

Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis
Band: 39 (2019)

Artikel: "Auf die [...] grossen und kleinen Geygen / auch Lautten" : Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts
Autor: Lewon, Marc
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961723>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Auf die [...] grossen unnd kleinen Geygen / auch Lautten»

Strategien zur Intavolierung von Vokalmusik in deutschen Lehrbüchern des frühen 16. Jahrhunderts

Marc Lewon

Hans Gerle verkündet bereits im Titel seines Lehrbuchs *Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten* von 1532, dass «[...] Darynen ein liebhaber vnd anfinger berürter Instrument so dar zu lust vnd neygung tregt / on sonderlichen Meyster mensürlich durch tegliche vbung leichtlich begreifen vnd lernen mag [...]»¹ und bekräftigt noch einmal im Nachwort,

«Das ich aber etliche ding so schlecht vnd so einfeltig vnd gantz kindisch fürgeben hab / das hab ich den vnerfarnen zu gut than / damit sie es wol verstehen vnd das selbig auffs best einbilden mögen / Ich habs nit für die erfarnen geschriben / dann ich weyß ia wol die gelerten durffen keines lermaysters sie sind für sich geschickt genug.»²

Die vielen verschiedenen Tabulaturensysteme des 15. und 16. Jahrhunderts sind meistens intuitiv und leicht nachvollziehbar, weil sie in der Regel eben nicht für professionelle Spieler, sondern für interessierte Laien erfunden wurden. Sie verwenden dabei entweder Elemente der vertrauten Mensuralnotation, wie die früheste bekannte Lautentabulatur, das *Kassler-Wolfenbütteler*

¹ Hans Gerle, *Musica Teusch / auf die Instrument der grossen vnnd kleinen Geygen / auch Lautten / welcher maßen die mit grundt vnd art jrer Composition auß dem gesang in die Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen ist / sampt verborgener applicacion vnd kunst*, Nürnberg: Hieronymus Formschnyder 1532, fol. [A1r] (Titelblatt).

² Ebd., fol. [O4r] (Nachwort).

Tabulatursystem,³ oder setzen eine Art Koordinatensystem ein, bei dem die Linien den Saiten des Instruments entsprechen, während die zu greifenden Bundpositionen und die anzuschlagenden Saiten durch Zahlen oder Buchstaben angegeben werden, wie in der französischen oder der italienischen Lautentabulatur, bzw. verwandten Systemen wie der spanischen Vihuela-Tabulatur und der neapolitanischen Lautentabulatur. Als einziges System schert dabei die sogenannte «deutsche Lautentabulatur» aus, die schon von den Zeitgenossen als unpraktisch und unlogisch empfunden wurde, zugleich aber in allen frühen Musiklehren und Tabulaturbüchern des deutschsprachigen Raums verwendet wurde. Ihre Erfindung wird dem berühmten blinden Organisten und Lautenisten Conrad Paumann (ca. 1410–1473) zugeschrieben, wie Sebastian Virdung in seiner *Musica getutscht* bereits 1511 feststellt:

ayn blind zú nürenberg geborn vnd zú münchen begraben sie gewesen / hatt meister Conrat von nürenberg gehaissen / der zú seyner zeytt vor ander instrumentisten gelopt vnnd gerúmpft sey worden / Der hatt auf den kragen der Fünff kore / vnnd vff siben bünde das gantz alphabet haissen schreiben / vnnd als das ayn mall auß ist gewesen / hatt er wider von vornen an dem alphabet angefangen / vnd die selben bûchstaben alle des andern alphabets dupliert / vnd darauß mag ich verstan das er nit mer dann neün saitten vff der lautten hatt gehabt.⁴

Da dieses System weder an instrumentenbauliche Veränderungen flexibel anpassbar noch kompatibel erweiterbar ist, mussten für Ausweitungen des

3 Für eine Einführung zum *Kassel-Wolfenbütteler Tabulatursystem*, sowie einer eingehenden Analyse, Transkription und Edition der *Wolfenbütteler Lautentabulatur* (ca. 1460), der einzig bislang bekannten Quelle mit diesem System, siehe die Blogreihe <https://mlewon.wordpress.com/category/wolfenbuttel/> (31.5.2019) und den Artikel: Marc Lewon, «The earliest source for the lute: The Wolfenbüttel lute tablature», in: *Journal of the Lute Society of America* 46 (2013), 1–70. Für eine kurze Einführung und eine Rekonstruktion der fragmentarischen Tabulaturen der Quelle, siehe: Marc Lewon, «A (re-)construction of the Wolfenbüttel lute tablature fragments», in: *Quarterly of the Lute Society of America* 51/1 (2016), 12–25.

4 Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen durch Sebastianus virdung Priesters von Amberg vnd alles gesang auß den noten in die tabulaturen diser benannten dryer Instrumenten der Orgeln: der Lauten: und der Flöten transferieren zu lernen. Kurtzlich gemacht zu eren der hochwirdigen hochgebornen fürsten vnnd herren: herr wilhalmen Bischoue zue Straßburg seynem gnedigen herren*, Basel: Michael Furter 1511.

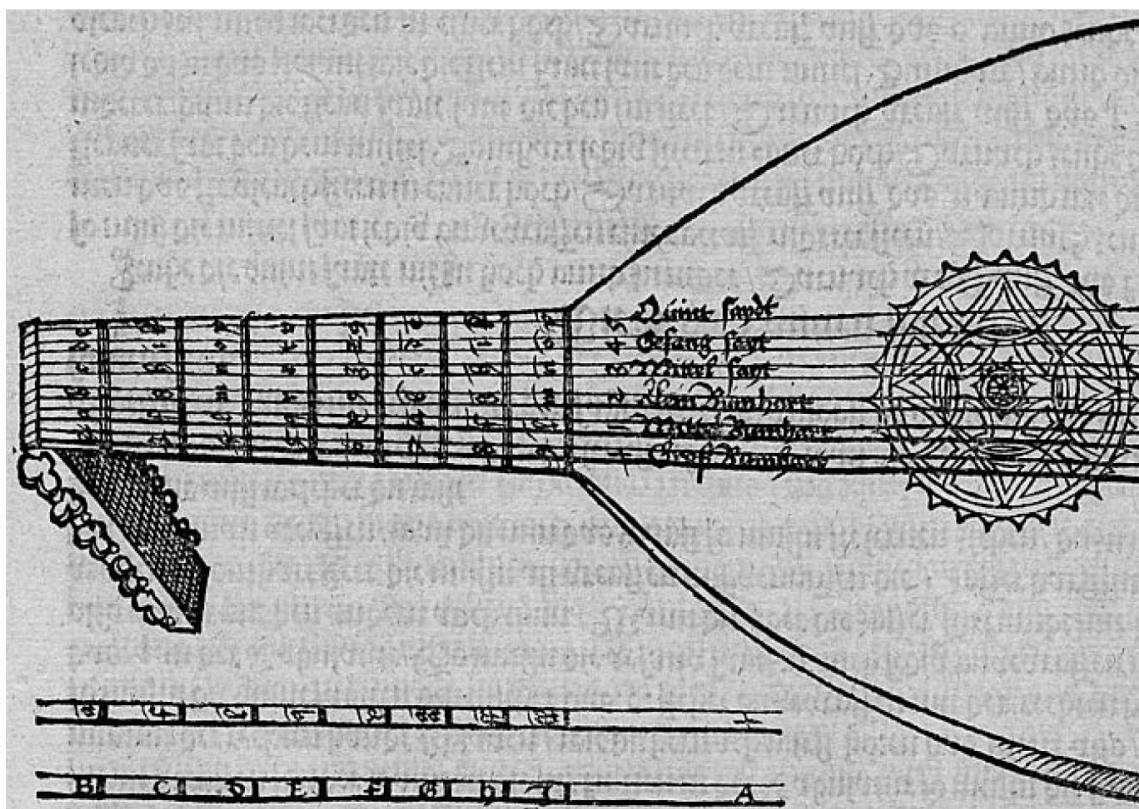


Abb. 1: Lautenkragen für die deutsche Lautentabulatur mit zwei gebräuchlichen, alternativen Bezifferungen für den «Groß Bumhart» (Detail). Gerle, *Musica Teusch*, 1532, fol. [14r].

