

IMAGO MUSICAE  
XVI/XVII  
1999/2000

edenda curavit  
TILMAN SEEBASS

recensiones curavit  
Björn Tammen



Libreria Musicale Italiana

# Libreria Musicale Italiana



# PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in [academia.edu](http://academia.edu) o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On [academia.edu](http://academia.edu) or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in [academia.edu](http://academia.edu) or other similar portals, even in draft.

International Yearbook of Musical Iconography  
Internationales Jahrbuch für Musikikonographie  
Annuaire International d'Iconographie Musicale  
Annuario Internazionale di Iconografia Musicale

*Advisory Board / Beirat / Conseil consultatif / Comitato consultivo*

Werner Bachmann, Luigi Beschi, Kermit S. Champa, Febo Guizzi,  
Harald Heckmann (RIIdIM), Richard D. Leppert, Paul Naredi-Rainer, David Rosand

Founded by the International Repertory of Musical Iconography (RidIM) and published under the auspices of RidIM and The International Council for Traditional Music (ICTM).

Editorial staff: Sonja Ortner with Patrick Siegele

Nicoletta Guidobaldi (C.E.S.R. Tours) was assistant editor for the articles by Brock, Fontaine, Gétreau, Guarino, and Vendrix

For the rules for submission of manuscripts, see the style sheet at the end of this volume. Manuscripts should be sent to Univ.–Prof. Dr. Tilman Seebaß, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Karl-Schönherr-Str. 3, A–6020 INNSBRUCK, Austria.

The illustration on the half-title page is taken from the woodcut *Fraw Musica* by Lukas Cranach the Younger for the publisher Georg Rhau in Wittenberg, ca. 1544–1556. The vignette also comes from Rhau's shop.

Titelvignette nach dem Holzschnitt *Fraw Musica* von Lukas Cranach d. J. für Verlagswerke des Georg Rhau in Wittenberg, ca. 1544–1556. Auch die Schlußvignette entstammt Rhaus Offizin.

La vignette du titre d'après la gravure sur bois *Fraw musica* de Lukas Cranach le Jeune pour les publications de Georg Rhau à Wittenberg, environ 1544–1556. La vignette à la fin provient de même de l'imprimerie de Rhau.

La vignetta che compare sulla pagina con l'occhiello è tratta dalla xilografia *Fraw Musica* di Lukas Cranach il Giovane per l'editore Georg Rhau di Wittenberg, ca. 1544–1556. Essa proviene dalla bottega dell'editore stesso.

*Frontispiece (p. 4)*: Henriette Lorimier, *Portrait de Nicolas Lupot*, Paris, 1805, Mirecourt, Musée de la lutherie. – Photo: J. Braconnier

*Frontispiece (p. 140)*: Marc Chagall, *Skizze zur Commedia dell'Arte*, 1957. Pastell und Bleistift auf Papier. Frankfurt a. M., Haeuser-Stiftung, Inv.-Nr. 02033.0013. – Photo: Victor von Brauchitsch © VG Bild- Kunst, Bonn 1998

*We gratefully acknowledge the financial support of the Adolf- und Luisa-Haeuser-Stiftung, Frankfurt am Main, for the publication of this volume.*

Graphic design and layout: Marco Riccucci

ISSN 0255–8831

ISBN 88–7096–299–7

© 2001 LIM Editrice, Lucca

All rights reserved. Printed in Italy

**Contents**  
**Inhalt**  
**Table de matières**  
**Indice**

**Part I**

Preface	9
<i>Raimondo Guarino</i> Figures et mythes de la musique dans les spectacles de la Renaissance italienne	11
<i>Tilman Seebaß</i> Giorgiones und Tizians <i>fantasie</i> mit Musik. Bilder zum künstlerischen Lebensgefühl der Renaissance	25
<i>Maurice Brock</i> “ut pictura musica” – Comment l’image fait-elle voir la musique?	61
<i>Marie Madeleine Fontaine</i> Images poétiques autour de la pratique musicale	81
<i>Philippe Vendrix</i> La dialectique de l’image et du texte dans les traités imprimés de la Renaissance (ca. 1470–ca. 1620)	93
<i>Florence Gétreau</i> L’image du faiseur d’instruments de musique à la Renaissance	117

**Part II**

<i>Pier Maurizio Della Porta and Ezio Genovesi</i> The musical images of Agostino di Duccio from the Tempio Malatestiano and the Oratorio di San Bernardino in Perugia	139
<i>Luigi Beschi</i> L’immagine della Musica in Paolo Veronese. Una proposta per la lettura del concerto delle <i>Nozze di Cana</i>	171
<i>Tilden A. Russell</i> An interpretation of Paolo Zacchia’s <i>Portrait of a Musician</i>	193
<i>Kermit S. Champa</i> Concert Music: the master model for radical painting in France, 1830–1890	207
<i>Ute Jung-Kaiser</i> Marc Chagalls Frankfurter Opernbild <i>Commedia dell’Arte</i> . Zur Funktion, Gattung, Bildersprache – Widersprüche und Lösungen	223

