

Nicole Schwindt

»... hat ein florentiner bracht, der singt In die lautten« – Terminologische Reflexe eines musikalischen Phänomens zwischen Idee, Praxis und Gattung

Das Thema des zweiten *TroJa*-Bandes widmet sich einer Art von Musik, die im 16. Jahrhundert außerhalb der Kirche fast omnipräsent war, für die aber nur schwer ein Name zu finden ist – geschweige ein Name, der die verschiedenen Erscheinungsweisen zu bündeln vermöchte. Mit dem sehr allgemein und wenig plastisch wirkenden Titel »Gesang zur Laute«¹ umschiffen wir heute das Problem auf gleiche Weise, wie es bereits die Zeitgenossen umgangen haben, die sich noch nicht einmal auf einen grammatischen Nenner haben einigen wollen. Die Bezeichnungsnot und die daraus geborene Formulierungsvielfalt spiegelt so recht die Gemengelage wider, in der sich eine musikalische Äußerungsform befand, die viele Möglichkeiten der praktischen Realisation bot, die sehr divergenten Formen und Gattungen dienen konnte bzw. sich ihrer bediente, die sich aus zahlreichen Motivationen speiste und an die sich die unterschiedlichsten Erwartungen knüpften.

Schon ein kleiner Parcours durch ausgewählte Textzeugnisse aus zwei Jahrhunderten auf der Suche danach, wie man sich eigentlich im 15., 16. und frühen 17. Jahrhundert verbal über das Singen zur Laute verständigte, ergibt ein buntes Bild, und auf den ersten Blick verleitet es zu der Annahme, dass es kaum übergeordnete Regulative gab, kaum Präferenzen oder Tendenzen, kaum etwas, das auf einen Bewusstwerdungsprozess oder gar ein Klärungsinteresse deuten würde. Insofern verweist die terminologische Perspektive zuerst einmal auf eine Praxis, bei der scheinbar wenig Notwendigkeit für eine Klassifikation bestand. Und dennoch zeigt gerade der facettenreiche sprachliche Umgang mit einem Phänomen, das ein breites Spektrum zwischen purer Praxis, hehrer Idee und neutraler Gattungsbildung abdeckte, welche Potenziale in dieser spezifischen Äußerungsform steckten. Zum Auftakt möchte ich manche dieser Termini vorbeifilieren lassen und versuchen, dabei einige Grundfragen des Themas anzu-

1 Am 26. April 2002 veranstaltete das Institut für Alte Musik an der Staatlichen Hochschule für Musik unter der Leitung von Nicole Schwindt und Richard Wistreich das *II. Trossinger Symposium zur Renaissancemusikforschung* mit dem Titel »Gesang zur Laute/Singing to the Lute«. Die überarbeiteten Fassungen der dort gehaltenen Referate werden durch die schriftlichen Beiträge von Sabine Ehrmann-Herfort und Véronique Lafargue K ergänzt.

schneiden sowie Aspekte, die in den einzelnen Beiträgen detaillierter ausgebreitet werden, zu präliminieren.

Natürlich konnte man der schwer greifbaren Sache Herr werden, indem man die einzelnen Aktionen separat und damit auch etwas umständlich beschrieb. Man machte damit aber auch deutlich, dass zwei Dinge zusammenkommen, die man durchaus und mit Recht getrennt sehen könnte: Wenn der burgundische Hofchronist Jean Molinet von einer jungen Frau berichtet, die 1486 bei einem Abendessen vor Maximilian von Habsburg erschien und er dann formuliert »elle chanta seule chansons et motets, et jooit, en chantant, de luth, harpe, rebecque et clavechinbolon«,² dann lenkt er die Aufmerksamkeit auf das Spielen, das in diesem Moment – sicher nicht zuletzt wegen der zahlreichen Instrumente – einen besonderen Attraktivitätsgrad erreichte. Die Komponente des Spielens sollte auch im 16. Jahrhundert in nicht wenigen Situationen die primäre sein: Die Vihuelisten waren in erster Linie Instrumentalisten und richteten sich an solche, speziell im gehobenen Amateurbereich – ihre gedruckten Sammlungen waren wesentlich auch Lehrbücher für das Vihuela-Spiel. Oder dass so viele Quellenbelege, die wir als Beglaubigung der Praxis greifen können, in Lautenbüchern verstreut sind, oft nur als untergeordneter Bestandteil, beleuchtet ebenfalls die Spieler-Perspektive. Auch eine der Galionsfiguren des Gesangs zur Laute, Vincenzo Galilei, war zuerst einmal Lautenist, wirkte als Spieler, Lehrer, Komponist und Publizist in dieser Eigenschaft. Im Rahmen der Debatten der Florentiner Camerata um die Restitution der antiken Monodie repräsentierte er die vom Instrumentalen geprägte Seite, so wie im gleichen Kontext Giulio Caccini und Jacopo Peri zuvorderst die Perspektive des Sängers in genau diesen Diskurs einbrachten. Und nicht zuletzt gehört zu den Schöpfern des paradigmatischen englischen *lute ayre* der ambitionierte Lautenist John Dowland.

