**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:** Zusammenfassung

**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:** 10.12.2025

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

## Zusammenfassung

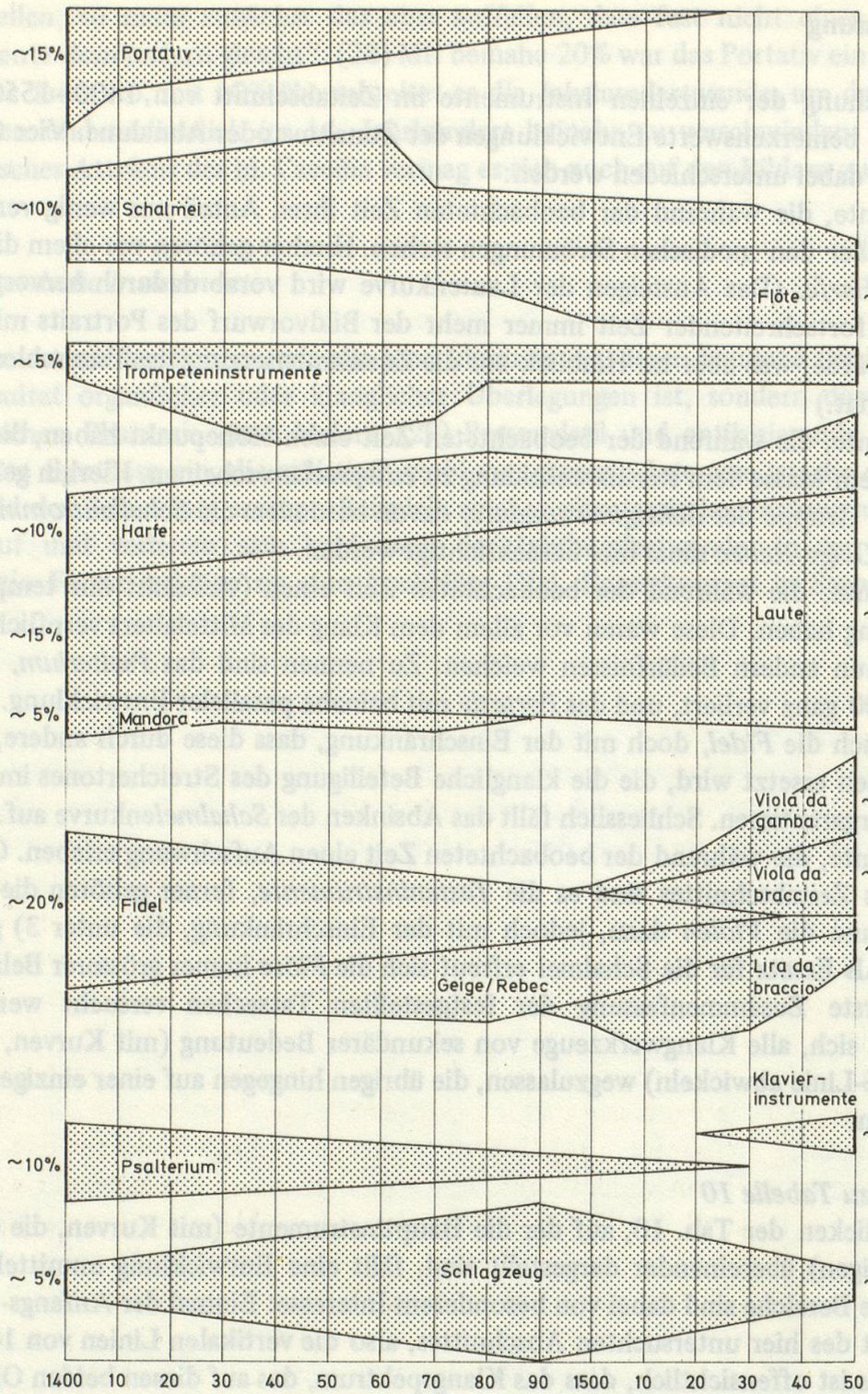
Die Untersuchung der einzelnen Instrumente im Zeitabschnitt von 1400–1550 zeigte bereits einige bemerkenswerte Entwicklungen der Zunahme oder Abnahme. Vier typische Fälle können dabei unterschieden werden:

