

An engraving depicting a scene from the Renaissance. A woman on the right is seated and playing a lute, looking towards a woman on the left who is adjusting her dress. A dog is visible in the lower right corner. The background shows architectural details like a doorway and a hanging hat.

Gesang zur Laute

2002

# trossinga

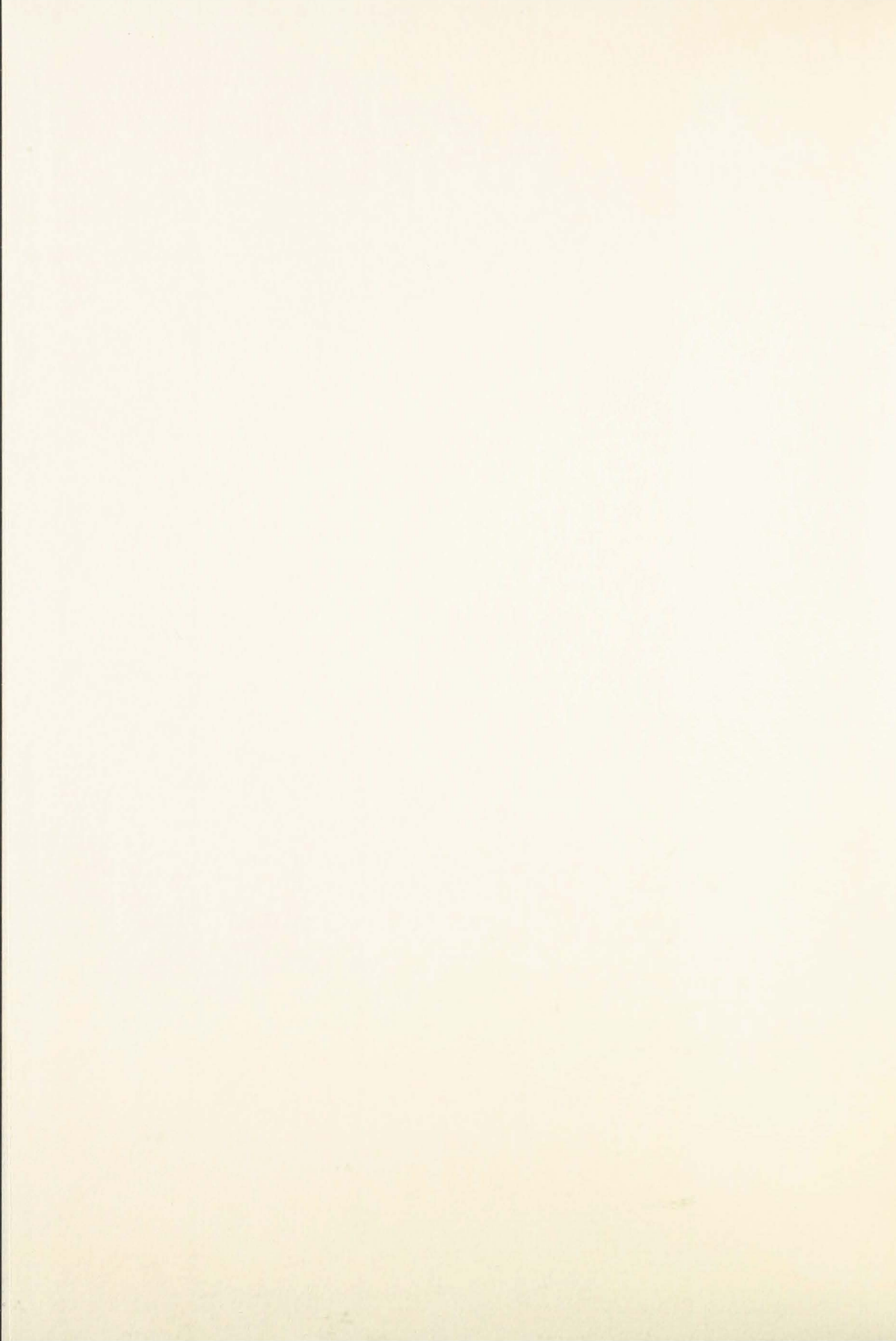
Trossinger Jahrbuch für

Renaissancemusik

Bärenreiter

2011 FH1 P2 / LR 11803 5415





TroJa 2002

Gesang zur Laute



Barthelme

Kunst und Literatur

Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 2 2002

Herausgegeben vom Institut für Alte Musik der  
Staatlichen Hochschule für Musik Trossingen

# Gesang zur Laute

Herausgegeben

von

Nicole Schwindt



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Prag

Die Drucklegung des Bandes wurde dankenswerterweise unterstützt  
von der

**Stiftung**

Landesbank Baden-Württemberg

**LB≡BW**



Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Besuchen Sie uns im Internet:

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

© 2003 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand (unter Verwendung eines Kupferstichs aus einer Serie zu Liebe und Ehe von Israel von Meckenem)

Gesetzt aus der Galliard

Satz und Layout: Nicole Schwindt

Notensatz: Christiane Barthel

ISBN 3-7618-1612-X

2006 8 049884



# Inhalt

## Einführung

---

- »... hat ein florentiner bracht, der singt In die lauten« – Terminologische Reflexe eines musikalischen Phänomens zwischen Idee, Praxis und Gattung 9 Nicole Schwindt

## Bedeutungen und Funktionen

---

- Der Gesang zur Laute auf deutschen und niederländischen Kunstwerken des 16. Jahrhunderts 25 Armin Brinzing
- Der Diskurs um den Sologesang vor 1600 – Theoretische und ideengeschichtliche Hintergründe 43 Sabine Ehrmann-Herfort
- »Real Basses, Real Men« – *Virtù* and Virtuosity in the Construction of Noble Male Identity in Late Sixteenth-Century Italy 59 Richard Wistreich

## Probleme im Umfeld der Verschriftlichung

---

- Improvisation? Fragen an die Quellen des 16. Jahrhunderts 81 Véronique Lafargue K
- Improvisation and Composition in the Vihuela Songs of Luis Milán and Alonso Mudarra 111 John Griffiths
- The Role of Solo Singing to the Lute in the Origins of the *Villanella alla Napolitana*, c. 1530–1570 133 Dinko Fabris
- Vokale Gattungen in der Vihuela-Musik des 16. Jahrhunderts – Intavolierungen von Messensätzen Josquins in Miguel de Fuenllanas *Orphénica Lyra* 147 Jürgen Heidrich
- »New Music« in Late Renaissance France 161 Jeanice Brooks

## Musikalisches und literarisches Lautenlied

---

- »Were euery thought an eye« – Musical *actio* and the Crisis of Visionary Language in John Dowland's Lute Songs 179 Sebastian Klotz
- »Sinner's Sighs« – The Devotional Lute Songs of John Dowland and Thomas Campion 191 Susanne Rupp

- Personenregister 207
-



## Einführung

---

Die vorliegende Arbeit ist eine Einführung in die philosophische Reflexion eines qualitativen Forschungsansatzes zwischen Theorie, Praxis und Götting.

Die Arbeit ist in drei Hauptteile unterteilt. Der erste Teil ist eine Einführung in die philosophische Reflexion eines qualitativen Forschungsansatzes. Der zweite Teil ist eine Reflexion über die Beziehung zwischen Theorie, Praxis und Götting. Der dritte Teil ist eine Reflexion über die Beziehung zwischen Theorie, Praxis und Götting.

Die Arbeit ist in drei Hauptteile unterteilt. Der erste Teil ist eine Einführung in die philosophische Reflexion eines qualitativen Forschungsansatzes. Der zweite Teil ist eine Reflexion über die Beziehung zwischen Theorie, Praxis und Götting. Der dritte Teil ist eine Reflexion über die Beziehung zwischen Theorie, Praxis und Götting.

Die Arbeit ist in drei Hauptteile unterteilt. Der erste Teil ist eine Einführung in die philosophische Reflexion eines qualitativen Forschungsansatzes. Der zweite Teil ist eine Reflexion über die Beziehung zwischen Theorie, Praxis und Götting. Der dritte Teil ist eine Reflexion über die Beziehung zwischen Theorie, Praxis und Götting.



## Nicole Schwindt

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Fossombrone 1509 und 1511 (RISM 1509<sup>3</sup> und 1511).

5 *Tabulaturen etlicher Lobgesang und liedlein uff die orgeln und lauten*, Mainz 1512 (RISM 1512<sup>2</sup>).

6 »Musengarten, mit Liedern, die mit einer Laute und gleichzeitig einer menschlichen Stimme realisiert werden müssen« (RISM 1553<sup>33</sup>).

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

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



Der Fall scheint charakteristisch zu sein, da Zeugnisse von deutschen (nicht niederländischen<sup>10</sup>) Sängerinnen, die sich auf der Laute begleiteten, zumindest in ehrenwertem Kontext rar oder gar nicht existent sind. Die Studie von Armin Brinzing belegt einen entsprechenden Quellenmangel auch aus ikonographischer Sicht: In Deutschland singen Frauen durchaus zur Laute, die aber spielt ein Mann. Und dies wiederum ist ein allegorischer Bildtopos für Harmonie, der hinter dem paarweisen Lautengesang steht. Diese Duo-Praxis hat in deutschen Landen zweifellos auch realiter existiert: Der burgundische Herzog Philipp der Gute gab 1454 in Günzburg am Hof Erzherzog Albrechts VI. von Österreich einem Laute spielenden Mann und einer Frau, die dazu sang, eine Belohnung (»a ung homme jouant d'un luz et une fame chantant avec lui«).<sup>11</sup>

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

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

- 10 Vgl. z.B. Godelieve Spiessens, »Clara met den ivoren luit: De Antwerpse zangeres en luitiste Clara Gabri (ca. 1564–1624)«, in: *Musica antiqua: Actuele informatie over oude muziek* 16.3 (August 1999), S. 101–107.
- 11 Zit. nach Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le bon (1420–1467)*, Straßburg 1939, Reprint Genf 1972 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 28), S. 73.
- 12 Enriquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid 1547 (RISM 1547<sup>25</sup>), fol. 5<sup>r</sup>: »Comiença el Segundo libro de motetes y otras cosas para cantar y tañer contrabaxo y en otras partes tenor«.
- 13 *Intavolatura de li madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel lauto, intavolati per Messer Adriano*, Venedig 1536, <sup>2</sup>1540 (siehe Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge, Mass. 1965: 1536<sub>8</sub> und 1540<sub>2</sub>).
- 14 Cornelio Antonelli da Rimini, *Il turturino il primo libro delle napolitane ariose da cantare e sonare nel leuto*, Venedig 1570 (RISM 1570<sup>33</sup>); Gabriel Fallamero; *Il primo libro de intavolatura da liuto de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre, et quattro voci, per cantare et Sonare*, Venedig 1584 (RISM 1584<sup>13</sup>); *Canzonette per cantar et sonar di liuto a tre voci. Composte da diversi autori*, 3 Bde., hrsg. von Giacomo Vincenti, Venedig 1591 (RISM 1591<sup>14-16</sup>); Lucca-Manuskript: I-Lg, 774: *Intavolatura di leuto da sonare e cantare* (um 1595).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Denn auf den humanistischen Fundamenten hatte auch die Musik eine Bedeutungsstärkung erfahren: Die Figuren der abendländischen Mythologie, die nun immer wieder beschworen und mit dem Doppelattribut Gesang und Leier ausgestattet werden, sind nicht nur *Dichtermusiker* wie Apollon und Amphion, sondern auch solche, die in erster Linie die Macht der *Musik* versinnbildlichen: Orpheus und Arion. Und gerade auf diese beiden Symbolfiguren nehmen die Vihuelisten, die in erster Linie Spieler waren, in ihren Drucken optischen oder verbalen Bezug (sei es Luis Milán – selbst auch dichterisch tätig – mit seinem berühmten Orpheus auf dem Titelblatt, oder Luis de Narváez mit seinem Titel *Delphin de Musica* oder Miguel de Fuenllana, der die Vihuela als *Orphénica lyra* titulierte),<sup>19</sup> wenn sie sich auch in ihren Vorworten als gute Humanisten präsentieren und – wie Fuenllana – beteuern, dass sprachloser Musik trotz aller Verdienste der wahre Geist fehle. Nichtsdestotrotz waren es die Vihuelakomponisten, die als erste ein systematisches Notationssystem entwickelten, das unzweideutig vom Instrumentalisten ausgeht: Auch die Vokalstimme ist als Zifferntabulatur notiert und nur durch Farbe oder Häkchen ausgezeichnet. Dieser sich im Vihuela-Repertoire abbildenden Spannung zwischen werkhafte komponierter Musik und oraler Tradition widmen sich von zwei Seiten die Überlegungen von Jürgen Heidrich und John Griffiths. Heidrich zeigt anhand ausgewählter Fälle von intavolierten Cantus firmus-Messen, dass Fuenllana einestheils den polyphonen Satz Josquins idiomatisiert (und dabei auch profanisiert), indem er ihn »vertikalisiert«, andernteils die – zu singende – rot notierte Linie weniger Gesangsinteressen dient als dem Bestreben, den strukturellen Cantus firmus zu markieren. Dagegen spürt John Griffiths im weltlichen Repertoire bei Milán und Alonso Mudarra<sup>20</sup> die aus schriftloser Praxis sich entwickelnden Satzweisen des genuinen weltlichen Lautenlieds in Spanien auf.

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

19 Luis Milán, *Libro de Música de Vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia 1536 (RISM M 2724); Luis de Narváez, *Los seys Libros del Delphin de Música de Cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538 (RISM N 66 / 1538<sup>22</sup>); Miguel de Fuenllana, *Libro de Música para Vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Sevilla 1554 (RISM F 2093 / 1554<sup>32</sup>).

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

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

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

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

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

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

<sup>27</sup> Gioseffo Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig (1558), <sup>3</sup>1573, Reprint Ridgewood 1966, S. 89 »dass man mit größerem Vergnügen Sologesang zum Klang der Orgel, der Lyra, der Laute oder eines anderen derartigen Instrumentes hört«.

<sup>28</sup> Siehe Anm. 8.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



## Bedeutungen und Funktionen

---



Armin Brinzing

## Der Gesang zur Laute auf deutschen und niederländischen Kunstwerken des 16. Jahrhunderts

Mit einem Anhang: Die Erfassung von Bildquellen in Deutschland im Rahmen des Répertoire International d'Iconographie Musicale

Überblickt man die verschiedenen Darstellungen des Themas »Gesang zur Laute« in Deutschland und den Niederlanden, so kristallisieren sich einige Themenbereiche heraus, nach denen ich meine Beobachtungen gliedern will. Dabei werde ich zunächst weniger musikalisch oder aufführungspraktisch vorgehen, sondern mich an den Themen und verschiedenen inhaltlichen Kontexten orientieren, in denen der Gesang zur Laute dargestellt wird. Die Beispiele werden sich nicht auf den reinen Gesang zur Laute beschränken, sondern auch einige Beispiele mit weiteren Instrumenten einbeziehen.

Wer sich mit älterer Musik beschäftigt, ist sicher von dem Gedanken fasziniert, dass in der bildenden Kunst die Musik eine weitere Dimension erfährt, die uns neben der klanglichen Wiederbelebung auch einen Eindruck davon vermitteln kann, wie die Musik aufgeführt wurde, sie uns also nicht nur wieder hörbar, sondern auch sichtbar wird. Inwieweit dabei aufführungspraktische Realitäten dargestellt werden, dies ist eine Frage, über die sich lange reden und trefflich streiten ließe. Diese Frage soll anhand einiger konkreter Beispiele angesprochen werden.

Das Thema des Gesangs zur Laute führt aber besonders deutlich vor Augen, dass nicht nur die Art und Weise, wie Musik in der Kunst dargestellt wird, von den künstlerischen Auffassungen einer Zeit abhängig ist. Vielmehr bestimmen künstlerische Erwägungen, was überhaupt dargestellt wird und was möglicherweise auch nicht. So ist es kein Problem, eine große Zahl von Darstellungen von Trompetern und Trompeten-Ensembles zu finden, waren diese doch seit dem Mittelalter ein zentraler Bestandteil des Zeremoniells und der höfischen Repräsentation. Ein Thema dagegen, wie das oft in einem intimen, privaten Rahmen stattfindende Singen zur Laute wird erst dann allmählich ein Thema für die Kunst, als auch private – oder privat anmutende – Szenen mehr und mehr Gegenstand künstlerischer Darstellungen werden. Die Beispiele, die ich im Folgenden besprechen möchte, machen jedoch deutlich, dass häufig nicht die Musik der eigentliche Gegenstand ist, um den es den Künstlern geht – vielmehr steht die Musik oft für etwas anderes, ein abstraktes Konzept, eine Idee. So

spiegeln die Kunstwerke zwar die musikalische Praxis, sind aber zugleich ein wichtiger Indikator dafür, wie die Musik in ihrer Zeit interpretiert wurde, wofür sie in einem künstlerischen Zusammenhang stehen konnte.

Ein grundsätzliches Problem bei dem hier zu behandelnden Themenfeld ist die auf den ersten Blick banale, doch für die Interpretation zentrale Frage, ob eine auf einem Kunstwerk dargestellte Person tatsächlich singt. Denn erstaunlich selten lässt die Stellung des Mundes deutlich darauf schließen.<sup>1</sup> Wir kennen zwar aus dem 15. und 16. Jahrhundert recht drastische Darstellungen von Sängern mit weit geöffneten Mündern – doch scheint es sich dort oft um eine Art von Karikaturen zu handeln. Für die Darstellungen des 16. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Singen zur Laute ist jedenfalls auffällig, dass die Singenden nur selten den Mund deutlich geöffnet haben. Für solche Darstellungsweisen waren sicher auch künstlerische Überlegungen maßgeblich, indem man den Eindruck von Intimität und Delikatesse nicht durch einen weit geöffneten Mund verderben wollte. Doch vielleicht spiegelt dies auch eine Gesangspraxis wider, die nicht auf eine große, sondern eine eher zurückhaltende Stimme Wert legte. In diesem Sinne betonen auch Gesangslehren der Zeit, dass der Sänger nicht schreien und seinen Mund nicht übermäßig aufreißen solle.<sup>2</sup> So ist oft nur aus der Zusammenstellung eines Ensembles mit einem Lautenisten und einem Sänger, der ein Noten- oder Textblatt benutzt, auf eine vokal-instrumentale Aufführung zu schließen. Ein weiteres Indiz (das aber meist in Verbindung mit dem Halten eines Notenblattes oder -buches zu beobachten ist) stellt das Heben einer Hand durch den Sänger dar, das (von möglichen symbolischen Bedeutungen abgesehen) der Angabe des *tactus* dient.<sup>3</sup>

Ein seit der Zeit um 1500 immer wiederkehrendes Motiv ist das musizierende Liebespaar, wobei der Mann auf der Laute den Gesang der Frau begleitet. Der Kontext, in dem diese Darstellungen erscheinen – und damit ihre Interpretation – sind aber sehr verschieden.

- 1 Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts wird das Motiv des sich selbst auf der Laute begleitenden Singenden ein beliebtes Thema der Kunst; so auf dem Gemälde *Der Lautenspieler* des Niederländers Dirck van Baburen (vgl. *The Hoogsteder Exhibition of: Music & Painting in the Golden Age*, hrsg. von Edwin Buijsen und Louis Peter Grijp, Den Haag 1994, S. 128–131).
- 2 So z.B. Hermann Finck, *Practica musica*, Wittenberg 1556, Reprint Hildesheim 1971; vgl. auch Frank Eugene Kirby, »Hermann Finck on methods of performance«, in *Music and Letters* 42 (1961), S. 213.
- 3 Vgl. *The Hoogsteder Exhibition* (wie Anm. 1), S. 114 (mit Hinweisen auf weitere Literatur).



Abbildung 1: Meister MS, Musizierendes Liebespaar

Die um 1515 von einem elsässischen Meister angefertigte Zeichnung eines Liebespaars (Abbildung 1<sup>4</sup>) platziert die Szene in einer weiten, etwas phantastisch anmutenden Landschaft mit üppigem Pflanzenwuchs. Es ist ohne weiteres zu erkennen, dass es hier nicht um die Darstellung einer mehr oder minder alltäglichen Situation geht, vielmehr steht in dieser Szene, die auch auf den

4 Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv.-Nr. 1870; vgl. Albert P. de Mirimonde, »Les sujets de musique dans les œuvres allemandes au Musée du Louvre«, in: *Revue du Louvre* 14 (1964), S. 128f.

spätmittelalterlichen Liebesgarten anzuspielen scheint, das intime Musizieren für die Innigkeit der Beziehung, sozusagen für die Harmonie von Mann und Frau. In dieser und vielen weiteren Darstellungen ist stets auch die Symbolik der Laute selbst mit zu bedenken. Dass diese als Symbol des weiblichen Körpers verstanden wurde, das sich der Mann in seine Arme wünschte, macht ein Stammbucheintrag aus der Zeit um 1600 deutlich, der mit der Darstellung einer jungen Frau versehen wurde, welche nicht nur die Laute spielt, sondern zugleich ein Bein in eindeutiger Pose entblößt hat:

Ein Jungfraw bey 18 Jharn  
mitt schwarzen Augen und gelben harn  
mitt derselben ist gutt Lautten schlagen.<sup>5</sup>

Mit der angemessenen Vorsicht sei auch auf einige aufführungspraktische Details hingewiesen (die später in einer Zusammenschau der Beispiele gewürdigt werden sollen). Während sie aus einem Blatt singt (wobei offen bleibt, ob es sich um ein Noten- oder ein reines Textblatt handelt), musiziert er ohne Noten. Spieltechnisch bemerkenswert ist, dass er noch die zu dieser Zeit bereits weitgehend verdrängte Technik des Spiels mit dem Plektrum anwendet.

Ein bekannter und vielfach (auch auf dem Einband dieses Jahrbuches) abgebildeter Stich Israel van Meckenems betont den intimen Charakter des gemeinsamen Musizierens. Dieses Blatt gehört zu einer Serie der so genannten »12 Szenen aus dem Alltagsleben«, die nach neueren Untersuchungen wohl kurz vor 1497 entstanden sind.<sup>6</sup> Die moderne Bezeichnung der Serie ist aber durchaus irreführend, denn keineswegs geht es bei diesen Blättern um alltägliche Szenen. Vielmehr sind verschiedene Arten der Beziehung von Mann und Frau Gegenstand des Zyklus.<sup>7</sup> In diesem Fall scheinen Liebe und Treue, vielleicht aber auch erst das Werben des Mannes dargestellt zu sein. Für das Werben sprechen insbesondere die auffordernde Haltung des Mannes (mit der geziemenden Zurückhaltung der Frau) sowie dessen auffällig getragener und als Sexuelsymbol zu deutender Degen. Ein unübersehbarer Verweis auf die (zu erhoffende) Bestän-

5 Berlin, Kunstbibliothek, D 69, fol. 45<sup>v</sup> (Stammbuch des Leonhard Hayder, Nürnberg 1589–1645); Nachweis des Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM): Bkb-149 (vgl. hierzu die Bemerkungen im Anhang dieses Beitrages).

6 Vgl. Brigitte Lymant, »Die sogenannte ›Folge aus dem Alltagsleben‹ von Israel van Meckem: ein spätgotischer Kupferstichzyklus zu Liebe und Ehe«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 53 (1992), S. 7–44, hier S. 16.

7 Vgl. dazu insbesondere die Interpretationen des Zyklus von B. Lymant, ebda.



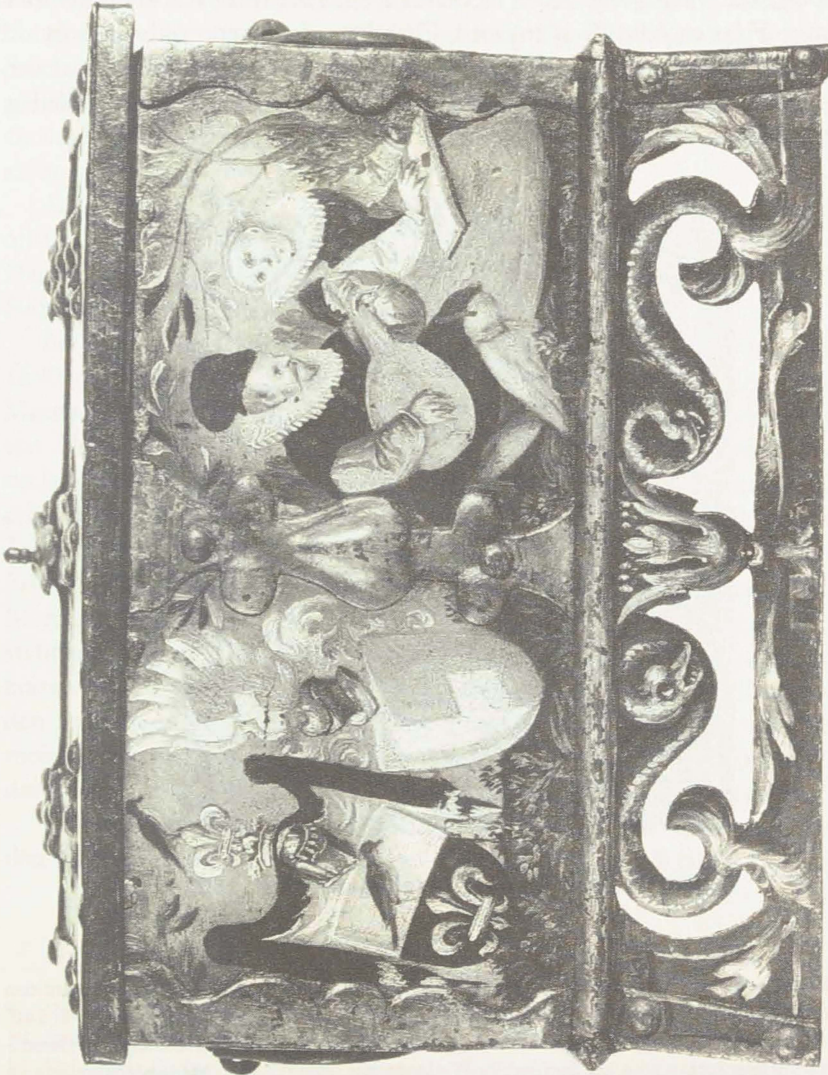


Abbildung 2: Kleine Geldkiste (Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jahrhundert)

digkeit der Beziehung ist das (obendrein angekettete) Hündchen – das gängige Symbol der Treue.<sup>8</sup>

Auch bei diesem Paar, das allerdings nicht im Moment des Musizierens, sondern bei der Vorbereitung dazu dargestellt ist, hat nur sie ein Blatt mit Text bzw. Noten zur Verfügung. Auch er benutzt ein Plektrum, das er locker zwischen zwei Fingern hält. Den intimen Charakter der Szene unterstreicht die Haltung des Mannes, der sich der jungen Dame zuwendet. Möglicherweise verständigen sich die beiden darüber, welches Lied musiziert werden soll, vielleicht auch über Details der Ausführung.



Abbildung 3: Ofenkachel (Süddeutschland um 1600)

- 8 Das Hündchen als Symbol der Treue begegnet auch auf anderen Szenen des Zyklus, so auf den Blättern *Die Kirchgänger* oder *Der Orgelspieler und sein Weib* (vgl. B. Lymant, ebda., S. 14ff. bzw. 30f.). Lymant bringt das angekettete Hündchen hier dagegen in Verbindung mit Darstellungen, auf denen eine Frau (als Symbol für Weibermacht oder Wollust) Männer (dargestellt als Narren oder Tiere) mit Stricken gefangen hält; das Blatt stelle damit eine Warnung an junge Männer dar, »sich nicht in die erotische Abhängigkeit von einer Frau zu verstricken« (ebda., S. 30).

Das Bürgertum als Käufer solcher Kunstwerke machte die Ehe zu einem wesentlichen Fundament der Gesellschaft. Damit gingen die beschriebenen Motive auch in das Kunsthandwerk ein, welche das häusliche Umfeld nicht nur schmückte, sondern auch mit den entsprechenden Botschaften versah. So findet sich das Motiv etwa auf einer kleinen Geldkiste, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg entstand (Abbildung 2<sup>9</sup>). Offensichtlich wurde dieses Stück zur Hochzeit des Paares angefertigt, dessen Wappen auf der linken Seite stellvertretend abgebildet sind, während das Paar selbst auf der rechten Seite in ehelicher Harmonie dargestellt ist – sinnbildlich gemacht im gemeinsamen Musizieren.

Auch der Kachelofen, als zentraler Teil der Innenausstattung eines Hauses oft mit religiösen oder allegorischen Themen verziert, kommt als Ort solcher Darstellungen in Frage. So findet sich das Motiv auch auf einer um 1600 in Süddeutschland hergestellten Ofenkachel (Abbildung 3<sup>10</sup>).

Bei dieser Darstellung handelt es sich um die vereinfachte Version eines um 1590 veröffentlichten Stiches von Crispijn de Passe d.Ä. nach einer Vorlage von Maerten de Vos (Abbildung 4<sup>11</sup>). In diesem Stich, der innerhalb einer Serie der vier Elemente die Erde darstellt, wird das musizierende Paar in einen emblematischen Kontext eingebettet, der in den beigedruckten lateinischen Hexametern erläutert wird. In diesen wird darauf hingewiesen, dass die Erde Mensch und Tier nährt und wie eine Mutter für ein angenehmes Leben sorgt. Während die Früchte der Erde eher beiläufig dargestellt sind (in Gestalt der Früchte und Blumen auf dem Tisch und der links im Hintergrund sichtbaren Apfelernte), steht der Lebensgenuss in Gestalt von Musik im Zentrum (im Hintergrund kommt noch der Tanz hinzu). Dabei ist die Musik freilich stellvertretend für den Lebensgenuss, als Sinnbild für die Liebe zwischen Mann und Frau, gemeint. So warnt denn der erläuternde Text in einer moralisierenden Wendung davor, die göttlichen Gaben in ausschweifender Weise zu missbrauchen.

Das musizierende Liebespaar kann also auch als Warnung verstanden werden – und in diesem Sinne erscheint es ebenfalls auf eine Reihe von Darstellungen

9 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. HG 316 (RIIdIM Ngnm-251).

10 Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 1931-67 (RIIdIM Slm-149).

11 Vgl. Pieter Fischer, *Music in the Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries*, Amsterdam (<sup>1</sup>1972), <sup>2</sup>1975, S. 34. Zu einer sehr ähnlichen Darstellung derselben Künstler, welche den *Sanguineus* zum Gegenstand hat, vgl. Thea Vignau-Wilberg, *O Musica du edle Kunst. Musik und Tanz im 16. Jahrhundert*, München 1999, S. 40, 42 und 191.



Abbildung 4: Crispijn de Passe d.Ä. nach Maerten de Vos, Terra

gen. Ein recht drastisches Beispiel ist ein Holzschnitt mit dem heiligen Christophorus von Jörg Breu, um 1545 (Abbildung 5<sup>12</sup>).

Breu folgt hier einer Interpretation der Heiligenlegende durch Martin Luther.<sup>13</sup> Christophorus, der den Jesusknaben durch das Wasser trägt und sich

12 *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400–1700*, hrsg. von Tilman Falk, Bd. 4, Amsterdam 1957, S. 193, Nr. 16. Zuschreibung des Holzschnittes an Heinrich II. Vogther in: Max Geisberg, *The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550*, hrsg. von Walter L. Strauss, New York 1974, Nr. 1464.

auf einen Ast stützt, welcher das Wort Gottes symbolisiert, wird von Johannes der Weg zu Auferstehung und ewigem Leben gewiesen. Während eine apokalyptische Flut mit Seeungeheuern sich dem Ufer nähert und schon ein Schiff zum Kentern gebracht hat, geben sich die Liebespaare rechts im Bild noch Vergnügungen hin, zu denen auch das Singen zur Laute gehört. Ihr Schicksal aber ist besiegelt, da Lebensgenuss und trügerische Harmonie sie blind für die auf sie zukommende Gefahr machen, Auferstehung und ewiges Leben bleiben für sie unerreichbar.



Abbildung 5: Jörg Breu, Der heilige Christophorus

Die bisher gezeigten Beispiele, denen sich viele weitere hinzufügen ließen, machen deutlich, dass es sich hier oft um Stereotypen handelt – sowohl was die Bilddeutung als auch was die musikpraktischen Aspekte betrifft. Das vielfach wiederholte Paar ist ein Versatzstück in der Ikonographie der Zeit, so dass man den konkreten Wert solcher Darstellungen für Fragen der Aufführungspraxis mit einer gewissen Skepsis beurteilen muss.

13 Vgl. auch *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 5: *Ikonographie der Heiligen: Aaron bis Crescentianus von Rom*, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Rom 1973, Sp. 503.



Abbildung 6: Ständchen (anonym, Nürnberg, 2. Hälfte 16. Jahrhundert)

Etwas anders sieht es mit einem weiteren Bereich des Gesanges aus, der auf der Laute begleitet wurde – dem Ständchen (siehe Abbildung 6<sup>14</sup>). Freilich wurde auch das Musizieren vor dem Fenster der Angebeteten als Zeichen der Liebestorheit dargestellt – doch diese Torheit erfreute sich einer nicht unbeträchtlichen Beliebtheit.

Häufig wird die Laute nicht alleine zur Begleitung des Gesanges eingesetzt – wohl noch häufiger treten einzelne Instrumente hinzu. Dies gilt ebenso für das bereits erwähnte Ständchen wie für eine weitere Form des Musizierens im Freien, die Begleitung des Gesanges auf Prozessionen. Eines der prominentesten Beispiele ist eine Miniatur von Nicklas Glockendon aus dem *Missale Hallense* des Kardinals Albrecht von Brandenburg, 1523/24 (Abbildung 7<sup>15</sup>).

Die feierliche Prozession an Fronleichnam führen drei Musiker an, wobei der Sänger in der Mitte an seinem Chorrock deutlich als Geistlicher zu erkennen ist. Die beiden Instrumentalisten dagegen sind professionelle Musiker, die wohl in den Diensten des musikliebenden Kardinals standen. Dieses Ensemble erinnert deutlich an Darstellungen musizierender Engel, auf denen diese nicht einen

14 Vgl. Walter Salmen, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1983 (Musikgeschichte in Bildern, 3.9), S. 106f. und Abb. 58.

15 Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms. 10, fol. 193<sup>v</sup>. Vgl. Walter Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*, Halle 1935 (Beiträge zur Musikforschung, 1), S. 89ff.; zur Handschrift vgl. Josef Hofmann und Hans Thurn, *Die Handschriften der Hofbibliothek Aschaffenburg*, Aschaffenburg 1978 (Veröffentlichungen des Geschichts- und Kunstvereins Aschaffenburg, 15), S. 29–34 und Abb. 18.



Abbildung 7: Nicklas Glockendon, Fronleichnamsprozession  
mit Kardinal Albrecht von Brandenburg

Sänger (hier mit einem aufgeschlagenen Buch), sondern Maria begleiten. Solche Wechselwirkungen zwischen bildlicher Darstellung und musikalischer Realität konnten so weit gehen, dass die Musiker nicht nur die Stelle der Engel einnahmen, sondern auch als Engel kostümiert wurden.<sup>16</sup>

Das Ensemble mit Laute, Gesang und weiteren Instrumenten findet sich auf einer Vielzahl von – oft ebenfalls wieder moralisierenden – Darstellungen. Diese Musiziergruppen kann man unter dem Begriff »geselliges Musizieren«, also einer Art der frühneuzeitlichen Hausmusik, zusammenfassen. In vielen solcher Szenen spielt das Moment der Verführung zum Laster wieder eine entscheidende Rolle. So spiegeln sich zwar vielfach in den bildlichen Darstellungen reale Situationen, wie also das gemeinschaftliche Musizieren, doch die Art und Weise der Darstellung – oft sind es nur kaum erkennbare Details – weist wiederum auf eine moralische Dimension des Dargestellten hin.

Auf einem vermutlich von Cocke van Aelst stammenden Gemälde (Abbildung 8<sup>17</sup>) sitzen ein Mann und zwei Frauen um einen Tisch. Die beiden Frauen musizieren mit Querflöte (Traversflöte) und Laute. Der Mann in der Mitte gibt mit der Hand den Takt an und scheint auch zu singen. Hinter ihnen steht eine Frau, die gerade Wein nachschenkt, neben ihr hängt an einem Baum ein Brett mit verschiedenen Strichen: Es ist ein Kerbholz, denn der Mann in der Mitte hat wohl schon allerhand verprasst – daran soll das Kerbholz erinnern. Auch der Narr ganz links im Bild ist ein deutlicher Hinweis – was vordergründig wie ein genussvolles Zusammensein aussieht, erweist sich am Ende als Narrheit. Denn rechts im Hintergrund sehen wir die Folge des so kultiviert erscheinenden Zeitvertreibs: Nachdem er all sein Geld verbraucht hat, wird der Sänger von den Frauen aus dem Haus gejagt. Es handelt sich hier um eine Szene aus der Geschichte vom verlorenen Sohn, genauer gesagt um einer ihrer Ausschmückungen, wie sie seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Literatur, vor allem dem Schauspiel große Verbreitung fand.

Einen besonderen musikalischen Aspekt gewinnt dieses Bild nicht nur durch das Musizieren, sondern auch durch die Integration von musikalischer Notation selbst. Die Komposition in dem aufgeschlagenen DiskantstimmBuch lässt sich als die Oberstimme eines niederländischen Liedes von Jacob Obrecht (entstanden Ende des 15. Jahrhunderts) identifizieren: »Wat willen wij metten budel

16 Vgl. Detlef Altenburg, »Die Musik in der Fronleichnamsprozession des 14. und 15. Jahrhunderts«, in: *Musica Disciplina* 38 (1984), S. 5–24, bes. S. 21f.

17 Venedig, Museo Correr; vgl. H. Colin Slim, *The Prodigal Son at the Whores'. Music, Art, and Drama*, Irvine, CA 1976, S. 16–21, Wiederabdruck mit Ergänzungen in: H. C. S., *Painting Music in the Sixteenth Century. Essays in Iconography*, Aldershot 2002, Nr. III.



spielen« – sinngemäß: Was sollen wir mit dem Geldbeutel spielen, das Gold ist weg, bald muss ich draußen nach Geld betteln.<sup>18</sup>



Abbildung 8: Cocke van Aelst (?), Der verlorene Sohn

Mit einem letzten Beispiel einer Darstellung geselligen Musizierens möchte ich zu der Frage überleiten, welche Erkenntnisse die ikonographischen Zeugnisse für Fragen der musikalischen Praxis bieten können.

Ein sehr kleiner Kupferstich (er misst nur 49 x 72 mm) eines sächsischen Künstlers mit den Initialen HM aus dem Jahr 1543 zeigt drei Männer beim

18 Vgl. ebda., S. 16–21.

Musizieren (Abbildung 9<sup>19</sup>). Sie musizieren mit Laute, Rebec und Gesang. Offensichtlich sind es keine professionellen Musiker, sondern wohlhabende Bürger. Hierauf deutet jedenfalls die aufwendige Kleidung hin, besonders auffällig beim Lautenisten, der einen Pelz über den Schultern trägt.

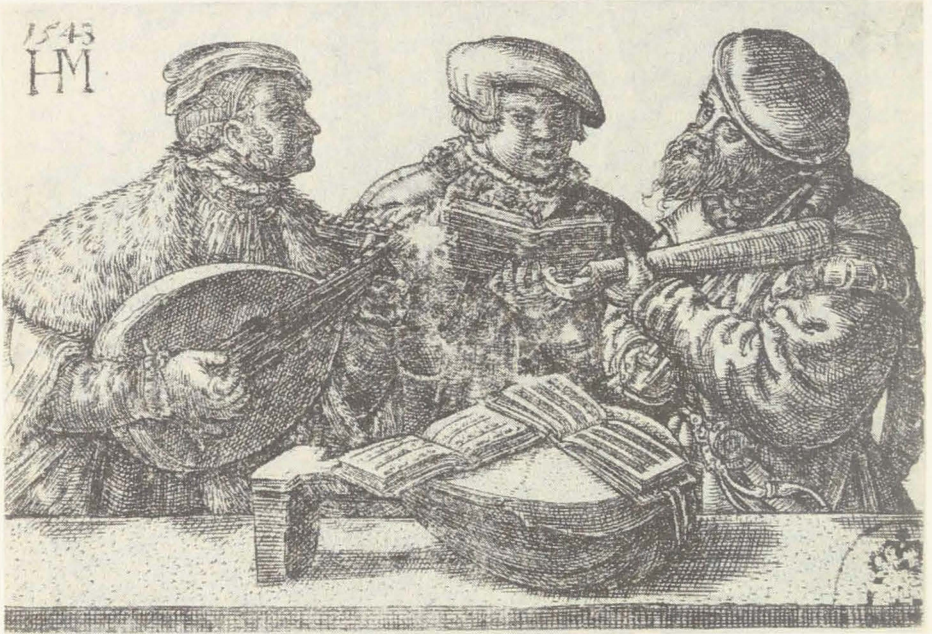


Abbildung 9: Monogrammist HM, Drei musizierende Männer

Dieser Stich ist bezeichnend für die zunehmende Bedeutung des Musizierens im privaten Rahmen. Auch wohlhabende Bürger betrachten die Musik als wichtigen Teil der Bildung und schätzen das gemeinsame Musizieren als gehobene Unterhaltung. Die Musik wird zu einem Teil des privaten Lebens – sie dient nicht mehr nur der äußerlichen Repräsentation oder der Begleitung, wie beispielsweise die Tanzmusik.

19 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. A 5948 (Foto: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden/Deutsche Fotothek, Regine Richter). Der Künstler entstammt dem Umkreis von Lucas Cranach und ist evtl. identisch mit dem Leipziger Künstler Hans Meyer; vgl. Georg K. Nagler, *Die Monogrammist*, Bd. 3: *GK – IML*, München 1863, S. 493f. (das vorliegende Blatt wird dort als Nr. 12 erwähnt).

Bemerkenswert ist hier auch, dass alle Musiker aus Notenbüchern musizieren. Es sind zwar keine Details erkennbar, doch hat der Künstler versucht, verschiedene Notationsformen anzudeuten. Das Stimmbuch vor dem Rebec-Spieler lässt deutlich drei Systeme mit mensuraler Notation erahnen, während das Buch vor dem Lautenisten drei Reihen einzelner Zeichen enthält, die jeweils durch gliedernde Querlinien voneinander getrennt sind, wie dies auch in Lautentabulaturen der Zeit üblich ist. Quellen, die für ein solches Ensemble gedacht waren, sind aus dieser Zeit m.W. nicht erhalten, doch ist gerade bei solchen Musikalien, die dem täglichen Gebrauch dienten, mit einer großen Zahl an Verlusten zu rechnen.

Aufführungspraktisch lässt sich hier z.B. an die *Tabulaturen etlicher lobgesang und lidlein* denken, die Arnolt Schlick 1512 in Mainz veröffentlichte.<sup>20</sup> Die darin enthaltenen deutschen Lieder sind Bearbeitungen vierstimmiger vokaler Vorlagen, wobei Schlick die originale Oberstimme in unveränderter Form als Singstimme übernahm und die beiden Unterstimmen für die Laute mit einigen lautenistischen Veränderungen intavolierte. Die Altstimme der originalen Sätze ließ Schlick weg. Entsprechend könnte man sich bei dem Beispiel der drei musizierenden Bürger vorstellen, dass der junge Mann in der Mitte die Oberstimme (je nach Alter mit einer Knabenstimme oder im Falsett) und der Lautenist die beiden Unterstimmen übernahmen und der Rebec-Spieler den (in Schlicks Bearbeitungen fehlenden) Alt ausführte. Weitere Varianten wären ebenso denkbar, etwa eine vokale Ausführung der Tenorstimme (die im deutschen Liedsatz der Zeit im Allgemeinen die Hauptstimme ist), das Streichinstrument würde dann den Diskant übernehmen und die Laute vielleicht Tenor und Bass.

Demgegenüber macht das zuvor gezeigte Beispiel mit dem verlorenen Sohn, der mit zwei Frauen gemeinsam musiziert, deutlich, dass aufführungspraktische Details nicht zu wörtlich genommen werden sollten. Denn dass drei Personen gemeinsam die Oberstimme eines vierstimmigen Satzes musiziert haben sollten, ist mehr als unwahrscheinlich. Ein solches Trio mit Laute, Singstimme und Flöte ist zwar nicht unrealistisch, wohl aber das aufführungspraktische Detail des verwendeten Notentextes. Das Bild sollte eben keine musikalische Realität getreu abbilden, sondern die Botschaft, welche der Text der dargestellten Komposition enthält, transportieren. Ein einzelnes Stimmbuch war hierzu ausreichend, weitere Notenbücher hätten die künstlerische Komposition des Bildes gestört – sie hätten einfach nicht mehr auf den Tisch gepasst.

20 Faksimile: Leipzig und Kassel 1977. Vgl. auch Anm. 25.

Andere Darstellungen, die zuvor angeführt wurden, weisen eher auf schriftlose oder improvisatorische Praktiken hin. Betrachten wir z.B. wieder das musizierende Liebespaar (siehe Abbildung 1), bei dem der Lautenist ein Plektrum benutzt und so im Wesentlichen auf einstimmiges Spielen beschränkt ist.<sup>21</sup> Dass er zudem ohne Noten spielt, könnte auf eine einfache Begleitpraxis hindeuten, bei der die einstimmige Gesangsmelodie einstimmig unisono oder in einfacher Heterophonie begleitet wurde.<sup>22</sup> Im Sinn einer solchen, am Beginn des 16. Jahrhunderts außer Brauch kommenden Praxis wäre auch an die ältesten bekannten Notationen deutscher Lautentabulatur im Königsteiner Liederbuch zu denken.<sup>23</sup> Diese um 1470–1473 in oder um Königstein im Taunus entstandene Handschrift enthält deutsche Liedtexte, von denen vier mit einfachen, unrhymisierten Melodien in Tabulturnotation versehen wurden. Diese eigentümliche Notationsweise wurde bislang meist so gedeutet, dass es sich nicht um eine Notation für die Laute handle, sondern um eine verkürzte Schreibweise einer Gesangsmelodie, wobei sich der Schreiber so das umständliche Notieren von Notenlinien gespart habe. Doch wie sollte ein Sänger eine solche Notation benutzen? Selbst wenn er mit der Tabulturnotation vertraut sein sollte, so wäre die Übertragung der Tabulatur (die ja keine Tonhöhen, sondern Griffpositionen angibt) in eine Vokalmelodie ausgesprochen umständlich. Liegt es da nicht viel näher, dass diese Melodien (deren vokaler Charakter außer Zweifel steht) einem Lautenisten zur Begleitung der Lieder dienten, deren Texte ja ebenfalls hier notiert sind?<sup>24</sup>

Das unmittelbare Nebeneinander von (einstimmiger) Lautennotation und Liedtext verweist darauf, dass im 15. und noch weit in das 16. Jahrhundert hi-

21 Vgl. dazu den Überblick bei Vladimir Ivanoff, »An invitation to the fifteenth-century plectrum lute: the Pesaro manuscript«, in: *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, hrsg. von Victor Anand Coelho, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Performance Practice, 6), S. 1–15.

22 Zu den verschiedenen Möglichkeiten improvisatorischer Begleitpraktiken vgl. den Überblick von Lorenz Welker, »Improvisation«, Abschnitt III, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aufl., Sachteil, Bd. 4, Kassel und Stuttgart 1995, Sp. 553–566.