Auch wo das virtuos-solistische Singen nicht an der Tagesordnung war, behalf man sich mit terminologisch ungefestigten Beschreibungen, wie es ein stauender Beobachter in Zwickau tat: Dorthin kamen im Jahre 1522 aus Nürnberg »Zwo Erbare, höffliche, zierliche weiber von Adelichen, hochprenglichen geschmuck, aber von solchen Kunstreichen, lieblichen Singen, welches bey vns vn-erhört, mit zuchtigen gepreden, mit reinen, lieblichen *coloriren*« präsentierten sie ihren »höffliche[n], tapfer[n] Wolgesang ... Ihr Namen: der einen ist Fraw Lucia, die *discantiert* so vber trefflich rein vnd schlegt aber greiff 4 zu zeiten 3

2 Jean Molinet, *Chroniques*, Kap. 122, zit. nach Noël Dupire, *Jean Molinet. La vie – les œuvres*, Paris 1932, S. 24 (»und sie spielte – beim Singen – Laute, Harfe, Rebec und Cembalo«).

vff der lauten«. ³ Hier steht das Singen unverkennbar im Vordergrund, das Spielen ist Begleiterscheinung. Der Beitrag von Véronique Lafargue nimmt diese Ambivalenz zum methodischen Ausgangspunkt und wägt musikalische Quellen gegeneinander ab, in denen einmal das Singen eines Textes und einer Melodie und einmal das Spielen einer Begleitung dokumentiert ist, zu dem jeweils die andere Tätigkeit improvisiert wurde.

Wie weit der Gesang zur Laute von einer gattungsmäßigen Konsolidierung entfernt war, zeigte sich insbesondere in dem Augenblick, als das neue Medium des Drucks eine kommunizierbare Nomenklatur herausforderte. Wie umständlich sind doch die Titel der ersten, experimentellen Publikationen: 1509 und 1511 heißen Franciscus Bossinensis' Ausgaben von Frottolen, in denen die beiden Unterstimmen für Laute notiert, die Altstimme weggelassen und der Diskant als Vokalstimme präsentiert werden: *Tenori e contrabassi intabulati col soprano in canto figurato per cantar et sonar col lauto*. ⁴ Und das in gewissem Sinne deutsche Pendant dazu, Arnolt Schlicks Druck von 1512, ⁵ gibt insgesamt drei Erklärungen, wie es gemeint ist, etwa im Vorwort: »tabulatur vff die lauten, zwo stimmen zu zwicken, vnd ein zu singen«.

Die Mühen, welche die Überführung einer im Usuellen verankerten, nicht-schriftlichen Verfahrensweise in den Bann der notationellen Dokumentation und in die Zwänge der Schrift (die eine Schrift für polyphone Einzelstimmen war) bereitete, bilden einen roten Faden des vorliegenden Bandes. Noch um 1600 stellte dies in Frankreich eine äußere Hürde für die idiomatische Notationsweise des lautenbegleiteten Gesangs dar, ohne dass es die Aufführungskategorie selbst beeinträchtigt hätte, wie der Beitrag von Jeanice Brooks erfahrbar macht. Die prinzipiellen Mühen lassen sich auch an den Mühen der Titelfindung ablesen: Als der Antwerpener Drucker Pierre Phalèse 1553 den zweiten Teil seiner Chansonintavolierung *Hortus musarum* edierte, in der die Lautentabulatur nicht den kompletten Satz wiedergibt, sondern erst durch die mensural notierte Singstimme vervollständigt wird, kam dies – vielleicht zur Vermeidung von Missverständnissen – ausdrücklich im Titel bzw. im Untertitel zur Sprache: *continens selectissima quaedam ad iocundissima carmina testvdine simul et voce humana vel alerius instrumenti Musici adminiculo modulanda*. ⁶

3 Aus den Annalen des Zwickauer Kantors Georg Greff, zit. nach Curt Vogel, »Einiges zur älteren Musikgeschichte Zwickaus«, in: *Alt-Zwickau. Beilage zur Zwickauer Zeitung zugleich Neue Folge der Mitteilungen des Zwickauer Altertumsvereins* 2 (1922), Nr. 8, S. 30.

4 Fossombrone 1509 und 1511 (RISM 1509³ und 1511).

5 *Tabulaturen etlicher Lobgesang und liedlein uff die orgeln und lauten*, Mainz 1512 (RISM 1512²).

6 »Musengarten, mit Liedern, die mit einer Laute und gleichzeitig einer menschlichen Stimme realisiert werden müssen« (RISM 1553³³).

Weiterhin verraten manche weitschweifigen Ausdrucksweisen auch soziale Unterschiede der einzelnen Kulturnationen. 1574 legt der Edelmann Hadriano Messionilani in einem Schreiben an den bayerischen Kronprinzen Wilhelm diesem seine Tochter für eine Anstellung ans Herz und beruft sich dabei auf den in Bologna weilenden Münchner Kapellmeister als Gewährsmann, »hauendo il sig^{or} Orlando Lasso udito vna mia figluola sonare dj lauto, et cantar insieme«. ⁷ Er betont damit ein Phänomen, das in Italien im Rang einer hoch angesehenen Kulturpraxis an Höfen und in städtischen »Salons« stand: Zahlreiche Frauen wie Irene di Spilimbergo, Franceschina Bellamano, Polissena Pecorina, Virginia Vagnoli oder Gaspara Stampa waren bewunderte und von Dichtern in höchsten Tönen gepriesene Lautensängerinnen, sie partizipierten ganz selbstverständlich an einer ästimmten Musizierform. Selbst der Musiktheoretiker Pietro Aron fühlte sich 1545 motiviert, neben einer entsprechenden Liste mit italienischen Lautensängern eine ebensolche von Lautensängerinnen abzudrucken. ⁸ Der deutsche Humanist und auch Komponist Paul Schede (Melissus) allerdings berichtet von einem der ganz seltenen Krankheitsanfälle in seinem Leben, als er 1569, nachdem er in Genf bei einer Abendgesellschaft neben einem Mädchen saß und hörte, wie »sie mit höchster Anmut, mit eleganter Stimme und unter Heranziehung einer Laute, die sie mit den Fingern zupfte, spielte und ihre Stimme erklingen ließ«. ⁹ Die Folge war: Er musste sich drei Tage lang mit Fieber ins Bett legen. Auf Gewöhnung deutet dies nicht.

