

Nicole Schwindt

»Clarus vocum manuumque« – Alexander Agricola, Komponieren zwischen den Stühlen*

Für einen Musiker der vorbarocken Zeit war es durchaus nicht selbstverständlich, dass er ein Instrument spielte. Für Sänger bzw. Komponisten war dies womöglich eher die Ausnahme als die Regel. Von manchen Komponisten wissen wir es (eher durch historische Randnotizen): etwa dass Orlando di Lasso im 16. Jahrhundert, wahrscheinlich auch Hayne van Ghizeghem hundert Jahre früher Laute spielten,¹ oder dass Nicolaus Krombsdorfer nicht nur ein hervorragender Spieler, sondern auch exzellenter Sänger war (»cantor et pulsator excellentissimo«), so dass er in seltener Personalunion die Posten des Organisten, Sängers und Kapellmeisters einnehmen konnte.² Von den meisten wissen wir nichts, gelegentlich wissen wir von ihnen aber auch, dass sie nichts spielten. Leonhard Lechner, der hundert Jahre später als Alexander Agricola, nämlich 1606, starb, bezeugte selbst in einem Brief, er beherrsche

* Die Beiträge des vorliegenden Bandes geben in überarbeiteter Form die Referate wieder, die am 28. April 2006 beim gleichnamigen Symposium anlässlich des 500. Todesjahres Alexander Agricolas in der Musikhochschule Trossingen gehalten wurden. Die Tagung wurde dankenswerterweise von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützt.

- 1 Massimo Troiano, *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568*, hrsg. und übersetzt von Horst Leuchtman, München 1980 (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, 4), S. 313. In Guillaume Crétins Trauergedicht auf Johannes Ockeghem heißt es, Hayne habe als Mitglied des Himmelschores »Ut heremita solus« zur Laute gesungen, um Ockeghem bei seiner Ankunft im Himmel zu begrüßen: »Hame en la fin dict avecques son luz Ce motet, ut heremita solus« (*Œuvres poétiques*, hrsg. von Kathleen Chesney, Paris 1932, Reprint Genf 1977, Vers 221f.); angesichts der höchst komplexen Faktur der Komposition rief schon Reinhard Strohm (*The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 480) aus: »It is unlikely indeed that anyone on earth could play the piece on the lute!« Es handelte sich wohl um eine poetische Metapher, die allerdings bewusst verwendet worden sein dürfte, denn das anonyme Lied »La plus grant chière« bestätigt, dass Hayne und Robert Morton auf leisen Instrumenten spielten und sangen (»... sur bas instrumens à planté ont joué et si fort chanté ...«), siehe *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent. Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Banco rari 229*, hrsg. von Howard Mayer Brown, Chicago 1983 (Monuments of Renaissance Music, 7), Music Volume, S. 147.
- 2 Als Niccolò Tedesco war er in Ferrara ca. 1436 bis 1462 tätig und trat 1463 in den Dienst Sigismunds von Tirol, siehe Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge, Mass. 1984 (Studies in the History of Music, 2), S. 161 und öfter.

kein Instrument.³ Noch war das Vokale nicht nur eine allgemeine ästhetische Orientierungsgröße, sondern ein autonomer Wert, ja, ein absoluter Wert, der keiner Ergänzung bedurfte.

Die Dichotomie »vokal – instrumental«, die auch der Denkfigur »Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus« zu Grunde liegt, ist eine Konstruktion späterer Zeit. Nicht dass die Kategorien der mit menschlicher Stimme gesungenen und mit artifiziellen Klangwerkzeugen gespielten Musik nicht auseinander gehalten worden wären – schon Aristides Quintilianus führt um 400 n. Chr. separate Ordnungen für die Lehre von der menschlichen Stimme (μέλος ὠδιχόν) und die Lehre von den Instrumenten (μέλος ὀργανιχόν) ein,⁴ gefolgt von den diversen mittelalterlichen Klassifikationen eines Isidor von Sevilla oder Regino von Prüm, die jeweils eigene Sparten für die von technischen Geräten erzeugte *musica organica* bzw. *artificialis* kennen.⁵ Doch das genau ist der Unterschied: Sie halten Vokal- und Instrumentalmusik auseinander. Dass sie in ein Wechselverhältnis treten, sich gegenseitig inspirieren (sei es durch Abgrenzung, sei es durch Annäherung), wird noch nicht reflektiert. Ganz charakteristisch wird diese traditionelle Vorstellung beispielsweise von Guillaume Crétin in eine poetische Szenenordnung umgemünzt. In seinem berühmtem Deplorationsgedicht auf Johannes Ockeghem, das im Himmel spielt und wo Ockeghem bei seiner Ankunft von der Kollegenschaft empfangen wird, heißt es: »tous instrumentz cesserent, Et sur ce point les chantres commencerent« (»alle Instrumente beendeten ihr Spiel und in diesem Augenblick begannen die Sänger«).⁶