23 D–B, Ms. germ.qu.719; Edition: *Das Königsteiner Liederbuch*, hrsg. von Paul Sappeler, München 1970 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 29), bes. S. 325ff. und 375–380 (Übertragung der Melodien von Kurt Dorf Müller). Vgl. auch David Fallows, »15th-Century Tablatures for Plucked Instruments: A Summary, a Revision and a Suggestion«, in: *The Lute Society Journal* 19 (1977), S. 7–33, Wiederabdruck in: D. F., *Songs and Musicians in the Fifteenth Century*, Aldershot 1996, Nr. XIII, und Hans Tischler, »The Earliest Lute Tablature?«, in: *Journal of the American Musicological Society* 27 (1974), S. 100–103.

24 Vgl. auch Stephen Keyl, »Tenorlied, Discantlied, Polyphonic Lied: Voices and Instruments in German Secular Polyphony of the Renaissance«, in: *Early Music* 20 (1992), S. 440f.

nein die Einstimmigkeit eine wesentlich bedeutendere Rolle spielte, als unsere von der Mehrstimmigkeit geprägte Auffassung der Musikgeschichte uns heute wahrnehmen lässt. Dies belegen die überlieferten einstimmigen Melodien zu Liedtexten, noch mehr aber der häufige Verzicht auf eine Melodieaufzeichnung unter Hinweis auf allgemein bekannte und mündlich weitergegebene »Töne«.

Vergegenwärtigt man sich außerdem die besprochenen Bildszenen, so bietet sich als weitere Möglichkeit neben der Praxis mit Gesangsstimme und unisono begleitender Laute eine Ausführung der Hauptmelodie auf der Laute (möglicherweise vokal verdoppelt) an, zu der eine hinzu improvisierte Oberstimme tritt. Ihre Fortsetzung findet diese Praxis dann in den Lautensätzen Schlicks, der das einstimmige Plektrum-Spiel durch einen zweistimmigen Begleitsatz ersetzte.<sup>25</sup>

## ANHANG

### Die Erfassung von Bildquellen in Deutschland im Rahmen des Répertoire International d'Iconographie Musicale

Seit 1979 werden bei der Münchner Arbeitsstelle des RISM auch musik-ikonographische Quellen in deutschen Sammlungen erfasst. Diese Arbeiten erfolgen in Zusammenarbeit mit dem Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM).<sup>26</sup> Die Arbeit konzentriert sich bislang auf Museen und teilweise auch Bibliotheken im Bereich der alten Bundesländer und Berlins, deren Bestände vollständig gesichtet werden, um so eine möglichst komplette Dokumentation zu erhalten.

25 Christian Meyer hat darauf hingewiesen, dass der Lautensatz von Schlicks Lautenliedern noch Spuren des älteren, einstimmigen Plektrum-Spiels erkennen lässt; vgl. Christian Meyer, »Ein stüm zu singen die andern zwicken«: Les arrangements pour voix et luth d'Arnold Schlick«, in: *Le concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Études Humanistes, Tours ... 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 295. Dabei darf allerdings nicht übersehen werden, dass die Sätze keine eigenständigen Schöpfungen Schlicks, sondern Adaptionen von in Einzelstimmen notierten Sätzen sind.

26 Vgl. auch Monika Holl, »Das Répertoire International d'Iconographie Musicale und die Arbeitsstelle der Bundesrepublik Deutschland in München«, in: *ikonographische Zeugnisse zu Musikinstrumenten in Mitteleuropa. 18. Musikinstrumentenbau-Symposium in Michaelstein ... 1997*, Michaelstein 2000 (Michaelsteiner Konferenzberichte, 58), S. 173–180.

Jedes Objekt enthält in München ein Sigel, über das es eindeutig zu identifizieren ist; dieses Sigel setzt sich zusammen aus einem Kürzel für die betreffende Sammlung (z.B. »Bkb« für »Berlin, Kunstbibliothek«) und einer laufenden Nummer.

Heute kann die Münchner Arbeitsstelle etwa 20.000 Musikdarstellungen aus ca. 60 Sammlungen nachweisen. Der Schwerpunkt liegt damit natürlich auf der europäischen, speziell der deutschen Malerei (einschließlich der Buchmalerei) und Skulptur aller Epochen. Aber auch verschiedenste Arten des Kunsthandwerks werden erfasst wie z.B. bemaltes oder figürliches Porzellan, Textilien, Fächer und vieles andere.

Seit 1989 werden die Daten in einer elektronischen Datenbank katalogisiert. Von den erwähnten 20.000 Darstellungen ist heute etwa die Hälfte elektronisch erfasst, die übrigen sind in einer unter verschiedenen Aspekten gegliederten Zettelkartei aufgeschlüsselt. Die Kunstwerke sind dabei jeweils nach zahlreichen Kriterien erschlossen, seien es nun speziell musikalische (Musikinstrumente, auführungspraktische Details, Tanz, Namen von porträtierten Komponisten u.v.a.m.) oder allgemeine (Bibel, Mythologie, Allegorie usw.).

Eine Publikation des Materials ist derzeit in Vorbereitung; geplant ist die Bereitstellung der Datenbank über das Internet, wobei zu einem beträchtlichen Teil der Objekte auch Abbildungen eingebunden werden sollen. Das Material ist jedoch schon heute für jedermann zugänglich – Anfragen zu bestimmten Themen werden gerne beantwortet, bei umfangreicheren Recherchen ist auch eine Einsichtnahme in das Material vor Ort in München problemlos möglich.

Sabine Ehrmann-Herfort

## Der Diskurs um den Sologesang vor 1600 – Theoretische und ideengeschichtliche Hintergründe

In seinem Traktat *Il musico testore* stellt Zaccaria Tevo 1706 rückblickend fest, er habe keine Musiktheoretiker ausfindig machen können, die Regeln für die Komposition des Sologesangs vorgegeben hätten.<sup>1</sup> Der Sologesang, obwohl in der Praxis des Seicento weit verbreitet, wird von den Theoretikern dieser Zeit so gut wie nicht behandelt. Die ersten Opernversuche in der zweiten Hälfte des Cinquecento und im frühen Seicento wurden allerdings von einem Diskurs über die Potenziale des Sologesangs, insbesondere und vorrangig im Hinblick auf die dramatische Musik, flankiert, der durch einige häufig wiederkehrende Argumente gekennzeichnet ist. Im Folgenden werden die wichtigsten Plädoyers für die »compositione à voce sola« paraphrasiert und die musiktheoretischen und ideengeschichtlichen Hintergründe dieser mit einem Schlage so erfolgreichen Kompositionsart skizziert. Dabei zeigt sich, dass selbst Kontrapunktiker wie Gioseffo Zarlino dem Sologesang und der einstimmigen Gesangsart eine hohe Wertschätzung entgegenbringen.

Im Zuge der Rückbesinnung auf die Antike, die im Bereich der Musiktheorie im 16. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht, richtet sich das Interesse humanistischer Gelehrter in Italien auf die Monodie, den solistischen Tragödiengesang, der den antiken Theateraufführungen jene vielfach berichteten wunderbaren Wirkungen verliehen haben soll. Die Monodie wird in dieser Zeit zum Leitbild der Dichter-Musiker, die sich mit ihren lautenbegleiteten Solovorträgen eigener Dichtung ihren antiken Vorbildern nahe fühlen. Der Erfolg ihrer Dichtkunst »more antiquo« wird vor allem der »dolcezza« und der »semplicità« ihrer Dichtungs- und Darbietungsart zugeschrieben, zwei ästhetischen Prinzipien, die bei den Autoren wie beim Publikum hoch im Kurs stehen, gegen die aber die kontrapunktische Musik jener Zeit zu verstoßen scheint. So formiert sich ein Musikverständnis, das im Sologesang zur Instrumentalbegleitung den einen, richtigen Weg sieht, auf dem die Musik ihre positiven Wirkungen entfalten kann. Auch hierin fühlte man sich durch Platon bestätigt, der in seinen Überlegungen zur Musik dem vorgetragenen Text den höchsten Stellenwert beimaß. Als einzig angemessenes, der Rede und dem

1 Zaccario Tevo, *Il musico testore*, Venedig 1706, S. 285: »Non hò ritrovato Scrittori Armonici, che habbino dato regole per la compositione à voce sola«.

Sprechen nahes musikalisches Medium der Textvermittlung wird der Sologesang gesehen. Insbesondere wird die kontrapunktische Musik als Mittel der Affektdarstellung für ungeeignet gehalten, ja als kontraproduktiv beschrieben. In diese Ablehnung des Kontrapunkts mischt sich ein nationales Ressentiment. Kontrapunktische Musik empfindet man in dieser Zeit in Italien vielfach als etwas Fremdes, aus dem Norden Importiertes, während im Sologesang auch die adäquate Möglichkeit zu musikalischer Eigenleistung gesehen wird.

### »More antiquo«: Ursprung und Rezeption des Sologesangs

Im 16. Jahrhundert hat bei den Theoretikern die Suche nach neuen Impulsen aus der Rückbesinnung auf die Antike einen Höhepunkt erreicht. Das besondere Interesse gilt der verloren gegangenen Musik, die den Bühnenwerken der Antike ihren besonderen Reiz verliehen haben mag. Den Quellen zufolge hatte die Musik im Drama die Funktion, die Gefühle der Akteure eindringlich zu verdeutlichen, ihr eigenes Handeln und das dadurch bestimmte Geschehen für das Publikum innerlich nachvollziehbar und auf diese Weise kathartisch wirksam werden zu lassen. Die Hauptursache für die »sagenhaften« Wirkungen dieser Musik vermutete man im 16. Jahrhundert in einer typisierten musikalischen Darstellung subjektiver Empfindungen. Grundlegenden Affekten wie Liebe, Hass, Freude, Trauer, die man sich durchaus standardisiert vorstellte, glaubte man jeweils ein bestimmtes musikalisches Formenrepertoire zugeordnet, das wie eine »Empfindungssprache« die Affekte darstellen und im Rezipienten wirksam werden lassen konnte.

Schon die antiken Quellen konnotieren Affektdarstellung auf der Bühne mit Sologesang bzw. Monodie ( $\mu\omicron\nu\nu\delta\acute{\iota}\alpha$ ). In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wird der Einzelgesang beim Tragödiendichter Euripides zum Medium der Darstellung und Vermittlung großer Gefühle und damit zum Bestandteil eines rhetorischen Bühnenrepertoires.<sup>2</sup> In den solistischen Partien der griechischen Tragödie treten insbesondere Hauptpersonen auf, die sich monodisch in unmittelbarem Bezug zum dramatischen Geschehen äußern. Dabei wird die Monodie in der Regel vom Aulos bzw. von der Leier oder Kithara begleitet. Diese Schauspieler-Monologe werden von Euripides mit Vorliebe zur Darstellung und Auslösung extremer Affekte genutzt, insbesondere von Freude oder Schmerz. Aristophanes parodiert diesen Tragödiengesang des Euripides. Ins Visier seiner Spottlust geraten dabei der Einsatz

2 Vgl. Sabine Ehrmann-Herfort, Art. »Monodie«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Bd. 5, Tübingen und Darmstadt 2001, Sp. 1449–1458.



besonderer darstellerischer Mittel, so die Verwendung rhetorischer Figuren zum Ausdruck der Texteffekte und ein metrischer Variationsreichtum. Mehr und mehr bevorzugt die so genannte »Neue Musik« solch virtuose Solopartien, wie sie Aristophanes als Manierismen bloßstellt.<sup>3</sup> Platon tadelt diese Art von Musik, die ihre fest umrissenen kultischen Funktionen verloren hat und nunmehr dem ästhetischen Vergnügen dient.

An die antiken Affektkonzeptionen haben die Poetiken italienischer Humanisten angeknüpft, und sie haben in der typisierten Darstellung von Empfindungen ein bevorzugtes Experimentierfeld entdeckt.<sup>4</sup> Auch in der musikalischen Praxis lässt man sich seit dem 15. Jahrhundert von Berichten über den antiken Sologesang inspirieren. Briefdokumente bezeugen, dass bereits Marsilio Ficino (1433–1499) – anknüpfend an antike Vorbilder und mythologische Bilder bewusst stilisierend – in seiner *Accademia platonica* Hymnen zur Begleitung der Lyra rezitiert hat. In seinem Landhaus in Careggi, wo er die Mitglieder seiner Akademie um sich versammelte, soll er »ritu Orphico«<sup>5</sup> und »antiquo more«<sup>6</sup> zur Lira da braccio gesungen haben. »Antiquo more« meint das Rezitieren zur Instrumentalbegleitung, das in den gebildeten Kreisen der Florentiner Humanisten praktiziert und zu einem Inbegriff dessen wird, was man sich unter musikalischem Vortrag in der Antike vorgestellt hat.

Von Dichter-Musikern des 15. Jahrhunderts ist ebenfalls überliefert, dass sie ihre eigene Dichtung als improvisierten Gesang zur Laute vorgetragen haben, so von dem Lautenvirtuosen und Sänger Pietrobono de Burzellis (1417–1497), der anlässlich des Hochzeitsbanketts von Francesco Sforza und Bianca Maria Visconti, gleichsam eine homerische Atmosphäre beschwörend, seinen

- 3 Vgl. Bernhard Zimmermann, »Dichtung und Musik. Überlegungen zur Bühnenmusik im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.«, in: *Lexis* 11 (1993), S. 23–35, insbes. S. 30ff.
- 4 Vgl. z.B. Alessandro Lionardi, »Dialoghi dell'invenzione poetica« (1554), in: *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*, hrsg. von Bernard Weinberg, Bd. 2, Bari 1970 (Scrittori d'Italia, 248), S. 260f.
- 5 Brief von Marsilio Ficino an Cosimo de' Medici vom 4.9.1462; abgedruckt in: *Supplementum Ficinianum. Marsilii Ficini florentini philosophi platonici opuscula inedita et dispersa*, hrsg. von Paul Oskar Kristeller, Bd. 2, Florenz 1937, Reprint Florenz 1973, S. 87. Auch im Jahr 1529 trägt ein Sänger des Ferrareser Hofes »al modo d'Orpheo« vor, vgl. Christofaro di Messisbugo, *Libro novo nel qual s'insegna a' far d'ogni sorte di uiuanda*, (Ferrara <sup>1</sup>1549), Venedig <sup>2</sup>1557, fol. 14<sup>r</sup>: »Doppo la qual Viuanda uenne suori [sic!] Vno della frascata con una Lira cantando al modo d'Orpheo diuinamente, & poi seguitò la Sestadecima Viuanda«; vgl. Silke Leopold, *Al modo d'Orfeo. Dichtung und Musik im italienischen Sologesang des frühen 17. Jahrhunderts*, Laaber 1995 (*Analecta musicologica*, 29), S. VII.
- 6 »Orphei hymnos exposuit, miraque, ut ferunt, dulcedine ad lyram antiquo more cecinit«; zit. nach Arnaldo della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Florenz 1902, Reprint Turin 1960 und 1968, S. 789. Auch hier wird die »dulcedo« des Gesangs besonders erwähnt.

Gesang auf der  *cetra*  selbst begleitet hat. In wohlgeordneten Versen besang er so zu dem nicht näher spezifizierten Saiteninstrument die Liebesgeschichten einiger hoch zu lobender Zeitgenossen, wie Antonio Cornazano in seinen  *Laudes Petri Boni Cythariste*  berichtet.<sup>7</sup>

Die im 15. Jahrhundert lebendige, wenngleich auch nur schwer zu rekonstruierende Tradition des improvisierten Gesangs zu einem Saiteninstrument beruft sich in der Regel nicht nur auf die antike Musizierpraxis, sondern nimmt sich auch mythische Sänger wie Orpheus oder Apollo zum Vorbild. Auch die Sujets der zum Vortrag kommenden Dichtungen entstammen häufig der antiken Mythologie. So wird das Bild des Sängers, der sich selbst auf seinem Saiteninstrument begleitet, bisweilen sogar ins Bühnengeschehen integriert, wie in Alfonso dalla Violas  *Pan-Hymnus* , der 1554 in Ferrara aufgeführt wurde. Hier ibernimmt der Panspriester, dem Gott das Opfer darbringend, selbst auf der Lira die Begleitung.<sup>8</sup>

Der improvisierende Lautengesang ist auch aus praktischen Gründen bei den Dichter-Musikern beliebt. Sie haben ihn teilweise als eine einfache und wirksame Methode genutzt, unabhängig von einer Druckerei die eigene Dichtung »unter die Leute« zu bringen. Das macht beispielsweise Beatrice Sforzas Sekretär Vincenzo Calmeta deutlich, wenn er den Gesang zur Laute als probates Mittel eines »anderen, neuen Weges« preist.<sup>9</sup>

Inwiefern allerdings der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstehende komponierte Sologesang nun direkt von der improvisierten Rezitation zur Laute abstammt, wie in der Forschung immer wieder behauptet wird, ist schwer zu entscheiden. Dass der Boden für die neuen Entwicklungen fruchtbar ist, dürfte unbestritten sein.

#### »Dolcezza« und »semplicità«

Die Entstehung des komponierten Sologesangs wird im 16. Jahrhundert begleitet von neuen ästhetischen Maximen. Natürlich bilden sich derartige Prinzipien umgekehrt an Werken, die das Interesse und das Wohlgefallen des Publikums finden. Zwei ästhetische Kriterien, die mit dem Sologesang immer wieder verbunden werden, sind seine »dolcezza« und das vermeintlich antike

7 Antonio Cornazano,  *Sforziade* , Canto VIII; zit. nach Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, in:  *Journal of the American Musicological Society*  29 (1966), S. 144: »Cantava in cetra ad ordinata froffa / l'amor d'alcun moderni chi s'appretia«.

8 Vgl. S. Leopold,  *Al modo d'Orfeo*  (wie Anm. 5), S. 71.

9 Vgl. N. Pirrotta,  *Music and Cultural Tendencies* , S. 141, Anm. 58, und Claude V. Palisca,  *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* , New Haven 1985, S. 375.

Ideal der Einfachheit («semplicità»). Im Jahr 1528 lässt Baldassare Castiglione in seinem *Il libro del cortegiano* Messer Federico die Vorzüge des Gesangs zur Viola rühmen, weil sich alle Süße («dolcezza») in einem Solo ausdrücke.<sup>10</sup> Denn beim solistischen Gesang sei das Gehör nicht so beansprucht wie beim mehrstimmigen Gesang, und man habe sich deshalb mit umso größerer Aufmerksamkeit um die eine, solistische Melodie zu kümmern, bei der man jetzt jeden kleinen Fehler höre. Castiglione zieht hier insbesondere die improvisierende epische Rezitation dem mehrstimmigen Gesang vor, und er begründet seine Ansicht mit Argumenten, die das Hörverhalten des Zuhörers berücksichtigen.

Die Diskussion um den Sologesang ist natürlich nicht auf Italien beschränkt. In Frankreich gibt der Dichter und Philosoph Pontus de Tyard (1521–1605) mit deutlichen Worten der Monodie den Vorzug gegenüber der Polyphonie. In seinem *Solitaire second, ou prose de la musique* (1555) spricht er der »Musique figurée« nur Lärm und Geräusch zu, während nach seiner Überzeugung die einfache Solostimme den Hörer auf süße Weise dahin zieht, wohin sie will. So vermag auch bei ihm allein der Sologesang die viel zitierten wunderbaren Wirkungen der Musik auszuüben, und auch bei ihm fallen als Leitbegriffe der neuen, »einfacheren« Ästhetik »doucement« und »simple«.<sup>11</sup>

Wenig später plädiert Gioseffo Zarlino in den ersten beiden Teilen seiner *Istitutioni harmoniche* (1558), die freilich einen theoretischen, spekulativen Charakter haben, ebenfalls vehement für den Einzelgesang, der aus seiner Sicht dem Ideal des Einfachen entspricht, das gemessen am Kunstfertigen das Gemüt mehr erfreut.<sup>12</sup>

10 Baldesar Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venedig 1528, hrsg. von Bruno Maier, Turin 1973 (Classici italiani, 31), Buch II, Kap. 13, S. 208f.: »Bella musica, – rispose messer Federico, – parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior attenzione si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia«.

11 Pontus de Tyard, *Solitaire second, ou prose de la musique* (1555), zit. nach Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago 2000, S. 129: »si l'intention de la Musique semble estre de donner tel air à la parole que tout escoutant se sente passioné, et se laisse tirer à l'affection du Poëte, celuy qui sçet proprement accomoder une voix seule me semble mieus atteindre à sa fin aspirée, vu que la Musique figurée le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace. Mais la simple et unique voix, coulée doucement ... vous ravit la part qu'elle veut«.

12 Zit. nach Gioseffo Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1561, Reprint Bologna 1999 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.39), S. 75: »Ma quando la Musica è recitata con giudicio, & più

Für Zarlino existieren hier – grob gesprochen – zwei Sorten von Musik: einfache und kunstfertige Musik. Die einfache Musik verzichtet auf viele Vokal- und Instrumentalstimmen, ist an antiken Vorbildern orientiert, ein Sologesang zum Klang von Lyra oder Leier, der den Stoff in ausführlicher Erzählung präsentiert. Mit der zweiten Art von Musik ist die zeitgenössische, in Kanzonetten und Madrigalen greifbare, »gelehrte« vielstimmige Kompositionsart gemeint, die in wenigen Worten eine kurze Geschichte erzählt, wobei durch den großen »Lärm« der Polyphonie die Worte nur zerstückelt hörbar werden.<sup>13</sup> Hier kommt eine versteckte Kritik an der Polyphonie zum Vorschein, wie man sie wohl Zarlino, dem Theoretiker des Kontrapunkts, ganz zuletzt zugetraut hätte. Die Argumente sind uns Späteren freilich aus Adolph Scheibes Bach-Kritik vertraut. Jedenfalls propagiert Zarlino hier ein Ideal der Einfachheit und polemisiert gegen den etablierten Kontrapunkt. Solche Gesichtspunkte werden später die avantgardistischen Musiker aus Florenz aufgreifen, so beispielsweise Giulio Caccini in der Vorrede seiner *Le nuove musiche* (Florenz 1602), wo er im Blick auf die ihm verhasste Polyphonie vom »laceramento della Poesia«<sup>14</sup> spricht.

Zarlino wägt, wie zahlreiche Theoretiker nach ihm, die Vorteile der antiken Musik gegenüber der modernen mehrstimmigen ab. Die Musik der Antike zeichnet sich, seiner Meinung nach, durch Einfachheit und Übersichtlichkeit aus, dabei ruft diese Art der Musik – gerade wegen ihrer Einfachheit – Wirkungen hervor, wie sie die moderne, polyphone Musik nicht mehr zu erzeugen im Stande ist. Denn es gab in der antiken Musik, so Zarlino, weniger Arten von Musikinstrumenten, die Kompositionen hätten weniger Teile gehabt und auch die Gesänge seien nicht so vielstimmig besetzt gewesen wie in den polyphonen Schöpfungen seiner Zeit. Vielmehr sangen die Rhapsoden poetische

si accosta all'vso de gli antichi, cioè ad vn semplice modo, cantando al suono della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti alcune materie, che habbiano del Comico, ouer del Tragico, & altre cose simili con lunghe narrationi; allora si vedeno li suoi effetti ... Et che sia il vero, che la Musica più diletta vniuersalmente quando è semplice, che quando è fatta con tanto artificio, & cantata con molte parti; si può comprender da questo, che con maggior diletatione si ode cantare alcuno solo al suono di vn'Organo, della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti, che non si ode molti«.

13 Ebd., S. 75: »Et che sia il vero, che la Musica più diletta vniuersalmente quando è semplice, che quando è fatta con tanto artificio, & cantata con molte parti; si può comprender da questo, che con maggior diletatione si ode cantare alcuno solo al suono di vn' Organo, della Lira, del Leuto, o di altri simili istrumenti, che non si ode molti. Et se pur molti cantando insieme muoueno l'animo, non è dubbio, che vniuersalmente con maggior piacere si ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti«.

14 Zit. nach Frauke Schmitz, *Giulio Caccini, »Nuove Musiche« (1602/1614). Texte und Musik*, Pfaffenweiler 1995 (Musikwissenschaftliche Studien, 17), S. 15.

Verse zur Leier oder rezitierten Geschichten zur Instrumentalbegleitung: »Die Alten verwendeten die Musik also in der Weise, die wir beschrieben haben, indem der Gesang von einem Instrument begleitet wurde.«<sup>15</sup> Zarlino assoziiert die einstimmige Rezitation der Antike mit Vollkommenheit und mit der »angenehmen Freude« der Zuhörer, obwohl er selbst als Komponist in der »modernen« polyphonen, kontrapunktischen Kompositionsart der Niederländer schreibt. So kommt es bei ihm zu einer merkwürdigen Diskrepanz zwischen dem an antiken Vorbildern beschriebenen Ideal des solistischen Gesangs zur Instrumentalbegleitung und der aktuellen, von ihm in sehr traditioneller Weise praktizierten Kompositionsart. Zarlino spricht hier offensichtlich als Pragmatiker, der zwar womöglich das Ideal des antiken Sologesangs favorisiert, aber dennoch in den Teilen III und IV seiner *Istitutioni harmoniche* die in der zeitgenössischen Musik dominierende kontrapunktische Kompositionsweise lehrt. Obwohl er also die an ihren Wirkungen ablesbare Vollkommenheit der antiken Musik rühmt, zieht er nicht die naheliegende und einige Jahre später expressis verbis geforderte Konsequenz, man müsse die solistische Gesangsart auch in der modernen Musik realisieren. In seiner Beschreibung antiker musikalischer Praktiken hebt er die enge Verbindung von Dichtung und Musik, von Dichter und Musiker im Sologesang hervor. Die Figur des Dichter-Musikers, der sich auf der Kithara selbst begleitet, wird so auch bei ihm zum Vorbild für die Musik. David, Apollon, Orpheus, Arion heißen seine Leitbilder.

## Rede und Sprechen

In der Antike wird Musik stets im Zusammenhang mit Text und Sprache gesehen. Mit der Rückbesinnung auf antike Traditionen werden im Laufe des 16. Jahrhunderts auch die antiken Auffassungen von der Rolle des Texts wieder lebendig. Insbesondere orientiert man sich an Platons Verständnis des Verhältnisses von Wort und Musik.<sup>16</sup> In dieser »neuen«, vom Humanismus geprägten Ästhetik dominiert das gesprochene Wort, die Rede. Bereits der Theologe und Humanist Jacopo Sadoletto zitiert in seinem pädagogischen Werk *De liberis recte instituendis* (Venedig 1533), auf das sich später auch Vincenzo Galilei berufen wird, diesen Gedanken Platons, dass nämlich die Musik

15 Zit. nach Michael Fend, *Theorie des Tonsystems. Gioseffo Zarlino: das erste und zweite Buch der ›Istitutioni harmoniche‹* (1573), Frankfurt a.M. 1989 (Europäische Hochschulschriften, 36.43), S. 195.

16 *Politeia* III, 398d; zit. nach *Platonis opera*, hrsg. von Ioannes Burnet, Bd. 4, Oxford 1902, Reprint 1982: »... ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ ... Καὶ μὴν τὴν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ«.

aus Wort, Rhythmus und Gesang bestehe, das Wort (»sententia«) jedoch »Sitz und Fundament« der anderen Bestandteile sei: »cum constet chorus ex tribus, sententia, rhythmo (hic enim numerus nobis est) & voce, primum quidem omnium & potissimum sententiam esse, utpote quæ sit sedes & fundamentum reliquorum«. <sup>17</sup>

Diese Sichtweise übernehmen zahlreiche italienische Theoretiker im 16. Jahrhundert. Sie heben den redeanalogen Charakter des Sologesangs hervor und betonen, dass der Gesang die Wirkung der Rede nicht beeinträchtigen dürfe. Die Rede müsse immer als ganze verständlich sein, und die Worte dürften nicht zerstückelt werden – ein unüberhörbarer Affront gegen den Kontrapunkt. Dabei wird Platons Diktum zu einem Topos, der von allen gelehrt wird, von den Vertretern der prima wie der seconda pratica.

Der Kontrapunkt-Theoretiker und -Lehrer Gioseffo Zarlino schließt sich, wie wir bereits gesehen haben, dieser Forderung an. Nach Zarlino empfängt der Gesang seine Macht aus der Rede, die eine sittliche Haltung vermittelt. <sup>18</sup> Dabei beruft er sich in seinen *Istitutioni harmoniche* (Teil II, Kap. 7) ebenfalls auf Platon. In diesem Abschnitt setzt sich Zarlino mit der Frage auseinander, wie man den Hörer in verschiedene Leidenschaftszustände versetzen, wie man ihm also verschiedene Affekte vermitteln kann. <sup>19</sup> Daran sind im Verbund »harmonia«, »numero«, »narratione« und ein geeignetes »soggetto« beteiligt. »Narratione« wird dabei als Rede (»oratione«) und das heißt als Sprechen (»parlare«) verstanden <sup>20</sup> und auf das affektive rhetorische Potenzial des Sprechens verwiesen. <sup>21</sup> Gerade das Sprechen bzw. die Rede, die nur solistisch denkbar und wirksam ist, vermag nach seiner Ansicht den Hörer zu bewegen, da sie durch ihre begrifflichen Dimensionen die Dinge deutlicher ausdrückt als dies beispielsweise die Malerei kann. <sup>22</sup> Zarlino zieht in diesem Zusammenhang

17 Jacopo Sadoletto, *Opera omnia*, Bd. 3, Verona 1738, S. 114. Auch auf S. 110 ist von der Basisfunktion des dichterischen Wortes die Rede: »Sed quoniam hoc videtur esse communis Musica officium, cuius pars vel præcipua poetice est, eaque adeo sedes & basis, qua tota ars Musica collocata est & sustinetur«; vgl. dazu auch C.V. Palisca, *Humanism* (wie Anm. 9), S. 14.

18 G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (wie Anm. 12), S. 72: »... conciosia che tal possanza acquistano dalla Oratione, che esprime alcuni costumi«.

19 Ebda., S. 70: »Cap. 7. Quali cose nella Musica habbiano possanza da indurre l'huomo in diuerse passioni«.

20 Ebda., S. 71: »...la Narratione di alcuna cosa, laquale contenesse alcuno costume, & questa era la Oratione, ouero il Parlare«.

21 Ebda., S. 72: »Percioche il Parlare da se senza l'harmonia & il numero hà gran forza di commouere l'animo«.

22 Ebda., S. 72: »Ne ci douemo di ciò marauigliare: conciosia che se'l vedere vna historia, o fauola dipinta solamente ne muoue a compaßione tallora, tallora ne induce a ridere, & tallora ne sospin-

eine ausführliche Erzählung einer kurzen Geschichte vor und scheint damit bereits zugunsten einer bühenmäßigen Darstellung eines umfangreicheren Opernstoffes zu argumentieren.

Der Zarlino-Schüler – und freilich zugleich auch Zarlino-Gegner – Vincenzo Galilei, der schon in der Verwendung der Begriffe »dolcezza«<sup>23</sup> und »semplicità«<sup>24</sup> in seiner Beschreibung des Sologesangs mit Zarlino übereinstimmt, scheint diese Einschätzung zu teilen, wenn er die Wirksamkeit der antiken Affekte eher durch die solistisch rezitierende Darstellung einer ganzen Geschichte oder die Beschreibung heroischer Taten ausgedrückt sehen möchte als durch ein Madrigal oder eine Canzone.<sup>25</sup> Auch hier scheint der Autor bereits die Vision einer künftigen Darstellung einer Favola im stile recitativo auf der Bühne zu beschreiben. Galilei setzt dabei seinerseits den Akzent auf die zentrale Bedeutung, die aus den Worten destillierte *concetti* für die Vertonung haben: »... la più importante, & principale parte che sia nella Musica, & questa è l'imitatione de concetti che si trae dalle parole«<sup>26</sup> und beklagt, dass in der musica moderna seiner Zeit eher die einzelnen Worte als die *concetti* als Ganze Grundlage für eine Vertonung seien.<sup>27</sup>

Allerdings setzen Galileis Kontrapunkttraktate wiederum andere Akzente und sprechen insgesamt klar gegen eindeutige Bestrebungen, den Kontrapunkt abzuschaffen,<sup>28</sup> wieweil Galilei auch in diesen Texten die Einstimmigkeit

ge alla colera; maggiormente questo puo fare il parlare, il quale meglio esprime le cose, che non fa alcun pittore quantunque eccellente col suo pennello«.

23 Vgl. Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, Reprint Rom 1934 und New York 1967, S. 86, wo beispielsweise die »dolcezza« von Arions Gesang zur Cithara gepriesen wird.

24 Vincenzo Galilei, »Discorso intorno all'uso delle Dissonanze«, in: *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*, hrsg. von Frieder Rempp, Köln 1980 (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, 9), S. 158f.

25 V. Galilei, Dialogo (wie Anm. 23), S. 99: »Gran tempo doueua consumare il Citharedo nel comporre le sue Canzoni, & nel mettersela à memoria per recitarle poi auanti al Principe, ò al Senato, ò doue gli era di mestiero; perche secondo che io ho inteso, & letto, non sempre vn Madrigale ò vna Canzone, ò vna breue Napoletana era quella tal Cantilena che recitaua l'antico Musico quando col suo mezzo cercaua d'operare alcun'effetto di momento nell'uditore ma il piu delle volte vn'intera historia, ò fauola, ò alcuno fatto heroico, ò cosa simile; nella quale spendeua bene spesso vna, & due hore di tempo«.

26 Ebda., S. 88.

27 Vincenzo Galilei, »Il primo libro della pratica de Contrapunto«, in: F. Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis* (wie Anm. 24), S. 10: »Hoggi è inteso per l'imitatione delle parole non l'intero concetto et il senso di esse et di tutta l'oratione com'appresso degl'Antichi: ma il significato del suono di una sola. Si costuma hoggi di replicare piu volte l'istesse parole, et si profferiscono i versi di maniera cantando, che non si discernono molte volte dalla prosa; le qual cose come impertinenti furono dagl'Antichi dannate«.

28 Vgl. F. Rempp, *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis* (wie Anm. 24), S. 311f.

des Gesangs in der Antike als vorbildlich beschreibt und die Vielstimmigkeit der zeitgenössischen Musik beklagt.<sup>29</sup>

Figuren aus der antiken Mythologie wie Arion oder auch aus mythisch überhöhten Anekdoten wie der von Timotheus Thebanus dienen dazu, die Macht des solistischen Gesangs zu demonstrieren, auch wenn etwa Timotheus, der Alexander den Großen mit seinem Flötenspiel zu den Waffen bewegt haben soll, ursprünglich gar kein Sänger, sondern Flötenspieler war. Der beständig wiederkehrende Topos des mythischen Sängers wird als Beleg für die Macht des monodischen Gesangs eingesetzt.

Der Dialog zwischen *musica antica* und *musica moderna* in Galileis Traktaten führt immer wieder zu dem Ergebnis, dass die Vorzüge antiker Musik im Vergleich zur modernen Musik gepriesen werden. Dennoch wird nie ausdrücklich die Forderung erhoben, man müsse nun auch in der »modernen« Musik auf die antike, einstimmige Weise komponieren.

Diesen Schritt zu tun, hat man dann offensichtlich den Praktikern um 1600 überlassen, die auf dem Gebiet der dramatischen Bühnenmusik innovativ tätig waren. Hier wurde etwa im Kreis um den Grafen Bardi von der neuen Musik gefordert, sie müsse die Worte und den Textsinn deutlich zu verstehen geben.<sup>30</sup> Die beiden Pole heißen nun Kontrapunkt und Platon, wobei Platon wiederum als Gewährsmann für die Vorzüge der antiken Musik angeführt wird, von denen aber – und das ist ein *Novum* um 1600 – gefordert wird, dass sie auch in der neu zu komponierenden Musik zu realisieren seien.

Giulio Caccini, der dies als einer der ersten versucht, nimmt dann für sich in Anspruch, eine Musik »erfunden« zu haben, mit der man gleichsam musikalisch sprechen könne,<sup>31</sup> und diese sucht er in Gesängen für Solostimme zu realisieren, weil sie, seiner Meinung nach, mehr Kraft hätten zu erfreuen und zu

29 V. Galilei, *Discorso* (wie Anm. 24), S. 159f.: »et che ciò sia vero, si manifesta dalle cantilene loro le quali che amavano con questa voce di Harmonia quantunqu'el'le fussero da un solo cantate, et non da molti come hoggi si costuma. et che la cosa seguisse di questa maniera tra quella almeno di momento; segno ... ce ne siano i Gareggiamenti Pitii; ne quali si sonava et si cantava a solo a solo... David Re di Gerusalem; Anacreonte ... cantarono tutti soli. Soli cantarono parimente Terpandro, Arione, Timoteo, Saccada et infiniti altri. dal canto di un solo senza piu, nasce com'io ho detto, principalmente l'Harmonia«.

30 Zit. nach F. Schmitz, Caccini (wie Anm. 14), S. 15: »... che questi intendentissimi gentiluomini mi hanno sempre confortato ... à non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto, & il verso, ora allungando, & ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia«.

31 Ebda., S. 16: »quasi che in armonia fauellare«. Caccinis Kontrahent Jacopo Peri spricht in diesem Zusammenhang vom »imitar col canto chi parla«; vgl. *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, hrsg. von Heinz Becker, Kassel 1981 (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 27), S. 20.



bewegen, als kontrapunktische Kompositionen. Freilich scheint die – nunmehr komponierte – Einstimmigkeit in dieser Form um 1600 tatsächlich ein Novum gewesen zu sein, da verschiedene Komponisten aus dem Umkreis der Camera-ta die Erfindung dieser Kompositionsart mit Nachdruck für sich reklamieren.<sup>32</sup> Dieses Faktum könnte freilich gegen einen direkten Übergang vom improvisierten Gesang zur Laute zu einer komponierten Einstimmigkeit sprechen, wenngleich die Improvisationspraxis die Entwicklung von monodischen Kompositionen mit Sicherheit beeinflusst hat.

### Affektwirkung und Einstimmigkeit

Unterschiedlich fallen die Meinungen darüber aus, ob die antike Musik nun solistisch – als wirklicher Sologesang – oder nur einstimmig aufgeführt worden sei. Während beispielsweise Galilei davon ausgeht, dass die antike Musik solistisch gesungen wurde, entscheidet sich Girolamo Mei in seinem *Discorso sopra la musica antica e moderna* (1602) für die einstimmige Ausführung, in dem er den Gesang in der Antike mit dem gregorianischen Psalmgesang vergleicht.<sup>33</sup> Grundsätzlich jede Musik ist für ihn auf antike Vorbilder zurückzuführen,<sup>34</sup> bei denen Musik und Singen, so Mei, ein *cantus firmus* sei.<sup>35</sup> Der *canto fermo* wird so dem *contrapunto* gegenübergestellt, wird also zur bevorzugten Alternative.<sup>36</sup> Mehrstimmig sei es freilich unmöglich, Affekte (in reiner Form) zu vermitteln: »... se la Musica de gl'antichi hauesse cantato più arie mescolatamente insieme della medesima Canzone, come fanno i Musici nostri con il lor basso, tenore, e contr'alto, e soprano, ò con più parti, che queste ò con meno

32 So bemerkt Caccini 1602 stolz, dass die römischen Zuhörer seiner Werke ihm bestätigten, sie hätten noch nie den Wohlklang einer Solostimme, begleitet von einem Saiteninstrument, gehört, der so viel Kraft gehabt hätte, den Affekt zu bewegen, wie das in seinen damals in Rom aufgeführten Sologesängen der Fall gewesen sei (vgl. F. Schmitz, Caccini, wie Anm. 14, S. 18).

33 Girolamo Mei, *Discorso sopra la musica antica e moderna*, Venedig 1602, Reprint Bologna 1968 und 2000 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.35), fol. A2<sup>r</sup>: »Il cantare de gl'Antichi era in ogni Canzone vna sola Aria, come noi sentiamo hoggi in Chiesa il salmeggiare nel dire l'ufizio diuino, e specialmente quando si celebra solenne, ancorche il Coro di quelli, che cantauano fusse appo di loro d'assai voci, come nelle Tragedie per legge determinatamente deueua essere di 15. e come nelle Comedie era stato ristretto al numero di 24.«

34 Vgl. Karl Gustav Fellerer, »Concerto und Florentiner Monodie«, in: *Studien zur italienischen Musikgeschichte*, Bd. 14, hrsg. von Friedrich Lippmann, Laaber 1985 (Analecta musicologica, 23), S. 21.

35 G. Mei, *Discorso* (wie Anm. 33), fol. B4<sup>r</sup>.

36 Girolamo Mei, Brief vom 8.5.1572 an Vincenzo Galilei, in: Claude V. Palisca, *Girolamo Mei. Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardì*, o.O.: American Institute of Musicology 1960 (Musicological studies and documents, 3), S. 107.

ad vn medesimo tempo, sarebbe stato senza dubbio impossibile, che ella hauesse potuto si gagliardamente muouere gl'affetti, che la voleua nell' uditore«. <sup>37</sup> Um nun die beabsichtigte Wirkung hervorzurufen, sei es notwendig, dass alle Sänger dasselbe vortragen, dieselben Worte, denselben Ton und dieselbe Gesangslinie: »E adunque necessario percioche tutti i cantanti, insieme cantassero non solamente le medesime parole, mà il medesimo tuono, e la medesima aria con la medesima quantità di tempo, e con la medesima qualità di numero e rithmo: le quali tutte cose insieme fossero per propria natura atte à produrre l'effetto, che l'artefice suo s'ingegnaua, e si proponeua in animo di condurre, e questo altro non poteua essere, che vn canto vnito, e fermo tutto insieme«. <sup>38</sup>

Denn die eigene, zeitgenössische musica moderna erregt im Zuhörer zur selben Zeit unterschiedliche, entgegengesetzte Affekte, weil auf undeutliche Weise Melodien und sehr ungleiche Töne zusammengemischt würden. <sup>39</sup> Der Vorwurf der Undeutlichkeit wird dem Kontrapunkt in dieser Zeit häufig gemacht. Verschiedene Stimmen vermischen so verschiedene Noten, die eigentlich verschiedene, bisweilen gegensätzliche Affekte repräsentieren. Dann macht freilich jede Stimme, was sie will, <sup>40</sup> und es gibt eine Verwirrung und Vermischung der Worte. <sup>41</sup>

Dem steht Mei's Affektverständnis entgegen, wie er es an der musica antica exemplifiziert. Den Affekt beschreibt er als eine »einfache und natürliche Sache« <sup>42</sup> – hier wird, wie schon bei Zarlino, auf die Ästhetik des Einfachen rekurriert. Außerdem hebt er als das Natürliche, die Natur der Sache, das »esprimere il concetto« <sup>43</sup> hervor. Auch in Mei's Traktat fällt der Vergleich von musica antica und musica moderna zugunsten der ersteren aus, und auch Mei entwirft keine neue Theorie der musica moderna antica. Vielmehr belässt auch er es bei der Klage über die Zerstückelung der Worte in den gelehrten, kontrapunktischen Kompositionen. Gesänge, bei denen die Worte von den Sängern gemeinsam vorgetragen würden, seien von ungleich größerer Wirkung. <sup>44</sup> Auch

37 G. Mei, Discorso (wie Anm. 33), fol. A3<sup>r</sup>.

38 Ebda., fol. A4<sup>f</sup>.

39 Ebda., fol. B2<sup>r</sup>.

40 Ebda., fol. B3<sup>f</sup>: »essendo che molte volte nel medesimo tempo il soprano à pena si mouerà quando il tenore uolerà, e il basso se n'andrà passeggiando quasi in calce solate«.

41 Ebda., fol. B3<sup>v</sup>: »perturbazione, e mesuglio delle parole«.

42 Ebda., fol. B2<sup>v</sup>: »cosa semplice, e naturale«.

43 Ebda., fol. B3<sup>r</sup>.

44 Das konstatierte auch bereits G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (wie Anm. 12), S. 75: »Et se pur molti cantando insieme muoueno l'animo, non è dubbio, che vniuersalmente con maggior

die Komponisten unter den Mitgliedern der so genannten Florentiner *Cambrata* wenden sich vehement gegen den Kontrapunkt, weil er einem adäquaten Verständnis des Sinns der Worte entgegenstehe, das nur eine in der Weise des »recitar cantando« präsentierte Rede vermitteln könne.

Der dann einsetzende Siegeszug des monodischen Gesangs wird flankiert von der neu aufblühenden Gesangskultur, wie sie sich gerade in den Jahrzehnten um 1600 in Italien zu etablieren beginnt. So rühmt Caccini den professionellen und vollkommenen Sänger, der seinen Sologesang zur Begleitung eines Saiteninstrumentes vorträgt.<sup>45</sup> Im Jahre 1640 schließlich kann Pietro della Valle in seinen Beobachtungen zur Musik seiner Zeit konstatieren, dass der Sologesang nunmehr sehr gebräuchlich sei und vielen das Liebste, während er die kontrapunktischen Werke eines Palestrina in einem Museum als Altertümer aufzubewahren empfiehlt.<sup>46</sup>

### Klagegesänge

Auffallend häufig begegnet im 16. Jahrhundert der Sologesang in der Gestalt des Klagegesangs. Offenbar kommt die Monodie im Bühnengestus der Klage am eindrucksvollsten zur Geltung. So nimmt es nicht wunder, dass diese Färbung sich auch in den Begriffsbeschreibungen niederschlägt. Schon im Lexikon des Photios (9. Jh. n. Chr.) werden etwa »alle Lieder, die in den Tragödien von der Bühne herab gesungen werden« als »Klagen« bezeichnet.<sup>47</sup> Seither versteht man vielfach den antiken Begriff *monodia* primär als Klagegesang.<sup>48</sup>

Berücksichtigt man die enge Verflechtung literarischer und musikalischer Traditionen im 16. Jahrhundert, so ist es nicht verwunderlich, dass auch in der

piacere si ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono da i cantori insieme pronunciate, che le dotte compositioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti«.

45 Vgl. F. Schmitz, Caccini (wie Anm. 14), S. 25.

46 »Della musica dell'età nostra«, in: Angelo Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, Reprint Hildesheim 1969, S. 150: »... sì perchè nel cantar solo, che oggi giorno si usa assai, e a molti è quello che più piace«. Ebd., S. 173: »... queste cose si hanno ora in pregio, non per servirsene, ma per conservarle e tenerle riposte in un museo come bellissime anticaglie«.

47 Art. »μονωδία«, in: *Photii patriarchae lexicon*, hrsg. von Christos Theodoridis, Bd. 2, Berlin 1998, S. 578.

48 So bestimmt beispielsweise Iulius Caesar Scaliger, *Poetices libri septem* [1561], hrsg. von Luc Deitz, Bd. 1, Stuttgart 1994, S. 414, den Sologesang als Klage: »Etiam monodia dictus cantus lugubris usu potius quam ratione; namque vox sane latius patere debuit. In monodiis solum affectum posuere, ἠθοποιίαν vero nullam, prosopopoeiam nullam«. Auch in englischen Poetiken, z.B. bei George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Bd. 1, London 1589, Kap. 24, wird der Klagegesang eines Einzelnen *monodia* genannt.

literarischen Entwicklung der Typus des Lamento nach der Mitte des 16. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielt. Die extremen Affekte, speziell die Klage, sind es, mit denen die Komponisten dieser Zeit bevorzugt experimentieren und die von den Theoretikern auch häufig eigens thematisiert werden. So rühmt bereits Zarlino die Klage der Isabella aus den Gedichten des Ariost, die – zur Instrumentalbegleitung vorgetragen – die Zuhörer zu Mitleid und Tränen bewegt hat.<sup>49</sup> Der *Lamento* der Psyche aus dem V. Intermedium zu *La Cofanaria* ist ein Solomadril,<sup>50</sup> und Vincenzo Galilei hat die Klage des Conte Ugolino aus Dantes *Inferno* als Sologesang vertont und diesen selbst »soavemente« zu einem Ensemble von Violen gesungen. Giovanni Battista Doni berichtet davon und preist Galilei in diesem Zusammenhang sogar als den ersten, der Stücke für eine Solostimme verfasst habe.<sup>51</sup> Außerdem hat Galilei, Doni zufolge, mit den *Lamentazioni di Geremia profeta* offensichtlich noch weitere Lamento-Kompositionen geschrieben, die freilich alle nicht erhalten sind. Emilio de' Cavalieris *Lamentazioni di Geremia* (um 1599) enthalten sowohl Sologesänge als auch kontrapunktische Abschnitte.