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. Hierhin 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, modernere Typen ersetzt wird, die die klangliche Beteiligung des Streichertones im Ensemble weitergarantieren. Schliesslich fällt das Absinken der *Schalmei*enkurve 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.*


~15%
Portativ
~10%
Schalmei
Flöte
~10%
~5%
Trompeteninstrumente
~5%
~10%
~10%
Harfe
Laute
~30%
~15%
~5%
Mandora
Viola da gamba
~10%
Viola da braccio
~10%
~20%
Fidel
~5%
Lira da braccio
Geige/Rebec
Klavier-instrumente
~5%
~10%
Psalterium
~5%
Schlagzeug
~5%
1400 10 20 30 40 50 60 70 80 90 1500 10 20 30 40 50

*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 | Madonna | 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

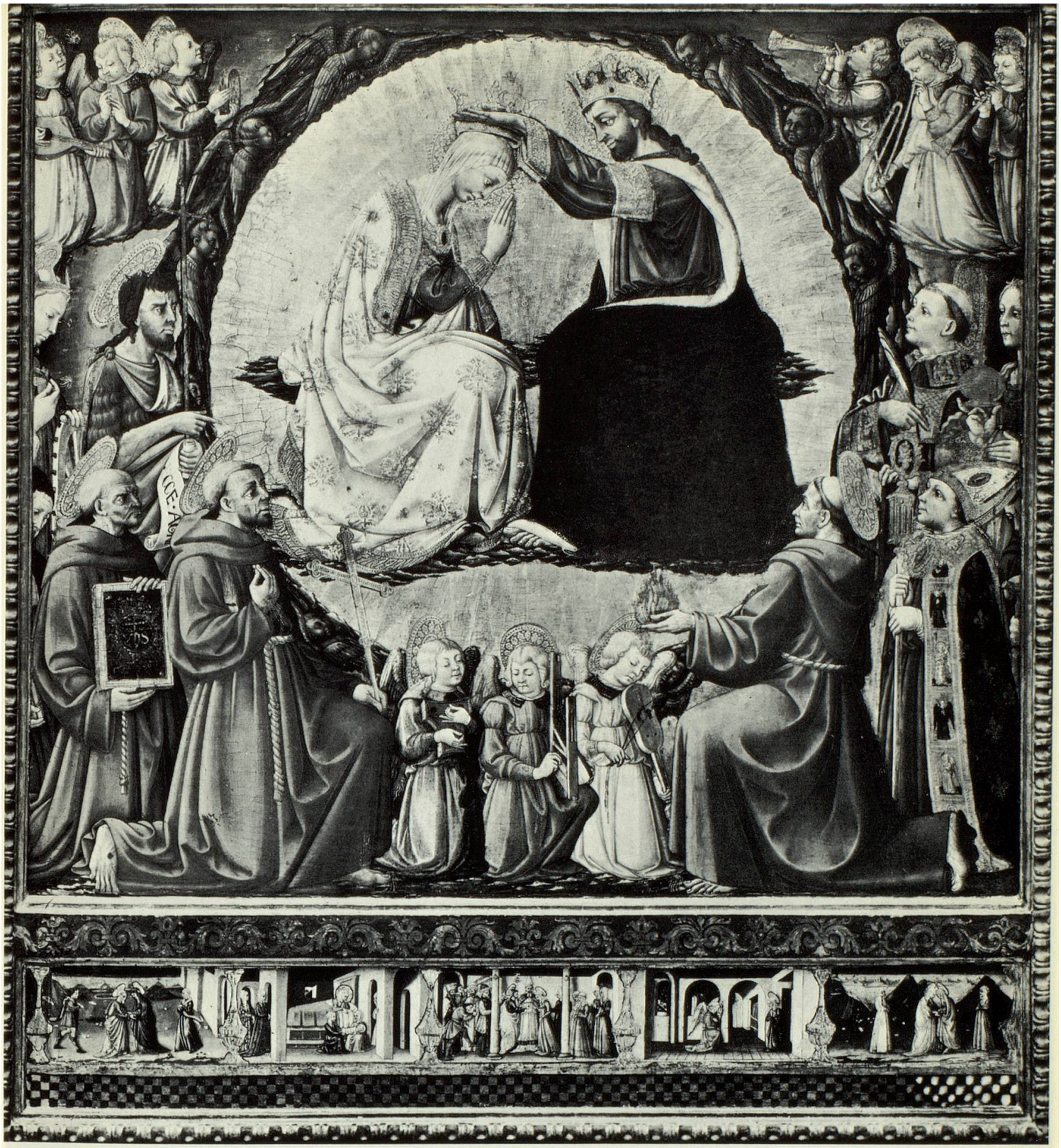


*Abb. 3:* Neri di Bicci: Krönung Mariae (Montecarlo bei S. Giovanni Valdarno)

