

Véronique Lafargue K

Improvisation?

Fragen an die Quellen des 16. Jahrhunderts

Verglichen mit der im 16. Jahrhundert in Europa gedruckten Vokalpolyphonie und Instrumentalmusik gibt es nur sehr wenige Veröffentlichungen mit Musik für Gesang und Zupfinstrument,¹ zudem verteilen sie sich sowohl in zeitlicher wie in geographischer Hinsicht sehr ungleichmäßig. Handschriften sind noch seltener.² Diese Quellen enthalten fast ausschließlich Adaptionen präexistenter mehrstimmiger Sätze.³ Doch gerade der Aspekt des Nicht-Schriftlichen faszinierte schon sehr früh alle, die sich Gedanken über den Gesang zur Laute gemacht haben. Die Zeugnisse zur Praxis der italienischen *improvisatori* und der *cantori al liuto* haben in der Musikwissenschaft eine reichhaltige und ergiebige Forschungsliteratur hervorgebracht, die sich im Wesentlichen auf das 15. und den Beginn des 16. Jahrhunderts konzentriert und die speziell mit den hinfort berühmten Lautensängern Pietrobono und Serafino dall'Aquila sowie mit der Rolle der mündlichen Tradierung innerhalb der Geschichte der Frottola befasst ist.⁴ Dank einiger Studien ist es möglich, eine Vorstellung vom Alter dieser

- 1 Im Wesentlichen handelt es sich um die Laute bzw. in Spanien die Vihuela; aber auch die Gitarre ist von Adrian Le Roy (BR 1554₄ und 1556₈) und die Cister von Paolo Virchi (BR 1574₆) berücksichtigt worden. BR: Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Mass. 1965.
- 2 Die gedruckten und handschriftlichen Quellen mit Musik für Gesang und Laute sind bei Véronique Lafargue K, »Par un luth marié aux douceurs de la voix«. *La musique pour voix et instrument à cordes pincées au XVth siècle*, Diss. Université de Tours 1999, Kap. 2, aufgelistet (einige kleine italienische Handschriften, die mir erst später bekannt wurden, fehlen dort noch).
- 3 Vgl. dies., »Des sources pour le chant au luth à la Renaissance«, in: *Luths et luthistes en Occident. Actes du colloque organisé par la Cité de la Musique, 13-15 mai 1998*, hrsg. von Philippe Canguilhem und Joël Dugot, Paris 1999, S. 63-76.
- 4 Insbesondere Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in: *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127-161; ders., »Tradizione orale e tradizione scritta della musica«, in: *L'Arts nova italiana del Trecento. Secondo Convegno Internazionale ... 1969*, hrsg. von F. Alberto Gallo, Certaldo 1970, S. 431-441, beide Aufsätze wieder abgedruckt in: ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge, Mass. 1984 (Studies in the History of Music, 1); Lewis Lockwood, »Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century«, in: *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), S. 115-133; William Prizer, »The Frottola and the Unwritten Tradition«, in: *Studi Musicali* 15 (1986), S. 3-37; James Haar, »Improvisatori and their Relationship to Sixteenth-Century Music«, in: ders., *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley 1986, S. 76-99; F. Alberto Gallo, *Musica nel castello*, Bologna 1992, Kap. 3 (»Orpheus christianus«).

Praxis zu bekommen;⁵ und im Anschluss daran belegen andere die kontinuierliche Entwicklungslinie ins 16. Jahrhundert hinein.⁶ Paradoxerweise ist es die Notation, über die man in einem gewissen Umfang von der Art und Weise erfährt, wie diese improvisiert ausgeführte Musik gespielt wurde. Mehrere italienische Lautenmanuskripte seit den 1560-er Jahren enthalten Stücke in Tabulatur, die bisweilen Bezeichnungen wie *aria per cantar*, *aria per ballare*, *aria di stanza*, *ottava rima* usw. tragen. Die toskanischen Quellen, die in der Zeit um 1580 bis 1590 besonders zahlreich sind, wurden in ihrer Beziehung zum humanistischen Ideal der zur Lyra gesungenen Dichtung gesehen.⁷ Gleichmaßen ist die Dimension des ›Volkstümlichen‹ – nicht nur der Praxis des Lautengesangs, sondern auch der Musik selbst, so wie sie in den italienischen Handschriften aufscheint – betont worden, und dies öffnet Perspektiven für Erfolg versprechende Untersuchungen,⁸ so sehr es auch zutrifft, dass in der Renaissance ›gelehrt‹ und ›populär‹ – ohnehin von einer exakten Kategorienbildung weit entfernte Phänomene – sich unaufhörlich kreuzen, mischen und aufeinander treffen.

Doch die Praxis des improvisierten Gesangs zur Laute ist nicht spezifisch italienisch. Mehrere Drucke und Handschriften des 16. Jahrhunderts bezeugen dies mehr oder weniger ausdrücklich. Aufgrund einer genauen Prüfung der verschiedenen europäischen Quellen kann man einerseits das Bild einer differenzierten musikalischen Realität entwerfen, aber andererseits auch in den verschiedenen Ländern verwandte, mitunter identische Interessen und Repertoires herausstellen. Welchen Anteil hat die mündliche Verbreitung dieser improvisierten Musik daran? Inwiefern kann es sich um gleichzeitig in Erscheinung tretende Praktiken handeln, die einem bereits verbreiteten Fundus musikalischer Usancen entspringen? Welchen Einfluss übt das humanistische Gedankengut tatsächlich auf die Praxis des improvisierten Singens zur Laute im 16. Jahrhundert aus? So viele Fragen, auf die eine genaue Antwort unmöglich scheint, wiewohl jeder Einzelaspekt eine bestimmte Rolle spielt.

5 F.A. Gallo, *Musica nel castello* (ebda.), Kap. 2 (»La biblioteca dei Visconti«), insbesondere S. 69 zu Francesco di Vannozzo.

6 Ivano Cavallini, »Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertori e qualche riconoscimento«, in: *Recercare* 1 (1989), S. 23–40; David Nutter, »Ippolito Tromboncino, »cantore al liuto«, in: *I Tatti Studies* 3 (1989), S. 127–174.

7 Speziell von Victor A. Coelho, »Raffaello Cavalcanti's Lute Book (1590) and the Ideal of Singing and Playing«, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e colloque international d'Études humanistes, Tours ... 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 423–442; eine Liste mit zwölf Manuskripten auf S. 426f.

8 Besonders Dinko Fabris, »Voix et instruments pour la musique de danse. A propos des »airs pour chanter et danser« dans les tablatures italiennes de luth«, in: *Le concert des voix* (ebda.), S. 389–422. Die untersuchten Stücke sind mit ihren Konkordanzan auf S. 401–407 aufgeführt.

Schriftlich und mündlich – Improvisation und Komposition

Bisher war vorsichtshalber von »improvisierter Ausführung« oder »Improvisationspraxis« des Gesangs zur Laute die Rede. Nun aber sollten die poetisch-musikalischen Verfahren bilanziert werden, die mit dem Ausdruck »Improvisation« im Bereich des begleiteten Gesangs in Verbindung gebracht werden können, wobei an die notwendige Unterscheidung zwischen improvisierter Musik und Musik, die unmittelbar für Stimme und Laute komponiert ist, zu erinnern ist. Das heißt nicht, dass, weil eine Gattung wie die Frottola aus einer langen Improvisationsgepflogenheit hervorgegangen ist, alle Frottolen als Improvisationen entstanden seien. Bartolomeo Tromboncino schreibt 1535 in einem Brief an den Theoretiker Giovanni del Lago mit Blick auf eine Frottola (»Se la mia morte brami«), die er ihm schickt: »Ich habe sie nur als Gesang zur Laute gemacht, das heißt ohne Alt ... Aber wenn Ihr es nicht so eilig gehabt hättet, hätte ich Euch eine Fassung machen können, die man mit vier Stimmen hätte singen können.«⁹ Das Zitat wurde verschiedentlich als Beleg dafür herangezogen, dass Frottolen für Gesang und Laute den polyphonen Versionen vorausgehen;¹⁰ dieser Brief weist aber ebenso explizit darauf hin, dass es sich hier um eine Komposition handelt.

