

Das Lehr- und Instrumentalduo um 1500 in Italien

VON DIETRICH KÄMPER, KÖLN

Alfred Einstein hat in seinem Aufsatz über Vincenzo Galileis *Contrapunti a due voci* (1584)¹ einen Überblick über das „*instructive Duo*“, das Lehrduo des 16. Jahrhunderts gegeben und als früheste ihm bekannte Sammlung dieser Art Agostino Licinos *Duo Cromatici* (1545/46) behandelt. Bibliographisch-quellenkundliche Arbeiten der letzten Jahrzehnte ermöglichen es, die Entwicklung dieser „*Musica a due voci*“, nicht zuletzt unter Heranziehung einiger italienischer und deutscher Handschriften, bis vor 1500 zurückzuverfolgen. Dabei wird sich die von Einstein betonte pädagogische Zielsetzung des italienischen Duos² auch für das frühe Cinquecento als gültig erweisen — entgegen Hans Albrecht, der hierin eine „*deutsche Besonderheit*“³ sehen wollte. Neue Gesichtspunkte werden sich in der Frage ergeben, ob das Duo vorzugsweise zu vokalem oder instrumentalem Gebrauch bestimmt war. Albrecht hatte gemeint, „*daß der Zwiesengesang im 16. Jahrhundert im allgemeinen . . . eine primär vokale Gattung war*“⁴. Dagegen hatte Einstein bereits geschrieben: „*The duo of the sixteenth century is one of the most striking examples of the ambiguity of a musical species wavering between vocal and instrumental use . . . The subheading 'da cantare e sonare' ist not, as in the case of many other works of the time, a mere convention here, but an essential indication*“⁵. Die italienische Duo-Entwicklung des ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhunderts (die Einstein noch weitgehend unbekannt sein mußte) zwingt uns, noch einen Schritt über Einstein hinauszugehen: Die *Musica a due voci* um 1500 war zu vorwiegend instrumentaler Ausführung bestimmt — ja, sie bildete einen entscheidenden Ansatzpunkt für die Emanzipation der Instrumentalmusik und die Ausbildung einer instrumentalen Idiomatik. Das italienische Duo um 1500 erweist sich somit als ein (vorwiegend) instrumentales Duo mit starken lehrhaft-theoretischen Zügen.

Die Anfänge des Lehr- und Instrumentalduos in Italien sind in Handschriften der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu suchen. Manfred F. Bukofzer⁶ macht auf drei textlose Duos aufmerksam, die als Anhang zum ersten Buch der *Musica disciplina* des Ugolino de Orvieto in einer Oxforder Handschrift⁷ mitgeteilt sind. Obwohl die Titel der ersten beiden Duos („*O fonte de bellezze*“, „*Biancho ligiadro*“) vermutlich Canzonen-Textincipits darstellen, sind die Stücke in der überlieferten Fassung als Lehr- und Instrumentalduos zu verstehen — um so mehr, als sie im Anhang einer musikalischen Lehrschrift aufgezeichnet sind. Die Handschrift Bologna, Bibl. G. B. Martini Q 16 (1487) enthält ein anonym überliefertes, text-

¹ ML 18, 1937, S. 360 ff.

² Der Begriff „Duo“ wird im folgenden als Gattungsbezeichnung streng zweistimmiger Stücke verstanden, im Sinne der Definition in Tinctoris' *Terminorum Musicae Diffinitorium*: „*Duo est cantus duarum tantum partium relatione ad invicem compositus*“.

³ Art. *Bicinium* in MGG.

⁴ Vgl. Anm. 3.

⁵ A. Einstein, a. a. O., S. 363.

⁶ *Three Unknown Italian Chansons of the Fifteenth Century*, *Collectanea Historiae Musicae* II, Florenz 1956, S. 107 ff.

⁷ Bodleian Library, Can. Misc. 42, No. 19 518, fol. 185v.

loses Duo mit dem Titel *La bassa castiglyla*, das in der Handschrift Perugia, Bibl. Comunale G 20 unter dem Titel *Falla con misuras* wiederkehrt⁸ — hier M(agister?) Gulielmus zugeschrieben, der nach Gombosi⁹ identisch mit dem Tanzmeister Guglielmo Ebreo ist. Der in breiten Notenwerten (= Breves) verlaufende Tenor, von lebhafter Superiusbewegung kontrapunktiert, stellt eine Bassadanza-Melodie dar, die unter dem Titel *La Spagna* oder *El Re di Spagna* erstmals in Cornazanos *Libro dell'Arte del Danzare*¹⁰ auftritt und in der Entwicklung der *Musica a due voci* der folgenden Jahrzehnte eine wichtige Rolle spielt¹¹. Die am Schluß der Handschrift Q 16 aufgezeichneten *regule de cantu figurato* (fol. 149v) legen den Gedanken nahe, auch *La bassa castiglyla* (alias *Falla con misuras*) als ein Lehrduo zu betrachten, das dem Musikschüler als Unterrichtsbeispiel für Probleme der Proportionslehre dienen sollte. Zugleich war das Duo sicher auch als Übungsstück für Instrumentalisten gedacht, zumal sich auch unter den übrigen, fast ausnahmslos untextierten Stücken der Handschrift Q 16 neben Chansonbearbeitungen zahlreiche Original-Instrumentalfantasien finden¹². Auch die rasche Bewegung und der auffallend weite melodische Ambitus des Superius deuten auf instrumentale Bestimmung hin. Die Frage nach der ursprünglichen Herkunft der Komposition führt uns in das Gebiet italienischer Tanzmusik um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Gombosi¹³ betont den Saltarello-Charakter des Duos, und Bukofzer¹⁴ glaubt, hier ein Musterbeispiel der so spärlich überlieferten, weil improvisierten Tanzmusik des 15. Jahrhunderts gefunden zu haben: „... it can safely be assumed that it represents the type of improvised dance music that we have been hoping to find for years and that the sources record so rarely, precisely because it was improvised“.