Tonumfangs nach unten – durch Hinzufügen weiterer, tieferer Saiten – und nach oben – durch Hinzufügen weiterer Bündel – neue Zeichen erfunden werden. Weil diese Erweiterungen nicht genormt vorgenommen wurden, sind in den Quellen des 16. Jahrhunderts dementsprechend verschiedene Versionen des Systems parallel anzutreffen.

Die deutsche Lautentabulatur erfordert das Auswendiglernen jeder einzelnen Griffposition auf dem Instrument. Daher ist der hier abgebildete, sogenannte «Lautenkragen», der die einzelnen Griffpositionen wie in einer Tabelle aufführt, auch Standard in allen deutschen Lehr- und Tabulaturdrucken dieser Zeit (Abb. 1). Teilweise gehen die Lautenkrägen sogar auf den unterschiedlichen Gebrauch bei der Bezifferung der später hinzugefügten, tiefsten Saite – dem «Großbrummer» oder «Groß Bumhart» – ein.

Die Tabulatur als System hat gewisse Vorteile: Bei der Herstellung des Drucks kann auf das aufwändige Liniensystem verzichtet werden, die Notation ist erheblich platzsparender als ihre romanischen Konkurrenten und sie

lässt sich leicht diktieren. Letzteres war möglicherweise ein treibender Faktor bei der Erfindung des Systems durch einen blinden Spieler. Der Nachteil liegt in der wenig intuitiven Anlage des Systems und der Notwendigkeit, es komplett auswendig lernen und präsent halten zu müssen. Darüber beschwerten sich nicht nur neuzeitliche Spieler. Schon Martin Agricola, der sich im Kern auf Virdung stützt, schreibt über dieses Tabulaturensystem in seiner in Knittelversen gehaltenen *Musica instrumentalis deudsch* von 1529:

Das yhre Tabelthur erfunden sey [...]
 Von eym Lautenschlager blind geboren
 So han sie den rechten Meyster erkorn.
 Sol nu ein blinder (welchs nicht gleublich ist)
 Von solcher kunst reden aus rechter list.
 Der die Musicam nie recht hat erkant
 On welche all Instrument sind ein tand.
 Hat doch ein sehnder gnug zu schaffen [...]
 Also möchte ich wol billich sagen
 Wenn mich einer drümb würde fragen.
 Das der blinde Meyster die leer Jungen
 Auff den vnrechten weg hat gedrunge.
 Vnd sie mit sehnden augen blind gemacht
 Es ist kein wunder / das man yhrer lacht.
 Dieweil ein blinder den andern füret
 So werden sie beide narrn gespüret [...]
 Vnd fallen zuhauff ynn ein finster loch
 Weil sie han gezogen an einem ioch
 So wissen sie nicht / wo aus / odder ein
 Vnd haben villeicht zubrochen die beyn. [...]
 Darümb wiltu disser kunst recht nach gan
 So ker dich nicht an einen blinden man.
 Hör / Hör / was ich dir trewlich raten will
 Denn ich bin auch gewest bey solchem spil.⁵

⁵ Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist / wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol / Auch wie auff die Orgel / Harffen / Lauten / Geigen / vnd allerley Instrument vnd Seytenspiel / nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen*, Wittenberg: Georg Rhau 1529, fol. 29v–30r. Dabei bemüht Agricola das beliebte Sprichwort vom Blinden, der den Blinden führt, das unter anderem

Agricolas humorvolle Schimpftirade und seine Forderung nach einem anderen Tabulatursystem für die Laute mündet in seinem Versuch, eine neue (deutsche) Tabulatur einzuführen, die anstelle der Griffpositionen die wahren Tonnamen verwendet.⁶ In zwei Tafeln stellt er «Die Musicalische Scala mit der alten vngründten Tabelthur»⁷ seiner neuen, «rechte[n] Tabelthur / welche aus dem rechten fundament der Musica genomen»⁸ gegenüber und fügt zur Veranschaulichung und als Machbarkeitsbeweis ein intavoliertes dreistimmiges Lied nach seiner Methode hinzu: «Ach gott von hýmel sich dar ey».⁹ Ferner zeigt er die Möglichkeiten seines neuen Tabulatursystems auf, das jetzt nicht nur für Lauten oder große Geigen in gleicher Stimmung funktioniert, sondern auf alle polyphoniefähigen oder in polyphonen Ensembles eingesetzten Instrumente übertragen werden kann: «Disse Tabelthur / wie ytzt berürt / Mag auff all Instrument werden geführt [...] Denn / Lauten /

in Sebastian Brants *Narrenschiff* zitiert wird («Eyn blynd den andern schyltet blyndt / Wie wol sie beid gefallen synt», Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Basel: Johann Bergmann von Olpe 1494, Kapitel Nr. 40: «An narren sich stossen», Zeile 13–14), und in der Folge in zahlreichen Gemälden und Sprichwortsammlungen aufscheint, darunter in einem Gemälde von Pieter Bruegel dem Älteren von 1568 mit dem schönen Detail, dass der führende und bereits gefallene Blinde das Bettlerinstrument dieser Zeit trägt: eine Drehleier.

⁶ «Ich sage noch / das die Lautenschleger / Müssen haben einen blinden zeyger. / Das sie mit dem absetzen so handeln / Sie möchtens billicher weis wol wandeln. / Die Orgnisten sind ym recht nachgangen / Vnd haben gantz künstlich angefangen. / Aus der rechten kunst Musica genant / Kümpt yhre tabelthur ynn alle land.» Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (wie Anm. 5), fol. 31r. Agricolas Forderung nach einem Wechsel zu einem der Orgeltabulatur vergleichbaren System für die Laute geht soweit, dass er mit einem erneuten Seitenhieb auf Paumanns fehlendes «Augenlicht» – seine Tabulaturreform rhetorisch vorbereitet: «Auch mag ich [...] sagen [...] Das die Organisten viel clüger seyn / Als die Lutinisten mit yhrem scheyn. / Denn disse (wie ich mich lasse duncken) / Sind auff dismal gewesen gantz druncken. / Da sie yhr Tabelthur haben erticht / Auch haben sie villeicht gehabt kein licht. / Das sie die Noten nicht haben erkant / Vnd die Claues gesatset forn an den rand.» Ebd., fol. 29r–v.

⁷ Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (wie Anm. 5), fol. 33v.

⁸ Ebd., fol. 34r.

⁹ Ebd., fol. 38v–40r.