- 7 »Orlando di Lasso hat eine meiner Töchter gehört, wie sie Laute spielte und zugleich sang«, zit. nach Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte*, Kassel 1963, S. 34.
- 8 Pietro Aron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545, Reprint Bologna 1969, New York 1978, 4. Buch, fol. 31b–32a.
- 9 »Ab anno Christi MDLV, nunquam postea aegrotavi, nisi semel, per triduum, mense Maio anno MDLXIX., Genevae cum habitarem, febre vexatus, quam conceperam ex subita admiratione, cum puellam nobilem Gallam eamque formosissimam, in aedibus Henrici Stephani, mihi ad sinistram adsidentem (conveneramus enim aliquot musici) praesentibus honestissimis matronis earumque maritis, Orlandi cantiones Gallicas summa cum suavitate et vocis elegantia, testudine, quam increpabat digitis, admota, modulantem personantemque audivissem. Movisset illa, imo permovisset Caucasum aliasque cautes multo duriores, nedum Melissum.« Zit. nach *Virorum clarorum saeculi XVI et XVII epistolae selectae e codicibus manuscriptorum Göttingensibus*, hrsg. von Ernst Weber, Leipzig 1894, S. 29: Brief Nr. 25, 29.6.1590, P. Melissus aus Heidelberg. (»Seit dem Jahr 1555 war ich niemals mehr krank, außer einmal, da wurde ich für drei Tage im Monat Mai des Jahres 1569, als ich in Genf wohnte, von einem Fieber gequält, das ich aus der unvermuteten Bewunderung erhielt, als ich ein edles und dazu wunderschönes französisches Mädchen im Haus Heinrich Stephanis hörte (wo wir als ein paar Musizierende zusammenkamen), das mir zur Linken saß und im Beisein allerehrwürdigster Frauen und deren Gatten französische Chansons von Orlando mit höchster Anmut und mit eleganter Stimme und unter Heranziehung einer Laute, die sie mit den Fingern zupfte, spielte und ihre Stimme erklingen

Der Fall scheint charakteristisch zu sein, da Zeugnisse von deutschen (nicht niederländischen¹⁰) Sängerinnen, die sich auf der Laute begleiteten, zumindest in ehrenwertem Kontext rar oder gar nicht existent sind. Die Studie von Armin Brinzing belegt einen entsprechenden Quellenmangel auch aus ikonographischer Sicht: In Deutschland singen Frauen durchaus zur Laute, die aber spielt ein Mann. Und dies wiederum ist ein allegorischer Bildtopos für Harmonie, der hinter dem paarweisen Lautengesang steht. Diese Duo-Praxis hat in deutschen Landen zweifellos auch realiter existiert: Der burgundische Herzog Philipp der Gute gab 1454 in Günzburg am Hof Erzherzog Albrechts VI. von Österreich einem Laute spielenden Mann und einer Frau, die dazu sang, eine Belohnung (»a ung homme jouant d'un luz et une fame chantant avec lui«).¹¹

Es war dann auch Italien, wo offensichtlich ein erster deutlicher Prozess der terminologischen Normalisierung eintrat. Zwar schrieb schon Enriquez de Valderrábano 1547 simpel, seine *Silva de sirenas* sei »zum Singen und Spielen«,¹² und auch Adrian Willaerts Bearbeitung von Verdelots Madrigalen hatte 1536 einfach »da cantare et sonare nel lauto«¹³ geheißen, doch wird diese leidenschaftslose Deskription erst in Italien seit den 1570-er Jahren zur gebräuchlichen Wendung. Der Normalisierungsprozess hängt ganz eindeutig mit dem Aufschwung der so genannten »leichten« Gattungen zusammen: Ob bei Antonelli (1570), Fallamero (1584), Vincenti (1591) oder im Lucca-Manuskript (um 1595)¹⁴ – immer handelt es sich um Villanellen oder Canzonetten. Hier wird ganz unaufgeregt von einer Selbstverständlichkeit des »cantar et

ließ. Sie hätte den Kaukasus und andere viel härtere Berge gerührt, ja bewegt, geschweige den Melisse.«)

- 10 Vgl. z.B. Godelieve Spiessens, »Clara met den ivoren luit: De Antwerpse zangeres en luitiste Clara Gabri (ca. 1564–1624)«, in: *Musica antiqua: Actuele informatie over oude muziek* 16.3 (August 1999), S. 101–107.
- 11 Zit. nach Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le bon (1420–1467)*, Straßburg 1939, Reprint Genf 1972 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 28), S. 73.
- 12 Enriquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid 1547 (RISM 1547²⁵), fol. 5^r: »Comiença el Segundo libro de motetes y otras cosas para cantar y tañer contrabaxo y en otras partes tenor«.
- 13 *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano*, Venedig 1536, ²1540 (siehe Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Mass. 1965: 1536₈ und 1540₂).
- 14 Cornelio Antonelli da Rimini, *Il turturino il primo libro delle napolitane ariose da cantare e sonare nel leuto*, Venedig 1570 (RISM 1570³³); Gabriel Fallamero; *Il primo libro de intavolatura da liuto de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre, et quattro voci, per cantare et Sonare*, Venedig 1584 (RISM 1584¹³); *Canzonette per cantar et sonar di liuto a tre voci. Composte da diversi autori*, 3 Bde., hrsg. von Giacomo Vincenti, Venedig 1591 (RISM 1591¹⁴⁻¹⁶); Lucca-Manuskript: I-Lg, 774: *Intavolatura di leuto da sonare e cantare* (um 1595).