Zwei weitere anonym überlieferte zweistimmige Bearbeitungen des Bassadanza-Tenors *La Spagna* sind in der Handschrift *Regule figuratus Cantus* (Venedig 1509)¹⁵ enthalten. Hier tritt der didaktische Charakter der Duos noch deutlicher zutage, da zahlreiche Proportionszeichen in den Notentext gesetzt sind. Die Handschrift enthält noch eine Reihe weiterer Duobeispiele zur Proportionslehre, darunter ein „*Ave Maris Stella*“ von J. Stochem, das nach A. Seay¹⁶ ein „*post-graduate exercise*“ für die Schüler darstellt, die bereits die Grundlagen der Proportionslehre erarbeitet haben und sich komplizierteren Aufgaben zuwenden wollen. Es sei erwähnt, daß

⁸ Bologna Bibl. G. B. Martini Q 16, fol. 73v.; Perugia Bibl. Comunale G 20, fol. 95v. — Neuausgabe in M. F. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 199.

⁹ *Compositiōne di Meser Vincenzo Capriola* (ca. 1517), ed. by O. Gombosi, Neuilly-sur-Seine 1955, Einl. S. XI.

¹⁰ Neuausg.: C. Mazzi, *Il „Libro dell'arte del danzare“ di Antonio Cornazano*, La Bibliofilia XVII, 1916, S. 1 ff.

¹¹ Zweit. Bearbeitungen dieses Tenors enthält D. Ortiz, *Tratado de glosas*, Recercada 1—6 (Neuausg. v. M. Schneider, Kassel 2/1936, S. 56 ff.), ferner P. Vinci, *Primo libro della musica a due voci*, Venedig 1560, fol. 26. — Eine viert. Bearbeitung dieses Tenors von J. Ghiselin findet sich in Petruccis *Motetti A*, fol. 31v (auch Florenz Bibl. Naz. Centr. Panc. 27, fol. 91v), zwei weitere viert. Bearbeitungen in Bologna Bibl. G. B. Martini Q 18, fol. 48v, schließlich eine fünft. Bearbeitung von Josquin im *Novum et insigne opus musicum*, Nürnberg 1537 (vgl. H. Osthoff, *Besetzung und Klangstruktur in den Werken von Josquin des Prez*, AfMw 9, 1952, S. 192 f.).

¹² Z. B. fol. 26v (*La Taurina*), fol. 92v (*La Martinella*) usw.

¹³ *Compositiōne di Meser V. Capriola*, a. a. O. Einl. S. XI; vgl. auch H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931, S. 197.

¹⁴ *Studies* . . . , a. a. O., S. 200.

¹⁵ Perugia Bibl. Comunale M 36 (jetzt Ms. 1013), fol. 100v; Neuausg. in *Compositiōne di Meser V. Capriola*, a. a. O., Einl. S. XLI—XLIII. Für wichtige Hinweise zur Hs. Perugia 1013 sei Herrn Dr. L. Finscher an dieser Stelle gedankt.

¹⁶ An „*Ave Maris Stella*“ by Johannes Stochem, *Revue belge* XI, 1957, S. 93 ff.

auch Pietro Aron in seinem *Thoscanello de la musica* (1523) ein mit Proportionszeichen versehenes Duo¹⁷ als Beispiel verwendet, ähnlich wie schon früher Tinctoris in seinem *Proportionale Musices*¹⁸. Die Duos um 1500 dienen ferner als Lehrbeispiele für den Tonsatzunterricht. So findet sich in der Handschrift Florenz Bibl. Naz. Centr. Panc. 27 ein schlichtes, Note gegen Note gesetztes Duo¹⁹, das eine Kontrapunktstudie „in motu contrario“ darstellt. Der Zentralton, gewissermaßen die Spiegelungsachse der beiden Stimmen, wird dabei von Zeile zu Zeile jeweils um eine Sekunde (zunächst aufwärts, dann abwärts) verschoben. Die Spiegelung der Stimmen ist nicht streng durchgeführt, vielmehr beschränkt sie sich jeweils auf den Zeilenbeginn, um dann in einer freien Kadenz auszulaufen. Die Absicht, Rüstzeug für das Tonsatzstudium zu vermitteln, dürfte vor allem auch in Agostino Licinos *Duo Cromatici* (1545/46) eine wesentliche Rolle spielen. Beide Bücher der Licino-Duos, nach Kirchentönen geordnet, können als Sammlung von Musterbeispielen strenger Kanonkomposition aufgefaßt werden.

Berücksichtigt man die Anweisungen, die Diego Ortiz für die Wiedergabe seiner *La Spagna-Recercadas* (im Zusammenspiel von Gambe und Cembalo) gibt²⁰, so muß man auch für die frühen *La Spagna*-Duos, sofern sie nicht rein musiktheoretisches Anschauungsmaterial darstellen, eine akkordische „Ausfüllung“ des Tenors, also eine Frühform „begleiteter Monodie“, annehmen. Aufführungsberichte und Bildzeugnisse bestätigen diese Annahme. So berichtet Cosimo Bartoli in seinen *Ragionamenti*²¹, daß der Violenspieler Siciliano besonderen Beifall fand, wenn er „in compagnia di uno instrumento da tasti“ spielte. Bilddokumente um 1500 zeigen unter allen Besetzungsmöglichkeiten für Instrumentalduo am häufigsten die Kombination eines Melodieinstruments mit einem Akkordinstrument, etwa in der Verbindung Fiedel—Psalterium, Lira da braccio—Laute, Großgeige—Laute usw.²². Das Prinzip der „begleiteten Monodie“ war demnach schon um 1500 weithin verbreitet.