Diese Unterscheidung zwischen Improvisation und Komposition mag auf den ersten Blick selbstverständlich und naiv erscheinen, aber ich erlaube mir, darauf zu insistieren, denn die verfügbaren Quellen schweigen sich zu dieser Frage grundsätzlich aus. Neben einem handschriftlich – und ausnahmsweise gedruckt – überlieferten Repertoire, das man zweifellos als improvisatorisches Formelmaterial qualifizieren kann, begegnen in gewissen Manuskripten Stücke, von denen man nicht mit Bestimmtheit sagen kann, ob es sich um – mehr oder weniger ausgereifte – Kompositionen für Gesang und Laute oder um aufgeschriebene Improvisationen handelt. Bei gedruckten und definitiv für Gesang und Laute konzipierten Werken ist man dabei darauf angewiesen, Spuren zu verfolgen, die auf einen hypothetischen Urzustand als Improvisation oder zumindest auf eine Improvisationspraxis verweisen, von der die Komposition

9 »Non la feci se non da cantar nel lauto cioè senza contralto ... Ma se pressa non havesti havuto gli n'harei fatta una che se cantaria a 4«, zit. nach Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1959, Bd. 1, S. 48.

10 Im Gegensatz dazu, was die Chronologie der Publikationen (polyphone Fassungen: elf Bände von 1504 bis 1514, davon neun bis zum Jahr 1509; Fassungen für Gesang und Laute: BR 1509₁ und 1511₁) suggeriert und wie eine handschriftliche Tabulatur wie F-Pn, Rés.Vmd 27 denken lässt. Vgl. Geneviève Thibault, »Un manuscrit italien pour luth des premières années du XVI^{ème} siècle«, in: *Le luth et sa musique. Neuilly-sur-Seine, 10-14 septembre 1957*, hrsg. von Jean Jacquot, Paris 1958, S. 43-76.

weitgehend geprägt ist. Man stelle sich vor, wie weit ein solches Verfahren führen kann!

Vielleicht ist es nicht überflüssig, auch daran zu erinnern, dass bei den Ausdrucksweisen »schriftliche« und »mündliche (bzw. wie im präziseren angelsächsischen Sprachgebrauch »nicht-schriftliche«) Überlieferung« letztere nicht mit Improvisation gleichzusetzen ist; vielmehr ist damit eine Form der Weitergabe und der Ausführung benannt, die sich nicht über die Schrift vollzieht; innerhalb dieses Rahmens findet auch Improvisation ihren Platz. Im Übrigen »wurden Musiker wie Pietrobono«, wie Reinhard Strohm feststellt, »üblicherweise *improvisatori* genannt – ein Terminus, der nicht einfach mit »Improvisatoren« übersetzt werden sollte, da ihre Kunst weitgehend vorkonzipiert war und gänzlich auf Mnemotechnik beruhte.«¹¹

Was improvisiert wird (I): Der Text

Das Improvisieren von Texten nach festen Dichtungsschemata erscheint als eine Konstante in der höfischen wie in der populären Kunst und Unterhaltungskultur. Die Dichterwettkämpfe der Trobadore sind nur ein berühmtes Beispiel unter anderen. Seit Beginn der Renaissance gewinnt diese Praxis mit dem Rekurs auf antike Modelle der Kitharöden eine neue Dimension. Es treten Künstler hervor, die sich in diesem Bereich auszeichnen, so jener Spanier im Dienst Lucrezia Borgias, Sanazar, »der improvisierend rezitiert«,¹² oder Magister Zohane Orbo, der am Hof von Ferrara »wirklich wunderbare Dinge aus dem Stegreif rezitiert«.¹³ Deklamieren sie oder singen sie, indem sie auf melodische Formeln zurückgreifen, die für diesen Zweck ersonnen sind wie die *arie per cantar stanze, ottave* oder *terze rime*? Denn der (hier mit »rezitieren« wiedergegebene) Ausdruck »dire« schließt diese zweite Möglichkeit keinesfalls aus, wie es beispielsweise die Anmerkung »zur Laute in italienischem Gesang zu rezi-

11 Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 550: »Performers such as Pietrobono were usually called *improvisatori*, a term which should not simply be translated as »improvisers«, because their art was largely premeditated and wholly mnemonic.«

12 »Sanazar spagnolo che dice a lo improvixo«, zit. nach William F. Prizer, »Isabella d'Este and Lucrezia Borgia as Patrons of Music: The Frottola at Mantua and Ferrara«, in: *Journal of the American Musicological Society* 38 (1985), S. 22.

13 Sforza Maria Sforza schreibt am 22. August 1478 während eines Besuchs in Ferrara an seinen Bruder: »havessimo diversi piaceri de sono de organetti, de liuti, de clavicembali, de bufoni, cioè del Scocola, et de Magister Zohane Orbo, quale veramente dixè cose maravigliose de improvviso«, zit. nach L. Lockwood, Pietrobono (wie Anm. 4), S. 131.

tieren« präzisiert, die bei einem Gedicht von Mellin de Saint-Gelais steht.¹⁴ Wie es der Natur der Sache entspricht, sind diese Textimprovisationen natürlich nicht mittels Lautentabulaturen überliefert. Aber in italienischen Handschriften finden sich etliche Beispiele von Instrumentalbegleitungen in Form von Notaten. Diese kurzen textlosen Stücke, die *aria da cantar*, *aria d'ottava rima*, *terza*

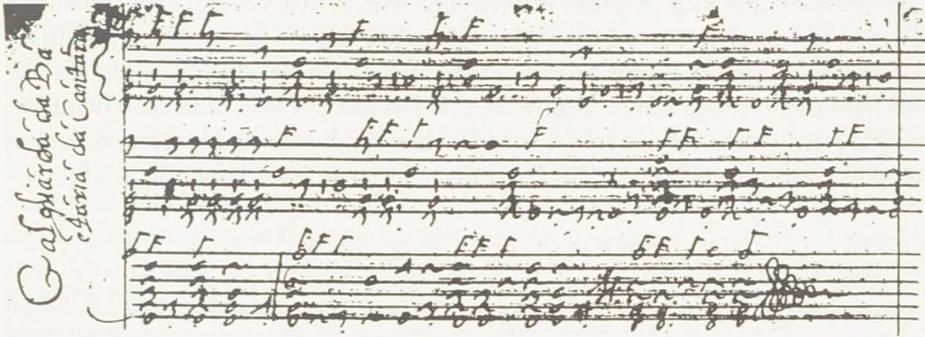


Abbildung 1: Lautenbuch Raffaello Cavalcantis (B–Br, II 275 D), fol. 14^v: *Gagliarda da ballare et aria da cantare*



Notenbeispiel 1: Übertragung

14 »Hélas mon Dieu«, »pour dire au luth en chant italien«, zit. nach Geneviève Thibault, »Musique et poésie en France au XVI^{me} siècle avant les »Amours« de Ronsard«, in: *Musique et poésie au XVI^e siècle. Paris ... 1953*, hrsg. von Jean Jacquot, Paris 1954 (Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique. Sciences humaines, 5), S. 84.

rima, *arie per i stanze* oder sogar *ballo a canto*¹⁵ heißen, sind leider oft unvollständig. Die Notation des Rhythmus ist gelegentlich »aleatorisch«, und die zu singende Melodie, die nicht darüber steht, erscheint mal mehr, mal weniger deutlich an der Oberfläche erkennbar.

Gegenüber der Mehrzahl der *arie da cantar*, die in Tabulatur erhalten sind, ist die *Gagliarda da ballare et aria da cantare* aus dem handschriftlichen, 1590 datierten Lautenbuch Raffaello Cavalcantis (siehe Abbildung und Notenbeispiel 1) ein zwar einfaches, aber in seinem Satz wie in seiner Notation ausgearbeitetes und vollständiges Stück. Cavalcanti war ein Amateurlautenist, der der Florentinischen Aristokratie angehörte und eindeutig vom humanistischen Ideal erfüllt war, so wie man es in der toskanischen Stadt verstand.¹⁶ Ohne dass man damit schon gleich über die Eigenart des – improvisierten oder nicht improvi-

Abbildung 2: G.C. Barbeta, *Intavolatura de liuto*, Venedig 1585, S. 10: *Aria da cantare*: *Aria sesta* (Anfang)

Notenbeispiel 2: Übertragung

15 Einige dieser Stücke sind bei D. Fabris, *Voix et instruments* (wie Anm. 8), S. 409–413, und V. Coelho, *Raffaello Cavalcanti* (wie Anm. 7), S. 436–442, transkribiert.