sonar« gesprochen. Während die *Canzone villanesca alla napolitana* seit den 1530-er Jahren noch auf die »offizielle«, gleichzeitig »normale« Drucknotation zurückgriff (und somit wie eine stimmige polyphone Gattung aussah), überwand ihre jüngeren Kinder auf dem Weg von Neapel über Rom ins nördliche Italien auch die Fesseln der polyphonen Verschriftlichung, so dass sie die usuelle Aufführungsweise des lautenbegleiteten Singens auch in einen eigenen Quellentypus überführten. Dinko Fabris verfolgt die einzelnen Stationen der Villanella zwischen dem spanischen Horizont Süditaliens und der Fortschreibung und Konsolidierung des Usus im Norden, der zu den Stimuli des monodischen Singens gehörte. Dieses aber, das man gewohnt ist, mit der ideengeschichtlich aufgeladenen Atmosphäre im weiteren Umfeld der Florentiner Camerata zu assoziieren, erscheint damit in einem dialektischen Verhältnis von populärer, usuellem, auch unreflektierter Praxis einerseits und der ideellen Aufrüstung dieser Praxis andererseits, wie sie Sabine Ehrmann-Herfort nachzeichnet.

Sowohl sprachlich als auch in der Sache profitierte der Gesang zur Laute vom Humanismus. In der Sache, indem humanistische Interpretationen es erlaubten, den mittelalterlichen Barden fließend zum modernen Orpheus umzustilisieren. Damit wurde ein musikanthropologisches Grundphänomen zu einer hochstehenden kulturellen Aktivität aufgewertet. Gemeint ist das erzählende Singen zu einer (irgendwie gearteten) Begleitung, wie wir es aus ethnologischer Sicht von volkstümlichen Epenerzählern des gesamten eurasischen Gebietes mit teils heute noch lebendiger Tradition kennen. Auch die im Mittelalter und noch in der frühen Neuzeit an Höfen, in Städten, selbst auf dem Lande – mehr mobil als stationär und auf sehr unterschiedlichen Niveaus – tätigen Cantastorie, Bänkelsänger, auch Teile der Jocularos, Menestrels, Spielmänner und Spielfrauen stehen dafür.

Nicht zuletzt zehren noch die heutigen Liedermacher ganz massiv von dieser Tradition. Wichtige Repräsentanten wie Franz Josef Degenhardt oder Wolf Biermann verweisen auf die eminent politische Bedeutung dieser Kultur, die – allerdings mit anderer Stoßrichtung, nämlich herrschaftsstabilisierend – im aufstrebenden spanischen Staat neuen Impetus erhielt, weil die »reyes católicos« die traditionellen musikalisierten Heldenerzählungen gut zur Propaganda während der Wiedereroberung von Granada gebrauchen konnten. Die Humanisten machten sich derartige Anleihen beim so genannten Volke ganz direkt zunutze. In einem Brief aus dem Jahr 1429 an den Erzvater der humanistischen Lautensänger-Dichter, an Leonardo Giustiniani, lobt der Korrespondenzpartner dessen Bemühungen um die Übernahme derartiger Praktiken des ›Volkes, das – heute anders als bei den Alten – erfahrener als die Gelehrten sei, mit [Instrumen-

ten-]Klang die süßesten Weisen zu singen« (»cum sono canendi«).¹⁵ Hier erscheint die komplexe Tätigkeit sprachlich noch als getrennt, doch schon bald sollte die (neuerdings reflektiertere, am Klassischen orientierte) Verwendung des Lateinischen grammatisch symbiotischere Formulierungen erlauben. Der Ferrareser Humanist Guarini Veronese lehrte seine Schüler, »Gedichte mit klingendem Plektrum zu weben« (»Texere perdocui resonanti carmina plectro«).¹⁶

Die Träger dieser Kultur waren vom Status her *oratores*, an der Sprache Orientierte, Dichter des 15. Jahrhunderts, die zwar auf den mythischen Urzustand des Singens und Sagens rekurrierten und sich mit antiken Gestalten wie Pindar, der nicht nur Dichter, sondern auch professioneller Musiker war, verwandt fühlten; doch war bei ihnen die Dichtung das Primäre – und Dichtung (seien es lange narrative Versepen, seien es lyrische Kurzformen wie *strambotti* oder *ballate*) hat sich von den Leuchtfiguren dieser intensiven Kultur, wie sie Benedetto Gareth und Serafino Aquilano repräsentieren, erhalten, während man Spuren ihrer musikalischen Tätigkeit aus eigentlich ungeeigneten Quellen mühsam und unzureichend herausdestillieren muss. Daran änderte auch eine Verlagerung der Gewichte wie im Falle Pietrobonos nichts, der auch mit seinem spektakulären, autonomen Lautenspiel brillierte.¹⁷ Die Akzentuierung des poetischen Anteils und die schriftliche Kodifizierung der als Kulturtechnik führenden Dichtkunst bleibt bestimmend.