**Miscellanea**

<i>Warren Kirkendale</i> Music of Louis Lemaire painted by Jean-Baptiste Oudry, 1725	254
---	-----

## Recensiones

- Björn Tammen*: GIAN CASPER BOTT, *Der Klang im Bild. Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstilllebens*. Berlin, 1997 257
- Björn Tammen*: MARIAGRAZIA CARLONE, *Iconografia musicale nell'arte biellese, vercellese e valsesiana: un catalogo ragionato*. Roma, 1995 261
- Björn Tammen*: ULRIKE GROOS, *Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert*. Hildesheim–Zürich–New York, 1996 264
- Ann Buckley*: CATHERINE HOMO-LECHNER, *Sons et instruments de musique au moyen âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1996 272
- Peter Ackermann*: *Iconografia palestriniana. Giovanni Pierluigi da Palestrina: immagini e documenti del suo tempo*. A cura di LINO BIANCHI e GIANCARLO ROSTIROLLA. Lucca, 1994 275
- Tilman Seebaß*: ALESSANDRA IYER, *Prambanan: sculpture and dance in ancient Java. A study in dance iconography*. Bangkok, 1998 278
- Björn Tammen*: TOM PHILLIPS, *Music in Art Through the Ages*. München–New York, 1998 280
- Volker Saftien*: WALTER SALMEN, *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert*. Hildesheim u. a., 1997 282
- Monika Fink*: THOMAS STEIERT, *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei*. Frankfurt a. M., 1995 285
- Katherine A. McIver*: STEFANO TOFFOLO, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*. Cremona, 1995 287

<b>Notitiae</b>	289
Directions to Contributors	293
Hinweise für Autoren	294
Auctores	295

## Part I

### *Preface*

The following articles are based on papers presented at a meeting with the title “Les images de la musique à la Renaissance”. It was organized by Nicoletta Guidobaldi at the Centre d’Etudes Supérieures de la Renaissance, Tours, 25–26 October, 1996. The purpose and interdisciplinary nature of these “Journées d’Étude” was described in the following statement:

La musique “réelle” des voix et des instruments n’est qu’une partie de l’univers sonore de la Renaissance, qui comprend aussi bruits naturels et sonorités imaginaires. Diverses images — mentales, verbales, figuratives — correspondent à cet ensemble complexe, et — les images étant considérées désormais des sources historiques à part entière — le moment semble arrivé de nous interroger sur les indications que ces sources peuvent nous apporter. Musicologues, historiens, spécialistes d’iconographie musicale et de littérature sont donc invités à une confrontation des points de vue et des méthodes à propos des questions qu’on peut poser aux “images de la musique”. Il s’agit d’une histoire “événementielle” de la musique, bien sûr (concernant les sources musicales, les instruments, les pratiques d’exécution), mais aussi d’une histoire culturelle, voire des mentalités qui se charge des valeurs symboliques attribuées à la musique dans une époque qui ne la considérait pas seulement comme une pratique artistique entre autres, mais comme une clé privilégiée d’interprétation du monde.

Participants were Claudie Balavoine, Maurice Brock, Martine Cluzot, Marie Madeleine Fontaine, Florence Gétreau, Nicoletta Guidobaldi, Raimondo Guarino, Tilman Seebass, Jean-Michel Vaccaro and Philippe Vendrix.

We dedicate these articles to the memory of Jean-Michel Vaccaro.