Vor diesem Hintergrund lässt eine Formulierung, wie sie der Beginn des Epitaphgedichts auf den Musiker Alexander Agricola enthält, aufhorchen. In Dialogform heißt es dort:

3 Brief vom 1. März 1596; siehe Klaus Aringer, Art. »Lechner, Leonhard«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 10, Kassel und Stuttgart 2003, Sp. 1409.

4 Zusätzlich zur Lehre vom Melos und der Lehre vom Rhythmus, siehe Heinrich Hüsch, Art. »Musik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 9, Kassel 1961, Sp. 980.

5 Ebda. Dagegen bezieht sich Boethius' Begriff der *musica instrumentalis* auf die menschlich erzeugte und damit wirklich erklingende Musik, wie sie sich etwa noch in der dreifache differenzierenden Formulierung von Jacobus von Lüttich spiegelt: *musica* a) *mundana*, b) *humana*, c) *instrumentalis vel sonora*.

6 G. Crétin, *Œuvres poétiques* (wie Anm. 1).

Musica quid defles? Perit mea cura decusque.
 Estne Alexander? Is meus Agricola.
 Dic age qualis erat? Clarus vocum manuumque.
 ...⁷

Musik, wen beweinst du? Hin ging mein Liebling, meine Zierde.
 Ist es Alexander? Ja, mein Agricola.
 Sag, wie war er? Berühmt wegen seiner Stimme und seiner Hände.
 ...

Was kann das heißen? Bisher wurde es immer als ein Hinweis darauf gelesen, dass Agricola nicht nur ein ausgezeichneter Sänger war,⁸ sondern ein ebensolcher Instrumentalist, wenngleich wir keinen Hinweis darauf haben, welches Instrument er mit Händen traktierte. Rob Wegmans jüngste Zurückhaltung, der »clarus vocum manuumque« eher als Metapher begreifen will und in vorsichtiger Abstraktion mit »Renowned for his sounds and for his workmanship« übersetzt,⁹ scheint mir ungerechtfertigt, wenngleich verständlich. Denn in der Tat steckt in der Koppelung der beiden Tätigkeiten Sprengstoff – eben der Sprengstoff, der die erneute Auseinandersetzung mit der Thematik anregte.

Kunstvolle Musik von Instrumenten hervorgebracht erhält im Laufe des 15. Jahrhunderts eine Bedeutung – in ihrer Quantität, in ihrer Differenziertheit, in ihrer ästhetischen Wertschätzung –, die nicht mehr in eine Sonderkategorie zu relegieren war. Vielmehr setzt sie mit ihrer faktischen Präsenz und Stärke einen nachhaltigen, noch die nächsten Jahrhunderte beschäftigenden Prozess in Gang,¹⁰ der als kleines Indiz auch das Junktim, dass ein Sänger ein hervorragender Instrumentalist sein könne, glaubhaft macht. Ja, es scheint geradezu symptomatisch zu sein, dass eine solche Paarung für die

7 Zit. nach *Symphoniae jucundae atque adeo breves 4 vocum, ab optimis quibusque musicis compositae*, hrsg. von Hans Albrecht, Kassel 1959 (Georg Rhau. Musikdrucke aus den Jahren 1538–1545, 3), Nr. 49, S. 165. Zu der Hypothese, dass die Vertonung dieses Lamentos von Juan de Anchieta stammen könnte, vgl. Tess Knighton, »Music, why do you weep?« A lament for Alexander Agricola (d. 1506), in: *Early Music* 34 (2006), S. 427–441.