16 Vgl. V. Coelho, *Raffaello Cavalcanti* (wie Anm. 7).

sierten – Textes spekuliert, der diese Musik zum Tanzen und Singen begleitet haben kann, ist das Stück als glaubwürdiger Zeuge dafür anzusehen, wie in einem intellektuell und künstlerisch aufgeklärten Milieu ein Text gesungen und mit Hilfe eines Instruments vorgetragen wurde. Doch wenn Giulio Cesare Barbetta 1585 ein Lautenbuch mit »arie, mit denen man Stanzen und Verse aller Art nach dem venezianischen Brauch und dem anderer Länder« singen kann, publiziert,¹⁷ werden verschiedene Dinge offenkundig: Zum einen ist das Singen von Versen aller Art – improvisiert oder nicht – eine mindestens ebenso volksläufige Praxis, wie es eine höfische Kunst oder eine humanistische Notwendigkeit ist; zum anderen ist es eine Praxis, die bei den Liebhabern weit genug entwickelt ist, dass ein Drucker es riskiert, Begleittabulaturen herauszubringen, und zwar ohne sich um die Beifügung der Melodie zum Singen zu bemühen. Und wenn man schließlich eine dieser Begleitungen (z.B. die *aria sesta* im Notenbeispiel 2) mit der *Gagliarda da ballare et aria da cantare* von Cavalcanti vergleicht, bemerkt man, dass es sich um stilistisch sehr ähnliche Stücke von im Grunde gleicher Machart handelt. Sie bezeugen die Verankerung des humanistischen Diskurses – und der Praktiken, die daraus hervorgehen – in einer dichterisch-musikalischen Realität, deren Bedeutung schwer einzuschätzen ist, die sich aber sehr wohl über die reinen Humanistenkreise hinaus erstreckt.

Jenseits der italienischen Quellen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind es die zeitgenössischen englischen Manuskripte, die das reichste Korpus an eine Improvisationspraxis dokumentierenden Begleittabulaturen bereithalten. Die in Washington verwahrte Handschrift *US-Ws, V.a.159* aus der Zeit um 1560, als *Folger Manuscript* oder *Giles Lodge Book* bekannt, ist besonders interessant. Es ist das Werk eines Amateurs, vermutlich eines Schulmeisters, von dem man sonst gar nichts weiß.¹⁸ Die meisten Stücke sind einfache, ja rudimentäre anonyme Bearbeitungen von Singweisen und sehr verbreiteten Melodien, von Grounds und anderen Harmoniemodellen, mit vielen Fehlern aufgezeichnet und dabei vielem, das unaugesprochen bleibt.

Das kurze, *Trenchmore* getaufte Stück beruht einesteils auf einem schlichten wiederholten Akkordwechsel (I – V), der dazu da ist, eine nicht notierte Melodie zu stützen, und anderenteils auf kurzen, wahrscheinlich überleitenden Phrasen. 1586 erklärt William Webbe, der Verfasser von *A Discourse of English Poetry*, dass, wolle man Weisen wie *Rogero, Trenchmore, Downe right Squire*,

17 Giulio Cesare Barbetta, *Intavolatura de liuto*, Venedig 1585 (BR 1585₁), S. 8: *Arie con le quale si puo cantare Stanze, e Versi d'ogni sorte, Secondo l'uso di Venezia, & anco de altri paesi.* »Paesi« ist hier als Ortsbezeichnung zu verstehen.

18 John M. Ward, *Music for Elizabethan Lutes*, Oxford 1992, Bd. 1, Kap. 2 (»The Amateur's Miscellanies«).

Notenbeispiel 3: *Giles Lodge Book* (*Folger Manuscript*, US–Ws, V.a.159), fol. 10: *Trenchmore*, Übertragung von J. Ward¹⁹

Galliarden, Pavanen, Giguen, Branles etc. singen, man diese mit an ihre Struktur angepassten Texten versehen müsse.²⁰ Wiederum weist nichts darauf hin, ob es sich um schriftlich ausformulierte oder improvisierte Texte handelt, aber zweifellos lässt im Falle *Trenchmores* die extreme Einfachheit der kurzen Zellen und das Ausruhen des Sängers bei den Überleitungen an eine improvisierte Dichtung auf eine bekannte Melodie denken.²¹

Damit die Melodien unterschiedlichen Texten dienen können, ist ein Student des Trinity College in Cambridge, der die Unterweisung von Thomas Dallis genossen hat, bestrebt, sie über seine Tabulaturen zu schreiben. In seinem Manuskript von 1583²² mit einem überwiegend englischen, aber auch kontinentalen Repertoire nimmt er auch Stücke für Gesang und Laute auf. Nur ein Drittel der Vokalstimmen, die auf Notenlinien aufgezeichnet sind, sind mit

19 Ebda., Bd. 2, S. 44.

20 »Neither is there anie tune, or stroke which may be sung or plaide on instruments, which hath not some poetically ditties framed according to the numbers, thereof, some to Rogero, some to Trenchmore, to downe right Squire, to Gaillardes, to Pavins, to Iygges, to Braules ...«, zit. nach Winifred Maynard, *Elizabethan Lyric Poetry and its Music*, Oxford 1986, S. 16.

21 1970 betonte Nino Pirrotta »das ökonomische Prinzip und die Vorteile, die es dem Improvisator bietet, der mit einer einfachen melodischen Formel im Kopf sich leichter darauf konzentrieren kann, einen Text zu improvisieren, wie ihn die Umstände erfordern« (siehe N. Pirrotta, wie Anm. 4: *Tradizione orale*, S. 435, *Music and Culture*, S. 75).

22 *Thomas Dallis Pupil's Lute Book* (EIRE–Dtc, Ms. 410/I). Siehe John Ward, »The Lute Books of Trinity College, Dublin«, in: *Lute Society Journal* 9 (1967), S. 17–40; teilweise ediert in: *The English Lute Song before Dowland*, hrsg. von Christopher Goodwin, Bd. 1: *Songs from the Dallis Manuscript c. 1583*, o.O.: The Lute Society 1996.



Abbildung 3: Thomas Dallis Pupil's Lute Book (EIRE-Dtc, 410/I), S. 35, ohne Titel



Notenbeispiel 4: Übertragung

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there is a single melodic line on a five-line staff. Below it, there are three staves of tablature, with letters (a, b, c, r) and numbers (1-6) indicating fret positions. The notation is dense and appears to be a historical manuscript.

Abbildung 4: *Thomas Dallis Pupil's Lute Book* (EIRE-Dtc, 410/I), S. 184, ohne Titel

The image shows a page of printed musical notation. It features a treble clef staff at the top, a bass clef staff at the bottom, and a middle staff. The text "Laute in G" is written to the left of the middle staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

Notenbeispiel 5: Übertragung

einem Text versehen. In einem Fall wird die Textierung im Laufe des Stückes aufgegeben – womöglich aus Zeitmangel. In anderen Fällen ist ein Textincipit angegeben. Und manchmal wiederum ist lediglich das erste Wort am Ende angefügt. Verschiedene Stücke ohne Vermerk sind heutzutage identifiziert. Man muss daher äußerst vorsichtig sein. Dennoch könnten einige sehr kurze Stücke ohne Titel, aber mit klaren, schnörkellosen Melodiekonturen und schlichten Akkordfolgen dem improvisatorischen Textvortrag gedient haben. Mindestens aber zeigen sie Charakteristika einer Musik, die darauf abzielt (siehe Abbildungen 3 und 4 bzw. Notenbeispiele 4 und 5²³).

Das erste dieser beiden Stücke (Abbildung 3, Notenbeispiel 4) könnte auf ein englisches Volkslied zurückgehen. Seine Gesangslinie ist entsprechend ausbalanciert und kommt auch in melodischer Hinsicht damit überein. Das zweite (Abbildung 4, Notenbeispiel 5) ist eine Variante eines harmonisch-melodischen Modells, das im ganzen 16. Jahrhundert in Europa weit verbreitet war und auf das zurückzukommen sein wird. Seine charakteristische Melodie stützt sich auf eine Folge repetierter Töne, wie es auch bei den meisten Liedmelodien auf dem Kontinent der Fall ist.

Was improvisiert wird (II): Die Begleitung

Lyriksammlungen mit Melodien zum Singen oder mit Reflexen von bekannten Melodien bilden einen weiteren Quellentyp, von dem man annehmen kann, dass er im Rahmen einer improvisierten Ausführung benutzt worden ist. Hier muss man sich nun die instrumentale Stütze dazudenken.