Nicoletta Guidobaldi and Tilman Seebass

## Miscellanea

### Music of Louis Lemaire painted by Jean-Baptiste Oudry, 1725

Warren Kirkendale

In 1963, while employed as a librarian in the Music Division of the Library of Congress, I had occasion to identify for the Toledo Museum of Art, Ohio, a few pages of music shown in a painting of 1725 by Jean-Baptiste Oudry (Paris 1686–Beauvais 1755). The painting, in possession of that museum since 1951 (acc. no. 51.500) is an oval still-life, oil on canvas, *ca.* 87:65.5 cm, with a violin and musette. The music, painted with photographic accuracy and partly covered by the pipes of the musette, shows the following writing on the upper right corner of the top page: “[...] IL D’AIRS / [...] T A BOIRE / [...] RE 1718 / [subheading: ...] AIR [...] BOIRE [...] LE MAIRE”, and a few measures of the music. The page could indeed be identified with the October 1718 issue of the series *Recueil d’airs sérieux et à boire*, published annually by Christophe Ballard under this title from 1694 to 1715 and continued by his son Jean-Baptiste Ballard from 1716 to 1724. (The annual series, with slightly different titles, was actually begun by Robert Ballard in 1658, continued by C. Ballard from 1674 on, and again by J.-B. Ballard’s second series from 1725 on.) The monthly issues contain *ca.* ten “airs sérieux” (arias and duets with basso continuo, the majority apparently taken from popular operas of the time) and “airs à boire” (mostly for two or three voices without b.c.). Composer of the music on the painting is Louis Lemaire, born 1693/94, died 1750 or a little later, probably in Tours; a pupil of Sébastien de Brossard in Meaux and very popular in Paris, where much of his music was published. He is one of the *ca.* three dozen composers represented each year in the Ballards’ collection, appearing there from 1713 to 1724. Oudry, a prolific court painter of Louis XV, since 1734 director of tapestry manufacture in Beauvais, specialized in still life and landscape. The painting in Toledo, an allegory of air, is one of a four-part cycle representing the four elements. This explains the choice of its subject matter, “airs”. An earlier version of it (1719), showing the same music, is in the National Museum of Stockholm, inv. NM 8722 (reproduced in Nationalmuseum Stockholm, *Illustrerad katalog över äldre utländskt maleri*, Stockholm, 1990, p. 263). It shows a Greek column in the upper right, replaced by the large vase in the Toledo version, a monkey holding a bow above the violin, and various birds, including a large rooster at the bottom, all omitted in 1725. Three other versions are in private collections (cf. Louis Dimier, *Les peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1928–30, II, 171, nos. 276–9).





## Recensiones

GIAN CASPER BOTT, *Der Klang im Bild. Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*. Berlin: Reimer, 1997. 199 S., 50 Abb., 8 Farbtafeln.  
ISBN 3-496-01162-9. € 50,11 DEM 98.–

Vielleicht nicht unbeabsichtigt spielt der Buchtitel auf das Thema der großen Stuttgarter Ausstellung *Vom Klang der Bilder* (1985) an, deren Anliegen es war, strukturelle Verwandtschaften zwischen Musik und Werken der bildenden Kunst aufzuzeigen und diese auch ohne einen äußerlichen motivischen Bezug auf musikalische Formprinzipien zurückzuführen. Seine Zürcher Dissertation von 1991/2 hatte Gian Casper Bott als *Ut pictura musica. Studien zu Evaristo Baschenis* eingereicht. *Ut pictura musica*, nunmehr als Motto vorangestellt, verspricht Neuland jenseits der vertrauten, mitunter auch ausgetretenen Pfade der Stillebenmalerei und Emblematis. Dem *Klang im Bild* spürt Bott am Beispiel der Instrumentenstilleben des 1617 in Bergamo geborenen, 1677 daselbst verstorbenen Malers nach. Der Paragone und seine rhetorischen Grundlagen, ein Lieblingsthema neuzeitlicher Kunsttheorie, erhält dadurch ungeahnte Perspektiven. Spürbar ist die Freude am Erkennen von Analogien zwischen Musik, Malerei und Rhetorik, und nicht selten vermeint man in Bott den "idealen", über *facilità* (S. 25) verfügenden und im Analogiedenken der Zeit stehenden, "spekulativen" Betrachter (S. 42) zu erkennen.

Möglichkeiten der Annäherung von Musik und Malerei, die über die Thematisierung musikalischer Vorgänge hinausgehen, bestehen vor allem in der Transposition musikalischer Begriffe in eine bildräumliche Dimension. Eine unterschwellige Verbindung zwischen Hören und Sehen wird nach Leibniz dadurch gestiftet, daß die menschliche Seele beim Hören — wie die übrigen Sinne auch — unbewußt Quantitäten zählt. So wird eine "numerische" Bilderfahrung zur "musikalischen" Rezeption. "Da die Malerei *per definitionem* stumm ist, versucht der Maler, seine Kunst mit der Musik zu verbinden, indem er seine Werke so anlegt, dass sie eine Art Wahrnehmung erlauben, die sich, zumindest zu einer Möglichkeit, Musik zu erfahren, analog verhält." (S. 18)