8 Das andere Epitaphgedicht (»O dure mort«) spricht traditionell vom alle Musiker überragenden Sänger (»Chantre excellent sur tous musiciens«) und dass der Tod seine triumphierende Stimme zerschlagen habe »a[s] cassé la triomphante voix« (B-Br, 14864-65, fol. 70^v); zit. nach Rob C. Wegman, »Agricola, Bordon and Obrecht at Ghent: Discoveries and Revisions«, in: *Revue belge de musicologie* 51 (1997), S. 61.

9 Ebda., S. 49.

10 Dagegen erkennt Louise Litterick (»On Italian Instrumental Ensemble Music in the Late Fifteenth Century«, in: *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources and Texts*, hrsg. von Iain Fenlon, Cambridge 1981, S. 117–130) keine Brücke zwischen der Instrumentalmusik des 15. und der seit der Mitte des 16. Jahrhunderts, als sie gewissermaßen neu erfunden werden musste.

Zeit um 1500 thematisiert wird. Voraussetzung dafür war allerdings, dass das Instrumentale sich als eigener Wert etablierte, seine Autorität nicht ausborgte (etwa prachtvolle Trompetenmusik als Symbol herrschaftlicher Macht, nicht per se als Musik).¹¹ Die Sprengkraft liegt nun weniger in dem, was Musikgeschichte-Lehrbücher mit dem Schlagwort »Emanzipation der Instrumentalmusik« belegen, um dann auf den florierenden Sektor der selbstständigen, auch freien instrumentalen Musikarten, das Lautenpräludium, die Orgelkanzone, das Ensemblericercar etc., einzuschwenken. All das könnte noch immer unter der Flagge der mittelalterlichen Apparate-Musik mit exklusivem Status segeln, die auch die »Ghettoisierung« der Instrumentalisten im Bezirk der schriftlosen Musik erlaubte, wo sie im 16. Jahrhundert in Notendruck nicht selten als illiterate Benutzer (»che non sanno cantare«, »die nicht [notenmäßig] singen können«) gehandelt werden.¹² »Sonate, que me veux-tu?« – anachronistisch gesprochen.

Innovativ ist indes die Kombination, gegebenenfalls die Verbindung, vielleicht sogar die Synthese oder gar die Einheit der beiden Qualitäten des Vokalen und des Instrumentalen. Um Missverständnissen vorzubeugen: Es sei keinesfalls gesagt, dass das synchrone Zusammenwirken von Gesangsstimmen und Instrumenten etwas Neues sei (obwohl – dies in Parenthese – seit Christopher Page und David Fallows die selbstverständliche Annahme einer lustig-unbekümmerten Mischung von Gesang und Spiel in Ensemble-darbietungen des 15. Jahrhunderts bedrohlich demontiert wurde;¹³ als wirklich feste, aber auch eigene Misch-Besetzung bleibt letztlich nur der archaische Typus des Gesangs zur Laute eine stabile Option). Innovativ gegenüber einer (wie auch immer gearteten) Praxis des Kombinierens ist allerdings der Schritt in die Reflexion, wie sie sich in der so lakonischen wie ausbalancierten Formulierung »clarus vocum manuumque« sachte andeutet, in der die Stimme (oder eigentlich sogar: das Stimmband) und die Hände zwar als distinkte Werkzeuge aufgerufen werden, aber – über ein grammatisches

11 Vgl. dazu grundsätzlich Jürgen Heidrich, »Instrumentalisten als Autoritäten«, in: *Autorität und Autoritäten in musikalischer Theorie, Komposition und Ausführung*, hrsg. von Laurenz Lütteken und Nicole Schwindt, Kassel 2004 (Trossinger Jahrbuch für Renaissance-musik, 3), S. 53–63.

12 So z. B. die Zielgruppe der Regeln in Francesco Spinacino, *Intabulatura de lauto. Libro primo*, Venedig: Ottaviano Petrucci 1507, RISM 1507⁵, Reprint hrsg. von François Lesure, Genf 1978, fol. 2.

13 Christopher Page, »The Performance of Songs in Late Medieval France: a New Source«, in: *Early Music* 10 (1982), S. 441–450; David Fallows, »Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474«, in: *Studies in the Performance of Late Medieval Music*, hrsg. von Stanley Boorman, Cambridge 1983, S. 109–159.