So enthält in England ein Exemplar der 1557 von Richard Tottel veröffentlichten Anthologie *Songes and Sonettes* handschriftliche Bemerkungen wie »to the tune of hypps hold thy rome«, »to the tune of my minde to me a kingdome is«, »to the tune of As I went to Walsingham«. ²⁴ Ein anderes Exemplar ist mit einem Dutzend handschriftlicher Melodien ausgestattet, die zu einigen der Texten gesungen werden sollten. ²⁵ Natürlich gibt es keinen Hinweis, dass genau diese auch zu einer Instrumentalbegleitung gesungen wurden. Übrigens enthalten verschiedene musikalische Quellen Stücke, die auf Gedichte der Sammlung zurückverweisen, seien sie anonym, von Thomas Wyatt oder von Henry Howard Earl of Surrey. Offensichtlich wurden nur wenige Texte als mehrstimmige Kompositionen vertont. Die Mehrzahl ist auf Balladenweisen in

23 Die Lautenstimmung folgt in den Transkriptionen der Vokalstimme.

24 J. Ward, *Music for Elizabethan Lutes* (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 11 und 81–83 (app. B, »Poems in Tottel's Miscellany for which musical settings have been found«).

25 Ebda., S. 10, 79f. (App. A, »The Wynne marginalia«) und 81–83.

einem volkstümlichen oder höfischen Stil gesungen worden, die aus extrem einfachen Arrangements für Tasteninstrumente oder Laute bekannt sind.²⁶ Hierher gehört auch der explizitere Fall eines Gedichts von Wyatt, »Blame not my lute«, das wahrscheinlich in einer anderen Anthologie der Jahrhundertmitte, *The Court of Venus*, erschienen war.²⁷ Im Folger-Manuskript trägt ein kurzes Stück diesen Titel. Es handelt sich um *Cara cosa*, eine Variante der Folia, die mit dem gleichen Titel als Improvisationsgrundlage benutzt wurde; hier ist sie in einer rudimentären Weise aufgezeichnet (siehe Notenbeispiel 6).



Notenbeispiel 6: *Giles Lodge Book* (*Folger Manuscript*, US-Ws, V.a.159), fol. 4^v: »Blame not my lute«, Übertragung von J. Ward²⁸

Die Tatsache, dass die Terz des ersten Akkords, *fis*, nicht gespielt werden soll, obwohl sie die Melodie bestimmt, lässt daran denken, dass man ein Akkompagnement vor sich hat, das zwar notiert ist, wahrscheinlich aber eine Improvisationspraxis widerspiegelt.

Indessen ist es – dieses Indiz für konkret dieses Stück ausgenommen – schwierig, über die bloße Vermutung hinsichtlich improvisierter Begleitungen von gesungener Lyrik hinauszugehen, in England wie sonstwo. In Frankreich etwa ist der von Jehan Chardavoine zusammengestellte *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville* (Paris 1576) eine groß angelegte Sammlung von strophischen Texten unterschiedlicher Herkunft, die mit ihren Melodien wiedergegeben sind, »damit jeder sie singen könne ... vokal wie auf Instrumenten«.²⁹ Da es sich um Lieder handelt, »die man tanzt und die man gewöhnlich in den Städten singt«,³⁰ war eine monodische bzw. monophone Ausführung mit einer Vokalstimme oder mit einem Instrument am leichtesten ins Werk zu setzen und zweifellos am gängigsten. Aber waren geübte Lautenisten nicht überhaupt imstande, sich eine momentane und improvisierte Begleitung zu leisten? Rund zwanzig Jahre vor Chardavoine hatte Adrian Le Roy ein *Second livre de guiterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville* publi-

26 Ebda., S. 79–83.

27 Ebda., S. 110.

28 Ebda., Bd. 2, S. 37.

29 Nach der Titelseite: »à fin que chacun les puisse chanter ... tant de voix que sur les instruments«.

30 Vorrede, fol. a II^v: »chansons que l'on dance et que l'on chante ordinairement par les villes«.

ziert,³¹ von denen die meisten mit den Chansons der Sammlung von 1576 übereinstimmen. Die Melodie mit dem kompletten Text ist hier einer leicht zu realisierenden Tabulatur gegenüber angeordnet, die genauso gut allein wie als Begleitung des Gesangs gespielt werden könnte.³² Dieser Druck illustriert den Geschmack, den man in Frankreich im 16. Jahrhundert an der Duo-Ausführung mit Stimme und Zupfinstrument fand, wie sie nicht nur im höfischen Umfeld, sondern auch von einer weiten Liebhaberöffentlichkeit geschätzt wurde.

Eine andere, leider unvollständige Informationsquelle ist eine in Valençiennes verwahrte Handschrift aus der Zeit von etwa 1586–1602.³³ Sie setzt sich aus drei Büchern zusammen, die Charles, Prince de Chimay, später Duc de Croy geschrieben und signiert hat: einem *Libvre de Musicque*, einem *Livre de chansons escry de la main du Prince de Chymay* und einem *Libvre de Tabelature contenant tous les hymnes et pseumes des heures de Nostre Dame, Composés et mis en tabelature*, ebenfalls von Charles, Duc de Croy. Die beiden ersten Bücher enthalten hauptsächlich die Texte von 251 strophischen Chansons. Nur wenige konnten bislang identifiziert werden; 33 finden sich auch in Chardavoines Sammlung von 1576, zehn in den Bänden für Gesang und Laute bzw. Gesang und Gitarre von Adrian Le Roy.³⁴ Gedichte von Verfassern wie Jean-Antoine de Baïf, Pierre de Ronsard oder Philippe Desportes neben volkstümlichen Liedern wie »La fille du roy est au piedt de la tour« bilden das weltliche Repertoire dieser französischen Adligen am Ende des 16. Jahrhunderts.

Das erste Buch enthält darüber hinaus Tabulaturen für zwanzig Chansons. In einem Begleittext auf fol. 3 schreibt der Herzog von Croy: »um angelegentlich [meinem Geist] Erholung zu geben, verbringe ich meine Zeit mit Poesie wie mit Musik und neben anderen Dingen, die ich seit meiner Jugend ausübe, erhielt ich Unterweisung und übte mich sowohl in der erwähnten [Disziplin

31 Paris 1555 oder 1556 (BR 1556₈). Möglicherweise war eine erste Auflage bereits 1551 oder 1552 erschienen (BR 1551₃: *Premier livre de guiterre*; BR 1552₃: *Tiers livre*).

32 Letztere Möglichkeit war Gegenstand einer Diskussion, siehe Jonathan Le Cocq, »The Status of Le Roy's Publications for Voice and Lute or Guitar«, in: *The Lute* 35 (1995), S. 4–27; Véronique Lafargue K, »Adrian Le Roy: those accompaniments which resemble solo music«, in: *The Lute* 38 (1998), S. 65–82.

33 F-VAL, ms 429. Siehe François-Pierre Goy, Christian Meyer und Monique Rollin, *Sources manuscrites en tablature: luth et théorbe (c. 1500–c. 1800). Catalogue descriptif*, Bd. 1: *Confœderatio Helvetica (CH), France (F)*, Baden-Baden 1991 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 82); Günter Birkner, »La tablature de luth de Charles, Duc de Croy et d'Arshot (1560–1612)«, in: *Revue de musicologie* 49 (1963), S. 18–46.

34 Sieben im *Livre d'airs de cour miz sur le Luth*, Paris 1571 (BR 1571₃), drei im *Cinquiesme livre de guiterre*, Paris 1554 (BR 1554₄). Zu weiteren Konkordanzen siehe G. Birkner, ebda., S. 36.

der] Musik als auch im Lautenspiel, [so] habe ich einen Band mit von verschiedenen Verfassern komponierten Chansons abgeschrieben und dazwischen einige Verse, Devisen und Lautentabulaturen eingestreut, die ich selbst ersonnen habe.«³⁵ So wertvoll dieses Zeugnis ist, lässt es uns dennoch teils im Unklaren. Meint die Formulierung »chansons composées par plusieurs auteurs« nur die Texte oder eher mehr- bzw. einstimmige Chansons? Sind die »tablatures forgées de ma teste« Auszüge von polyphonen Vokalstücken, gewissermaßen »am Tisch« komponierte Begleitsätze oder hat er sie improvisiert und im Nachhinein aufgeschrieben?

Da die Melodie fehlt, geben uns die Tabulaturen selbst, die ohne Rhythmusangabe notiert sind, keinerlei Antwort. Andererseits liefert das zweite Buch als Inhaltsverzeichnis eine »Table des chansons«, wo für jedes Incipit nicht nur die Foliozahl des vorliegenden Buches (»du présent livre«), sondern auch eine zweite Nummer angegeben wird, die auf eine heute verlorene Quelle zurückverweist, die offensichtlich 44 Blätter hatte, denen 168 Blätter mit Texten entsprachen. Günter Birkner, der Verfasser der einzigen Studie, die sich diesem Manuskript widmet, meint, indem er sich auf das Beispiel des ersten Buchs beruft, diese Quelle könne nichts anderes sein als eine »Musikhandschrift, zwar nicht mit den Melodien der Lieder (bei denen auch die Gedichttexte mitgeteilt gewesen wären), sondern mit Lautentabulaturen, so dass sich Lautenist und Sänger die korrespondierenden Hefte geteilt hätten, während die bekannten Melodien weder in der einen noch in der anderen Quelle vorgekommen wären.«³⁶ Die Hypothese ist verlockend und plausibel, obwohl ein anderes Manuskript von ungefähr 1599–1610 aus Aix-en-Provence³⁷ den Fall eines Amateurs zeigt, der sich auf der Laute begleitete, ohne dass die Gesangspartie zusammen mit dem Text und der Tabulatur aufgezeichnet wäre.

