

Michele Calella

Komposition und Intavolierung – Musikalische Autoritäten in Vincenzo Galileis *Fronimo*

Vincenzo Galileis Traktat *Il Fronimo*, zum ersten Mal 1569 veröffentlicht und 1584 in einer erweiterten Auflage gedruckt,¹ hat – anders als sein *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) – nur wenig Aufmerksamkeit der Musikhistoriker auf sich gezogen. Erst in jüngerer Zeit ist dieser Traktat zum zentralen Gegenstand musikwissenschaftlichen Interesses geworden, insbesondere durch die Studie Philippe Canguilhems.² Diese schwache historiographische Rezeption könnte damit zusammenhängen, dass diese Schrift nur sehr spärliche Informationen über die Spieltechnik der Laute gibt und somit für die oft primär aufführungspraktisch orientierte Lautenmusikforschung von geringerer Relevanz als frühere, wenngleich in ihrer Konzeption anspruchslosere Schriften scheint. Andererseits hat man sich, wie gesagt, mehr für den *Dialogo* von 1581 interessiert, der insbesondere aus der Perspektive des so genannten »musikalischen Humanismus« provozierenderen Diskussionsstoff im Bereich der Musiklehre anbietet.³ Insofern bleibt Galilei hauptsächlich als »Propagator der expressiven Musik und als Wegbereiter der Monodie« bekannt.⁴

- 1 *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei fiorentino, nel quale si contengono le vere, et necessarie regole del Intavolare la Musica nel Liuto ...*, Venedig 1568; *Fronimo Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino sopra l'arte del bene intavolare ...*, Venedig 1584, Reprint Leipzig 1978; Vincenzo Galilei, *Fronimo*, hrsg. und übersetzt von Carol MacClintock, Neuhausen-Stuttgart 1985. Zur Datierung der ersten Ausgabe vgl. Philippe Canguilhem, »Fronimo« de Vincenzo Galilei, Paris 2001 (Epitome Musical, 9), S. 30–32. Die Zitate dieses Beitrags stammen aus der stilistisch oft besseren Fassung von 1584, wobei die entsprechenden Stellen aus der ersten Ausgabe ebenfalls angegeben werden.
- 2 Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1). Canguilhems Buch ist die bearbeitete und gekürzte Fassung seiner Doktorarbeit *Les deux éditions de »Fronimo« (1568 et 1584) et la place du luth dans la pensée musicale de Vincenzo Galilei*, 2 Bde., Diss. Université François Rabelais, Tours 1994.
- 3 Vgl. insbesondere Claude V. Palisca, »Vincenzo Galilei and Some Links between »Pseudo-Monody« and »Monody«, in: *Musical Quarterly* 46 (1960), S. 344–360; ders., »The Camerata Fiorentina: A Reappraisal«, in: *Studi musicali* 1 (1972), S. 203–236. In Hinblick auf die Bearbeitungen für Gesang und Laute vgl. ders., »Vincenzo Galilei's Arrangements for Voice and Lute«, in: *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, hrsg. von Gustave Reese und Robert J. Snow, Pittsburgh 1969, S. 207–232.
- 4 Claude V. Palisca, Art. »Galilei, Vincenzo«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 7, Kassel 2002, Sp. 435.

Mit Recht hat jedoch Dinko Fabris für eine Neubewertung des *Fronimo* plädiert: In seiner Untersuchung italienischer Lautenanweisungen der Frühen Neuzeit hat er auf die Sonderstellung dieses Werkes in der Literatur für die Laute hingewiesen. Wenn das pädagogische Ziel des Traktates das Erlernen des Kontrapunktes ist, erweist er sich nach Fabris' Meinung letztlich als Methode für denjenigen Lautenisten, der »Berufsmusiker« werden will.⁵ Dies mag verwundern, wenn man an die zahlreichen entsprechenden Abhandlungen zur Lautentabulatur denkt, die aus der Zeit vor 1568 stammen. Bereits die ersten Tabulaturdrucke von Francesco Spinacino, ab 1507 bei Ottaviano Petrucci erschienen, enthalten einige Regeln für die Entzifferung der italienischen Lautentabulatur, die übrigens auch in anderen, späteren Sammlungen zu finden sind,⁶ und der *Dialogo quarto de musica* von Bartolomeo Lieto aus dem Jahr 1559 kann in der Tat als erste Einleitung in die Übertragung von Vokalmusik für die Viola da mano oder Laute betrachtet werden.⁷ Was jedoch Galileis Buch von seinen Vorgängern unterscheidet, ist der intellektuelle Anspruch, den der Autor mit der Tätigkeit der Intavolierung verbindet, ein Sachverhalt, den bereits Canguilhem betont hat.⁸ Dies kann am deutlichsten an einer Stelle aus dem Gespräch zwischen den fiktiven Figuren des Dialogs, dem wissbegierigen Eumatio und dem Lautenisten Fronimo, gesehen werden. Auf Eumatios Frage, ob die Intavolierung für die Laute nur in der instrumentalen Praxis bestehe, in der Zusammenfügung der Konsonanzen durch das Urteil des Gehörs, oder hingegen eine Kunst sei, die ihre eigenen Grundlagen sowie ihre festen und wahren Prinzipien besitze, antwortet Fronimo:

L'intavolare la Musica negli strumenti, è intesa da molti diversamente, non di meno io la tengo (ancora che da pochi sia conosciuta l'ascosa sua bellezza & difficoltà) un'arte giuditiosissima, oltre alla quale si ricerchi non solo di esser buon cantore, & ragionevol contrapuntista; ma d'esser ancora ragionevol Musico ò Theorico che ci vogliamo dire.⁹

Die Intavolierung von Musik für die Instrumente wird von vielen unterschiedlich verstanden. Trotzdem halte ich sie (obwohl ihre versteckte Schönheit und Schwierig-

5 Dinko Fabris, »Lute Tablature Instructions in Italy: A Survey of the *Regole* from 1507 to 1759«, in: *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, hrsg. von Victor A. Coehlo, Cambridge 1997, S. 36.

6 Vgl. ebda., S. 17.

7 Bartolomeo Lieto, *Dialogo quarto di musica dove si ragiona sotto un piacevole discorso delle cose pertinenti per intavolare le opere di musica et esercitarle con la viola a mano over liuto con sue tavole ordinate per diversi gradi alti e bassi*, Neapel 1559, Reprint hrsg. von Patrizio Barbieri, Lucca 1993 (Musurgiana, 10).

8 »Ici, Galilei se démarque des traités antérieurs qui négligeaient le bagage théorique de l'instrumentiste«: Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1), S. 46.