### Das Italienische

In ihrem Bestreben, die antike Vortragsart der *citharedi* wieder aufleben zu lassen, erfahren die humanistischen Gelehrten und Musiker Italiens auch noch aus ganz anderen Motiven Unterstützung. Der lautenbegleitete Sologesang wird bei den italienischen Dichter-Musikern vielfach auch aus nationalen Empfindungen und Erwägungen favorisiert. So führt Claude V. Palisca als einen der Gründe für die Popularität dieser Vortragsart das offensichtliche Vakuum

49 G. Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (wie Anm. 12), S. 75: »Et di ciò si è veduto la esperienza dalle belle, dotte, & leggiadri compositioni dell'Ariosto, che recitandosi (oltra le altre cose) la pietosa morte di Zerbino, & il lagrimeuol lamento della sua Isabella, non meno piangeuano gli ascoltanti moſi da compaſſione«.

50 Beginn in der Rekonstruktion von Howard M. Brown bei Nino Pirrotta und Elena Povoledo, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turin (1969), 21975, S. 208.

51 Giovanni Batista Doni, »Trattato della musica scenica«, in: *Lyra barberina*, hrsg. von Antonio Francesco Gori, Bd. 2, Florenz 1763, Reprint Bologna 1974 (Bibliotheca musica Bononiensis, 2.151), S. 23: »Era in quel tempo in qualche credito tra' Musici Vincenzio Galilei, il quale invaghitosi di quella dotta, e virtuosa adunanza, molte cose vi apparò: e sì per l'aiuto, che ne ebbe, e sì per il suo bell'ingegno, e continue vigilie, quell'Opera compose sopra gli abusi dell'odierna Musica, che è stata poi due volte divulgata con le stampe. Per la qual cosa animato il Galilei a tentare cose nuove, e aiutato massimamente dal Sig. Giovanni, fu il primo a comporre melodie a una voce sola; avendo modulato quel compassionevole lamento del Conte Ugolino scritto da Dante, che egli medesimo cantò molto soavemente sopra un concerto di Viole«.

an eigener, italienischer Musik an und die verbreitete Antipathie gegen französische und andere, nördlich der Alpen angesiedelte polyphone Musik.<sup>52</sup>

Die italienische Geisteswelt – von jeher ausgestattet mit einem ausgeprägten kulturellen Selbstbewusstsein – sieht sich im 16. Jahrhundert einem wachsenden Druck aus nördlicheren Kulturen ausgesetzt, die auf manchem Feld die Szene dominieren. So kann beispielsweise der italienische Baumeister und Kunsttheoretiker Giorgio Vasari 1550 mit großer Verachtung von den »monströsen und barbarischen« gotischen Bauwerken in Italien sprechen, die ihm gleichsam als Kontrastprogramm zu antiken Gebäuden erscheinen. Für die gotischen Bauwerke, die – wie er meint – ganz Italien anfüllen, hat er nur Verwünschungen übrig.<sup>53</sup> Eine Besinnung auf das jeweils Eigene bricht sich Bahn und führt in der Musik bei bestimmten Gruppierungen zu einer Voreingenommenheit gegenüber dem Kontrapunkt,<sup>54</sup> der als unitalienisch angesehen wird. Fellerer konstatiert, dass der nur von einer Stimme zu verwirklichende Affekt des Wortes als Ausdruck des italienischen Geistes gewertet wird, im Gegensatz zu einem germanischen Stimmengewirr, dem diese Ausdrucksfähigkeit fehlt.<sup>55</sup> Die nationale Besinnung auf die eigene Kunst, wie sie sich im italienischen 16. Jahrhundert Bahn bricht, führt dazu, dass mit gewissem Stolz die eigenen Vorzüge hervorgekehrt werden.<sup>56</sup> So benennt beispielsweise Pietro Aron in seinem *Lucidario in musica* das Unterschiedliche der Nationen im Blick auf die Musik, und er zählt die hervorragenden Sänger Italiens auf.<sup>57</sup>

Aber auch die physiologisch-phonetischen Bedingungen für die Realisierung des Sologesangs sind in Italien in besonderem Maße gegeben. Die dolcezza und die semplicità finden in der italienischen Sprache das adäquate Aus-

52 C.V. Palisca, Humanism (wie Anm. 9), S. 375.

53 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle red. del 1550 e 1568*, Bd. 1.1: *Testo*, hrsg. von Rosanna Bettarini, Florenz 1966, S. 67f.: »Ecci un'altra specie di lavori che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molto differenti dagli antichi e da' moderni; né oggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari... Questa maniera fu trovata dai Gotti che, per aver ruinate le fabbriche antiche e morti gli architetti per le guerre, fecero dopo, coloro che rimasero, le fabbriche di questa maniera [a] le quali girarono le volte con quarti acuti, e riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabbriche, che, per non averne a far più, s'è dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordine di lavori, che, per essere eglino talmente difforni alla bellezza delle fabbriche nostre, meritano che non se ne favelli più che questo«.

54 Darauf wurde bereits bei C.V. Palisca, Humanism (wie Anm. 9), S. 375, und bei G. Fellerer, Concerto und Florentiner Monodie (wie Anm. 34), S. 35, verwiesen.

55 Ebda., S. 35, Anm. 109.

56 Vgl. *Storia d'Italia*, Bd. 2: *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Turin 1974, Tl. 2, S. 2153.

57 Pietro Aron, *Lucidario in musica*, Venedig 1545, Reprint Bologna 1969 und New York 1978, fol. 31<sup>r</sup>.

drucksmittel. Die ganz im vorderen Mundbereich artikulierten Phoneme besitzen wie die keiner anderen Sprache das Potenzial zur Ausbildung und Kultivierung eines monodischen Gesangs, der zur Affektdarstellung in idealer Weise geeignet ist.

Aus alledem ergibt sich, dass der kleine – aber dennoch geniale und innovative – Schritt, der zur Entstehung des komponierten Sologesangs und der Oper führt, unter mannigfachen Gesichtspunkten gut vorbereitet ist.

## Richard Wistreich

### »Real Bases, Real Men« – *Virtù* and Virtuosity in the Construction of Noble Male Identity in Late Sixteenth-Century Italy

The prime category of identity for the ruling class as a social group in sixteenth-century Europe and on which they staked their claim to rule, was nobility.<sup>1</sup> At the beginning of the century the nobility still saw their status not so much in terms of a birthright but rather as a quality that needed constantly to be re-affirmed through virtuous actions, an echo of chivalric romance.<sup>2</sup> In that a fundamental uniting factor amongst male members of the nobility was military, the prime location for their acts of structured violence was war, or its stylised versions, the duel or the tournament. In the course of the century, changing circumstances, particularly in the ways in which warfare was carried out and the political formations that were served by it, limited the possibilities for men to enact affirmations of nobility on the battlefield and there was an increasing tendency for the noble class to elevate birth and riches over deeds as the foundation of their status, and helped, meanwhile, to insulate the class from creeping entristment. Nevertheless, the process was a gradual one, and the military image continued to play a significant part in the construction of male nobility. Likewise, the performance of virtuous actions continued to signify in the affirmation of nobility, even if the location for these performances was, increasingly, the court. When warriors are also courtiers, they participate in a wide-ranging curriculum that includes many non-violent types of social discourse such as conversation, dancing, games and music-making. But to what extent do codes derived from militarism define the structures of this curriculum and its enactment? In particular, how does one of the major differences between the court and the field of war – the presence of women – affect the way that warrior-courtiers perform?

In his classic conduct book, *Il duello*, Girolamo Muzio emphasised the necessity for regular and continuous repetition of deeds of valour in order for the *gen-*

1 See Kristen Neuschel, *Word of Honor: Interpreting Noble Culture in Sixteenth-Century France* (Ithaca, 1989), p. 16.

2 See, for example, Ellery Schalk, *From Valor to Pedigree: Ideas of Nobility in France in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Princeton, 1986), especially pp. 202–5; Schalk cites Michel de Montaigne, *Essais* (Paris, 1580), vol. 2, ch. 7: »La forme propre, et seule essentielle, de noblesse ... c'est la vocation militaire.«

*tilhuomo* to authenticate his status and also the need to remain single-mindedly devoted to soldiering even in peace-time:

... and it is required of a man to make honourable proove of his person more than once, and to continue long in the warres, and to be known for a good Souldier, and to live as well in time of warre as of peace honestlye, and in such sorte that it may be perceived he intendeth onely to bee a Souldier, and to make that his principall butte and drift.<sup>3</sup>

This emphasis on the need for continuous demonstrations in order to make »proove of his person« begs the question of whether the verification of a warrior's »person« – his very identity – might be dependent on such reaffirmations. Taking up Judith Butler's precept that the gendered body has no ontological status at all except for the »repeated stylisation of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal to produce the appearance ...of a natural sort of being«,<sup>4</sup> we might extrapolate from this and from Muzio's »requirement«, and say that *without* the continuous performance of war-like deeds which generate honour, which can collectively be termed an individual's *virtù*, the subject likewise has no ontological status as a noble or indeed, as a male.

Near the opening of William Shakespeare's *Troilus and Cressida*, Aeneas asks the love-sick Troilus why he is »not afield«, and Troilus replies:

Because not there: this woman's answer sorts,  
For womanish it is to be from thence.  
(Act 1, scene 1)

The implication is that unless he is in the field actively being a soldier, Troilus's gender defaults, as it were to the female, that he has no existence as a male. Linda Levine in her essay about the same play, suggests that only in the continuous performance of masculinity, which in the case of Troilus, and following Muzio's precepts, means specifically in the guise of a warrior, can a man enact his maleness; the natural corollary of which is that when not enacting or performing this role, he may no longer be »male«.<sup>5</sup>

- 3 Girolamo Muzio, *Il duello del Mutio Iustiopolitano con le risposte cavalleresche* (Venice, 1571), libro III, fol. 81<sup>v</sup>: »... et è necessaria che avolere esser fra i cavallieri ricevuto, si facciano opere degne di cavallieri, Si vuole adunque piu di una volta haver fatto honorata pruova della persona. Et esser lungamente stato in su la guerra, & esser per soldato, & per buon soldato conosciuto;« translation: *Vincentio Saviolo his Practise. In Two Bookes. The First Intreating of the Use of the Rapier and Dagger. The Second, of Honour and Honorable Quarrels* (London, 1595), sig. Ff3.
- 4 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York, 1990; rev. ed., 1999), p. 43.
- 5 Laura Levine, *Men in Women's Clothing: Anti-Theatricality and Effeminization 1579–1642*. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 5 (Cambridge, 1994), p. 7.



»Nobility« and »honour« are virtually interchangeable terms in sixteenth-century usage, and it is through the transaction of the currency of honour that male members of the nobility constructed not only the form and functioning of their society, but also their own individual identities. Put another way, honour – which accrues to individuals – is generated and functions only in the context of the collective, as part of a process of exchanges between members of a closed and self-referring society. In her exhaustive examination of sixteenth-century concepts of honour, Arlette Jouanna has defined it as »the effect produced in the consciousness of another by the spectacle of a quality or action conforming to a socially approved model«. <sup>6</sup> Jouanna adopts a fruitful semiotic model in her analysis of the process by which honour is generated: »Honour, in effect only exists in the relation between an actor and a witness; it is essentially an inter-subjective reality, the fruit of a meeting between an action and a public. If there is no public, it is not possible to have honour«. <sup>7</sup>

Thus the innate authentication of honour (that with which one is born, or which is expressed by estate or role) is inextricably intertwined with the extrinsic signs, which are functions of the esteem that comes as a result of deeds enacted by oneself and by others: esteem must be won through witnessed acts of *virtù* or by reputation. Two different sixteenth-century attempts to define honour capture well the way this process works on each side of the equation. The first, from Louis Ernaud, demonstrates the role of the *regardant* or witness:

You ask me advisedly what I mean by Honour. I'll tell you: it is a certain recognition imprinted first in the minds of men, then represented by gestures and words going from mouth to mouth and giving testimony of the *vertu*, excellence and loyalty of someone. <sup>8</sup>

and the second, from Guillaume du Vair, focuses on the deep satisfaction which accrues to the *regardé* or actor when the dynamic system functions:

6 Arlette Jouanna, »La notion d'honneur aux XVI<sup>e</sup> siècle«, *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 15 (1968), pp. 607–8: »l'effet produit dans la conscience autrui par le spectacle d'une qualité ou d'un acte conforme à un modèle socialement approuvé.«

7 *Ibid.*, p. 608: »L'honneur, en effet, ne se conçoit que dans la relation entre un *regardé* et un *regardant*: c'est essentiellement une réalité intersubjective ... L'honneur ... est le fruit d'une rencontre entre un acte et un public; si l'on supprime le public, il ne peut plus y avoir d'honneur.«

8 Louis Ernaud, *Discours de la noblesse et des justes moyens d'y parvenir* (Caen, 1585), fols. 15<sup>v</sup>–16<sup>r</sup>, quoted in Jouanna, *ibid.*, p. 616: »On me dira, qu'appellez-vous doncques Honneur, à bon escient? Je vous le diray. C'est une congnoissance certaine, empreinte premierement dans les esprits des hommes, puis representée par gestes et paroles, allant de bouche en bouche, et rendant tesmoignage de la vertu, excellence et preud'homme de quelqu'un«; translation by Jeanice Brooks.

True honour is the brilliance of a beautiful and virtuous action, that rebounds to our credit in the sight of those with whom we live, and through reflection within ourselves, brings us evidence of what others think of us, which results in great satisfaction of the soul.<sup>9</sup>

So honour is, amongst other things, a »certain recognition« or a »brilliance«: in other words, something which is essentially subjective, and only has substance in terms of an interchange of emotional and visual signs and effects between parties who recognise the same signs.

So what constitutes a »beautiful and virtuous action« when you are slugging it out on a battlefield or laying siege to a town, rather than dashing around on a white charger slaying dragons and rescuing princesses? Whatever it is, the important thing is to be sure that it is seen by the right people at the right time, and that they then report what has been done. As Baldassare Castiglione says in the *Book of the Courtier*:

... where the Cortyer is at a skirmishe, or assault, or battaile upon the land, or in such other places of enterprise, he ought to worke the matter wisely in separating himself from the multitude, and undertake his notable and bould feates which he hath to do, with as little company as he can, and in the sighte of noble men that be of most estimation in the campe, and especially in the presence and (if it wer possible) beefore the very eyes of his king or greate personage he is in service withal; for in dede it is mete to set forth to the shew thinges well done.<sup>10</sup>

In the context of the actual horror, violence and sheer confusion of the real battle situations in which soldiers found themselves in the sixteenth century, this seems like the gauchest fantasy of an »armchair warrior«: the courtier who just happens to »find himself« at a battle or in a skirmish, who should »discretely arrange« to stand apart from the crowd, and to ensure that if possible, the king himself should be watching before he does some »notable and bold feats«. And yet there is evidence for the fact that the choreographing of such ideal moments

9 Guillaume du Vair, *La philosophie morale des stoïques* (Paris, 1598), p. 266, quoted in Jouanna, *ibid.*, p. 616: »Le vray honneur est l'esclat d'une belle et vertueuse action, qui rejallit de nostre conscience à la vue de ceux avec qui nous vivons, et par une reflexion en nous-mesmes, nous apporte un tesmoignage de ce que les autres croyent de nous, qui se tourne en un grand contentement d'esprit«; translation by Jeanice Brooks.

10 Baldassare Castiglione, *Il libro del cortegiano*, ed. Giulio Carnazzi (Milan, 1987), p. 123: »che ritrovandosi il cortegiano nella scaramuzza o fatto d'arme o battaglia di terra o in altre cose tali, dee discretamente procurar di appartarsi dalla moltitudine e quelle cose segnalate ed ardite che ha da fare, farle con minor compagnia che po ed al conspetto de tutti i più nobili ed estimati omini che siano nell'esercito, e massimamente alla presenza e, se possibil è, inanzi agli occhi proprii del suo re o di quel signore a cui serve; perché in vero è ben conveniente valersi delle cose ben fatte«; translation: *The Book of the Courtier from the Italian of Count Baldassare Castiglione: Done into English by Sir Thomas Hoby anno 1561*, ed. W. E. Henley (London, 1900), p. 113.

was regarded as possible even on a battlefield, which, despite the enormous technological and strategic changes that occurred during the course of the century, could nevertheless still serve as much as a stage for displays of chivalric fantasy as the court palace itself. Likewise, the deeds done there will always be much more likely to impress themselves on the minds of the witnesses if they are extraordinary and executed with panache.

A good example of an entire military action which seems to have fulfilled this precept successfully was the siege and capture of Calais from the English by François, Duke of Guise in the first days of January 1558. A number of witness reports are good examples, too, of the way that the generation of honour through Louis Ernaud's »gestures and words going from mouth to mouth and giving testimony of the *vertu*, excellence and loyalty of someone«. The duke ensured that his actions would come as a surprise (both to his enemies and to his compatriots) and would take place in full view, as it were, of his king. Guise flouted accepted conventions by launching an attack in the depths of winter, taking his opponents by surprise and then besieging the town not from the landward side but from the sand dunes by the sea, thereby displaying notable virtuosity as a strategist. On 1 January 1558, he arrived with 29,000 troops, and within three days the artillery was in place. A breach was made in the seaward wall in the remarkably short space of two more days, and Guise's troops swarmed into the town to take possession of England's last foothold in Continental Europe.<sup>11</sup> Guise had not only adopted an unusual and tricky strategy but had also achieved his goal with remarkable ease. The episode has all the hallmarks of a conscious manifestation of two related Renaissance concepts normally associated more with the production of artistic artefacts than with military actions, *difficultà* and *sprezzatura*.

The ability to be able to overcome difficulty in the exercise of *virtù* with apparent ease was famously expressed by Castiglione in the word *sprezzatura* which was elevated as a *sine qua non* of ideal courtly accomplishment. Both *difficultà* and *sprezzatura* contribute to the production of what the art historian John Shearman identifies as the essential component of mannerist art: *meraviglia*,<sup>12</sup>

11 See David Potter, »The Duc de Guise and the Fall of Calais, 1557–58«, *English Historical Review* 118 (1983), pp. 481–512, and C. S. L. Davies, »England and the French War, 1557–9«, *The Mid-Tudor Polity c. 1540–1560*, ed. Jennifer Loach and Robert Tittler (London, 1980), pp. 159–187.

12 John Shearman, *Mannerism: Style and Civilization* (Harmondsworth, 1967), pp. 21, 144–6. See also Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530–1630* (Chapel Hill and Manchester, 1979), pp. 214–5.

and it was precisely this word which the Ferrarese ambassador Giulio Alvarotti used when he described the Duke of Guise's achievement in taking Calais:

And this aforesaid [François, Duke of Guise], climbed up himself, and going with the vanguard in such a manner ... that the king is satisfied that the facts and the circumstances constitute a miracle.<sup>13</sup>

The entire assault had taken only six days and immediately the full machinery of »reputation generation« was set in motion: even before he had secured the town, Guise was already writing letters reporting his victory, and foreign ambassadors soon communicated the news to their respective employers. On 19 January Henry II made a triumphant entry into the captured town. Guise was hailed throughout Europe, and the victory became part of his mythology. The entire process from inception through execution to acclamation was a model of *meraviglia*, whose absolute pivotal central focus both in terms of moment and of place might be said to have been the first breach in the wall and the first attacker to enter it. And the man who had managed, in Castiglione's words, »to work the matter wisely in separating himself from the multitude« and »in the sighte of noble men that be of most estimation« and to race into the breach and up on to the walls of the town with a flag in his hand, was a Neapolitan captain, a member of the minor nobility trying to make a name for himself as an exile in a foreign land, one Giulio Cesare Brancaccio. Known to music historians not as a soldier, but as the most famous bass singer of the sixteenth century, he had had, nevertheless, an extraordinarily long and rich military career that took him to points as far afield as Tunis, Algiers, Germany, France, all over Italy and even London.<sup>14</sup>

On 5th February 1558 the Farnese ambassador to Rome, Vincenzo Buoncambi, reported that »they say that the King of France has written with his own hand that he received Calais from Giulio Cesare Brancaccio, who was the first to climb onto the walls and that it is greatly noticed.«<sup>15</sup>

13 Modena, Archivio di Stato, Ambasciatori di Francia, Busta 34, Giulio Alvarotti to Duke Alfonso d'Este II, Paris, 9 January 1558: »... e questo detto si levorno da se stessi, et andorno fra tutt'i primi di maniera ... che'l Re et del fatto et delle circonstante et satisfatto ch'è una meraviglia.«

14 Principal sources for Brancaccio's biography are Benedetto Croce, »Un capitano italiano del cinquecento: Giulio Cesare Brancaccio«, B.C., *Varietà di storia et al letteraria e civile* (Bari, 1949), pp. 57–78; Umberto Coldagelli, »Brancaccio, Giulio Cesare«, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13 (Rome, 1971), pp. 780–4, and Richard Wistreich, *Giulio Cesare Brancaccio and Solo Bass Singing in Sixteenth Century Italy* (Ph.D. diss. Royal Holloway College, University of London, 2002) (forthcoming).

15 Parma, Archivio di Stato, Carteggio Farnesiano estero, Roma, Busta 22: Vincenzo Buoncambi to the Duke of Parma and Piacenza, Rome, 5 February 1556/7, given in Croce, *Un capitano*

Giulio Cesare Brancaccio's bravado and sheer sense of the theatrical which the »photo-opportunity« on the walls of Calais demonstrate, may also have characterised his musical performances. His exceptional abilities were first noted in 1545, when he was reported as having »done miracles« with his bass voice in a comedy performed with a mixture of gentlemen amateurs and professionals in Naples.<sup>16</sup> Without doubt, Brancaccio's singing abilities went way beyond even the somewhat idealised amateur level imagined by Castiglione's model courtier. Indeed, even without a great deal of direct concrete evidence, there is no reason to doubt the assessment of Vincenzo Giustiniani, writing in the 1620s, who credited Brancaccio with being one of the founders of a new style of solo singing, that in retrospect, can be seen to have ushered in the baroque age of affective vocal virtuosity.<sup>17</sup>

An interesting detail of Giustiniani's description of the abilities of Brancaccio and two other basses was that »they all sang bass with a range of twenty two notes and with a variety of *passaggi* new and pleasing to the ears of all«. »Twenty two notes« seems to be a very precise figure to find in writing that is otherwise short on concrete information; Giustiniani was himself a music-lover, but not an expert, and his information, intended to enable cardinals to hold conversations with appropriate authority on the subject of music, was in fact gleaned from listening to other dilettantes. It is thus interesting to find the identical figure in another »Discorso sopra la musica« by the Anconan cornetto player, Luigi Zenobi, (written around 1600) to an as yet unidentified prince, offering extensive and highly informative concrete suggestions about what to look for when choosing court musicians. A bass, amongst other things,

must have a *trillo* and a polished *tremolo*, and a voice that has the same timbre in high and low range; nor may he be called a real bass unless he has a compass of twenty two notes of the same timbre throughout; otherwise one will call him a forced tenor who through perpetual singing and screaming, has achieved equal

(cf. fn. 14), p. 66: »Dicano che il Re di Francia ha scritto di sua mano che riceve Calès da Giulio Cesar Brancatio, il quale è stato il primar di montar sopra la muriglia et che si è segnalato grandamente.«

16 Antonino Castaldo, *Dell' istoria di notar Antonino Castaldo libri quattro ne' quali descrivono gli avvenimenti più memorabili succedenti nel Regno di Napoli sotto il Governo del Vicerè D. Pietro di Toledo e de' Granveza* (Naples, 1769), pp. 71-2.

17 Vincenzo Giustiniani, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), in Angelo Solerti, *Le origini del melodramma* (Turin, 1903, reprint Hildesheim, 1969), p. 106: »L'anno santo del 1575 o poco dopo si cominciò un modo di cantare molto diverso da quello di prima, e così per alcuni anni seguenti, massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento, con l'esempio ... del sig. Giulio Cesare Brancacci ... che canta ... un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci, con varietà di passaggi nuovi e grati all'orecchie di tutti.« See also Wistreich, Giulio Cesare Brancaccio (cf. fn. 14), especially ch. 4: »Il basso del Brancazzo«.

force in the high and in the low registers and who always carries with him a certain crude resonance, which appears beautiful and fine to an ignoramus, but ugly and faulty to a connoisseur.<sup>18</sup>

What trope could the two writers Giustiniani and Zenobi then be invoking with their twenty two notes? My own suggestion is that on the so-called Guidonian hand, which represents all »possible« pitches for singing, the compass between the *la* at the top of the highest hard hexachord and the *ut* at the bottom of the lowest encompasses precisely twenty two notes. If a singer can cover all twenty two, he might, then, be said to be able to sing »all of music«, capable, as it were, of performing alone a piece of music conceived in four or more parts, which would be a *meraviglia* indeed.<sup>19</sup>

What were Brancaccio's singing performances then like? At a technical level, it is very possible that he was an exponent, perhaps *the* original exponent of a style of performance called vocal *basso alla bastarda* which, in brief, is a way in which one person alone can perform as a soloist a piece of music composed in polyphony. Instead of four or five or more singers or instrumentalists sitting around the table and each performing one of the voices of a piece in ensemble, just one singer with a huge vocal range improvises a solo version that takes in fragments of all the parts, bass, tenor, alto and soprano. The harmonic skeleton of the piece forms an accompaniment played simultaneously on the lute or other suitable instrument, and we know that Brancaccio had a special theorbo lute constructed in 1580 with extra low diapasons.<sup>20</sup> A typical *basso bastarda* perfor-

18 Bonnie Blackburn and Edward Lowinsky, »Luigi Zenobi and his Letter on the Perfect Musician,« *Studi Musicali* 20 (1994), p. 82: »Colui, che canta il Basso, se canta in compagnia, è obligato a saper tener salda la sua parte, giusta, e sicura: salda quanto al cantare, giusta quanto alla voce, sicura quanto al sapere, e se vuole alcuna volta passeggiare: deve appostare il tempo, che le tre parti tengan saldo, e conoscere i luoghi, dove può fare il passaggio. Perchè il passeggiare al Basso, quando gli salta l'humore, senza conoscer molto bene il tempo, et il luogo di ciò fare, senza dubbio è argomento di crassa ignoranza. Deve poi conoscere, e sapere quali siano li passaggi proprij da Basso, perchè il farli da Tenore, da Contralto, e da Soprano, è argomento del già detto chiarissimo. Deve poi haver trillo, e tremolo netto, e voce nell'alto e nel basso eguale tondezza di tuba; nè si potrà dire realmente Basso, se non va ventidue voci alto, e basso con eguale tondezza di tuba.«

19 Andrew Hughes, »Solmization«, *The New Grove Dictionary of Music*, second ed. (London, 2001), vol. 24, pp. 644–9. See also Richard Wistreich, »La voce è grata assai, ma ...: Monteverdi on Singing«, *Early Music* 22 (1994), pp. 7–20.

20 Modena, Archivio di Stato, Particolari, Busta 227, Giulio Cesare Brancaccio (Ferrara) to Cardinal Luigi d'Este (Venice), 26 February 1581, given in Elio Durante and Anna Martellotti, *Madrigali segreti per le dame di Ferrara: Il manoscritto musicale F. 1358 della Biblioteca Estense di Modena* (Florence, 2000), vol. 1, p. 21. See also Marco Bizzarini, *Marenzio. La carriera di un musicista tra Rinascimento e Controriforma* (Brescia, 1998), p. 40.



del-li al dolce can = to a meo; Ma ria uen-tu-ra al fin Ma ria uen-tu-ra al

fi-nis = so ne sor ge (b. mor-tua) ri-ta-ri-ber be-um-pla = ri = do-mi-nus =



Unde uenit, unde uenit si dal = ceai pet = ti pur = te, (Biloso a = u = men = te Pien  
lanque ma = ren = do lim = = que Pien di dulce desic me =  
ren do mo ren = do lan = que maren = do lan = que mi = ren = do lan =

*Eco*

*t*

mance, more or less improvised on the spot, requires the performer to know the original piece inside out and involves thrilling leaps between the extremes of the register, flashes of brilliant fast passage work and risky excursions into the falsetto: it sounds extraordinary and indeed it was.<sup>21</sup> One of the few surviving graphical representations of vocal *basso alla bastarda* performance is the version of Cipriano de Rore's madrigal, »Ben qui si mostra il ciel«, which is the final piece in Angelo Notari's *Prime musiche nuove* (1613, see Figure 1).

Such a performance style depends not only on voice but also an exuberance and a sense of risk that is positively mannerist in its aspiration to *difficoltà*. It also depends for its effect more on the power of subjective effects on the body and emotions of the witnesses than on any intellectual awareness of the technical structure of the composition being transformed. We get a glimpse of this from the description of such a performance by a rather shocked conservative who, referring to a well-known passage in Gioseffo Zarlino, criticises *basso bastarda* performance because of the way it subverts the musical architecture of the composition. His description nevertheless also hints at the strangely thrilling horror that transfixes the helpless bystander-cum-listener:

... [consider] the presumptuous audacity ... of those who perform the low part, the bass, [who] forget – not to say are ignorant of the fact – that it is the base and the foundation on which the whole song was built. And by not standing steadfast and firmly as the building requires they go on up adding fanciful passaggi allowing themselves the sheer pleasure of going so far as, not only passing into the Tenors' part but even getting as far as the Contraltos. And if that wasn't enough, going almost as far as the Sopranos, clambering as though to the top of the tree, from where they can't get down again without breaking their necks.<sup>22</sup>

A poem written by Torquato Tasso around 1580 described the specifically kinaesthetic effects of Brancaccio's voice on those who heard his performances:

- 21 The standard view of *basso alla bastarda* is that it was primarily a style of performance on the viola da gamba, although there is a body of evidence which indicates that it was also a vocal practice. The most recent surveys of *viola bastarda* are Veronika Gutmann, »Viola bastarda – Instrument oder Diminutionspraxis?«, *Archiv für Musikwissenschaft* 35 (1978), pp. 178–209, and Jason Paras, *The Music for the Viola Bastarda*, ed. George and Glenna Houle, *Music: Scholarship and Performance* 13 (Bloomington, 1986); a discussion of sources relating to vocal *bastarda* is in Wistreich, Giulio Cesare Brancaccio (cf. fn. 14), ch. 4: »Il basso del Brancazzo«.
- 22 Ercole Bottrigari, *Il Desiderio, ovvero de' concerti di varij strumenti musicali. Dialogo di Alemanno Benelli* (Venice, 1594, reprint Bologna, 1969), pp. 50–1: »quella prosontuosa audacia ... (e vedete di gratia sin dov'è giunto questo capriccio, & questa frenesia) che essercitano la parte grave, e bassa, non si ricordando, per lasciar di dir non sapendo, che ella è la base, & il fondamento, sopra il quale è stata fabricata conviene, che vada sossopra, si pongono sù grilli de' passaggi, & si lasciano da questo particolare diletto loro tirar tanto oltre, che non solamente passano nella parte de' Tenori: ma giungono à quella de' Contr'alti: & non li bastando, quasi à quella, de' soprani: inarborandosi di maniera alla cima, che non ne possono scendere, se non à rompi collo.«

Mentre in voci canore  
 I vaghi spirti scioglie  
 Giulio, temprà in ciel l'aure, in noi le voglie.  
 Si placa l'aura e 'l vento  
 Placido mormorando  
 Risuona e van tuoni e procelle in bando:  
 Un interno contento  
 N'accorda anco ne' petti  
 E i membri acqueta da' soverchi affetti.

While in tuneful words / Giulio disentwines his aspiring thoughts / he tempers breezes in heaven, and in us, desires. / The air is pacified, and the wind / peacefully murmuring / sounds forth, and thunder and storms are banished: / an inner contentment / harmonises us in our breasts / and calms the imperious emotions of our limbs.<sup>23</sup>

The therapeutic and transformational effect of Brancaccio's voice on the bodies of his witnesses is tangible. Tasso also reminds us that vocal performance becomes efficacious only in terms of a two-sided process – there is the singer and there is »us« – »Giulio tempers breezes in heaven and in us, desires«. This interdependence of voice and ear to render the sound efficacious mirrors the process of honour generation which I explored earlier.

Brancaccio tried his best to live up to the Castiglionean ideal of a nobleman as expressed by Count Lodovico: »I judge the principall and true profession of a Courtyer ought to be in feat of armes ... and al other good qualities for an ornament thereof«,<sup>24</sup> and even when he was an old man and no longer in what we would call active service, he still regarded himself as a soldier; his singing, in principle at least, was just one of the »ornaments« of courtiership. In 1580, after a couple of false starts, Brancaccio joined the court of Duke Alfonso II d'Este at Ferrara, where he imagined he had been accepted because of his long military experience and reputation as an expert on fortifications and tactics. Nothing, however, could have been further from Alfonso's intentions. The duke was engaged in a radical project to turn the already renowned performances by a number of the female members of his court into something even more extraordinary and marvellous. In order to achieve this, he basically had to subvert all the traditional unspoken protocols of music-making in the court by members of the nobility, including recruiting virtuoso singers and then artificially ennobling them through arranged marriages, and essentially passing off highly trained

23 Torquato Tasso, »Sopra la voce del Brancaccio«, *Le Rime di Torquato Tasso*, ed. Angelo Solerti, vol. 3: *Rime d'occasione o d'encomio* (Bologna, 1900), p. 269; translation by Ronald Martinez.

24 Castiglione, *Il libro* (cf. fn. 11), bk. 1, ch. XVII, p. 72: »Ma per venire a qualche particolarità, estimo che la principale e vera profession del cortegiano debba esser quella dell'arme«; translation by Th. Hoby (cf. fn. 11), p. 48.

professional singers as »courtier's wives«. The *concerto delle dame* created huge prestige for his court.<sup>25</sup> In Brancaccio's case, Alfonso appropriated his extraordinary singing ability and commodified it, so that now, instead of Brancaccio occasionally spontaneously singing as an organic facet of the performance of his total *virtù* as a warrior-nobleman, it was now required that he do so on demand, and often, as a member of the cast of the carefully directed *soirées* to which Duke Alfonso invited selected guests. This in turn created a serious challenge to long-accepted restrictions and boundaries designed to avoid any risk to virility posed by over-indulgence in what was considered to be the effeminising effects of music, and especially of singing.

A fundamental protocol of Castiglione's prescription of the conditions for music-making by nobles implicitly acknowledged its gender implications. It is an activity associated with *otium* or leisure, which is the opposite of the world of *neg-otium*, which naturally includes military action. *Otium* is not only desirable, but also beneficial, for men of war when it is employed in therapeutic pursuits including music-making.<sup>26</sup> Just as the appropriate arena for military action is a male one, so then the proper place for music is amongst women:

Nowe as touchyng the time and season whan these sortes of musike are to be practised: O beleve at all times whan a man is in familiar and loving company, having nothing elles to doe. But especiallye they are meete to bee practised in the presence of women, because those sightes sweeten the mindes of the hearers, and make them the more apte to bee perced with the pleasantnesse of musicke, and also they quicken the spiries of the verye doers.<sup>27</sup>

There was a well-established set of doctrines governing music-making by warrior-noblemen derived from classical precedent. The most complete compendium of this received lore can be found in a *Discorso sopra la musica* by the Flor-

25 See Wistreich, Giulio Cesare Brancaccio (cf. fn. 15), especially ch. 5: »poco preggio di soldato, ma anche di Cortegiano«; Anthony Newcomb, »Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in 16th-century Italy«, *Women Making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, ed. Jane Bowers and Judith Tick (Urbana, 1986), pp. 90–115; Laurie Stras, »Musical Portraits of Female Musicians at the Northern Italian Courts in the 1570s«, *Art and Music in the Early Modern Period: Essays in Memory of Franca Camizini*, ed. Katherine A. McIver (London, 2002) (forthcoming).

26 As expressed by Castiglione, *Il libro* (cf. fn. 11), p. 127: »Venga adunque il cortegiano a far musica come a cosa per passar tempo.« (»Therefore let our Courtier come to shew his musicke as a thing to passe the time withall«; translation by Th. Hoby, cf. fn. 10, p. 117.) On the concept of *otium* in the Renaissance, see Brian Vickers, »Leisure and Idleness in the Renaissance: the Ambivalence of *otium*«, *Renaissance Studies* 4 (1990), pp. 1–37, 107–54.

27 Castiglione, *Il libro* (cf. fn. 10), p. 128: »Il tempo poi nel quale usar si possono queste sorti di musica estimo io che sia, sempre che l'uomo si trova in una domestica e cara compagnia, quando altre facende non vi sono; ma opra tutto conviensi in presenza di donne, perché quegli aspetti indolciscono gli animi di chi ode«; translation by Th. Hoby (cf. fn. 10), pp. 118–9.

entire man of letters, Francesco Bocchi. Called on to advise a nobleman about whether his son should indulge in music and if so, how much, he weighs up all the pros and cons with copious examples from classical precedent. On the plus side is the therapeutic value of moderate »use« of music and its traditional powers and benefits, set against which are the serious dangers of over-indulgence, which he characterises as primarily threatening to masculinity. At one point, he characterises this in terms of a metaphor in which music is a sort of drug or poison that interferes with the flow of masculine energy:

And who does not know, that he who abandons himself in his study of music, blocks the opening to the operation of *virtù* and to the seriousness of life and dries up the fount of valor and glory, and wrapped up in the deliciousness of singing, consigns strong and virile action to oblivion.<sup>28</sup>

This echoes a passage from a more famous volume of courtier science, Stefano Guazzo's *La civil conversatione*:

Seeing then that in the conversation with women is chiefly founde this honest pleasure which serveth to comfort, yea, and to take from us greivous passions which oppresse our heartes, we must take heede that we bee not so wrapped in it, that wee never come out of it, lest thereby wee distemper the minde, and effeminate it in suche sorte, that it loose that courage which is proper to man.<sup>29</sup>

Thus too much company of women and also immersion in singing have the same effect – the nobleman will be as though »poisoned«, become »wrapped up (*ravvilupato*)« and, to return to the analogy I proposed near the beginning, will cease to perform his virility and default to femininity.

Bocchi's final conclusion is a rather unconvincing concession to allowing controlled indulgence. Just as the healthy body can tolerate a small amount of poison mixed in with a healthy diet, he argues, so will a small amount of musical activity probably not do any harm: »Music in itself is commendable, but con-

28 Francesco Bocchi, *Discorso ... sopra la musica, non secondi l'arte di quella, ma seconda la ragione alla politica pertinente* (Florence, 1581, reprint Bologna, 1977), p. 24: »Et chi non sà, che colui, il quale tutto nello studio della Musica, si abbandono, serra l'entrata alle operazioni di virtù, & alla gravità della vita, & secca il fonte del valore, & della gloria, che ravvilupato tra' canti deliziosi si pone in oblio le operazioni forte, & virili?«

29 Stefano Guazzo, *La civil conversatione* (1584), ed. Amedeo Quondam (Modena, 1993), vol. 1, p. 173: » Poichè adunque nella conversazione delle donne si fiora principalmente quell'ozio onesto, il quale è alto a sollevarci dalle gravi passioni che ci opprimono il cuore, bisogna anco avvertire che lo starvi continuamente involto non sia cagione di stemperare l'animo e di liquefarlo in modo che venga a perdere quell'ardire che è proprio dell'uomo.« Translation: *The Civile Conversation of M. Steeven Guazzo, the First Three Books Translated by George Pettie, anno 1581* (London, 1925), vol. 1, p. 245.

tinuous usage of it is damnable, and listening to it and singing it secretly is like a sweet poison that creeps into the soul to murder valour.«<sup>30</sup>

Bocchi's little volume was published in 1581, the same year in which Brancaccio first began regularly to perform with Duke Alfonso's new ensemble. The old soldier at first appears to have been happy to exercise this part of his *virtù* in the private spaces of the chambers of the Duchess Margherita Gonzaga d'Este or the duke's sister, the Duchess of Urbino. It would appear that his particular type of virtuoso performing style was not incompatible with the expression of his warrior *virtù*, but as his performance became incorporated into the female-dominated *musica secreta*, whether out of simple jealousy or for more complex reasons, he began to grow uneasy. The Florentine ambassador Horatio Urbani played down Brancaccio's complaints about being treated like a *musicista* or professional, writing that »he is only required to perform in a secret company of women.«<sup>31</sup> It looked as though Brancaccio's ebullient and powerful singing style had been captured and the warrior-singer subsumed into a feminised performing environment.

Torquato Tasso was a fellow Neapolitan friend of Brancaccio, who had known the poet's father back in their joint service of Ferrante Sanseverino, Prince of Salerno. The poet clearly admired Brancaccio's singing but also understood the potential dangers that arose in the new and untried circumstances of the *musica secreta*, in which the warrior sang together with women in sophisticated displays of vocal virtuosity. In an extended six stanza poem he pictures Brancaccio performing together with the two female members of the group, Anna Guarini and Livia d'Arco, singing a dialogue representing the conflict between Apollo and Amore, which is essentially about self-control and free will in love.<sup>32</sup> Apollo speaks through the voice of Brancaccio while the two women sing for Amore, who mixes up their voices so that the double sweetness of their singing causes every sick soul to swoon and desire only to languish. »But«, asks

30 Bocchi, *Discorso* (cf. fn. 28): »Così la Musica verso di se è commendabile, ma l'uso continuo dannoso, & nel udire, nel cantare celetamente, quasi un dolce veleno sottentra nell'animo per uccidere il valore.«

31 Florence, Archivio di Stato, Archivio Mediceo del Principato, filza 2900, in Elio Durante and Anna Martellotti, *Cronistoria del concerto delle dame principalissime di Margherita Gonzaga d'Este* (Florence, 1982; rev. ed., 1989), pp. 140-1: »...ma non è già da credere che a lui fosse detto di havere a servire per musicista, come forse con tuttaciò non si può dire che serva, poichè non l'essercita se non in secreta compagnia di Dame.«

32 Tasso, *Le rime*, vol. 3 (cf. fn. 24), pp. 270-2, »A Giulio Cesare Brancaccio per il concerto de le dame a la corte di Ferrara.«

Tasso, »how is it that you, Brancaccio, manage to prevent this poison from descending to your heart: what is it that protects you?«<sup>33</sup>

Mentre tu dolce canti  
 E dolce a te risponde  
 La vaga coppia, Amore il suon confonde  
 E la doppia dolcezza  
 Trae sì dolce armonia  
 Che di languir desia  
 Qual alma inferma è di languire avvezza.  
 Ma perchè nel tuo core  
 Il venen non discenda,  
 Chi fia che ti difenda?  
 Altro diletto forse ed altro amore,  
 E de' tuoi propri vant  
 Gioia e vaghezza e sdegno  
 Di piacer folli e di femineo ingegno?

While you sweetly sing / and sweetly to you / the desiring couple answers, Love confounds the sounds / and the sweetness doubled / draws forth such sweet harmony that any infirm soul, to languishing inclined, / comes to crave that melting pain; / But so that into your heart / the poison should not descend / what shall it be defends you? / Another delight it may be, another love, / both the joy and delight in your own success, / and disdain for mad pleasures and feminine wiles?

Tasso imagines Brancaccio, even in the middle of a performance charged with dangerously enervating eroticism, keeping his head clear by concentrating on soldiering. But he warns that just as Amore was able with arrows to ensnare the mighty Apollo in hopeless love, so Brancaccio is in severe danger from the sound of the women's voices and also from their glances (which we know from Vincenzo Giustiniani's description of the performances of the *concerto delle dame* to have been an intrinsic part of their act). Tasso pictures Brancaccio as Ulysses:

Signore, Amor t'ha colto  
 Tra novelle sirene,  
 Quai non so s'udir mai le nostre arene.  
 Gli orecchi al suon, deh, chiudi  
 Ed apri gli occhi al sonno,  
 Chè lusingar te 'l ponno  
 Detti e vezzi soavi insieme e crudi.

Sire, Amore has placed you / amid new sirens / such as I do not know our land ever to have heard. / Ah, close your ears to the sound / and open your eyes to sleep / Since they can entice you / with words and glances both sweet and cruel.<sup>34</sup>

The poet begs Brancaccio to stop up his ears and eyes which are the conduits for a poison that will, as in Bocchi's image, emasculate him. Apollo may win the

33 Ibid., p. 271; translation by Ronald Martinez.

34 Ibid.

battle with Amore as long as it remains a singing contest, because Brancaccio's singing is virtuosic and powerful, but the danger is that Brancaccio himself will be ensnared by the insidious allurements of the women, their singing and their beauty and fall prey to their »dolcezze mortali.«

Mentre in sì dolci accenti  
Canti in dolce tenzon, impiaga il core  
Altrui co' detti e te co' guardi Amore

...

Perché mentre il bel canto  
Quindi alternato e quinci  
Suona e risuona, tu le donne vinci  
E riman' vinto da' begli occhi intanto;

...

Ahi, lusinghiero volto,  
Ahi, voci insidiose,  
Ove dolcezze Amor mortali ascose.

While in such sweet notes / in sweet contest you sing, Love wounds the others' hearts / with words and you with looks / ... / For while the beautiful song / from here alternating and from there / sounds and resounds, you defeat the ladies, / yet you remain defeated by their beautiful eyes; / ... / Oh enticing faces, Oh insidious voices wherein Amore makes heard deathly sweetness.<sup>35</sup>

Tasso may well have been expressing in this poem a general uneasiness about Duke Alfonso's almost obsessive interest in the performances by his *musica secreta*; he may have seen the Duke as already »poisoned« by his over-indulgence and the attendant »emasculatation« that had an all-too-real manifestation in Alfonso's inability to father an heir, which in turn would mean the termination of Este rule in Ferrara. The poet perhaps recognised in Brancaccio a warrior-nobleman of the old school who was in danger of being dragged down into the same impotence, and he counsels him to either flee the court altogether or at least

... t'inaspri tanto  
Sdegno e 'n sì dure tempre,  
Che per dolcezza il cor non si distempre.

embitter yourself [with] so much / disdain and in such hard tempers / that the heart is not distempered through sweetness.<sup>36</sup>

In fact, Brancaccio, had already been reported as having expressed his anxiety and dissatisfaction with the »tanto musica« of the court in 1581 and he reiterated this with greater force in an aside in a dialogue written in 1585

35 Ibid., p. 272-3.

36 Ibid., p. 273.



extolling the urgent necessity of mounting a campaign against the Turks, to which nobody was prepared, even for one hour, to give the attention that they happily gave »per musiche ò poesie, ò altre simili delectationi«. <sup>37</sup> In the event, Brancaccio chose to follow Tasso's advice, and engineered his own dismissal from the court in 1583. Denied permission to enact his soldierliness – if only by talking of war – Brancaccio found himself restricted to exercising only one part of his *virtù*, repeating performances as a singer in a strictly feminised space. Unable to repeat the performance of his masculinity, he felt his very existence disappearing. A few days after he had left Ferrara he wrote disconsolately back to one of his colleagues:

I can no longer live in this world because so much wickedness rules in it. ... I have left behind my life, or at least part of my honour; Dear God help me, because I do not know what I should do with the last remaining bit of my life until I arrive at that place whereto I am called and expected with infinite desire. <sup>38</sup>

37 Giulio Cesare Brancaccio, *Ragionamento di Partenio et Alexandro sopra il modo di far la guerra al Turco*, Milan, Biblioteca Ambrosiana, MS R 105 supp., fol. 41<sup>r</sup>.