Doch die Hypothese eines Buches mit Melodien scheint etwas zu schnell fallen gelassen zu sein. In der Tat spricht nichts gegen die Annahme, dass die

35 Ebda., S. 21 : »pour aussy pouvoyr recréer [mon esprit] me mis à passer le temps tant à la poésie qu'à la musique et entre aultres choses, que j'ay fait comme dès ma jeunesse j'ay aussy esté assez instruit et pratiqué tant à la dicte musique qu'en jeu de lucq, je me suis mis à escrire ung livre de chansons composées par plusieurs auteurs et entre icelles y ay adjousté quelques vers, devises et tablatures de lucq forgées de ma teste«.

36 Ebda., S. 28: »un manuscrit musical, non avec les mélodies des chansons (qui auraient été accompagnées de leurs textes littéraires), mais avec les tablatures de luth, de telle façon que luthiste et chanteur se partageaient les manuscrits correspondants, tandis que les mélodies connues, elles, ne figuraient ni dans l'une non dans l'autre de ces sources.«

37 F-AIXm, Ms Rés.17: *Le livre des vers du lut* (so genanntes Manuskript Reynaud). Siehe F.-P. Goy, Ch. Meyer, M. Rollin, Catalogue (wie Anm. 33); André Verchaly, *Le »Livre des vers du lut« (manuscrit d'Aix-en-Provence)*, Aix-en-Provence 1958.

Melodien mit dem unter das Notensystem platzierten Text kopiert worden sind, beispielsweise auf vorrastriertem Notenpapier (womöglich in gedruckter Form, wie es damals bereits existierte) und die vollständigen – manchmal sehr langen – Texte auf unliniertem Papier. Die improvisierte Ausführung einer Instrumentalbegleitung läge dann in diesem kultivierten Milieu adliger Amateure im Frankreich des späten 16. Jahrhunderts im Bereich des Möglichen, aber das Buch des Prince de Chimay enthält keinerlei sachlichen Hinweis, aufgrund dessen man sich eine genaue Vorstellung davon machen könnte. Das Manuskript von Valenciennes liefert somit ein typisches Beispiel für die Probleme, die diese potenziell musikalische Quellensorte aufgrund der verlorenen und der unausgesprochen gebliebenen Anteile aufwirft, wie auch für die Spekulation, die sie auslöst.

Was improvisiert wird (III): Die Melodie

Bisher wurden die Fakten geprüft, mit denen die Quellen des 16. Jahrhunderts über die Improvisation von Texten und Begleitungen informieren. In welchem Ausmaß können sie uns Auskünfte über die Melodieimprovisation des Sängers geben? Entweder ist die Gesangspartie nicht notiert, und man kann nicht sagen, ob sie aus dem Gedächtnis oder improvisiert vorgetragen wurde; oder sie ist notiert – aber dadurch erfahren wir nicht mehr. Und dennoch weist ein Manuskript wie das Cosimo Bottegaris³⁸ Stücke auf, die in dieser Hinsicht besonders anregend sind. Als aus Florenz gebürtiger Lautenist und Sänger beginnt Bottegaris seine Lautbahn am herzoglich bayrischen Hof und kehrt später in seine Geburtsstadt zurück, um in den Dienst der Medici zu treten. Seine 1574 angefangene Sammlung weist das gemischte Repertoire eines professionellen Musikers im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts auf. Sie enthält unter anderem zahlreiche *arie da cantar*, *in ottava rima* und *in terza rima*. Etliche entsprechen letztlich zwei Formeln von Hauptakkorden:

- Formel 1 Vers 1: I ----- VII – I – V – I
in F Vers 2: gleiche Abfolge auf der V. Stufe
 Vers 3: variabel

38 I-MOe, Mus. C 311 (1574–ca. 1602). Siehe Leslie Chapman Hubbell, *Sixteenth-Century Italian Songs for Solo Voice and Lute*, PhD diss., Northwestern University 1982, und die (bereits veraltete) Studie von Carol MacClintock, »A Court Musician's Songbook: ms C 311«, in: *Journal of the American Musicological Society* 9 (1956), S. 177–192; eine (allerdings ungenügende) Ausgabe ist *The Bottegaris Lutebook*, hrsg. von Carol MacClintock, Wellesley 1965.

Ob weltlich oder geistlich, die Texte werden auf die gleiche Art vorgetragen. Dank dem Rhythmus, der sich der Form aufs Engste anpasst, verbindet sich die harmonische Formel flexibel mit Texten unterschiedlicher Länge und Struktur. »E diventato questo cor« (Formel 1, siehe Abbildung 5 und Notenbeispiel 7) besteht aus Strophen mit drei Elfsilblern, während es sich bei »Miserere mei Deus« um Zweizeiler unterschiedlicher Länge handelt. Die harmonische Formel wird daher einfach nach der zweiten musikalischen Phrase unterbrochen. Der Gesang bleibt von Anfang bis Ende psalmodierend.



Abbildung 6: Lautenbuch Cosimo Bottegaris (I-MOe, 311), fol. 7^v. »Vorraia poter andar«

Notenbeispiel 8: Synoptische Übertagung gemäß Formel 1 (Fassung fol. 7^v und fol. 51); in beiden Fällen entspricht der Lautenrhythmus exakt demjenigen der Singstimme und werden dieselben Akkorde gegriffen.

Umgekehrt zeigen die Notenbeispiele 8 und 9, wie sich, von derselben Formel ausgehend, die Gesangsstimme im Bestreben nach melodischer Beweglichkeit vom Psalmodieren entfernen kann. Im Unterschied zum vorhergehenden Beispiel erscheinen (mit Kreuzen gekennzeichnete) Durchgangsnote, seltener abspringende Nebentöne (»Vorraia poter andar«: bei »senz'«, »Le sciocche donne«: bei »mo-rir«), die über die wiederholten Akkorde gesetzt werden. Notenbeispiel 8 ist besonders interessant, weil es zwei Varianten desselben Stückes darstellt.

Soweit bekannt, sind diese Beispiele aus dem Bottegarilautenbuch singulär. Kein anderes Manuskript liefert solchermaßen vollständige *arie*, sowohl hinsicht-

Abbildung 7: Lautenbuch Cosimo Bottegaris (I-MOe, 311), fol. 36^v: »Le scioच्che donne«

Notenbeispiel 9: synoptische Übertragung mit »E morto lo mio core« (siehe fol. 33) gemäß Formel 2; in beiden Fällen entspricht der Lautenrhythmus exakt demjenigen der Singstimme und werden dieselben Akkorde gegriffen.

lich des Textes als auch der Singstimme und der Begleitung, und nirgends taucht ein Korpus mit ähnlicher Vergleichsbasis auf. Keines zeigt derart deutlich einen Sänger-Lautenisten – oder einen Lautenisten und eine(n) Sänger(in) – bei der Wahl eines harmonischen Schemas, eines Textes, beim Improvisieren der Melodie (möglicherweise unter Zuhilfenahme eines Canevas) und selbst der Varianten, die je nach individueller Fähigkeit mehr oder weniger ornamentiert und elaboriert sind.

Eine Gesangsmelodie, einen Text oder eine Begleitung zu improvisieren, verlangt nicht nur spezielles Können, sondern auch entscheidende praktische Erfahrung. Die größten Improvisatoren waren offenkundig Professionelle. Aber es konnten diverse Quellen herangezogen werden, die bezeugen, dass auch Amateurmusiker Geschmack daran fanden, improvisierenderweise Gedichte zur Laute vorzutragen. Wahrscheinlich bestand die gängigste – das heißt die leicht-

teste – Praktik darin, zum einen eine melodische Formel samt deren Begleitung zu wählen, zum anderen den Gedichttext. Improvisieren bedeutet somit nicht, einen Text, eine Melodie oder eine Begleitung zu erfinden, sondern einfach im Moment der Ausführung einzeln bekannte Elemente zusammenzusetzen.