Neben den Bearbeitungen des *La Spagna*-Tenors begegnen wir um 1500 einigen Duos mit dem Titel „*Le serviteur*“. Es handelt sich hierbei um Bearbeitungen einer Chanson, die auch in drei- und vierstimmigen Sätzen der Zeit mehrfach vorliegt²³. Das älteste bekannte *Le serviteur*-Duo entstammt der Handschrift Bologna Bibl. G. B. Martini Q 16 und wurde später auch in Petruccis *Canti C* aufgenommen²⁴, wo Hanart als Komponist genannt wird. Eine weitere zweistimmige *Le serviteur*-Bearbeitung ist in Petruccis *Canti C* unter dem Namen Tadinghens überliefert²⁵. Während die *La Spagna*-Duos als reine Lehrbeispiele, ja oft als bloßes Anschauungsmaterial zur Musiktheorie betrachtet werden mußten, haben wir in den *Le serviteur*-Bearbeitungen ein Stück nach Italien eingewanderter, an norditalienischen Fürsten-

¹⁷ Libro secondo, Cap. XXXIII (*Del superparticolare genere*).

¹⁸ Daraus einige Faksimile-Beisp. in W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Lpz. 1962, S. 164.

¹⁹ fol. 211v.

²⁰ *Tratado de glosas*, Neuausg. v. M. Schneider, a. a. O., S. 56 ff.

²¹ *Ragionamenti accademici* . . . , Venedig 1567; vgl. *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, Tomo I, Mailand 1931, Einl. S. LV.

²² Vgl. *Geschichte der Musik in Bildern*, hrsg. v. G. Kinsky, Lpz. 1929, S. 66 Abb. 3, S. 69 Abb. 2, S. 111 Abb. 1.

²³ Älteste Quelle: Cod. Trient 90, fol. 358v; Neuausg. in DTÖ VII, S. 238. Verzeichnis weiterer Konkordanz in DTÖ VII, S. 65.

²⁴ Q 16, fol. 98v; *Canti C*, fol. 166v.

²⁵ *Canti C*, fol. 165v; Neuausg. in A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Lpz. 1931, Nr. 68.

höfen in Blüte stehender flämisch-burgundischer Gesellschaftsmusik vor uns. Wenn in diesen Duos überhaupt noch pädagogische Absichten eine Rolle spielen, so ist wohl weniger an Beispielmaterial zur Musiktheorie als an Übungsmaterial zum Studium des Instrumentalspiels zu denken.

Studien zur Aufführungspraxis um 1500 haben die unumschränkte Geltung der ad libitum-Besetzung betont, doch können vielleicht aus der Satzstruktur und den Schlüsselkombinationen der *Le serviteur*-Duos genauere Besetzungsvorschriften abgeleitet werden. Die Satzstruktur — Cantus firmus in breiten, langezogenen Notenwerten in der Oberstimme, lebhaft bewegter Kontrapunkt in der Unterstimme — schließt die Mitwirkung einer Singstimme von vornherein aus. Sowohl der Superius in seiner überdehnten Breite als auch der Tenor mit seinen weiten Sprüngen und „kurzatmigen“ Sequenzbildungen stellen absolut unsangliche Partien dar:



Hinzu kommt das Fehlen jeglicher Textierung. Es steht außer jedem Zweifel, daß wir es hier mit reinen Instrumentalduos zu tun haben. Die Kombination von Mezzosopran- und Tenorschlüssel, die uns in allen *Le serviteur*-Duos begegnet, legt den Gedanken an eine Diskant-/Tenorviolabesetzung nahe. Tatsächlich ist in zeitgenössischen Notizen zur *Musica a due voci* immer wieder vom Violonensemble die Rede. Wenn Silvestro Ganassi in seiner *Regola Rubertina*²⁶ schreibt, daß es „schon seit 50 Jahren“ Musik für Violonensemble gebe, dann mag er dabei auch an die Duos des ausgehenden 15. Jahrhunderts gedacht haben. Tinctoris²⁷ berichtet folgendes Erlebnis: „*Neque preterire in animum venit quod exiguo tempore lapsos duos fratres Orbos natione Flamingos viros quidem non minus litteris eruditos quam in cantibus expertos, quorum uni Carolus alteri Johannes nomina sunt, Brugis audiverim, illum supremam partem et hunc tenorem plurium cantilenarum tam perite tamque venuste huiusmodi viola consonantes ut in ulla nunquam melodia me profecto magis oblectaverim.*“ Daß es sich hierbei in der Tat um zwei Brüder handelte, hat Schering²⁸ durchaus richtig verstanden und ist von Gombosi²⁹ zu Unrecht bestritten worden. Es sei erwähnt, daß einer der beiden Brüder, Giovanni Orbo, auch am Hofe Ercoles I. d'Este in Ferrara nachweisbar ist³⁰. Dagegen greift

²⁶ Venedig 1542, Cap. XI.

²⁷ *De inventione et usu musicae*, hrsg. v. K. Weinmann, Regensburg/Rom 1917, S. 45.

²⁸ *Aufführungspraxis alter Musik*, Lpz. 1931, S. 34 f.

²⁹ *Violonduette im 15. Jahrhundert*, Aml IX, 1937, S. 57 f.

³⁰ Vgl. H. Leichtentritt, *Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?*, SIMG 7, 1905/06, S. 359.