38 Modena, Archivio di Stato, Archivio di Materie, Letterati, Busta 11, Giulio Cesare Brancaccio (Padua) to unknown recipient, 3 August 1583: »Io non posso più vivere al mondo per tanta scleragine che regna in esso; ... *Nostro Signor* m'aiuti ch'io non so più che farmi per passar la vita finche arriui dove son' chiamato et aspettato con' infinito desiderio.«



# Probleme im Umfeld der Verschriftlichung

---

## Probleme im Umfeld der Verschriftlichung

Die Verschriftlichung ist ein zentraler Bestandteil der Kommunikation in der modernen Gesellschaft. Sie ermöglicht die Übermittlung von Informationen über große Distanzen und über lange Zeiträume hinweg. Durch die Verschriftlichung können Dokumente, Verträge, Gesetze und wissenschaftliche Erkenntnisse dauerhaft festgehalten werden. Dies ist von großer Bedeutung für die Rechtssysteme, die Verwaltung und die Wissenschaft. Die Verschriftlichung ist auch ein wesentlicher Bestandteil der Kultur und der Bildung. Sie ermöglicht die Weitergabe von Wissen und die Entwicklung von Sprachen und Schriftsystemen. Die Verschriftlichung ist ein Prozess, der von der Erfindung der Schrift bis zur Digitalisierung reicht. Sie ist ein Prozess, der die menschliche Kommunikation grundlegend verändert hat und weiterverändert.

Die Verschriftlichung ist ein Prozess, der die menschliche Kommunikation grundlegend verändert hat und weiterverändert. Sie ermöglicht die Übermittlung von Informationen über große Distanzen und über lange Zeiträume hinweg. Durch die Verschriftlichung können Dokumente, Verträge, Gesetze und wissenschaftliche Erkenntnisse dauerhaft festgehalten werden. Dies ist von großer Bedeutung für die Rechtssysteme, die Verwaltung und die Wissenschaft. Die Verschriftlichung ist auch ein wesentlicher Bestandteil der Kultur und der Bildung. Sie ermöglicht die Weitergabe von Wissen und die Entwicklung von Sprachen und Schriftsystemen. Die Verschriftlichung ist ein Prozess, der von der Erfindung der Schrift bis zur Digitalisierung reicht. Sie ist ein Prozess, der die menschliche Kommunikation grundlegend verändert hat und weiterverändert.



## 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,<sup>1</sup> zudem verteilen sie sich sowohl in zeitlicher wie in geographischer Hinsicht sehr ungleichmäßig. Handschriften sind noch seltener.<sup>2</sup> Diese Quellen enthalten fast ausschließlich Adaptionen präexistenter mehrstimmiger Sätze.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 1554<sub>4</sub> und 1556<sub>8</sub>) und die Cister von Paolo Virchi (BR 1574<sub>6</sub>) 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 XVI<sup>ème</sup> 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 15<sup>th</sup>-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;<sup>5</sup> und im Anschluss daran belegen andere die kontinuierliche Entwicklungslinie ins 16. Jahrhundert hinein.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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,<sup>8</sup> 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<sup>e</sup> 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 Konkordanzen 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.«<sup>9</sup> Das Zitat wurde verschiedentlich als Beleg dafür herangezogen, dass Frottolen für Gesang und Laute den polyphonen Versionen vorausgehen;<sup>10</sup> 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 Formelmateriale 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 1509<sub>1</sub> und 1511<sub>1</sub>) 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<sup>ème</sup> 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.«<sup>11</sup>

### 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«,<sup>12</sup> oder Magister Zohane Orbo, der am Hof von Ferrara »wirklich wunderbare Dinge aus dem Stegreif rezitiert«. <sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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*

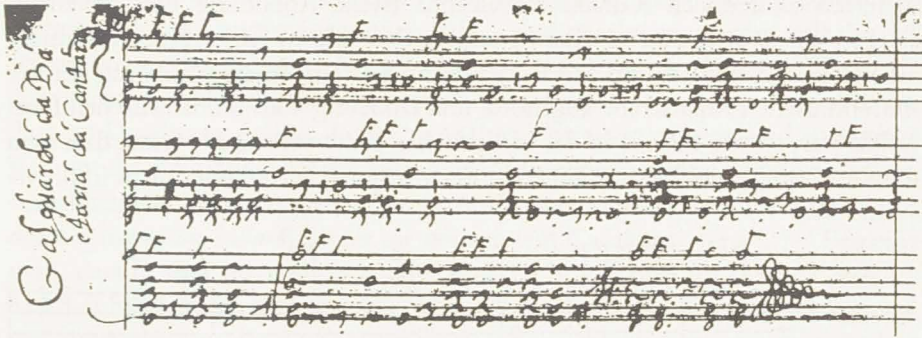


Abbildung 1: Lautenbuch Raffaello Cavalcantis (B-Br, II 275 D), fol. 14<sup>v</sup>: *Gagliarda da ballare et aria da cantare*



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<sup>me</sup> siècle avant les »Amours« de Ronsard«, in: *Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris ... 1953*, hrsg. von Jean Jacquot, Paris 1954 (Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique. Sciences humaines, 5), S. 84.



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,<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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 1585<sub>1</sub>), 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. Ward<sup>19</sup>

Galliarden, Pavanen, Giguen, Branles etc. singen, man diese mit an ihre Struktur angepassten Texten versehen müsse.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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 1583<sup>22</sup> 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.

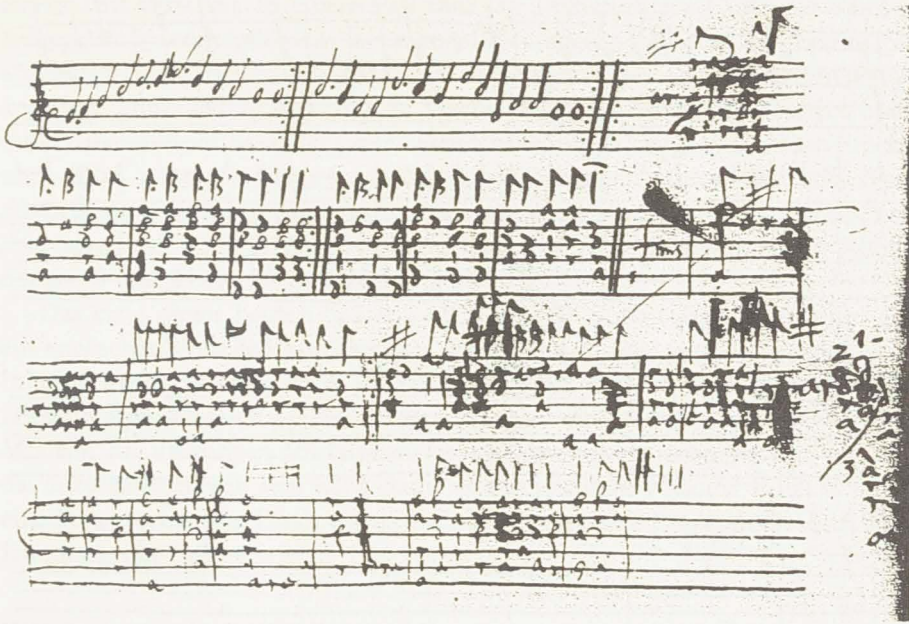


Abbildung 3: Thomas Dallis Pupil's Lute Book (EIRE-Dtc, 410/I), S. 35, ohne Titel

Lute in D

A printed musical score for a lute piece in D major. It consists of two systems, each with three staves. The top staff is the melody in treble clef. The middle staff is the accompaniment in treble clef, featuring chords. The bottom staff is the bass line in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation is clear and uses standard musical symbols.

Notenbeispiel 4: Übertragung

The image shows handwritten musical notation for a lute piece. It consists of a single melodic line on a five-line staff and a complex tablature below it. The tablature uses letters (a, b, c, d, e, f, g) to indicate fret positions on the strings. The notation is arranged in several systems, with some parts appearing to be a transcription of a single melodic line.

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

The image shows printed musical notation for a lute piece. It consists of a single melodic line on a five-line staff and a complex tablature below it. The tablature uses letters (a, b, c, d, e, f, g) to indicate fret positions on the strings. The notation is arranged in several systems, with some parts appearing to be a transcription of a single melodic line.

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 5<sup>23</sup>).

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«. <sup>24</sup> Ein anderes Exemplar ist mit einem Dutzend handschriftlicher Melodien ausgestattet, die zu einigen der Texten gesungen werden sollten. <sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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<sup>v</sup>: »Blame not my lute«, Übertragung von J. Ward<sup>28</sup>

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«.<sup>29</sup> Da es sich um Lieder handelt, »die man tanzt und die man gewöhnlich in den Städten singt«,<sup>30</sup> 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<sup>v</sup>: »chansons que l'on dance et que l'on chante ordinairement par les villes«.



ziert,<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup> 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 1556<sub>8</sub>). Möglicherweise war eine erste Auflage bereits 1551 oder 1552 erschienen (BR 1551<sub>3</sub>: *Premier livre de guiterre*; BR 1552<sub>3</sub>: *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 1571<sub>3</sub>), drei im *Cinquiesme livre de guiterre*, Paris 1554 (BR 1554<sub>4</sub>). 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.«<sup>35</sup> 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.«<sup>36</sup> Die Hypothese ist verlockend und plausibel, obwohl ein anderes Manuskript von ungefähr 1599–1610 aus Aix-en-Provence<sup>37</sup> 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 Bottegaris<sup>38</sup> 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.

Formel 2 Vers 1: I ----- IV - V - I  
 in G Vers 2: I ----- V - (I) - VII  
 Vers 3: VII ----- I - IV - VI - V - I

Abbildung 5: Lautenbuch Cosimo Bottegaris (I-MOe, 311), fol. 6: »E diventato questo cor«

Notenbeispiel 7: Synoptische Übertragung gemäß Formel 1: »E diventato questo cor« (siehe Abb. 5) und »Miserere mei deus« nach dem Lautenbuch C. Bottegaris), fol. 19<sup>v</sup>

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<sup>v</sup>. »Vorraia poter andar«

Notenbeispiel 8: Synoptische Übertagung gemäß Formel 1 (Fassung fol. 7<sup>v</sup> 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-

Le scioche donne creder et l'Amor  
 Et facciomoir l'afflitta gente

Abbildung 7: Lautenbuch Cosimo Bottegaris (I-MOe, 311), fol. 36<sup>v</sup>: »Le scioche donne«

E mor-to lo mio co-re sven-tu-ra-to Ed è sta-to por-ta-to ahi sorte du-ra Dal-li sos-pi-ri miei a se-pol-tu-ra.  
 Le sciochedon-ne cre-don chd'A-mo-re Sia lac-ci, stra-li,flam-mi e fo-co arden-te Che fac-ci-no mo-nir l'afflit-ta gen-te.

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 zusammensetzen.

### 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.<sup>39</sup> 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*<sup>40</sup> 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-

<sup>39</sup> Siehe Anm. 31.

<sup>40</sup> 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 fingerings (numbers 1-5). The first system has a sharp sign above the first measure of the vocal line. The second system has a sharp sign above the first measure of the vocal line. The third system has a sharp sign above the first measure of the vocal line.

Notenbeispiel 10: A. Le Roy, *Second livre de guitterre*, Paris 1556, fol. 7<sup>v</sup>: »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 Frottolenbuch von Franciscus Bossinensis<sup>41</sup> (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<sup>v</sup>: »Se mai per maraveglia«, Übertragung

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

<sup>41</sup> *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro Secundo*, Fossombrone 1511 (BR 1511<sub>1</sub>).

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<sup>v</sup>: »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.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> Zweitens wirken im *Cancionero de Palacio*, jener um 1500 angelegten großen Sammelhandschrift mit mehrstimmigen weltlichen Vokalstücken,<sup>44</sup> 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 Romanze<sup>45</sup> 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).<sup>46</sup> 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

The image shows four musical staves in bass clef with a key signature of one flat. The top staff is labeled 'Passamezzo antico'. Below it are three staves labeled 'Romanesca', 'Folia', and 'Cara cosa'. Each of these three staves has two endings marked '1a' and '2a'. Vertical dashed lines connect the first notes of the Romanesca, Folia, and Cara cosa staves to the first note of the Passamezzo antico staff, indicating their common starting point.

Notenbeispiel 13: Bassmodelle

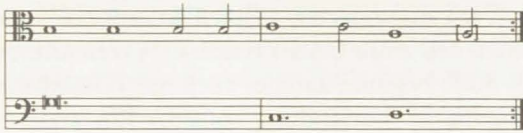
Die ersten gedruckten Vihuela-Variationen über »Guardame las vacas« (nach Notenbeispiel 13 eine Romanesca) und »Conde claros« erscheinen 1538 in der Sammlung von Luis de Narváez.<sup>47</sup> Laut Francisco Salinas wird die Melodie von »Conde claros« oft herangezogen, um Romanzen zu singen.<sup>48</sup> 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.

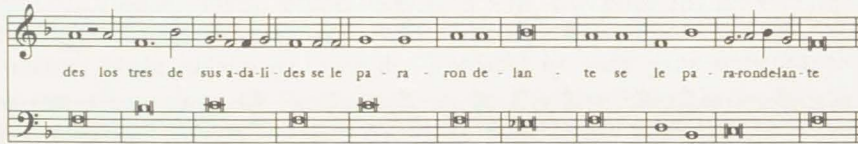
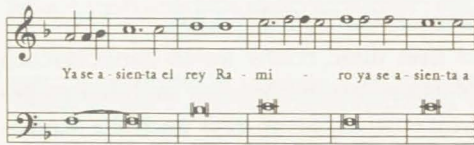
47 *Los seys Libros del Delphin de Música de Cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538 (BR 1538<sub>1</sub>); Reprint Genf 1980, Transkription hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1945 (Monumentos de la Música Española, 3).

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«.



Notenbergispiel 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 Notenbergispiel 15).



Notenbergispiel 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«. <sup>49</sup> (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.

Notenbeispiel 16: Lautenbuch Cosimo Bottegaris (I-MOe, 311), fol. 24<sup>v</sup>: *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

<sup>49</sup> 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 shows the first four measures, with a sharp sign (#) appearing in both staves at the beginning of the second measure. The second system shows the next four measures, with a sharp sign (#) in the treble staff and a flat sign (b) in the bass staff at the beginning of the second measure. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

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.<sup>50</sup>

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).<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> 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 1552<sub>7</sub>), 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.

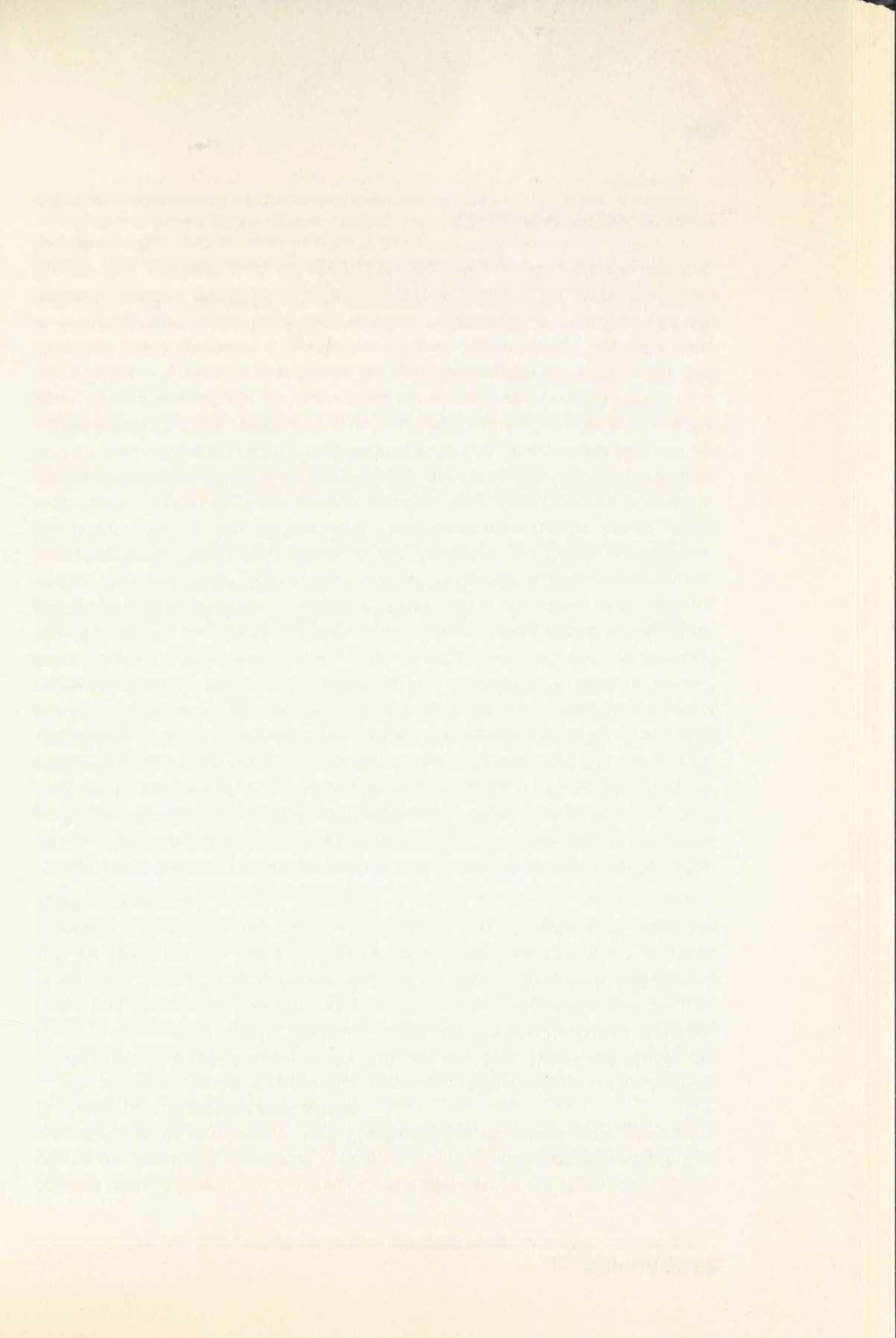


Stücken von Le Roy und im Washingtoner Manuskript auf der anderen Seite erlaubt die Annahme, dass diese Tanzpavane für Vihuela in einem anderen Zusammenhang als demjenigen von Pisadors *Libro de musica* eine gesungene Dichtungspavane gestützt haben kann.

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



John Griffiths

## Improvisation and Composition in the Vihuela Songs of Luis Milán and Alonso Mudarra

The aim of this study is to explore the accompanied solo songs included in two collections of Spanish vihuela music from the first half of the sixteenth century and their possible links with unwritten improvisatory traditions. In contrast to the arrangements of vocal polyphony for voice and vihuela in later books, the songs of Luis Milán and Alonso Mudarra are unique not only in Spanish music, but also in a broader European context.<sup>1</sup> Until very late in the sixteenth century, most lute songs in European sources are intabulated arrangements of chansons, motets, madrigals, *frottole* and other polyphonic genres.<sup>2</sup> The questions raised by the songs considered here concern the provenance of the solo lute song and the manner in which it was cultivated by early practitioners.<sup>3</sup>

Traditional readings of the development of European music see Milán and Mudarra's vihuela songs as something of an anomaly. Older and now generally outmoded theory, rooted firmly in source studies, held that the known tradition of solo instrumental music was born in the late fifteenth and early sixteenth centuries, and that its subsequent development was a process of gradual emancipation from the dominant polyphonic tradition that spawned it. On the other hand, the accompanied solo song has been viewed as one of the great novelties of the late sixteenth century and, as a novelty of its time, is championed as one of the key inventions that separates the musical baroque from the renaissance. These ideas are still purveyed in many general histories of music and under-

- 1 The only other known song thought to be conceived with an original lute accompaniment is the frottola »Se mai per maraveglia« in Franciscus Bossinensis, *Tenori e Contrabassi* (Fossombrone: Petrucci, 1511), fol. 5<sup>v</sup>. See Véronique Lafargue K, »Par un luth marié aux douceurs de la voix«: *la musique pour voix et instruments à cordes pincées au XVIème siècle*, (diss. Université François Rabelais, Tours, 1999), pp. 147–148.
- 2 Lafargue, *ibid.*, pp. 40–2, gives just over a dozen sources of lute songs compiled or published before 1550. For useful overviews of the repertoires of each of the principal European centres of lute playing, see Douglas A. Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*, Fort Worth, Tex., 2002.
- 3 Many of the observations of style raised here and some of their possible origins were first raised by John Ward, *The »Vihuela de mano« and its Music, 1536–1576* (Ph.D. diss. New York University, 1953). More recently they have been discussed from a different yet complementary standpoint by Lafargue, *Par un luth* (cf. fn. 1), especially Chapter 5 of her thesis: »Le cas espagnol: »inventions« et compositions sur timbre«, pp. 145–92.

graduate curricula throughout the world, even if no longer readily accepted by contemporary musicologists, many of whom have long abandoned such linear notions of history. Notwithstanding any reticence to admit unwritten extemporised traditions to the central development of art music, the repute of instrumental improvisers in the evolutionary phase of the instrumental tradition has been amply acknowledged. Although this recognition has restored some of the status these musicians enjoyed in their own time, the lack of tangible evidence of their music and performance practices has all but precluded its assimilation into style-based music histories. A closer understanding of the musical practices of musicians outside the written tradition helps to place instrumental music, and accompanied song, on a broader historical continuum as part of an ongoing process rather than as a novelty of the early sixteenth century. Milán and Mudarra's songs offer some sharp insights into the practices of song performance in the period parallel to and immediately preceding the advent of the written tradition, possibly illuminating some of the extempore musical practices inherited by them from earlier generations of non-musically literate musicians.

The music published by Luis Milán in *El Maestro* (Valencia, 1536) is in every way mature and accomplished, and evidence of improvisatory practice abounds at every turn in his solo writing and song accompaniments.<sup>4</sup> Beyond his virtuosic showmanship, Milán displays mastery of his musical medium, achieving eloquence and purpose through intuitive musical skills that are technically crude in comparison to the sophisticated technique of contemporary polyphonists. This so-called crudeness is relative: by comparison to sophisticated vocal counterpoint his voice-leading lacks polish, but the deficiencies are counterbalanced by the sophistication and refinement of his idiomatic vihuela writing. There is no question of the validity of his music, but we have no strong evidence of its stylistic provenance. Milán indicates clearly that his music was generated on the vihuela and then written down, describing his book as »made of many works: which were composed on the vihuela and written down«.<sup>5</sup> The recurrence of many motives, phrases, and passages throughout his works is strong evidence for his music being improvised from a stockpile of idiomatic devices rather than as unique works, each crafted to achieve individuality. John Ward's description of Milán's music as »a bridge between the improvisatory

4 Luis Milán, *Libro de Musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro* (Valencia, 1536; reprint Geneva, 1975). Modern editions include: *Libro de Musica de Vihuela de mano intitulado El Maestro*. Publikationen Älterer Musik 2, ed. Leo Schrade (Leipzig, 1927; reprint Hildesheim, 1967); *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*, ed. Ruggero Chiesa (Milan, 1974); *El Maestro*, ed. Charles Jacobs (Harmony Park, Pa., 1971).

5 Milán, *ibid.*, fol. Aiii: »un libro hecho de muchas obras: que de la vihuela tenia sacadas y escritas«.

style of the Petrucci and Attaignant lutenists and the technically more mature style of the Francesco da Milán generation« locates him historically, and on the questions of style and provenance, Ward identified him with the

Italian *improvisatori* whose art lay as much in the manner of performance as in the matter performed. Certainly the impress of improvisation is on many pages of *El Maestro*. The fact that the music does not lack polish and substance speaks both for Milán's native gifts and for the artistic sophistication of the tradition within which he worked ... [and] ... bespeaks a schooling in an essentially performance art.<sup>6</sup>

In this sense, Ward defines Milán as the endpoint of one tradition as well as the beginning of another, but at the same time notes the exceptionality of his songs, commenting that they »speak the language of the baroque with a renaissance dialect.«<sup>7</sup> Much of my own research on Milán, as well as other studies by Craig Russell and Luis Gasser, has done little more than expand on Ward's observations, illuminating in more detail many aspects of improvisatory style and the parameters within which Milán operated.<sup>8</sup>

Milán's presence at the Valencian court is another significant factor in relation to the questions of the provenance of his improvisatory style. Milán was not a salaried musician, but »a kind of *maitre du plaisir*«, as Ward described him, at the court of Germaine de Foix and the Duke of Calabria, Ferdinand of Aragon, son of the last Aragonese ruler of Naples.<sup>9</sup> As can be gleaned from the autobiographical passages of his later book *El Cortesano* (1561), among other things an account his life at the court in the 1530s, Milán's role included entertaining the ladies of the court, playing games, and singing.<sup>10</sup> The situations in which Milán describes himself singing always appear to be spontaneous rather than formal. As Gasser has observed, when invited to sing, Milán never had a vihuela with him, an instrument had to be brought so that he could play.<sup>11</sup>

As the court of the former Aragonese rulers of Naples, Neapolitan influence would have been unavoidable and Valencian traditions are likely to have devel-

6 Ward, *The vihuela de mano* (cf. fn. 3), pp. 247-8.

7 *Ibid.* p. 161.

8 See John Griffiths, *The Vihuela Fantasia: A Comparative Study of Forms and Styles* (Ph.D. diss., Monash University Melbourne, 1983); Craig Russell, »The Eight Modes as Tonal Forces in the Music of Luis Milán«, *De música hispana et aliis: miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J., en su 65º cumpleaños*, ed. Emilio Casares and Carlos Villanueva (Santiago de Compostela, 1990), pp. 321-62; Luis Gasser, *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice* (Bloomington, Ind., 1996).

9 Ward, *The vihuela de mano* (cf. fn. 3), p. 162.

10 Luis Milán, *Libro intitulado El Cortesano* (Valencia, 1561; reprint Madrid 1874, Colección de Libros Españoles Raros ó Curiosos 7); see also Gasser, *Luis Milán* (cf. fn. 8), pp. 25-8.

11 Gasser, *ibid.*, p. 33.

oped through a combination of local and imported influences and the interaction of Spanish and Italian musicians. The Catalan improviser Benedetto Gareth, *Il Chariteo*, was noted for extemporised singing to the lute in Aragonese Naples, probably following the practice that was common in other Italian regions in the hands of musicians such as Pietrobono and Serafino dall'Aquila, both of whom also served in Naples for a time.<sup>12</sup> The Neapolitan connection links this study closely to the contribution of Dinko Fabris to this volume, and his exploration of the early *villanella* as a Neapolitan song sung to the accompaniment of the lute or *viola da mano*. The common point between our work is the evidence suggesting that both the *villanella*, the Spanish *villancico* and several other Iberian song types originated as solo song with lute or vihuela accompaniment. Although the available evidence is circumstantial, it is not improbable, similar to the Neapolitan situation, that many of the songs in polyphonic sources such as the *Cancionero de Palacio* may have originated as accompanied songs, or were performed as accompanied songs, perhaps to known melodies sung to extemporised accompaniments.

Alonso Mudarra was a very different musician to Milán, probably younger by ten years or so, from a different region of Spain, with a different cultural background, and much more strongly schooled in music of the polyphonic tradition. According to his own testimony in his *Tres libros de música* (Seville, 1546), he was raised in the cultivated household of the Dukes of the Infantado in Guadalajara, possibly as a page.<sup>13</sup> His book of vihuela music was published in Seville on the eve of taking up a canonry in that city's cathedral, a position he held until his death in 1580. The *Tres libros* contains intabulations of music by Josquin and Gombert, and many fantasias that clearly indicate his assimilation of the contemporary imitative polyphonic style. At the same time and like other vihuelists of his time, Mudarra also included music that shows native roots, works such as his variation sets on »Guárdame las vacas« and »Conde Claros« that are at the heart of Spanish popular tradition and the improvised singing of *romances*. Many of his own songs are likely also to have links to this native tradition. Perhaps through exposure to the professional musicians at the palace of his patrons in Guadalajara, Mudarra had gained first-hand knowledge of the

12 Such singer-lutenists are discussed by Gasser, *ibid.*, pp. 29–33, and a much wider perspective on Italian improvisers is given in Emile Haraszti, »La technique des improvisateurs de langue vulgaire et du latin au Quattrocento«, *Revue Belge de Musicologie* 9 (1955), pp. 12–31; and F. Alberto Gallo, *Music in the Castle: Troubadours, Books, and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Chicago, 1995).

13 Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Monumentos de la Música Española 7, ed. Emilio Pujol (Barcelona, 1949, reprint 1984).

practices of vihuela improvisation in the traditional style of non-musically literate musicians. His renowned *Fantasia que contrahaze la harpa*, an elaborate set of folia variations, shows Mudarra to have understood older styles of improvisatory performance practice, probably from the turn of the century. It is likely that the Ludovico whose style the fantasia imitates is the same harpist who came to Spain from Naples in the retinue of the exiled Ferdinand V, perhaps the same Italian from the north who served Ercole II d'Este in Ferrara in the 1470s.<sup>14</sup> This interpretation of Mudarra's harp fantasia thus suggests that he should be considered from a different perspective to Milán. The purpose of this fantasia was to emulate a past style of a famous musician, and he does this by employing what he understood to be the style of an earlier generation, and the particular individual devices for which Ludovico was famous. The result is a work based on variations on a traditional improvisation scheme, glossed with idiomatic devices that recall Ludovico's playing, and stands in stark contrast to his other predominantly imitative fantasias. Mudarra can thus be seen as a commentator on past tradition, creating works by means of conscious reflective processes outside performance time. In the context of this discussion, he might be characterised as a composer rather than an improviser, in contrast to Milán who was in every way an extemporising singer-songwriter and practising participant in the tradition we are seeking to investigate.

In developing this discussion of Milán and Mudarra, several strands need to be drawn together in order to define the context and the broader significance of the observations made below about individual works. The fundamental themes under discussion here are extemporised musical practice in the early sixteenth century, the relationship between written and unwritten traditions, musical interconnections between Italy and Spain, and the intellectual climate that gave rise to solo song.

Spanish music of the period immediately preceding the books of the vihuelists is best known through several courtly-popular collections of polyphony, most notably the *Cancionero de Palacio*. The principal genres in these collections, *villancicos* and *romances* are the same genres of secular song that predominate in the vihuela books, close to a hundred of the former and two dozen of the latter. Some of these songs may be settings of popular tunes, although *romances* were also sung to simpler recitation formulae.<sup>15</sup> It is also likely that

14 On the fantasia see John Griffiths, »La »Fantasia que contrahaze la harpa« de Alonso Mudarra; estudio histórico-analítico«, *Revista de Musicología* 9 (1986), pp. 29–40; on the historical context see Egberto Bermúdez, »Sobre la identidad de Ludovico«, *Nassarre* 10 (1994), pp. 9–16.

15 Ward, *The vihuela de mano* (cf. fn. 3), pp. 174–5, describes the explanations of the recitation formulae given by Francisco Salinas in *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577).

many song melodies were newly composed or improvised according to well-established stylistic conventions. Some of the songs of other genres in the polyphonic *cancioneros* that predate the earliest written vihuela music may well have originated as accompanied solo songs, either setting new or traditional melodies, or using well known melodic-harmonic schemes. This is not surprising as many singers and composers of polyphony are likely to have played polyphonic instruments, and there are musical details in these collections that support the assertion. Irregular counterpoint, such as passages of parallel fifths, in early *villancicos* may be due to the transfer of instrumental chord positions to a polyphonic setting. While this is speculative and little hard evidence can be invoked in its support, it also coincides with Dinko Fabris' investigation of the early Neapolitan *villanella*, which suggests a close link with the *villancico* and performance as solo song with lute accompaniment.

*Romance* performance was fundamentally a part of oral tradition. The composed romances in the *cancioneros* are developed from them and some of the best known formulae for singing romances bear names that associate them with particular songs. The schemes of »Conde Claros« and »Guárdame las vacas« (romanesca) were used extensively by instrumentalists as the basis for variation writing, and the improvisation of romance accompaniments on such schemes was evidently the touchstone that led to the development of the variation genre. In addition to these two, the other scheme that proliferates in *villancicos* and romances of the *cancioneros* is the early form of the folia, called *pavana* in Spanish instrumental sources until the 1590s. This scheme in particular has been shown to underpin some twenty polyphonic songs in the *Cancionero de Palacio* and is one of the bases for arguing their connection with popular tradition.<sup>16</sup> In addition to court performers, the common schemes mentioned were probably also sung widely in urban contexts as well, and the little information that survives on blind, vihuela-playing *oracioneros*, suggests the existence of urban professional musicians who well may have included such music in their repertoires.<sup>17</sup>

The involvement of players of plucked instruments in ensemble performance is another factor that contributes to developing a profile of improvisatory practice. Polyphonic improvisation techniques of ensemble musicians have been

16 Ward, *ibid.*, p. 303.

17 Miguel Angel Pallarés Jiménez, »Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV«, *Nassarre* 7.1 (1991), pp. 175–212; 7.2 (1991), pp. 171–212; 8.1 (1992), pp. 213–74; 8.2 (1992), pp. 171–244; 9.1 (1993), pp. 227–310. Gasser, Luis Milán (cf. fn. 8), pp. 31–2, also mentions documentation of blind *romance* singers as late as the nineteenth century.



outlined by Keith Polk, drawing together diverse documentary evidence from northern Europe, but also noting the extensive interchange between German and Italian musicians.<sup>18</sup> Lute duos formed an important part of minstrel music making in the fifteenth century, and the duos included in the Spinacino lute-book published by Petrucci are no doubt related to such a performance practice.<sup>19</sup> Polk draws extensively from Tinctoris to give concrete suggestions on the nature of polyphonic improvisation and, given that Tinctoris spent a good part of his active life in Naples, his explanations of improvisatory techniques may have been in part modelled on his Neapolitan experience.

Traditions of extemporised solo song improvisation most extensively documented in Italy also have relevance to Spanish practice. Recent research has cast significantly new light on the Italian humanistic practices of improvised song using both Latin and the vernacular and practised by both professional minstrels and influential humanists such as Marsilio Ficino. These are perhaps two parallel traditions, although there is insufficient knowledge of the music they sang to judge the extent to which they may be interconnected. On the one hand, Italian court documents indicate improvised singing to the lute practised by lutenist singers with known associations to Naples. It may have been singers like the Catalan Benedetto Gareth who influenced Tinctoris to point to the Catalan practice of reciting epics to the bowed viola,<sup>20</sup> and it is highly likely that he and other musicians such as the harpist Ludovico transmitted Italian practices to Aragon. The extent that their practices may have influenced singer improvisers including Luis Milán, however, remains a matter for speculation.

Even less tangible are any direct connections between Spanish song and the extemporised singing of Italian humanists. At the heart of humanist song extemporisation was a concern for the restoration of classical poetic metre. Beyond this, we know little of their practice other than they typically accompanied themselves on the *lyra*, perhaps the lute, *lira da braccio*, or a generalised allusion to any stringed instrument. Evidence of singing humanistic texts in Spain is scarce although Tess Knighton maintains that it formed part of general education,<sup>21</sup> and a passage in Luis Vives' *Linguae Latinae Exercitatio*, a work dedi-

18 Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons, and Performance Practice* (Cambridge, 1992).

19 Francesco Spinacino, *Intabulatura de Lauto* (Venice, 1507).

20 See Anthony Baines, »Fifteenth-century instruments in Tinctoris' *De Inventione et Usu Musicae*«, *Galpin Society Journal* 3 (1950), pp. 19–26.

21 Tess Knighton, »La música en la casa y capilla del príncipe Felipe (1543–56): modelos y contextos«, *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Patrimonio musical español 6, ed. Luis Robledo Estaire et al. (Madrid, 2000), p. 64.

cated to Prince Philip in 1538, includes a dialogue that provides a classical model for young Spaniards. In this dialogue between the Greek philosophers Pliny and Epictetus, the former exhorts his colleague to »take the vihuela and sing to me while I get into bed and, according to the habit of Pythagoras, I might get to sleep sooner and have sweet dreams.«<sup>22</sup> Knighton has also demonstrated the acquisition of at least one book of polyphonic settings of classical poetry, Paul Hofhaimer and Ludwig Senfl's *Harmoniae poeticae* (Nürnberg, 1539), for the young Philip II's library.<sup>23</sup> Along the same lines, the interest in metre that is central to Francisco Salinas' *De musica libri septem* (1577) shows a concern in Spain for the same issues that lay behind humanist Latin singing. In the broadest sense, their interest was the revival of Orphic song and their desire to emulate the singing of classical antiquity. The books of the vihuelists also abound with classical references, most notably in their titles but also in their prefaces and illustrations. It cannot be mere accident that Milán's book, the earliest source of a collection of solo songs, includes a prominent plate of Orpheus playing the vihuela.<sup>24</sup> Such references are indicative of a general consciousness of the vihuelists towards the music of antiquity. Milán and Mudarra's songs are part of these widespread cultural and intellectual currents, that despite the lack of intermediary sources, manifested themselves decades later in the lute songs that proliferated throughout Europe, the monodic style customarily attributed to the Florentine *Camerata*, and the ultimate advent of opera.

\*

The songs of Milán and Mudarra differ substantially although they set many texts of the same poetic genres. Milán included 22 songs in *El Maestro*, plus ten alternative settings with glossed vihuela parts. He set *villancicos*, *romances* and sonnets: four narrative *romances*, six *villancicos* with Spanish texts, six in Portuguese, and six Italian sonnets. The melodies of the *villancicos* are shaped in a way that closely corresponds to the customary musical language of the time and, if not original, may be derived from popular melodies. It is the settings of *romances* and sonnets that are more revealing regarding improvised singing and appear to show characteristics of extemporised performance. Some of these

22 Knighton, *ibid.*; and Luis Robledo, »La música en el pensamiento humanista español«, *Revista de Musicología* 21 (1998), p. 406.

23 Knighton, *ibid.*, pp. 64–5.

24 See Isabel Pope, »La Vihuela y su música en el ambiente humanístico«, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961), pp. 395–402; and Jack Sage, »A New Look at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela Books«, *Early Music* 20 (1992), pp. 633–43.

songs are built on formulaic patterns while others are constructed from short phrases with internal melodic repetitions that do not correspond with poetic structures. Possibly as a consequence, many of the melodies are bland and unmemorable, with little melodic interest and no discernible attempt to craft lines that have any affective relationship to their texts. This characteristic may well be interpreted as a sign of his greater concern with the manner of performance rather than musical content, a style in which delivery and the performer's art overshadows the musical substance.

1 Sos - pi - ras - tes Bal - do - vi - nos

2 Las co - sas que yo ms que - r - a

3 O te - neys mie - do\_a los mo - ros

4 O en Fran - cia te - ne - ys a - mi - ga.

5 Si te vas con - mi - go en Fran - ci - a

6 To - do nos se - r a - le - gr - a

7 Ha - ve jus - tas y tor - ne - os

8 Por ser - vir - te ca - da'l d - a.

Example 1: Luis Milán, »Sospirastes Baldovinos«, melody

Due to the connections with oral tradition, the *romance* provides a good place to begin exploring Milán's songs. The *romance* is a strophic narrative form with

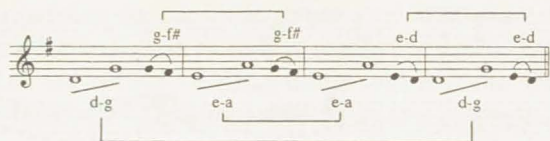
four-line stanzas that usually repeats the same music for each strophe. *Romances* are commonly of considerable length and Gasser has calculated that performances of complete texts using the music in *El Maestro* may have lasted more than an hour.<sup>25</sup> Milán's *romance* »Sospiraste Baldovinos« reveals elements that might possibly reflect an improvisatory conception of the music and a possible link with the unknowns of the oral tradition. At the same time the argument cannot easily be corroborated and is presented here with due caution. While there is evidence at our disposal to suggest improvisation in *romance* performance using formulae for recitation and accompaniment, it supposes an unrealistic leap of faith to argue that the formulae found in this one song are typical of a more generalised practice.

The unusual feature of Milán's setting of »Sospiraste Baldovinos« is that he provides music for two stanzas, thus producing a composition that divides into two separate musical units. The melody (example 1) is in mode 8, transposed a fifth.<sup>26</sup> The melodic style of the two stanzas is consistent in the predominantly stepwise movement, and the two are linked through the repetition of the initial motive of the song at the beginning of lines 4, 5, and 8.

Structurally, however, the two melodies are quite different and the melody of the first stanza has several hallmarks of a recitation model: it is formulaic, simple and bland. It would adapt to any text on any topic, and is easy to manipulate during the performance of a long strophic song in order to obtain a broad range of rhetorical and dramatic effect. Successful performance is dependent on delivery. Each verse of the strophe follows the same pattern, rising a fourth, then cadencing by a descending semitone or tone (example 2). The first and fourth verses use the fourth *d-g*, while the inner verses are one tone higher *e-a*. The cadences of the first two verses cadence by a descending semitone *g-f#*, a third above the final, and the latter two cadence by a descending tone *e-d*. This first strophe could easily be derived from recitation formulae that provided a framework for improvisers like Milán to use in song extemporisation. The melody has no other characteristics that suggest it to be a carefully crafted line; the rising fourth of each verse is of little consequence.

25 Gasser, Luis Milán (cf. fn. 8), pp. 25–8.

26 Milán shows the vocal lines of his songs in the tablature in red ciphers. My transcriptions of Milán's music are made assuming an instrument tuned in A.



Example 2: Luis Milán, »Sospirastes Baldovinos«, melodic design, strophe 1

The second strophe does not follow a similar pattern, although it is no less simple. Each verse commences on *e*, and moves by ascending motion, and the final cadences are strategically placed on *g*, *d*, *c#*, and *d* to give overall coherence. It could also represent an improvisation scheme, but it is not as overtly formulaic as the melody of the first strophe.



Example 3: Luis Milán, »Sospirastes Baldovinos«, melodic design, strophe 2

It is clear from diverse evidence that singers normally provided their own accompaniments on the lute or vihuela, and this is reinforced by notational format of most lute sources, particularly the Spanish ones that indicate the voice to be sung in red ciphers or apostrophes within the idiomatic tablature notation. In *El Cortesano*, Milán is portrayed as a singer-vihuelist in the same way. Accordingly, the accompaniment of »Sospirastes Baldovinos« (example 4) is formulated for the singer-instrumentalist: the accompaniment of the melody line is simple, predominantly chordal and progressively incorporating larger amounts of passing figuration. The *redobles* between each verse are part of combined vocal-instrumental phrase gestures that only really make sense when the singer is also the accompanist. Milán's music prolonging the final chord of the phrases of verses 1–3 and adds a short coda to mark the end of the strophe.

Setting sonnets to music presents different challenges than strophic *romances* or refrain-based *villancicos*. The music of the *romance* ideally needs to have a character that matches the general mood of the text, yet be malleable enough to be easily adapted to each successive strophe. *Villancicos*, on the other hand, achieve success more than anything else through a catchy refrain melody, cemented in the listener's memory through repetition. Neither of these techniques is applicable to the sonnet which has no repetition, and is built from concise yet complex textual relationships. Sonnet setting in the sixteenth century was most typically the domain of madrigalists who mostly chose to set these texts

Sos - pi - ras - tes Bal - do - vi - nos

Las co - sas que yo ms que - r - a

O te - neys mie - do a los mo - ros

O en Fran - cia te - ne - ys a - mi - ga.

Example 4: Luis Milán, »Sospirastes Baldovinos«, strophe 1

without repetition of any kind, furnishing each line of poetry with individually crafted music to complement textual meaning. Among vihuelists, Milán and Mudarra are the only ones to have set the sonnet to music, but in notably different ways. Mudarra composed according to the poetic form, usually setting at

least both quatrains to the same music, and attempting to match music and meaning in a general sense as well as through attention to the detail of specific words. Milán did neither of these things and it is the absence of a meditated concern for both form and meaning that is the strongest evidence to suggest that his sonnets derive from extemporised practice. Ward concluded that Milán was not successful in setting sonnets and describes his setting of Jacopo Sannazzaro's sonnet »O gelosia d'amanti« as ambitious, but monotonous and without his more customary finish and charm. Ward also alluded to possible roots in improvisation, »a music of formulas that had been used many times by the vihuelist in singing for friends and at court.«<sup>27</sup> Milán's version of Sannazzaro's sonnet is doubly interesting because it was also set by Mudarra and comparison of the two versions reveals the differences with great clarity.<sup>28</sup>

Milán's setting of »O gelosia d'amanti«, in common with his other sonnet settings is set to a largely homophonic accompaniment that underpins the melody, reinforces the end of each line through decorated cadential figures, and adds some brief passage work at the end of five verses.<sup>29</sup> The main structural design of the music can thus be revealed through the examination of the melody alone, and suggests that Milán may well have composed the song extempore or adapted another melody for the purpose, perhaps even during an extemporised performance. An experienced improviser would approach the extemporisation of a sonnet using some predetermined idea at least to initiate the performance, and would either know the text by memory or have a written copy of the poem at hand. To commence an improvisation, it is much easier to think in terms of the melody and accompaniment together, rather than to envisage a melody without a preconception of its harmonisation. If he did in fact extemporise »O gelosia d'amanti«, Milán appears to have used the formula of »Guárdame las vacas« as his point of departure, even if not consciously aware of his choice (example 5).

In elaborating the song further, the initial line is reworked as the second. The first of the two sub-phrases of the first verse, marked (x) in example 6, is a transposition one note lower, but the same cadential turn (y) is retained at the original pitch and harmonised identically. Further motivic resemblances in the entire melody are melodic commonplaces, there is no evidence of the initial material being consciously used to generate new phrases, and there is equally

27 Ward, *The vihuela de mano* (cf. fn. 3), pp. 289–90.

28 A complete edition of this song is in the Pujol edition (cf. fn. 13), pp. 116–8.

29 1, 2, 4, 7, and 12.

Example 5: Luis Milán, »O gelosia d'amanti«, opening

		music
1	O gelosia d'amanti, horribil freno	a
2	Che in un punto mi volggi e tien si forte;	a'
3	O sorella di le empia et amara morte,	b
4	Che con tua vista turbi il ciel sereno;	c
5	O serpente nascosto in dolci seno	d
6	Che i lieti fior de mie speranze hai morte;	e
7	Tra prosperi successi, adversa sorte;	a
8	Tra soavi vivande aspro veneno.	a'
9	Di qual furia infernal nel mondo uscisti,	b
10	O crudel mostro, O pesti dei mortalo,	b'
11	Che hai fatti gli giorni miei si amari e tristi?	b''
12	Tornati in giu, non radopia miei mali;	c
13	Infelice paura ad che venisti?	d
14	Hor non bastaba amor con li suoi strali?	f

little to suggest that Milán concerned himself with crafting a distinctive or memorable melody. The most revealing feature of this melody, however, is a question of repetition; Milán states his melody twice but with no relationship between musical and poetic structure. As can be seen above, the initial melody (phrases a–e) is repeated from verse 7, the midpoint of the second quatrain, but with the b-phrase thrice repeated, and a substitute line (f) replacing the e-phrase of the first half to bring the song to its conclusion. According to this scheme, there is no formal musico-poetic relationship.

There are two plausible explanations of this repetition scheme. The first is that Milán was adapting an extant melody to a new poem, a melody originally



## Improvisation and Composition in Vihuela Songs

1 a O ge-lo - si - a\_d'a-man - ti, hor - ri - bil fre - no

2 a' Che in un pun - to mi vol - ggi e tien si for - te;

3 b O so - rel - la delem - pi - a e a - ma - ra mor - te,

4 c Che con tu - a vi - sta tur - bi il ciel se - re - no;

5 d O ser - pen - te nas - co - sto in dol - ce se - no

6 e Che i lie - ti fior de mi - e spe - ran - çe hai mor - te;

7 a Tra pro - spe - ri su - cce - ssi, ad - ver - sa sor - te;

8 a' Tra so - a - ve vi - van - de a - spro ve - ne - no.