9 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 9; 1584, S. 8.

keit nur wenigen bekannt ist) für eine sehr vernünftige Kunst, neben der man auch versuchen soll, nicht nur ein guter Sänger und vernünftiger Kontrapunktist zu sein, sondern auch ein vernünftiger Musiker oder Theoretiker, wie wir ihn nennen wollen.

Es ist bezeichnend, dass Eumatio bei einer solchen Aussage Angst bekommt und einwendet: »Col dipingermela tanto difficile, mi fate fuggir la voglia d'intender piu inanzi« (»Indem Ihr es als so schwierig beschreibt, vergeht mir die Lust, Euch weiter zuzuhören«).¹⁰ In der Tat stellt die Idee eines hohen intellektuellen Anspruchs, zumindest in der Lehre, eine Neuheit in der Geschichte der Lautenabulatur dar. Der sozusagen »niedrige« Stand dieser musikalischen Praxis lässt sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts am Begriff des *pulsators* ablesen, mit dem die Vertreter der *ars musica* in der Regel die Spieler von Saiteninstrumenten bezeichneten, denen kein Status als *musici* zuerkannt wurde.¹¹ Man braucht nur Giovanni Spataros Brief an Marc'Antonio Cavazzoni von 1524 zu erwähnen, in dem Spataro erzählt, ihm habe der Lautenist Marco dall'Aquila bei einem musikalischen Streit mit Pietro Aron Recht gegeben. Spataro zeigt sich jedoch skeptisch darüber, dass der *musico* die Unterstützung eines *pulsatore* brauche: »el me pare strano che el musico cerchi havere el lume de la intelligentia da uno pulsatore de instrumento« (»Es kommt mir merkwürdig vor, dass der Musiker versucht, von einem Instrumentenspieler aufgeklärt zu werden«).¹² Der im Wort *pulsator* enthaltene Bezug auf das Schlagen (*pulsare* bedeutet »schlagen«, »berühren«) verdeutlicht jene Verbindung mit der materiellen Komponente des Musizierens, die im Fall der Laute durch die Griffschrift veranschaulicht wurde. Insofern wundert es nicht, dass Spieler von Saiteninstrumenten in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr selten als Autoritäten in Musiktraktaten erscheinen, es sei denn es handelte sich um Schriften, die primär von Instrumentalisten selbst geschrieben wurden. Dies ist beispielsweise der Fall in Luigi Dentices *Dialoghi della musica* von 1533. Dentice hält Alfonso della Viola für »non ... meno miracoloso nel contrapunto e nel comporre, che nel sonare la Viola d'arco in conserto« (»nicht weniger wunderbar im Kontrapunkt und im Komponieren als im Spielen der Viola d'arco im *conserto*«) und erwähnt ihn als Autorität in ei-

10 Ebda.

11 Zum Begriff des *pulsators* vgl. Francesco Luisi, »Contributi minimi ma integranti: note su Pietrobono, Niccolo Tedesco, Jacomo da Bologna e la prassi musicale a Ferrara nel Quattrocento, con altre notizie sui Bonfigli costruttori di strumenti«, in: *Studi in onore di Giulio Cattin*, hrsg. von Francesco Luisi, Rom 1990, S. 29–52. Luisis Beschränkung dieses Begriffs auf die Harfenisten (S. 36) ist jedoch nicht plausibel.

12 Brief von Giovanni Spataro an Marc'Antonio Cavazzoni, 10. November 1524, zit. nach *A Correspondence of Renaissance Musicians*, hrsg. von Bonnie J. Blackburn, Edward E. Lowinsky und Clement A. Miller, Oxford 1991, S. 319.

nem Atemzug mit Willaert.¹³ Es ist jedoch bezeichnend, dass der Autor der Schrift kein traditioneller *musicus*, sondern ein Adliger war, der als Sänger und Lautenist wirkte.¹⁴

Im Gegensatz zur Notation der Vokalmusik und auch der meisten Orgeltabulaturen hat die italienische Lautentabulatur ein sehr geringes Abstraktionsniveau, da die Schrift unmittelbar auf die Saiten und die Bünde verweist, die zu drücken sind. Dieser Verweis auf die Handbewegung – ohne Verwendung der alphabetischen Notation – statt einer immateriellen Darstellung des Tonsystems sorgte dafür, dass das Instrument und dessen Schrift auch von musikalisch Ungebildeten beherrscht werden konnten und zog zugleich auch symbolisch die Standesgrenzen zwischen Vokal- und Instrumentalmusik.¹⁵ Lautenisten unterschieden sich zudem sowohl sozial als auch pragmatisch von den Spielern von bzw. Komponisten für Tasteninstrumente, und zwar insofern, als diese oft Kleriker waren und über eine professionelle Ausbildung – wenn man so sagen darf – im Bereich der Musik verfügten.¹⁶ Deswegen heißen die frühen Spielregeln, welche die italienischen Lautentabulaturen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts begleiteten, »Regole per quelli che non sanno cantare« (»Regeln für die, die nicht singen können«), wobei mit *cantare* nicht die Beherrschung der Gesangstechnik, sondern die Kenntnis der Vokalnotation gemeint war.¹⁷ In der Tat enthielten diese Anweisungen meistens eine Hilfe für die Entzifferung der Tabulatur – d. h. die Erklärung der Zahlen bzw. Buchstaben als Hinweis auf die Bünde und die Dauernwerte –, bezweckten also offenbar nicht, aus dem musikalisch Ungebildeten einen Musiker zu machen, sondern ihm das für den Umgang mit der Tabulaturenschrift Nötigste gezielt zu vermitteln. Eine solche Be-

13 Luigi Dentice, *Dialoghi della musica*, Rom 1553, Reprint Lucca 1988 (Musurgia, 3), fol. K.

14 Für eine Biographie Dentices vgl. Dinko Fabris, Art. »Dentice, Luigi«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 5, Kassel 2001, Sp. 828f.

15 Dem ist der heute eingebürgerte Gebrauch der Griffe in der Notation von Populärmusik vergleichbar, was das Spielen einer Gitarrenbegleitung auch denjenigen ermöglicht, die keine Noten lesen können.

16 Dieser höhere intellektuelle Status kann auch daran gesehen werden, dass Tabulaturen für Tasteninstrumente fast nie Griffschriften im eigentlichen Sinne waren, sondern in der Regel eine gewisse musikalische Alphabetisierung voraussetzten. Zu den sehr wenigen Ausnahmen zählen die Tabulaturen von Juan Bermudo und Antonio Valente. Vgl. dazu Willi Apel, *Die Notation der Polyphonen Musik 900–1600*, Leipzig 1962, S. 52–56.