Gombosi zu Recht Scherings Versuch an, aus dem Tinctoris-Zitat die These abzuleiten, daß sich oft „zwei Instrumente in den dreistimmigen Satz geteilt haben“³¹. Gombosi³² schreibt: „Tabulaturgriffmäßiges Spiel im Violenduo oder -trio scheint mir . . . sowohl dem Instrument als auch der musikalischen Denkweise der Zeit und der Natur der stimmigen ‚res factae‘ zu widerstreben“. Ein weiteres Zeugnis für die Violenbesetzung im Duo des frühen Cinquecento ist ein Brief Giovanni Spataros an Pietro Aron³³, der auf Willaerts berühmtes „*Quid non ebrietas*“ Bezug nimmt. Hierin heißt es: „ . . . et diceva che li cantori de sua beatitudine non lo poterno mai cantare: ma che fu sonato con li violoni.“ Agostino Licino, der sein *Secondo libro di duo cromatici* (Venedig 1546) auch als Instrumentalschule betrachtet wissen will, spricht in der Widmung ausdrücklich von „*gli stromenti da arco, come sono viole, violoni & altri stromenti simili*“. Im übrigen zeigen die Bilddokumente um 1500 eine bunte Vielfalt weiterer Besetzungsmöglichkeiten für das Instrumentalduo der Zeit. Am häufigsten ist die oben erwähnte Kombination von Melodie- und Akkordinstrument bezeugt. Nicht selten begegnet auch die Kombination zweier Akkordinstrumente wie Harfe-Laute, Harfe-Portativ, Portativ-Laute usw.³⁴. Ein Kupferstich von Benedetto Montagna zeigt die Verbindung von Viola da braccio und Sackpfeife³⁵.

Großen Anteil an der Entwicklung des Lehr- und Instrumentalduos in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatten zweistimmige Sätze, die Vertonungen des Ordinarium missae, des Magnificat sowie mehrteiligen Motetten entnommen wurden. Es darf angenommen werden, daß solche Bicinien grobenteils von Anfang an für eine instrumentale Aufführung bestimmt waren, wie es dem Brauch der Zeit entsprach. Schering³⁶ schreibt zur Aufführungspraxis der Messe um 1500: „*Es sind vor allem die Kyries, dann die Sanctus, die Osanna und Agnus gewesen, die rein instrumentalem Vortrag am meisten unterlagen*“. Es ist kein Zufall, daß gerade diese von Schering genannten Abschnitte der Messe vorzugsweise als Bicinien, d. h. als zweistimmige Einschübe innerhalb drei-, vier- und fünfstimmiger Messen komponiert wurden. Solche Bicinien — ob sie nun ursprünglich instrumental konzipiert waren oder nicht — wurden im frühen 16. Jahrhundert mehrfach gesammelt und zu Lehr- und Studienzwecken zusammengestellt. Nur kurz erwähnt werden soll die Handschrift München, Bayerische Staatsbibliothek Mus. Ms. 260, die ein weltlich-geistlich gemischtes Repertoire aus überwiegend deutschsprachigem Raum vereinigt. Von größter Bedeutung in unserem Zusammenhang ist die Bicinien-Handschrift Wien, Österreichische Nationalbibliothek 18 832, die erstmals in der Entwicklung der *Musica a due voci* in zwei Stimmbüchern aufgezeichnet ist und insgesamt 89 Stücke umfaßt. Wie aus den von Leopold Nowak³⁷ identifizierten 29 Stücken

³¹ *Aufführungspraxis*, a. a. O. S. 34 f.

³² *Violenduetto*, a. a. O. S. 58. Gegen die hier vorgetragene Argumentation ist jedoch der Einwand zu erheben, daß mehrstimmiges Spiel auf der Viola in zeitgenössischen Berichten mehrfach bezeugt wird, so etwa in den Besetzungsvorschriften für Corteccias „*O begli anni dell'oro*“ (1539): „*con un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano*“ (vgl. E. Vogel, *Bibliothek* . . . Bd. II, S. 382).

³³ Brief vom 23. 5. 1524, mitgeteilt in J. S. Levitan, *Adrian Willaert's Famous Duo 'Quidnam Ebrietas'*, *TVer* XV, 1939, S. 175.

³⁴ Vgl. *Geschichte der Musik in Bildern*, a. a. O. S. 62 Abb. 4, S. 66 Abb. 4, S. 111 Abb. 4.

³⁵ *Ebenda* S. 97 Abb. 2.

³⁶ *Aufführungspraxis*, a. a. O. S. 39.

³⁷ *Eine Bicinien-Handschrift der Wiener Nationalbibliothek*, *ZfMw* 14, 1931/32, S. 99 ff.

geschlossen werden kann, wurde die Sammlung, möglicherweise im Auftrag des älteren Raimund Fugger (1489–1535), größtenteils aus Messen- und Motettendrucken Petruccis zusammengestellt. Agricola, Josquin, Pierre de la Rue, Obrecht, Fevin, Isaac, Brumel und einige anonyme Meister sind vertreten. Die Bicinien sind ausnahmslos untextiert, nur drei Stücke haben eine Überschrift. Die instrumentale Bestimmung der Handschrift steht somit außer Zweifel. Nowak³⁸ glaubt, daß die Sammlung als eine „*Vorschule des instrumentalen Zusammenspiels*“ gedacht war. Tatsächlich deuten die Schlüsselkombinationen auf die Absicht hin, jeweils ein hohes Instrument mit einem mittleren, ein mittleres mit einem tiefen zu koppeln (27mal Mezzosopran-/Tenorschlüssel, 34mal Tenor-/Baßschlüssel). Seltener verbinden sich zwei gleiche Instrumente (6mal Mezzosopran-, 8mal Tenor- und 3mal Baßschlüssel in beiden Stimmen).



Unter den noch nicht identifizierten Stücken der Handschrift 18 832 finden sich einige Duos, die ihrer Satzstruktur nach vermutlich nicht aus der geistlichen Vokalmusik entlehnt sind, sondern Original-Instrumentalkompositionen darstellen. Als Beispiel diene das Duo fol. 42r, das gleich in seinen Anfangstakten in beiden Stimmen den Raum einer Undecime durchschreitet (vgl. Beispiel 2). In Takt 8 setzt eine kanonische Episode ein, deren $\frac{5}{4}$ -Kopfmotiv in Takt 12 ff. kanonisch sequenziert wird und dabei die ϕ -Mensur freischwebend „überspielt“ (vgl. Beispiel 3). Ähnlich



verhält es sich in Takt 32 ff., wo die Oberstimme von einem sequenzierten $\frac{5}{8}$ -Motiv der Unterstimme kontrapunktiert wird und sich auf diese Weise polymetrische Bildungen ergeben (vgl. Beispiel 4). Den vier Schlußtaktten geht ein aus der Sequenzie-

³⁸ Ebenda S. 102.