Das Thema wird in einzelnen Essays ausgeleuchtet. Nicht immer entgeht Bott dabei der Gefahr einer zu starken Segmentierung des Textes (besonders Kap. IV, 3). Das Inhaltsverzeichnis gibt sich hermetisch: Sieben Hauptkapitel sind lediglich durch römische Ziffern bezeichnet. Nachgestellt sind knappe Charakterisierungen einzelner Abschnitte, die den laufenden Text in der Kopfzeile begleiten und mitunter an romantischen *Blütenstaub* (Novalis) gemahnen. Zu einer ersten inhaltlichen Orientierung (z.B. S. 47: "Argute Umdeutung des Vanitas-Topos") sind sie ungeeignet. Sie erhalten ihren Sinn erst während der Lektüre, als aphoristische Zuspitzung. Baschenis' Brüsseler Gemälde *Ricerca quinta* — benannt nach dem auf einem Notenblatt zitierten Ricercar — dient Bott als Eingangsbeispiel dafür, wie der Maler den Betrachter in ein Versteckspiel involviert. Man hat Bott daran zu messen, wie er dem Leser dieses Versteckspiel erklärt und wie er ihn durch ein Labyrinth von Andeutungen, die z.T. lediglich auf dem Prinzip der Ähnlichkeit beruhen, manövriert. Ähnlichkeiten zu erkennen, setzt assoziative Fähigkeiten voraus, diese wiederum bedürfen eines transparenten, jederzeit reflektierten Deutungsprozesses. Kein Detail scheint dem Zufall überlassen, die meisten Bildelemente stehen zugleich für musikalische Begriffe. Das Ricercar als Strukturprinzip manifestiert sich in der Durchführung eines auf die Körperlichkeit der Streichinstrumente bezogenen *soggetto*, das eine räumliche und zugleich musikalische Umsetzung in Augmentation, Diminution und Umkehrung erfährt (letztere im maltechnischen und perspektivischen Bravourstück des *scorcio*). Die Anordnung von Gegenständen auf einem Tisch ist als musikalische Aufzeichnung bzw. Bearbeitung (*intavolare*) zu verstehen; Äpfel und Schleifen, die einzigen Träger von Buntfarben, als *fioriture*; ein Knoten im Band (*groppo*) zugleich als Triller und besondere Schwierigkeit

usw. Erst die korrekte Verbalisierung der Bildgegenstände in der Muttersprache des Malers erlaubt es, dessen *concelli* zu ergründen<sup>1</sup> — eine wichtige methodische Einsicht. Das Verhältnis der durch zwei Schleifen in das Bild hereingetragenen Farben Blau und Rot wird in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Überlegungen zur Analogie von Farben und Tönen als Quinte im Verhältnis *ut* zu *sol* dechiffriert (S. 35). Die bildbeherrschende Baßgeige und der dominierende Grundton Braun erweisen sich als subtil aufeinander bezogen; Mersenne (1636) vergleicht den Baß, das Fundament der Musik, mit dieser Farbe (S. 38).

Den vermeintlichen Topoi der Gattung Stilleben<sup>2</sup> verhilft Baschenis zu neuen Inhalten. Wer bei einem staubbedeckten Lautenkorpus mit *Vanitas* rechnet, wird rasch eines besseren belehrt: Fingerspuren (*tocchi*) im Staub zitieren nicht nur ein klassisches Täuschungsmotiv der Malerei im Wettstreit mit der Skulptur; die taktile Qualität läßt zugleich an den durch Berührung hervorgerufenen Klang (*il liuto toccato*) und an die gleichnamige Gattung der Instrumentalmusik denken, bezeichnet aber auch die individuelle Pinselührung eines Malers (Kap. II). Das als Zeitmetapher hinlänglich bekannte Motiv gewinnt durch Homonymie eine musikalische Bedeutung (S. 47). Das Fehlen der für andere Schulen notorischen *Vanitas*-Elemente ist geradezu eine Eigenheit der Stilleben des Baschenis: Seine Instrumente sind spielbar, keine Saite ist gerissen.

Einige der in die Stilleben integrierten menschlichen Skulpturen finden in der Körpermetaphorik einer *viola da gamba* oder *da braccio* ihr Ziel (Kap. IV, 3). Wortspiele sind allenthalben ins Bild gesetzt: Die aus einer Schublade ragende Notation einer *Sarabanda* steht in räumlicher und begrifflicher Nähe zur Schlaufe (*banda*) (S. 28). Die Fliege, die sich auf einem Notenbuch niedergelassen hat, dient nicht allein der Täuschung des Betrachters und der Demonstration malerischer Virtuosität an einem denkbar kleinen Objekt, sondern erlaubt als *musca* (lat.) bzw. *mosca* (ital.) auch die Anspielung auf *musica* (Kap. III, 1). Weit mehr als nur ein witziger Einfall, leistet dies der rhetorischen Fundierung von Musik und Malerei Vorschub. Bott öffnet die Augen für seicenteske *argutezza* (Scharfsinn), die mit der "Kombination von Begriffen und Bildzeichen" operiert. Auf diese Weise entsteht bei Baschenis aus einer Vielzahl rhetorischer Figuren so etwas wie eine eigene "Poetik" (S. 64).