17 Joan Ambrosio Dalza, *Intabulatura de Lauto* (mit einer »Regula per quelli che non sanno cantare«), Venedig: O. Petrucci 1508, vielleicht als Vergleich auch interessant Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto. Libro primo/seconda* (mit lateinischer und italienischer »Regula pro illis qui canere nesciunt«), Venedig: O. Petrucci 1507. Für einen Überblick über die *Regole* im frühen 16. Jahrhundert vgl. D. Fabris, *Lute Tabulature* (wie Anm. 5), S. 18.

schränkung auf die Gestik des Spielers, die in der Schrift selbst anschaulich wird, schuf eine enge Verbindung von Musizieren und Körperlichkeit, die nicht ohne Bedeutung für den Status dieser Form der Musikausübung war. Gioseffo Zarlino ist nur einer der vielen gelehrten Theoretiker des 16. Jahrhunderts, der die Verschlechterung der Sitten mit dem Spielen von Laute und Viola assoziiert: Junge Leute werden seiner Meinung nach durch das Spielen der Laute oder der Viola zum Tanz und anderen lasziven Tätigkeiten angeregt, die sie vom richtigen Musizieren abhält. Die Praxis dieser Instrumente wird in der Regel mit einer ›sinnlichen‹ Erfahrung in Zusammenhang gebracht, oft mit der Idee, dass die Ausübenden sich ausschließlich auf das Gehör stützen und ihren Verstand im Umgang mit der Musik nicht benützen:

coloro i quali nella gioventù, lassati li studij delle cose di maggiore importanza, si sono dati solamente a conuersare co gl'Istrioni, & co parasi, stando sempre nelle scuole di giuochi, di balli, & di salti, sonando la Lira & il Leuto, & cantando canzoni meno che honeste, sono molli, effeminati, & senza alcuno buon costume.¹⁸

Diejenige, die in ihrer Jugend, nachdem sie das Studium der wichtigsten Dinge aufgegeben und sich nur damit beschäftigt haben, mit den Spilleuten und den Schmarotzern Umgang zu haben, indem sie nur in den Spiel- und Tanzhäusern verkehren, die Lyra und die Laute spielen und unanständige Lieder singen, sind weich, weibisch und ohne jegliche gute Sitte.

Dies galt zwar in geringerem Maße für diejenigen, die Vokalmusik für die Laute intavolierten, da hier im Prinzip entsprechende Kenntnisse im Bereich der Mensuralnotation vonnöten waren. Die erste italienische Lehrschrift, die sich mit dieser Frage beschäftigt, der bereits erwähnte *Dialogo quarto* Bartolomeo Lietos, vermittelt aber den Eindruck, dass auch der Autor einer Intavolierung es nicht immer nötig hatte, über ein breites Spektrum an musikalischen Kenntnissen zu verfügen. Diese Methode ist in der Tat auf diejenigen der musikalisch Ungebildeten zugeschnitten, welche die Technik der Intavolierung lernen wollen, »senza ch'altramente vi habbiate a travagliare d[']imparare musica« (»Ohne dass Ihr Euch sonst die Mühe macht, Musik zu lernen«).¹⁹ Diesem pragmatischen Ansatz liegt die Idee der Korrespondenztafeln zugrunde, mit denen Lieto eben diejenigen, »die nicht singen können«, befähigt, die Vokalnotation zu entziffern.²⁰ Es geht hier darum, dem zukünftigen Intavolator nicht eine vollständige Ausbildung, sondern eine Hilfe zu bieten, die es ihm erlaubt, Vokalmusik ohne große intellektuelle Anstrengung auf die Laute zu übertragen.

18 Gioseffo Zarlino, *Le Institutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 10.

19 B. Lieto, *Dialogo quarto* (wie Anm. 7), fol. Aii^r.

20 Ebda., fol. Biii^r-Di^r.

Neben diesem aus der Perspektive der Lehre der Vokalmusik dubiosen Status von Spielern und Komponisten von Lautenmusik spielt im 16. Jahrhundert auch der problematische Autorschaftsstatus eine Rolle, den Tabulaturen hatten. In einer Zeit, in der die für die späte Neuzeit charakteristischen Grenzen zwischen Transkription, Bearbeitung und Originalkomposition fließend waren, spielte die Intavolierung eine ambivalente Rolle. Auf der einen Seite war sie die instrumentale Übertragung einer präexistenten Vokalkomposition, auf der anderen stellte sie jedoch eine Tätigkeit dar, die wegen der Beschränkungen oder umgekehrt der Möglichkeiten des Instrumentes dem Intavolator eine gewisse Freiheit und zugleich einen Spielraum im Umgang mit der Vorlage bot. Die wichtige Stellung des Komponisten der vokalen Vorlage lässt sich im 16. Jahrhundert besonders daran ablesen, dass sein Name in den Lautentabulaturen – zumindest wo dieser bekannt war – im Inhaltsverzeichnis oder als Überschrift erschien, auch dort, wo das Original sehr stark bearbeitet worden war.²¹ Der Komponist der Vokalmusik schien somit eine starke auktoriale Position innezuhaben. Damit ist nicht gesagt, dass der Autorschaftswert des Intavolators in-existent war. Tabulaturen konnten im 16. Jahrhundert genauso wie Vokalkompositionen durch Druckprivilegien geschützt werden.²² Der sozial-intellektuelle Status der Lautenisten und deren Tätigkeit wurde jedoch von den musikalischen Eliten insofern als niedrig eingeschätzt, als sie keine traditionelle musikalische Ausbildung genossen und deswegen nicht über eine dementsprechende Alphabetisierung verfügten.

Von diesem Hintergrund ausgehend versteht man, warum Galilei im *Fronimo* versucht, der Kunst der Intavolierung eine neue Würde zu verleihen, ein Unternehmen, das unter anderem darauf zielte, sich selbst als Musiker zu legitimieren, um so mehr als, wie Philippe Canguilhem überzeugend behauptet, die Übertragung auf die Laute bei ihm primär als eine Form des Studiums musikalischer Kompositionen aufgefasst wird.²³ Wichtig ist es jedoch nicht nur festzustellen, dass Galilei einen solchen Versuch unternimmt, sondern zu eruieren, welche Strategien er dabei verfolgt. Zugespitzt formuliert: Wie schreibt man einen Traktat über die Tätigkeit der Intavolierung, der als erster den Anspruch

21 Dies steht im Gegensatz zur Parodiemesse, wo die Erwähnung des Autors des ursprünglichen Soggettos viel seltener war. Zum Namen des Komponisten in den Drucken von Parodiemessen vgl. Lewis Lockwood, »On »Parody« as Term and Concept in 16th-Century Music«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A Birthday Offering to Gustave Reese*, hrsg. von Jan LaRue, New York 1966, S. 560–575.

