

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

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 21 (1970)

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

Autor: Ravizza, Victor

Kapitel: Einleitung

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

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: 12.12.2025

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

Einleitung

Fragen, welche die Aufführungspraxis älterer Musik betreffen, gehören nach wie vor zu den umstrittensten. Das rührt 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 Kunstwissenschaft 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 Schalmeyen 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. Bessler: 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 Zusammenschau 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. Leichtentritt (*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 vergrößern 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.“