*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 liessen 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 | 5 |
| 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 Bildaufbaues. 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 (= Zweistimmigkeit), 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. | **Madonna** | Instr. |
| Instr. | **Madonna** | Instr. | oder: | | Instr. | |

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)

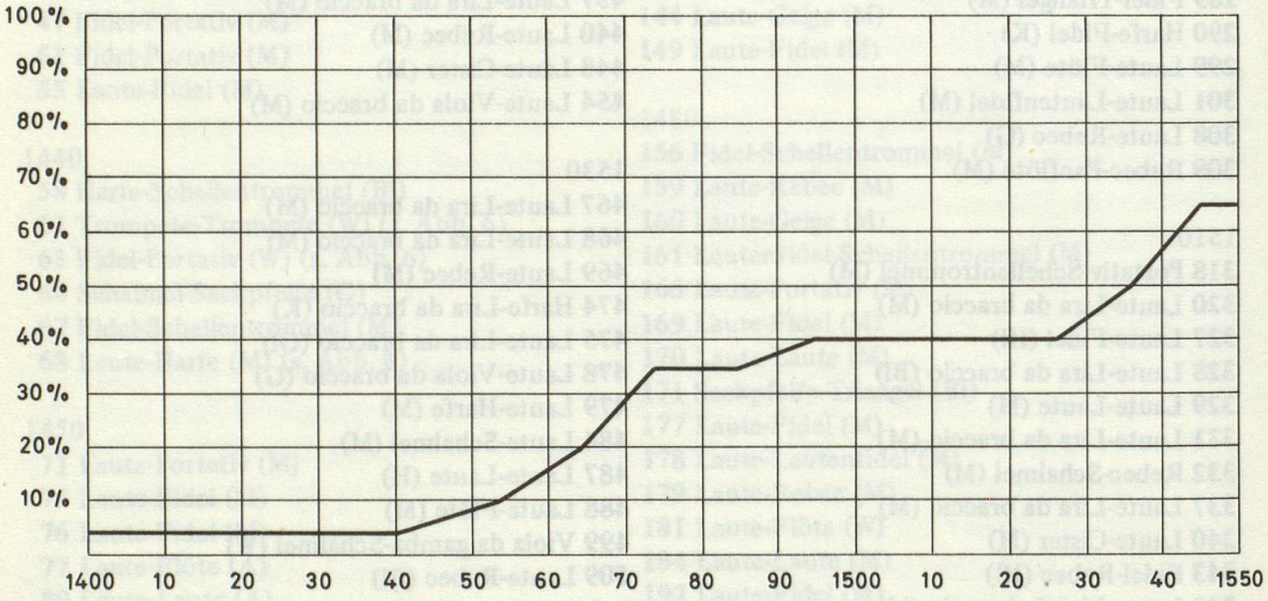
1530
467 Laute-Lira da braccio (M)
468 Laute-Lira da braccio (M)
469 Laute-Rebec (M)
474 Harfe-Lira da braccio (K)
475 Laute-Lira da braccio (Gl)
478 Laute-Viola da braccio (G)
479 Laute-Harfe (M)
484 Laute-Schalmei (M)
487 Laute-Laute (H)
488 Laute-Flöte (M)
499 Viola da gamba-Schalmei (W)
509 Laute-Rebec (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.