4.

zung eines einzigen Motivs gebildeter neuntaktiger Abschnitt voraus, dem die Funktion der Schlußvorbereitung zufällt (vgl. Beispiel 5). Ausgedehnte Sequenzketten dieser Art, imitatorisch oder sogar streng kanonisch auf zwei (oder mehrere)

5.

Stimmen verteilt, sind ein Charakteristikum der Frühentwicklung instrumentaler Ensemblesmusik³⁹. Die noch lange geübte Praxis, Vokal-Bicinen für den instrumentalen Gebrauch zu arrangieren, darf also nicht darüber hinwegtäuschen, daß es vermutlich schon im frühen 16. Jahrhundert ein beachtliches Original-Repertoire von Instrumentalduos gab.

Eine weitere Sammlung textloser, aus geistlicher Vokalmusik zusammengetragener Bicinen druckte Antonio Gardane unter dem Titel *Il primo libro a due voci de diversi autori* (Venedig 1543)⁴⁰. Auch hier handelt es sich um zweistimmige Abschnitte des Ordinarium missae und des Magnificat wie *Domine deus* (3), *Crucifixus* (9), *Et resurrexit* (3), *Sanctus* (1), *Pleni* (11), *Benedictus* (6), *Agnus* (15), *Quia fecit* (2), *Et misericordia* (3), *Fecit potentiam* (4), *Esurientes* (2), *Sicut locutus est* (4), *Propter David* (1). Außerdem wurden zwei Nadalin-Duos ohne Titel sowie eine anonyme Bearbeitung der Claudin-Chanson „*Dont vient cela*“⁴¹ aufgenommen. Die Mehrzahl der Komponisten gehört der Zeit der Attaignant- und frühen Gardanedrucke an (Maitre Jan, Parabosco, Gardane, Jachet von Mantua, Gombert, Claudin, de Manchicourt, Richafort, Le Heurteur, Moulu), nur wenige der Petrucci-Generation (Josquin, Pierre de la Rue, Brumel, Mouton). Eine dritte, zwischen diesen Generationen stehende Komponistengruppe der Gardane-Sammlung wirkte etwa

³⁹ Diese Technik finden wir besonders ausgeprägt in den Stücken *La Taurina* (Bologna Q 16), *Turis* (Florenz Panc. 27), ebenso in Josquins *La bernardina*, Isaacs „*Helas*“ sowie *La stangetta* (alle drei im *Odhecaton*).

⁴⁰ Vgl. C. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1952, S. 20; hier ist allerdings nur die Neuaufl. 1553 des Gardanedrucks verzeichnet.

⁴¹ Die Chanson begegnet erstmals in Attaignants *37 Chansons musicales*, Paris 1531. Vgl. RISM I, 1531².

1510–1530, besonders zur Zeit Leos X., in der päpstlichen Kapelle (Carpentras, Penet, du Billon, Costanzo Festa, Divitis)⁴².

Eine erläuternde Vorrede fehlt dem Gardanedruck ebenso wie der Wiener Handschrift 18 832, da jedem Musiker und Musikschüler der Zeit der Verwendungszweck einer solchen Sammlung ohnehin bekannt war. Die Musikforschung muß sich daher, um ein Verständnis zu gewinnen, an Berichte anderer Zeitgenossen halten. Große Bedeutung kommt der Widmung zu, die Agostino Licino seinem drei Jahre später erschienenen *Secondo libro di duo cromatici* (Venedig 1546) voranstellte und deren Ausführungen allgemeine Gültigkeit für die *Musica a due voci* des frühen Cinquecento haben. Schon die ausdrückliche Widmung der Licino-Duos an die Söhne des Benedetto Guarna und deren Spielgefährten verdeutlicht die pädagogische Grundabsicht. Im folgenden wird dann näher ausgeführt, daß die Duos als „*alphabeto di musica*“ zu verstehen seien, d. h. als Übungsstücke zum Erlernen der Tonsatz-Anfangsgründe und des Vom-Blatt-Singens (Solfeggien), aber auch als „*aiuto ad imparare a sonare gli stromenti da arco*“, d. h. als Etüden zum Studium des Streich-instrumentenspiels. Wesensmerkmal der *Musica a due voci* des frühen 16. Jahrhunderts ist also die pädagogische Zielsetzung oder, wie Pietro Vinci⁴³ es ausdrückt, die Ausrichtung „*ad utilità di coloro, che desiderano imparare Musica*“. Dabei wird in erster Linie an das Erlernen des Instrumentalspiels gedacht.