9 b Da qual fu - ria\_in - fer - na - le al mon - do\_u sei - sti,

10 b' - O cru - del mon - stro, o pe - ste di mor - ta - li,

11 b" Che\_hafat - ti li gior - ni mie - i a - ma - ri e tri - sti?

12 c Tor - na - ti non rra - dop - pia mie - i ma - li;

13 d In - fe - li - ce pa - u - ra ad che ve - ni - sti?

14 f Hor non ba - sta - va a - mor con li suo - i stra - li?

Example 6: Luis Milán, »O gelosia d'amanti«, melody

conceived for a different text genre, and probably with a different number of phrases. In support of this possibility are the several points in the setting where

the underlay of the text is awkward or the poetic and musical accentuation does not coincide. Secondly, there are few points in the song where melodic gestures impact upon or enhance the meaning of the words. Thirdly, the threefold repetition of phrase b, may have occurred to avoid exhausting the melodic material before reaching the end of the song. The other explanation that appears plausible is based on a reading of the poem that ignores theoretical structural norms. Milán may have chosen to repeat the melody, borrowed or extemporised, from verse 7 because of the pairing of the lines:

Tra prosperi successi, adversa sorte;	From happy events, adverse fate,
Tra soavi vivande aspro veneno.	From delicate food, bitter poison.

This is the principal point in the poem where melodic repetition coincides with the rhetorical device in the text, and works quite well with the paired melodic phrases a-a'. Apart from this connection, there is little of the craft associated with sonnet setting characterised by its treatment in the hands of madrigalists and points to improvisation as the most likely compositional procedure.

A broader variety of song genres is represented in Alonso Mudarra's *Tres libros*. His fourteen Spanish songs include traditional *romances*, *villancicos* and several settings of sonnets in the newly adopted Italianate poetic style, complemented by four Italian sonnets, and six Latin texts including contemporary, biblical and classical poetry. They reveal a composer able to create remarkably varied songs that unfailingly combine charm with disarming simplicity, and show great sensitivity to their texts. His texts include works by famous contemporary and classical authors and anonymous traditional or popular verses.

The two songs chosen here for discussion are distinct from many contemporary songs notably for their more declamatory style. As this style is once again different from the habitual melodic style of contemporary polyphony, the questions of provenance again apply: is this something original to Mudarra, or could it in some way reflect on traditional forms of musical recitation? The songs to be discussed are the well known *romance* »Triste estaba el Rey David« and the less known but stunningly beautiful setting of Dido's lament from Virgil's *Aeneid*, »Dulces exuviae«. These songs are not the only ones in Mudarra's collection that exhibit these particular characteristics; other songs where the same techniques are immediately evident include the *romance* »Israel miratus montes«, Jorge Manrique's famous verses »Recuerde el alma dormida«, the sonnets »¿Qué llantos son aquestos?« and »Si amar por el hombre«, and his settings of »Nisi Dominus« (Psalm 126) and »Exsurge quare« (Ps 43: 23-4) which are exceptionally formulaic although not set to the conventional psalmodic recitation formulae.

## Improvisation and Composition in Vihuela Songs

1 5

Tri - ste es - ta - ba el rey Da - vid.

2 3 10

Tri - ste y con gran pa - sión, Quan - do le vi - nier - ron

4 15

nue - - - vas, De la muer - te d'Ab - sa - lon

20

De Ab - sa - lon, de Ab - sa - lon, de Ab - sa - - - lon.

Example 7: Alonso Mudarra, «Triste estaba el Rey David»

»Triste estaba el Rey David« is a Biblical *romance* that laments King David's sorrow on learning of the death of Absalom. The opening of the song (see example 7), especially, is reminiscent of ecclesiastical recitation formulae and the kinds of singing found in contemporary popular Spanish laments, although historical origins of the latter cannot be assumed with any certainty. The remainder of the song does not continue the recitation formula, although the song's closing cadence recalls the opening phrase. The simple melodic outline throughout the song, given schematically in example 8, shows an archaic structure more easily associable with medieval melodic design than with sixteenth-century norms, based on phrases that ascend and descend between clearly defined points. The opening phrase on *e* clearly defines the Phrygian character of the piece, and the development of the melody responds to mode 4, using the lower modal tetrachord almost exclusively throughout the song. The use of *c*, *g*, and *a* as melodic resting points is also characteristic of this mode.

Example 8: Alonso Mudarra, »Triste estaba el Rey David«, reduction

The accompaniment of the song matches the simplicity of the melodic line, with some brief passages of passing notes giving momentary relief from the otherwise chordal texture. If Mudarra were in fact trying to emulate a native style outside the written polyphonic tradition, archaic or otherwise, then his choice of harmonic language matches closely what little we know of Spanish style through the *cancionero* repertory and the *romance* formulae preserved in instrumental variations. This is seen most effectively if we consider the piece not to be in mode 4, but in a less orthodox manner, as a form of A-minor, concluding on the dominant chord. In mode 4, the principal harmonies that open and close each of the four phrases of the music would be I, iv, III, and VI, but read

in A-minor, these same chords are V, i, VII, and III, the harmonic vocabulary of both »Guárdame las vacas«, the *pavana-folia* and many other pieces. In fact, the sequence formed by the opening chord of each of the four phrases of the music (E, A minor, G and C) is identical with the V-i-VII-III opening of the *pavana-folia*, the same formula on which Mudarra based his deliberately retrospective *Fantasia que contrahaze la harpa*. The harmonic and melodic structure of the piece is given in the analytical reduction of the song.

The image shows a musical score for a song by Alonso Mudarra. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a vihuela accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal line.

System 1:  
 Vocal: Di - xerat, at - que il - lam me - dia in - ter ta - lia fer - rocol - lap - sam a - spi - ciunt co - mi -  
 Vihuela: Accompaniment with chords and moving lines.

System 2:  
 Vocal: tes, en - sem - que cru - o - re spu - man - tem, spar - sas - que ma - nus.  
 Vihuela: Accompaniment with chords and moving lines.

Example 9: Alonso Mudarra, »Dulces exuviae«, bars 33–46

Mudarra's inclusion of settings of poetry by Virgil, Horace, and Ovid in his *Tres libros* is unique in the early lute song repertory, but probably indicative of a wider practice in Spain and throughout Europe. It immediately recalls the improvisatory practices of Italian humanists cited earlier and which we now know also to have been practised in Spain in some form. It was from the 1539 Hofhaimer and Senfl anthology *Harmoniae poeticae* that Mudarra arranged Hofhaimer's setting of Horace's *Beatus Ille* for his vihuela book. Perhaps the simple metrical style of Horace's bucolic poem was emulated by Spanish improvisers, but Mudarra's setting of »Dulces exuviae« exemplifies a declamatory style that has no equal in the early repertory of songs accompanied by the lute or vihuela and whose origins and traditions remain an enigma. The main feature of the melodic style – it can perhaps be styled a monodic recitation – are the declamatory passages of repeated notes, generally accompanied by static harmony. The most striking of these passages occurs at the beginning of the

final strophe of the piece (example 9), but others occur in bars 6–8, 19–23, and 27–29.

7 Dul - ces ex - u - viae dul - ces ex - u - vi - ae, dum  
 14 fa - ta de - us - que si - ne - bant ax - ci - pi - te hanc a - ni - mam, me - que  
 21 his ex - ol - vi - te cu - ris, Vi - xi, vi - xi, et quem  
 28 de - de - rat cur - sum for - tu - na, pe - re - gi, et  
 34 nunc ma - gna mei su - ter - ras i - bit i - ma - go, Di - xe - rat, at -  
 41 que il - lam me - dia in - ter ta - lia fer - ro col - lap - sam a - spi - ciunt co - mi - tes,  
 en - sem - que cru - o - re spu - man - tem, spar - sas - que ma - nus

Example 10: Alonso Mudarra, »Dulces exuviae«, melody

While these passages in isolation are quite brief, the use of reiterated pitches or inflected reciting tones dominates the entire melody (example 10). The first half of the piece (to bar 23) is largely built from phrases that oscillate around *a* and *g*, descending to *f* at phrase ends much the same as psalms in the sixth mode. Other characteristics of the declamatory style are the substantial rests between phrases that are filled in the accompaniment by cadential formulae, the unpredicted and dramatic leap to *d* in bar 17, and the low *d* reciting tone from bar 33. Using a formula similar to his sonnet settings, the text is set with the first musical section (bars 1–32) repeated three times for three quatrains of poetry, followed by the dramatic concluding tercet. Overall, the music gives the impression of trying to emulate speech in song and enhancing the drama of the text in the process. It appears to embody the same principles as the late sixteenth-century Italian monodic style and, however tentative the findings might be, this and the other songs discussed here seem to point away from a style founded in the polyphonic tradition. At this stage it is impossible to draw conclusions as to whether these stylistic features may be directly attributable to all or any of the musical practices that have been mentioned in the foregoing discussion, and which remain largely a matter of speculation. Although this study reveals some of the features of the original songs of Milán and Mudarra that

distinguish them from other known early sixteenth-century songwriting styles, there are still many unknown factors that impede a deeper understanding of their provenance whether it be popular song, recitation practices, the improvisation techniques of minstrels or humanist singers, or just these vihuelists' own conception of how the singers of antiquity performed.





Dinko Fabris

The Role of Solo Singing to the Lute in the Origins of the  
*Villanella alla Napolitana*, c. 1530–1570

[A Napoli] ... i discepoli poi degl'arteggiani,  
La sera al tardi accompagnati, o soli,  
Paion tanti cardelli, o l'uscignoli,  
Che in queste parti, e in quelle  
S'odon cantar nuov'arie, e villanelle  
Che non sì tosto l'havran posti fuori  
I lor compositori,  
Che le ritiene a mente  
Cascun di lor più che perfettamente.

Giovan Battista Del Tufo,  
*Ritratto o Modello delle ... delitie e  
meraviglie della nobilissima Città di  
Napoli* (Ms., 1588)

At the beginning of the sixteenth century, Italy and Spain followed parallel and sometimes intersecting paths in the development of secular music forms destined for vocal performance to the accompaniment of a stringed instrument (lute, *viola da mano* or vihuela).<sup>1</sup> This phenomenon, unjustly neglected by scholars until recently, manifests itself principally in the Spanish dominions in Italy, particularly the Kingdoms of Naples and Milan and to a certain extent in Rome, thanks to the presence of Spanish popes and cardinals and its role as a centre of Spanish diplomatic activity. In this contribution, I will concentrate on the situation in the capital Naples, summarising and reviewing the information which we have about the birth and significance of the genre of secular vocal music that took its name from the city – the *villanella alla napoletana*.

The earliest reports of travellers and chroniclers always refer to the Renaissance city as »Napoli gentile«, a magical place of pleasure where all the inhabitants seem to spend their time singing, playing and living happily out of doors.<sup>2</sup>

- 1 This essay has been conceived by the author as parallel and completing John Griffith's one in this same volume. I would express my gratitude to John Griffiths for his continuing support and suggestions and also to Donna Cardamone for her comments on this text, and to Richard Wistreich for the English translation and fruitful discussion of the topic.
- 2 »That natural musical instinct, with which it appears that heaven has endowed every Neapolitan, almost every one adds art to nature: and thus day and night, at times with voices, at times with instruments, diverse harmonies of heavenly sweetness are heard in various places ...«: Benedetto di Falco, *Antichità di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Naples, 1535; translation: Donna G. Cardamone, *The Canzone Villanesca alla Napolitana and Related Forms, 1537–1570*

This image was based mainly on a mythical past, the age of the magnificent Aragonese court of the fifteenth century, which had transformed Naples into one of the principal musical centres of Europe. The memory of Aragonese musical splendours continued long after the demise of the kingdom in 1503 and the start of the Spanish occupation.<sup>3</sup> It seems as though the entertainments organised in the city in the early sixteenth century were almost designed to maintain the illusion that nothing had changed. A document that reinforces this is the anonymous romance *La question de amor* (whose first known editions were printed in Valencia 1513 and Salamanca in 1519), which recounts a series of grand entertainments organised in Naples in 1506, the year in which the new sovereign Ferdinand the Catholic visited the city. The whole romance is filled with descriptions of noble men and women singing and playing, above all, Spanish *romances* and *villancicos*.<sup>4</sup> It is no coincidence that the first mention of the performance of villanellas coincides with the next visit of a Spanish sovereign to Naples – Charles V – between late 1535 and early 1536: »... Gruppi di musici gareggiavano l'un con l'altro nel cantare cose villanesche all'usanza di qua o cose de madrigali molto concertatamente«.<sup>5</sup>

(Ann Arbor, 1981), vol. 1, p. 105. »In the higher part of the realm of Italy is a country named the kingdom of Napolis ... The uplandish or country people of the which country have a certain kind of music, the which differeth from all others in Italy. And although in the composition thereof (they being but of three parts) there be faults and errors; yet for the pleasant strangeness of the trade of them, divers musicians have not only amended them and made them into four parts, but also divers other musicians, imitating of that music, have made of their like unto theirs«: *The Autobiography of Thomas Whythorne. Modern Spelling Edition*, ed. James. M. Osborn (London, 1962), p. 148. »The country people [in Naples are] so jovial and addicted to music that the very husbandmen almost universally play on the guitar, singing and composing songs in praise of their sweethearts, and will commonly go to the field with their fiddle. They are merry, witty and genial, all of which I much attribute to the excellent quality of the air ...«: *The Diary of John Evelyn*, ed. Esmond S. de Beer (London, 1955), *sub anno* 1645. On the myth of »Napoli gentile« and the musical town see Michele Rak, *Napoli gentile. La letteratura in lingua napoletana nella cultura barocca (1596-1632)* (Bologna, 1994). For the literary sources see also Elena Ferrari Barassi, »Costume e pratica musicale in Napoli al tempo di Giambattista Basile«, *Rivista italiana di musicologia* 2 (1967), pp. 74-110.

- 3 See Dinko Fabris, »El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico«, *Nassarre* 9 (1993), pp. 239-79; id., »Il compianto per il perduto splendore artistico musicale della corte Aragonese in un manoscritto napoletano del primo Cinquecento«, *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*, ed. Patrizia Dalla Vecchia and Donatella Restani (Rome, 1996), pp. 305-21.
- 4 Benedetto Croce, »Di un antico romanzo spagnuolo relativo alla storia di Napoli: la «Question de Amor«, *Archivio Storico per le Province Napoletane* 19 (1894).
- 5 »Groups of musicians call out to each other by singing typical «villanellas« or madrigals, all wonderfully concerted«: Letter from Naples on 23 January 1536 from Nicola Mattei to the Duke Federico of Mantua, quoted in Giuseppe Coniglio, »Note sulla società napoletana ai

The novel song style was such a success, that barely a year later the first anonymous collection of villanellas for three voices was published, inaugurating a long and successful series of editions which was to continue with high intensity at least until 1570.<sup>6</sup> In contrast to the earlier *villancico* in Castille, the villanella acquired a clear political significance after the visit of Charles V. A style of song in the language of its people and representative of their national identity emerged just as Naples finally realised that it had definitively lost its independence. At the same time that complaints about the lost status of the capital were increasing, the villanella displayed the characteristic style of the celebrated *improvisatori* of that Aragonese court. As Donna Cardamone says »the *villanesca* literature can be described as soloistic, a continuation of the unwritten tradition carried out by the *citaredi* or self-accompanied popular singer.«<sup>7</sup>

The interest in the villanella which has developed over the past fifty years, and especially now, with the first attempts to reconstruct performances of this repertoire, has been dogged by a major misunderstanding. The traditional view is that the villanella is a »popular« genre, which had its origins in the sixteenth century within the lowest social strata of the region of Naples and elsewhere in Italy. Over the past 25 years a group of scholars including Nino Pirrotta, Donna Cardamone and Howard Mayer Brown has demonstrated that the original creators, performers and consumers of the villanella in Naples and in the principal cities of Italy were, in fact, members of the nobility and never the »populace.«<sup>8</sup>

tempi di Don Pietro da Toledo», *Studi in onore di Riccardo Filangieri* (Naples, 1959), vol. 2, p. 360. – On Charles V in Naples see Gregorio Rosso, *Historia delle cose di Napoli sotto l'Imperio di Carlo Quinto, cominciando dall'Anno 1526, per infino all'Anno 1537. Scritta per modo di Giornali* (Naples, 1635); Ulisse Prota-Giurleo, »Musici napoletani del '500: Ferrante Sanseverino e il lamento di »Donna Sabella«, *Partenope* 2 (1961), pp. 293–305; id., »L'imperatore Carlo V a Napoli e a Roma 1535–1536«, id., *Scritti inediti e rari* (Naples, 1988), pp. 89–103.

6 Cardamone, *The Canzone Villanesca* (cf. fn. 2), vol. 1, passim; Concetta Assenza, *La canzonetta dal 1570 al 1615* (Lucca, 1997), Introduction.

7 See Donna G. Cardamone, »The Debut of the *canzone villanesca alla napolitana*«, *Studi musicali* 4 (1975), pp. 85–96, on the derivation of the early *villanesca* from the habits of improvisers; in addition: Cardamone, *The Canzone Villanesca* (cf. fn. 2), vol. 1, pp. 49sq., and id., »A Colorful Bouquet of Arie Napolitane«, *Recercare* 10 (1998), pp. 133–50, with reference to the previous tradition of *citaredi* in Naples.

8 Nino Pirrotta, *Li Due Orfei: da Poliziano a Monteverdi* (Turin, 1969); Howard Mayer Brown, »Petraich in Naples: Notes on the Formation of Giaches de Wert's Style«, *Altro Polo. Essays on Italian Music in the Cinquecento*, ed. Richard Charteris (Sidney, 1991), pp. 16–50; id., »Lasso in Naples and Rome: The Early Four-Parts Madrigals«, *Liber Amicorum John Steele: A Musicological Tribute*, ed. Warren Drake (Stuyvesant, NY, 1997), pp. 87–116; Cardamone, *The Canzone Villanesca* (cf. fn. 2), passim, and the essays quoted below. For Neapolitan noblemen performers of villanella, see Richard Wistreich, *Giulio Cesare Brancaccio and Solo Bass Singing in Sic-*

# VILLANESCHE

ALLA NAPOLITANA ET

Villotte bellissime, con altre Canzoni da cantare. Et vn Capitulo composto da vna Donna, ad essempio a tutte le altre, scopre Pingratitudine de gl'huomini.

Opera bella & di piacere, di nuouo posta in luce.



Figure 1: A typical performance of villanellas with voice and lute (see Cardamone, *The Canzone Villanesca*, cf. fn. 2, vol. 2, p. 280, pl. 29)

Immediately after the visit of Charles V and the associated birth of the villanella, the genre became the ›signature‹ of the extraordinary court located at the palace of the Prince of Salerno, Ferrante Sanseverino, which for at least a decade constituted a genuine opposition to the court of the Spanish viceroy, the powerful Pedro de Toledo.<sup>9</sup> Nobles, *letterati*, actors and musicians (the latter coordinated

*teenth Century Italy* (Ph.D. diss. Royal Holloway College, University of London, 2002) (forthcoming) and my own essays on Fabrizio Dentice referred to below (cf. fn. 10).

<sup>9</sup> In addition to the essays by Cardamone and Fabris already quoted, see also Cesare Corsi, «Le corte Sanseverino. Nuovi documenti sul mecenatismo musicale a Napoli e in Italia meridionale nella prima metà del Cinquecento», *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, ed. Paologiovanni Maione (Naples, 2001), p. 36.

by the famous singer, lutenist and music theorist, the *cavaliere* Luigi Dentice<sup>10</sup>) congregated around the prince, who was regarded as the last of the Aragonese kings (a fact which would eventually cause his downfall). In the course of their many wanderings through Italy and the rest of Europe, particularly in France in the 1540s, members of the Sanseverino court were also primarily responsible for the dissemination of the villanella beyond Naples. In 1552, as a consequence of the Neapolitan revolution in 1547, the Prince of Salerno was exiled for defecting to France and his wife Isabella was allowed to remain in Naples confined to the Castelnuovo. Their fate, which also signalled the fading of the dream of an artistic revival in Naples, gave rise to one particular type of villanella, a lament in the form of a narrative parting song on the theme of aristocratic exile and the unhappy vagaries of human fortune – a subject which would indeed seem unlikely in the context of ›popular peasants' music.<sup>11</sup>

After the downfall of the Prince of Salerno, the musicians of his court were also forced to flee, and most of them went to Rome. Here, exiled performers such as Luigi Dentice and his son, Fabrizio (who was also a famous lutenist<sup>12</sup>) probably crossed paths with composers of the calibre of Orlando di Lasso to recreate performances of villanellas, which in earlier years had echoed through the Sanseverino palace in Naples.<sup>13</sup> From this point, around 1555, the villanella definitively broke free from the confines of the Kingdom of Naples and became a phenomenon with a national dispersal, becoming the latest fashion in Tuscany

- 10 Ferrante Sanseverino and his court, including Luigi Dentice, were travelling around Europe and in particular in France between 1540 and 1545, the year in which they returned to Naples and began there theatrical activities. Like his prince, Luigi Dentice continued to receive a pension from the King of France in the years 1559–60. See Émile Picot, *Les Italiens en France au XVI<sup>e</sup> siècle* (Bordeaux, 1901–18, reprint Manziana, 1995), p. 183; *Da Napoli a Parma: itinerari di un musicista aristocratico. Opere vocali di Fabrizio Dentice (1530 ca–1581)*, ed. Dinko Fabris (Milan, 1998), p. 56.
- 11 The chordal or aria-like style typical of the villanella is clearly reflected in the exile-songs ›Come t'haggio lassata‹, also called *Lamento del Principe of Salerno*, that Cardamone has suggested as being composed by Luigi (or Fabrizio) Dentice at the request of the Prince Sanseverino. See Donna G. Cardamone, ›The Prince of Salerno and the Dynamics of Oral Transmission in Songs of Political Exile‹, *Acta musicologica* 67 (1995), pp. 77–108; id., ›The Prince and Princess of Salerno and the Spanish Viceroy: Popular Songs of Exile‹, *Revista de musicologia* 16 (1993), pp. 2531–41.
- 12 On Fabrizio Dentice see Dinko Fabris, ›Vita e opere di Fabrizio Dentice, nobile napoletano, compositore del secondo Cinquecento‹, *Studi Musicali* 21 (1992), pp. 61–113; id., *Da Napoli* (cf. fn. 10), Introduction; *Neapolitan Lute Music. Recent Researches in the Music of the Renaissance*, ed. John Griffiths and Dinko Fabris (Madison, 2003, forthcoming), Introduction.
- 13 See Brown, Lasso in Naples (cf. fn. 8), Donna Cardamone's essays quoted in fn. 11 and the more recent contribution by the same: ›Orlando di Lasso et al.: A New Reading of the Roman Villanella Book (1555)‹, paper read at the 17<sup>th</sup> International Congress of the IMS (Leuven 2002).

as well as in Venice. In 1559 a group of noble Neapolitan performers, certainly including Fabrizio Dentice, performed villanellas for the first time in Spain, in the presence of Philip II.<sup>14</sup> In the same years reprints of villanellas increased steadily, both within and beyond Italy, an indication that we are now dealing with a major commercial success story. Yet the international spread of these compositions radically changed their original significance as the political songs of a «lost» Neapolitan society, preserving only the exotic aspects of the language and other references to aspects of the national character, reflecting a prevailing curiosity in other parts of the world about all things different.

Contrary to what the great number of polyphonic villanellas published in part books for three or four voices would lead us to believe, the most widespread performance style for these compositions was solo voice accompanied by a lute or other stringed instrument. In fact, the great majority of sources refer to musicians who sang alone to their own accompaniment, nearly all of whom were from Naples or had been educated there. The most famous example is that of Orlando di Lasso performing the villanella »Chi passa« in Munich during the wedding celebrations of 1568 which was related by the famous actor, singer and composer of villanellas, Massimo Troiano, himself a Neapolitan.<sup>15</sup> There is an apparent contradiction between recent notions of villanella performance practice and that which is revealed in the majority of surviving sources, principally literary and iconographical, of a song improvised to the lute or similar instrument, and which is further confirmed by the lack of musical sources of villanelle intabulated for voice and lute or another accompanying instrument in the same period.

In fact we need to wait until after 1570 to find books of villanellas published with lute intabulation together with notation of a part for solo vocal performance. But it is important to remember that in Italy vocal music intabulated in score for voice and lute – apart from the early examples by Franciscus Bossinen-

14 »The court of Madrid hosted a group of Neapolitan virtuosi, who agreed to perform new, never-before heard madrigals and villanellas for His Majesty every day for a full month; and so they did, with various and sundry instruments ...« (»Capitorno in quel tempo in Madrid una muta di virtuosi Napoletani, che si obbligorno far sentire a S. Maestà ogni giorno madrigali, & villanelle nove non più udite per un mese di lungo, & così fecero, con vari & diversi instrumenti ...«): Vincenzo Cervio, *Il trinciante* (Rome, 1593, reprint Sala Bolognese, 1980), p. 102, quoted in Fabris, *Vita e opere* (cf. fn. 12), p. 99.

15 See Massimo Troiano, *Discorsi delli triomfi ..., giostre, apparati, & delle cose piu notabile fatte nelle sontuose Nozze, dell' Illustrissimo & Eccelenfissimo Signor Duca Guglielmo ... nell'anno 1568... Di Massimo Trojano da Napoli, Musico dell' Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor Duca di Baviera* (Munich, 1568), modified edition: *Dialoghi di Massimo Troiano: Ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze ...* (Venice, 1569), p. 149, reprint and translation: *Die Münchner Fürstenhochzeit von 1568. Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 4*, ed. Horst Leuchtmann (Munich, 1980), p. 313.

sis, Bartolomeo Tromboncino and Marchetto Cara (1509–1520) – anyway only began to appear in printed sources as well in manuscripts around 1570. We know of a total of about 100 printed collections containing Italian lute intabulation published between the end of the fifteenth and the middle of the seventeenth centuries, which is about the same number as the total of lute manuscripts from the same period, and of these, around twenty per cent of the volumes published after 1570 contain intabulated vocal music. Madrigals, naturally enough, are the most prevalent, but in second place come villanellas, which shows one of the most successful genres of the century also being represented in this form of an intabulated edition.<sup>16</sup> In the period after 1570 (and here considering only the repertoire related to performance with lute) various types of notational forms coexist simultaneously, corresponding to the diverse significances of the villanella. It is possible that the first author who attempted to elevate the villanella genre to the status of the madrigal was Gaspare Fiorino, who was both a composer and poet. In 1571 he engaged a professional lutenist, the still enigmatic Francesco de Parise, to arrange and transcribe his pieces into lute intabulation.<sup>17</sup>

In the first book of villanellas (*Il primo libro delle Napolitane che si cantano et sonano in Leuto*) by the blind lutenist Giacomo Gorzanis, published in the previous year (1570), all the intabulations were made by the composer himself. This certainly reflects the traditional practice of improvising villanellas to the lute, based on standard forms.<sup>18</sup> His realisations are, in fact, faithful intabulations of the original three vocal parts in score, preserving all the parallel fifths and other particularly improvisational and instrumental characteristics. It can be no coin-

16 See the statistics related in Dinko Fabris, »La diffusione della musica vocale nelle intavolature per liuto dell'epoca di Monteverdi«, *Intorno a Monteverdi*, ed. Maria Caraci Vela and Rodobaldo Tibaldi (Lucca, 1999), pp. 497–509; Assenza, *La canzonetta* (cf. fn. 6), pp. 23–102; Marco Giuliani, *Catalogo delle villanelle alla napolitana, canzonette e forme affini del '500 e del '600 (desunte dalla bibliografia del vecchio e nuovo Vogel)* (Trent, 1995).

17 *La Nobiltà di Roma. Versi in lode di cento gentildonne romane, et le villanelle a tre voci di Gasparo Fiorino della città di Rossano, Musico dell'Illustrissimo & Reverendissimo Signore Cardinale di Ferrara. Intavolate dal Magnifico M. Francesco di Parise, Musico eccellentissimo in Roma* (Venice, 1571; BR 1571<sub>4</sub>), BR: Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography* (Cambridge, Mass., 1965). On Fiorino and his role in the development of the villanella see *Villanella Napolitana Canzonetta. Relazioni tra Gasparo Fiorino, compositori calabresi e scuole italiane del Cinquecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Arcavacata di Rende, Rossano Calabro ... 1994*, ed. Maria Paola Borsetta and Annunziato Pugliese (Vibo Valentia, 1999). See also the Introduction to the forthcoming book: Elio Durante and Anna Martellotti, *Le Canzonette a tre voci di Giuliano Paratico [Brescia, 1588] un amico bresciano di Angelo Grillo*, (Florence, 2002).

18 *Il primo libro di napolitane che si cantano et sonano in leuto nuovamente composte da Jacomo Gorzanis leutanista cittadino della magnifica città di Trieste* (Venice, 1570; BR 1570<sub>1</sub>). On this author see a thesis in progress by Alenka Bagaric at the University of Ljubljana (2003).

cidence that in the Biblioteca Nazionale in Florence, there is a collection containing a copy of each of the volumes by Fiorino and Gorzanis bound together with a third, the almost contemporary book of villanellas, *Il Turturino*, by Cornelio Antonelli which was published in 1570.<sup>19</sup>

Unlike the refined Fiorino, who left the intabulation of his villanellas to a »musico eccellentissimo in Roma«, Antonelli stated that he had collected compositions from various composers which he had »accomodate sul leuto« himself. Of these three early examples of intabulators of villanellas, only Gorzanis could boast of having composed and arranged the intabulations on the lute himself, following a practice of instrumental rather than vocal improvisation (»queste mie Napolitane, che si suonano, et si cantano«).

The renowned festivities in Munich in 1568 and those in Vienna in 1571 were crucial moments of arrival for the »early villanella« and for its transformation and diffusion throughout Europe with a potential that has only been recognised in recent years: when performed as a solo for voice and lute, these villanellas were nothing less than the earliest Italian form of »proto-monody«, anticipating the Florentine experiments by a few decades (for Spanish »proto-monodies« see John Griffiths' article in this volume). I have mentioned Munich and Vienna because at these two festive occasions many musicians were present who had connections with Naples and with the first phase of the villanella which I traced earlier. The celebrations in Munich, where, amongst others, Orlando di Lasso was to be heard singing the villanella repertoire, were recorded in the above mentioned diary of the Neapolitan composer Massimo Troiano, who had previously been in the service of the Spanish governor of Milan and had published at least two books of *napolitane*.<sup>20</sup> At the celebrations in Vienna,

19 *Il Turturino. Il primo libro delle napolitane ariose da cantare et sonare nel leuto composte da diversi eccellentissimi musici, & novamente per il Rev.P.F. Cornelio Antonelli de Rimino detto il Turturino, acomodate sul leuto* (Venice, 1570; BR 1570<sub>5</sub>). No doubt that the three books by Gorzanis, Antonelli and Fiorino were part of an editorial project by Scottò, similar to the series of lute books published in the 1540's.

20 *Di Massimo Troiano di Corduba da Napoli il primo et secondo libro delle canzoni alla napolitana, a tre voci* (Venice, 1568; NV 2755); *Di Massimo Troiano da Napoli il terzo libro delle sue rime e canzoni alla napolitana a tre voci colla Battaglia della gatta e la cornachia con una Amascherata alla turchesca a cinque voci et una Moresca novamente fatte et date in luce* (Venice, 1567, reprint 1568; NV 2756-7); *Di Massimo Troiano da Napoli musico dell'illustriss. Et eccellentiss. Sig. duca di Baviera, il quarto libro delle sue rime, et canzoni alla napolitana a tre voci. Con un'aria alla spagnola a quattro voci. Novamente posto in luce* (Venice, 1569; NV 1758). The latter volume is dedicated to »D. Giovanni Manriq. Cameriero di Massimiliano Secondo, imperator romano«: »Quando alli giorni adietro ... io fui in Vienna, a donare a sua sacra maestà cesarea, il libro ch'io feci nelle virtuose nozze dell'Illustriss. Duca Guglielmo di Baviera... queste poche villanelle nate in Germa-



other southern musicians took part, such as Giacomo Gorzani, who wrote a villanella for the occasion (dedicated to the singer Marta) and which subsequently appeared in his second book of *napolitane*, published in 1571 and dedicated to the Austrian Archduke Charles.<sup>21</sup>



Figure 2: Simone Verovio, *Canzonette a quattro voci ... con l'intavolatura del cimbalo e del liuto* (Rome, 1592), frontispiece: on the top a typical performance of canzonettas with voices and instruments

After 1570 the majority of books of villanellas and canzonettas published in Italy began to appear with lute intabulations alongside the parts for the voices.

nia ...». NV: Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Il Nuovo Vogel. Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500-1700*, 3 vols. (Pomezia, 1977).

21 See Robert Lindell, «Marta gentile che 'l cor m'ha morto. Eine unbekante Kammermusikerin am Hof Maximilians II.», *Musicologica Austriaca* 7 (1987), pp. 59–68. On 1571 festivals: id., «The Wedding of Archduke Charles and Maria of Baviera in 1571», *Early Music* 17 (1990), pp. 253–69, and «La villanella oltremontana: esempi dalla corte imperiale», in Borsetta, *Villanella Napolitana Canzonetta* (cf. fn. 17), pp. 153–62 (with transcription of Gorzani's villanella «Marta gentil»).

But this reveals more about the commercial fortunes of such books than anything precise about possible performance practices, which surely differed from those of the improvisers of the »early villanella«.

The image shows a two-page manuscript. The left page contains three systems of musical notation with lyrics. The lyrics are:   
 Di piante di sospir netrou il core Mi dispettato Amore  
 E chi mi straha a terre Non mi riduce ahi me' non mi nel morte.  
 Di piante di sospir netrou il core Mi dispettato Amore  
 E chi mi straha a terre Non mi riduce ahi me' non mi nel morte.  
 Di piante di sospir netrou il core Mi dispettato Amore  
 E chi mi straha a terre Non mi riduce ahi me' non mi nel morte.

The right page shows four empty musical staves and a block of lyrics:   
 Di tal e tanto uasi a tutto il core  
 Mi dispettato Amore  
 E chi mi straha a terre  
 Non mi riduce ahi me' non mi nel morte  
 Mi dispettato Amore  
 E chi mi straha a terre  
 Non mi riduce ahi me' non mi nel morte  
 Di tal e tanto uasi a tutto il core  
 Mi dispettato Amore  
 E chi mi straha a terre  
 Non mi riduce ahi me' non mi nel morte

Figure 3: *Libro di Villanelle* »Monaldi Brancaleonis et suorum amicorum« (I-MOe, MS a.k.6.31): »Di piante e di sospir« by »Cavaliere del Leuto«

On the other hand, such practices *are* surely reflected in the few but precious surviving Italian manuscript sources of villanellas with intabulation. The oldest appears to be the MS a.k.6.31 in the Biblioteca Estense in Modena, the *Libro di Villanelle* of »Monaldi Brancaleonis et suorum amicorum«, a collection copied in northern Italy at the end of the sixteenth century in a format very similar to the contemporary editions published by Paolo Bellasio, Lelio Bertani or Simone Verovio: a score in choirbook that includes the three vocal parts and a lute in-

tabulation. Unfortunately, with the exception of a single complete piece, all the pages intended for the lute are empty, save for bare staves.<sup>22</sup>

The second source that I wish to cite is a manuscript that has now disappeared but which is preserved in a complete eighteenth-century transcription that also includes notation for the modern guitar; the manuscript belonged to Oscar Chilesotti and is now in Bassano del Grappa.<sup>23</sup> This source offers examples of villanella patterns set as dances.<sup>24</sup>

14

Nr. 14. Villanelle.  
(Pag. 28 dell'originale).

Figure 4: Chilesotti Lute Book, *Villanella*, in the guitar transcription ed. Oscar Chilesotti (Lipsia, 1890), p. 14

22 On this manuscript, which contains also one villanella by »S. Cavalier del Leuto« (»Di pianti e di sospir notrisco il core«, text by Giuliano Paratico, music possibly by Fabrizio Dentice), see Fabris, *Da Napoli* (cf. fn. 10), p. 51. For other Italian lute manuscripts and prints including villanelles (Lucca, Biblioteca Governativa, 774; some mss. in the Biblioteca Riccardiana, Florence: 2971, 2977; Fallamero Lutebook 1584 etc.) see Cardamone, *The Canzone Villanesca* (cf. fn. 2), vol. 1, pp. 262–3. In addition: Orazio Vecchi, *The Four-Voice Canzonettas with Original Texts and Contrafacta by Valentin Haussmann and others*. Recent Researches in the Music of the Renaissance 92–3, ed. Ruth I. De Ford, 2 vols. (Madison, 1993), Introduction and p. 9 (Table 1: *Intabulations of Vecchi Canzonettas*).

23 *Da un codice Lauten-Buch del Cinquecento. Trascrizioni in notazione moderna di Oscar Chilesotti* (Lipsia, 1890, reprint Bologna, 1968).

24 The only direct mention of »quel grazioso ballo / detto la villanella, / cosa certo assai bella« is in Giovan Battista Del Tufo, *Ritratto o Modello delle grandezze, delitie e meraviglie della nobilissima Città di Napoli: testo inedito del Cinquecento* [1588], ed. Calogero Tagliareni (Naples, 1959), quoted also in Gennaro Maria Monti, *Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli* (Città di Castello, 1925), p. 4, with other examples of *Ballo della villanella*.

The third source is the well known »Bottegari Lute Book«, a manuscript now in the Biblioteca Estense in Modena (MS C.311) but of Florentine origin, compiled sometime after 1574. In this precious collection we find numerous examples of »proto-monody«, including villanellas called *aeri* with mensural notation for a solo voice and an intabulation of the song that constitutes a true *basso continuo*. Amongst the many examples of the genre copied into the Bottegari manuscript are the two *villanelle-aeri* by Fabrizio Dentice, »Empio cor« and »Amor che deggio far«. <sup>25</sup>

I have stressed the improvised nature of the lute accompaniments in the solo vocal performance of the »early villanella«. A recent study of the *chitarra italiana* by Renato Meucci gives for the first time an idea of the sort of instrument preferred for such a practice. <sup>26</sup> There was in fact a type of lute called *chitarra*, but without the characteristics normally associated with the instrument in the form of a figure of eight body shape and with a flat back which became so fashionable in the sixteenth century, and known as the *chitarra spagnola*. The »Italian« instrument was probably built in a way that favoured rapid strumming of chords rather than the playing of counterpoint typical of the more refined music for the lute, and it could have facilitated the practice of improvised accompaniment of villanellas. It is no wonder, then, that we regularly find names such as *chitarrino* or *chitarrino alla napoletana* in connection with the performance of villanellas in the late sixteenth century. <sup>27</sup> Prince Carlo Gesualdo da Venosa himself and the aristocratic musicians in his circle were, according to Scipione Cerreto, excellent performers on the *chitarrino*. <sup>28</sup>

The experiments in solo song made by the Neapolitans well before 1570 helped foster the fashion for monody accompanied by chordal instruments such as the lute, guitar and later, the chitarrone. Nino Pirrotta, Howard Mayer Brown and more recently, John Hill, have constructed a new and innovative theory proposing the existence of a »school of *cantar recitando* in Naples not

25 Modern edition of Dentice's *aeri* in Fabris, *Da Napoli* (cf. fn. 10), pp. 71–6 (see also Introduction and a description of the source at p. 50).

26 Renato Meucci, »Da chitarra italiana a chitarrone: una nuova interpretazione«, *Enrico Radesca di Foggia e il suo tempo. Atti del convegno di studi, Foggia ... 2000*, ed. Francesca Seller (Lucca, 2001), pp. 37–57.

27 On the existence of other instruments named »alla napoletana« see the earliest inventory of Neapolitan lutemakers published by Francesco Nocerino, »La bottega dei »violari« napoletani Albanese e Matino in un inventario inedito del 1578«, *Liuteria Musica e Cultura* [20] (1999–2000), pp. 3–9.

28 Scipione Cerreto, *Della pratica musica vocale, et strumentale* (Naples, 1601, reprint Bologna, 1969), pp. 157sq.

long after the mid-sixteenth century<sup>29</sup> that anticipated the Florentine experiments of Giulio Caccini and others, based on models for improvising songs derived from that of the villanella, and which became known as *aere*, for one voice accompanied by lute or *chitarrino*. From Naples these *aeri* (that is, »villanella-monodies«) initially became established in Rome, as a first phase, where the presence of virtuoso Neapolitan musicians consolidated a style of singing considered as »alla napoletana« and from which the *romanesca* was subsequently derived.<sup>30</sup> It was in this environment of experimentation that Caccini (called »Romano«) received his early musical education. Because Caccini left Rome for Florence while he was still very young, he did not have the opportunity to be directly involved in the ensuing stylistic evolution of the »maniera di cantare« to the lute, theorbo or guitar which flourished mainly thanks to the patronage of Cardinal Montalto.<sup>31</sup>

- 29 See John Walter Hill, *Roman Monody, Cantata and Opera from the Circles around Cardinal Montalto* (Oxford, 1997), vol. 1, pp. 57–139. Hill's theory follows the pioneers: Pirrotta, *Li due Orfei* (cf. fn. 8); Howard Mayer Brown, »The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad«, *Early Music* 9 (1981), pp. 147–68; id., *Petrarch in Naples* (cf. fn. 8); id., *Lasso in Naples* (cf. fn. 8); Cardamone, *The Canzone Villanesca* (cf. fn. 2); id., *The Prince and Princess* (cf. fn. 11); id., *The Prince of Salerno* (cf. fn. 11); id., »Orlando di Lasso and Pro-French Factions in Rome«, *Orlandus Lassus and his Time: Colloquium Proceedings, Antwerpen ... 1994*. Yearbook of the Alamire Foundation 1, ed. Ignace Bossuyt (Peer, 1995), pp. 23–47.
- 30 See Hill, *ibid.*, vol. 1, pp. 180–234, and Tim Carter, »Giulio Caccini: New Facts, New Music«, *Studi Musicali* 16 (1987), pp. 13–31.
- 31 Hill, *ibid.*, vol. 1, pp. 110–22, and my review of Hill's book published in the *Journal of the Royal Musical Association* 125 (2000), pp. 287–99.



Jürgen Heidrich

Vokale Gattungen in der Vihuela-Musik des  
16. Jahrhunderts – Intavolierungen von Messensätzen  
Josquins in Miguel de Fuenllanas *Orphénica Lyra*

I.

Einige der äußeren Voraussetzungen, von denen sich die nachfolgenden, ausdrücklich als Skizze zu verstehenden Überlegungen ableiten, seien knapp rekapituliert: Den Platz der im 16. Jahrhundert in ganz Europa außerordentlich weit verbreiteten und populären Laute nimmt in Spanien ein eigentümliches Instrument ein, die normalerweise sechschörige Vihuela da mano,<sup>1</sup> deren Erscheinungsbild und Wirkungsfeld ist freilich in mehrfacher Hinsicht eng begrenzt: Eine erste Beschränkung betrifft die Überlieferung in nur ausgesprochen wenigen handschriftlichen Quellen: Der weit überwiegende Teil des bekannten Repertoires ist in – gleichwohl nur sieben – spanischen Druckausgaben erhalten; diese – hieraus ergibt sich eine weitere Einschränkung – sind sämtlich in dem engen Zeitraum zwischen 1536 und 1576 erschienen.<sup>2</sup> Die Vihuela-Drucke verwenden als Aufzeichnungsform – mit einer Ausnahme<sup>3</sup> – den mit Ziffern operierenden Standard-Typus der italienischen Lautentabulatur und sind zumindest in Teilen als regelrechte Lehrwerke mit ausdrücklich didaktischem Anspruch konzipiert: In der Einleitung finden sich mitunter umfangreiche propädeutische Erläuterungen zu Zeichenvorrat, Spielweise, Repertoire etc. Festzu-

- 1 Vgl. dazu grundlegend John Ward, *The Vihuela da mano and its Music (1536–1576)*, PhD diss. University of New York 1953, und John Griffiths, »The Vihuela: Performance Practice, Style, and Context«, in: *Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern interpretation*, hrsg. von Victor Anand Coelho, Cambridge 1997 (Cambridge Studies in Performance Practice, 6), S. 158–179.
- 2 Luis Milán, *Libro de Música de Vihuela de mano. Intitulado El maestro*, Valencia 1536 (RISM M 2724); Luis de Narváez, *Los seys Libros del Delphin de Música de Cifras para tañer Vihuela*, Valladolid 1538 (RISM N 66 / 1538<sup>22</sup>); Alonso Mudarra, *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela*, Sevilla 1546 (RISM M 7725); Enríquez de Valderrábano, *Libro de Música de Vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid 1547 (RISM V 32 / 1547<sup>25</sup>); Diego Pisador, *Libro de Música de Vihuela*, Salamanca 1552 (RISM P 2448 / 1552<sup>35</sup>); Miguel de Fuenllana, *Libro de Música para Vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Sevilla 1554 (RISM F 2093 / 1554<sup>32</sup>); Esteban Daça, *Libro de Música en Cifras para Vihuela intitulado El Parnasso*, Valladolid 1576 (RISM DD 1274 I,1 / 1576<sup>8</sup>).
- 3 Luis Milans *Libro de Música* verwendet die sogenannte »spanische« Tabulatur: Es handelt sich um den italienischen Typus mit freilich in der Reihenfolge vertauschten Chören.

halten ist ferner und nach Lage der Quellen plausibel erscheint, dass die Vihuela-Bücher für eine bestimmte Zielgruppe aus dem gehobenen patrizischen, wohl auch höfischen Milieu konzipiert waren – im Gegensatz etwa zu den deutschen Lautentabulatur-Drucken der Zeit, die sich erkennbar an ein städtisch-bürgerliches Publikum richteten. Dazu passt auch, dass in den spanischen Drucken mehr oder weniger deutlich ein humanistischer Bildungsanspruch formuliert ist, im Sinne einer bewussten Einbindung in seit der Antike wirksame ideengeschichtliche Traditionen: Das berühmte und vielfach reproduzierte Titelbild zu Luis Miláns *El Maestro* mit dem Vihuela spielenden »grande orpheo primero inventor«, dem sagenhaften Erfinder der Musik Orpheus, bringt diese Vorstellung beispielhaft zum Ausdruck.<sup>4</sup> In den spanischen Vihuela-Drucken des mittleren 16. Jahrhunderts, so scheint es, spiegelt sich das Selbstverständnis der Privilegierten.

## II.

Vor diesem allgemeinen Hintergrund sind nun die Überlegungen zum Repertoire der Vihuela da mano zu präzisieren: Prinzipiell setzt sich der Bestand dieser Drucke – in der Reihenfolge der Zunahme des vokalen Anteils – aus drei großen Bereichen zusammen: 1. reine Instrumentalstücke, insbesondere Fantasien, Pavanen, Variationen und Tientos, sodann 2. volkssprachlich-liedhafte, vihuela-begleitete Vokalsätze (Romanzen, Villanellen, Sonette etc.), schließlich 3. mannigfaltige Intavolierungen von Vokalmusik. Im Zentrum der folgenden Überlegungen wird der letztgenannte Bereich stehen, insbesondere jenes Repertoire, das auf solche Vorlagen zurückgeht, die mehrheitlich dem Bereich der geistlichen Vokalpolyphonie zugehören.