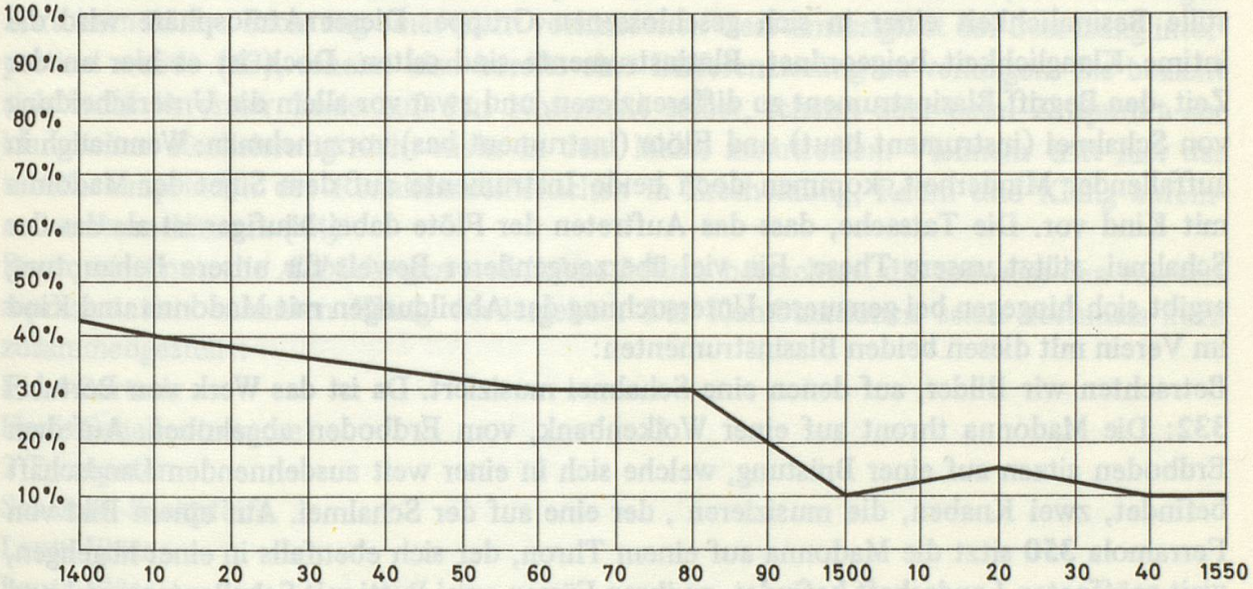
Anteil der *Kombination Zupfinstrument-Streichinstrument* unter den 2-stimmigen Ensembles:




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 Saiteninstrumente 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:

a) 30% der 3-stimmigen Kombinationen sind *Laute-Streichinstrument-Flöte*

b) 30% der 3-stimmigen Kombinationen sind *2 Zupfinstrumente und 1 weiteres Instrument,* wobei am häufigsten ein Streichinstrument hinzutritt

c) 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 (Gl)
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)