Wie begleitet wurde

Ob handschriftlich – von Amateuren oder Liebhabern geschrieben – oder gedruckt, ob explizit für die Improvisation bestimmt oder nur von einer Improvisationspraxis evoziert: die erhaltenen Tabulaturen existieren in ausreichender Zahl, um eine Vorstellung von den verwendeten Stilen und Techniken zu vermitteln.

Manche Begleitsätze sind in einem solistischen Stil gehalten, der eine rein instrumentale Ausführung legitimieren könnte. Oder genauer: Lediglich die Tabulaturen, die für rein instrumentales Spiel oder für die Gesangsbegleitung bestimmt sind, haben einen solistischen Stil. Zum Beispiel ähnelt die *Gagliarda da ballare et aria da cantare* von Raffaello Cavalcanti (siehe oben Abbildung und Notenbeispiel 1) zahlreichen Galliardten für Laute. Die sechs *Arie da cantare* von Giulio Cesare Barbetta gehören ebenfalls in diese Kategorie. Im Dreier stehend haben sie denselben Tanzcharakter. Wie in der *Aria sesta* (siehe oben Notenbeispiel 2) zu bemerken, wechseln die homorhythmischen Passagen mit einer zwei- oder dreistimmigen kontrapunktischen Schreibart ab. Der gleiche durchbrochene Instrumentalstil kennzeichnet die *Gagliarda da ballare* (Takt 2) und die *Aria sesta* (Takt 2 und 4). Diese Stücke setzen die Tradition der Spiel- und Singtänze fort, wie sie erstmals in Frankreich in Adrian Le Roys *Second livre de guiterre* (1555 oder 1556) in Druckform Gestalt angenommen hatte.³⁹ Die *Arie* von Barbetta und ein Teil derjenigen von Cavalcanti bleiben diesen stilistisch verwandt. In Le Roys Sammlung sind zwei Drittel der Stücke Tänze: Branles gays oder de Poitou, Galliardten, Pavanen und Paduanen. Das Stück mit dem Namen »chanson à plaisir« in Notenbeispiel 10 ist in Wirklichkeit ein Tanz, dessen Weise in Frankreich unter dem Titel *Gaillarde de la gambe*⁴⁰ kursierte: Es handelt sich um das oft als Improvisationsschema dienende *Cara cosa*, das schon in »Blame not my lute« (siehe oben Notenbeispiel 6) begegnete.

In dieser Tabulatur mit einem eindeutig instrumentalen Stil (der insbesondere durch den systematischen Gebrauch von in Figuration aufgelösten Akkor-

³⁹ Siehe Anm. 31.

⁴⁰ Es findet sich insbesondere im 1551 von Le Roy herausgegebenen *Premier livre de tabulature de guiterre*.

den bei langen Tönen der Gesangsstimme zustande kommt), die aber gleichzeitig relativ leicht zu spielen ist, sind die Phrasenwiederholungen mit konventionellen Diminutionen angereichert. Le Roy beschränkt sich darauf, das zu notieren, was ein einigermaßen versierter Musiker von selbst macht; es handelt sich lediglich um Vorschläge, die weggelassen oder von Strophe zu Strophe variiert werden können. Im selben Sinne sind andere Stücke von einer zweiten, ja dritten Version gefolgt (wie etwa der Branle gay »Maintenant c'est un cas estrange«). Der *Second livre de guitterre* präsentiert dem Amateurgitarristen das in

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of two staves. The top staff of each system is a vocal line in treble clef, 3/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a guitar line in treble clef, 3/8 time, labeled 'Gitarre in D'. The notation includes various rhythmic values (quarter notes, eighth notes, dotted notes), accidentals (sharps, naturals), and a fermata in the final vocal note of the third system.

Notenbeispiel 10: A. Le Roy, *Second livre de guitterre*, Paris 1556, fol. 7^v: »Mes pas semez«, Übertragung

erstarrender Notation, was die besseren Instrumentalisten improvisieren konnten: stropfenweise Diminutionen und Instrumentalpartie, die von dem Schema ausgehen, das die zum Singen und Tanzen gedachte Melodie stimulierte. Diese Tabulaturen, die sowohl für das Alleinspielen wie für die Gesangsbegleitung gedacht sind, führen zu einer Frage: Inwieweit waren die notationsmäßig fixierten

und als Instrumentalstücke bekannten Tänze gelegentlich mit einem Sänger ausgeführt worden?

Die als Improvisationsmodell verstandenen Tabulaturen, die als aufgezeichnete Improvisationen zu identifizieren sind – oder ihnen angeglichen werden können – und die für das Singen zur Laute konzipiert sind, verwenden generell die Idiome des Lautenspiels im engeren Sinn. Die gesungene Stimme wird nicht verdoppelt – oder wenigstens nicht regelmäßig; sie bieten keine bestimmte melodische Kontur und auch nicht notwendigerweise eine kontrapunktische Behandlung. Sie kommen als einfache Stütze des Gesangs daher. Diese Stütze kann auf ein Minimum reduziert sein wie in der *terza rima* »Se mai per maraveglia« aus dem zweiten Frottolebuch von Franciscus Bossinensis⁴¹ (siehe Notenbeispiel 11).

Laute in A

Se mai per ma - ra - veglia al - zan - do' l vi - - - so

Notenbeispiel 11: F. Bossinensis, *Tenori e contrabassi. Libro secundo*, Fossombrone 1511, fol. 5^v: »Se mai per maraveglia«, Übertragung

Unter allen Frottole für Gesang und Laute, die handschriftlich erhalten sind, ist diese singulär. Ihre Begleitung ähnelt nicht den *tenori e contrabassi intabulati*.

⁴¹ *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro Secundo*, Fossombrone 1511 (BR 1511₁).

Es handelt sich lediglich um eine schlichte Akzentuierung des Gesangs (der im ersten Vers quasi »a cappella« agiert), dem ein über drei Akkorden (I – IV – II) leicht im durchbrochenen Stil oszillierendes Ritornell vorangeht. Nur ausnahmsweise haben Musiker sich die Mühe gemacht, eine Instrumentaleinleitung aufzuschreiben. Ein anderes Beispiel findet sich im Lautenbuch Cosimo Bottegaris (siehe Notenbeispiel 12).

Laute in A

Du - ra leg - ge d'A - mor ma ben - che o - bli - qua

Notenbeispiel 12: Lautenbuch Cosimo Bottegaris (I–MOe, 311), fol. 35^v: »Dura legge d'amor«, Übertragung

Wie »Se mai per maraveglia« ist »Dura legge d'Amor« eine *terza rima*. Mit drei arpeggierten Akkorden (I – IV – V) befestigt die Einleitung die Tonart des Stückes und bereitet den Einsatz des Sängers vor, was auch hätte improvisiert werden können. Ihre Funktion ist somit wichtig und man kann annehmen, dass in der Praxis derartige Einleitungen in die Materie üblicher waren, als dem Quellenmaterial zu entnehmen ist. Desgleichen greift der Instrumentalpart von »Dura legge d'Amor« auf eine systematische Arpeggiomethode zurück, das man in die Nähe derjenigen von *Trenchmore* (siehe oben Notenbeispiel 3) rücken kann, was übrigens selten notiert und doch leicht auszuführen ist. Diese Spielweise war höchstwahrscheinlich Teil der gängigen Palette, über die ein Begleiter auf der Laute verfügte, auch wenn die notierte Form der mit Improvisation in

Verbindung stehenden Tabulaturen meistens aus einfachen Akkorden und einer mehr oder weniger regelmäßigen Textur besteht. Wie aus Abbildung 5 hervorgeht, ist es das Prinzip des geringsten Fingeraufwands, das die Lautenpartien regiert. Die Akkorde erscheinen immer in der gleichen Position. Am komfortabelsten für den Spieler ist diejenige, die am besten klingt, unabhängig von der Vokallinie. Hier gewärtigt man in der Tat eine idiomatische Sprache für die Begleitung und insbesondere eine für die improvisierte Begleitung, die sich weder an Transkriptionen polyphoner Vokalstücke noch an solistischen Stücken orientierte.