Wir haben uns daran gewöhnt, für diesen Sachverhalt, der auch im 16. Jahrhundert immer wieder begegnet, den auf Nino Pirrotta zurückgehenden kaum übersetzbaren Ausdruck von der »unwritten tradition« zu übernehmen.¹⁸ Dass sie im Kontext einer gattungsmäßigen Konsolidierung auch in die Schriftform

15 Brief von Ambrogio Traversari: »Didici iam dudum ingenium illud tuum agile ac profecto, aureum eo quoque consecutum quae vulgo, contra veterum consuetudinem, notiora sunt quam eruditis, ut est peritiam cum sono canendi suavissimos modos«, zit. nach Remigio Sabbadini, »Sugli studi volgari di Leonardo Giustiniani«, in: *Giornale storico della letteratura italiana* 10 (1887), S. 369.

16 *Prosatori latini del Quattrocento*, hrsg. von Eugenio Garin, Mailand 1952, S. 392, zit. nach F. Alberto Gallo, *Music in the Castle: Troubadours, Books, and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth, and Fifteenth Centuries*, Chicago 1995, S. 72. – Auf eine ähnliche Formulierung bezieht sich offenbar Hans Joachim Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart 1929, S. 165, wenn er (ohne Beleg) konstatiert, 1508 habe Glarean in Köln den Humanisten Hermann von dem Busche »sehr schön« in jonischer Tonart in der Universitätsaula »mit dem Plektrum« als Begleitung ein lateinisches Loblied auf die Colonia Agrippina singen hören.

17 Vgl. dazu die Beschreibung, die Aurelio Lippo Brandolini Don Ferrante von Neapel vom Spiel Pietrobonos gibt (F.A. Gallo, ebda., S. 118–131).

18 Für den doppeldeutigen Ausdruck »improvisierte« Musik werden neuerdings vermehrt Bezeichnungen wie »performativ tradierte« oder »schriftunabhängige« Musik benutzt.

überführt werden konnte, zeigt im Bereich des englischen Lautenlieds John Dowlands Zeitgenosse Thomas Campion, der als Dichter vom *lute song* Zurücknahme des musikalischen Aufwands forderte, pikanterweise selbst aber bei Konflikten zwischen dem Dichterisch-Sprachlichen und dem Musikalischen der Musik den Zuschlag gab.

Denn auf den humanistischen Fundamenten hatte auch die Musik eine Bedeutungsstärkung erfahren: Die Figuren der abendländischen Mythologie, die nun immer wieder beschworen und mit dem Doppelattribut Gesang und Leier ausgestattet werden, sind nicht nur *Dichtermusiker* wie Apollon und Amphion, sondern auch solche, die in erster Linie die Macht der *Musik* versinnbildlichen: Orpheus und Arion. Und gerade auf diese beiden Symbolfiguren nehmen die Vihuelisten, die in erster Linie Spieler waren, in ihren Drucken optischen oder verbalen Bezug (sei es Luis Milán – selbst auch dichterisch tätig – mit seinem berühmten Orpheus auf dem Titelblatt, oder Luis de Narváez mit seinem Titel *Delphin de Musica* oder Miguel de Fuenllana, der die Vihuela als *Orphénica lyra* tituliert),¹⁹ wenn sie sich auch in ihren Vorworten als gute Humanisten präsentieren und – wie Fuenllana – beteuern, dass sprachloser Musik trotz aller Verdienste der wahre Geist fehle. Nichtsdestotrotz waren es die Vihuelakomponisten, die als erste ein systematisches Notationssystem entwickelten, das unzweideutig vom Instrumentalisten ausgeht: Auch die Vokalstimme ist als Zifferntabulatur notiert und nur durch Farbe oder Häkchen ausgezeichnet. Dieser sich im Vihuela-Repertoire abbildenden Spannung zwischen werkhafte komponierter Musik und oraler Tradition widmen sich von zwei Seiten die Überlegungen von Jürgen Heidrich und John Griffiths. Heidrich zeigt anhand ausgewählter Fälle von intavolierten Cantus firmus-Messen, dass Fuenllana einestheils den polyphonen Satz Josquins idiomatisiert (und dabei auch profanisiert), indem er ihn »vertikalisiert«, andernteils die – zu singende – rot notierte Linie weniger Gesangsinteressen dient als dem Bestreben, den strukturellen Cantus firmus zu markieren. Dagegen spürt John Griffiths im weltlichen Repertoire bei Milán und Alonso Mudarra²⁰ die aus schriftloser Praxis sich entwickelnden Satzweisen des genuinen weltlichen Lautenlieds in Spanien auf.

Der Wettstreit der beiden Disziplinen eigenen Rechts ist unausweichlich und gibt der Geschichte des Gesangs zur Laute auch seine Vitalität. Andererseits beleuchtet er ein Kernproblem. Bei aller Pragmatik, die einem im Alltag so öko-

19 Luis Milán, *Libro de Música de Vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia 1536 (RISM M 2724); Luis de Narváez, *Los seys Libros del Delphin de Música de Cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538 (RISM N 66 / 1538²²); Miguel de Fuenllana, *Libro de Música para Vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Sevilla 1554 (RISM F 2093 / 1554³²).