Erstaunlich für die Vihuela-Musik insgesamt ist zunächst einmal, welches weite Feld der Intavolierungspraxis sich eröffnet: Man findet vollständige Motetten, Magnificat-Kompositionen, auch einzelne Messensätze, ja sogar für die Vihuela eingerichtete komplette Messzyklen.<sup>5</sup> Dabei gilt das Interesse der Vihuelisten nicht nur den bedeutenden aktuellen Meistern der eigenen Generation, sondern durchaus auch prominenten Komponisten vergangener Jahrzehnte, und zwar mit »internationaler« Perspektive: Neben den modernen spanischen bzw. in Spanien wirkenden Zeitgenossen Cristóbal de Morales (\* um 1500), Nicolas Gombert (\* um 1495) oder Francisco Guerrero (\* 1528) stehen Philippe Ver-

4 Vgl. Isabel Pope, »La vihuela y su música en el ambiente humanístico«, in: *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961), S. 354–376; John Griffiths, »At Court and at Home with the Vihuela de mano«, in: *Journal of the Lute Society of America* 22 (1989), S. 1–27.

5 Diego Pisadors Sammlung von 1552 enthält acht vollständig intavolierte Messzyklen Josquins.



delot (\* zwischen 1480 und 1485), Adrian Willaert (\* um 1490) oder auch noch die rund zwei Generationen ältere, gewissermaßen schon »historische« Autorität Josquin Desprez (\* zwischen 1450 und 1455). Ein erster Überblick über das erhaltene Repertoire erweist somit eine vielschichtige Affinität zur Vokalmusik: Es scheint, als habe man in diesem Sinne die prominente Vokalmusik als hohes Ideal der gleichsam hermetischen und exklusiven Vihuela-Kunst angesehen.

Das in der Folge freilich nur in Stichproben untersuchte Material ist jedenfalls dadurch charakterisiert, dass ihm komplett Fremdanregungen zugrunde liegen: Es handelt sich im eigentlichen Sinne um Bearbeitungen, wobei diese besondere Ausprägung der Vihuela-Musik in den einzelnen Drucken quantitativ unterschiedlich stark vertreten ist: Der früheste Druck *El Maestro* Luis Miláns von 1536 bringt überhaupt keine Intavolierungen geistlicher Sätze,<sup>6</sup> und nur eine begrenzte Anzahl Beiträge enthält auch die zehn Jahre spätere Sammlung Alonso Mudarras;<sup>7</sup> in Luis de Narváez<sup>8</sup> und Enriquez de Valderrábanos<sup>9</sup> Vihuela-Büchern sind die relativ wenigen auf geistliche Vorlagen zurückgehenden Sätze stark bearbeitet und entfernen sich im Sinne einer oft sehr freien Paraphrase bisweilen ausgesprochen weit vom Original. Demgegenüber sind in Miguel de Fuenllanas *Orphénica lyra*<sup>10</sup> mehrere Dutzend sich mehrheitlich sehr genau an der Vorlage orientierende Intavolierungen erhalten (zum Teil in der Anordnung Fantasie/Intavolierung/Fantasie/Intavolierung etc.), und spektakulär ist auch die bereits angedeutete Zusammenstellung von acht vollständigen Messen Josquins in Diego Pisadors Sammlung.<sup>11</sup>

Diese enorme Konzentration im eigentlichen Sinne ursprünglich geistlicher Musik in »weltlichem« Kontext erstaunt und verlangt einen ersten Erklärungsversuch. Offenbar haben wir es mit einem prinzipiellen Funktionswandel dieses Repertoires zu tun: Die vormals zum großen Teil für die Verwendung in Gottesdienst und Liturgie konzipierten Stücke erfahren durch die Adaption für die Vihuela eine Ausweitung des Wirkungsfeldes aus dem engeren liturgisch-gottesdienstlichen Bereich in höfische oder doch zumindest großbürgerlich-patrizische

6 Siehe die Edition von Charles Jacobs: Luis de Milán, *El Maestro*, Harmony Park, Pa. 1971.

7 Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*, hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1949 (Monumentos de la Música Española, 7).

8 Luis de Narváez, *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*, hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1945 (Monumentos de la Música Española, 3).

9 Enríquez de Valderrábano, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, hrsg. von Emilio Pujol, Barcelona 1965 (Monumentos de la Música Española, 22/23).

10 Miguel de Fuenllana, *Orphénica lyra*, hrsg. von Charles Jacobs, Oxford 1978.

11 Vgl. dazu insbesondere Marc Honegger, »La tablature de Diego Pisador et le problème des altérations au XVIe siècle«, in: *Revue de musicologie* 59 (1973), S. 38–59 und S. 191–230, 60 (1974), S. 3–32.

Lebensformen. Im Grunde handelt es sich um einen ausgesprochen modernen Vorgang: Die Rezeption der Vorlagen geschieht primär mit Blick auf ihre Eigenschaft als musikalisches Kunstwerk, denn die Vihuela und ihre soziale Verortung verweist keinesfalls zwingend auf ihren Einsatz in eingeschränkt religiösem Milieu. Noch weniger ist die Einbeziehung in liturgische Prozesse wahrscheinlich, wie hätte man sich auch die Mitwirkung eines akustisch überhaupt nicht durchsetzungsfähigen, gleichwohl artifiziell auf höchstem Niveau agierenden Vihuelisten in einer Messfeier vorstellen sollen? Und die Praxis der bloßen Begleitung zum Beispiel eines vokal ausgeführten Messensatzes spräche vielleicht sogar gegen das in den Quellen immer wieder formulierte Selbstverständnis und den elitären Anspruch der Vihuela-Kunst; sie ist auch in keiner Quelle bezeugt. In diesem Sinne also repräsentieren diese Vokalmusikbearbeitungen eine ausgesprochen breite Tendenz bzw. Entwicklung hin zur Profanisierung geistlicher Musik, übrigens bemerkenswerterweise gerade zur Zeit des Tridentiner Konzils (1545–1563). Es ist hier eine Entwicklung zu beobachten, die in dieser Konzentration und auch im Ausmaß der offensichtlichen Akzeptanz, ja Legitimierung mit Blick auf musikalisches Repertoire sonst kaum ihresgleichen hat, lässt man einmal etwa vergleichbare Phänomene auf dem zumindest halb-sakralen Felde der Orgelmusik beiseite. Auf der Hand liegt zudem, dass die Vihuelamusik infolge der Adaption bedeutender vokalpolyphoner Werke mit Blick auf ihren sozialhistorischen Status eine erkennbare Nobilitierung erfahren hat.

### III.

Vor dem Hintergrund dieser engen Bindung, zum Teil sogar Abhängigkeit des Vihuela-Repertoires von vokalen Vorlagen insgesamt seien nun einige Einzelphänomene genauer untersucht, diese sind sämtlich der *Orphénica lyra* des von Geburt an blinden, am Hof König Philipps II. tätigen Vihuelisten Miguel de Fuenllana entnommen, der mit insgesamt 188 Stücken umfangreichsten Repertoiresammlung überhaupt;<sup>12</sup> außerordentlich hoch ist der Anteil an Intavolierungen, er beträgt knapp die Hälfte. Aus Gründen einer repräsentativen Materialkonzentration wird die Untersuchung noch weiter eingeschränkt und ausschließlich die Bearbeitung von Messensätzen Josquins in das Zentrum der Überlegungen gerückt; dabei handelt es sich um die in Tabelle 1 (siehe folgende Seite) genannten Stücke.

Im Zusammenhang mit den Vihuela-Tabulaturen ist nun ein interessantes, häufiger zu beobachtendes Phänomen wichtig, das bereits verschiedentlich, so

12 Vgl. Ch. Jacobs, Miguel de Fuenllana (wie Anm. 10), S. xi–xvi.

Tabelle 1

Komposition Josquins	Satzteil in <i>Orphénica lyra</i>
Missa <i>Hercules Dux Ferrariae</i>	Pleni
Missa <i>Pange lingua</i>	Benedictus
Missa <i>de Beata Virgine</i>	Credo
Missa <i>La sol fa re mi</i>	Kyrie I
	Christe
	Kyrie II
	Gloria (Qui tollis)
Missa <i>Faisant regretz</i>	Kyrie I
	Kyrie II
	Gloria (Et in terra)

weit zu sehen vor allem unter aufführungspraktischen Aspekten, Gegenstand von Untersuchungen war. Gemeint ist das Verfahren, in einem intavolierten Vihuela-Satz eine Stimme in der originalen Tabulatur durch rote Farbe hervorzuheben und überdies bisweilen zu textieren.<sup>13</sup>

Im Zentrum der folgenden Betrachtungen sollen Versuche stehen, diesen eigentümlichen Sachverhalt seinem Wesen nach zu deuten, sodann sind grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis vokal/instrumental anzustellen, und schließlich ist noch zu skizzieren, welcher spezifische Werkbegriff in diesem Phänomen zum Ausdruck kommt. Ungeachtet einmal der verschiedentlich diskutierten aufführungspraktischen Fragestellung, ob die so akzentuierte rote Stimme zu spielen, zu singen oder – als eine Verdopplung – gleichzeitig zu singen und zu spielen ist, soll hier zunächst interessieren, was eigentlich in diesen Sätzen rot markiert wird. Zumindest in den Josquin-Intavolierungen Fuenllanas ergibt sich ein weitgehend einheitliches Bild. Zu erinnern ist nochmals daran, dass sich Fuenllanas Intavolierungen außerordentlich präzise an die Vorlage halten, deutlich ist das Bemühen erkennbar, Josquins Vokalsatz so vollständig und uneingeschränkt als möglich zu übernehmen, diesen allerdings – wo möglich – mit typischen Spielfiguren und Ornamenten instrumentengerecht zu gestalten.

Die Praxis der roten Bezifferung sei am Beispiel der Vokalvorlage des zweiten Kyrie aus der Missa *La sol fa re mi* kommentiert (Notenbeispiel 1, folgende Seite). Fuenllana hat in diesem Falle den unverändert übernommenen Tenor seiner Vorlage rot markiert, damit jene Stimme, die strukturell besonders auffällig gestaltet ist, weil allein sie pausenlos das der gesamten Messe zugrunde liegende Soggetto *La sol fa re mi* intoniert, und zwar in zwei verschiedenen Hexachordräumen (vgl. die Markierungen im Notenbeispiel). Hier und in den übr-

13 Siehe die Bemerkungen (mit Literaturverweisen) zu diesem Themenfeld bei Ch. Jacobs, ebda., S. xxxvii–xxxix.

50

i - son, e - le

Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri -

son, Ky ri -

55

i - son, e - le - i - son, e - le

son, Ky - ri - e - e - le

e e - le - i - son, Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri -

e e - le - i - son, Ky ri -

60

i - son -

i - son, i - son -

e, Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son -

e e - le i - son -

Notenbeispiel 1: Josquin Desprez, Kyrie 2 aus der *Missa La Sol Fa Re Mi*, nach Josquin des Prés, *Werken*, hrsg. von Albert Smijers, Reihe 2: *Missen*, Bd. 1, Amsterdam 1926, S. 36 (Schlüssel modernisiert, Notenwerte halbiert)

gen, in diesem Rahmen nicht weiter zu behandelnden Sätzen aus Josquins Soggetto-Messe kommt es dem Bearbeiter offensichtlich darauf an, stets genau diejenige Stimme hervorzuheben, die in größtmöglicher Konzentration das kompositorische Ausgangsmaterial der gesamten Messe transportiert. Und aus dieser Beobachtung heraus ist vielleicht erklärbar, warum gerade diese Messe von Fuenllana (und noch anderen Vihuelisten, etwa Narváez und Mudarra) wohl aus den mehrfachen und weit verbreiteten Petrucci-Auflagen herangezogen worden ist: Die Missa *La sol fa re mi* gilt als exponiertes Beispiel artifizierlicher Auseinandersetzung mit begrenztem musikalischen Material, als klassischer Fall einer so genannten Ostinato-Messe:<sup>14</sup> Auf der Grundlage eines nur fünf Töne umfassenden Soggettos wird mit den Mitteln der rhythmischen Modifikation, hexachordalen Transposition, schließlich auch der kontrapunktisch-motivischen Verarbeitung das musikalische Geschehen entwickelt: Komplexer Höhepunkt in Josquins Vertonung ist der Schlusssatz, das Agnus Dei, in dem eine außerordentliche Verdichtung des Soggettos durch die Verwendung in allen Stimmen bewirkt, dass praktisch überhaupt kein anderes musikalisches Material zusätzlich zum Einsatz kommt. Etwa ähnlich ist der Fall bei der Missa *Faisant regretz* gelagert:<sup>15</sup> Ihr liegt ein knappes Vierteltonmotiv zugrunde, das dem Beginn des Refrains aus der Chanson »Tout a par moy« entnommen ist; dessen Handhabung durch Josquin geschieht ähnlich wie in *La sol fa re mi*.

Doch seien die Überlegungen zu den roten Ziffern in Fuenllanas Tabulatur weitergeführt:

Tabelle 2

Titel	Satzteil	Art der Bezifferung
Missa <i>Hercules Dux</i>	Pleni	keine roten Ziffern
Missa <i>Pange lingua</i>	Benedictus	keine roten Ziffern
Missa <i>de BMV</i>	Credo	T (Choral, mensural); B
Missa <i>La sol fa re mi</i>	Kyrie I	B (nur Soggetto)
	Christe	T (auch Fremdmaterial)
	Kyrie II	T (nur Soggetto)
	Gloria (Qui tollis)	T (nur Soggetto)
	Kyrie I	T (nur Soggetto)
Missa <i>Faisant regretz</i>	Kyrie I	T (nur Soggetto)
	Kyrie II	T (nur Soggetto)
	Gloria (Et in terra)	T (nur Soggetto)

14 Grundlegend zur Satzanlage dieser berühmten Komposition: Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Bd. 1, Tutzing 1962, S. 166–171; James Haar, »Some remarks on the »Missa La sol fa re mi.« in: *Josquin des Prez. Proceedings of the International Josquin Festival-Conference ... New York City ... 1971*, hrsg. von Edward E. Lowinsky, London 1976, S. 564–588.

15 H. Osthoff, ebda., S. 161–164.

Aus der vorstehenden Übersicht erhellt, dass es Fuenllana in den beiden Soggetto-Messen *La sol fa re mi* und *Faisant regretz* – mit einer Ausnahme – darum zu tun war, eben jene Stimmen rot hervorzuheben, die ausschließlich das Soggetto transportieren; es ging ihm nicht um eine schematische Exponierung der Tenor- oder Superius-Gerüststimmen (was ja auch denkbar gewesen wäre), sondern Absicht war in beinahe allen Beispielen tatsächlich, stets die pausenlos das Soggetto intonierende Stimme zu markieren; wie der Fall des Kyrie I der Missa *La sol fa re mi* zeigt, konnte das eben auch der Bassus sein.

#### IV.

Wie ist nun dieser Sachverhalt zu interpretieren? Welche Idee steht hinter diesem Vorgang? Festzuhalten ist zunächst, dass die rote Stimme im Vergleich mit der vokalen Vorlage durchweg völlig unangetastet bleibt und dass sich instrumentenspezifische Modifikationen, wo vorhanden, stets auf die nicht rot gedruckten Stimmen beziehen: In diesem Sinne ist die rote Stimme ein wirkliches Zitat aus der Vorlage.

Es scheidet sodann die Vorstellung aus, dass die roten Ziffern gewissermaßen im Falle einer eventuellen ›teik-vokalen Ausführung die für die Singstimme besonders interessante oder ergiebige Stimme akzentuieren: Im Sinne einer kantilenhaften und vor allem kontinuierlichen Gestaltung gäbe es sicher eindrucksvollere Möglichkeiten, um eine vihuela-begleitete Vokalstimme in Szene zu setzen als etwa die eintönige (für sich genommen: langweilige), zudem diskontinuierliche Soggetto-Stimme (Tenor) beispielsweise am Schluss des Gloria *Faisant regretz* (Notenbeispiel 2, folgende Seite).

Wenn also nicht zur Hervorhebung einer veritablen Gesangsstimme, so bleibt als Konsequenz die Einsicht, dass die roten Ziffern einen didaktisch-strukturellen Sinn haben müssen, dass sie nicht, oder nicht primär eine aufführungsspezifische Bedeutung haben, sondern die Wesenhaftigkeit des Satzes veranschaulichen sollen. Tatsächlich stehen die roten Ziffern in diesen Fällen für das musikalische Fundament, gleichsam das Essenzielle des Satzes, eben die kompositorische Idee schlechthin. Führt man diesen Gedanken weiter, so lassen sich die roten Zeichen als eine Signatur der Artifizialität verstehen, weil sie die kompositorische Faktur in nuce exponieren, und – damit zusammenhängend – gewissermaßen die fortwährende Autorität des Komponisten Josquin Desprez plakativ in das Bewusstsein rücken. Offenbar prägen diese Kategorien den Werkbegriff dieser Phänomene maßgeblich. Dazu drängt sich die freilich anachronistische, gleichwohl eindrucksvolle Metapher auf, die August Wilhelm Ambros in seiner *Geschichte der Musik* von 1862 mit Blick auf die choralge-

## Vokale Gattungen in der Vihuela-Musik

25

bi, prop - ter magnam glo - ri - am tu - am, Do - mi - ne De - us, rex cae - le -  
 prop - ter magnam glo - ri - am tu - am, Do - mi - ne De - us, rex cae - le -  
 bi, prop - ter ma - gnam glo - ri - am tu - am.  
 bi, prop - ter magnam glo - ri - am tu - am.

30

stis, De - us Pa - ter om - ni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -  
 stis, De - us Pa - ter om - ni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -  
 De - us Pa - ter om - ni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -  
 De - us Pa - ter om - ni - pot - ens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - su Chri -

35

Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Je - su Chri -  
 stis, De - us Pa - ter om - ni - pot - ens. Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,  
 Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris, Je - su Chri -  
 stis, De - us Pa - ter om - ni - pot - ens. Do - mi - ne De - us, a - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

Notenbeispiel 2: Josquin Desprez, Gloria aus der *Missa Faisant regretz*, nach Josquin des Prés, *Werken*, hrsg. von Albert Smijers, Reihe 2: *Missen*, Bd. 3, Amsterdam 1951, S. 37.

stützten Cantus firmus-Messen des 15./16. Jahrhunderts entwickelte:<sup>16</sup> Wie in einer Monstranz der dürre Reliquienknochen, gleichwohl als »symbolischer Kern« von fein ziseliertem kunstvollem Maßwerk umhüllt sei, so sei der breit und schmucklos in Pfundnoten daliegende Choral-Cantus firmus – gleichsam als der substanzielle geistige Gehalt der Komposition – in ornamental-figurierende Außenstimmen eingebettet; das Bild ließe sich modifiziert auf unsere Vihuela-Tabulatur übertragen, mit der rot bezifferten Stimme als dem symbolhaften ideellen Kern.

Vor diesem Hintergrund sind weitere notationstechnische Sachverhalte auffällig: Ungeachtet einmal der Hypothese, dass die rote Stimme hier primär strukturelle Bedeutung habe und nicht nur aufführungspraktischer Hinweis sei, ist vor allem daran zu erinnern, dass es sich, wie in zahlreichen anderen Beispielen – vor allem bei den Sololiedformen innerhalb der Vihueladrucke – um die Zusammenführung vokaler und instrumentaler Textur in einem und demselben Notationssystem handelt, und zwar hier unter Verwendung des gleichen Zeichenvorrats. Dieser Vorgang ist ja keinesfalls selbstverständlich, denkt man an die prinzipiell differenzierende Aufzeichnungsform von Vokalmusik in Mensuralnoten und demgegenüber die spezifischen Tabulaturformen für Instrumente.

## V.

Es bleibt von dem in Tabelle 2 zusammengestellten Material noch das Credo aus der *Missa de Beata Maria Virgine* zu kommentieren: Die beiden restlichen Beispiele aus den Messen *Hercules Dux Ferrariae* und *Pange lingua* fallen aus der Betrachtung, weil sie keine roten Ziffern enthalten.

Gänzlich anders als *La sol fa re mi* und *Faisant regretz* ist Josquins Marienmesse gearbeitet. Es handelt sich um die einzige seiner Messen, denen ein vollständiges Choralordinarium zugrunde liegt:<sup>17</sup> Kyrie und Gloria sind vierstimmig, der Rest der Messe ist fünfstimmig. Grund für diese Stimmenerweiterung ist, dass ab dem Credo ein zusätzlich hinzugenommener Tenor II einen strengen Quintkanon mit dem bis dahin allein den choral-tragenden Tenor I bildet.<sup>18</sup> Die kompositorische Idee ist also im Vergleich mit den zuvor untersuchten Messen eine völlig andere: Statt kleinräumiger, ostinatohaft eingesetzter Soggetti ist das Satzgefüge auf der Grundlage der liturgischen choralen Melodie

16 August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, Bd. 3, Leipzig (1868), <sup>3</sup>1893, S. 16.

17 H. Osthoff, Josquin Desprez (wie Anm. 14), S. 181–186; Edition in: Josquin des Prés, *Werken*, hrsg. von Albert Smijers, Reihe 2: *Missen*, Bd. 3: *Missa De beata virgine*, Amsterdam 1952.

18 H. Osthoff, ebda., S. 183.





durch groß dimensionierte Linearität geprägt, die durch den kontrapunktisch-komplexen Choralkanon noch potenziert erscheint.

Wie nimmt sich nun Fuenllana dieses Sachverhaltes an? Ein Blick auf die Quelle (Abbildung 1, vorhergehende Seite) verrät, dass Fuenllana zusätzlich zur Tabulatur vorab eine in Mensuralnoten aufgezeichnete Stimme mitteilt: Es handelt sich um den choral-tragenden Tenor I. In einer Notiz gibt der Bearbeiter vorab die Erklärung,<sup>19</sup> dass es, jedenfalls im ersten Teil des Credos, technisch zu schwierig sei, auch die fünfte Stimme noch instrumental auszuführen: Der Tenor fehlt also zunächst im Vihuela-Satz. Interessanter- und überraschenderweise sind die korrespondierenden roten Ziffern nicht die sich aus dem Tenor herleitende Kanonstimme, was aufführungspraktisch vielleicht nahe gelegen hätte, sondern der Bassus der Vorlage. Dies wirkt um so rätselhafter, als in der Tabulatur die Kanonstimme – wenn auch sprunghaft – enthalten ist und durch eine rote Markierung einfach zur zweiten vokalen Stimme hätte gemacht werden können. Wie auch immer: Die Komplexität des instrumentalen Satzes nimmt in der Secunda pars noch zu, denn hier sind der Vihuela nun tatsächlich alle fünf Stimmen anvertraut, Tenor I und Bassus bleiben weiterhin vokal besetzt bzw. sind danach weiterhin mensural und rot notiert.

Der Ausschnitt aus der Secunda pars des Credos (Abbildung 2, folgende Seite) dokumentiert den Sachverhalt.<sup>20</sup> Angesichts dieser komplexen und dichten Tabulatur sollen abschließende, jetzt wieder mehr allgemeine Bemerkungen der technischen Ausführbarkeit dieses intavolierten Repertoires gelten – oder sollte man sagen: der Unausführbarkeit? Fest steht, dass die Realisierung einer solchen Tabulatur den Instrumentalisten vor enorme technische Probleme stellt. Ein, wie im abgebildeten Beispiel, außerordentlich ›dichter‹ Satz führt bis an die Grenzen des grifftechnisch-physisch Möglichen – erst recht sind die Grenzen im Blick auf die adäquate musikalisch-polyphone Gestaltung erreicht. Wer einmal den intrikaten, mit sublimen polyphonen Mitteln konzipierten Originalsatz Josquins studiert oder auch in einer Interpretation durch ein Vokalensemble gehört hat, wird sofort erkennen, dass die Vihuelisten in diesen Fällen andere Intentionen haben mussten als die unbedingte Darstellbarkeit des vielschichtigen kontrapunktischen Gewebes auf ihrem über nur begrenzte polyphone Möglichkeiten verfügenden Instrument. Mit einem Wort: Wenn der Vihuelist eine derart komplexe Intavolierung zur Hand nimmt, realisiert er zwar – im besten Falle – die Töne der Vorlage, aber er realisiert nicht oder höchstens partiell deren musikalische Struktur.

19 Ch. Jacobs, Miguel de Fuenllana (wie Anm. 10), S. lix, Anm. 4.

20 Auf die Markierung der roten Noten wurde hier verzichtet.

♯ Iosquina cinco,      Orphenica Lira,      Libro tercero.

5                                  6                                  7

pu. as.      Et ascendit in cælum sedet ad dexteram patris. Et iterum

8

venturus est cum gloria iudicare      viuos et mortuos.      Cuius regni

candum      scripturas.      Et ascē

dir in cælum      sedet ad dexteram patris

Et iterum venturus est      cū gloria iudicare

viuos et mortuos      cuius regni

Abbildung 2: Josquin Desprez, Credo aus der *Missa De Beata Virgine* in der Intavolierung von Miguel de Fuenllana (Ausschnitt)

Und so ist in diesem Zusammenhang nochmals auf den Werkbegriff zurückzukommen: Denn offensichtlich spiegelt sich in diesen komplexen Intavolierungen geistlicher Vokalmusik eine modifizierte Auffassung, ein dezidiertes Bedeutungswandel wider, der vielleicht mit dem Begriff der ›Vertikalisierung‹ zu bezeichnen ist. Damit ist gemeint, dass in den Intavolierungen eine »Versenkrechtung« des musikalischen Geschehens stattfindet, wonach nicht der Nachvollzug horizontaler Verläufe uneingeschränkt beabsichtigt ist, sondern mitunter allein die Berücksichtigung simultan erklingender, vertikal übereinander stehender Töne angestrebt wird. Die Vihuelisten denken im Zusammenhang derartig komplexer Abschnitte harmonisch-vertikal, nicht linear-horizontal. Möglicherweise bestärkt diese Hypothese ein Blick auf Miguel de Fuenllanas Bearbeitung des Credo im Originaldruck seiner *Orphénica lyra*: Einerseits ist, ohne Taktbegrenzung und mit horizontaler Perspektive, die vokalpolyphone Stimme in mensuralem System dargestellt; dem steht die kleinformatige, auf eine Semibrevis zugeschnittene und taktähnlich-säulenhafte Einteilung mit suggerierter vertikaler Dimension in der Tabulatur gegenüber: Vielleicht symbolisiert gerade die unmittelbare Gegenüberstellung der beiden verschiedenen Notationsprinzipien das gewandelte Verständnis besonders anschaulich.

Jeanice Brooks

## »New Music« in Late Renaissance France

The story of early monody, the emergence of new styles of accompanied solo song, and the birth of opera in the years around 1600 has traditionally been told something like this:

Once upon a time, in the city of Florence, a group of musicians and scholars met to ponder the defects of the music of their age. Inspired by their humanist studies, and striving to match the marvellous effects of the music of classical antiquity, they succeeded in creating a new kind of solo song. This new music – by virtue of its marvellous expressivity and its ability to project text more clearly than traditional polyphony – enjoyed enormous success. Adapted to the needs of drama, their invention became a cornerstone in the creation of opera, launching a new era in the history of Western art music.

Though this is of course a caricature, the outlines of the tale should seem familiar; not so long ago, versions of it could be heard in most conservatories and university music departments. In recent years, many elements of this story have been demolished or at least significantly refined. We now have a more sophisticated understanding of the relationship of the Florentine »new« music to its precedents, and the print culture in which it was embedded has been receiving increasingly nuanced scrutiny.<sup>1</sup> We are less likely to consider developments in solo song to be solely or even primarily motivated by humanist impulses. We are more inclined to take the conditions of the print market into account when evaluating musicians' claims for novelty, priority or success in the new genres.

Yet one component of the story remains perfectly intact: the centrality of Italy in the discourse. The »new music« (however differently that might be defined today than it was thirty years ago) is almost invariably seen as a uniquely

1 Much of Tim Carter's work, for example, is concerned with critical scrutiny of Caccini's claims in the preface of *Le nuove musiche*, taken at face value by many earlier scholars and a primary source for the genealogy of monody I have described. Carter has convincingly shown that Caccini's songs represent a much less radical break with sixteenth-century styles than the composer would have us believe. See Tim Carter, »On the Composition and Performance of Caccini's *Le nuove musiche* (1602),« *Early Music* 12 (1984), pp. 208–17; Tim Carter, »Caccini's *Amarilli, mia bella*: Some Questions (and a Few Answers),« *Journal of the Royal Musical Association* 113 (1988), pp. 250–73; Tim Carter, *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy* (London, 1992); and Tim Carter, »Printing the New Music,« *Music and the Cultures of Print*, ed. Kate van Orden (New York, 2000), pp. 3–37.

Italian phenomenon.<sup>2</sup> There has been some encouragement for this in the history of our discipline. The desire for a musicological equivalent to the prevailing Burkhardtian vision of art, coupled with a late 19th- and 20th-century obsession with the nation-state or some geographical-linguistic approximation thereof as a controlling concept, provided a strong impetus for a teleological construction in which Italian music was represented as the temporary leader in music's march towards the future. But it would be wrong to see this state of affairs as a product only of unthinking adherence to broad historiographical impulses. The musical sources themselves, according to the methods we have traditionally employed in dealing with them, have provided strong support for the notion of monody as an invention made in Italy. Italian musical sources first notate most clearly the distinctive qualities of the »new music.« And contemporary Italian writers most vociferously claim the *nuove musiche* as their own. French sources, in contrast, are tardy in reflecting the characteristic components of early Baroque singing style. With the exception of the precocious printed monodies in the *Balet comique de la Royne* of 1581, solo song did not exist as a print category in France until 1608, and continuo accompaniment appeared in print only decades later.<sup>3</sup> French sources rarely contain any comments from composers or printers indicating an awareness of or desire for novelty.

Another problem is that until relatively recently, the »new music« was understood as a compositional development, reflecting the bias of modern(ist), highly text-based scholarship and the tendency to conceive of the history of music as the history of composition. It was sometimes claimed that performers contributed to the emergence of the new style, but exactly how was usually left in the air. Again, studies of the past few decades have begun to redress this situation. With a few notable exceptions, though, performer/composers like Giulio Caccini still provide the main focus, in a holdover from the composer-centered approach of old.<sup>4</sup> Before the second decade of the seventeenth century,

2 See the article s.v. »Monody« by Tim Carter and Nigel Fortune in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second ed. (London, 2001; hereafter *NGD2*), vol. 17, pp. 5–6. Here monody is defined as referring only to Italian song; other countries are said to have adopted the new Baroque style monody represents only years later.

3 Though isolated pieces with full or partial continuo accompaniment were printed in France from 1612, the first complete volume of such works was not published until 1647. See Georgie Durosoir, *L'air de cour en France, 1571–1655* (Liège, 1991), pp. 195–7, and the article s.v. »Ballard, Robert (iii)« by Samuel F. Pogue and Jonathan Le Cocq in *NGD2*, vol. 2, p. 560.

4 Recent performer-centered studies of solo song practice and its relationship to print include Laurie Stras, »Recording Tarquinia: Imitation, Parody and Reportage in Ingegneri's *Hor che'l ciel e la terra e'l vento tace*,« *Early Music* 27 (1999), pp. 359–77; and Tim Carter, »Finding a Voice: Vittoria Archilei and the Florentine »New Music,« *Feminism and Renaissance Studies*, ed. Lorna Hutson (Oxford, 1999), pp. 450–67.

virtually none of the French song repertory carries composer attributions; its anonymity, combined with the seeming »backwardness« of the notation in French prints, has contributed to its lack of prominence in musical research.<sup>5</sup>

In sum, our approach has been to see musical texts as providing unmediated access to musical style, a style still largely understood as compositional rather than performative in nature. Viewed in this way, French sources do in fact project a delayed adoption of new vocal styles in comparison to their southern neighbors. But when questions of performance and notation are placed at the center of the examination of French sources, some rather different possibilities start to emerge. It may be time to modify yet another element in our story of monody and to rethink our ideas about its geographical, historiographical, and musical locations.

Among the main sources for any investigation of French vocal practice around 1600 is a set of prints of songs for voice and lute in a seemingly new style. These are the *Airs de cour de differents auteurs*, published in Paris by Pierre Ballard starting in 1608 (details of the first six volumes in the series are supplied in the Appendix). The books are mainly made up of secular strophic *airs* in a variety of idioms. They include tuneful triple-time airs; dance-based songs; a very large number of declamatory pieces in metrically irregular settings; and some dramatic *récits* and dialogues. Most present a vocal line of moderate range with a fair amount of written-out ornamentation, though a significant number require a more extended vocal range or are very profusely ornamented. No composer attributions are included until the fifth book, when composers of a portion of the airs are named in the table of contents and running titles.<sup>6</sup>

Two years before the inception of the lute song series, Pierre Ballard had gained sole control of the family printing firm founded in the mid-sixteenth century by his father, Robert, and Adrian Le Roy. From 1553, when they were awarded the position of royal music printers, Le Roy & Ballard exercised an almost total monopoly on music publishing in France, a monopoly which their heirs would maintain for most of the next two centuries.<sup>7</sup> Robert Ballard died in

5 For a discussion of some of the issues surrounding anonymous publication of sixteenth-century music, see Martha Feldman, »Authors and Anonyms: Recovering the Anonymous Subject in Cinquecento Vernacular Objects,« *Music and the Cultures of Print* (cf. fn. 1), pp. 163–99.

6 On the books and their contents, see Durosoir, *L'air de cour* (cf. fn. 3), pp. 119–49, and Jonathan Le Cocq, *French Lute Song, 1529–1643* (Ph.D. diss. University of Oxford, 1997), vol. 1, pp. 121–32. Modern facsimile editions (Genève, 1980) exist for the first six volumes of the series.

7 On Le Roy & Ballard, see François Lesure and Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* (Paris, 1955); the history of the Ballard firm is

1588; Le Roy continued printing in association with Robert's widow, Lucrece Dugué, until his own death in 1598. At this point Robert's son Pierre took Le Roy's place, publishing in association with his mother. For the next decade, the firm continued to produce books of music in the same format and with the same type – books of polyphonic vocal music printed in separate partbooks using movable type and the single impression method – as they had done for the previous fifty years.

All this was to change soon after Pierre Ballard took sole control of the business in 1606. One of his first acts was to order a new set of music type, almost certainly the characters the firm would use for the lute song books that began to appear in print two years later.<sup>8</sup> The lute and voice format had been used only rarely by French printers before, as it caused considerable technical difficulty, particularly in aligning the vocal and instrumental parts. The new type neatly solved these problems. In addition it set new standards of elegance: the characters for both music and text were modelled after the humanist cursive script most fashionable among French elites, and each page of the lute song books includes beautiful decorated initials and other ornamental elements. That is, the books resemble the luxurious manuscripts of poetry compiled in this period for wealthy courtiers, disseminating courtly fashions to a wider public.

The stylish, courtly look of the prints is partly matched by the content. For the first six volumes, Ballard employed a collaborator, the young lutenist Gabriel Bataille.<sup>9</sup> Like Ballard himself (whose brother, Robert Ballard II, was a royal lutenist), Bataille had close connections with the musical world of the royal court. Amid the pieces he selected and arranged, there are a large number attributed here or elsewhere to Pierre Guédron, then *compositeur de la chambre* of Henri IV and the most celebrated court musician of the time.<sup>10</sup> A number of the

treated in Laurent Guillo's forthcoming catalogue (Centre de Musique Baroque de Versailles, in press). I am grateful to M. Guillo for allowing me to consult his work prior to publication.

- 8 For this description of Ballard's entrepreneurial actions after assuming control of the business, I am indebted to Jonathan Le Cocq, »Experimental Notation and Entrepreneurship in the Seventeenth Century: The *Air de cour* for Voice and Lute, 1608–1643,« *Revue de musicologie* 85 (1999), pp. 270–4.
- 9 On Bataille, see André Verchaly, »Gabriel Bataille et son œuvre personnelle pour chant et luth,« *Revue de musicologie* 26 (1947), pp. 1–24, and the article s.v. »Bataille, Gabriel« by Jonathan Le Cocq in *NGD2*, vol. 2, p. 900.
- 10 In addition to his authorship of a significant quantity of the *airs*, Guédron is the dedicatee of the first volume of the series. On his career, see Lionel de La Laurencie, »Un musicien dramatique du XVIIe siècle français: Pierre Guédron,« *Rivista Musicale Italiana* 29 (1922), pp. 445–72; Don Lee Royster, »Pierre Guédron and the *Air de cour* 1600–1620« (Ph.D. diss. Yale University, 1973); and the article s.v. »Guédron, Pierre« by Jonathan Le Cocq in *NGD2*, vol. 10,



songs, particularly in the later volumes, are identified as coming from recently-performed court ballets. Yet despite the trendy aspect of Bataille's lute song collections, a significant number of the pieces they contain had already been printed in polyphonic vocal versions before the turn of the century; these are listed in table 1.

Table 1: Pre-1600 Concordances for Lute Songs in Bataille

Incipit as in Bataille	Bataille*	Concordances pre-1600*
<i>Amants qui vous plaignez</i> [Bussy d'Amboise]	IV, 64v	TessierG 1582, Croy MS
<i>Arrestés vous icy</i>	II, 33v	LeBlanc1579b
<i>Aupres des beaux yeux de Phillis</i>	II, 18v	Airs1596
<i>Baisés ô Déesses et Dieux</i>	VI, 40v	24Livre1583 (attr. Salmon), Bonnet1585
<i>Beautés vivans portraits</i> [Bertaut]	V, 64v	Airs1597, Tessier MS
<i>Beaux yeux lumiere de mon ame</i>	II, 52v	Airs1596, Aix MS
<i>Belle main dont Amour</i>	III, 50v	Airs1596
<i>De quelle ingrante récompense</i>	I, 64v	Bonnet1600
<i>Des maux si déplorables</i> [Bertaut]	III, 25v	Cerveau1599
<i>Eau vive source d'amour</i> [Baïf]	III, 65v	Cerveau1599
<i>Ennuis trop lents</i> [Durant de la Bergerie?]	II, 44v	ChRil1594
<i>Esprits qui soupirez</i>	I, 65v	Airs1596, Tessier MS
<i>Il est vray je le confesse</i>	III, 50v	Airs1597
<i>La plus miserable amante</i> [La Roque]	II, 38v	TessierC1597
<i>Las je suis tout en feu</i> [Durant de la Bergerie?]	II, 25v	ChRil1594
<i>Lieux que j'ay tant aymés</i>	IV, 43v	Bonnet1600
<i>Lorsqu'un amant de cour</i>	VI, 34v	Cerveau1599, Aix MS
<i>Non je ne croy point</i> [Bertaut]	II, 32v	Cerveau1599
<i>O beau laurier</i>	I, 66v	TessierG1582, 24Livre1583 (attr. Salmon), Bonnet1585
<i>O beaux yeux qui sçavés</i> [Bertaut]	II, 55v	Planson1587, Tessier MS, Aix MS
<i>Or que la nuit et le silence</i> [La Roque]	II, 45v	Airs1597, Tessier MS
<i>Pastoureau m'ayme tu bien</i> [Passerat]	III, 67v	Castro1586
<i>Pleurez ô demons</i>	II, 35v	Tessier1582
<i>Pourquoy le ciel à mon malheur</i>	I, 68v	Airs1597, Aix MS
<i>Pressé d'ennuis</i> [Jacques de Constans]	II, 56v	Tessier1582, Airs1597
<i>Puisque le ciel veut ainsi</i>	III, 51v	Planson1587
<i>Quand le flambeau du monde</i> [Davy du Perron]	I, 54v	Airs1596, Cerveau1599, Tessier MS
<i>Que ferez vous</i> [Desportes]	III, 66v	LeBlanc1579, Croy MS
<i>Quel fruit esperes-tu?</i>	I, 60v	Airs1595, Airs1596, Caignet1597, Aix MS
<i>Qui prestera la parole</i> [Du Bellay]	IV, 57v	LeBlanc1579b
<i>Un amant respandit un jour</i> [Bertaut]	III, 41v	Airs1597

\*For full bibliographical details of the sources abbreviated here, see the Appendix.

pp. 496-7. A critical edition of Guédron's complete songs is currently in preparation under the direction of Georgie Durosoir (Centre de Musique Baroque de Versailles, forthcoming).

S  
Qui pres - te - ra la pa - rol - le A la dou - leur qui m'af - fol - le?

C  
Qui pres - te - ra la pa - rol - le A la dou - leur qui m'af - fol - le?

T  
Qui pres - te - ra la pa - rol - le A la dou - leur qui m'af - fol - le?

B  
Qui pres - te - ra la pa - rol - le A la dou - leur qui m'af - fol - le?

Qui don - ne - ra les ac - cens A la plain - te qui me gui - de,

Qui don - ne - ra les ac - cens A la plain - te qui me gui - de,

Qui don - ne - ra les ac - cens A la plain - te qui me gui - de,

Qui don - ne - ra les ac - cens A la plain - te qui me gui - de,

Et qui la - sche - ra la bri - de A la fu - reur que je sens?

Et qui la - sche - ra la bri - de A la fu - reur que je sens?

Et qui la - sche - ra la bri - de A la fu - reur que je sens?

Et qui la - sche - ra la bri - de A la fu - reur que je sens?

Example 1a: »Qui prestera la parole,« arr. Didier Le Blanc (1579), after Jane A. Bernstein, ed., *The Sixteenth-Century Chanson*, vol. 3 (New York, 1995), p. 36 (first strophe only, original values restored)

Qui pres - te - ra — la pa - ro - le A la dou - leur — qui m'af - fo - le?

Qui don - ne - ra — les ac - cens A la plain - te — qui me gui - de,

Et qui las - che - ra — la bri - de A la fu - reur — que je sens?

Lute

Example 1b: »Qui pretera la parole,« arr. Gabrielle Bataille (1611), after André Verchaly, ed., *Airs de cour pour voix et luth (1603–1643)* (Paris, 1961), p. 46 (first strophe only)

There is a wide spectrum of relationships between these concordant versions of the songs, but there are some general tendencies that have emerged from their comparison. A typical case is »Qui pretera la parole« (examples 1a and 1b), a setting of a poem by Joachim Du Bellay published in a polyphonic arrangement by Didier Le Blanc in 1579, decades before the appearance of Bataille's lute song version of 1614. As this example demonstrates, the lute and voice versions in Bataille are both much more and much less than simple intabulations of existing polyphonic pieces. The outlines of the superius are usually very similar,

though Bataille's versions frequently have more written-out ornamentation and there are often considerable differences in rhythm. The bass generally also matches well, although it can vary at points where the tune has been harmonized differently. And the inner voices of the polyphonic versions often have no counterpart in Bataille; instead, the harmony is filled in with a series of easy lute chords that fall naturally under the hand. That is, Bataille's lute parts are accompaniments, not intabulations, an important distinction that has not often been made in considering this repertory.<sup>11</sup>

The degree to which the polyphonic versions match the declamation of the solo songs varies: many, like »Qui pretera la parole,« present melodic lines with little or no ornamentation, and the metric organization is reasonably regular, with phrases falling into tactus units. This tends to be characteristic of the earliest polyphonic versions. Later polyphonic arrangements feature more written-out ornamentation, and the regular phrase lengths are completely abandoned in favor of more irregular combinations of short and long note values; the result is a sort of uneasy hybrid, a quasi-monody whose flexible declamation seems at odds with the ensemble format. There is also considerable variation in the nature of the counterpoint in the polyphonic versions. Though they are generally fairly straightforward, homophonic harmonizations, some feature short flights of »real« polyphony, with staggered entries, duetting, very brief passages of imitation, and reasonably interesting inner parts. Again, this is more typical of polyphonic prints of the 1570s and early 1580s. By the 1590s, fewer of the polyphonic versions feature even these mild gestures toward contrapuntal sophistication.

What kinds of conclusions can we draw from the existence of these differently-notated versions of the songs and their comparison? We could see the airs in Bataille as a new kind of music, only recently devised in the years just prior to its publication; and think of the »old« airs in the collections – those that have previously-published polyphonic counterparts – as examples of well-loved pieces adapted to this new style. Or, following a different logic, we could imagine that »old« airs in Bataille have been sung that way for a long time, and Bataille's format is a new way of representing this performance style in print. That is, presented with the polyphonic versions of these songs, some musicians in some circumstances might have produced a performance that more closely matches the way the songs were eventually notated in Bataille. Or we might even suppose that what we see in late sixteenth-century polyphonic versions is often an arrangement of something that circulated primarily as accompanied song, with

11 For a more detailed discussion of this point, see *Le Cocq, French Lute Song* (cf. fn. 6), vol. 1, pp. 88–9.

inner parts devised to make what was essentially a superius-bass framework publishable according to prevailing conventions.

Up to now, we have implicitly accepted the first possibility, and musicologists have constructed a history – as I remarked in opening – that traces a route directly from text to text, characterizing Bataille as a representative of a delayed progress towards the Baroque in music. I believe that this »progress,« however, is not in musical style but in printing, and that the second scenario I traced above is more plausible. There are four arguments to advance in its support. The first is based on archival documents. Accounts from the French royal court from the 1560s onward provide abundant testimony to the presence of particularly favored chamber singers, who increasingly received large payments, gifts and other signs of reward and status as the century wore on. In these and other documents, they are described as executants of solo songs, and they are frequently depicted as accompanying their own performances on the lute or the viol or lirone. Among them are the castrato Etienne Le Roy, the bass Girard de Beaulieu, the soprano Violante Doria, and the co-founder of Baif's academy, Joachim Thibault de Courville.<sup>12</sup>

What did these people sing? In the absence of a printed solo song repertory, some kind of adapted performance of the songs we find in contemporary polyphonic prints seems more than probable. Support for this hypothesis comes from the unique case of monody printed in France before the turn of the century, the famous *Balet comique de la Royne* performed in October 1581. In the description published the following year, there are three notated monodies: two solo *récits* and a dialogue for a pair of solo singers. The performers are identified in the text: Beaulieu and Doria for the dialogue, and for the *récits*, the »sieur du Pont« (probably the chamber singer Thésée Du Port, who appears on royal records from 1577), and the »sieur de Savornin« (probably the »Savorny« who was in the entourage of the king's brother in 1578 and to whom Bataille attributes a handful of airs in the fifth and sixth books of the lute song series).<sup>13</sup> The techniques of accompaniment, ornamentation and expressive declamation necessary to perform these pieces were not learned and forgotten in a day; if French court singers knew how to use them in 1581 – and the *Balet comique* shows that

12 On these singers and the court structures within which they worked, see Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France* (Chicago, 2000), especially chapter 2, pp. 72–116, and Appendix 2, pp. 413–536.

13 Balthazar de Beaujoyeux, *Le ballet comique de la Royne* (Paris, 1582), facsimile ed. Margaret M. McGowan (Binghamton, NY, 1982), fols. 16<sup>r</sup>–21<sup>r</sup>, 23<sup>v</sup>, and 51<sup>v</sup>; on Du Port and Savorny, see Brooks, *ibid.*, pp. 473 and 528.

they did – they must have been employing them regularly from the end of the 1570s at the very latest.