22 Zu den 1535 und 1543 Hans Newsidler verliehenen kaiserlichen Schutzprivilegien für Lautentabulaturen vgl. Hansjörg Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400–1800)*, Kassel 1962, S. 263f.

23 Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1), S. 87.

hat, nachzuweisen, dass der Intavolator auch ein *musico* sein muss – also im Gegensatz zu Bartolomeo Lieto, der umgekehrt versucht, die Kunst der Intavolierung so mühelos wie möglich zu präsentieren? Und auf welche Autoritäten beruft man sich?

Zuerst beklagt sich Galilei über den Stand der Dinge und greift damit einen charakteristischen Topos der Musiklehre auf. In seiner Anmerkung für den Leser bringt er sein Staunen darüber zum Ausdruck, dass in einer Epoche voller hervorragender Musiker keiner darüber geschrieben hat, wie man Vokalmusik für die Laute intavoliere:

mi son tal'hora da me medesimo maravigliato, come non vi sia stato alcuno (di tanti che nella professione del liuto sono riusiti quasi divini) che ci habbi insegnato l'arte & le regole d'intavolare in esso le cantilene, il quale pur di musica di suoni è il meno imperfetto strumento che habbiamo.²⁴

Es hat mich selbst oft gewundert, dass keiner der vielen, die in der Ausübung der Laute fast göttlich geworden sind, uns die Kunst und die Regeln für die Intavolierung von Vokalkompositionen für dieses Instrument beigebracht hat, welches das am wenigsten unvollkommene Instrument ist, das wir haben.

Für Galilei ist dieser Sachverhalt mit dem als ›niedrig‹ empfundenen Status dieser Lehre zu erklären:

Ne ci sò vedere altra ragione, se non che forse gli paresse cosa troppa bassa ad insegnare certe minutie così fatte, che intorno a questa arte sono necessarie da osservarsi, & bastasse loro sapere perfettamente farlo.²⁵

Ich sehe keinen anderen Grund, als dass es ihnen vielleicht eine zu unwürdige Sache schien, solche Kleinigkeiten zu erklären, deren Einhaltung für diese Kunst so notwendig ist, und dass es ihnen ausreichte, dass sie imstande waren, es zu tun.

Dieser Mangel an Richtlinien habe jedoch dazu geführt, dass die Kunst der Intavolierung und des Spiels auf Saiteninstrumenten bis in seine Zeit immer schlechter geworden sei:

vedendo ogni giorno piu depravarsi detta arte dell'intavolare & sonar le Musiche negli strumenti di corde, & di fiato artificiali, di sorte che da molti sono in tutto lacerate & guaste, & perciò quasi spenta la dolcezza di tali strumenti, mi sono dato con ogni studio & diligenza à ridurre sotto quella più brevità che ho potuto, l'osservationi trate dalla vera Musica de nostri tempi, da tenersi nell'intavolare sul liuto.²⁶

24 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 1; 1584, S. 1. Es sei darauf hingewiesen, dass in der Ausgabe von 1568 die Laute als »il più perfetto strumento che habbiamo« (»das vollkommenste Instrument, das wir besitzen«) bezeichnet wird.

25 Ebda.

26 Ebda.

Da ich diese Kunst des Intavolieren und des Spielens von Musik auf den Saiten- und Blasinstrumenten sich jeden Tag immer mehr verschlechtern sehe, so dass sie völlig zerrissen und faul geworden sind, so dass die Süße dieser Instrumente fast ausgelöscht ist, habe ich mich angeschickt, mit Mühe und Sorgfalt die aus der wahren Musik unserer Zeit gewonnene Anweisungen, die man bei der Intavolierung für die Laute einhalten sollte, so kurz wie möglich zusammenzufassen.

Sein Dialog solle eben dieser Tendenz entgegenwirken. Damit erfüllt der Traktat programmatisch die Funktion eines Korrektivs für die fehlerhafte Praxis seiner Zeit. Eine solche Prämisse verleiht der Veröffentlichung dieser Schrift sozusagen ihre Daseinsberechtigung.

Der hohe Anspruch von Galileis Traktat kann bereits daran gesehen werden, dass er die Grundlagen der Musiklehre nicht erklärt. *Il Fronimo* ist also nicht »per quelli che non sanno cantare«, sondern für den Lautenisten, der bereits einiges weiß. Und der Autor versucht auch nicht wie Bartolomeo Lieto, dem Leser den einfachsten Weg zur Beherrschung der Kunst der Intavolierung zu zeigen, sondern setzt die Kenntnis des Tonsystems, der Vokalnotation und auch der rhythmischen Zeichen der italienischen Tabulatur voraus. Der Traktat ist also auf den Lautenisten zugeschnitten, der bereits einige Kenntnisse hat, oder den musikalisch gebildeten Laien, der das Instrument leidlich spielen kann. Es ist in der Tat nicht klar, ob Eumatio, der von Fronimo die Kunst der Intavolierung lernt, ein ausgebildeter Musiker oder ein »Musikliebhaber« im Sinne von Baldassare Castigliones *Il cortegiano* (1528) ist, für den die Kenntnis der Musik eine zentrale Rolle für seinen sozialen Stand spielt.²⁷

Der Schwerpunkt des Dialogs liegt andererseits nicht hauptsächlich auf dem Lautenspiel und seiner Technik, sondern auf der Intavolierung. Die Lehre artikuliert sich in einem steten Spannungsverhältnis zwischen der vorliegenden vokalen Komposition und ihrer schriftlichen Übertragung für das Instrument. Dieser Sachverhalt sorgt für diejenige Ambivalenz, die wohl der Grund für das geringere Interesse seitens der historischen Aufführungspraxis ist. Als Intavolierungslehre ist *Il Fronimo* primär ein Buch über die Vokalmusik – aus der Perspektive eines Instrumentalisten betrachtet –, das letztendlich zu einer regelrechten Kompositionslehre für den Lautenisten wird. Indem er zu demonstrieren versucht, dass eine passende sowie korrekte Intavolierung von Vokalmusik erst durch eine adäquate Kenntnis ihrer kompositorischen Struktur realisierbar ist, versucht Galilei nachzuweisen, dass eine solche Tätigkeit nicht nur in der »Praxis« besteht. Deswegen werden bei ihm die Komponisten von Vokalmusik die

27 Zur Rolle der Musik als wesentlicher Bestandteil der Ausbildung des Adligen im 16. Jahrhundert vgl. Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell'Italia del Rinascimento: educazione, mentalità, immaginario*, Florenz 2003 (*Historiae Musicae Cultores*, 95).