Die Belesenheit des Autors ist stupend. Durch üppige Quellenzitate — die Endnoten machen ein Drittel des Textes aus — wird die vorliegende Arbeit zu einer Fundgrube nicht nur für den Musikikonographen, sondern für jeden an Kunsttheorie Interessierten. (Daß sich unter den unzähligen, im Wortlaut mitgeteilten Quellen auch manch anekdotische Lesefrucht befindet, fällt dabei kaum ins Gewicht.) Dies verbindet sich mit einer geschliffenen Sprache, welche Begriffe der zeitgenössischen Kunsttheorie und Rhetorik mit Leichtigkeit handhabt. In die Bewunderung für solche Eloquenz mischt sich allerdings eine kleine Portion Skepsis: Wenn z.B. einem *trompe-l'œil* wie selbstverständlich ein *trompe-l'esprit* beigelegt wird (S. 17), verschwimmt die Grenze zwischen zeitgenössischem Diskurs und virtuosem Neologismus.

Die Brüsseler *Ricercada*, in der rhetorischen Funktion eines Proemium vielleicht nicht zufällig gewählt, beherrscht das Anfangskapitel. Die Person des Malers tritt hingegen zunächst völlig zurück. Beiläufig erfährt der Leser von Baschenis' Beruf: Priester (S. 78). Ein zweiter Protagonist, der immerhin eine Farb- und sieben Schwarz-Weiß-Abbildungen beansprucht, Bartolomeo Betera, betritt die Bühne, ohne daß sein Verhältnis zu Baschenis näher bestimmt würde. Dessen geistiger Kosmos rückt dort näher, wo auf den ersten Blick eine bildimmanente Auseinandersetzung mit dem Phänomen gemalter Bücher, einem wesentlichen Bestandteil der Stilleben, zu erfolgen

1 So führt ein Weg vom Bildzeichen *Apfel* zur Vokabel *mela* und ähnlich klingenden Wörtern wie *melodia*, *meloepa* oder *melos*. Die Koppelung mit einem Synonym, *pomo*, läßt an die Muse *Melpomene* denken (S. 28) usw.

2 Hierzu zählt auch die in der Forschung gern über Gebühr strapazierte *Vanitas*-Thematik (vgl. etwa Ose 1996).

scheint. Die Identifizierung einiger Autoren auf Schnitt oder Rücken (Kap. VI) erschließt die “Bibliothek der von Evaristo Baschenis gemalten Bücher” (S. 85). Kirchenvater Augustin liefert das Stichwort für einen möglichen Beweggrund des Malers, die “Schönheit der Bilder” als Ahnung göttlicher Vollkommenheit, das “Suchen nach der Schönheit einer Bildkomposition” als “*ricercata* nach dem Göttlichen” (S. 86) zu begreifen. Dasselbe Kapitel behandelt das Problem Meister-Werkstatt, konfrontiert mit “Prototypen” von Meisterhand und deren Vervielfältigung in “Serien”. Ein Nachlassen integrierender Potenz im Verhältnis der Details zum Bildganzen führt zu einer “allmählichen Banalisierung der *maniera bergamasca*” (S. 90). Instruktiv hätte in diesem Zusammenhang der Vergleich zwischen einem guten Baschenis und Dutzendware, zwischen “arguter” Motivbehandlung und topischer Motivhäufung sein können. Kapitel VII gilt dem eigentlich gattungssprengenden, in der bisherigen Forschung nicht berücksichtigten Londoner *Musikstillleben mit Mädchenfigur*. Eine akribisch genaue Beschreibung des materiellen Zustands und der Maltechnik mag primär im Dienst der — nicht unproblematischen — Zuschreibung an Baschenis stehen;<sup>3</sup> sie setzt zugleich die progredierende Nahsicht auf Person und Werk fort. Mit einem gestischen Detail schließt sich der Kreis: Das Mädchen scheint ein “*desiderio di sentire*” zu signalisieren und den Betrachter dazu aufzufordern, der an sich stummen Malerei, dem *Klang im Bild* zu lauschen (S. 96). Im Anhang wird die historische Gestalt des Evaristo Baschenis faßbar, gesehen durch die Optik des Bergamasker Vitenschreibers Francesco Maria Tassi (ca. 1750), um sich sodann in einer im Jahre 1990 in Rom verfaßten “Fiktive[n] seicenteske[n] Lebensgeschichte” aufzulösen (S. 113). Im *genus grande* einer Dissertation kommt mir dies wie ein Fremdkörper vor, der das ambitionierte Werk *tropo ricercato* ausklingen läßt.<sup>4</sup>