20 Alonso Mudarra, *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela*, Sevilla 1546 (RISM M 7725).

nomischen Verfahren anhaftete (man ist sich selbst genug, und das an allen Orten): Singen zur Laute blieb immer auch Idee. Die Trauer über den Verlust einer archaischen Einheit der Kunst (und der Künste) wurde wiedergeboren als Idee der Synthese. Dies spiegelt sich auch in den Redeweisen wider, und nicht nur in solchen poetischen Formulierungen wie der Pierre Ronsards, der vom göttlich singenden Apollon sprach, wie er »die Leier sanft mit der Stimme vermähle.«²¹ (Mitzudenken ist jedoch, dass der Dichter Ronsard im Kontext der zeitgenössischen Eheideale die beliebte Heiratsmetapher nutzt, um – allen symbiotischen Bestrebungen zum Trotz – die als Kulturtechnik führende Dichtkunst zu stabilisieren.)

Ohne Frage ist die lateinische Präposition »ad« (samt ihren romanischen Derivaten »a«, »au«, »al«) ein Chamäleon, das vielen logischen Operationen zugänglich und damit auch von denkbar großer Neutralität war. Problemlos wäre eine Liste mit einschlägigen Formulierungen zusammenzustellen, in denen in mannigfaltigen Variationen vom »cantare ad lyram«²² oder neolateinisch »ad lebum«,²³ vom »cantare alla viola«,²⁴ vom »dire au luth en chant«²⁵ die Rede ist. Dabei sollten vor allem Sprecher germanischer Sprachen eingedenk sein, dass das romanische »a«/»ad« ganz üblich auch modalen Charakter hat.²⁶ »Cantare al liuto« kann daher auf zwei Bedeutungsebenen angesiedelt sein: Es kann

- 21 Lob Alfonso Ferraboscus und seiner beiden Brüder in *L'Hymne de Tresillustre Prince Charles Cardinal de Lorraine*: »... Quand les trois Apollons chantant divinement, / Et mariant la lyre à la voix doucement«, zit. nach Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, hrsg. von Paul Laumonier, Bd. 9: *Opuscules de 1558–1559*, Paris 1937, S. 53f.
- 22 Z.B. Brandolini über Lorenzo de' Medici: »Laurentius ex tempore versus componit et ad lyram canit«, zit. nach F.A. Gallo, *Music in the Castle*, wie Anm. 16, S. 77. Lyra war der humanistische Ausdruck für Laute, siehe Johannes Tinctoris, *De inventione et usu musicae*, hrsg. von Karl Weinmann und Wilhelm Fischer, Tutzing 1961, S. 40: »Quid sit lyra populariter leutum dicta«.
- 23 Paolo Cortese, *De cardinalatu*, Castel Cortesiano 1510, lib. 2, fol. 74r: »genus primus apud nostros Franciscus Petrarca instituisse dicit[ur], qui edita carmina caneret ad lebu[m]: nuper aut[em] Seraphinus Aq[ui]lanus princeps eius generis renova[n]di fuit«, faksimiliert in Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 151.
- 24 Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, hrsg. von Bruno Maier, Turin 31981 (Classici italiani, 31), S. 213, Buch II, Kap. XIII: »Bella musica ... parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo«. Gemeint ist die »viola da mano« im Unterschied zur unmittelbar darauf von Castiglione erwähnten Gambe, der »viola da arco«.
- 25 Mellin de Saint-Gelais kommentiert die *Complainte du loyal et malheureux amant à sa dame malpitoyable*: »Hélas! mon Dieu«: »Pour dire au luth en chant italien« (*Œuvre complètes*, hrsg. von Prosper Blanchemain, Bd. 1, Paris 1873, S. 69).
- 26 In seltenen Fällen auch im Deutschen, etwa bei »zu Fuß gehen« (»aller à pied«: »mithilfe« der Füße gehen).

eine Abkürzung meinen, wie es beispielsweise Gioseffo Zarlino formuliert, wenn er (in einer ideengeschichtlichen Reihe von Castiglione über Heinrich Glarean und Pontus de Tyard bis zu Vincenzo Galilei) die größere Wirkung des solistischen gegenüber dem mehrstimmigen Singen behauptet: »che con maggior diletatione si ode uno solo ca[n]tare al suono dell'Organo, della Lira, del Leuto, o di un'altro simile istrumento«. ²⁷ Die innige Verbindung, die von der Idee des symbiotischen Musizierens in Personalunion ausgeht, ist aber besonders dann gemeint, wenn es um das Singen »mithilfe der Laute« geht. Ganz explizit macht das der erwähnte Pietro Aron mit seiner Kategorisierung von Sängern: ²⁸ Die einen gehören in die Klasse der so genannten »Cantori a libro« – also diejenigen, die mithilfe des Buches (aus dem Chorbuch, aus dem Stimmbuch), jedenfalls von Noten singen – und sie singen natürlich komponierte Polyphonie. In der Liste erscheint beispielsweise der auch als Komponist bekannte Costanzo Festa. Die anderen gehören in die Klasse der »Cantori al liuto«, zu der er etwa Bartolomeo und Ippolito Tromboncino rechnet. Bei dieser grundsätzlichen Differenz handelt es sich nicht um unterschiedliche Darbietungsformen der gleichen Materie, denn die Cantori al liuto griffen auf ein gänzlich anderes dichterisches und musikalisches Repertoire zurück. Sie sangen vielleicht auch einmal ein Madrigal, aber sie sangen in erster Linie jenes eigene Textrepertoire fester Strophenformen an Oden, Capitoli, Strambotti, Sonetten, auch Villanellen, wie sie seit dem 15. Jahrhundert kursierten und nach wie vor in Italien eine große Rolle spielten und die oft genug nur als Formelbestand so genannter *aere* bzw. *arie* weitergegeben wurden, in denen die improvisierte Ausfüllung des Gerüsts Programm war.

