angaben über Standort, Anlage, Öffnungszeiten, Bestände, Leiter, Eintrittsgebühr usw. der schweizerischen Museen.

Ein Verzeichnis, das dem Besitzer in übersichtlicher Form ermöglicht, sich schnell und sicher über das Schweizer Museumswesen zu orientieren, kann nicht genug begrüsst werden, zumal wenn es auch typographisch vorbildlich ausgestattet ist. Sorgfältige Register ermöglichen dem Spezialisten schnell zu entscheiden, welche Museen für ihn besonders wichtig sind. Der Band ist zugleich Zeugnis für ein blühendes Sammlerwesen in der Schweiz. Der Führer kann anregend für weitere Bücher in anderen Ländern werden.

(Deutsche Kunst und Denkmalpflege)