Urteilt der Rezensent ungerecht, wenn er einen Werkkatalog vermißt, wenn er die Vogelschau auf Geschichte und Entwicklung der Gattung Stilleben und den Vergleich mit niederländischen Erzeugnissen einfordert? Ist Bott die Bildwelt des Baschenis so sehr zur zweiten Heimat geworden, daß der Forschungsstand gar nicht erst zum Thema erhoben wird?<sup>5</sup> Zuschreibungsfragen werden mit einer Ausnahme (Kap. VII) allein in den Anmerkungen erörtert. Wer eine Antwort auf die Frage nach der im Untertitel reklamierten “Erfindung des Musikinstrumentenstilllebens” sucht, der wird enttäuscht: kaum ein Wort zu den italienischen Intarsien des späten Quattro- und frühen Cinquecento und anderen Vorstufen. Erfährt man in Kapitel IV, 2 von den verschiedenen Möglichkeiten des *invenire* nach Leonardo da Vinci, so drängt sich die Frage auf, ob Baschenis nun als Begründer der Gattung — mit Anspruch auf zeitliche Priorität — gelten kann oder ob er sie nur zu besonderer Perfektion gebracht hat. In seiner postumen Vita attestiert Tassi dem Maler *una nuova sorta di pittura* (S. 105) und erklärt die Behandlung der *stromenti da suono* zu einer *bizzarrissima maniera, che egli s’inventò* (S. 106). Diese Aussage hätte einer historischen Einordnung bedurft.

- 3 Wägt man die Indizien pro et contra ab, dann hat die gegenüber allen anderen gesicherten Bildern überraschende Ungenauigkeit in der Wiedergabe von Instrumentendetails (S. 93), und überhaupt die für Baschenis ungewöhnliche Wahl dreier Flöten größeres Gewicht zu beanspruchen als ein subjektives Moment wie die Charakterisierung des Blicks des Mädchens (S. 92f.).
- 4 Diesen biographischen Materialien ist ein “Exkurs zur Instrumentenerotik” (S. 99–104) vorgeschaltet. Unbestritten dürfte sein, daß Musikinstrumente kraft Form, Klang, Kontext oder Wirkung entsprechende Konnotationen annehmen können. Doch welche Relevanz hat dies für Baschenis? Nur in *szenischem* Zusammenhang, in Bezug auf Menschen, deren Bedürfnisse oder Konflikte, nicht jedoch in einem Stilleben, scheint es mir möglich, daß Musikinstrumente jene Bedeutungen absorbieren, die Bott anhand faszinierender literarischer Quellen von der Antike bis in die Gegenwart hin zu belegen vermag. Der zum Schluß unternommene Versuch einer Rückbindung an den Haupttext (S. 104) argumentiert bezeichnenderweise nicht inhaltlich, sondern rekurriert lediglich auf einen suggestiven Vergleich zwischen dem Violone der Brüsseler *Ricercada* und einem ruhenden Frauenkörper (S. 13). Die eigentliche Probe aufs Exempel, die in der Konfrontation “weiblich” gerundeter Lautenkörper und “männlicher” Bildelemente hätte bestehen können, bleibt Bott schuldig.
- 5 Der interessierte Leser wird zu Beginn des Literaturverzeichnisses auf zwei Kompendien hingewiesen: Bd. 3 der *Pittori Bergamaschi* (1985) sowie den Ausstellungskatalog der Accademia Carrara, Bergamo (1996).

Auch hätte man gern mehr über das — nicht nur artistische — Umfeld des Malers erfahren. Findet Baschenis' Vorliebe für Saiteninstrumente etwa darin eine Erklärung, daß in der Hauptkirche Bergamos, Sta. Maria Maggiore, seit der Mitte des 17. Jahrhunderts der Gebrauch von Streichinstrumenten eine bis dahin beispiellose Bedeutung erlangt hatte und in der dortigen *cappella* einige der fortschrittlichsten italienischen Komponisten von Instrumentalmusik tätig waren (Roche 1980)? Künftige Forschungen hätten derartigen Kontextfragen zu gelten.

Das Buch ist offenbar sorgfältig lektoriert worden, was in Zeiten des Dissertationsdruckes leider immer seltener geschieht. Die Zahl der Flüchtigkeitsfehler ist gering. Die Abbildungen (acht Farbtafeln, fünfzig Schwarz-Weiß-Abbildungen) sind von hoher Qualität. Im Literaturverzeichnis deplaziert ist ein Katalogbeitrag Botts für die Braunschweiger Welfenausstellung von 1996, der mit Baschenis nun wirklich nichts zu tun hat und zusammen mit weiteren Publikationen der Jahre 1994–7 lediglich spielerisch anzitiert wird (S. 134, Anm. 6 zu Kap. III, 1). Ein Index fehlt bedauerlicherweise. Gewiß, die "Poetik" eines Malers, die wesentlich auf einem Verfahren konnotativer Anreicherung von Bildzeichen und ins Bild gesetzten Begriffen beruht und die von daher der denotativen Eindeutigkeit zeitgenössischer Emblematis diametral entgegengesetzt ist, widersetzt sich einem lexikalischen Zugriff; gleichwohl hätten Einträge wie Apfel und Zitrone, Schleife und Schublade, Pfeil und Feder, Rot und Blau, Fliege und Zikade so manchem Forscher gute Dienste erweisen können. Gleiches gilt für ein Fundstellenregister kunsttheoretischer Literatur.