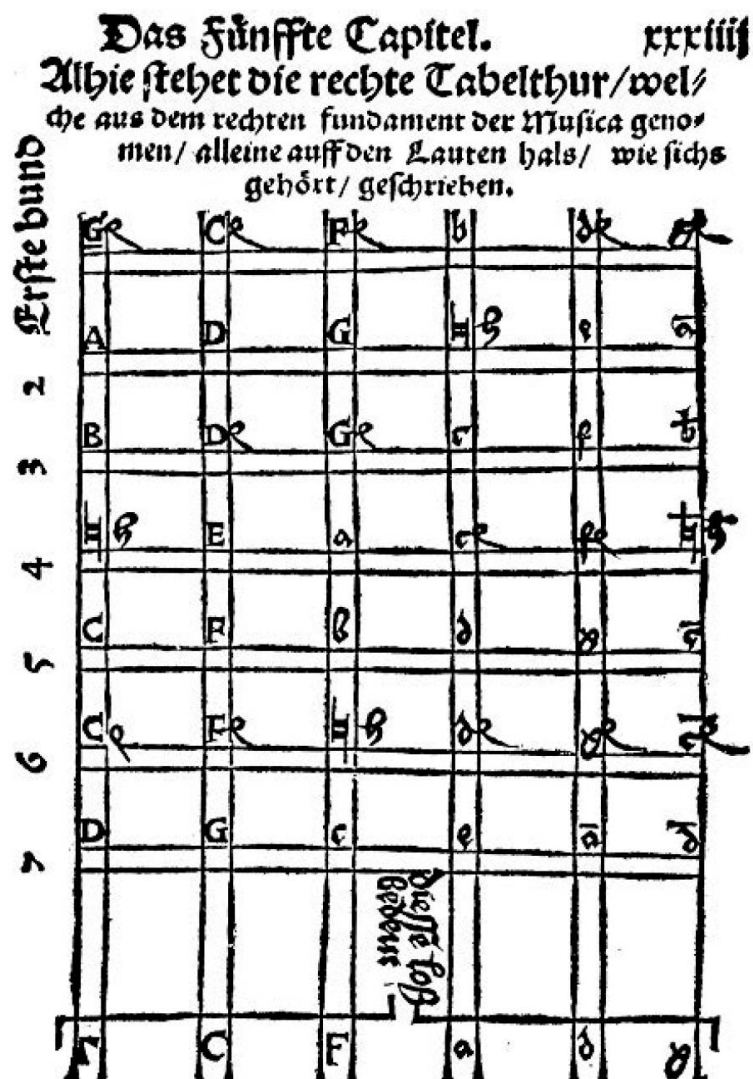


Abb. 2a: Agricolas «rechte Tabelthur». Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529, fol. 34r.

Harffen / Orgeln vnd Psalter / Haben fast ein art bey vnserm alter.»¹⁰ Was er dabei jedoch nicht löst, wenngleich er es anspricht, ist das Problem oder die Notwendigkeit alternativer Griffpositionen für Lautenintavolierungen. Solche Griffe sind auch in seinem Tabulaturbeispiel nötig, dort aber nicht markiert (Abb. 2). Immerhin ist seine sogar diminuierte Intavolierung fast fehlerfrei notiert und lässt sich im Gegensatz zu Virdungs Beispiel (siehe unten) problemlos solistisch auf der Laute interpretieren. Agricolas innovativer Vorstoß sollte jedoch folgenlos bleiben, denn die (alte) deutsche Lautentabulatur hat-

¹⁰ Ebd., fol. 32r.

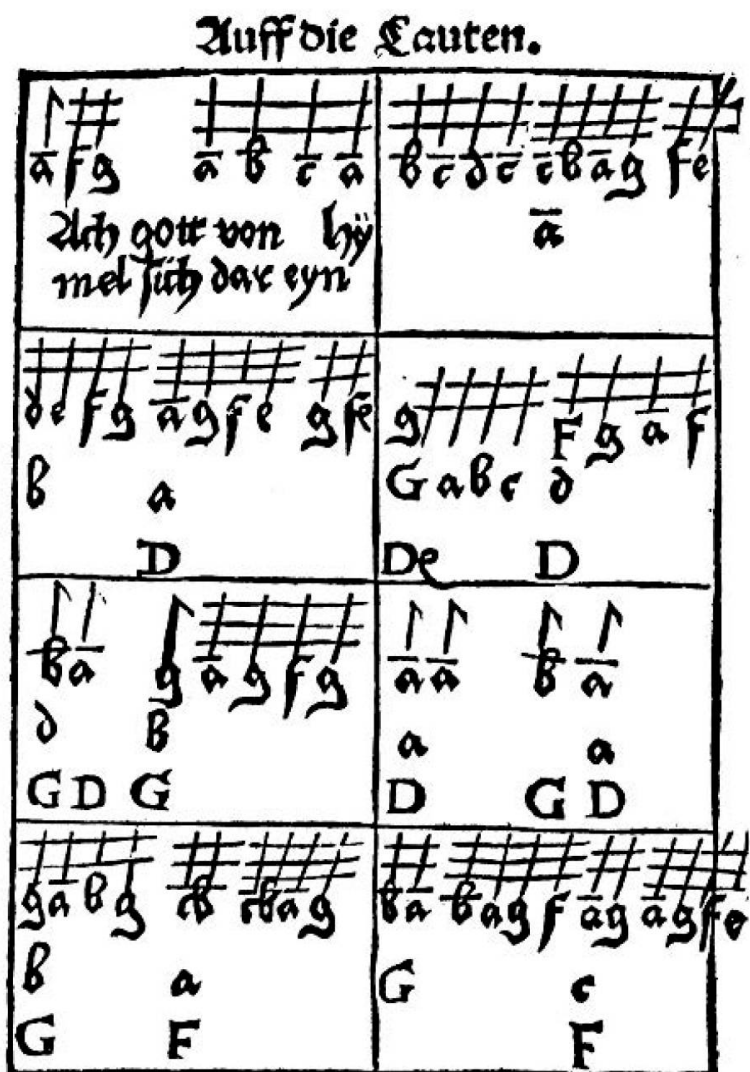


Abb. 2b: Erste Seite von Agricolas Intavolierungsbeispiel
«Ach gott von hýmél sich dar eyn». Agricola, *Musica
instrumentalis deudsch*, 1529, fol. 38v.

te sich seit dem späten 15. Jahrhundert bereits über viele Jahrzehnte hinweg verbreiten und durchsetzen können. Sämtliche zeitgenössischen Lehrbücher und Tabulaturensammlungen aus dem deutschsprachigen Raum bedienten sich in der Folge ausschließlich der überkommenen deutschen Tabulaturenschrift, sowohl für die Intavolierung auf der Laute als auch auf den «großen Geigen».