Manöver – als verknüpft, nicht getrenntes Instrumentarium erscheinen. Singen und Spielen können (auf höchstem Perfektionsniveau) in Personalunion auftreten, nicht unbedingt gleichzeitig wie beim Orpheus-artigen Lautensänger, aber als Disziplinen von ästhetischem Wert aufgrund derer beider man als Musiker Ruhm erwerben konnte.

Man mag mein Insistieren auf der symptomatischen Bedeutung dieser winzigen Textstelle als Überinterpretation bewerten. Doch auch auf diese Gefahr hin will ich an ihr festhalten, denn sie stellt – sofern sie sich als tragfähig erweist – den Schlüssel zur Konzeption des Bandes dar. Drei Sachverhalte sind in der Musikhistoriographie wohlbekannt:¹⁴

Erstens der quellenspezifische Sachverhalt: Seit den 1460er-Jahren mehrt sich, in verschiedenen Kontexten, die Überlieferung textloser Stücke; dieser Überlieferungsbefund erreicht mit Ottaviano Petruccis an der Jahrhundertwende einsetzenden Drucken seinen markanten Höhepunkt. Davon sind mehrere Kategorien betroffen: Werke, deren ursprünglicher Text von woanders her bekannt ist; Kompositionen, die mit ganz verschiedenen Texten kursierten; Sätze mit Textmarken bzw. Textincipits, die immerhin darauf hindeuten, dass sie einmal mit einem Text assoziiert wurden; Stücke mit Überschriften, die wenigstens einen begrifflich-inhaltlichen Horizont andeuten; Tonsätze mit Titeln, die nichts anderes zu bezwecken scheinen, als dass man sie über einen Namen oder eine formale Bezeichnungsweise identifizieren kann; Musik ohne alle sprachliche Zutat.

Zweitens der stilistische Sachverhalt: Seit den 1470er/80er-Jahren häufen sich in den musikalischen Notaten auffällig Passagen, die einen großen Ambitus einnehmen, schnelle Figurationen, insbesondere Skalenausschnitte, stereotype Rhythmen wie z. B. fortgesetzte Punktierung oder Triplierung, kurze formelhafte Figuren, die auch gerne von verschiedenen Stimmen pingpong-artig aufgegriffen werden, Ton- und vor allem Motivrepetitionen, nicht nur als Imitationsmotive, sondern auch in Form von bisweilen ausufernder Sequenzbildung, das alles nicht selten unter formalen Bedingungen wie immenser Länge der einzelnen Stücke, die oft auch noch nur geringfügig durch Kadenz oder sonstige Techniken wie (Atem-)Pausen gegliedert erscheinen.

Drittens der organologische Sachverhalt: Im tonangebenden Instrumentarium ist im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts ein doppelter Wandel er-

¹⁴ Neuere kurze Bestandsaufnahmen der älteren Forschungsliteratur bei Carl F. Jickeli, *Textlose Kompositionen um 1500*, Frankfurt a.M. 1994 (Europäische Hochschulschriften, 36.119), insbes. S. 4–13, und Armin Brinzing, *Studien zur instrumentalen Ensemblesmusik im deutschsprachigen Raum des 16. Jahrhunderts*, Göttingen 1998 (Abhandlungen zur Musikgeschichte, 4), Bd. 1: *Darstellung*, insbes. S. 18–35.

kennbar. Nicht nur, dass manche Instrumente zu ›Auslaufmodellen‹ werden (etwa die Fidel) und ihre Rolle an neue Instrumententypen abtreten (die mit einem Bogen gestrichenen Instrumente der Viola-da-gamba-Familie seit den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts, zugleich Geigen sowie Posaunen). Diese neuen Favoriten, aber auch die überlebenden älteren (Flöten, teilweise Pommern) werden in abgestuften Größen verfügbar gemacht, in Familien gebaut und auch in Familien gespielt (wenngleich das noch nicht die ›Großfamilien‹ Praetorius'scher Dimension, sondern eher ›Klein-‹ oder ›Kernfamilien‹ sind). Einstimmig zu spielenden Instrumenten wird nun auch zunehmend die sonore Tiefe, die männlichen Sängern in der Regel zur Verfügung steht (und in der Musik seit Ockeghem weidlich ausgenutzt wird) erreichbar.