Gewährsmänner einer Lehre, die jenseits der Zielrichtung auf das Instrument vor allem das Erlernen der ›wahren‹ Musik und dementsprechend des Kontrapunktes bezweckt. Es wundert deswegen nicht, dass die Interpretation der vokalen Vorlage seitens des Lautenisten so zentral wird. Galileis besondere Perspektive sorgt dafür, dass der Komponist fast in größerem Maße als in der Lehre der Vokalmusik selbst Gegenstand analytischer Beobachtung wird. Denn wenn einerseits der Anspruch der Kontrapunktlehre meistens lautete, die Grundlage des aktiven Komponierens auch anhand autoritativer Beispiele zu erlernen,²⁸ musste andererseits der gute Intavolator zunächst passiv eine ganze Komposition ›verstehen‹, um dann aktiv eine Übertragung zu unternehmen. Und im 16. Jahrhundert sind die Musiktraktate, die wie *Il Fronimo* musikalische Kompositionen in ihrer Ganzheit wiedergeben, alles andere als zahlreich.²⁹

Bemerkenswert ist insofern folgende Aussage:

Notate, un'altra volta quando vorrete intavolare qual si voglia cantilena, esaminatela prima molto bene qual sia stata l'intentione del Compositore di essa, & di poi cercate con il vostro sano giuditio d'intender non solo quello che dice, ma ben spesso quello che ha voluto dire; perche non l'intendendo per l'avvenire, meglio di quello che sin qui inteso havete, l'intavolatura che trarrete da qual si voglia modulatione, sarà nell'essaminarla, sempre degna di correctione; & non vi venisse in animo volervi difendere con la sciocca scusa d'alcuni, i quali dicono non esser tenuti a far piu di quello che trovano stampato, o scritto.³⁰

Merkt es Euch gut: Wenn Ihr eine beliebige Vokalkomposition intavolieren möchtet, überprüft zuerst gut, welches die Intention ihres Komponisten gewesen ist, und dann versucht mit Eurem gesunden Urteil zu verstehen, nicht nur, was er sagt, sondern oft, was er sagen wollte; denn wenn Ihr es in Zukunft nicht besser als bisher verstehen werdet, bleibt die von Euch aus irgendeiner Modulation gewonnene Tabulatur immer verbesserungswürdig. Und denkt nicht daran, Euch durch die dumme Ausrede derjenigen verteidigen zu wollen, die behaupten, dass sie nicht verpflichtet sind, mehr zu machen, als was sie gedruckt oder geschrieben vorfinden.

Noch im 16. Jahrhundert begegnet man Diskussionen über die ›Intention‹ des Komponisten nur selten. Sie gehören in der Tat zu jenen Vorstufen der Lehre, die kaum schriftlich fixiert wurden. Das Wort ›Intention‹ ist selbstverständlich nicht als Auslegung des außermusikalischen Sinnes eines Werkes, wie es im 20. Jahrhundert aufgefasst wurde, sondern als einfache grammatikalische Interpretation des Notats zu verstehen. Diese Frage hatte insofern eine gewisse Brisanz, als die

28 Zur Funktion von *auctoritates* in der Musiklehre vgl. Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift Universität Zürich 2003, S. 257–261.

29 Eine der seltenen Ausnahmen ist Heinrich Glareans *Dodekachordon*, Basel 1547.

30 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 28; 1584, S. 48.

Schrift nicht eindeutig war: Noch im frühen 16. Jahrhundert etwa herrschte in der Verwendung einiger Mensur- und Proportionszeichen sowie in der Anwendung von nicht notierten Akzidentien wenig Konsens (man denke beispielsweise an die umfangreiche überlieferte Korrespondenz zwischen Giovanni Spataro, Pietro Aron und Giovanni del Lago, in der es primär um die Interpretation der Zeichen geht).³¹ *Il Fronimo* ist vielleicht der erste Traktat über Instrumentalmusik, der die Frage der *musica ficta* behandelt, da hier vom Lautenisten eine kritische Einstellung gegenüber der vokalen Vorlage verlangt wird. Wenn Galilei schreibt, man solle nicht nur das herausfinden, was der Komponist gesagt hat, sondern auch was er sagen wollte, wendet er sich ausdrücklich gegen diejenigen, die der Meinung sind, man solle die Stücke so intavolieren, wie sie vorliegen. Hingegen verlangt er, dass der Intavolator erkennen soll, was hinter der Schrift steckt, und dies nicht nur wegen der Mehrdeutigkeit der Notation, sondern auch aufgrund eventueller Fehler der Drucker («nelle stampe, & negli scritti, ci occorrono, con tutta la diligentia de gli stampatori & scrittori, alcuna volta de gli errori»³² – »In Drucken und Handschriften kommen manchmal trotz aller Sorgfalt der Drucker und Schreiber einige Fehler vor«). Dies setzt selbstverständlich eine hohe Meinung von den jeweiligen Komponisten voraus. Im Fall eines Fehlers in einem Madrigal von Vincenzo Ruffo schreibt Galilei:

non è da credere, che tal cosa sia nata per difetto del compositore, per esser Vincentio Ruffo (come sà il mondo tutto) huomo diligentissimo, & osservatore de buoni precetti quanto ciascun altro.³³

Es ist nicht anzunehmen, dass eine solche Sache durch einen Fehler des Komponisten entstanden ist, da Vincenzo Ruffo (wie die ganze Welt weiß) ein sehr eifriger Mann ist und ein so guter Beobachter der guten Regeln wie jeder andere.

Der Intavolator soll also imstande sein zu erkennen, wo die Intention des Komponisten korrumpiert worden ist. Dafür muss er eventuelle Fehler in der Stimmführung identifizieren können.³⁴ Nachdem *Fronimo Eumatio* einige solcher problematischen Fälle gezeigt hat, sagt er:

31 Zur Frage der »Intention« des Komponisten im 16. Jahrhundert vgl. M. Calella, *Musikalische Autorschaft* (wie Anm. 28), S. 262–273.

32 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 28; 1584, S. 49.