Die unterschiedlichen Konzepte von mehrstimmiger Musik waren um 1500 in der Frottola zur Kristallisation gekommen, als der Druck der Verschriftlichung einer Praxis zu einer eigenen janusköpfigen Gattung führte: die Frottola lebte in zwei sich gegenseitig befruchtenden Existenzweisen, und so konnte Bartolomeo Tromboncino noch 1535 an Giovanni del Lago schreiben, jetzt schicke er ihm zuerst einmal die Version einer Frottola, die er für das »cantar nel lauto« ²⁹ gemacht habe, also ohne Alt. Für eine polyphone Version müsse er warten.

²⁷ Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig (1558), ³1573, Reprint Ridgewood 1966, S. 89 »dass man mit größerem Vergnügen Sologesang zum Klang der Orgel, der Lyra, der Laute oder eines anderen derartigen Instrumentes hört«.

²⁸ Siehe Anm. 8.

²⁹ Siehe *A Correspondence of Renaissance Musicians*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky und Clement A. Miller, Oxford 1990, S. 869f.

Keine Terminologie wurde für unser Phänomen üblicher und zugleich signalhafter als dieses »in die Laute singen«,³⁰ »cantare in lo liuto«,³¹ »cantare en un laud«. ³² Das Zitat, das dieser Einleitung als Titel vorangestellt ist, entstammt einem Brief Herzog Albrechts V. von Bayern, der sich 1573 ganz enthusiastisch – wie es selten genug vorkam – über die Ankunft eines neuen Sängers auslässt. Dieser »in die Lauten singende« Florentiner war Cosimo Bottegari, dessen in München begonnenes und in Florenz fortgeführtes Lautenliedbuch zu den Kronzeugen der sich aus dem Lautengesang entwickelnden Florentiner Monodie gehört und in den Argumentationen von Dinko Fabris und Véronique Lafargue eine zentrale Rolle spielt. Bottegari dürfte sich dem Herzog als indisponiert vorgestellt haben, denn dieser schreibt: »er sagt gleich wol auch, er sey nitt bey seiner stim, das mag nun sein vnnnd glaubs auch, aber wenn er schon die stim nitt bösser [besser] vberkhombt sondern nur also bleibt, so bin ich gar wol mitt Ime Zefriden, vnd mag wol schreiben, hab dergleichen inn der lieblichkeit vnnnd runndt des hals seines gleichs nitt gehört.«³³

Die »Ründe des Halses« verweist auf die Beweglichkeit bei Verzierungen, Koloraturen und *passaggi*. Denn auch Bottegari gehört in den weiteren Kreis jener virtuosen Sänger, an deren Auftauchen in Rom um 1575 sich Vincenzo Giustiniani erinnert: Giulio Cesare Brancaccio (dessen »waghalsige« Künste Richard Wistreich als integralen Bestandteil aristokratisch-männlicher Identität interpretiert), Alessandro Merlo, aber auch die Sängerin Eufemia (?Jozola) motivierten die Komponisten, Stücke zu schreiben, die man mit mehreren Stimmen (also polyphon), aber auch »ad una sola sopra un instrumento« und dann eben mit besonders vielen *passaggi* singen könne.³⁴ Dieses »Über-ein-Instru-

30 Mit Bezug zur Antike noch Sigmund von Birken, *Teutsche Rede- bind- und Dicht-Kunst*, Nürnberg 1679, Reprint Hildesheim 1973, S. 115: »die Lieder werden bei den Griechen unnd Latinern Poesis Lyrica, die Ley-Dichterei genennet: um Ursach weil sie in die Leyr und andere Seitenspiele gesungen werden«.

31 Isabella d'Este berichtet 1502 in einem Brief über ein Fest, bei dem sie nach dem Essen und Tanzen genötigt wurde, selbst etwas vorzutragen: »fui necessitata fare li mei atti nel cantare in lo lauto«, zit. nach William Prizer, »Renaissance Women as Patrons of Music: the North-Italian Courts«, in: *Rediscovering the Muses: Women's Musical Traditions*, hrsg. von Kimberly Marshall, Boston 1993, S. 282.

32 *Andanças é Viajes de Pero Tafur por diversas partes del Mundo avidos (1435–1439)*, Madrid 1874, S. 139, zit. nach Oliver Schöner, *Die Vihuela de mano im Spanien des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1999, S. 72: Juan de Sevilla »cantava romances castellanos en un laud« (»sang kastilische Romanzen zur Laute«).

33 Zit. nach Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Bd. 3: *Dokumente*, Leipzig 1895, Reprint Walluf 1973, S. 310.