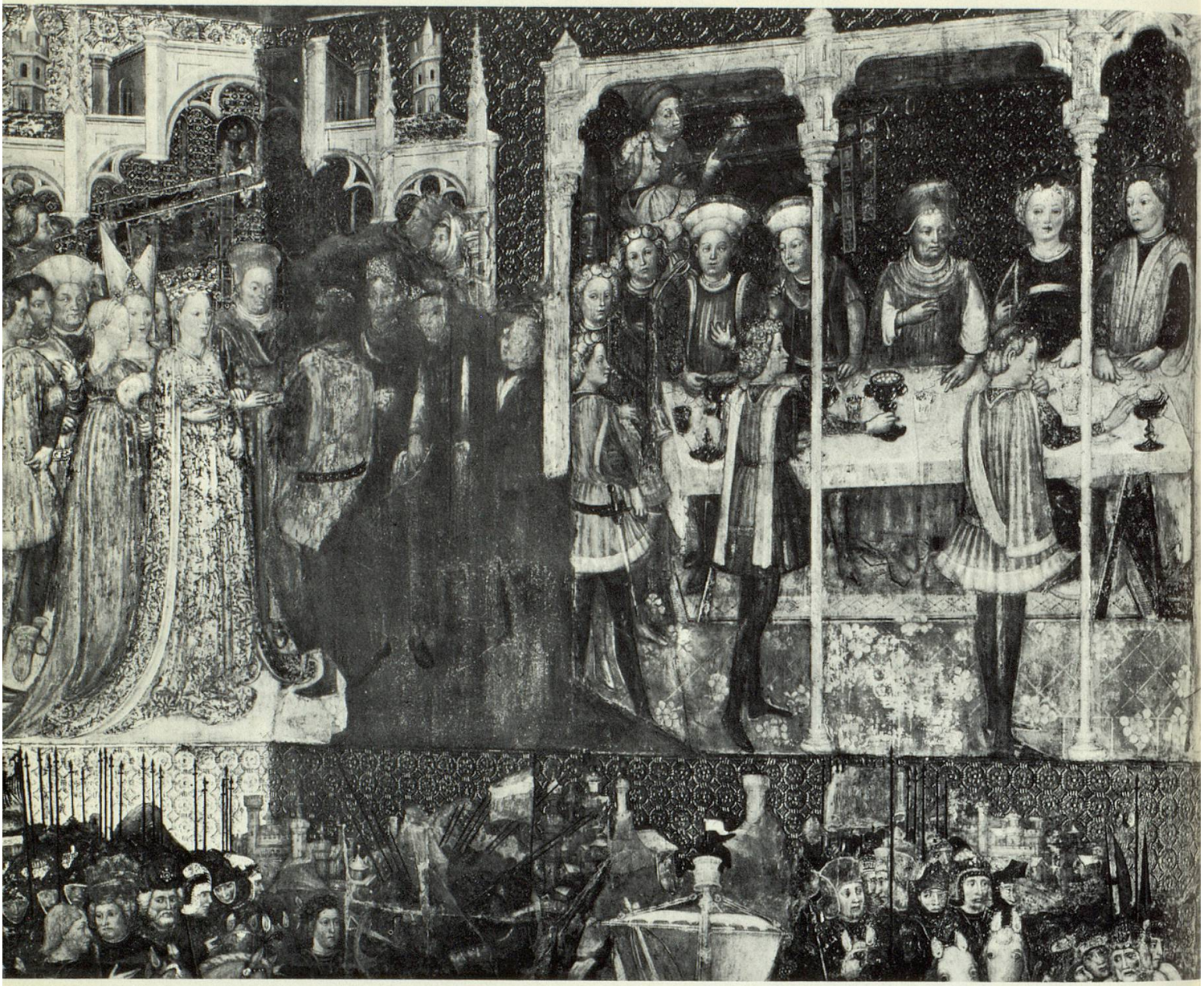


*Abb. 6:* Francesco Zavattari: Szene aus dem Leben der Theodolinde (Monza, Duomo)

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 Gamben (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)