33 Ebda., 1568, S. 30; 1584, S. 50.

34 Das Bewusstsein einer Autorintention, die von einem fehlerhaft überlieferten Text abweichen kann, entwickelt sich besonders im 16. Jahrhundert, einer Zeit, in der sich Komponisten immer mehr um die Integrität ihrer Werke bemühen. Zur Rolle des Komponisten im italienischen Verlagswesen um 1540 vgl. Jane A. Bernstein, »Financial Arrangements and the Role of Printer and Composer in Sixteenth-Century Italian Music Printing«, in: *Acta musicologica* 63 (1991), S. 39–56.

Credo hormai, come si dice, havervi fatto toccar con mano, esser cosa impossibile l'intavolare la Musica nel Liuto, ò in qual si voglia strumento sonarla rettamente, senza la cognitione, & pratica del contrapunto.³⁵

Ich glaube jetzt, dass ich Euch – wie man sagt – mit Händen habe greifen lassen, dass es unmöglich ist, die Musik ohne Kenntnis und praktische Erfahrung des Kontrapunktes für die Laute zu intavolieren oder sie auf irgendeinem Instrument richtig zu spielen.

So verlangt er eine Erklärung der Grundlagen des Kontrapunktes, bevor man sich weiter mit der Tabulatur beschäftigt. Diese erfolgt auf den folgenden Seiten, und in der Tat wird der spezifische Bereich der Intavolierungslehre zugunsten einer detaillierten Behandlung der Intervall-Lehre in der Notation der Vokalmusik verlassen. Es folgt eine Reihe von Ricercaren von Galilei selbst, die jedoch die Funktion haben, das System der zwölf Modi zu lehren, worauf einige Vokalkompositionen von bekannten Komponisten als deren praktische Realisierung erwähnt werden. Nach einer Diskussion über verschiedene Fragen des Tonsystems, wie Dissonanz und Halbton, wird die praktische Lehre anhand weiterer Probleme fortgesetzt und der Traktat endet mit einer Reihe vom Autor selbst intavolierter Kompositionen. Diese wenig systematische Verteilung der Materie, die in der Fassung von 1584 u. a. durch einen Ausbau des Exkurses um einen Teil über die Modi akzentuiert wird, verdeutlicht die bereits oben erwähnte Ambivalenz des Traktates, der zwischen der instrumentalen Praxis und dem Grundwissen der Vokalmusik schwankt.

Eine Lehre, die beanspruchte, aus dem Lautenisten einen ›Musiker‹ zu machen, konnte im 16. Jahrhundert nicht nur auf sich selbst basieren, sondern brauchte Modelle, oder besser gesagt: Autoritäten, die als Beispiele dienten. Der besondere Charakter dieses zwischen Komposition und ›Intavolierung‹ angesiedelten pädagogischen Programms sorgt für Galileis heterogenen ›Kanon‹ der Autoren.³⁶ Seine pessimistische Einstellung gegenüber der Intavolierungspraxis seiner Zeit könnte erklären, warum er außer sich selbst – Galilei erwähnt sich auf eine sehr wenig bescheidene Weise oft selber im Traktat – nur Francesco da

35 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 35; 1584, S. 57.

36 Für eine Analyse der unterschiedlichen Repertoires, die Galilei in beiden Ausgaben von *Il Fronimo* verwendet, vgl. Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1), S. 169–184. Für einen Überblick über das Repertoire der Lautenisten im 16. Jahrhundert vgl. Howard Mayer Brown, »The Instrumentalist's Repertory in the Sixteenth Century«, 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. 21–32.

Milano³⁷ und in geringerem Maße Giovanni Paolo Paladino³⁸ als Modelle der Lautenmusik nimmt (immerhin mehr als Bartolomeo Lieto, der keinen Autor zitiert und über die »capricciosi pratici«, die »launenhaften Praktiker«, schimpft).³⁹ Ansonsten stammen die Autoren aus dem Bereich der Vokalmusik, abgesehen von Annibale Padovano, von dem auch Kompositionen für Tasteninstrumente intavoliert werden.

Wie in der Tradition der Musiklehre üblich, werden Autoritäten besonders dort herangezogen, wo ein Streitpunkt vorliegt, also dort, wo es keine Einigkeit bzw. keine feste Regel über ein bestimmtes Thema gibt. Galilei vertritt bereits hier die in den späteren Schriften besonders offensichtliche »empirische« Perspektive, die ihn dazu veranlasst, die Praxis anerkannter Autoren der rationalen Grundlage der Regeln vorzuziehen. Für die spezifische Frage der Intavolierung konnte er sich nicht auf eine Tradition von autoritativen Lehrschriften stützen und den *Dialogo* von Lieto scheint er aus klaren Gründen zu ignorieren. Insofern erklärt sich die bereits erwähnte Vorherrschaft von Francesco da Milano als Bezugspunkt für bestimmte idiomatische Probleme der Übertragung.⁴⁰ Dies wird z. B. deutlich, wo es um die unterschiedlichen Formen der Diminution geht.⁴¹ Die »Repercussio« im Sinne von Wiederholungen desselben Tons stellt beispielsweise eine typische Spielfigur von Zupfinstrumenten dar. Sie wird besonders dort eingesetzt, wo die vokale Vorlage Klänge mit langen Notenwerten – meist Breven – aufweist, deren Realisierung auf der Laute aus technischen Gründen unmöglich ist. Galilei warnt seinen Leser davor, diese Technik stets und ständig zu verwenden. Dies soll »pensatamente«, d. h. überlegt, erfolgen:

37 Zur »Kanonisierung« Francescos da Milano vgl. Victor A. Coelho, »The Reputation of Francesco da Milano (1497–1543) and the Ricercars in the *Cavalcanti Lute Book*«, in: *Revue belge de musicologie* 50 (1996), S. 49–72.

38 Über Paladino siehe Laurent Guillo, »Giovanni Paolo Paladino à Lyon«, in: *Revue de musicologie* 73 (1987), S. 249–253.

39 B. Lieto, *Dialogo quarto* (wie Anm. 7), fol. Eiiii^r.

40 Francesco da Milano hatte bereits in Galileis *Intavolatura de Lauto* von 1563 eine wichtige Rolle gespielt. Vgl. dazu Howard M. Brown, »Vincenzo Galilei in Rome: His first Book of Lute Music (1563) and Its Cultural Context«, in: *Music and Science in the Age of Galileo*, hrsg. von Victor A. Coelho, Dordrecht 1992, S. 153–184.