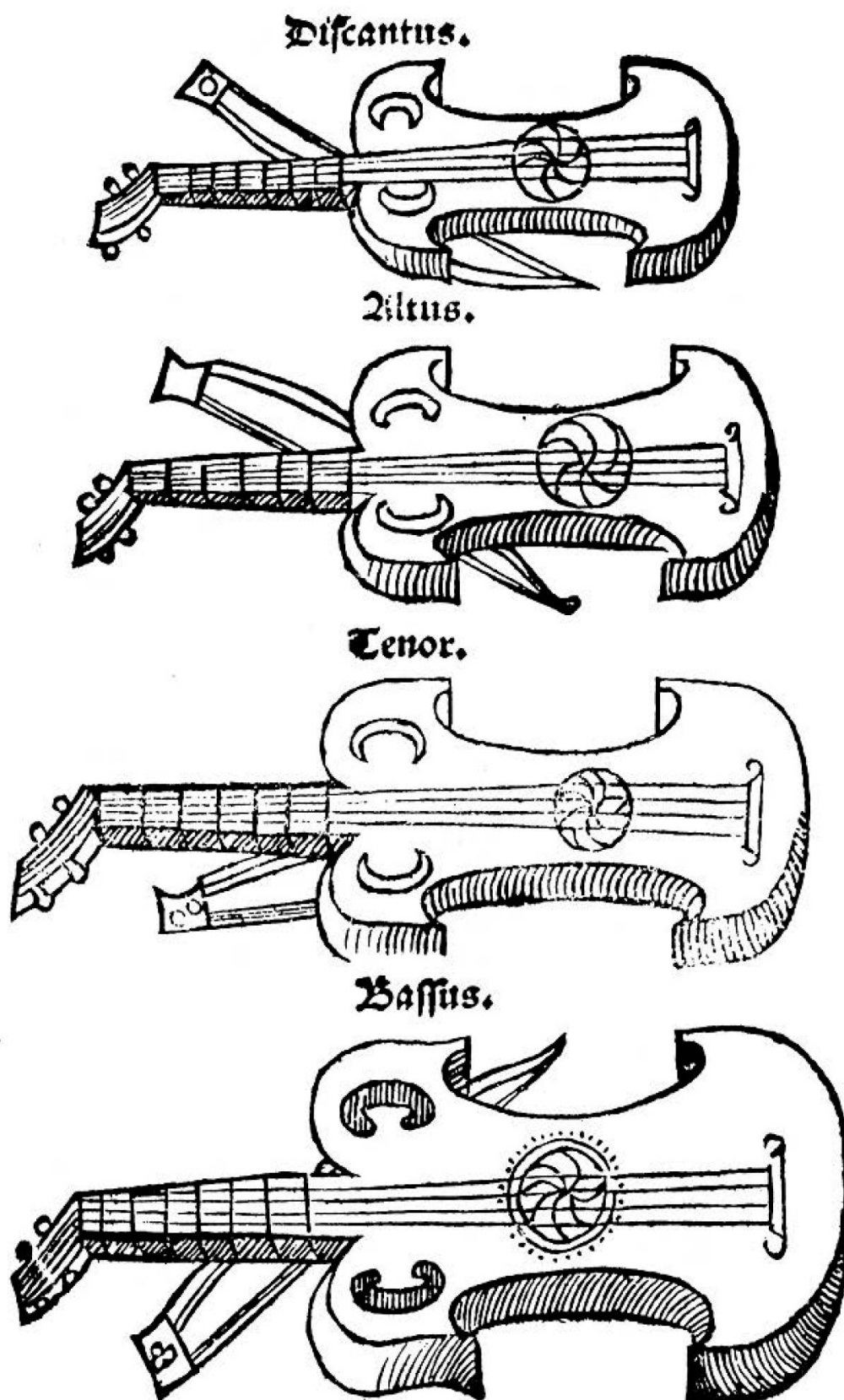


Abb. 3: Groß Geigen-Consort. Agricola, *Musica instrumentalis deudsch*, 1529, fol. 46v.

Das sind die Defelein darin alle spaci vnd linien mit den Buchstaben
vnd Ziffer der grossen Geygen verzeichendt.

The image displays musical notation and fretboard diagrams for a large lute consort. The top section shows three fretboard diagrams labeled 'Discant', 'Tenor vnd Alt', and 'Baß'. Each diagram has three staves with letters (b, g, a, c, e) and numbers (3, 4, 5) indicating fret positions. The bottom section shows musical notation for 'Discant' and 'Tenor' parts, with letters and numbers written below the notes to indicate fret positions.

Abb. 4: Griff tafeln für das Groß Geigen-Consort mit Notenbeispiel «Es flug ein kleynes walt vogelein» (Discant und Tenor). Gerle, *Musica vnd Tabulatur*, 1546, fol. [H4v] und fol. [Iv].¹¹

11 Hans Gerle, *Musica vnd Tabulatur / auff die Instrument der kleinen vnd grossen Geygen / auch Lautten*, Nürnberg: Hieronymus Formschnyder 1546 = korrigierte und erweiterte Neuauflage des Drucks von 1532.

«Der Erst tayl von den grossen Geygen»¹²

Die deutsche Lautentabulatur wurde bekanntlich nicht nur zur Notation von Einrichtungen für die Laute, sondern auch für die «grossen Geigen» verwendet, deren relative Saitenstimmung mit jener der Laute identisch war. Es überrascht daher nicht, dass beide Instrumentenfamilien in den ‘deutschen’ Musiklehren von Sebastian Virdung (*Musica getutscht*, Basel 1511), Martin Agricola (*Musica instrumentalis deudsch*, Wittenberg 1529) und Hans Gerle (*Musica Teusch*, Nürnberg 1532, mit der korrigierten und erweiterten Neuauflage *Musica vnd Tabulatur* 1546) stets in einem Zug genannt und deren verwandte Tabulaturen in Nachbarschaft zueinander besprochen werden. Hier kommt auch ein Vorteil zum Tragen, den die ‘alte’ deutsche Lautentabulatur gegenüber Agricolas Reformvorschlag hatte: Sie ist keine absolute Tonschrift, sondern gibt – wie im Übrigen alle anderen Lautentabulaturesysteme auch – nur relative Griffpositionen an, so dass die gleiche Intavolierung ohne Umdenken auf ein Instrument mit gleicher Relativstimmung, aber anderem Stimmtton übertragbar bleibt. Das ist besonders für ein Consort aus unterschiedlichen Instrumentengrößen von Vorteil. Trotz aller Übertragbarkeit des Tabulaturesystems findet der Aspekt des polyphonen Solospiels – der ja für die Laute elementar mit der Erfindung der Tabulatur verbunden ist – in diesen Lehrbüchern keine Entsprechung für das Instrument der großen Geige. Die in Italien anzutreffende polyphone Praxis des «cantar alla viola» der professionellen Spieler, als Parallele zur solistisch eingesetzten Laute, ist in den Quellen nördlich der Alpen nicht anzutreffen: Die Musik wird hier stets auf ein Geigen-Ensemble übertragen, dessen einzelne Mitglieder einstimmig spielen.¹³ Eventuell ist das eine Reaktion mit Rücksicht und in Hinblick auf das Niveau des zahlenden Zielpublikums dieser Drucke, das eben nicht in erster Linie aus Berufsmusikern, sondern aus interessierten Laien bestand, die zu gesellschaftlichen Anlässen und zur privaten Unterhaltung gemeinsames, polyphones Musizieren im kleinen Kreis pflegten. Dazu passt jedenfalls das Eingangszitat

¹² Gerle *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. [A2v].

¹³ Siehe dazu die Kapitelüberschrift «Wie sichs gebürt recht zu Tabuliren auff allerley geigen / vnd andern Musicalischen Instrumenten / auff welchen nur eine stymme gemacht wird», Agricola, *Musica instrumentalis deudsch* (wie Anm. 5), fol. 51r.

Gerles, der in seinem Druck nicht müde wird, darauf zu verweisen, dass er sein Lehrwerk nicht für die «erfahren in der kunst» verfasst habe.¹⁴

Obwohl in Agricolas Abbildung des Groß Geigen-Consorts das Alt- und das Tenor-Instrument leicht unterschiedlich groß erscheinen, werden sie bei den anschließenden Erläuterungen der «zuhauff stymmung» als identisch gestimmt gepaart (Abb. 3). Dieser Sachverhalt ist bei Gerle (Abb. 4) etwas anschaulicher dargestellt, wo auf einen Blick zu sehen ist, dass der Discant eine Quinte über Alt und Tenor steht und der Bass eine weitere Quarte darunter, wenn man z. B. die Griffposition «o», die dem 3. Bund auf der zweithöchsten Saite, der «Gesangsait», entspricht, auf allen drei Instrumenten direkt vergleicht.

Virdung und bis zu einem bestimmten Grade auch Agricola beschreiben den Gegenstand in ihren Traktaten mit einer gewissen Distanz. Das unterscheidet sie von Gerle, der als Instrumentalist mit der Praxis der Lautenisten und Geigenspieler innig vertraut ist und entsprechend souverän über die Materie berichtet. Bei ihm folgt eine anschauliche Umschrift eines vierstimmigen Liedes in das Tabulatsystem. Die Griffpositionen auf den Instrumenten sind dabei wegen ihrer gleichen Relativstimmungen identisch markiert. Aufgrund der abweichenden Grundtöne resultieren die gleichen Zeichen und Griffpositionen jedoch in unterschiedlichen Tonhöhen. Während Gerle sich mit wertenden Kommentaren zurückhält, legt Agricola, der zuvor schon bei der Ablehnung des Systems der deutschen Lautentabulatur kein Blatt vor den Mund nahm, nach. Er liefert abgesehen von einem Beispiel in seiner reformierten Tabulatschrift zwar kein Repertoire für das Geigenensemble, weist aber darauf hin, dass die Tabulatur nur für diejenigen Spieler gedacht sei, die Mensuralnotation nicht lesen können. Die Arbeit des «Absetzens», also des Umschreibens in die Tabulatur, könne man sich sparen, wenn man «nach den Noten spielen kann». Wer aber die Noten nicht lesen könne, der solle sich nach der Tabulatur richten und muss sich zugleich gefallen lassen, von Agricola als «grober knollen» («plumper Mensch», bzw. Bauer) beschimpft zu werden – wobei er den Leser im Unklaren darüber lässt, ob diese letzte Schmähung eventuell nur für die vorbehalten ist, die sogar die Umschrift in Tabulatur nicht verstehen:

¹⁴ Zu Hans Gerle und seinem Zielpublikum siehe auch den Beitrag von Thomas Röder, «Gerle und Nürnberg» in diesem Band.