An dieser Stelle soll auf einige Bicinien-Sammlungen hingewiesen werden, die zu vorwiegend vokaler Aufführung bestimmt sind und als reine Kunst- und Gesellschaftsmusik pädagogische Absichten in den Hintergrund treten lassen. Aus dem großen Kreis der um 1540 in Frankreich, Deutschland und Italien erschienenen Bicinien-Drucke sind zunächst Antonio Gardanes *Canzoni francese a due voci* (Venedig 1539) zu nennen. Die hier veröffentlichten Stücke waren größtenteils schon in Jacques Modernes *Parangon des Chansons*, Buch IV (Lyon 1538) erschienen und finden sich teilweise noch in Georg Rhaus *Bicinia* (Wittenberg 1545). Die Widmung dieser Chansons enthält nicht die entfernteste Andeutung einer pädagogischen Zielsetzung, obwohl ihr Gebrauch in Schule und Unterricht damit natürlich nicht ausgeschlossen ist (sofern die Chansontexte einen solchen Gebrauch erlaubten). Claudio Sartori⁴⁴ ordnete den Gardanedruck irrtümlicherweise der Instrumentalmusik zu, da ihm die durchgehende Textierung der Chansons unbekannt war. Wie nahe aber auch bei Vokal-Bicinien der Gedanke an eine instrumentale Aufführung lag, zeigen Girolamo Scottos *Madrigali a due voci* (Venedig 1541, 1559 und 1562). Hier folgen im dritten Buch (Venedig 1562)⁴⁵ auf neun Madrigale und sechs Motetten am Schluß sechs textlose Bicinien, die als Instrumentalduos aufzufassen sind. Auch in Vincenzo Doricos *Canzoni Frottole & Capitoli* (Rom 1531) findet sich als einziges untextiertes Stück ein Duo mit dem Titel „*Ye le lerray puis quil me bat he dieu helas*“⁴⁶. Beide Stimmen sind im Sopranschlüssel notiert, also wohl für zwei gleiche

⁴² Bei J. du Billon und A. Divitis ist eine Tätigkeit in der päpstlichen Kapelle nicht mit Sicherheit nachzuweisen.

⁴³ *Il primo libro della musica a due voci* . . . , Venedig 1560, G. Scotto, Widmung.

⁴⁴ Bibliografia, a. a. O. S. 5 f.: „*Le composizioni hanno solo le note senza testo letterario.*“

⁴⁵ Wie aus dem Titel („*nuovamente ristampati*“) hervorgeht, ist die Erstausgabe vor 1562 erschienen. Das einzige Exemplar des 3. Buches der Scotto-Madrigale, die Neuaufl. 1562, gehört zu den Kriegsverlusten der Berliner Staatsbibliothek.

⁴⁶ RISM I, 15314, fol. 31v.



Instrumente gedacht, wie es auch dem imitatorisch eng verflochtenen Stimmenverlauf am besten entspricht (vgl. Beispiel 6). Einstein⁴⁷ hat die Zweistimmigkeit der Komposition als Rätselkanon-Notierung aufgefaßt und durch Hinzufügung von zwei weiteren Kanonstimmen zur Vierstimmigkeit erweitern wollen. Im Widerspruch hierzu steht die Tatsache, daß „Je le lerray“ ausdrücklich als „Duo“ bezeichnet wird und kein Hinweis auf die Möglichkeit einer Kanonauflösung, wie er in Rätselkanons um 1500 üblich war, gegeben ist.

Abschließend sollen zwei Werke der *Musica a due voci* um 1520 behandelt werden, die besonders charakteristische Merkmale des italienischen Lehr- und Instrumentalduos aufweisen: Willaerts „*Quid non ebrietas*“ (um 1520) und die *Musica di Eustachio Romano* (1521). Das Duo „*Quid non ebrietas*“ ist in Artusis *Imperfectioni* (1600)^{47a} unter dem Namen Willaerts überliefert. Das textlose, mit einem Septimen-Intervall endende Stück hat schon bei den Zeitgenossen Aufsehen erregt und der Musikforschung zu immer neuen Überlegungen Anlaß gegeben. Riemanns Lösungsvorschlag⁴⁸ lautete folgendermaßen: „Die Septime verwandelt sich... in die Oktave dadurch, daß die Oberstimme das Bereich der herrschenden Tonart nicht verläßt, die Unterstimme dagegen durch eine Reihe eingezeichneter b allmählich so weit von der ursprünglichen Stimmung abgedrängt wird, daß das abschließende e der Notierung in Wirklichkeit ein bb e geworden ist.“ Zweifellos ist Willaerts Duo als ein besonders geistreiches Exempel der Lehrduo-Gattung anzusehen, das den Musiker und Musiktheoretiker der Zeit mittels eines musikalischen Rätsels in Fragen des Tonsystems, besonders der Oktavteilung, belehren wollte. Kroyer⁴⁹ betrachtete das Duo als „das erste Dokument eines praktischen Lösungsversuches der durch die *musica ficta* angerichteten Verwirrung“.

Die erstaunliche Tatsache, daß eine so aufsehenerregende Komposition wie das Duo „*Quid non ebrietas*“ nur in einer einzigen Quelle überliefert ist, hat Zweifel an der Autorschaft Willaerts hervorgerufen. Ein Brief Spataros an Aron vom 23. 5. 1524⁵⁰ dürfte jedoch alle Bedenken ausgeräumt und zugleich die Frage nach der Entstehungszeit des Duos geklärt haben: „... *me fu dicto che da Messer*

⁴⁷ *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, S. 143.

^{47a} *Imperfectioni* lib. I, pag. 21. Neuausg. in H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* II, 1. 2. Aufl. Lpz. 1920, S. 381 f.; Th. Kroyer, *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts*, Lpz. 1902, S. 30 f. — Die Überschrift ist der Horaz-Epistel I, 5, 16 entnommen, wo es genau heißt: „*Quid non ebrietas dissignat?*“

⁴⁸ *Handbuch der Musikgeschichte*, a. a. O. S. 380.

⁴⁹ *Die Anfänge der Chromatik*, a. a. O. S. 33 f.

⁵⁰ Mitgeteilt in J. S. Levitan, a. a. O. S. 175.