41 Die Traktate aus dem 16. Jahrhundert liefern nur bedingt Richtlinien über Diminutionen auf der Laute. Für eine Rekonstruktion dieser Praxis anhand des Repertoires von intavolierten Vokalstücken vgl. Howard M. Brown, »Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-Century Intabulations of Josquin's Motets«, in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference ... New York City ... 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London 1976, S. 475–522; ders., »Embellishment in Early Sixteenth-Century Italian Intabulations«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973–1974), S. 49–83.

Per esser adunque stata la breve origine & principio di ciascun altra nota come di sopra vi dissi, mi par molto conveniente il ragionar prima di lei che delle altre. La onde dico, essere cosa ragionevole il ribatterla; ma non così semplicemente ogni volta, ma pensatamente, la ribatteremo generalmente ne' principij, & questo oltre a gli infiniti essempli che ci sono, ce lo manifestò l'eccellente Francesco da Milano in più luoghi, & particolarmente nell'intavolare che fece la mirabil musica del divino Adriano, fatta a quattro voci sopra l'oratione Dominicale, & ancora quando lasciò al mondo intavolato, il leggiadro Madrigale à sei voci dell'eccellente Verdelotto, il quale comincia Ultimi miei sospiri. Ma dico bene, che il ribatterla poi senza proposito & quando non si conviene, genererebbe alle purgate orecchie non picciol fastidio, oltre all'occultare ch'ella farebbe delle fughe ne' luoghi ov'esse fossero, & il tor la leggiadria a molti passaggi.⁴²

Da die Brevis Ursprung und Anfang jeder anderen Note gewesen ist, wie ich Euch oben gesagt habe, scheint es mir sehr angemessen, früher über sie als über die anderen zu sprechen. Deswegen sage ich, dass es vernünftig ist, sie wiederholt zu zupfen; aber nicht einfach so jedes Mal, sondern überlegt. Wir werden sie im allgemeinen am Anfang wiederholen, und dies – neben den unzähligen Beispielen, die es gibt – wurde besonders von dem ausgezeichneten Francesco da Milano an mehreren Stellen bewiesen, und besonders in den Tabulaturen, die er aus der wunderbaren Musik des göttlichen Adriano machte, der vierstimmigen über das Pater Noster, oder als er dasjenige Madrigal Verdelots intavolierte, das mit »Ultimi miei sospiri« beginnt. Ich sage, dass eine unnötige und unpassende Wiederholung einen nicht geringen Verdruss für reine Ohren mit sich bringen und außerdem eventuelle Imitationen verschleiern und die Schönheit vieler Stellen verringern würde.

Die Repercussio sollte am Anfang einer Komposition eingesetzt werden. Sie sei jedoch oft lästig, z. B. wenn sie die kanonisch geführten kontrapunktischen Stellen verunklare. Doch zeige sie eine gute Wirkung bei der punktierten Semibrevis, wenn zum Beispiel der Punkt durch eine Klangwiederholung ersetzt wird. Dieses und andere Verfahren erklärt Galilei anhand von Kompositionen von Francesco da Milano, dessen Intavolierungen von Adrian Willaerts »Pater noster«, von Philippe Verdelots Madrigal »Ultimi miei sospiri«, von Josquin Bastons Chanson »Crainte, et espoir« sozusagen als *auctoritates* dienen. Galilei schreibt, dass in Instrumentalkompositionen viel Unordnung vorkomme. Daran seien aber nicht die Komponisten der Vokalmusik, sondern die Autoren der Tabulaturen schuld:

Et quindi nasce che noi udiamo alle volte negli strumenti artificiali, non solo entrare una parte con poca gratia, ma spesso per così dire, con una insipidezza intollerabile: il cui disordine non è d'attribuirsi al compositore di tal cantilena, il quale di ciò non ha colpa alcuna, ma alla poca avvertenza di chi intavola, & suona, per che molte fiato il contrappuntista, è forzato non solo per la imitatione delle parole, ma ancora rispetto alla quantità delle sillabe, à far cose, delle quali uden-

42 V. Galilei, Il Fronimo (wie Anm. 1), 1568, S. 14; 1584, S. 24.

do semplicemente le note (come ci rappresentano tutti gli strumenti artificiali) poco ci diletta.⁴³

Zuweilen hören wir in den Instrumenten, dass eine Stimme nicht nur mit wenig Anmut, sondern auch mit einer unerträglichen Geschmacklosigkeit einsetzt. Diese Unordnung ist nicht dem Komponisten der Vokalkomposition zuzuschreiben, der nicht daran schuld ist, sondern der geringen Fähigkeit desjenigen, der intavoliert und spielt. Denn der Kontrapunktist ist oft nicht nur aufgrund der Nachahmung der Worte, sondern auch aufgrund der Silbenmengen dazu gezwungen, Sachen zu tun, die uns wenig gefallen, wenn wir nur die Noten hören (wie uns die Instrumente sie anbieten).

Der Intavolator muss also erkennen, wann der Komponist von den Regeln des Kontrapunktes wegen des literarischen Textes abgewichen ist, und da seine Arbeit nicht mehr auf dieser Grundlage fußt, muss er versuchen, das Original entsprechend zu korrigieren.

Wenn es darum geht, die diatonische Natur der Modi durch Akzidentien zu verändern – oder, in der antik geprägten Terminologie ausgedrückt, um den Übergang vom Genus diatonicum zum Genus chromaticum geht –, wenn also das Anliegen ist, den Übergang von einer imperfekten zu einer perfekten Konsonanz durch einen Halbton zu erreichen, beruft sich Galilei auf Cipriano de Rore sowie auf weitere »testimonij degni di fede«, »vertrauenswürdige Zeugen«, um die Autorität eines solchen Verfahrens nachzuweisen.⁴⁴ Er zitiert dabei Kompositionen von Baldassare Donato, Alessandro Striggio, Orlando di Lasso, Costanzo Porta, Adrian Willaert und schreibt:

di maniera che io ho piu caro offender gl'orecchi di alcuni imitando questi tali, che dilettagli con imitare alcuno ignorante.⁴⁵

So dass ich lieber die Ohren einiger Menschen durch die Nachahmung dieser [Komponisten] beleidige, als ihnen durch die Nachahmung von Ignoranten zu gefallen.