My second argument is based on examination of the sixteenth-century polyphonic versions of the songs that later appear in *Bataille*. As I remarked above, from the 1580s onward sources for the *air de cour* increasingly present the songs ametrically, that is, without trying to fit them into regular *tactus* units. On the contrary, the declamation becomes more fluid and irregular, approaching the aesthetic we find in *Bataille*. The *superius* parts become more ornate, with at times a high degree of written-out ornamentation, and slurs start to appear regularly, especially in the upper line, as if the delivery of text was becoming a special concern. The polyphony becomes less and less carefully put together, and although bass and *superius* parts inevitably make a satisfying structure, the inner parts show signs of increasing neglect. In the collections of the 1590s, the inner parts are at times completely incompetent, and even in the 1580s we can find passages that no teacher of counterpoint would ever have countenanced. These changes appear unevenly in collections from the same period – for example, Guillaume Tessier always notates in *tactus* units, adding rests where necessary to make the phrases regular, whereas Pierre Bonnet's *airs* are generally unmeasured. There is still much work to be done on the details, but a preliminary survey creates the impression of a struggle to make a notational format represent something it was not designed to convey.<sup>14</sup>

These aspects of the sixteenth-century sources suggest that one common way of using them might have been to sing and play from *superius* and bass parts, adding appropriate ornaments and other expressive devices to the vocal *superius* and filling in the inner voices with easy lute chords. When this is done, what comes out is something that sounds remarkably like what we see explicitly notated in *Bataille*. Putting together the evidence of the sources themselves with the information we have about singers active at court provides strong support for such a scenario, and suggests that these performers at least were employing the polyphonic music – when they used notated music at all – in this way. Conversely, I think the changes we see in the sources themselves are an effort to notate, to the degree that the typographical constraints allowed, the musical performances such singers were actually producing. Support for this idea comes

14 Isabelle His's observations about the notation of the *air de cour* (inseparable from the notation of *musique mesurée* in this period) are highly relevant here. His notes that the new declamatory freedom of the *air* posed serious notational problems which contemporary musicians solved in different and often confusing ways; see Isabelle His, »La notation de la musique mesurée à l'antique,« *Storia della notazione della polifonia vocale dalle origini al secolo XVII* (Cremona, forthcoming). I am grateful to Prof. His for allowing me to consult her work prior to publication.

from the handful of extant manuscript sources for lute song dating from the last third of the sixteenth century. The *Croy* (F-VAL, MS 429, copied in stages between 1586–1606), *Aix* (F-AIXm, 147(203)–R312, copied c. 1600) and *Tessier* (GB-Ob, Mus.Sch.d.237, copied c. 1597) manuscripts contain many of the same songs that were circulating in printed polyphonic settings, presented as pieces for voice and lute. The manuscript lute accompaniments follow the same principles – strong bass lines and loosely filled inner parts – as those later adopted by Bataille, suggesting that this was a common mode of performing the pieces well before they appeared in that format in print.<sup>15</sup>

If, as the manuscripts seem to confirm, singers *were* performing these songs in versions closer to what we find in Bataille than to what is contained in the sixteenth-century prints, why not publish them like that? If French musicians were already creating some kind of monody, why did it take until 1608 to print it, and why does it then appear in the form in which it does? These questions lead me to my third set of arguments, based in the history of the Ballard printing firm. In the final decades of the sixteenth century, Le Roy & Ballard had no reason to innovate. The partners were aging, and the country was economically and politically extremely unstable during the Wars of Religion; the apogee of the crisis occurred in the late 1580s and early 1590s, with the assassinations of the Duke of Guise and then the monarch, Henri III himself, followed by the siege of Paris. At the same time, because the firm had a monopoly, it had no competition and thus no incentive to take risks. Court singers were accustomed to using polyphonic prints to generate many different kinds of performances, and had no need for the music to be printed otherwise. To produce music prints in a new way would have required an enormous outlay to purchase a new set of typographical material – the single biggest expense involved in setting up business as a music printer – and Le Roy & Ballard had absolutely no incentive to do so.

What was the impulse for suddenly printing the songs in a new way in 1608? Jonathan Le Cocq has argued convincingly that when Pierre Ballard took over the family firm in 1606, at a time of relative economic stability, he was looking for ways to relaunch the business, to renew the firm's prestige and to validate once more the royal privilege it exercised.<sup>16</sup> And there must have been a new public whose needs would be served by a different format to justify the expense of buying new type, a public large enough for Ballard to be reasonably confident that this initiative would succeed. And here I reach my final argu-

15 For a detailed examination of the manuscripts' relationships to contemporary print sources, see Le Cocq, *French Lute Song* (cf. fn. 6), vol. 1, pp. 88–92.

16 Le Cocq, *Experimental Notation* (cf. fn. 8), p. 272.

ment, based in contemporary social history; for precisely such a public did indeed exist.

Through the later sixteenth century, singing to the lute became a valued activity not only for professional court singers, but for the young gentlemen of good family who were increasingly obliged to reside more or less permanently at court in order to gain or maintain power and fortune.<sup>17</sup> In a 1604 treatise on noble education, Thomas Pelletier confirmed that many fathers felt their sons had learned nothing at school unless they had achieved some expertise at lute playing.<sup>18</sup> In Pierre de L'Estoile's journals, we have a description from 1575 – fairly early in the period I have been discussing – of the young Count of Noailles singing to his own lute accompaniment at a gathering of prominent courtiers.<sup>19</sup> And one of most important lute song manuscripts of the period was copied by Charles, prince of Chimay and later duke of Croy, among the most powerful nobles at the court of Henri IV. In the preface, which the duke dedicates to his wife, he wrote that he had been singing and playing the lute since his youth; and in fact, the earliest layer of the manuscript dates from 1586, when Charles was 26 years old.<sup>20</sup>

These young men were not professional musicians; they could not – or would not, for fear of confusion of status – easily engage in the »professional« practices involved in generating adapted performances from the basis of a polyphonic print. Nor could they be expected to play from a figured or unfigured bass. They needed music already notated in tablature and with ornamentation of some sort written out, and if the look of the books was sophisticated and fashionable to boot, so much the better. I think it was probably this market that Pierre Ballard had in mind when he started producing his books of songs for voice and lute. And his gambit was successful, to judge from the number of lute song prints he published up to the middle of the century. At the same time, he continued to print polyphonic versions of the same songs; and in another venture begun in 1608, he started publishing monophonic prints of the same music. Through the following decades, he regularly printed the same pieces – *airs* by Guédron, to take the most obvious and lucrative example – in three different formats, the polyphonic and monophonic versions sometimes preceding and

17 For a discussion of the increasing value of song to noble men, see Brooks, *Courtly Song* (cf. fn. 12), pp. 117–90.

18 Thomas Pelletier, *La nourriture de la noblesse* (Paris, 1604), fols. 88<sup>v</sup>–89<sup>r</sup>.

19 Pierre de L'Estoile, *Registre-journal du règne de Henri III*, ed. Madeleine Lazard and Gilbert Schrenck, vol. 1: 1574–75 (Paris, 1992), p. 165.

20 A detailed description of the manuscript's dating and provenance, with a transcription of the preface, appears in Günther Birkner, »La tablature de luth de Charles, Duc De Croy et d'Ar-schot (1560–1612)«, *Revue de musicologie* 49 (1963), pp. 18–46.



sometimes following the publication of versions for voice and lute.<sup>21</sup> From 1608 the multivalence of contemporary performance practice is thus clearly represented in the printed sources, whereas in the 1580s and 1590s this diversity remains hidden.

If this line of reasoning is acceptable, it seems plausible that many of the late Renaissance solo vocal practices characteristic of the »new music« were French as well as Italian phenomena in practice, even if print sources do not reflect this clearly. In making this case for considering France as a locus for experimentation with new vocal idioms, I do not want to underplay the possibility of distinctive local traditions. It seems that different French and Italian singing styles existed or were developing; Mersenne is probably a reliable witness in this regard.<sup>22</sup> And I certainly do not want to propose a new version of the »Italy invents new music and everyone else follows« story which has dominated musical historiography up to now, by simply substituting France for Italy as the original home of new practices. That would be to miss the point, which is that new solo singing styles were no doubt regularly practiced in a variety of places, not just Italy but France as well – and probably Vienna, Munich, and Madrid too. I do want to suggest that geographies of song that try to account for style *entirely* in national terms may distort as much as they reveal, and that the geographies we have inherited are largely geographies of printing rather than song practice.

What the places I mentioned above have in common is that they are courts, a factor I think is probably more important than any putative national distinctions or claims to priority. The constant traffic between courts – ambassadors, brides, spies, servants, and of course, musicians – means that these places were more like each other than not. Recognizing that this is the case is the first step towards a more sophisticated understanding of late Renaissance vocal practice and of the differences in local economic and political structures that affected how such practices made their way into print. Approaching monody as a courtly art, practiced in a pan-European context, even if its survival in print sources reflects this only partially, allows us to continue telling the story of monody in new, and perhaps better, ways.

21 See Durosoir, *L'air de cour* (cf. fn. 3), pp. 78–9 and 199–208.

22 Marin Mersenne, *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la musique*, vol. 2 (Paris, 1636), facsimile ed. François Lesure (Paris, 1963), pp. 42–3 and 356–8; Mersenne suggests that Italian performers may have been more adept at dramatic singing, though he claims superior grace and sweetness for the French.

## APPENDIX

## Sources

## 1. Voice and lute

- Bataille I *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille.* Paris: Ballard, 1608. R/1612 [RISM 1608<sup>10</sup>, 1612<sup>7</sup>]
- Bataille II *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Second livre.* Paris: Ballard, 1609. R/1614 [RISM 1609<sup>13</sup>, 1614<sup>8</sup>]
- Bataille III *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Troisième livre.* Paris: Ballard, 1611. R/1614 [RISM 1611<sup>10</sup>, 1614<sup>9</sup>]
- Bataille IV *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Quatrième livre.* Paris: Ballard, 1613 [RISM 1613<sup>9</sup>]
- Bataille V *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Cinquième livre.* Paris: Ballard, 1614 [RISM 1614<sup>10</sup>]
- Bataille VI *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille. Sixième livre.* Paris: Ballard, 1615 [RISM 1615<sup>11</sup>]
- Besard Jean-Baptiste Besard, *Thesaurus harmonicus.* Cologne: Grevenbruch, 1603 [RISM 1603<sup>15</sup>]
- Aix MS *F-ALXm*, 147 (203) – R 312 (c. 1600)
- Croy MS *F-VAL*, MS 429 (copied in stages 1586–1606)
- Tessier MS *GB-Ob*, Mus.Sch.d.237 (c. 1597)

## 2. Polyphony

- Airs1595 *Airs mis en musique à quatre, et cinq, parties: de plusieurs auteurs.* Paris: Le Roy & Ballard, 1595 [RISM 1595<sup>1</sup>]
- Airs1596 *Airs de court mis en musique à quatre et cinq parties de plusieurs auteurs.* Paris: Le Roy & veuve R. Ballard, 1596 [RISM 1596<sup>6</sup>]
- Airs1597 *Airs de court mis en musique à 4. et 5. parties de plusieurs auteurs.* Paris: Le Roy & veuve R. Ballard, 1597 [RISM 1597<sup>11</sup>]
- Bonnet1585 Pierre Bonnet, *Premier livre d'airs mis en musique à quatre cinq et six parties.* Paris: Le Roy & Ballard, 1585 [RISM B 3529] R/1586. Expanded 3rd ed. under title *Airs et villanelles mis en musique à 4. 5. & 6. parties, par Pierre Bonnet, chantre de la Royne mere du Roy*, 1588 [RISM 3530]
- Bonnet1600 *Airs et villanelles mises en musique à 4. et 5. parties.* Paris: Veuve R. Ballard & Pierre Ballard, 1600 [RISM B 3532]
- Caignet1597 *Airs de cour mis en musique à 4. 5. 6. et 8. parties.* Paris: Adrian Le Roy & Veuve R. Ballard, 1597 [RISM C33]
- Castro1586 Jean de Castro, *Livre de chansons à cinq parties ... avec une Pastorelle à VII.* Antwerp: Phalèse and Bellère, 1586 [RISM C 1477]
- Cerveau1599 Pierre Cerveau, *Airs mis en musique à quatre parties.* Paris: Veuve R. Ballard and Pierre Ballard, 1599 [RISM C 1719]
- ChRi1594 *Chansonnettes rimées mises en musique à quatre parties.* Paris: Le Roy & veuve R. Ballard, 1594 [not in RISM]

- LeBlanc1579 Didier Le Blanc, *Airs de plusieurs musiciens, sur les poésies de Ph. Desportes et autres des plus excelants poètes de nostre tems, reduiz à 4. parties*. Paris: Le Roy & Ballard, 1579. R/1582 [RISM L 1231]
- LeBlanc1579b Didier Le Blanc, *Second livre d'airs des plus excelants musiciens de nostre tems reduiz à 4. parties*. Paris: Le Roy & Ballard, 1579 [RISM L 1232]
- Planson1587 Jean Planson, *Airs mis en musique à quatre parties par Jean Planson Parisien tant de son invention que d'autres Musiciens*. Paris: Le Roy & Ballard, 1587. R/1588, 1593, 1595 [RISM P 2507]
- TessierC1597 Charles Tessier, *Le premier livre de chansons et airs de court ... à quatre et cinq parties*. London: Este, 1597 [RISM T 594]
- TessierG1582 Guillaume Tessier, *Premier livre d'airs tant François, Italien, qu'Espagnol, reduitz en musique à 4. et 5. parties*. Paris: Le Roy & Ballard, 1582. R/1585. [RISM T 597]
- 24Livre1583 *Vingtquatrieme livre d'airs et chansons à quatre et cinq parties, de plusieurs excellens auteurs ...* Paris: Le Roy & Ballard, 1583. Revised eds. 1585 and 1587 [RISM 1583<sup>9</sup>]



## Musikalisches und literarisches Lautenlied

---

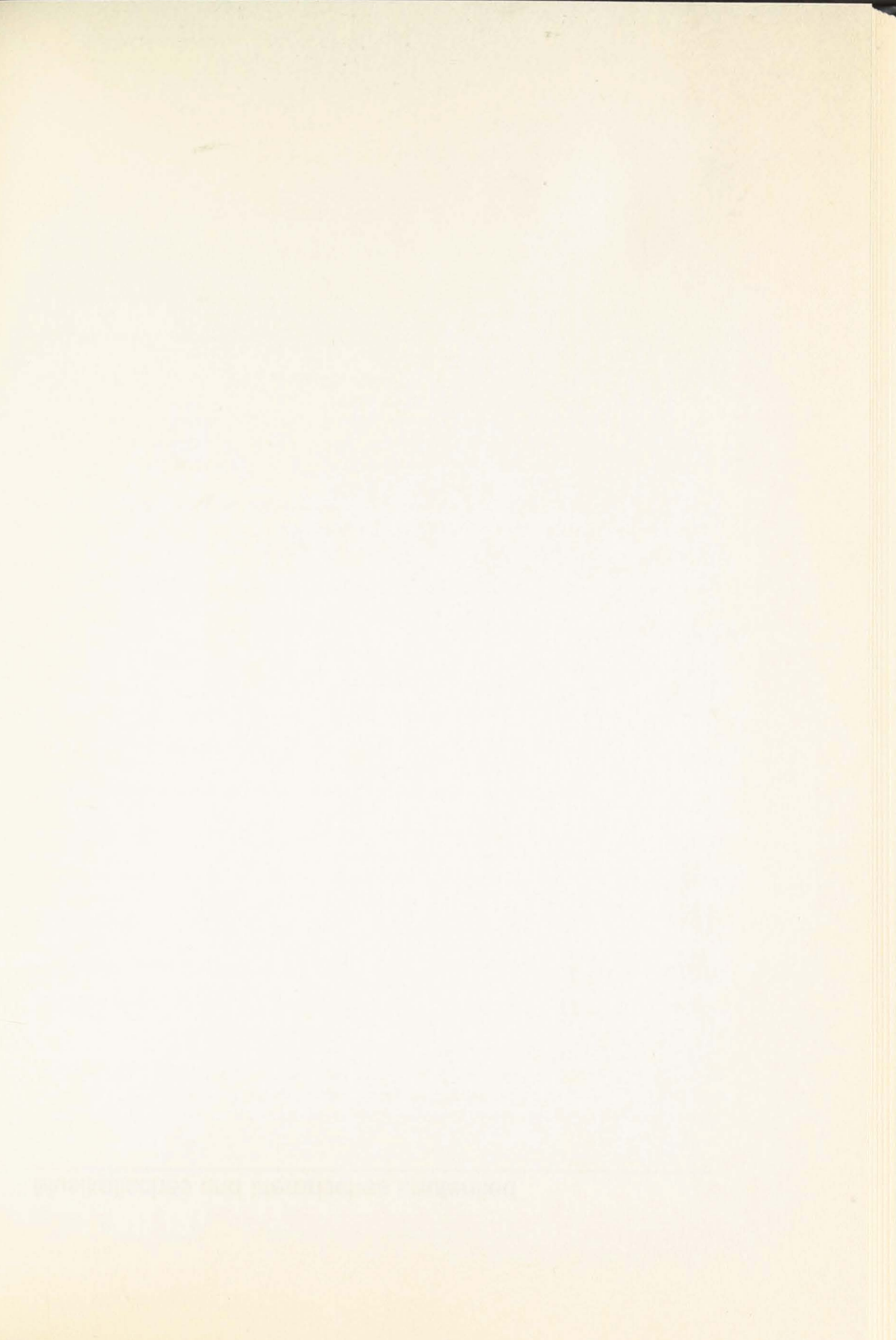
... (faint text) ...

... (faint text) ...

... (faint text) ...

... (faint text) ...

... (faint text) ...



## Sebastian Klotz

### »Were euery thought an eye« – Musical *actio* and the Crisis of Visionary Language in Dowland's Lute Songs

John Dowland's lute songs abound with references to the senses and with visual metaphors. I would like to argue that these allusions offer clues to the nature of the singing persona and to a paradigmatic shift from visionary language to a poetics of immediate, sensual musical expression. Phrases such as »Were euery thought an eye«, which is the first line of a song published in *A Pilgrimes Solace* (London 1612), contrast vehemently with another opening line, »Praise blindnesse eies, for seeing is deceit« (*The Second Booke*, London 1600). If thinking comes close to seeing, why should seeing be deceitful? These two lines encapsulate a transformation in the early modern economy of the senses which supply Dowland with rich imagery and with a new urgency of musical articulation.

The term »visionary language« denotes an important tenet of Medieval and Renaissance thought which implied that truth is utterly linguistic, and, secondly, that human thought has a visual dimension. Language was conceived of as specular, in the sense that thoughts were visible to the mind. This is evident in the tradition of psalmic speech which is regularly imagined as a kind of ideal language that can be visualized.<sup>1</sup> The words »ideal« and »idea« stem from the Greek *ideein*, »to see.«<sup>2</sup> According to Joel Fineman's compelling analysis, the Renaissance was particularly sensitive to the tension between visionary language – the ideal, silent language of the eye (vision), generating a specular truth – and, on the other hand, the vocal, physical language, i.e., utterances that can be heard.<sup>3</sup>

1 Joel Fineman discusses visionary language in his seminal essay »The Turn of the Shrew,« *Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia Parker and Geoffrey Hartman (New York, 1985), pp. 138–159. He illustrates his thesis with an image from Robert Fludd's *Tomii Secundi Tractatus Secundus: De Prenaturali Utriusque Mundi Historia* (Oppenheim, 1621). Fludd shows an allegory of ideal language on the basis of psalm 63, »In alarum tuarum umbra canam,« in which King David visibly sends a string of letters in the form of a beam of light to an ideal eye in the centre of the sun, in which are inscribed the Hebrew letters for Jehova. The referent Jehova, according to Fineman, is represented »as an eye both seeing and seen,« as both »agent and patient of sight.« Verse thus becomes a medium of vision, something Dowland alluded to in »Were euery thought an eye.«

2 Fineman, *The Turn of the Shrew* (cf. fn. 1), p. 151.

3 *Ibid.*, p. 148.

This opposition between visual and verbal language in the Renaissance has been gauged by William Shakespeare in his sonnets which no longer employ a specular language as the basis of their epideictic strategies, and which revise visual poetics. Shakespeare characterizes language »as something corruptingly linguistic rather than ideally specular.«<sup>4</sup> I believe that the same holds true for some of Dowland's lyrics. If one could show that a phrase such as »praise blindnesse eies« is more than just a paradoxical statement, it would have implications for the notion of language in general. The gulf between ideal, spiritual vision and sensual proof is evident in the following excerpts from lyrics set by Dowland:

Praise blindnesse eies, for seeing is deceit,  
 Bee dumbe vaine tongue, words are but flattering windes,  
 Breake hart and bleed for ther is no receipt,  
 to purge inconstancy from most mens mindes.  
 (*The Second Booke*, 1600)

Tell me true Loue, where shall I seeke thy being,  
 in thoughts or words, in vowes or promise making,  
 In reasons, lookes or passions neuer seeing, [...]

When thoughts are still unseene and words disguised;  
 vowes are not sacred held, nor promise debt: [...]

Mount then my thoughts, here is for thee no dwelling,  
 Since Truth and Falsehood liue like twins together:  
 Beleue not sense, eyes, ears, touch, taste, or smelling  
 Both Art and Nature's forc'd: put trust in neyther.  
 (*A Pilgrimes Solace*, 1612)

Were euery thought an eye,  
 And all those eyes could see,  
 Her subtill wiles their sights would beguile,  
 And mocke their ielaousie.  
 Her fires doe inward burne,  
 They make no outward show.  
 And her delights amid the dark shades,  
 Which none discouer, grow.  
 (*A Pilgrimes Solace*, 1612)

Relying on Fineman's insights into Shakespeare, one is tempted to assume that Dowland in his lute songs likewise negotiated the crisis of visionary language with a newly-gained intensity of verbal language generated in the moment of musical *pronuntiatio* – in the delivery of the performance. This had profound effects on the »economy of the senses« and paved the way for a melancholic disposition arising from the collapse of visionary language and from the mistrust of

4 Joel Fineman, *Shakespeare's Perjured Eye. The Invention of Poetic Subjectivity in the Sonnets* (Berkeley, 1986), p. 15.



the senses. This melancholic disposition turned out to become a major source of artistic creativity. One could go a step further by saying that Dowland explores a paradoxical or even paralyzing *actio* against the background of fundamental mistrust of both the senses and of specular language. This will allow him to unfold a new poetic subjectivity of the speaking and singing persona. As will be shown, in the final analysis Dowland replaces visionary language by anatomy, by direct references to physical evidence. Thus he can approach the human body as a site unharmed by the distortions imposed by specular truth. If seeing is deceit, then one has to inspect the brains in order to gain trustworthy insights.

Yet, Dowland does not illustrate philosophical doctrine *per se*. He is a musician in the first place and moulds these shifts from visionary language to paradoxical *actio* as a musical virtuoso. The texture of his lute songs seem to be almost too accessible, at times even simplistic. This creates an unsettling contrast between the collapse of visionary language and the pleasing appearance of his compositions. This musical wisdom which led him to avoid overtly disruptive structures was governed by his sense of musical and cosmic harmony, which was more than just a metaphor. It was, rather, a powerful guiding motif that regulated the interplay of neo-Platonic doctrine and the rise of genuine early modern experiences.

I would like to proceed not by a comprehensive review of *topoi*, but focus on three areas in which the shift which has been characterized above becomes most prominent. These areas are firstly, visionary language and anatomy, secondly, paralyzed *actio* and thirdly, the economy of the senses in general. This brief and preliminary inquiry will build on existing studies on music, melancholy and the emblem tradition, but will for the first time radically expose the interplay between visionary allegorical speech and first-hand tactile and sensual knowledge. The composer cultivated this tension, as it allowed him musically to dramatize an inner experience literally unheard of before.

### From visionary language to anatomy

Dowland himself provides the hint for the unlikely passage from language to anatomy. The second verse of »Praise blindnesse eies« (see above) runs as follows:

And if thine eares false Haraldis to thy hart,  
Conuey into thy head hopes to obtaine,  
Then tell thy hearing thou art deafe by art,  
Now loue is art that wanted to be plaine,  
Now none is bald except they see his braines,  
Affection is not knowne till one be dead [...]

If vision fails, there seems to be just one ultimate source of certainty: it is the body not contaminated by the decorum of speech and by ambivalent gesture. The dead body that lies open for inspection and, on the other hand, theological speech and cosmic truth, emerge as the only agencies that can guarantee ›sense‹ and ›meaning‹ in a world deprived of its certainties. Dowland slips into the role of the poet-anatomist who explores himself in painful self-dissection and self-demonstration. Borrowing these terms from Jonathan Sawday's studies on the *Body emblazoned* in which the author discusses how doubt becomes a matter of poetry,<sup>5</sup> one can equally state that doubt plays itself out in the auditory anatomy undertaken by Dowland's speaking personae. His permanent references to physical symptoms, his musical emblematics of human tears, his constant evocation of things seen and heard, his recourse of the fragile nature of the human body, are so massive and direct that one can only bear them unless you do not take them for real – although they are described as utterly realistic and trustworthy. This interest in physical symptoms and evidence gained by the senses is an outcome of the crisis of visionary language which brings events within direct physical reach now that the transcendental grasp of an ideal, specular language holds no longer true.

The influential French author Guillaume du Bartas, in *His Devine Weekes*, addressed the human body, the »devinest Maister-Piece of Art,«<sup>6</sup> in a manner similar to Dowland's invasive anatomy. As the title suggests, his perspective is a theological one, as the revelation of the ›inner man‹ was »a sacramental, sacrificial act.«<sup>7</sup> Puzzled by the complexity of the human fabric, Du Bartas poses a series of questions which have a perfect match in a Dowland song:

Shall I the Harts un-equall-sides explaine,  
Which equal poize doth equally sustaine?  
[...]  
Or shall I cleave the Lungs, whose motions light,  
Our inward heat doo temper day and night [...]?  
[...]  
Or, shall I rip the stomachs hollownes [...]?  
(Du Bartas, *The Devine Weekes*, I. 282)<sup>8</sup>

- 5 Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (London, 1995).
- 6 *The Devine Weekes and Works of Guillaume de Saluste, Sieur du Bartas Translated by Joshua Sylvester* (London, 1605), ed. Susan Snyder (Oxford, 1979), vol. 1, p. 276. Cited by Sawday, *ibid.*, p. 96.
- 7 Sawday, *The Body Emblazoned* (cf. fn. 5), p. 130.
- 8 See Sawday, *ibid.*, p. 97.

This philosophical poem was written in the 1570s and 80s. An English translation was published between 1598 to 1608, so that it would have been accessible to Dowland either during his stay in Paris (1580 to 1584), or later on, in London. The famous song by Dowland that immediately comes to mind equally targets the symptoms of the human body by means of questions:

Shall I sue shall I seeke for grace?  
Shall I pray shall I proue?  
Shall I striue to a heauenly Ioy,  
With an earthly loue?  
Shall I think that a bleeding hart  
Or a wounded eie,  
Or a sigh can ascend the cloudes  
To attaine so hie.  
(from *The Second Booke*, 1600)

Besides the explicit physical images, this song portrays a speaking self who literally does not know how to react. This is an exact expression of what I mean by paralyzed or arrested *actio*, a kind of *pronuntiatio* of doubt intimately linked to melancholy.

### Paralyzed *actio*

Before the crisis of visionary language, there clearly were manifestations of poetic despair and longing, but they hardly put themselves forward in the manner of Du Bartas' perplexing gaze into the human body or in Dowland's poetics of doubt, such as in »Shall I sue.« Here we witness the devastating effect of doubt as it creeps into human action itself. It is closely tied to melancholy which will leave you in despair either way: if you explore the reasons for the disposition, you are likely to be even more horrified. If you cannot control the reason for the disposition, you continue to be absorbed by a nagging sense of uncertainty.<sup>9</sup> It becomes increasingly difficult to communicate sincerity. At the same time, this very difficulty became a startling new option which enabled artists to explore in new ways the tension between visual and verbal language, and between sensual data and intellectual convictions.

Dowland was aware of contemporary discourse on melancholy – the proximity of some of his phrases to medical treatises is just too evident. Compare, for instance, Dowland's lines

9 See Sebastian Klotz, »Flow my teares: Melancholische »delectatio« im pathetischen Ayre bei John Dowland,« *Von »delectatio« bis »entertainment«. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik.* Musik-Kultur 7, ed. Christian Kaden and Volker Kalisch (Essen, 2000), pp. 53–67.

And if thine eares false Haralds to thy hart,  
Conuey into thy head hopes to obtaine, [...]  
(»Praise blindesse eies«, verse 2)

with a statement from Timothy Bright's *Treatise of Melancholie* (London, 1586). Bright regards the reasons for the melancholic disposition in the following way:

onely therein lieth the abuse and defect, that the organically parts which are ordained embassadours, and notaries vnto the mind in these cases, falsifie the report, and deliver corrupt records.<sup>10</sup>

The administrative and legal jargon used by Bright in this statement is interesting: something misfunctions within the sensual paths inside the body. It is a corruptingly linguistic, language-based event, as the »report« and the »records« are being falsified. But these records have not been written by a human hand. They are part of the inner workings of a body whose physiological data processing has gone out of control. One cannot imagine a »language« further removed from the text-based, specular language of a visionary eye.

In Dowland's lute songs, the paralyzed *actio* exposed in the lyrics does not lead to a similar paralysis on the immediate level of actual artistic delivery: here the singing persona is as eloquent as ever, using all the available senses to deliver its subtle message. In »Shall I sue,« the composer undermines the disruptive nature of the text by a swift, apparently easy flow of the melodic line, which hardly leaves time fully to taste the beauty of despair, the aesthetic horror of powerlessness and of suspended action. The musical setting lends the presentation of the song an uncanny sense of closure and coherence absent not from the poetic form, but from the contents of lyrics, which cast a tremulous body in a moment of doubt.

The same multi-layered *actio* in which the musical coherence challenges the disorienting contents of the lyrics, can be encountered in the examples presented at the beginning of this paper. »Praise blindesse eies« is a paradoxical statement in itself, »Tell me true Loue« sounds like the appeal for an ultimate answer which apparently cannot be found in the realms of art or nature (see above). We listen to a poetic persona who cannot trust her senses but who fully mobilizes her sensual potential and who absorbs our senses in delivering this message. »Were euery thought an eye« manages to get round outright disappointment but does not get any nearer to real love. Instead, it transforms desire into a flower whose growth we are unable to understand:

10 Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie* (London, 1586), p. 112. Quoted from the facsimile edition in the series *The English Experience 212* (Amsterdam and New York, 1969).

Desire liues in her heart,  
Diana in her eyes.  
T'were vaine to wish woman true, t'is well,  
If they proue wise.  
The flowers growth is vnseene,  
Yet euery day it growes.  
So where her fancy is set it thriues,  
But how none knowes.  
(»Were euery thought an eye,«  
verse 2, *The Second Bookes*, 1600)

Dowland chose a coranto style for this song, as if quick and cheerful music could dispel the instability of a melancholic mind, as Timothy Bright had believed.<sup>11</sup>

### The economy of the senses

I would now like to tackle the demolition of visionary language from yet another angle. If Dowland's *actio* is an exploration of the tensions between visual and verbal language, between spiritual thought and sensual experience, this must have had repercussions for the economy of the senses. If vision and visionary language alone cannot guarantee truth, what other agents are there to ease orientation among the passions and bodily symptoms which elude description by familiar linguistic statements? Does the sense of hearing, classified as »the second sense« in the Middle Ages and the Renaissance,<sup>12</sup> supersede vision? What is the role of the lower senses such as smell, taste and touch?

The restructuring of the sensual agenda in the Renaissance led to a specific economy of the senses as it affected »systems of sensory interdependence, hierarchy, transformation, and exclusion« and the ways in which »sensibilities« were constructed.<sup>13</sup>

An initial answer to these questions related to sensual perception needs to take into account the fact that neo-Platonic views not only propagated the theory of visionary language, but that they stressed the role of *pronuntiatio* – the

11 Linda Phyllis Austern, »No pill's gonna cure my ilk: gender, erotic melancholy and traditions of musical healing in the modern West,« *Musical Healing in Cultural Contexts*, ed. Penelope Gouk (Aldershot, 2000), p. 123.

12 See *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*. Warburg Institute Surveys and Texts 22, ed. Charles Burnett, Michael Fend and Penelope Gouk (London, 1991).

13 Quoted from the materials of the Conference *Economies of the Senses*, held at the Humanities Institute of the University of Chicago in 1996. It was organized by Martha Feldman, Sander L. Gilman, Christopher Looby and Robert S. Nelson.

role of aural delivery – in terms of *energeia*. *Energeia*, conceived of as a divine force that made itself felt in the spoken word, carried with it a kinetic momentum, a physical impulse which actualized the substance of a statement in the form of the delivery.<sup>14</sup> This is, in fact, the influential doctrine according to which, one evokes the God-given meanings of things by speaking out their names. The role of sensual cognition in this process has been recognized by Renaissance natural philosophers such as Bernardo Telesio. According to this school of thought, »to know« meant to be subjected to the integrity of sensual cognition. Knowledge implied being able to visualize natural forces, which had implications for the new metaphysical perspective of early modern natural philosophy.<sup>15</sup> This material ingredient of communication adds a crucial facet to our understanding of linguistic *semiosis*, that largely relies on the intellectual, spiritual component of. Many of the English debates on prosody and on quantification focus on the effectiveness of delivery. Philip Sidney's *Apology for Poetry* could be interpreted from an »energetic« perspective in that he and his circle acknowledged that syllable lengths were actual, not abstract elements of verse.<sup>16</sup>

Following Gary Tomlinson's insights into Marsilio Ficino's auralist views within a visualist culture<sup>17</sup> and Kate Van Orden's studies on a »metaphysics of hearing« based on physical, not language-based intellectual responses,<sup>18</sup> one could tentatively sketch out an auralist, auditory regime of the senses. It does not function like the visual register linked to reason, spirituality and consciousness;<sup>19</sup> rather it slowly approaches the human intellect through the labyrinths of the ear. Each *pronuntiatio* has to pass through this buffer-zone before its filtered effects reach the heart, then a synonym for the human mind. Perhaps it is from

14 Walter Bernhart, »True versifying«. *Studien zur elisabethanischen Verspraxis und Kunstideologie. Unter Einbeziehung der zeitgenössischen Lautenlieder*. Studien zur englischen Philologie N.F. 29 (Tübingen, 1993), pp. 307–331. See also Sebastian Klotz, »Music with her silver sound«. *Kommunikationsformen im Goldenen Zeitalter der englischen Musik*. Musiksoziologie 4 (Kassel, 1998), pp. 187–8.

15 Stephan Otto, *Renaissance und frühe Neuzeit*. Geschichte der Philosophie in Text und Darstellung 3 (Stuttgart, 1984), pp. 220–3.

16 This is the major result of Bernhart's study, see above, fn. 14.

17 Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others* (Chicago, 1993), ch. 4.

18 Kate Van Orden, »An erotic metaphysics of hearing in early modern France«, *Musical Quarterly* 82.3–4 (1998), special issue *Music as heard. Listeners and listening in late-medieval and early modern Europe*, ed. Rob C. Wegman, pp. 678–91.

19 Linda Phyllis Austern, »The Siren, The Muse, and the God of Love: Music and Gender in Seventeenth-Century English Emblem Books«, *Journal of Musicological Research* 18 (1999), p. 103.

this position »in the shadow of the eye«<sup>20</sup> that the ear manages to register human experience differently to the immediate sense of sight. As hearing had been closely connected to invention and discovery, it offered itself to exactly the kind of analytical, penetrating self-discovery Dowland mobilizes for the ear (supported by the sense of touch essential for playing on a plucked instrument), and for the receptive and cognitive process within the listener's ears and mind.

The topos of sounds dwelling in the ear is referred to both in the dedicatory poem to Dowland's *Second Booke* and in a poem devoted to »Hearing« in John Davies *Nosce Teipsum*, a collection of poems published in 1599, one year before Dowland's song book.

G. Eastland. To I. Dowlands Lute.

L vte arise and charme the aire,  
 V ntill a thousand formes shee beare,  
 C oniure them all that they repaire,  
 I nto the circles of hir eare,  
 E uer to dwell in concord there,  
  
 B y this thy tunes may haue accesse,  
 E uen to hir spirit whose floweing treasure,  
 D oth sweetest Harmonie expresse,  
 F illing all eares and hearts with pleasure  
 O n earth, observing heauenly measure,  
 R ight well can shee iudge and defend them,  
 D oubt not of that for shee can mend them.  
 (dedication to Dowland's *The Second Booke*, 1600)

To George Eastland, the music has informing powers, capable to lend the mere physical vibrations meaning and aesthetic effect. John Davies describes the precautions taken by nature in order to prevent these effects from becoming too violent:

These wickets of the Soule area plac't on hie  
 Because all sounds doe lightly mount aloft;  
 And that they may not pierce too violently,  
 They are delaied with tumes and windings oft.

For should the voice directly strike the braine,  
 It would astonish and confuse it much;  
 Therefore these plaits and folds the sound restraine,  
 That it the organ may more gently touch.

As streames, which with their winding banks doe play,  
 Stopt by their creeks, run softly through the plaine,  
 So in th'Eares' labyrinth the voice doth stray,  
 and doth with easie motion touch the braine.

20 Ibid.

It is the slowest yet the daintiest sense.  
(John Davies, *Nosce Teipsum*, London 1599)<sup>21</sup>

Davies addresses the ear as the »organ of delay« and of »deferral.«<sup>22</sup> Further studies of a Renaissance economy of the senses will have to look into the shift from Ficinian notions of music to new experimental approaches. To Ficino, the ear perceives echoes of divine musics in the form of *images*.<sup>23</sup> Davies's and Eastland's account of the hearing process involves physical vibrations that can be stored within the ear before they access the spirit. What we see emerge here are new sensual strategies at a time in which the immediacy of experience was no longer exclusively linguistic. These strategies point at the complexity of processes of »hearing, auditory cognitions and affective persuasion.«<sup>24</sup>

One could perhaps speculate that both the delay of the ear that shields the spirit and the awareness of an overarching harmony, have their part in the economy of the senses as practised by Dowland. They both act as controlling agencies that lend his utterly intensive *actio* a sense of coherence and closure. In addition, a religious awareness embraced even the most obvious love lyric in Dowland's *Second Booke*. As a reminder that not only singing, but playing music on instruments, are activities which ultimately praise God, a psalmic motto is displayed at the top of the frontispiece, which shows a round on Psalm 150: »Praise GOD vpon the Lute and Violl.«

## Conclusion

Dowland provides compelling musical miniatures in which he sensualizes inner experience. It is likely that the crisis of visionary language is paramount to his unprecedented musical exploration of human doubt and despair. The new roles he invents for his singing persona out of the tension between an ideal specular and a sense-related verbal language, are crucial for the shaping of a new subjectivity at a time in which sensual and spiritual borders had become porous. This coincides with a process described by Christian Kaden as the breakdown of mi-

21 Quoted from John Davies, *The Works in Verse and Prose*, ed. Alexander B. Grosart, vol. 1: *The Complete Poems* ([Blackburn], 1869), p. 106, by Joel Fineman, »Shakespeare's Ear,« *Representations* 28 (1989), special issue *Essays in Memory of Joel Fineman*, p. 12.

22 Fineman, Shakespeare's Ear (cf. fn. 21), p. 12.

23 Tomlinson, Music in Renaissance Magic (cf. fn. 17), p. 120.

24 Linda Phyllis Austern, »The Conceit of the Minde: Music, Medicine and the Mental Process in Early Modern England,« *The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected Proceedings*, I. Irish Musical Studies 4, ed. Patrick F. Devine and Harry White (Dublin, 1996), p. 135.



cro- and macrocosmic *harmonia* which required that harmony was generated and re-invented by the individual, in the form of a miniature ›musical world‹, condensed in individual compositions that legitimize themselves without ontological references to spheres that lie beyond them.<sup>25</sup>

As far as the English tradition is concerned, these processes have articulated themselves primarily in the lute song, which was the genre best equipped to explore the new economy of the senses: composers and performers of lute songs cultivated the *actio* of paradox, a puzzling auditory anatomy of human action and a modern musical semantics of intimacy. Classical allegorical reflection did not offer enough, neither were the new heuristics of the physical senses mature enough fully to understand and fashion human existence musically. Additionally, testimonies of the eye and ear could contradict each other. Dowland gave these unsettling truths a speakable and singable voice.<sup>26</sup>

25 Christian Kaden, »Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musikbegriffs,« *Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Festgabe für Robert H. Reichardt zum 65. Geburtstag*. Sociologia Internationalis, Beih. 1, ed. Wolfgang Lipp (Berlin, 1992), pp. 27–53.

26 I would like to thank Richard Wistreich for his inspiring and helpful comments on the written version of my paper.



Susanne Rupp

## »Sinner's Sighs« – The Devotional Lute Songs of John Dowland and Thomas Campion

The year 1597 saw the publication of John Dowland's *First Booke of Songes or Ayres*. The immediate success of this collection gave rise to one of the most characteristic musical fashions of this age and dozens of lute song collections followed into the 1620s. In this article I investigate a sub-genre of the lute song: the devotional lute song. The devotional lute song is an exceptional phenomenon and during the course of my argument it might become evident, why it did not reach the popularity of its secular counterpart. My approach can be described as both comprehensive and narrow at the same time. Comprehensive, because it is impossible to talk about sacred music without addressing the culture in which it is embedded; narrow, because the repertoire under investigation only comprises approximately one and a half song books.

The general point which I would like to make – and which has been made before by many others –, concerns a notorious topos of historiography. This topos deals with the considerable cultural loss which (supposedly) accompanied the Reformation. The story has been told often and tells of the »disenchantment of the world«, the great sense of loss caused by protestant iconoclasm, the abolishment of firmly established rites and feasts.<sup>1</sup> Indeed, with regards to issues such as the sacraments, the Reformation might reasonably be described in terms of desacralisation, whereas at the same time other discourses, such as science (e.g., the Baconian project) or politics (e.g., the Divine Right of Kings) underwent a clear process of sacralisation. Protestants as well as Catholics could not do without rituals: the sacred does not present itself in the world unmediated, rather it has to be brought to life and made tangible through performance. Therefore, the reformers did not only abolish certain rituals, they also created new ones.<sup>2</sup>

1 The seminal study of the Reformation as a history of loss is Eamon Duffy's *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England c. 1400–c. 1580* (New Haven, 1992). In musicology a related line of argument can be encountered in Joseph Kerman's »The Elizabethan Motet: A Study of Texts for Music«, *Studies in the Renaissance* 9 (1962), pp. 273–308. Here Kerman describes the cessation of Catholic services in 1549 and 1559 as »something like disaster for English music« (p. 274).

2 This has been stressed by Edward Muir in *Ritual in Early Modern Europe* (Cambridge, 1997).

The sacred can be performed in a variety of ways and figures in a number of cultural practices. One of those practices is music. In order to distinguish themselves from their predecessors, Protestants attempted to provide new modes of musical expression for their community, which would shape the identity of this community as well as allow it to articulate itself. In this sense music not only reflects and mirrors the culture in which it is embedded, it produces it at the same time. In the following discussion, I investigate the specific contribution of the devotional lute song to the religious culture of early modern English Protestantism. The focus will be on John Dowland's *A Pilgrimes Solace* (1612) and Thomas Campion's *The First Booke of Songs* (c. 1613) and their particular performances of religious culture. It is not only the religious performance which this music serves, but also professional performance: How do Dowland and Campion make use of religious discourse in order to promote their own causes as professional composers?

While investigating the history of the devotional lute song, a second story will unfold to complement the story of a commercial failure – that of the devotional ayre – with the story of a particularly successful enterprise, the psalm book. Both genres attempted to contribute to Protestant devotional culture and both aspired to the status of ritual practice within this cultural framework. The comparison between both genres allows us to understand better the mechanisms of successful rituals and the demands made on them.

### Religious culture and devotional music: Mapping the market

Early modern English religious culture has generally been described as a culture of interiorisation and individualisation with a strong emphasis on spontaneous and individual expression. The literary historian Ramie Targoff, however, has convincingly argued in a recent study that there was a deep interest in formalized prayer in Protestant theology of that period, especially in the works of Richard Hooker.<sup>3</sup> In fact, for many theologians public standardized prayer was of more importance than private prayer.<sup>4</sup> This observation stands in marked contrast to the long cherished notions of interiorisation and individualisation.

3 Ramie Targoff, *Common Prayer: The Language of Public Devotion in Early Modern England* (Chicago, 2001).

4 An attitude which had to be harmonized, with considerable theological effort, with the well known passage in Matthew 6,6: »When thou prayest, enter into thy closet, and when thou hast shut thy door, pray to thy Father which is in secret; and thy Father which seeth in secret shall reward thee openly.«

Targoff describes this religious culture as the »culture of common prayer«, named after its key text, the formalized prayer book. This *Book of Common Prayer* is – according to Targoff – characterized by two principles: the »inter-twining of the singular *I* and the collective *we*, and the absolute preference for formalized over spontaneous voice«. <sup>5</sup> These principles also made their way into the devotional poetry of the age, such as that of George Herbert, whose poems Targoff describes as »personal and communal, faithful and formal« at the same time. <sup>6</sup>

The considerable demand for formalized devotional aids did not only affect the literary, but also the musical, side of devotion and the producers of sacred and devotional music provided a variety of genres for the musical needs of the Protestant community. <sup>7</sup> The musical market for sacred music in the late 16th and early 17th century can roughly be divided according to public and private performances of the sacred. The central focus of public performance was the service and its liturgy. Composers provided liturgical and sacred music for these occasions, which was bound to a specific script and fulfilled defineable ecclesiastical functions. The necessity for this kind of music was constantly being debated and produced heated and extensive polemics. These debates, however, did not affect performance of private devotional music – the usefulness of this kind of music was widely accepted. Even though the age saw a decrease in music patronized by the Church there was a growing market for devotional music, which provided believers with means for private performances of the sacred. <sup>8</sup>

It is important to bear in mind, however, that, outside the exclusively ecclesiastical realm, the border between congregational and strictly private devotional music cannot easily be drawn. There was a particularly lively interchange between private and congregational music in the Elizabethan age. Peter le Huray observes that »a number of consort songs and religious madrigals may have been performed in church services [...], just as some church anthems were taken over for use in the home«. <sup>9</sup> Sacred madrigals and anthems could be sung in

5 Targoff, *Common Prayer* (cf. fn. 3), p. 87.

6 *Ibid.*, p. 88. This tendency also characterises the Sidney-Pembroke Psalter with its »interest in creating a series of texts that seems open to reiteration at both a personal and congregational level« (*ibid.*, p. 80).

7 Peter Le Huray gives a list of printed books containing devotional music (*Music and the Reformation in England, 1549–1660*, London, 1967, pp. 403–5).

8 David C. Price, *Patrons and Musicians of the English Renaissance* (Cambridge, 1981), pp. 153–4.

9 Le Huray, *Music and the Reformation* (cf. fn. 7), pp. 58–80.

church as well as privately at home<sup>10</sup> and even most Latin church music would have been performed in private houses.<sup>11</sup>

## Psalter

The psalm books can be regarded as the most distinctive genre and achievement of Protestant devotional music. They had a firm place in Protestant practices of piety: Those practices comprised *secret exercises* such as reading and study, meditation, prayer and personal writing.<sup>12</sup> One of the ordinances of *public worship* which would also be practised as part of family devotion was psalm singing.<sup>13</sup> Psalm books – most of them containing metrical psalms set to vocal music in four parts – can be described as the most characteristic product of Protestant devotional musical culture.<sup>14</sup> The most influential psalm book in England was the metrical Sternhold-Hopkins Psalter which was printed with music in Geneva 1556.<sup>15</sup> After the accession of Elizabeth I, psalms were sung in the church and psalm printing developed into one of the most successful business ventures of the printing industry: Between 1561 and 1600 approximately 70 editions each of 1000 copies per edition were produced and the monopoly on psalm book printing proved financially far more rewarding than that on music printing.<sup>16</sup> The success of the psalm books can be attributed to two factors: Firstly,

10 Price, Patrons and Musicians (cf. fn. 8), p. 59.

11 John Milsom, »Sacred Songs in the Chamber«, *English Choral Practice, 1400–1650*, ed. John Morehen (Cambridge, 1995), pp. 161–79.

12 Charles E. Hambrick-Stowe, *The Practice of Piety: Puritan Devotional Disciplines in Seventeenth-Century New England* (Chapel Hill, 1982), pp. 156ss.

13 *Ibid.*, pp. 111ss., p. 146.

14 Already by the 1540s metrical psalms and devotional songs were popular at court, cf. Le Huray, *Music and the Reformation* (cf. fn. 7), p. 217. The private translation of psalms was considered a penitential exercise. On the history of psalm books in general see Le Huray (*ibid.*, p. 370ss.).