Harmonie-Melodie-Modelle

Eine Untersuchung des improvisierten Gesangs zur Laute im 16. Jahrhundert wäre unvollständig, berücksichtigte man nicht den Einsatz von Harmonie- bzw. Harmonie-Melodie-Modellen. Obwohl die Praxis viel älter ist, findet man die ersten schriftlichen Belege dafür in den spanischen Drucken der ersten Jahrhunderthälfte.⁴² Denn erstens ist, wie in Italien, der Gesang zur Laute auch in Spanien in der Tat zumindest seit dem 15. Jahrhundert bezeugt; wenn das Repertoire nicht erhalten ist, dann wegen seiner improvisatorischen Natur.⁴³ Zweitens wirken im *Cancionero de Palacio*, jener um 1500 angelegten großen Sammelhandschrift mit mehrstimmigen weltlichen Vokalstücken,⁴⁴ verschiedene Stücke wie harmonisch-melodische Gebilde, die einer improvisierten Praxis bzw. einer mündlichen Tradition entstammen oder von ihr angeregt sind. Insbesondere sind einige Villancicos und eine Romanze⁴⁵ als erste Kompositionen bekannt, die die Akkordfolge der Folia bzw. des verwandten *Cara cosa*-Modells benutzen. Sie übernehmen mehr oder weniger genau das Grundschema, allerdings abgesehen von der metrischen und rhythmischen Struktur, wie sie in der Folge die Instrumentalkompositionen überliefern (und wie sie in Noten-

42 Die Frage der vokalen Improvisation zur Vihuela habe ich in einer eigenen Studie vertieft (Véronique Lafargue K, »Luis Milán, Luis de Narváez and improvised singing on the vihuela«, Druck in Vorb.). Hier sind nur die wichtigsten Momente aufgegriffen.

43 Vgl. Maricarmen Gómez, »Some precursors of the Spanish Lute School«, in: *Early Music* 20 (1992), S. 583–593; Tess Knighton, »The A Cappella Heresy in Spain«, ebd., S. 560–581.

44 E-Mp, ms 1335; *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Bd. 2 und 3: *Polifonía profana. Cancionero musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, hrsg. von Higinio Angles; Bd. 4.1–2: [Texte], hrsg. von José Romeu Figueras, Barcelona 1947, 1951 und 1965 (Monumentos de la música española, 5, 10 und 14).

45 Zu ergänzen ist ein Villancico im *Cancioneiro musical d'Elvas*, hrsg. von Manuel Morais, Lissabon 1977 (Portugalica musica, A.31), Nr. 37: »Se do mal que me quereis«.

beispiel 13 erscheint).⁴⁶ Außer wenn es sich um Tanzlieder handelt, sollte das im 16. Jahrhundert in den entsprechend gebauten Stücken für Gesang und Laute generell der Fall sein. Deshalb ist die Ausdrucksweise harmonisches oder harmonisch-melodisches Schema bzw. Modell am passendsten.

Passamezzo antico

Notenbeispiel 13: Bassmodelle

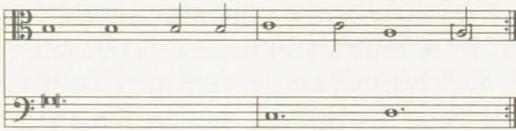
Die ersten gedruckten Vihuela-Variationen über »Guardame las vacas« (nach Notenbeispiel 13 eine Romanesca) und »Conde claros« erscheinen 1538 in der Sammlung von Luis de Narváez.⁴⁷ Laut Francisco Salinas wird die Melodie von »Conde claros« oft herangezogen, um Romanzen zu singen.⁴⁸ Salinas weist nachdrücklich auf den charakteristischen Rhythmus hin, aber sie sorgt auch für einen gut erkennbaren und leicht zu merkenden harmonischen Bass (siehe Notenbeispiel 14).

Die Variationen von Narváez zeigen, dass dieser Bass I – IV – V – I von seiner Melodie gelöst werden und neue harmonisch-melodische »Gespanne« er-

46 Über den Ursprung und die Geschichte der Folia, der Romanesca und des Passamezzo in der Renaissance vgl. John Ward, *The Vihuela da mano and its Music* (1536–1576), PhD diss. University of New York 1953, S. 300ff.

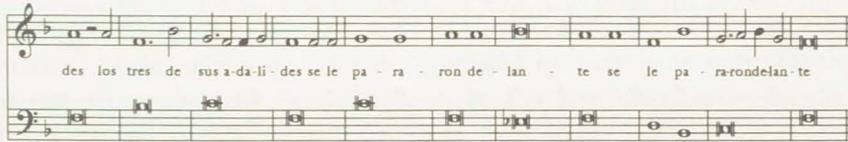
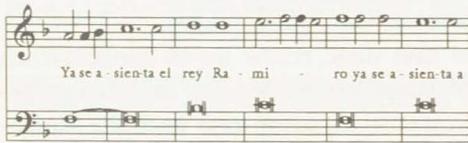
47 *Los seys Libros del Delphin de Música de Cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538 (BR 1538₁); Reprint Genf 1980, Transkription hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1945 (Monumentos de la Música Española, 3).

48 *De musica libri septem*, Salamanca 1577, Reprint Kassel 1958 (Documenta musicologica, 1.13), S. 346: »et epodi, quibus utuntur Hispani in canticis earum compositionum, quas, Romances appellant, quale est hoc illius, quae dicitur *Conde claros* No podía reposar, cuius cantus notissimus est«.



Notenspiel 14: F. Salinas, *De Musica*, Salamanca 1577, S. 340: Melodie und Bass von »Conde Claros«

zeugen kann. Im Licht dieser Beobachtung erweist sich die ebenfalls von Narváez stammende Romanze »Ya se asienta el rey Ramiro« für Gesang und Vihuela als besonders interessant (siehe Notenspiel 15).



Notenspiel 15: L. de Narváez, *El Delphin de Musica*, Valladolid 1538, fol. 69: »Ya se asienta el rey Ramiro«, Melodie und Harmoniebass

Die Folge I – IV – V – I ist auf I – IV – V – I – V – I erweitert; jede Wiederholung wird durch eine weitere Ausdehnung angereichert; die Melodie, die beim ersten Mal exakt wiederholt wird, ist beim zweiten Mal modifiziert, aber das rhythmische Schema bleibt bestehen. Unleugbar steht man einem Stück gegenüber, das sich einer Improvisationspraxis verdankt. Es ist die einzige Romanze für Gesang und Vihuela, die ich als auf dem »Conde claros«-Modell beruhend identifizieren konnte. Dagegen finden sich in Luis Miláns 1536 erschienenem Werk mehrere Villancicos, die ebenfalls auf Schemata aus dem Umfeld von »Conde claros« basieren und dem Modell »Ya se asienta el rey Ramiro«

teilweise noch näher stehen, etwa »Falai miña amor«, »Quien amores«, »Amor que tan bien sirviendo« und wohl auch »Al amor quiero vencer«.49 (Weil »Amor que tan bien sirviendo« auf der III. Stufe beginnt, kann es auch mit »Guardame las vacas« und der Romanesca-Familie in Verbindung stehen.) Ein anderer Villancico aus Miláns *Maestro*, »Perdida teño la color«, verwendet die Akkordfolge des Passamezzo antico. Es handelt sich um einen der ersten gedruckten Passamezzi, den einzigen, den ich im ganzen Korpus der Musik für begleiteten Gesang im 16. Jahrhundert finden konnte.

Natürlich besitzen diese Stücke für Gesang und Vihuela nicht die melodische und rhythmische Stabilität, wie man sie bei den charakteristischen ostinaten Bässen der Tänze antrifft. Sie sind ja auch keine Ostinati; vielmehr schreiben sie die Praxis der *Folias fort*, die sich im *Cancionero de Palacio* finden.

Nach Auskunft der Quellen scheint man diese relativ festen harmonischen bzw. harmonisch-melodischen Modelle besonders in Spanien und Italien geschätzt zu haben. Um das Bild zu komplettieren, kann man noch die Romanesca-Folge III – VII – I – V erwähnen, die etwa im italienischen Bottegari-Manuskript für den Vortrag eines Sonetts erscheint (siehe Notenbeispiel 16). Auch hier werden weder Metrik noch Rhythmik des eigentlichen Basses berücksichtigt, die Textdarbietung hat Vorrang.

Ne si dol - ce com' or ne si cor - te - - - se

Notenbeispiel 16: Lautenbuch Cosimo Bottegaris (I-MOe, 311), fol. 24^v: *Aria di sonetti* »Ne si dolce«, Übertragung

Dennoch folgen im Allgemeinen – soweit man von der kleinen Zahl der in Europa verstreuten und mutmaßlich improvisierten Lautengesang spiegelnden Quellen ableiten kann – die Akkorde der *Folia* und von *Cara cosa* einem Dreiermetrum und einer für den Tanz charakteristischen regelmäßigen Rhythmik. So weist im *Thomas Dallis pupil's lute book*, dessen Stück ohne Titel bereits wie eine

49 Vgl. Luis Milán, *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*, Valencia 1536, Reprint Genf 1975, Transkriptionen von Leo Schrade, Leipzig 1927, Reprint Hildesheim 1967 (Publikationen Älterer Musik, 2), Ruggero Chiesa, Mailand 1974, und Charles Jacobs, Harmony Park, Pa. 1971.

gekürzte Variante von *Cara cosa* erschienen war (siehe oben Notenbeispiel 5), »Fortune is now my fo« (siehe Notenbeispiel 17) die Folia-Klangfolge in einer Struktur von zweimal vier Takten plus zwei angehängten Takten auf.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Fortune is now my fo'. Each system consists of a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (bass line). The first system has two measures in the treble staff and two in the bass staff. The second system has four measures in the treble staff and four in the bass staff, followed by two additional measures in both staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals).