34 Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, Reprint Hildesheim 1969, S. 106.

ment-Singen« scheint eine Analogiebildung zum konventionellen, ebenfalls umgangssprachlichen »super librum cantare«³⁵ zu sein, dem ad hoc- oder »alla mente«-Erfinden einer Stimme zu einem schriftlichen Notat. Im Italienischen erscheint es standardmäßig in Zusammenhängen mit Improvisation, sei es dass Luigi Dentice 1552 klagt, man fände nur wenige Musiker »che cantano sopra gli stromenti [!]«, weil immer etwas missrate (bei der Intonation, bei der Aussprache, beim Spielen, bei den *passaggi*),³⁶ sei es dass der Gelehrte Benedetto Varchi den von Ferrara nach Florenz kommenden Silvio Antoniano preist, Schöneres als dessen »cantare in su la lira all'improuiso« habe er noch nicht gehört.³⁷ Bezeichnend für die Analogiebildung ist auch die »umgekehrte« Formulierung, mit der Ruberto Strozzi die Sängerin Polissena Pecorina pries, »quale canta sul liuto benissimo, et in su libro«.³⁸ Die Hervorhebung einer zweifachen Fähigkeit war von Bedeutung, denn das »Hinein-Singen« war zuerst einmal die Domäne der musikalischen *illiterati* – nicht nur in Italien. Entsprechend rät Valentin Haußmann 1602 im Vorwort seines *Venusgarten*, es sollten »in vermischte stille Instrument vnd Seitenspiele/ die Texte mit lieblicher Menschlicher Stimm fein anmüthig eingesungen werden/ welche ich dem Frauenzimmer/ vnd andern/ so vmb künstlichen Gesang nicht wissenschaft haben/ offft annemlicher sein gesehen/ als die aller beste Music«.³⁹

Von einer Sprache war bislang noch kein Beispiel zu vernehmen: vom Englischen. Etwas anderes als »to sing to the lute« scheint das Frühneuenglische schon nicht mehr zugelassen zu haben. Auch bei einer beispielhaften Vorgabe, bei der Übertragung von Castigliones *Furore* machendem Ausspruch, waren die Verhältnisse sprachlich klar. Thomas Hoby übersetzt 1561 aus dem *Cortegiano*: »pricksong is a faire musicke, so it be done upon the booke surely and after a

35 Siehe Johannes Tinctoris, *Opera theoretica*, hrsg. von Albert Seay, Bd. 2: *Liber de arte contrapuncti* ..., American Institute of Musicology 1975 (Corpus scriptorum de musica, 22), S. 107, der den »im Kopf« erfundenen Kontrapunkt (»istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicunt«) im Unterschied zur »res facta« (im Sinne von ausgearbeiteter Komposition) definiert.

36 Luigi Dentice, *Duo dialoghi della musica*, Rom 1553, Reprint Lucca 1988, fol. H3, zit. nach Howard Mayer Brown, »The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad«, in: *Early Music* 9 (1981), S. 164.

37 *L'Hercolano*, Florenz 1570, S. 272f., zit. nach Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, S. 375.

38 Brief vom 27.3.1534 aus Venedig an Benedetto Varchi in Florenz, zit. nach Richard J. Agee, »Ruberto Strozzi and the Early Madrigal«, in: *Journal of the American Musicological Society* 36 (1983), S. 2 (mit der Übersetzung »who sings very well both in improvising and in reading music«).

39 Zit. nach Melchior Franck und Valentin Haussmann, *Ausgewählte Instrumentalwerke*, hrsg. von Franz Bölsche, Leipzig 1904 (Denkmäler Deutscher Tonkunst, 1.16), S. IX.

good sorte. But to sing to the lute is much better, because all the sweetnes consisteth in one alone«. ⁴⁰ Diese Einschätzung, dass Musik ihren höchsten Reiz dann erfährt und ihre höchste Suggestivkraft dann entfaltet, wenn sie ungeteilt im Tun einer einzigen Person zum Ausdruck kommt, war das Herzstück des *lute song*, der – in vielen Spielarten zwischen den Polen eines Dowland und eines Campion – dennoch immer um Intimität, Introspektion und Subjektivität kreist, wie sie zu den von Sebastian Klotz und Susanne Rupp untersuchten Fällen gehören. Klotz analysiert die Sprache der Lautenlieder Dowlands und hier speziell die Metaphern des Sehens, in denen die innere Erfahrung des Ich als sinnliche Erfahrung der singenden Person erscheint. Rupp behandelt umgekehrt das Scheitern des geistlichen Lautenlieds, das nicht zuletzt aufgrund seiner Intimität in rituellem Kontext einen schweren Stand hatte.

Thomas Morley drückt selbst in der Dedikation seiner lockeren, eigentlich geselligen Canzonetten an Sir George Carey diese konstitutive Innerlichkeit aus: »I have also set them Tablature wise to the Lute in the Cantus book for one to sing and plaie alone when your Lordship would retire your selfe and bee more private.« ⁴¹ Es sollen keine möglicherweise rein zufällige Konstellationen als Zusammenhänge konstruiert werden, doch ist es erstaunlich, dass genau dort, wo es grammatisch nur eine Redeweise gab, sich auch zuerst und manifest etwas ausbildete, das mit einiger Berechtigung von einer Werkgattung sprechen lässt: das *lute ayre*.

Dichtung und Musik, Idee und Praxis, Schrift und Klang, Komposition und Improvisation, Werk und Vollzug, Vokalität und Instrumentalität, Exhibition und Introspektion – das sind einige der Dichotomien, auf die sich der vorliegende Band einlässt: Sie alle machen den Gesang zur Laute aus und die Fragestellung so vielfältig.

40 Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier translated by Sir Thomas Hoby* [1561], London 1928, Reprint 1966, S. 101; das italienische Originalzitat siehe oben Anm. 24.

41 *Canzonets, or little short aers to five and sixe voices*, London 1597 (RISM M 3710).