15 The historiographer Anthony à Wood writes of Sternhold in his *Athenae Oxoniensis* (1691): »Being a most zealous reformer, and a very strict liver he became scandaliz'd at the amorous and obscene songs used in the court, that he forsooth turn'd into English metre 51 of David's Psalms, and caused musical notes to be set to them, thinking thereby that the courtiers would sing them instead of their sonnets, but did not, only some excepted«, quoted in Diana Poulton, *John Dowland* (London, 1972), p. 320. Poulton points out that Sternhold actually paraphrased 137 psalmes.

16 It was also one of the most contested monopolies. William Seres held the psalter patent, while John Day owned the psalm book patent, which was eventually taken over by the Company of Stationers. The vague specification of the patents gave rise to legal quarrells, such as Seres' suit against Day for issuing »a quatron of psalms with notes ... without lycense and contrary to or-

they could claim to be part of an ancient tradition, built on firm biblical foundations, a quality very agreeable to Protestant tastes. Secondly, psalm singing was considered to function in a similar way to praying – with which it was sometimes compared.<sup>17</sup> As well as praying, the singing of psalms aims at internalizing specific gestures, practising a certain language, acquiring an appropriate attitude, meanwhile intensifying faith. What was being practised with the body – i.e. externally – was meant to become part of the inner religious life. In a sense, the practice of singing heightened this enactment and embodiment of religious sentiments, since it was considered a type of intensified speech, closely related to the body as well as to the soul.<sup>18</sup> Above all, the actual communal singing of psalms was a performance and embodiment of its textual content: The shift from the personal to the congregational, which Ramie Targoff describes as forming the core of these texts, is being brought to life and made accessible to all participants. Psalm books could well be described as the vocal versions of the *Book of Common Prayer*.

### Devotional lute songs

As noted at the beginning, the devotional lute song is a rare thing indeed.<sup>19</sup> The lute song's original domain is the courtly realm and amongst the gentry emulating the courtly way of life. The songs are embedded in the rituals of court, such as the game of love, often disguising the struggle for political advancement.<sup>20</sup> They contribute to the performance and self-presentation of court and to aristo-

ders«. Day was fined 12 shillings, quoted in Donald W. Krummel, *English Music Printing 1553–1700* (London, 1975), p. 11.

- 17 For example by William Byrd in »The Epistle to the Reader« of his *Psalmes, Sonets, & songs of sadnes and pietie* (London, 1588).
- 18 In fact this was a contested point in the debate of the use of formalized prayer, since the performance of prayer did not guarantee a concomitant working in the soul. Critics claimed that formalized prayer lend itself to feigning religious sentiments better than individual prayer, and it was often being compared to a theatrical performance.
- 19 Le Huray, *Music and the Reformation* (cf. fn. 7), p. 394, gives the following list: »Sacred songs are also to be found in one or two of the thirty or so lutenist song-books, all of which were published between 1597 and 1622, notably John Bartlet's *A Booke of Ayres* (1606), Thomas Campion's *Two Bookes of Ayres. The First contayning Divine and Morall Songs* (1610), John Dowland's *A Pilgrimes Solace* (1612) and John Attey's *The Firts Booke of Ayres* (1622).« Le Huray's dating of Campion's collection has been revised recently. It is considered most likely that the collection was published some time after Prince Henry's death in 1612.
- 20 On the courtly convention of the game of love see John Stevens, *Music and Poetry in the Early Tudor Court* (London, 1961), pp. 154ss.

cratic self-fashioning.<sup>21</sup> Considering the secular roots of the lute song it is not surprising to find only few songs with sacred texts. Although there are, in fact, a number of related song types which explore similar subjects or employ similar terminology. A brief survey will provide a typology of these songs as well as distinguish them from devotional lute songs in its stricter sense.

In a number of song books, one finds the occasional sacred song bearing strong resemblances to psalms. Often they are put in exposed positions of the book, as for example in John Bartlet's *A Booke of Ayres* (1606). A psalm opens the book, its subject – as so often with psalms – is the praise of God. The rest of the book contains light ayres. Here, the only difference between a psalm and a devotional lute song lies in the fact that the latter demands a lute as accompaniment.<sup>22</sup> Psalm and lute song differ more in terms of presentation and musical realization than on a structural level.

Lute song collections more frequently contain moral songs, which tend to be placed at the end of collections. In general, moral songs deal with subject matters such as the vanity of the world (e.g. in Robert Jones, *The Second Booke of Songs and Ayres*, 1601), carrying religious undertones but not spelling them out. Since they are generally located between courtly love songs, they tend to express discontent with the situation at court (or in love), rather than articulate theological insights.

A third group of songs closely related to the sacred are love songs, whose discourse is often borrowed from the discourse of the sacred. Here the vocabulary of religion is applied to affairs of the heart, lovers are depicted as »sighing sinners«, longing for grace and infinite love. These songs create ambiguity and it is up to the interpreter to decide whether he or she is dealing with the sacralisation of love or the secularisation of religion.

Devotional lute songs in the strictest sense can be found in two collections: John Dowland's *A Pilgrimes Solace* (1612) and Thomas Campion's *The First Book of Ayres* (c. 1613). The secular lute song was already an established and economically successful genre when Dowland and Campion decided to enter the market with their sacred songs. Like their secular counterparts, the devotional collections were intended for the private market (i.e., not for the church), to be performed by amateurs, perhaps together with the professional musicians in their employ. The texts were generally chosen from devotional poetry (in

21 On the role of songs in the performance of court see Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France* (Chicago, 2000).

22 Psalms with other kinds of instrumental accompaniment are rare. An exception is Richard Allison's *The Psalmes of David in Metre* (1599) which contains optional parts for lute and cittern.



Campion's case: from his own poetry) and from the psalms. In the following discussion of these collections I focus on two issues: firstly, on how those song-books participate in Protestant culture and what Protestant values they propound, and secondly, I argue that Dowland's and Campion's »spiritual turn« was not motivated by some kind of religious programme, but rather by pragmatic economic considerations.

Since I am primarily interested in the collections' specific religious stance, the focus will more on the textual than the musical element of the ayres. In musical terms, the devotional lute songs of Campion are as different to those of Dowland as their respective aesthetic outlook. While in Dowland's case, the ayres reveal considerable musical labour and a striving for seriousness, Campion's ayres do not seem to differ significantly from their secular counterparts. However, it has been argued by Walter R. Davis that »... by setting most of the sacred songs of *The First Booke* to four parts, Campion assimilated his religious ayres to »the grave and well invented Motet« which he had compared earlier to the epic poem in verse». <sup>23</sup> In fact, Campion himself clearly states in the preface to his collection, that he added the middle voices not because he was emulating the motet, but because he was profoundly dissatisfied with contemporary performance practice:

Yet we do daily observe, that when any shall sing a treble to an instrument, the standers by will be offering at an inward part out of their own nature; and true or false, out it must, though to the perverting of the whole harmony.

Bearing Campion's statement in mind, the setting of his devotional lute songs can hardly be described as aspiring to the condition of the motet. The point of the devotional ayre is that its musical physiognomy remains recognizable as belonging to the genre of the lute song. Devotional lute songs were meant to profit from the tremendous success of their secular predecessors rather than to imitate the motet or other long established genres of sacred and devotional music.

#### John Dowland, *A Pilgrimes Solace*, 1612

John Dowland had already contributed to the market for sacred music when he published *A Pilgrimes Solace* in 1612. He had published harmonized psalms, canticles and prayers, most of them based on the Sternhold-Hopkins Psalter. <sup>24</sup>

<sup>23</sup> Walter R. Davis, *Thomas Campion* (Boston, 1987), p. 53.

<sup>24</sup> Poulton, John Dowland (cf. fn. 15), pp. 320ss.

He contributed to Thomas Est's *The Whole Booke of Psalmes* (1592) and in 1596 his *Lamentatio Henrici Noel* was performed in Westminster Abbey – sophisticated mourning music based on psalms and canticles.<sup>25</sup> Since then, however, Dowland had not produced any sacred music. *A Pilgrimes Solace* appeared 1612 – 16 years after his last sacred work and nine years after the publication of *The Third and Last Booke of Songs or Aires* (1603).<sup>26</sup>

*A Pilgrimes Solace* contains 21 songs of which six can be described as devotional songs.<sup>27</sup> Most songs are set for either solo voice and accompaniment, or for four voices. Three songs require a chorus at the end, one song features tenor, bass and chorus. Unusual – in a collection of ayres – are songs numbers 9, 10 and 11: which are set for solo voice, lute, treble and bass viol, and are reminiscent of consort songs.

The collection not only provides a wide range of vocal and instrumental settings, but also a considerable range of song genres. The first songs are love songs in the light, popular manner. They are followed by the »consort songs« in a profoundly different mood. In songs such as »Go nightly cares« (no. 9) or »From silent night« (no. 10), sadness, tears and sighs dominate. In a sense, these songs can be regarded as preparing the ground for the following six devotional songs. A sailor song and wedding songs conclude the worldly end of the collection.

The sacred section opens with a poetological song »In this trembling shadow cast« (no. 12), describing the singer's (respectively the poet's) situation:

In this trembling shadow cast  
 From those boughs which thy wings shake,  
 Far from human troubles plac'd:  
 Songs to the Lord would I make,  
 Darkness from my mind then take,  
 For thy rites none may begin,  
 Till they feel thy light within.

25 Dowland set six psalms to music: Ps. 38 »Put me not to rebuke, o Lord«, Ps. 100 »All people that on earth do dwell«, Ps. 104 »My soul praise the Lord«, Ps. 130 »Lord to thee I make my moan« and Ps. 134 »Behold and have regard.« (Ps. 100 was set twice to music by Dowland.)

26 After 1612 Dowland contributed to Sir William Leighton's *Teares or Lamentations of a Sorrowfull Soule* (1614). He wrote the dedicatory poem and a consort song for 4 voices »An heart thats broken and contrite« as well as a five part setting of »I shame at my unworthiness.«

27 On the religious songs in *A Pilgrimes Solace*, Poulton, John Dowland (cf. fn. 15), pp. 305, writes: »Filled with a deeply religious spirit they are still secular compositions in the sense that the texts are not taken from recognized scriptural sources.« If Poulton's categories are accepted, then a great deal of devotional music would have to be described as secular.

As I sing, sweet flowers I'll strew,  
From the fruitful valleys brought:  
Praising Him by whom they grow,  
Him that heav'n and earth hath wrought,  
Him that all things fram'd of nought,  
Him that all for man did make,  
But made man for his own sake.

Music all thy sweetness lend,  
While of His high power I speak,  
On whom all powers else depend,  
But my breast is now too weak,  
Trumpets shrill the air would break,  
All in vain my sounds I raise,  
Boundless power asks boundless praise.

This song figures as a plea for inspiration («Darknesse from my minde then take») and can be described on a functional level as invocation. The persona of the poem has withdrawn from the world – here we have the topos of withdrawal from court turned religious – seeking to make »Songs to the Lord«. Whilst the first stanza is dedicated to the question of divine inspiration, the second stanza shows the persona while it sings those songs, which are ultimately about the power of God. In the third and final stanza, music is invoked to support the praise of the Lord («Music all thy sweetness lend»). But what so far had been progressing well (withdrawal from the world, purification, receiving the »light within«, singing the Lord's praises most eloquently) suddenly comes to a stop. Boundaries emerge and what had so far been the cause for optimism now gives rise to a more pessimistic note: »But my breast is now too weak / ... / All in vaine my sounds I raise / Boundless power asks for boundless praise.« The »boundless power« of God remains ultimately ineffable and therefore also un-singable. As the first religious song in the book, this ayre is a very cautious beginning indeed. The song reflects its own limitations, as well as critically evaluates the expressive power of music in relation to the power of God. But in a sense it is a truly classical beginning, since most devotional writing commences with the topos of the unnameable.

The following songs fulfill various functions. Songs 14–16 which form a unit, present biblical figures as emblems of Christian virtues. In Song 16, a first person is being introduced and related to the virtues already mentioned. These songs can be read as a kind of exercise in a particular technique of exegesis which applies biblical stories to contemporary, individual lives. Another song (no. 17 »Where sin sore wounding«) delivers crucial Protestant doctrines, features sin's »sore wounding«, which can only be overcome by God's mercy and his love which is »free without merit«. »Grace abounding« only saves the sinner,

works are worth nothing. This is the last religious song in the collection and it has a strong sense of closure. Whilst the first song dealt with (amongst other subjects) religious calling (in theological terminology: *vocatio*) and the necessity of the rejection of the world (*mortificatio*), the following songs are mainly concerned with the godly life (*sanctificatio*). Song no. 17 not only affirms the theology of grace, but also carries an eschatological message: »Sinnes stripe is healed, and his sting abated, / Deaths mouth is sealed, and the Grave amated.« Without overstating the case, we can say that Dowland's choice of texts aims at covering the main stages of the Protestant *ordo salutis* (*vocatio*, *justificatio*, *sanctificatio*, *glorificatio*).

One song not mentioned so far – which also fits into this scheme – is song no. 13 »If that a sinner's sighs be Angels food«. <sup>28</sup>

If that a sinner's sighs be Angels' food,  
Or that repentant tears be Angels' wine,  
Accept O Lord in this most pensive mood,  
These hearty sighs and doleful plaints of mine,  
That went with Peter forth most sinfully:  
But not as Peter did, weep bitterly.

Here, Dowland, who held a kind of monopoly on the *Lachrimae*-topos, allows the tearful melancholy mood to turn religious. The *Lachrimae*-theme is presented in the text (not in the music, however) and with this song Dowland adds »repentant teares« to his encyclopedia of tears. <sup>29</sup>

*A Pilgrimes Solace* appeared during the years of the »pleasure-loving court of James I and Queen Anne« (a court, whose main musical indulgence was the masque). <sup>30</sup> Why during these years, did Dowland – who was still looking for an appointment as lutenist in the royal household – chose to write religious songs? Was his sole purpose to cater for devotional demands inspired by the »culture of common prayer?« I suggest that he had intentions going well beyond a desire to provide for the religiously-minded. The key to these intentions can be found in his famous preface which precedes the collection. In this preface Dowland laments his personal situation:

I have lien long obscured from your sight, because I received a Kingly entertainment in a forraine climate, which could not attaine to any (though never so meane) place at home ... yet I must tell you, that as I have beene a stranger; so

28 This text was also set to music by William Byrd, cf. Edward Doughtie, *Lyrics from English Airs, 1596–1622* (Cambridge, Mass., 1970), pp. 615–6.

29 Religious melancholy was actually a subject of great concern to Dowland's contemporaries. Robert Burton dedicated many learned pages to the topic in his *Anatomy of Melancholy* (1621).

30 Poulton, John Dowland (cf. fn. 15), pp. 69–70.

have I againe found strange entertainment since my returne, especially by the opposition of two sorts of people that shroud themselves under the title of Musicians...

Here he describes his frustrating return to England after the years spent as lutenist at the court of Christian IV in Denmark. He presents himself as having been received with hostility on all sides. The pilgrim in the title of his collection refers to himself: John Dowland has been, and still is, on pilgrimage, the music is primarily his own solace. However, the pilgrim imagery not only suggests that our hero is a stranger to worldliness, it also implies spiritual progress. Even though his state in the world might be humble, he is progressing continually – and it is this that he is hoping to show the world with his collection of songs. There is a distinctive eschatological flavour to the whole undertaking. The book was, in fact, his last published song collection, and he describes himself as an old man in his preface («being now entered into the fiftieth yeare of my age».<sup>31</sup> Bearing all this in mind, it is interesting to consider the content of the song book once more. It is a mixed collection, in which sacred and profane rub shoulders. Dowland was trying to present his musical legacy, the *summa* of his art. By publishing such a wide-ranging collection he confronted the public with the whole variety and depth of his art as well as the lamentable fact that he had not been appreciated as he should have been.

It is, perhaps, ironic that *A Pilgrimes Solace* was to be the last collection to be published, because Dowland was finally rewarded the success he had so eagerly sought. In a sense, the collection marks the end of his own long and wearisome worldly pilgrimage. On 28 October 1612 Dowland was appointed one of the King's lutenists –, a position he held until his death in 1626.

### Thomas Campion, *First Book of Ayres*, c. 1613

The poet and composer Thomas Campion published 119 songs, of which approximately 20 can be classified as devotional songs. In contrast to Dowland's mixed collection, Campion's devotional songs are kept separately from the secular songs: he draws a clear line between the two repertoires. The title of his *First Book of Ayres* actually reads: *Two Bookes of Ayers. The First Contayning Divine and Morall Songs: The Second. Light Conceits of Lovers ...* Whereas the first book is dedicated to Francis, Earl of Cumberland, the second book is dedicated to Francis' son, Henry Lord Clifford. In the dedicatory sonnet, age and wisdom are linked to »grave words«, and the songs are recommended as being suitable for

31 In the following year, however, his *First Booke* would be reprinted.

devotion »to any virtuous, and not curious ear«. Walter R. Davis writes about this book:

*The First Booke* was central for [Campion's] career: the first English collection of sacred ayres to proceed from the new lutenist song school, it let a whole new dimension into Campion's world view. Gone is the Greco-Roman classicism of *A Booke of Ayres* that threatened to supply a new myth for life at the accession of James I; instead we have reflections of the life of Campion's day.<sup>32</sup>

Speaking of these songs, Davis distinguishes the following genres: »general moral verse in the Horatian manner« (nos. 2, 20), »political hymns« (nos. 6, 21), songs in the »tradition of Latin hymnody« (nos. 5, 8) and finally paraphrases of psalms (nos. 4, 14, 15). It is not difficult to agree with Davis in this respect, but I would like to suggest a further typology which pays more attention to functional aspects. If the songs are read as means of participation in and support of a certain practice of piety, what kind of approaches do they offer?

Moral or didactic songs elaborating the exemplary Christian life style in third person narratives are fairly common in this collection (nos. 2, 3, 10, 20). Psalms are, as we have seen, an integral part of the culture of common prayer and they are well represented (nos. 4, Psalm 130; 14, Psalm 137; 15, Psalm 104). Further, there are songs referring directly to certain religious rites or practices of piety. Mourning is practised in an elegy (no. 21) and meditation is presented in no. 17. As in Dowland's Protestant values loom large in Campion's collection, highlighting grace (nos. 5, 13); the importance of the word (no. 5); and political topics such as the anniversary of the Gunpowder Plot (no. 6). There are also songs enacting emotions, for example, in a song urging the faithful to cheer up (no. 19), or in a calm song celebrating the qualities of a »quiet pilgrimage.« music's power to evoke emotional effects is fully explored. And finally, a number of songs explore in depth the relations between the group, the individual and God (nos. 1, 4, 18). In these latter songs, changes of perspective are frequently employed. Generally we find shifts from the first person singular to the third person singular (and vice versa), bringing the perspective from the individual to the community and thereby practising and performing what Ramie Targoff has described as the »intertwining of the singular *I* and the collective

32 Davis, Thomas Campion (cf. fn. 23), p. 51. Note also *The Works of Thomas Campion. Complete Songs, Masques, and Treatises with a Selection of Latin Verse*, ed. Walter R. Davis (New York, 1967), p. 52: »*The First Booke*, which was, incidentally, the first English collection of sacred ayres (though, unfortunately, not a very successful one), has considerable variety, including as it does paraphrases of psalms, moral verse in the Horatian manner, a thanksgiving ode, elegy, allegorical vision, and several pieces in the »witty« tradition of Latin hymnody.«

we«. <sup>33</sup> The songs also present various techniques of addressing and describing God, thereby exploring proximity in the sense of »I-Thou«-relationships, or maintaining distance by rendering God in the third person singular.

Both Campion's and Dowland's songs contribute in various ways to contemporary religious culture. But still there seems to be a particular difference between the two composers: their respective approaches to and uses of the genre differ considerably from one another. Campion knew there was a market for devotional music and naturally he was very interested in extending the reach of his production. It was probably not by chance that he published his collection shortly after Dowland's and it is very likely that he knew *A Pilgrimes Solace* and considered Dowland a trend-setter (after all this man had popularised the lute-song). He decided not only to take up Dowland's idea, but to take it even further. Campion's approach to the project of devotional lute songs is rather pragmatic and we do not encounter any of Dowland's self-fashioning as man of sorrows in his statements. Rather, he writes – in thoroughly pragmatic vein – in his address to the reader: »For he that in publishing any work, hath a desire to content all palates, must cater for them accordingly.« But his collection not only appeared after Dowland's book, but also some time after the death of Prince Henry on 6 November 1612, which shocked the nation. Maybe Campion considered this an appropriate time for a religious turn and reacted quickly to the opportunity. <sup>34</sup>

Campion's pragmatic approach to the marketing of his product is very different from Dowland's strategy. Where Campion regarded himself as the mere provider of devotional material and refrained from creating a public persona, Dowland himself attempted to remain visible in his collection. Dowland used devotional songs in order to promote himself, to foreground his personal situation and there is a distinctive confessional flavour to *A Pilgrimes Solace* (especially song no. 14). This collection is part of his project to create a public persona by employing print media as his public stage. <sup>35</sup>

33 Targoff, *Common Prayer* (cf. fn. 3), p. 87.

34 In 1613 John Coprario published the *Songs of Mourning* after poems by Thomas Campion. Davis, *Thomas Campion* (cf. fn. 23), p. 57, characterizes the collection as follows: »*Songs of Mourning* intensifies the religious strains Campion developed in *The First Booke of Ayres* by making religious verse into meditative exercises for the listener, so that the listener responds instead of simply taking in an address«.

35 On the subject of John Dowland's self-fashioning see Susanne Rupp, »John Dowland's Strategic Melancholy and the Rise of the Composer in Early Modern England«, *Shakespeare-Jahrbuch* 139 (2003), forthcoming.

When it comes to religion, however, Dowland, the playful actor turns out to be the more serious of the two. His approach to religion is characterized by distance, his God is overpowering and ineffable and in the end silence remains the only adequate response. In contrast, Campion's God is a God of familiarity, and Campion's whole approach to devotion is well summed up in a line of song no. 8: »devotion needs no art«.

### Summary

The devotional lute songs by John Dowland and Thomas Campion were meant to participate in contemporary Protestant practices of piety, characterized by the culture of common prayer. But even though Dowland and Campion made considerable efforts to provide what a Protestant minded music lover could possibly wish for, the songs did not become an integral part of this Protestant tradition. The devotional lute songs failed – as a genre, not as individual collections. Dowland's and Campion's attempts did not give rise to a »school« and the genre did not make its way into the mainstream of music history: it remained an exception. Yet, as interesting as it is to speculate about the success of a genre, it might be just as interesting to investigate a failure. What were the reasons for the humble economic and cultural performance of the devotional lute songs? Four points might account for this phenomenon:

1) The 1620s saw the decline of the ayre in general. There was a turn in private music to more representational forms of music (e.g., masque) as well as to music of different structural features. Following this line of argument, one could claim that the devotional lute song was introduced too late in order to develop its full potential.

2) The performance context should be borne in mind when considering the usefulness of a particular genre. Lute songs were either performed in private (by an individual or a small number of performers) or in public, at social gatherings. It is very likely that participants at a social gathering were not particularly interested in solemn songs, contemplating sin in four parts or listening to someone being penitential.

3) The failure of devotional lute songs might be attributed to the fact that the musical market was already saturated. There were probably already enough motets, anthems and sacred madrigals around to cater for devotees of vocal polyphony. In comparison to the motet, the ayre was an inferior genre and lacked prestige. As Campion writes in his address »To the Reader« in *A Book of Ayres* (1601): »... as in Poesie we give the preheminance to the Heroicall Poeme, so in Musicke we yeeld the chiefe place to the grave and well invented



Motet«. It would have been impossible for the lute song to compete with the status of the motet.<sup>36</sup> In the realm of private and congregational music, psalm books were already doing a good job and could hardly be bettered. Many households possessed psalm books and they would serve as entertainment as well as part of private or family devotion.<sup>37</sup> Their functional scale was broader and more versatile than that of the devotional lute song.

4) The highest obstacle, which devotional ayres failed to overcome, was the fact that lute songs belonged to a ritual realm different to that of Protestant devotion. Lute songs were part of courtly culture and it was difficult to loosen this connection. Courtly culture was considered insincere and artificial.<sup>38</sup> Like their place of origin, ayres drew too much attention to themselves and to their own artificiality. Above all, their composers chose modes of self-presentation which were alien to church musicians and other composers of sacred music. While the conventional church musician would present himself in humble terms and tended to withdraw from his work, composers such as John Dowland or Thomas Campion would have their names printed in fairly large letters on the title pages of their collections and would enter the public stage in a self-conscious manner in which God, as the source of all inspiration, was attributed only a minor role.

While I have tried to mark a strong divide between sacred and secular musical realms, it is true that in contemporary manuscripts secular and sacred music are often to be found next to each other. Nevertheless, one can observe a gradual separation of the spheres of the sacred and the secular during this period (even though it had, as yet, produced no discourse).<sup>39</sup> Whereas Thomas Campion's collection might be a good example for this shift in sensibilities, Dowland's *Pilgrimes Solace* can be considered as representing the old tradition.

These points may help to explain why it would take many more decades for the devotional art song to establish itself in the musical world. The realms of

36 On the hierarchy of musical genres in early modern England see Thomas Morley, *A Plain & Easy Introduction to Practical Music* [1597], ed. R. Alec Harman (London, 1952), pp. 292ss.

37 See Krummel, *English Music Printing* (cf. fn. 16), pp. 35ss.

38 On courtly modes of deception and the cult of dissimulation see Daniel Javitch, *Poetry and Courtliness in Renaissance England* (Princeton, 1978).

39 Le Huray, *Music and the Reformation* (cf. fn. 7), pp.321-2, observes a growing tendency in the 1620s and 30s to distinguish between sacred and secular music and to keep them separately (probably influenced by the Laudian movement). Thomas Campion's poem »To the Reader« in the *Second Book of Songs* seems to be arguing against this discourse of distinction: »That holy hymns with lovers' cares are knit / Both in one quire here, thou may'st think't unfit; / Why dost not blame the stationer as well, / Who in the same shop sets all sorts to sell? / Divine with styles profane, grave shelv'd with vaine; / And some match'd worse, yet none of him complain«.

religious and aesthetic rituals had to be negotiated and settled. In England this process took place under aggravating circumstances: in the 1640s, the Civil War put an end to the culture of private music as Elizabethan and early Stuart society had known it. Only after the Puritan Interregnum, and the Restoration in 1660, could a cultural climate re-emerge which could take up the achievements of the »Golden Age of English music«.

## Personenregister

- Aelst, Cocke van, 36, 37  
Albrecht V., Herzog von Bayern,  
19, 138  
Albrecht VI., Erzherzog von  
Österreich, 13  
Albrecht von Brandenburg,  
Kardinal, 34f.  
Alexander der Große, 52  
Allison, Richard, 196  
Alvarotti, Giulio, 64  
Amboise, Bussy d', 165  
Antonelli da Rimini, Cornelio,  
13, 140  
Antoniano, Silvio, 20  
Aquilanus s. Serafino  
Archilei, Vittoria, 162  
Arco, Livia d', 74  
Ariosto, Lodovico, 56  
Aristophanes, 44f.  
Aron, Pietro, 12, 18, 57  
Attaignant, Pierre, 113  
Attey, John, 195  
  
Baburen, Dirck van, 26  
Bach, Johann Sebastian, 48  
Baif, Jean-Antoine de, 93, 165,  
169  
Ballard, Pierre, 163f., 171f.  
Ballard, Robert I, 163f.  
Ballard, Robert II, 164  
Barbetta, Giulio Cesare, 86f., 99  
Bardi, Giovanni, 52f.  
Bartlet, John, 195f.  
Bataille, Gabriel, 164f., 167–171,  
174  
Beaujoyeux, Balthazar de, 169  
Beaulieu, Girard de, 169  
Bedford, Lucie, 187  
Bellamano, Franceschina, 12  
Bellasio, Paolo, 142  
Bertani, Lelio, 142  
Bertaut, Jean, 165  
Besard, Jean-Baptiste, 174  
Biermann, Wolf, 14  
Bocchi, Francesco, 73f.  
Bonnet, Pierre, 165, 170, 174  
Borgia, Lucrezia, 84  
Bossinensis, Franciscus, 11, 101,  
111, 138f.  
Bottegari, Cosimo, 19, 95–98,  
102, 106, 144  
Bottrigari, Ercole, 70  
Brancaccio, Giulio Cesare, 19, 64–  
66, 70–72, 74–77, 135  
Brancaleonis, Monaldi, 142  
Brandolini, Aurelio Lippo, 15, 17  
Breu, Jörg, 32f.  
Bright, Timothy, 184f.  
Buoncambi, Vincenzo, 64  
Burckhardt, Jacob, 162  
Burton, Robert, 200  
Burzellis s. Pietrobono  
Busche, Hermann von dem, 15  
Byrd, William, 195, 200  
  
Caccini, Giulio, 10, 48, 52f., 55,  
145, 161f.  
Caignet, Denis, 165, 174  
Calmeta, Vincenzo, 46  
Campion, Thomas, 16, 21, 191f.,  
195–197, 201–205  
Cara, Marchetto, 139

- Carey, George, 21  
 Castaldo, Antonino, 65  
 Castiglione, Baldassare, 17f., 20f.,  
 47, 62–65, 71f.  
 Castro, Jean de, 165, 174  
 Cavalcanti, Raffaello, 82, 85–87, 99  
 Cavaliere, Emilio de', 56  
 Cerreto, Scipione, 144  
 Cerveau, Pierre, 165, 174  
 Cervio, Vincenzo, 138  
 Chardavoine, Jehan, 92f.  
 Chimay, Charles Prince, Duc de Croy  
 et d'Arshot, 93, 95, 172, 174  
 Christian IV., König von  
 Dänemark, 201  
 Clifford, Henry Lord, 201  
 Constans, Jacques de, 165  
 Coprario, John, 203  
 Cornazano, Antonio, 46  
 Cortese, Paolo, 17  
 Cranach, Lucas, 38  
 Croy, Duc de s. Chimay  
 Cumberland, Francis Earl of, 201
- Daça, Esteban, 147  
 Dallis, Thomas, 88–90, 106f.  
 Dante Alighieri, 56  
 Davies, John, 187f.  
 Day, John, 194  
 Degenhardt, Franz Josef, 14  
 Dentice, Fabrizio, 136–138, 143f.  
 Dentice, Luigi, 20, 137  
 Desportes, Philippe, 93, 165, 175  
 Doni, Giovanni Battista, 56  
 Doria, Violante, 169  
 Dowland, John, 10, 16, 21, 179–  
 189, 191f., 194–198, 200–205  
 Du Bartas, Guillaume, Sieur de  
 Saluste, 182f.
- Du Bellay, Joachim, 165, 167  
 Du Perron, Davy, 165  
 Du Port, Thesée, 167  
 Du Vair, Guillaume, 61  
 Dugué, Lucrèce, 164  
 Durant de la Bergerie, Gilles, 165
- Eastland, George, 187f.  
 Elisabeth I., Königin von England,  
 194  
 Ernaud, Louis, 61, 63  
 Est, Thomas, 198  
 Este, Alfonso II. d', 64, 71f., 74,  
 76  
 Este, Ercole II. d', 115  
 Este, Isabella d', 19  
 Este, Margherita Gonzaga d', 74  
 Eufemia s. Jozola  
 Euripides, 44
- Falco, Benedetto di, 133  
 Fallamero, Gabriel, 13  
 Federico da Mantua, 134  
 Ferdinand I. von Aragonien, König  
 von Neapel, 15, 134  
 Ferdinand V., König von  
 Aragonien, 115  
 Ferdinand von Aragonien, Herzog  
 von Kalabrien, 113  
 Ferrabosco, Alfonso I. 17,  
 Festa, Costanzo, 18  
 Ficino, Marsilio, 45, 117, 186, 188  
 Finck, Hermann, 26  
 Fiorino, Gaspare, 139f.  
 Foix, Germaine de, 113  
 Franck, Melchior, 20  
 Franz II., König von Frankreich, 137  
 Fuenllana, Miguel de, 16, 147,  
 149–151, 153, 157–160

- Gabri, Clara, 13  
 Galilei, Vincenzo, 10, 18, 49–53, 56  
 Gareth, Benedetto, 15, 114, 117  
 Gesualdo da Venosa, Carlo, 144  
 Giustiniani, Leonardo, 14f.  
 Giustiniani, Vincenzo, 19, 65f., 75  
 Glarean, Heinrich, 15, 18  
 Glockendon, Nicklas, 34f.  
 Gombert, Nicolas, 114, 148  
 Gorzanis, Giacomo, 139–141  
 Greff, Georg, 11  
 Grillo, Angelo, 139  
 Guarini Veronese, 15  
 Guarini, Anna, 74  
 Guazzo, Stefano, 73  
 Guédron, Pierre, 164, 172  
 Guerrero, Francisco, 148  
 Guise, François, Duc de, 63f.  
 Guise, Henri, Duc de, 171
- Haußmann, Valentin, 20, 143  
 Hayder, Leonhard, 28  
 Heinrich II., König von  
     Frankreich, 64, 164  
 Heinrich III., König von  
     Frankreich, 171f.  
 Heinrich IV., König von  
     Frankreich, 172  
 Henri de Lorraine s. Guise, Duc de  
 Henry, Prince of Wales, 203  
 Herbert, George, 193  
 Hoby, Thomas, 20f., 62  
 Hofhaimer, Paul, 15, 118, 129  
 Hole, William, 67  
 Hooker, Richard, 192  
 Hopkins, John, 194, 197  
 Horaz, 129  
 Howard, Henry, Earl of Surrey,  
     91
- Ingegneri, Marc' Antonio, 162
- Jakob I., König von England, 201f.  
 Jones, Robert, 196  
 Josquin Desprez, 16, 114, 149–159  
 Jozola, Eufemia, 19  
 Juan de Sevilla, 19
- Karl V., Kaiser, 134–136  
 Karl, Erzherzog von  
     Innerösterreich, 141
- L'Estoile, Pierre de, 172  
 La Roque, Siméon-Guillaume, 105  
 Lago, Giovanni del, 18, 83  
 Lasso, Orlando di, 12, 137f., 140,  
     145  
 Le Blanc, Didier, 165–167, 175  
 Le Roy, Adrian, 92f., 99f., 107,  
     109, 163f.  
 Le Roy, Etienne, 169  
 Le Roy, Robert, 163  
 Leighton, William, 198  
 Lodge, Giles, 87f., 92  
 Lucrezia, Duchessa d'Urbino, 74  
 Ludovico (Harfenist), 115, 117  
 Luther, Martin, 32
- Manrique, Jorge, 126  
 Manrique, Giovanni, 140  
 Marenzio, Luca, 66  
 Maria von Bayern, Erzherzogin von  
     Innerösterreich, 141  
 Marta (Sängerin), 141  
 Mattei, Nicola, 134  
 Maximilian I., Kaiser, 10  
 Maximilian II., Kaiser, 140f.  
 Meckenem, Israel van, 28  
 Medici, Cosimo de', 45

- Medici, Lorenzo de', 17  
Mei, Girolamo, 53f.  
Melissus s. Schede, Paul  
Merlo, Alessandro, 19  
Mersenne, Marin, 173  
Messisbugo, Christofaro di, 45  
Messonilani, Hadriano, 12  
Meyer, Hans, 38  
Milán, Luis, 16, 103, 105f., 111–115, 117–126, 130, 147–149  
Milano, Francesco da, 113  
Molinet, Jean, 10  
Molza, Tarquinia, 162  
Montaigne, Michel de, 59  
Montalto, Alessandro Peretti, Kardinal, 145  
Monteverdi, Claudio, 135  
Morales, Cristóbal de, 148  
Morley, Thomas, 21, 205  
Mударра, Alonso, 16, 111f., 114f., 118, 122f., 126–130, 147, 149, 153  
Muzio, Girolamo, 59f.
- Narváez, Luis de, 16, 103–105, 147, 149, 153  
Noailles, Comte de, 172  
Noel, Henry, 198  
Notari, Angelo, 67, 70
- Obrecht, Jacob, 36  
Orbo, Zohane, 84  
Ovid, 129
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 55  
Paratico, Giuliano, 139, 143  
Parise, Francesco de, 139  
Passe, Crispijn de d. Ä., 31f.
- Passerat, Jean, 165  
Pecorina, Polissena, 12, 20  
Pedro de Toldedo, 135f.  
Pelletier, Thomas, 172  
Peri, Jacopo, 10, 52  
Petrarca, Francesco, 17, 135  
Petrucci, Ottaviano, 113, 117, 153  
Pettie, George, 73  
Phalèse, Pierre, 11  
Philipp der Gute, Herzog von Burgund, 13  
Philipp II., König von Spanien, 118, 138, 150  
Photios, Patriarch von Konstantinopel, 55  
Pietrobono de Burzellis, 15, 45, 81, 84, 114  
Pindar, 15  
Pisador, Diego, 108f., 147–149  
Planson, Jean, 165, 175  
Platon, 43, 45, 49f., 52  
Poliziano, Angelo, 135  
Puttenham, George, 55
- Radesca di Foggia, Enrico, 144  
Ronsard, Pierre de, 17, 85, 93  
Rore, Cipriano de, 70  
Rosso, Gregorio, 135
- Sadoletto, Jacopo, 49  
Saint-Gelais, Mellin de, 17, 85, 107  
Salinas, Francisco, 104f., 115, 118  
Salmon, Jacques, 165  
Sanazar, 84  
Sannazzaro, Jacopo, 123  
Sanseverino, Ferrante, Principe di Salerno, 74, 135–137  
Savorny, Sieur de, 169  
Scaliger, Iulius Caesar, 55

- Schede, Paul, 12  
 Scheibe, Johann Adolph, 48  
 Schlick, Arnolt, 11, 39, 41  
 Scocola, 84  
 Senfl, Ludwig, 118, 129  
 Serafino Aquilano (dall'Aquila), 15,  
 17, 81, 114  
 Seres, William, 194  
 Sforza, Beatrice, 46  
 Sforza, Francesco, 45  
 Sforza, Sforza Maria, 84  
 Shakespeare, William, 60, 180, 188  
 Sidney, Philip, 186  
 Spilimbergo, Irene di, 12  
 Spinacino, Francesco, 117  
 Stampa, Gaspara, 12  
 Stephani, Heinrich, 12  
 Sternhold, Thomas, 194, 197  
 Strozzi, Ruberto, 20  
 Sylvester, Joshua, 182
- Tafur, Pero, 19  
 Tasso, Torquato, 70f., 74-77  
 Telesio, Bernado, 186  
 Tessier, Charles, 174f.  
 Tessier, Guillaume, 165, 170, 175  
 Tevo, Zaccaria, 43  
 Thibault de Courville, Joachim,  
 169  
 Timotheus von Theben, 52  
 Tinctoris, Johannes, 17, 20, 117  
 Tottel, Richard, 91  
 Traversari, Ambrogio, 15  
 Troiano, Massimo, 138, 140  
 Tromboncino, Bartolomeo, 18, 83,  
 139  
 Tromboncino, Ippolito, 18, 82
- Tufo, Giovanni Battista del, 133,  
 143  
 Tyard, Pontus de, 18, 47
- Urbani, Horatio, 74
- Vagnoli, Virginia, 12  
 Valderrábano, Enriquez de, 13,  
 147, 149  
 Valle, Pietro della, 55  
 Vannozzo, Francesco di, 82  
 Varchi, Benedetto, 20  
 Vasari, Giorgio, 57  
 Vecchi, Orazio, 143  
 Verdelot, Philippe, 13, 148f.  
 Vergil, 126, 129  
 Verovio, Simone, 141f.  
 Villamarino de Cardona, Isabella  
 Principessa di Salerno, 137  
 Vincenti, Giacomo, 13  
 Viola, Alfonso dalla, 46  
 Visconti, Bianca Maria, 45  
 Vives, Luis, 117  
 Vogtherr, Heinrich II., 32  
 Vos, Maerten de, 31f.
- Webbe, William, 87  
 Wert, Giaches de, 135  
 Wilhelm V., Herzog von Bayern,  
 12, 138, 140  
 Willaert, Adrian, 13, 149  
 Wood, Anthony à, 194  
 Wyatt, Thomas, 91f., 107
- Zarlino, Gioseffo, 18, 43, 47f., 50f.,  
 54, 56, 70,  
 Zenobi, Luigi, 65f.

# 1200 Jahre Musikgeschichte in Texten, Bildern und Noten

Sabine Ehrmann-Herfort,  
Ludwig Finscher,  
Giselher Schubert (Hrsg.)

## Europäische Musikgeschichte

Diese anspruchsvoll gestaltete und aufwändig ausgestattete große »Europäische Musikgeschichte« beleuchtet aus unterschiedlichen Perspektiven alle wichtigen Themen, Stationen und Tendenzen der Musikgeschichte der letzten 1200 Jahre.

Die 30 Kapitel dieses Werkes – verfasst von namhaften MusikwissenschaftlerInnen – fügen sich zu einem vieldimensionalen Gesamtbild der musikalischen Entwicklungen vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert.

Die Texte werden bereichert durch zahlreiche attraktive Farb- und Schwarz-Weiß-Abbildungen und mehr als 180 Notenbeispiele.

Die Bände sind als Einführung in die Musikgeschichte konzipiert und darum auch für ein breiteres Publikum nutzbar.

Die Beiträge gehen zurück auf das erfolgreiche »**Funkkolleg Musikgeschichte**«. Für den Druck wurden sie durchweg überarbeitet und auf den aktuellen Forschungsstand gebracht.

Die »Europäische Musikgeschichte« eignet sich aufgrund ihres umfangreichen Quellenmaterials, der Literaturhinweise und -erläuterungen sowie der Arbeitsaufgaben auch zum Selbststudium und als Unterrichtsmaterial an Hochschule und Universität.



### Die Autoren

Gerhard Allroggen, Donald Burrows, Peter Cahn, Carl Dahlhaus, Hermann Danuser, Arnfried Edler, Arno Forchert, Ludwig Finscher, Renate Groth, Stephen Hinton, Helmut Hucke, Thomas Kabisch, Silke Leopold, Norbert Miller, Hartmut Möller, Ulrich Mosch, Albrecht Riethmüller, Wolfgang Ruf, Volker Scherliess, Sigfried Schibli, Frank Schneider, Giselher Schubert, Wilhelm Seidel, Rudolf Stephan, Michael Zimmermann

Zwei Bände im Schuber:  
1.392 Seiten mit ca. 180 Notenbeispielen und 207 Abbildungen (davon 64 vierfarbig); gebunden  
Bärenreiter ISBN 3-7618-2024-0  
Metzler ISBN 3-476-01909-8



**Bärenreiter / J.B. Metzler**

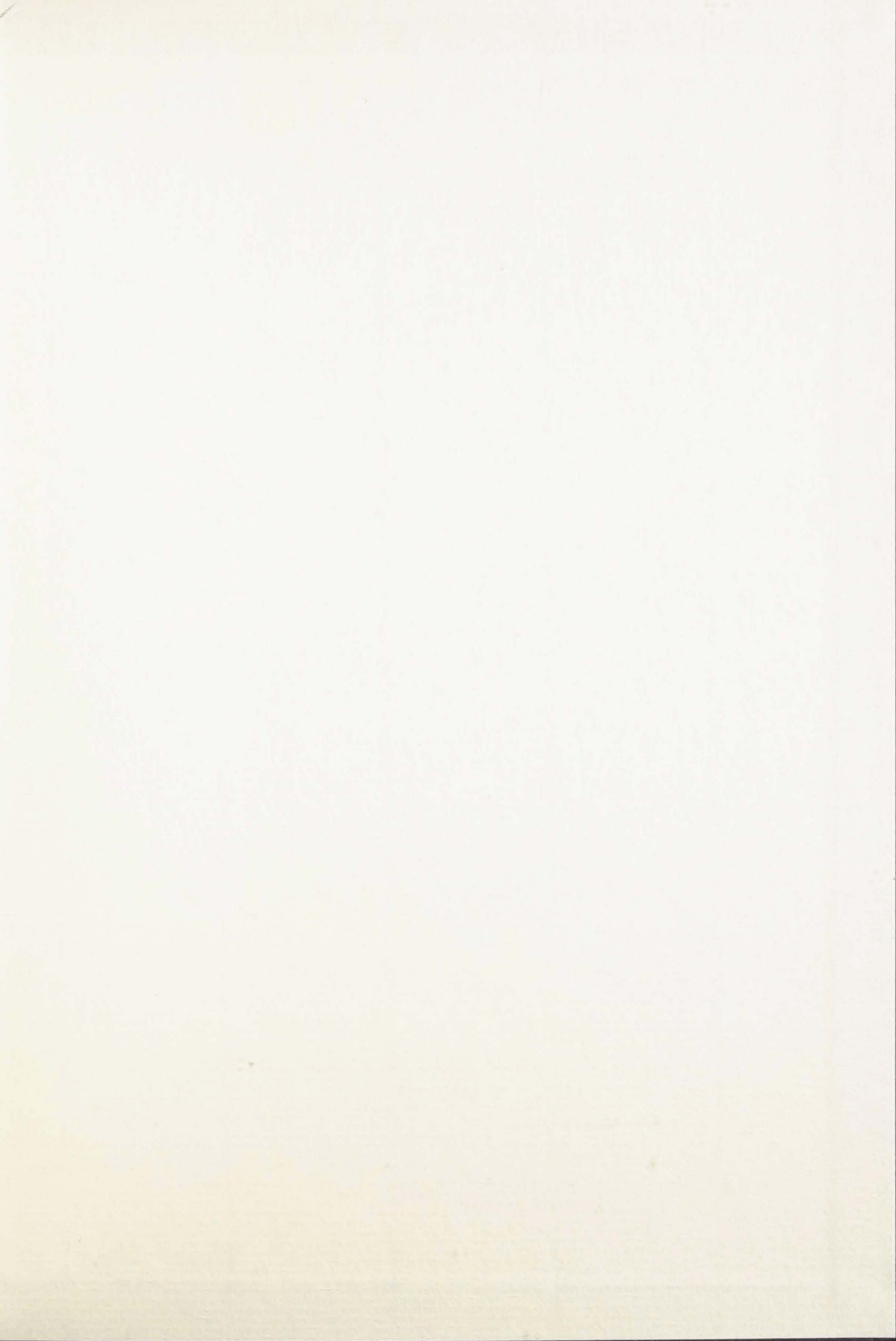
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

[www.metzlerverlag.de](http://www.metzlerverlag.de)









Das Jahrbuch »TroJa« vereinigt die Beiträge der jährlichen Trossinger Symposien zur Renaissancemusikforschung mit weiteren Aufsätzen zu den jeweiligen Themen.

Der zweite Band thematisiert das Singen zur Laute, von dem literarische wie bildliche Zeugnisse eindrucksvoll veranschaulichen, dass es vom 15. bis zum 17. Jahrhundert in ganz Europa die wichtigste Form des Musizierens außerhalb der Kirche war: im höfischen Leben wie auf vielen anderen sozialen Ebenen, auch wenn das nicht immer in den erhaltenen Notendokumenten oder der Art, wie Renaissance-musik heute aufgeführt wird, zum Ausdruck kommt.

Die Beiträge beschäftigen sich aus mehreren Blickwinkeln mit den Übergängen zwischen improvisierter und komponierter Musik und mit den Schwierigkeiten, eine mündliche Tradition mit den Bedingungen der schriftlichen Fixierung zu vereinbaren. Die vielfältigen Ideen, die hinter der Praxis stehen und sich mit ihr verbinden, werden diskutiert, und es wird nach der Funktion des lautenbegleiteten Sologesangs in verschiedenen kulturellen und geographischen Zusammenhängen gefragt.

ISBN 3-7618-1612-X

SLUB DRESDEN



3 1679185



Bärenreiter