Adriano musico celeberrimo el quale sta con lo illustr.^{mo} Duca de Ferrara haveva mandato uno Duo a la beatitudine de papa Leone: el quale Duo finiva in septima: et diceva che li cantori de sua beatitudine non lo poterno mai cantare: ma che fu sonato con li violoni ma non troppo bene: per tanto io, el quale sempre desidero de imparare, per mezanità de uno mio amico bolognese el quale habita in Ferrara, ho ottenuto gratia da M.^r Adriano in Modo, che sua Ex.^{ta} s'è dignato di sua propria mano mandarmi tale Duo, el quale è stato cantato, sonato et diligentemente examinato da li nostri Musici bolognesi, et laudato per opera subtilissima et docta." Willaerts „*Quid non ebrietas*“ ist demnach um 1520 entstanden, also eine seiner frühesten Kompositionen⁵¹. Zugleich ist durch Spataros Brief ein weiteres Zeugnis für die bevorzugt instrumentale Aufführung der Duos im frühen Cinquecento beigebracht: Willaerts Duo wurde bald nach seiner Entstehung von Musikern der päpstlichen Kapelle auf Violonen gespielt, später (durch Vermittlung Spataros) auch von Bologneser Instrumentalisten.

Zu neuen Ergebnissen hat eine Studie Edward E. Lowinskys über das Willaert-Duo⁵² geführt, deren Kernpunkte hier nur gestreift werden sollen. Der Verfasser weist überzeugend nach, daß vor allem der beherrschende Gegensatz zwischen „Aristoxenikern“ und „Pythagoreern“ in der Musiktheorie um 1500 in „*Quid non ebrietas*“ seinen Niederschlag gefunden hat⁵³. Willaerts Komposition muß somit als Parteinahme für die aristoxenisch-empirische Musikauffassung angesehen werden, als ein Versuch, den „*Beweis für die Gültigkeit der gleichtemperierten Stimmung*“ zu erbringen⁵⁴. Das von Lowinsky herangezogene Altus-Stimmbuch des *Primo libro de la fortuna*⁵⁵ bestätigt die schon im Briefwechsel Spataro-Aron auftauchende Vermutung, daß es sich bei „*Quid non ebrietas*“ ursprünglich um eine vierstimmige Komposition handelte. Erst später wurden der vierstimmigen Fassung die beiden Hauptstimmen des Modulationsvorgangs, Cantus und Tenor, entnommen und separatim als Lehrduo verwendet.

Während Willaerts „*Quid non ebrietas*“ die Merkmale theoretisch-didaktischer Duokomposition besonders rein ausprägt, will die *Musica di Eustachio Romano* (Rom 1521)⁵⁶ zunächst nichts weiter sein als intim-häusliche Kammermusik ohne ausgesprochen pädagogische Zielsetzung. Das Duo des frühen Cinquecento streift hier erstmals seinen betont theoretisch-pädagogischen Charakter ab und entwickelt sich zum reinen Instrumentalduo. Daß allerdings auch in dieser Sammlung möglicherweise eine pädagogische Nebenabsicht verfolgt wird, läßt die Widmung vermuten, wo vom Musikstudium des Adressaten, offenbar eines Juristen, die Rede ist: „... *ad dicendi vim egregiamque Ju.(ris) v.(triusque) scientiam musices quoque non vulgare studium addidisti*“. Es darf also angenommen werden, daß auch diese Duos als Übungsmaterial für einen Anfänger in der Musiktheorie oder im Instrumentalspiel Verwendung finden konnten. Im übrigen wird das Augenmerk darauf

⁵¹ Die frühesten bekannten Kompositionen Willaerts, drei Motetten, sind in der Hs. Bologna Bibl. G. B. Martini Q 19 verzeichnet, die vom 10. 6. 1518 datiert ist.

⁵² *Adrian Willaerts Chromatic „Duo“ Re-Examined*, Tijdschrift voor Muziekwetenschap XVIII, 1956, S. 1 ff.

⁵³ Lowinsky, a. a. O. S. 11 f.

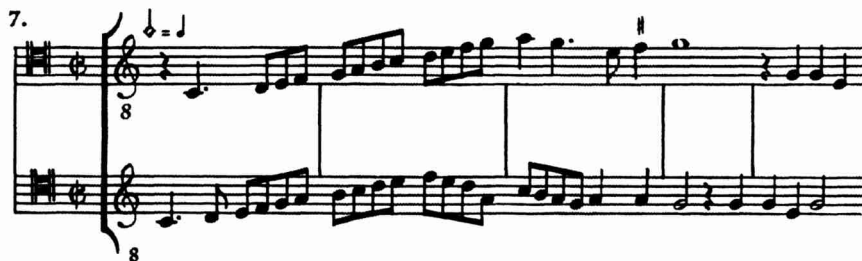
⁵⁴ Lowinsky, a. a. O. S. 20 f.; vgl. auch L. Finscher, *Zu den Schriften Edward E. Lowinskys*, Mf 15, 1962, S. 71.

⁵⁵ Lowinsky, a. a. O. S. 28.

⁵⁶ Eine Beschreibung dieses Druckes in C. Sartori, *Bibliografia* . . . , a. a. O. S. 2 f.

gerichtet, daß der Adressat der Duos — ein beliebtes, aus den Proömien antiker Dichter entnommenes Motiv — nach anstrengender geistiger Arbeit Erholung und Entspannung aus der Musik schöpfen soll: „... *ut gravioribus studiis quandoque fatigatus ad haec leviora recurras animumque in eis quo vehementior ad ipsa tua redeat succisivis temporibus relaxes.*“ Es überrascht, daß Eustachio Romano seine Duos als „*primitiae*“ (Erstlingsversuche) bezeichnet, da doch einige seiner Kompositionen schon in vorangegangenen Jahren erschienen waren⁵⁷. Vielleicht darf daraus geschlossen werden, daß die Entstehungszeit der Duos mehrere Jahre vor dem Erscheinungsdatum anzusetzen ist.