Aus einer durchaus teleologisch zu nennenden historiographischen Konstruktion werden diese Sachverhalte verkettet: als frühe Anzeichen für die Ausbildung einer eigenständigen, d. h. nach autonomen Gesetzen funktionierenden Instrumentalmusik. Und diese Grundannahme qualifiziert dann auch dazu zu beurteilen, ob eine bestimmte, eventuell nachträgliche Textierung gelungen ist oder nicht, ob – um es überspitzt auszudrücken – der bearbeitende Zeitgenosse den Gang der Geschichte durchschaut hat oder nicht. Die Folge dieses Interesses ist nachvollziehbar: Es geht – ausgesprochen oder unausgesprochen – darum, der Instrumentalmusik ein Repertoire zu sichern.¹⁵ Und deshalb schwingt in dem methodischen Eingeständnis, wie es beispielsweise unlängst Lorenz Welker, Vorarbeiten anderer Autoren zusammenfassend, formulierte, eine gewisse Enttäuschung mit: »Eindeutige Stilkriterien, die vokal und instrumental voneinander scheiden, gibt es offenbar nicht. Und alle Versuche, Instrumentalmusik ausschließlich mit Hilfe von sicheren stilistischen Kriterien zu identifizieren, sind bisher fehlgeschlagen.«¹⁶ Kriterien müssten von anderer Seite kommen. Voraussetzung dieser Herangehensweise ist die Annahme einer »ursprüngliche[n] Zweckbestimmung

15 Von diesem Interesse ist auch noch die jüngste, im November 2006 erschienene einschlägige Monographie von Jon Banks (*The Instrumental Consort Repertory of the Late Fifteenth Century*, Aldershot 2006) geprägt: Sehr wohl von stilistisch-idiomatischer Charakteristik ausgehend in Verbindung mit quantitativer Quellenerhebung lenkt Banks den Blick auf eine ganz spezifische Formation, das (vorwiegend dreistimmige) Lautenconsort bzw., etwas weiter gefasst, das Ensemble aus Zupfinstrumenten, das dann auch verwandte Instrumente wie Gittern einschließt. Das organologische Umfeld von Harfe, Hackbrett und Saiteninstrumenten mit Tastenmechanismus wird von Banks nicht diskutiert.

16 Lorenz Welker, »Instrumentalspiel, instrumentaler Stil und die Instrumentalsätze bei Petrucci«, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), S. 119f.

der Sätze«,¹⁷ eines klaren Autorwillens auf Seiten der Komponisten hinsichtlich vokaler oder instrumentaler Aufführung, freilich ohne dass wir über externe Belege für diesen Willen verfügen würden und unsere Rekonstruktionen so immer hypothetisch bleiben.

Wir befinden uns in einer methodisch prekären Situation: Um dem Teleologie-Vorwurf zu entgehen, scheint man von der Klassifikationsstrategie mit ihrer permanenten Frage »Ist das vokal?«, »Ist das instrumental?« abrücken zu müssen. Von dieser Scylla gelangt man aber zu Charybdis und in den unproduktiven Fatalismus einer postmodernen Haltung des »anything goes«. Die konzeptionelle Idee, die der Planung des Symposiums und der Publikation zugrunde lag, war daher eine andere:

Wenn wir davon ausgehen, dass Agricola selbst in seiner ausführenden und – unterstelltermaßen – komponierenden Identität zwischen den Stühlen »Vokalität« und »Instrumentalismus« saß oder, um das Bild etwas im Sinne des vorangestellten Zitats zu modifizieren, dass er auf beiden Stühlen saß; wenn wir uns ferner der etablierten Meinung anschließen, dass kompositorische Prozeduren und stilistische Merkmale, die wir tendenziell mehr dem Instrumentalen zuschlagen, und solche, die wir tendenziell eher als vokalidiomatisch einstufen, bei Agricola in besonderem Maße unabhängig von bestimmten Gattungen und im gesamten Œuvre anzutreffen sind, ja dass er diese Grauzone zwischen Vokalität und Instrumentalismus – mehr oder weniger bewusst, aber bestimmt – in seiner Schreibweise ausnutzt; wenn wir schließlich zur Kenntnis nehmen, dass sein Werkbestand und vor allem dessen Überlieferung nur bedingt Anhaltspunkte dafür liefern, welche spezifische akustische Realität ihm selbst vorschwebte, ob er überhaupt ein bestimmtes Klangbild für konkrete Stücke favorisierte, dann können wir die Spurensuche nach idiomatischen Formulierungen, die aus vokalen oder instrumentalen Gegebenheiten und Bedürfnissen erwachsen, viel entspannter angehen. Dann lassen sich auch andere Fragen im positiven Sinn stellen:

Welche ästhetischen Werte suchte Agricola? Welches stilistische Ideal leitete ihn? Ist es nachvollziehbar, wie bestimmte Gesangsmanieren und Spielweisen die melodische, rhythmische oder sonstige Vorstellung des Komponisten inspirierten? Wie funktioniert die Mischung unterschiedlicher klanglicher Idiome in verschiedenen Gattungen? Welche Konsequenzen hat die stilistische Überblendung, wenn man die Musik in unterschiedlichen Besetzungen realisiert? Entstehen gerade daraus neue Qualitäten? Gibt es Beziehungen zwischen musikalischen Phänomenen und bestimmten Quellentypen

17 Ebda., S. 113.

und Überlieferungswegen? Wie wirkten sich regionale oder lokale Musiziergepflogenheiten auf musikalische Stile aus? Was ist als historische Praxis dokumentierbar und welche Aspekte müssen heute aktuell und als Hypothese entschieden werden? Kann man daraus womöglich objektive und nachvollziehbare Optionen und Empfehlungen für konkrete Ensemblezusammenstellungen ableiten? Wie flexibel hinsichtlich der Ausführung sind die Tonsätze?

Diese Fragen sind nur im Verbund sinnvoll zu beantworten. So ist auch der Strauß der hier versammelten Beiträge eine multiperspektivische Sicht auf ein noch immer rätselhaftes, nicht selten polarisierendes Œuvre. Auch die in diesem Band vertretenen Ansichten divergieren – aufgrund ihres Erkenntnisinteresses und ihrer Methoden.

Fabrice Fitch beschreibt den verzweigten, weitschweifigen, unsystematischen Stil *Agricolas* als generelles Konzept, das eine simple Applikation auf zeittypische stilbildende Figuren nicht zulässt.

Peter Woetmann Christoffersen erklärt zahlreiche dieser eigentümlichen musikalischen Physiognomien, vor allem die weitausholenden und verästelten, aus der – und damit *Agricolas* – Praxis des professionellen Stegreif-Singens.

Indes führt Warwick Edwards vor Augen, inwiefern die überlieferten Quellen selbst ohne Aussagekraft seien. Da die Stimme quasi ein Instrument verkörperte und die Worte nicht zur Essenz der Musik gehörten, sei deren Anwesenheit bzw. ihr Fehlen sekundär und dies in den Quellen folglich nicht indiziert. Eine Ausnahme stellen die *cantus-figuratus*-Sätze dar, die ein charakteristisches, aus der Improvisation erwachsenes instrumentales Repertoire ausbildeten.

Im Gegensatz dazu verfolgt Eugeen Schreurs die Spuren, wie sich in den Niederlanden instrumentale und vokale Sphäre hinsichtlich der musizierenden Ensembles als auch der musizierten Stücke zu trennen begannen.

Marc Lewon lotet (teils über die überlieferten Notentexte hinaus) die Möglichkeiten einer Realisierung auf der Laute oder mit zwei Lauten im Sinne der für die Zeit um 1500 zu rekonstruierenden Musikpraxis aus.

Von dem Faktum ausgehend, dass es grundsätzlich kein Problem darstelle, Vokales instrumental auszuführen, sucht Kees Boeke die Grenzen des vokal Darstellbaren in der Möglichkeit, Text zu applizieren. Bei der Verwendung von Instrumenten plädiert er für die Berücksichtigung der Spezifik der Instrumente vor der organologischen Umorientierung im frühen 16. Jahrhundert hinsichtlich Größe und Tonhöhe.

Andrea Lindmayr-Brandl schließlich macht die Nagelprobe auf den Effekt der diversen grundsätzlichen Besetzungsmöglichkeiten (vokal, instrumental, vokal-instrumental gemischt) anhand von drei CD-Einspielungen.