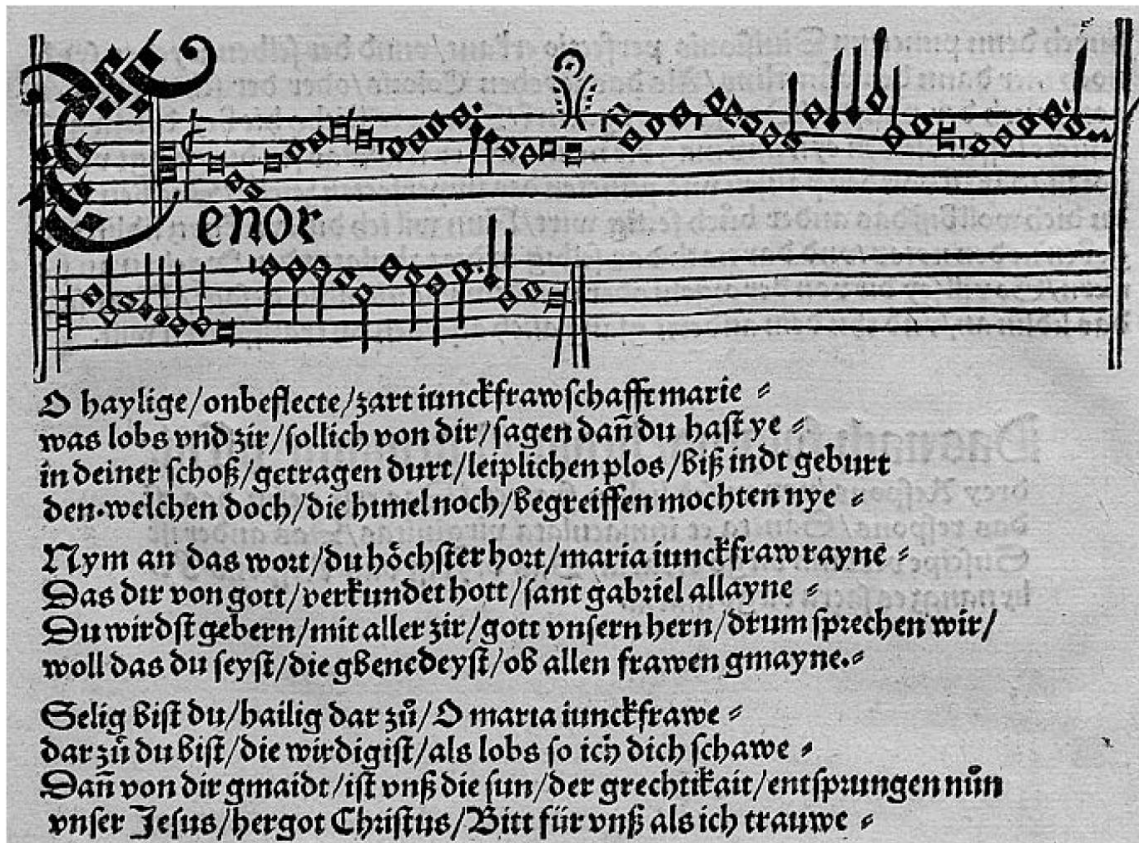


Abb. 5a: Tenor von «O haylige onbeflecte». Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [H4v].

Kanstu ia noch den Noten nicht spilen
 So thu billich noch disser ler zilen.
 Vnd setz ygliche stym besonderlich
 Aus dem gesang ynn buchstaben zymlich
 Das ein yderman fur sich mag legen
 Eine stym / wie ichs ytzt will zegen.
 Idoch deucht michs viel besser geroten
 Das man solchs gebraucht noch den Noten.
 So darff man der müh vnd arbeit gar nicht
 Welche durch das absetzen geschicht
 Wer vorstendig ist / der mag es fassen
 Den groben knollen wirts nicht sein zu massen.¹⁵

15 Ebd., fol. 51r–v.

C

T

A

B

1. O hay - li - ge on - be - flec - te zart iunck - fraw -
was lobs vnd zir sol - lich von dir sa - gen dann

9

schafft _____ ma - ri - e * in dei - ner schoß
du _____ hast y - e

Abb. 5b: Transkription des ersten Teils von «O haylige onbeflecte». * = Originale Position des Wiederholungszeichens.

«Nun folgt hernach [...] wie du auff der Lautten solt lernen»¹⁶

In seiner *Musica getutscht* beschreibt Sebastian Virdung erstmals den Intavolierungsvorgang auf Tasteninstrument und Laute für den interessierten Laien anhand eines Beispiels. Zunächst präsentiert er ein vierstimmiges Lied in Einzelstimmen und Mensuralnotation mit dem Text unter der Tenor-Stimme, wie es in dieser Zeit im deutschsprachigen Raum häufig anzutreffen ist (Abb. 5a). Die Übertragung in Partitur zeigt, dass die Notation aufgeht und

¹⁶ Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. Iij r.