Daß es sich bei den Duos des Eustachio Romano um Instrumentalmusik handelt, wird aus der Textlosigkeit sowie dem Ambitus und Bewegungsverlauf der Stimmen deutlich. Hinzu kommen die sprunghafte Melodik und eine für die frühe Instru-



mentalmusik charakteristische Technik dichter Motivwiederholung und -verarbeitung (vgl. Beispiel 7). Der Gedanke an solistische Instrumentalmusik (etwa für ein Tasteninstrument allein) ist ausgeschlossen, da die Stücke in Chorbuch-Notation aufgezeichnet sind. Die *Musica di Eustachio Romano* stellt somit, von einigen Stücken der Petrucci-Chansons abgesehen, den frühesten Druck von Originalkompositionen für Instrumentalensemble dar. Auffallend ist die Wahl der Schlüsselkombinationen: Von den 45 Duos haben 15 die Tenor-/Baßschlüssel-, 12 die Tenor-/Tenorschlüssel- und acht die Baß-/Baßschlüssel-Kombination. In nur neun Stücken begegnet der Sopranschlüssel, und die im frühen Cinquecento-Duo häufigste Kombination von Mezzosopran- und Tenorschlüssel ist nur ein einziges Mal vertreten. Diese unverkennbare Tendenz zur mittleren und tiefen Lage der Stimmen läßt darauf schließen, daß der Komponist in genauer Kenntnis der Hausmusikpflege des ihm befreundeten Gönners dessen Lieblingsinstrumente, möglicherweise die Tenor- und Baßgambe, bevorzugt berücksichtigen wollte.

Das Lehr- und Instrumentalduo um 1500 trägt — wie alle musikalischen Gattungen und Formen — Merkmale der allgemeinen Geistes- und Kulturgeschichte der Zeit. Wenn Willaerts „*Quid non ebrietas*“ Worte einer Horaz-Epistel als Titel trägt und die Widmung des Eustachio Romano ganz im Stil antiker Proömien gehalten ist, so haben wir darin nur vordergründige Erscheinungen des musikgeschichtlichen Humanismus vor uns. Der eigentliche, tiefergreifende Einfluß der

⁵⁷ Mit drei Frottole ist Eustachius de Macconibus Romanus in den „*Canzoni sonetti strambotti et frottole libro quarto*“ (Rom 1517, A. Antico/N. Giudici) vertreten. Vgl. RISM I, 1517² und 1520⁶.

Renaissance wird in einer anderen Beziehung spürbar: Das italienische Lehr- und Instrumentalduo um 1500 verkörpert die Tendenz, theoretisch-spekulative Lehrschriften über Musik durch Beispiele aus der praktischen Musikübung zu ergänzen. So entwickelt sich das ursprünglich rein „theoretische“ Lehrduo immer mehr zum emanzipierten, ganz auf die Musizierpraxis ausgerichteten Instrumentalduo. Die mittelalterliche Kluft zwischen Musiktheorie und Musizierpraxis wird endgültig überwunden.

Die altpolnischen protestantischen Kantionalfrühdrucke

VON GÜNTER KRATZEL, BUXTEHUDE

Das für Polen kulturgeschichtlich so fruchtbare 16. Jahrhundert bringt mit dem Regierungsantritt des der Reformation Bewegungsfreiheit gewährenden letzten Jagellonen, Zygmunt II. (1548–1572), besonders in den fünfziger Jahren eine Blütezeit protestantischen Gesangbuchdruckes. In eindrucksvoller Weise spiegelt sich hier der im gleichen Jahrzehnt erfolgende stürmische Aufschwung der polnischen Reformation wider. Als die religiöse Erneuerungsbewegung schon zu Beginn der sechziger Jahre ihren Höhepunkt überschreitet, verebbt auch der Kantionaldruck merklich, versiegt in den siebziger Jahren fast völlig und lebt erst in den achtziger Jahren des Reformationsjahrhunderts in Thorn erneut auf.

Nur wenige der alten protestantischen Kantionale haben eine mit wachsender Energie geführte Gegenreformation überlebt, die sich zielbewußt auch gegen die gefährliche „*propagatio haeresium per cantilenas*“ richtete. So erklärt es sich, daß Ephraim Oloffs verdienstvolle *Polnische Liedergeschichte* von 1744¹ nur wenig von den ältesten Gesangbüchern der Reformationszeit zu berichten weiß, und nur der Zufall hat in späteren Jahrhunderten zu Wiederentdeckungen geführt. Dies gilt vor allem vom 19. Jahrhundert, als man unter dem Einfluß der Romantik auch in Polen mit Begeisterung die kulturellen Zeugnisse der Vergangenheit suchte, sammelte und erforschte. Sieht man daher von Oloffs einsam in der Vergangenheit aufragender Liedergeschichte ab, die ihrem deutschen Verfasser mit Recht den Titel eines „Vaters der polnischen Hymnologie“ eingebracht hat, so wird erst jetzt eine eigenständige polnische Hymnologie geboren. In den teilweise umfänglichen bio- und bibliographischen sowie literaturgeschichtlichen Arbeiten H. Juszyńskis, A. B. Jochers, F. Bentkowskis und M. Wiszniewskis, in den Artikeln der Orgelbrandschen Enzyklopädie, in K. Estreichers monumentaler *Bibliografia polska* finden wir nach Jahrhunderten des Schweigens erstmals wieder Nachrichten über die altpolnischen protestantischen Kantionale und ihre Lieder. Hinzu gesellen sich um die Jahrhundertwende die hymnologischen Beiträge T. Wierzbowskis, I. Warmińskis, B. Chlebowskis und A. Brückners, in den zwanziger und dreißiger Jahren die Forschungen und Entdeckungen St. Kots und A. Kaweckas. Freilich ist die Hymnologie in Polen niemals so intensiv betrieben worden wie in Deutschland. Deshalb

¹ E. Oloff, *Polnische Liedergeschichte von Polnischen Kirchen-Gesängen und derselben Dichtern und Übersetzern nebst einigen Anmerkungen aus der Polnischen Kirchen- und Gelehrten-Geschichte*, Dantzig 1744.