Fazit: Botts Interesse ist ein genuin kunsthistorisches. Es gilt dem Nachweis ästhetischer Gestaltungsprinzipien, die *auch* mit Musikinstrumenten zu tun haben.<sup>6</sup> Eine Reduktion auf organologische oder aufführungspraktische Momente liegt ihm fern. Damit erfüllt er auf ideale Weise James W. McKinnons Forderung an den Musikikonographen, "first [to] come to terms with the work of art itself and only then turn to the evidentiary byproducts of the subject—whether they have to do with organology, performance practice, musical thought, or whether they exist at all" (McKinnon 1982: 93). *Der Klang im Bild* ist eine wegweisende Veröffentlichung zur Musikikonographie, nicht nur des 17. Jahrhunderts. In Gian Casper Bott hat Evaristo Baschenis einen kongenialen, mit Scharfsinn, Sprach- und Fingerspitzengefühl begabten Interpreten gefunden.

BT

### Literaturverzeichnis

McKinnon, James W.

1982 "Iconography." *Musicology in the 1980s. Methods, Goals, Opportunities*. Hrsg. von Kern Holoman und Claude Palisca. New York: Da Capo: 79–93.

Ose, Karsten Erik

1996 "Musikinstrument als Zeichen. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Ein Stilleben mit Musikinstrumenten aus dem Umkreis von Evaristo Baschenis." *Concerto: Das Magazin für Alte Musik* 13 (Nr. 118): 12–5.

Roche, Jerome

1980 "Bergamo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. von Stanley Sadie. London: Macmillan, Bd. 2: 542–3.

*Vom Klang der Bilder*

1985 *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Karin von Maur. München: Prestel.

6 Will man Kritik üben, dann vielleicht daran, daß Angaben zu musikhistorischen Sachverhalten wie Ricercar, Sarabande oder Toccata zum überwiegenden Teil aus Lexika und Enzyklopädien bestritten werden. Der Begriff "Pentagramm" (S. 27) für die Notation in einem Fünfliniensystem muß jeden musikwissenschaftlichen Leser irritieren!

MARIAGRAZIA CARLONE, *Iconografia musicale nell'arte biellese, vercellese e valsesiana: un catalogo ragionato*. Con una presentazione di Elena Ferrari Barassi. Roma: Torre d'Orfeo, 1995. 191 S., zahlr. Abb., 2 Beilagen (*Iconografia musicale in Italia* 2). ISBN 88-85147-42-9. € 43,90 ITL 85.000

*Iconografia degli strumenti musicali* — unter diesem oder einem ähnlichen Titel sind seit den 80er Jahren in Cremona an der Scuola di Paleografia e Filologia Musicale der Università di Pavia zahlreiche regionale Inventare zur Musikikonographie Italiens entstanden, die jeweils ein geographisch mehr oder weniger klar umgrenztes Gebiet behandeln und so zur systematischen Denkmälererschließung im Rahmen des *Catalogo Nazionale Centrale di Iconografia Musicale* beitragen.<sup>1</sup> Da diese Hochschulschriften, betreut von Elena Ferrari Barassi, im internationalen Leihverkehr nur schwer zu beschaffen sind, ist es nachdrücklich zu begrüßen, daß unter den Auspizien der Società Italiana di Musicologia eine eigene Publikationsreihe *Iconografia Musicale in Italia (IMI)* bei Torre d'Orfeo ins Leben gerufen wurde. Sieben Jahre nach Emanuela Lagniers Erschließung von Musikdarstellungen des Valle d'Aosta<sup>2</sup> bietet nunmehr Bd. 2 der Reihe einen weiteren Ausschnitt aus der an Kunstdenkmälern so reichen oberitalienischen Städtelandschaft: eine Inventarisierung der Provinzen Vercelli und Biella, eingegrenzt von Turin im Westen und Mailand im Osten. Der großformatige Band ist mit 82 in den Text integrierten Schwarz-Weiß-Abbildungen, 37 Umzeichnungen sowie 54 separaten Farbabbildungen reich ausgestattet und durch vier Register (Künstler, Orte, Musikinstrumente, ikonographische Themen — leider keine Bildmedien) muster­gültig erschlossen. Die Liste der Sponsoren ist eindrucksvoll, macht aber auch schmerz­lich be­wußt, vor welchen finanziellen Schwierigkeiten musikikonographische Grundlagenforschung steht, will sie ihre Ergebnisse adäquat publizieren. (Längst nicht alle signifikanten Denkmäler konnten reproduziert werden. Die von der Autorin angefertigten Umzeichnungen können hier nur ein Notbehelf sein. Hätte man nicht auf einige der Farbtafeln zugunsten einer erhöhten Zahl von S/W-Abbildungen verzichten können?)