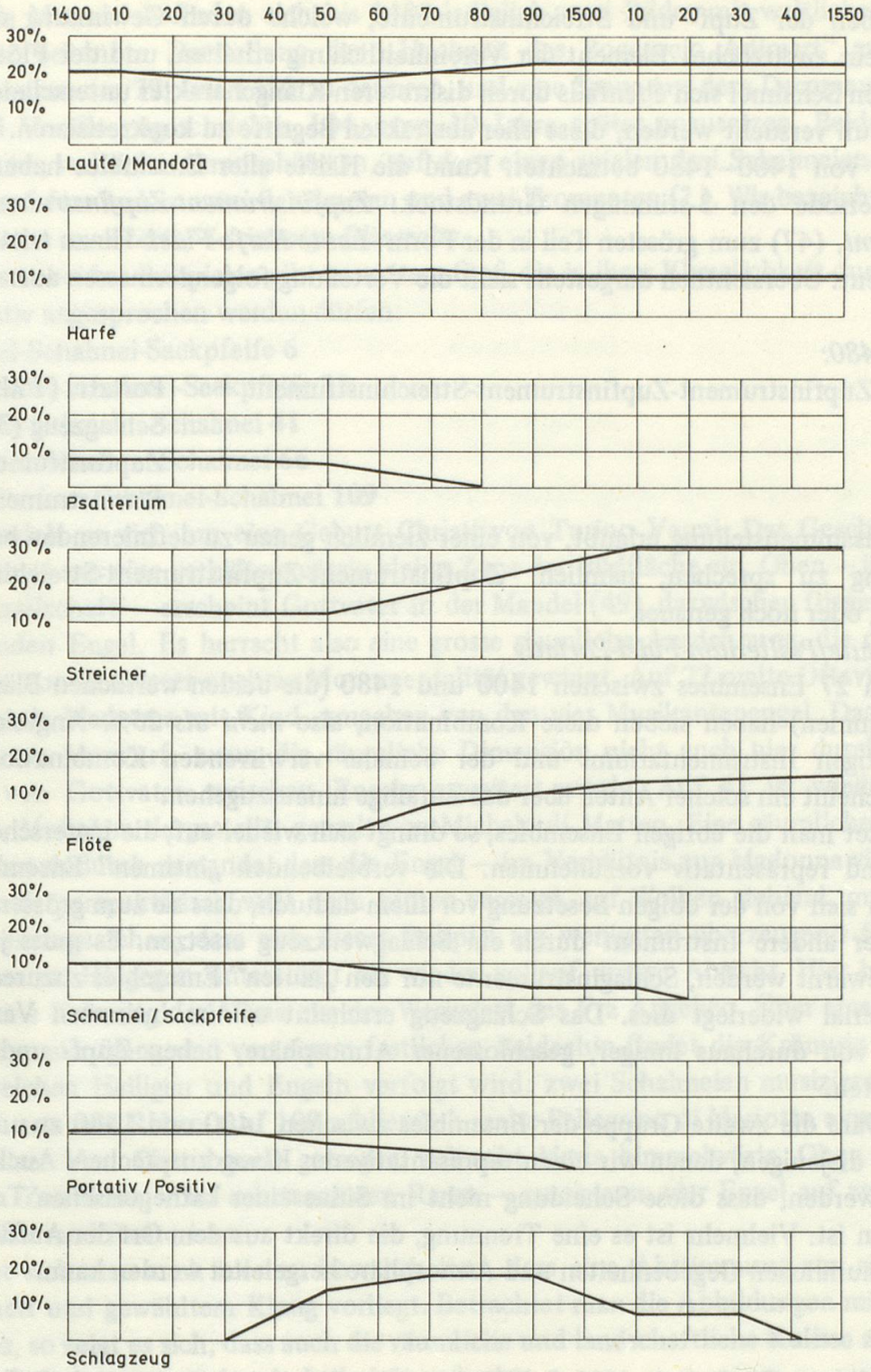
1520
**424** Laute-Laute-Psalterium-Lira da braccio (K)
**430** 4 Schalmeien (W)
**432** Laute-Laute-Lira da braccio-Schellentrommel (K)

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."


1400 10 20 30 40 50 60 70 80 90 1500 10 20 30 40 1550
30%
20%
10%
Laute / Mandora
Harfe
Psalterium
Streicher
Flöte
Schalmei / Sackpfeife
Portativ / Positiv
Schlagzeug

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 unterscheidend.
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 viertes 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 kathegorischen 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 einzugestehen, 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-Streichinstrument 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 Gamben
Laute-Harfe-Lira da braccio-Rebec
4 Flöten
2 Lauten-Psalterium-Lira da braccio
4 Flöten
Laute-Spinett-2 Gamben
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 kleinformatige 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-Trommel (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 zweitletzten 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 Niccolò 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 Schwegel (Bl)