Diese Aussage zeigt deutlich die Stärke der kompositorischen Autoritäten für Galilei und sein dynamisches Verhältnis zur Ratio der musikalischen Gesetze, das im 16. Jahrhundert eine zunehmend entscheidende Rolle spielt. Diese empirische Perspektive lässt sich auch dort erkennen, wo er anhand eines Madrigals von Willaert, »Aspro core e selvaggio«, die Ausnahmen von der Regel zu rechtfertigen versucht. Die »guten Regeln« der gelehrten Kontrapunktisten kennen u. a. Ausnahmen »nell'imitare le parole al modo di oggi«, d. h. wenn der Text

43 Ebda., 1568, S. 14; 1584, S. 25.

44 Ebda., 1568, S. 61; 1584, S. 117.

45 Ebda.

nachgeahmt wird.⁴⁶ Wir haben hier ein kompositorisches Prinzip, das spätestens mit Monteverdi als »seconda pratica« bekannt wird: die Idee nämlich, dass der Inhalt des literarischen Textes bei seiner Vertonung zu Abweichungen von der Norm führen kann, ein Prinzip, das Galilei jedoch in seinen folgenden Schriften scharf kritisieren wird.⁴⁷

Wenn *Il Fronimo* am Ende etwas zu unsystematisch wirkt, liegt dies vielleicht an Galileis pragmatischer Auffassung von Kompositions- und Intavolierungspraxis: Bevor sich Fronimo von Eumatio verabschiedet, räumt der Lautenist ein, dass nicht bei jedem Thema eine besondere Regel zu geben sei, da die Individuen »infiniti« (»unendlich viele«) seien.⁴⁸ Deswegen empfiehlt er Eumatio, nicht nur seine Vorschriften zu beachten, sondern eine »Anatomie« derjenigen Kompositionen vorzunehmen, die im Traktat enthalten sind:

& con questo Eumatio caro, credo havervi discorso intorno a ciascuna delle buone osservationi, & regole dell'intavolare, & sonare la musica pratica d'hoggi nel Liuto, delle quali voi tanto desideroso vi mostravate, & perche non si può dare di ciascuna cosa regola particolare, per essere infiniti gli individui, parendovi che io havesse in qualche parte mancato, essaminate molto bene tutti i precetti che io vi ho dati, di poi fate per così dire, Anathomia non solo delle canzoni da me fin qui intavolatevi per esempij ma di quelle ancora, quali ho pur hora di mia mano colte nell'amenissimo campo della Musica, & un Mazzetto fattone per donarlovì, che troverete non essere tralasciata cosa (qualunque minima) a quest'arte appartenente.⁴⁹

Und damit, lieber Eumatio, glaube ich mit Ihnen über all die guten Anweisungen und Regeln der Intavolierung und des Spiels der heutigen Musik auf der Laute gesprochen zu haben, die Ihr verlangt habt. Und da man nicht von allem eine einzelne Regel geben kann, da die Individuen unendlich viele sind, falls Ihr denkt, dass ich einige Teile vernachlässigt habe, überprüft sorgfältig alle Regeln, die ich Euch gegeben habe, und dann macht sozusagen die Anatomie nicht nur der bisher von mir als Beispiele intavolierten Lieder, sondern auch von denjenigen, die ich gerade mit der Hand aus dem wunderschönen Feld der Musik aufgelesen habe, und mit denen ich einen kleinen Strauß als Geschenk für Euch gemacht habe. In diesem, wie Ihr sehen könnt, ist nichts (nicht einmal das Geringste) ausgelassen worden, das zur dieser Kunst gehört.

Dass diese Schrift einen großen Erfolg gehabt hat – wie aus dem Vorwort der erweiterten Ausgabe von 1584 zu schließen ist –, wundert nicht. Es ist anzunehmen, dass in einem Bereich wie der Intavolierung aus Mangel an entspre-

46 Ebda., 1568, S. 13; 1584, S. 13.

47 Vgl. dazu Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985, S. 364f.

48 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 61; 1584, S. 118.

49 Ebda.

chenden Lehren eine gewisse Orientierungslosigkeit herrschte. Nur eine schriftliche Systematisierung von *praecepta* konnte dieser musikalischen Tätigkeit einen neuen Status geben, und diese Aufgabe versucht *Il Fronimo* trotz seiner wenig organischen Konzeption zu erfüllen.

Bereits die Namen der Figuren des Dialogs verdeutlichen diesen Anspruch: Eumatio – der leicht Lernende – wird von Fronimo – dem mit praktischem Verstand Begabten, dem Vernünftigen – unterwiesen.⁵⁰ Wenn auch das Bedürfnis, ›leicht zu lernen‹, im Grunde genommen immer zentral in der Tradition der Anweisungen zur Lautentabulatur gewesen war, erhöht Galilei hier doch zum ersten Mal die Geltungsansprüche des Verstandes. Der angehende Intavolator muss die Regeln des Kontrapunktes kennen und sich zwar für bestimmte Fragestellungen an Spieler-Intavolierungen wie die von Francesco da Milano anlehnen. Aber nur durch die Nachahmung der vorbildhaften Autoren der Vokalmusik kann er sich sozusagen ›emanzipieren‹. Es ist bezeichnend, dass dieser Legitimationsversuch von ›unten‹ und nicht von ›oben‹ kommt. Galilei ist kein *musicus* wie seine Modelle Willaert, Rore oder sein Lehrer Zarlino, und seine starke empirische Perspektive – die in den späteren Traktaten noch deutlicher wird – verrät den Autor, der daran gewöhnt ist, nicht von einer abstrakten Ratio, sondern von der lebendigen Praxis auszugehen. Die ›Emanzipation‹ der Lautenisten war auch insofern möglich, als die Komponisten von Vokalmusik sich im 16. Jahrhundert immer mehr von der alten Figur des gelehrten *musicus* entfernten. Nur durch diese allmähliche Bildungsveränderung des *musicus*, die von vielen zwar als Defizit empfunden wurde, aber zugleich im Sinne des Humanismus durch eine Verstärkung der literarischen Kompetenzen ausbalanciert wurde, war es für den Intavolator möglich, den Status der Gelehrsamkeit zu erreichen. Insofern ist es nicht erstaunlich, dass Galilei zur Nachahmung der »gelehrten Tabulaturen von Francesco da Milano« anregt,⁵¹ eine Aussage, die irgendwie verblüffend ist, wenn man bedenkt, dass im 16. Jahrhundert der Ausdruck »dotta intavolatura« in Bezug auf die Laute für die meisten Theoretiker der musikalischen Elite wie eine *Contradictio in adjecto* klingen musste.

50 Bezeichnenderweise hat Canguilhem darauf hingewiesen, dass sich Galilei dabei des Begriffs der *phrónesis* im Sinne von praktischem Verstand bedient, im Gegensatz zur *sophia*, dem theoretischen Verstand: Ph. Canguilhem, *Fronimo* (wie Anm. 1), S. 23.

51 V. Galilei, *Il Fronimo* (wie Anm. 1), 1568, S. 14; 1584, S. 25.