Notenbeispiel 17: *Thomas Dallis Pupil's Lute Book* (EIRE-Dtc, 410/I), S. 49f. »Fortune is now my fo«, Übertragung (nur Melodie- und Bassstimme)

Wie bereits bemerkt, ist eines der Tanzlieder aus Adrian Le Roys *Second livre de guiterre*, »Mes pas semez« (siehe oben Notenbeispiel 10), eine Galliarde über dem formal perfekten *Cara cosa*-Fundament. Fast zur gleichen Zeit ist das Stück der Washingtoner Handschrift, »Blame not my lute« (siehe oben Notenbeispiel 6), trotz fehlender Rhythmusangabe eine sehr ähnliche, kürzere Version. Heißt das auch gleichzeitig, dass das Gedicht von Thomas Wyatt als Tanzlied diente? Nicht unbedingt, aber der Verdacht ist nicht ganz unbegründet, wenn man allein schon die Parallelitäten in der Biographie und in der künstlerischen Laufbahn von Wyatt und Mellin de Saint-Gelais betrachtet, von dem mehrere Gedichte im *Second livre de guiterre* erscheinen. Man weiß, dass beide Dichter sich in Italien aufgehalten haben und jeweils in ihren Ländern nicht nur an der Einführung der italienischen Gedichtformen beteiligt waren, sondern auch an der Verbreitung des lautenbegleiteten Singens.⁵⁰

Jedenfalls zeigen die Beispiele von »Mes pas semez« und »Blame not my lute«, dass *Cara cosa* mit seiner jeweils stark ausgeprägten metrischen Struktur, seinem Tanzrhythmus sowie seinem harmonisch-melodischen Schema auf diese

50 Zu Thomas Wyatt vgl. z.B. die Meinungen, die W. Maynard, *Elizabethan Lyric Poetry* (wie Anm. 20), Einführung und Kap. 1, und J. Ward, *Music for Elizabethan Lutes* (wie Anm. 18), Anhang C, S. 84–86 teilen; zu Mellin de Saint-Gelais und die Einführung italienischer Strömungen in Dichtung und Musik in Frankreich vgl. jüngstens Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago 2000, Kap. 5: »Dialogues with Italy«.

Weise (gesungen und gegebenenfalls mit gezupfter Begleitung) durch Europa wanderte. Die Begleitung, wie sie in diesem französischen und englischen Stück aufgezeichnet ist, unterscheidet sich kaum von einem solistisch zu spielenden Tanz wie der *Pavana muy llana para tañer*, die Diego Pisador 1552 herausbrachte (siehe Notenbeispiel 20).⁵¹ In einer Publikation über die spanischen Singtänze der Renaissance widmet Juan José Rey ein Kapitel der Beziehung zwischen Dichtungsformen und dem Tanz. Er zitiert zwei Texte, darunter einen, der als Pavane ein Lob auf die Jungfrau darstellt («A vos virgen pura»), und bemerkt dabei, dass die Pavane gleichermaßen eine Dichtungsgattung wie ein Tanz und eine Musikart war. Er listet anschließend verschiedene Muster instrumentaler Pavanen aus spanischen Quellen des 16. Jahrhunderts auf.⁵² Die meisten beruhen auf der Folia-Folge (mit Beginn auf der I. Stufe) bzw. auf *Cara cosa* (mit Beginn auf der V. Stufe) oder auf anderen eng verwandten Modellen. Und jüngstens konnte Rey eine mögliche Beziehung zwischen «A vos virgen pura» und Pisadors Pavanenmelodie (siehe Notenbeispiel 18) feststellen.⁵³ Pisador, der dieselbe Sorgfalt wie die anderen Vihuelisten walten ließ, wenn es darum ging anzugeben, dass ein Stück gesungen und gespielt werden soll, merkt selbst an, dass diese Pavane – lediglich – zum Spielen gedacht ist. Aber die Korrespondenz zwischen dieser Tabulatur und dem Text von «A vos virgen pura» auf der einen Seite und zwischen diesen beiden Elementen und den

a

A vos, vir-gen pu-ra, es-tre-lla que guí-a los hom-bres al puer-to, do na-die se pier-de,

b

Notenbeispiel 18: Synopsis: a) «A vos virgen pura», Rekonstruktion von P. Rey (oben), b) D. Pisador, *Libro de musica de vihuela*, Salamanca 1552, fol. 4: «Pavana muy llana para tañer», Übertragung für Vihuela in G (unten)

- 51 Diego Pisador, *Libro de Música de Vihuela*, Salamanca 1552 (BR 1552₇), Reprint Genf 1973.
 52 Juan José Rey, *Danzas cantadas del Renacimiento español*, Madrid 1978 (Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología, C.1), Kap. 4, S. 49–51.
 53 Juan José (Pepe) Rey diskutiert diese Beziehung weitläufig in «Apuntes sobre música náutica», in: *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, hrsg. von John Griffiths und Javier Suárez (Druck in Vorb). Ich danke John Griffiths, der mich auf die Arbeiten von Rey hingewiesen hat und Pepe Rey selbst, der mir seinen Aufsatz vor der Veröffentlichung zugänglich gemacht hat.

Stücken von Le Roy und im Washingtoner Manuskript auf der anderen Seite erlaubt die Annahme, dass diese Tanzpavane für Vihuela in einem anderen Zusammenhang als demjenigen von Pisadors *Libro de musica* eine gesungene Dichtungspavane gestützt haben kann.

Ob einfache Annäherungen oder echte Identifizierungen: wahrscheinlich werden weitere Entdeckungen in der Zukunft erlauben, Texte und Musik, die heute getrennt sind, wieder zusammenzuführen. Dieses Verfahren, musikalische und literarische Quellen mit allen Arten von Zeugnissen und Archivmaterialien einander gegenüberzustellen, ist dringend erforderlich und erweist sich als fruchtbar für die Kenntnis einerseits von Tanzliedern im Kontext mündlicher Tradition, andererseits ihrer vokalen Ausführung zum Klang eines Zupfinstrumentes.

Am Ende dieser Untersuchung der musikalischen und nicht-musikalischen Quellen der Renaissance und durch beharrliches Gewärtigen der Verständnisprobleme, die die unvollständigen Dokumente, das Unausgesprochene und auch die heute noch als doppeldeutig wahrgenommenen Momente aufwerfen, eröffnet sich ein einigermaßen reichhaltiges und differenziertes Bild der Improvisationspraxis beim lautenbegleiteten Singen. Die verschiedenen Quellen liefern Beispiele dafür, was improvisiert werden konnte, sie informieren über bevorzugte Spielweisen, über die Verwendung von formelhaftem Material sowohl beim Singen als auch beim Spielen, über harmonisch-melodische Modelle und über Tanzmusik. Sie führen vor Augen, wie sich an verschiedenen Stellen Europas vergleichbare Praktiken parallel entfalten, auch wie diese verschiedenen Stellen über mehrfache Beziehungen und wechselseitige Einflüsse miteinander verwoben sind. Indem man einerseits die Zeugnisse zur Praxis, zu den Gedichttexten und zu den vorhandenen Tabulaturen miteinander kreuzt, sollte man zunehmend in die Lage versetzt werden, die aufgezeichneten Improvisationen – oder zumindest die Spuren davon – mit mehr Gewissheit zu erkennen und die vielen Facetten dieser Praxis kennen zu lernen. Andererseits könnten die europäischen Quellen systematisch miteinander konfrontiert werden, um für ganz Europa sowohl die Phänomene der internationalen – schriftlichen und mündlichen – Verbreitung als auch die spezifisch regionalen oder nationalen Praktiken und Repertoires so genau wie möglich einzukreisen. Man sollte dann auch irgendwann in der Lage sein, von den nachweisbaren textlichen und den nachzuweisenden musikalischen Improvisationspraktiken für lautenbegleitetes Singen eine präzisere und strengere Typologie zu erstellen, als sie hier entworfen wurde.

Übersetzung: Nicole Schwindt