1490
207 Schellentrommel-Flöte-Laute-Harfe (G)
209 Schellenring-Laute (G)
213 Trommel-Schwegel-Laute-Harfe-Rebec (H)
214 Schellentrommel-Laute (M)
233 Schellentrommel-2 Flöten (E)
225 Triangel-Schellenring-Schwegel-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 | *Krönung* |
| 19 Beispiele | *Himmelfahrt* |
| 11 Beispiele | *thronende Madonna mit Kind* |
| 4 Beispiele | Maria oder Christus in der *Glorie* |
| 4 Beispiele | *Engelkonzert* |
| 4 Beispiele | *weltlich* |

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 beizuordnen 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 hochrepräsentative 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 188:

| | | |
|---|---|---|
| 2 Trompeten | | 2 Trompeten |
| Schellentrommel | **Krönung** | Fidel |
| Schwegel/Trommel | | Laute |
| 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 | | Rebec |
| Lautenfidel | | 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 Mariae". 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 rühren 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 Mariae (Capo d'Istria, Palazzo Comunale)

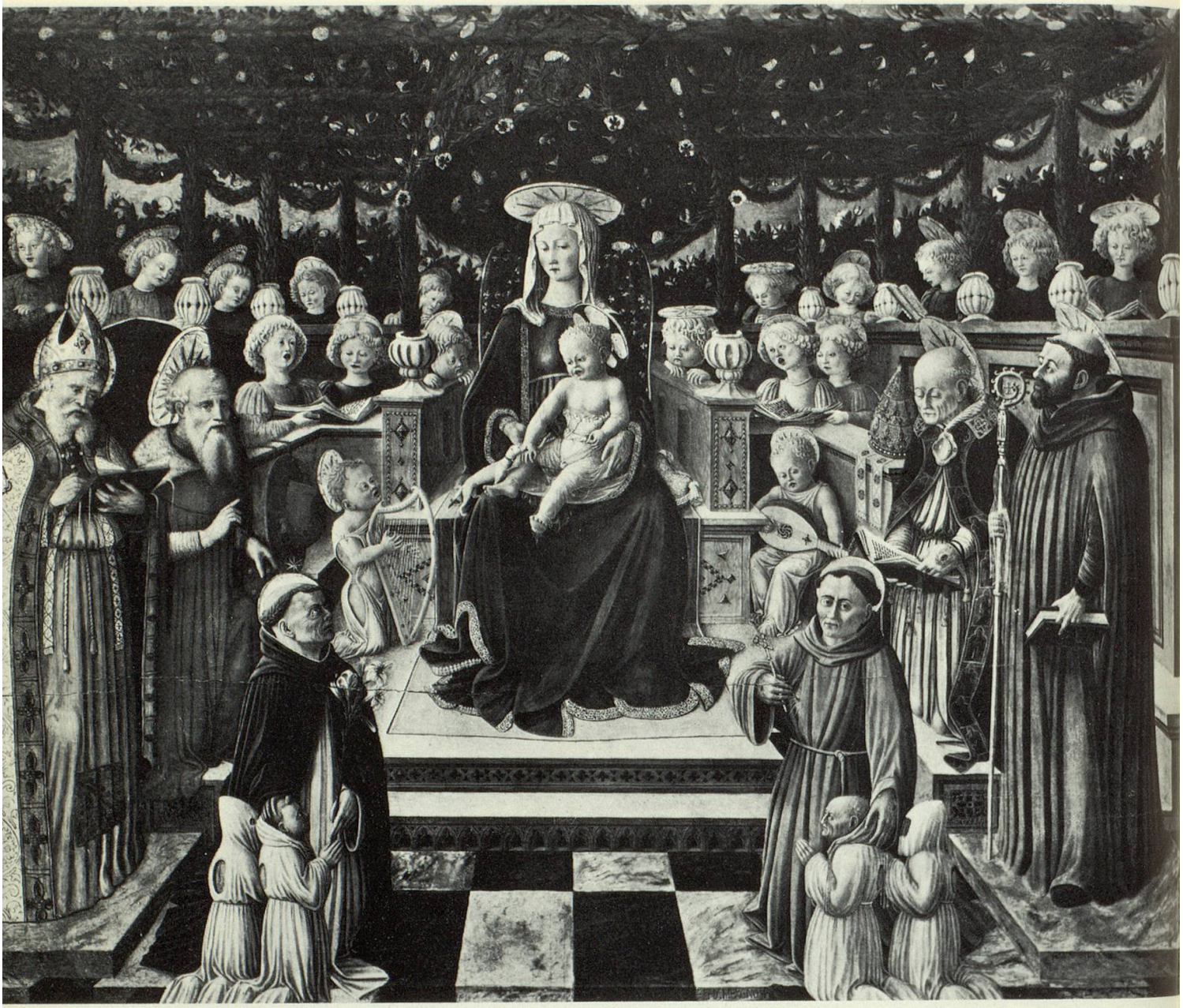


*Abb. 8:* Giovanni Boccati: Madonna mit Kind und Heiligen (Perugia, Galleria)

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 | **Madonna** | 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-strengen 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 Mariae" 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.

*d) Die Entwicklung der chorischen Zusammenstellung*

1410: 17 (s. Abb. 1)

Portativ
Fidel
Schalmei
Becken
(Busine)

**Madonna**

Portativ
Doppelflöte
Schellentrommel
Sackpfeife
(Busine)

---

1420: 24

Harfe
Fidel
Psalterium
Portativ

**Krönung**

Laute
*3 Schalmeien*

---

1430: 39

*3 Schalmeien*

**Himmelfahrt**

*Gitarre*
*Psalterium*
Sackpfeife
Fidel

Pauken Trompete
Tamburin
*Laute*
*Harfe*
Schellentrommel

---

1440: 70

Laute
Fidel
Psalterium

**Himmelfahrt**

*3 Schalmeien*

---