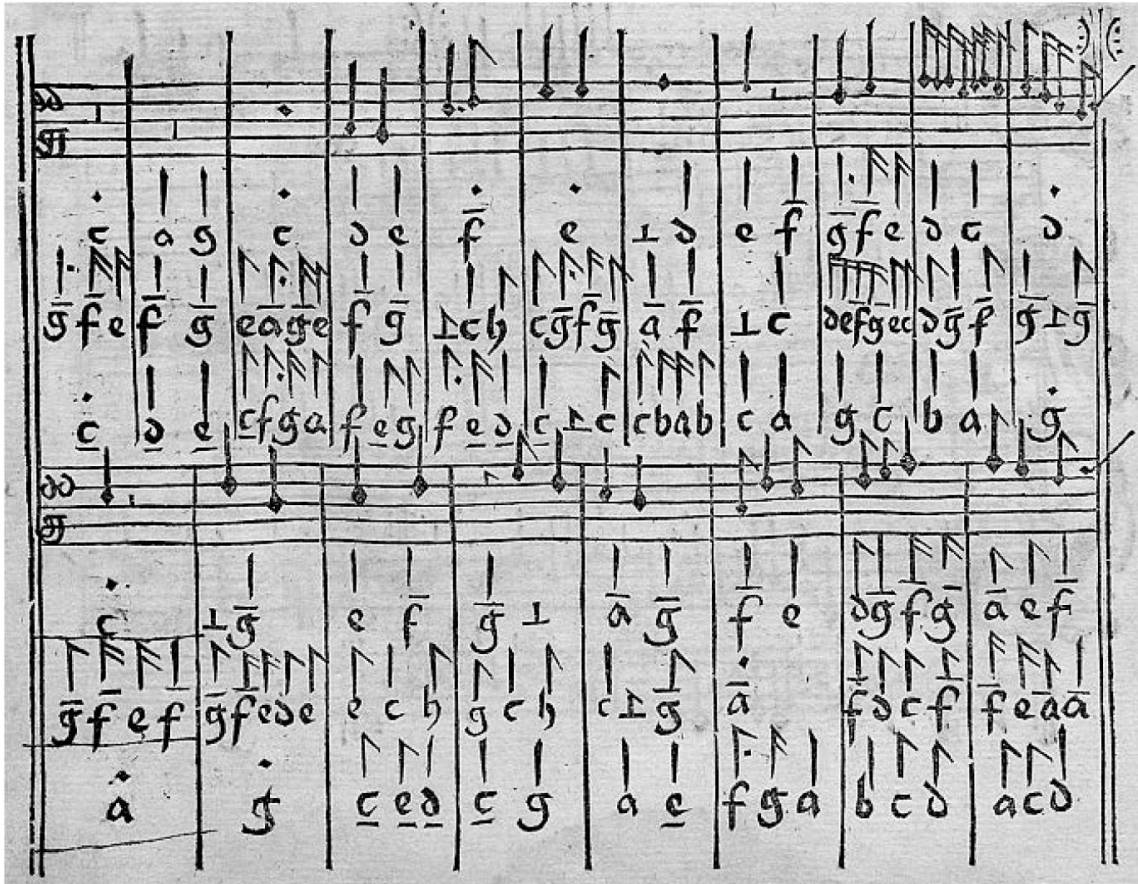


Abb. 6a: Erste Seite der Tastenintavolierung von «O haylige onbeflecte». Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [Jv].

praktisch fehlerfrei funktioniert. Nötige oder wahrscheinliche *musica ficta* ist zum Teil nicht angegeben und die Kennzeichnung für die Wiederholung des A-Teils ist in den einzelnen Stimmen nicht einheitlich, kann aber leicht gelöst werden. In meiner Edition (Abb. 5b) liegt der Tenor über dem Altus und folgt damit der Stimmhierarchie, die durch Virdungs *mise en page* vorgegeben ist.

Die nachfolgende Intavolierung für ein Tasteninstrument hat das vertraute Erscheinungsbild von Tastenquellen des 15. Jahrhunderts, wie dem Buxheimer Orgelbuch oder dem Instrumentalteil des Lochamer-Liederbuchs, in denen der Discantus in Mensuralnotation, in Partitur und mit Tactus-Strichen im Brevis-Abstand unterteilt über den in Buchstabennotation notierten Unterstimmen steht. Dabei bleiben die Stimmführungen erhalten, weil jeder Stimme eine Zeile zugewiesen wird, die mit jeweils eigener Rhythmusnotation versehen ist (Abb. 6a). Die Transkription (Abb. 6b) und ein Vergleich



Abb. 6b: Transkription der Tastenintavolierung von «O haylige onbeflecte», [T. 9–15]. * = In Virdungs Tastenintavolierung als Semiminima gesetzt.

mit der Liedfassung zeigen, dass die Notation ebenfalls kaum Fehler enthält und von der Vorlage nur in drei spezifischen Details abweicht: Erstens ist die Positionierung des Wiederholungszeichens einen Tactus früher angesetzt, so dass die Schlusskadenz des A-Teils fließend in die Wiederholung übergeht, zweitens werden Brevis- bzw. Tactus-Grenzen überschreitende Notenwerte wiederholt angeschlagen (oder zumindest so notiert) und drittens ist die *musica ficta* markiert, wobei keinesfalls sicher ist, dass auch alle beabsichtigten Alterationen in der Tabulatur notiert wurden – ein Sachverhalt, der z. B. in der Tabulatur von Jorg Wiltzell ganz eminent zum Vorschein kommt und auch im Buxheimer Orgelbuch immer wieder Thema ist. Wieder steht – wie bei Virdung – der Kernsatz aus Discantus und Tenor zuoberst, während die beiden Contratenores im dritten und vierten System folgen.

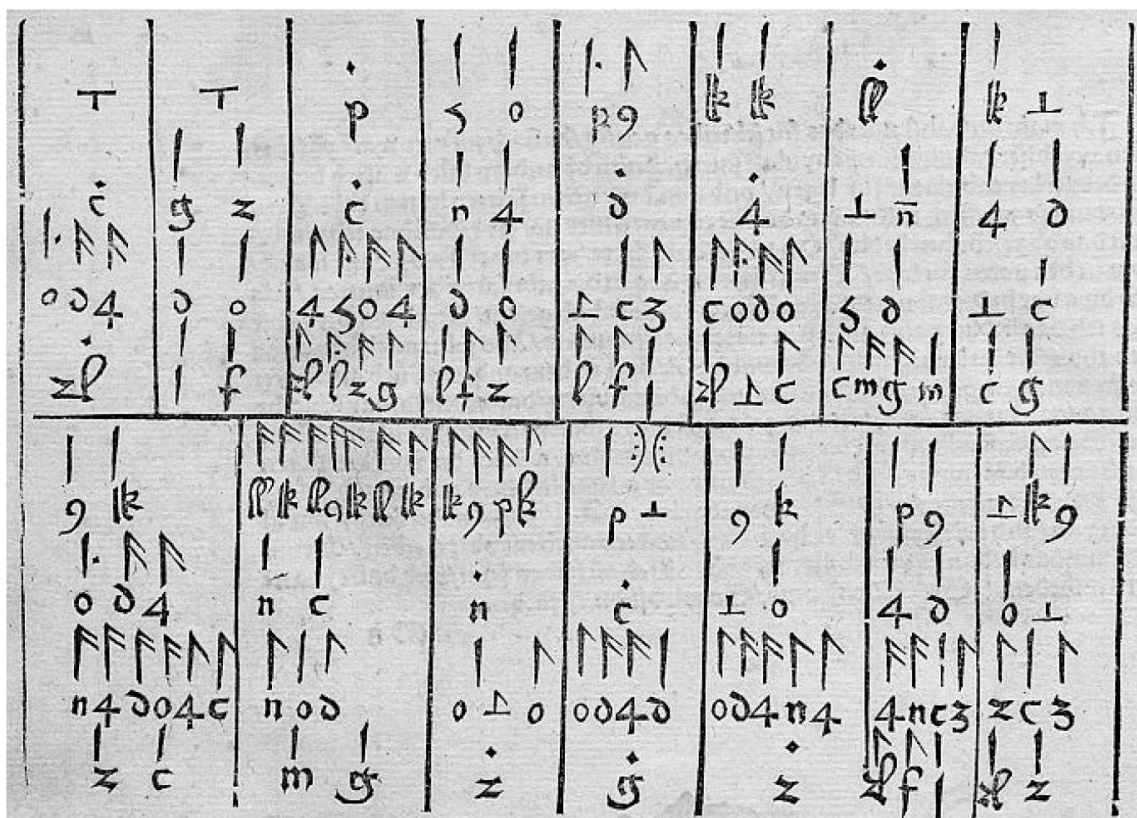


Abb. 7a: Erste Seite der Lautenintavolierung von «O haylige onbeflecte» und Transkription des ersten Teils. Virdung, *Musica getutscht*, 1511, fol. [M2v].

Als dritte Fassung gibt Virdung eine Umschrift in deutsche Lautentabulatur wieder (Abb. 7a). Auch hier steht – wie in Virdungs Tabulatur – der Tenor direkt unter dem Discanuts. Dabei fällt zunächst auf, dass auch hier jeder Stimme eine eigene Zeile zugewiesen wurde; ferner, dass auch die Stimmführungen wie bei der Tastentabulatur erhalten bleiben, was wir aus der sonst üblichen «Anschlagsnotation» aller anderen Lautenquellen nicht kennen, bei der nur das zeitliche Nacheinander von Tonereignissen angegeben wird, nicht aber die Dauer jedes einzelnen Tons in jeder Stimme. Die Transkription (Abb. 7b) zeigt, dass Virdung dem Wortlaut seines beigegebenen Texts gerecht wird:

Darum so waiß ich nichts das dir hie zú gegen mer not seye / dann das ich widerum das obgeschriben liedlin / O hailige / onbeflecte / zart iunckfrawschafft marie / dir in den noten fürlege / Vnnd setze dir das in die tabulatur der lautten / Als Ich dirs vor



Abb 7b: Transkription des ersten Teils der Lautenintavolierung von «O haylige onbeflecte».

in die tabulatur des clauicordy auch hab gesetzt / Vnnd wie du sichst das ich das liedlin gantz nach den noten hab tabuliert¹⁷

Und tatsächlich ist die Lautenintavolierung fast fehlerfrei und bis auf einzelne Stellen praktisch identisch zur Liedfassung, sogar die Wiederholung des A-Teils setzt wieder einen Takt später an.