1450: 73 (s. Abb. 4)

Busine Pauken Becken Busine
Doppelflöte
Portativ
Fidel
*Mandora*
*Laute*
*Harfe*
Schwegel/Triangel
Sackpfeife

**Himmelfahrt**

*2 Trompeten 2 Schalmeien*
*Laute*
*Psalterium*
*Harfe*
Sackpfeife
Rebec
Psalterium
Fidel
Schellentrommel

---

1470: 140

*Laute*
*Psalterium*
*Harfe*
*Hackbrett*

**Krönung**

2 Schalmeien
Trommel
Mandora
Positiv

1480: 188

2 Trompeten — 2 Trompeten

*Schellentrommel*
*Schwegel/Trommel*
*Becken*

**Krönung**

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

**Himmelfahrt**

Schalmei

*2 Lauten*

*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*
*Laute*
Triangel

450

**Putti**

*3 Schalmeien*
*Viola da braccio Rebec Geige*

1530: 508 (s. Abb. 7)

*Harfe Cister*
*Laute*
*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 hin scheinen alle wichtigen Instrumentengattungen in ein solches Stadium getreten zu sein. (59) So erschienen bereits ein 4-stimmiges Gambenensemble, 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 fortgeschrittendste. 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 Fanfareninstrumente 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 Sänder 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 Musiziervorganges. 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 wirklichkeitsgetreu 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 Cäciliendarstellung 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<br>+ Gesang | Sänger<br>+ Noten | Laute<br>+ Gesang | |
| 440 | Rebec<br>(schweigt) | Laute | Sänger<br>+ Noten | |
| 448 | Cister<br>+ Gesang | Sänger<br>+ Noten | Laute<br>+ Gesang | |
| 459 | 3 Sänger + Noten | Viola da gamba | | |
| 488 | Laute<br>+ Gesang | Sänger?<br>+ Noten | Flöte | |
| 499 | Viola da gamba | Sängerin<br>+ Noten | Schalmei | |
| 519 | Viola da gamba | Querflöte | Sängerin<br>+ Noten | Lira da braccio |
| 526 | Laute<br>+ Gesang Noten | Querflöte | | |
| 531 | Laute | Sängerin<br>+ 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."