Der Vorgang der Intavolierung ist in Virdungs Lehrbuch also offenbar nur die Umsetzung einer mensuralen Vorlage in eine Einrichtung auf einem Instrument und schließt nicht zwangsläufig wie bei Agricola die idiomatische Bearbeitung, Auszierung und Diminution ein. Dazu Virdung weiter:

¹⁷ Virdung, *Musica getutscht* (wie Anm. 4), fol. Mij r.

Vnnd wie du sichst das ich das liedlin gantz nach den noten hab tabuliert / Also soltu auch den anderen thon / die du lernen wiltt / So will ich dir dann in dem anderm búch auch eyn bessern modum geben / ettliche stymmen zú diminuiren / das es nit so gar schlecht hin gang¹⁸

In Virdungs Lautentabulatur ist allerdings problematisch, dass sie sich in der vorliegenden Form nicht solistisch auf der Laute darstellen lässt – ein Sachverhalt, der schon seinen Zeitgenossen auffiel.¹⁹ Zunächst ist da die fast mechanisch anmutende Umsetzung jeder einzelnen Stimme in die Tabulatur. Zwangsläufig ergeben sich dabei zum einen Stellen, an denen zwei Stimmen auf dem gleichen Ton zusammenkommen. Eine Redundanz, die der Intavolierer beseitigen würde und die im Schriftbild sehr leicht zu erkennen ist. Zum anderen kommt es beim Intavolieren häufig vor, dass zwei gleichzeitig zu spielende Töne in ihrer Grundposition auf ein und derselben Saite zu liegen kämen, also in dieser Form solistisch nicht realisierbar sind. Vom Intavolierer wird erwartet, dass er diese Stellen mit alternativen Griffen so umsetzt, dass beide Noten auf dem Instrument darstellbar sind, oder dass durch Vereinfachung oder Auslassung der Satz spielbar gemacht wird. Dennoch kommen diese Konflikte ungelöst in Virdungs Tabulatur vor. Was auf der ersten Seite des Beispiels nur vereinzelt aufscheint, ist auf der zweiten Seite so gehäuft, dass man nicht von einem Irrtum Virdungs ausgehen kann. Hinzu kommt, dass die einzelnen Stimmen innerhalb der Tactus-Einheiten nicht immer sauber vertikal ausgerichtet sind. Obgleich ein erfahrener Spieler mit solchen Unregelmäßigkeiten noch umgehen können sollte, erschwert dieses Manko das Lesen unnötig.

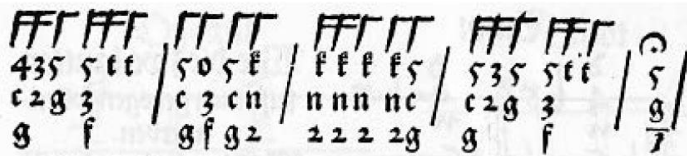
Es drängt sich der Verdacht auf, dass hier nicht für die Sololaute, sondern für ein Ensemble aus vier einstimmig spielenden Lauten intavoliert wurde. Warum wurde dann aber für vier Lauten in gleicher Stimmung intavoliert und warum in Partitur notiert? Eine andere Vermutung wirkt plausibler: Es scheint sich bei Virdungs Lautentabulatur nur um eine Art Vorstudie zur Intavolierung zu handeln, den ersten Schritt für eine Einrichtung,

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Arnolt Schlick, *Tabulaturen Etlicher lobgesang vnd lidlein vff die orgeln vnd lauten / ein theil mit zweien stimen zu zwicken vnd die drit dartzu singen / etlich on gesangk mit dreien*, Mainz: Peter Schöffner 1512, fol. IIv-IIIv.

deren zweiter Schritt, also eine Zusammenfassung, fehlt. Möglicherweise hatte Virdung vor, diese Lücken in seinem zweiten, ausführlicheren Buch – auf das er in *Musica getutscht* stets verweist, das aber wohl nie erschienen ist – zu schließen.²⁰

20 Zur zeitgenössischen Kritik an Virdungs Intavolierung, siehe Martin Kirnbauer, «'Possi stampar canto figurado ne intaboladure dorgano et de liuto' – Zur Problematik früher Instrumentaltabulaturen, Ottaviano Petrucci 1501–2001», in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 25 (2001), 159–175: 160 und Fn. 6: Kirnbauer zitiert dort Schlicks Kritik in dessen *Tabulaturen Etlicher lobgesang* von 1512 (siehe Fn. 19), also kurz nach Erscheinen von Virdungs *Musica getutscht*. Ausführlicher behandelt ist der Streit zwischen Virdung und Schlick bei Hans H. Lenneberg, «The critic criticized: Sebastian Virdung and his controversy with Arnold Schlick», in: *Journal of the American Musicological Society* 10 (1957), 1–6. Der Streit geht offenbar auf andere Ursachen und persönliche Antipathien zurück, die eventuell ihre Wurzeln in der gemeinsamen Heidelberger Zeit hatten. Schlick setzt seine Kritik an der Tabulatur nämlich ganz persönlich und allgemein gegen Virdung ein. Virdung wiederum nutzt die Blindheit Schlicks für rhetorische Seitenhiebe, ähnlich wie Martin Agricola sie später gegen Paumann verwenden würde. Lenneberg stellte fest, dass die von Schlick angegebenen Takte nicht vollständig mit den wirklich problematischen Takten übereinstimmen (wobei die Zählung der Takte selbst schon problematisch ist, denn er spricht von 30, während das Stück 31 hat). Selbst, wenn man aber Unisono-Griffe zusammenführt und paradoxe Griffe (auf der gleichen Saite) im Sinne von Gerle durch Alternativgriffe ersetzt (siehe unten), bleiben Probleme bestehen: In manchen Fällen wird die Stimmführung unterbrochen (T. 17 «5», 18 «d»,), in anderen ergibt die Ausweichung auf eine alternative Griffstelle einen neuen Konflikt und erfordert einen weiteren Alternativgriff (in T. 19 mehrmals, 20, 22, 26), in wieder anderen haben die Griffe unmögliche Spannweiten (T. 6, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 18, 23, 27), sind also immer noch unidiomatisch. Für eine gute Lautenfassung wären weitere Eingriffe notwendig gewesen und selbst dann liegt das Stück nicht wirklich gut auf dem Instrument. Die Kritik an Virdung ist letztlich also durchaus berechtigt, selbst wenn er hier nur den ersten, 'mechanischen' Schritt einer Intavolierung vorlegen wollte: Der Satz eignet sich nicht gut für die Laute und hätte erheblich überarbeitet werden müssen, am Besten – so wie es bei Lautenintavolierungen dieser Zeit üblich ist – unter Auslassung des Altus. Er bleibt ganz klar eine 'Trockenübung'. Lenneberg gibt eine Übertragung mit Markierung aller problematischen Stellen und resümiert: «It might be argued in his defense that Virdung was merely demonstrating the technique of writing and reading lute tablatures and that it was, under the circumstances, of no particular interest to him whether the tablature was actually playable or not.», ebd., 4.



Nun hastu ein vnderriht wie du im thun solt/ so ist dir not zu wissen/ wann du erst wirst setzen in die Tabulatur/ so begib es sich oft das ein Buchstab vnd ein ziffer zusammen kumen/ die auff einer saitten stehen/ als dz o vnd die ziffer 4/ so mach für das 4 den buchstaben z so kanstu sie beyde schlagen/ kumbt dir dan das n vñ dy ziffer 3 im auffsetzen/ so mach für dy ziffer 3 den buchstaben r/ so kanstus auch schlagen/ Es begibet sich auch oft das dz g vnd das d zusammen kumen im auffsetzen/ oder das f vnd c oder g/ das kanstu alsdan nit wol ergreiffen/ dan es ist dir weit voneinander/ Darum will ich dir die buchstaben fürschreiben/ vñ alweg den buchstaben darunder setzen/ der dy selben stym hat/ damit welchen du nit kanst haben/ das du ein andern nimest/ den du greiffen kanst/ vñ doch die selb stym hat.

Also kumen sie auß dem Gesang.

1 a f l z b g m z c h n s 4 d i o s e f p

6 7 8 9 r a f l r y b g m z c h n z d i o

So nim alweg den vnder darfür/ wann du den obern nit kanst haben/ dan sy haben ein stym/ Nun wil ich dich lernen/ wie du solt mit zweyen styymen auffsetzen/ das ist Tenor vñ Bass zusammen/ Setz den tenor aus dem Alt defelein das bey dem Bass steet ic. Wilt du aber auff zwo Lautten dy zusammen steen/ dz ist ein grosse vñ kleine auffsetzen/ dz jr zwen mügen zusammen schlagen/ so setz den Alt vñ bass zusamē auff dy groß Lautten/ vñ den Discant vñ tenor zusammen auf die klein Lautten.

c 2

Abb. 9: Tabelle mit alternativen Griffpositionen. Gerle, *Musica vnd Tabulatur*, 1546, fol. C2r.

noch einmal wider, inklusive der Contratenor Bassus-Stimme. Diese Voreinrichtungen sind, bis auf die noch fehlenden Tactus-Striche, identisch mit Virdungs Lautentabulatur. Auch sie sind wie Virdungs Tabulatur vertikal nicht optimal ausgerichtet, denn jede Stimme trägt noch ihre vollständigen Informationen zu Rhythmus und Stimmführung.

Erst in einem zweiten Schritt folgt die Zusammenführung dieser Stimmen in die eigentliche Lautentabulatur, bei der die Tactus-Striche eingefügt und die Rhythmen der einzelnen Stimmen zur schon erwähnten 'Anschlagsnotation' kollationiert werden. Dass in Gerles Beispiel diese Schritte nahe beieinander liegen und nur geringe Unterschiede im Schriftbild aufweisen, hat damit zutun, dass er sich ein sehr einfaches und völlig homophones Beispiel ausgesucht hat, das wenige Eingriffe bei der Zusammenfassung der Stimmen erfordert. Obendrein kommen hier praktisch keine Konflikte beim Fingersatz auf. Dieses Problem geht Gerle – wieder ganz der Didaktiker – in einem separaten Schritt an und führt zunächst eine Tabelle mit Alternativ-

griffen ein, aus denen man wählen kann, um Klänge darzustellen, die in der Grundposition auf einer Saite gleichzeitig zu liegen kämen (Abb. 9).

Schon einer der frühesten Lautenkrägen aus dem 15. Jahrhundert, der *Kasseler Collum Lutine*, greift dieses Phänomen auf und stellt für die Markierung von Alternativgriffen sogenannte «Signa equivalencia» zur Verfügung. Agricola fasst den Sachverhalt wie folgt zusammen und gibt im Anschluss eine Tabelle, die jedoch keine eigenen Markierungen von Alternativgriffen, den *equivalencia* des *Kasseler Collum Lutine*, für seine neue, reformierte Tabulatureschrift anbietet:

Wie man ynn den vngreiflichen griffen auff der Lauten / einen buchstab ynn den andern / ynn der Octaua odder ym gleichen laut / verwandeln sol [...]

Dieweil sich offft schwere griff begeben
 Auch vngreifliche / so merck gar eben.
 Das du einen buchstaben thust wandlen
 Ynn den andern / so du recht wilt handeln.
 Der mit yhm / ynn gleichem laut wird funden
 Auch die Octau / oben odder vnden.
 Disse Figur wird dir geben bescheyt
 Wie weit yglich buchstab vom andern steyt.
 Obs ein Octaua sey / odder Vnissonus
 Dis sey dir gesaget zum vberflus.²²

Es bleibt die Frage, warum Virdungs und Gerles Intavolierungsanleitungen beide so ausführlich auf den ersten Schritt, die Intavolierung jeder Einzelstimme in loser Partituranordnung, eingehen – ein Schritt, den erfahrene Intavolierer gleich mit dem nächsten Schritt, der Zusammenführung der Rhythmen und der Verwendung von *equivalencia*, gemeinsam erledigen. Diese Vorgehensweise ist sicher der Einzelstimmenaufzeichnung der Vorlagen geschuldet, so dass der erste Schritt zugleich auch die Zusammenführung von Einzelstimmen in eine Partitur ist, was mithin die Definition und Funktion einer «Intavolierung» ist.

22 Ebd., fol. 37r.

«Wie die zwú Lautten zusammen gezogen sollen werden»²³

Gegen Ende seines Lehrbüchleins beschreibt Hans Gerle, wie zwei Lauten als Ensemble zusammen gestimmt werden können: Eine «grosse» und eine «kleyne Lautten» stehen entweder im Quint oder im Quart-Abstand zu einander. Dieses Lautenensemble erinnert an das professionelle Lautenduo des 15. Jahrhunderts und spielt noch im 16. Jahrhundert eine gewisse Rolle. Schlägt man Hans Newsidlers Druck von 1536 für den «anfahenden Schüler» auf, so verwundert man sich darüber, dass dort als zweistimmige Liedintavolierungen ausgerechnet die Stimmen von Tenor und Contratenor und nicht, wie von Gerle vorexerziert und musikalisch sinnvoll, Discantus und Tenor eingerichtet wurden. Obendrein liegen diese Zusammenfassungen der Unterstimmen bei einer gewöhnlichen Laute in G oder A in einer hoch transponierten, zum Spielen angenehmen Mittellage auf dem Instrument. Nehmen wir aber an, dass diese Unterstimmeneinrichtungen für die «grosse Lautten» gedacht waren und für die Aufführung mindestens noch ein – vielleicht verzierter – Discantus hinzutreten sollte, ergeben sowohl die Einrichtung des schlichteren Unterstimmensatzes für den Schüler als auch die höhere Lage auf dem Instrument einen neuen Sinn. Zwar brüsten sich die Lehrbücher dieser Zeit stets damit, dass sie das Erlernen des Instruments ohne Lehrer ermöglichen («das ein yeder gerings verstands / der nur lesen / vnd sein fleiß auff die verzaicheten pünctlein geben kann / von jm selber / vnnd on ein Meister solche kunst der Lauten leren mag.»)²⁴ in der Praxis wird aber gerade Newsidler seine Bände an Schüler verkauft und sie im Unterricht verwendet haben. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass Newsidler seinen Anfängern die Rolle des «Tenorista» zugedachte, die er im Unterricht um Oberstimmen bereichern und ergänzen konnte.

²³ Gerle, *Musica Teusch* (wie Anm. 1), fol. [P1v].

²⁴ Hans Newsidler, *Ein Newgeordent Künstlich Lautenbuch / In zwen theyl getheylt. Der erst für die anfahenden Schuler / die aus rechter kunst und grundt nach der Tabulatur / sich one einichen Meyster darin zuüben haben* Nürnberg: Johann Petreius 1536, fol. A2v.