Die aus einer 1982/83 (!) vorgelegten *tesi di diploma* hervorgegangene Arbeit zerfällt im wesentlichen in drei Teile: Katalog, organologischer Kommentar und ikonographische Studien. Erfaßt werden Denkmäler von der Antike bis zum 19. Jahrhundert., wobei der Löwenanteil auf Fresken des 15. und 16. sowie Tafelbilder des 16. und 17. Jahrhunderts entfällt. (Im "Appendice" findet man einen Irläufer aus dem 20. Jahrhundert: Nr. 303.) Da es erklärte Absicht der Autorin ist, nicht nur die in der Region erhaltenen Musikdarstellungen zu inventarisieren, sondern insgesamt einen Beitrag zur Musikikonographie der "arte biellese, vercellese e valsesiana" zu leisten, werden auch Kunstwerke aus Sammlungen außerhalb des Untersuchungsgebietes aufgenommen, darunter Zeichnungen und Gemälde Gaudenzio Ferraris und Bernardino Laninos aus Berlin, Dublin, Frankfurt, London, Mailand und New York.

Auf eine knappe Einführung folgt als Hauptteil der "Catalogo" mit 203 Objekten. Hieran schließt sich, fortlaufend nummeriert, der "Appendice" an. Die Bezeichnung ist mißverständlich, denn dieser Anhang bietet weitere 187 Einträge — eine Zusammenstellung der von der Autorin für weniger bedeutsam gehaltenen Objekte (sei es, daß sie in Ermangelung kunsttopographischer Vorarbeiten weder auf Jahrhundert oder auch nur Epoche datiert werden können, sei es, daß ohne Literaturangabe oder photographische Referenz lediglich auf "strumenti musicali" verwiesen werden kann). Bei den vielen Beispielen rein ornamentaler "strumenti inerti" leuchtet diese Aussonderung auf den ersten Blick ein. Schwieriger wird die Trennung wichtiger und weniger wichtiger

1 Als Überblick vgl. zuletzt Elena Ferrari Barassi, "Musical Iconography in Italy. 1985–1995." *Fontes Artis Musicae* 43 (1996): 81–99.

2 Emanuela Lagnier, *Iconografia musicale in Valle d'Aosta*, Roma: Torre d'Orfeo, 1988 (*Iconografia musicale in Italia* 1).

Denkmäler bei der Ikonographie einzelner Heiliger: Die entsprechenden Einträge in “Catalogo” (S. 82–5) und “Appendice” (S. 112–5) unterscheiden sich kaum an Ausführlichkeit bzw. Knappheit. (Übrigens ist eine S. Caterina aus der alphabetischen Ordnung der Heiligen gefallen: Nr. 293.)

Die Einträge folgen keineswegs der Topographie, wie man dies bei einem regionalen Inventar eigentlich erwarten würde, sondern werden in “Catalogo” wie “Appendice” nach den folgenden neunzehn ikonographischen Rubriken strukturiert: I. Biblische Personen und Episoden, II. “Nozze ebraiche” (das Einzelblatt einer quattrocentesken jüdischen Handschrift [Nr. 8] als einziger Eintrag!), III. Musizierende Engel und Putti, IV. Geburt Mariens und Verkündigung, V. Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Hirten und der Magier, VI. “Sacre Conversazioni”, VII. Taufe Christi und Hochzeit zu Kana, VIII. Auferstehung, Verherrlichung Christi und Gottvaters, Erscheinung Christi, IX. Himmelfahrt und Krönung Mariens, X. Jüngstes Gericht, XI. Sonstige sakrale Themen, XII. Heilige, XIII. Figuren aus Mythologie und klassischer Antike, XIV. “Culti non cristiani: classicità” (zwei Einträge!), XV. Allegorien, XVI. Ausübung profaner Musik, XVII. Sonstige profane Themen, XVIII. “Grottesche e decorazioni”, XIX. “Strumenti musicali inerti come elementi decorativi”. Innerhalb dieser Rubriken werden die Objekte in eine ungefähre chronologische Ordnung gebracht, die jedoch auch bei präzise datierten Denkmälern mitunter willkürlich durchbrochen wird (vgl. Nr. 105: 1493, Nr. 106: 1476).

Über die Zweckmäßigkeit einer solchen Einteilung ließe sich trefflich diskutieren. Durch Zusammenstellung ikonographisch verwandter Denkmäler in chronologischer Folge will die Autorin die Erkenntnis entsprechender Zusammenhänge befördern (S. 9), was vor allem für Gaudenzio Ferrari (und seine vielfach rezipierten Engelsdarstellungen) als Haupt der “scuola vercellese” gilt. Doch wird damit ein Catalogue raisonné, dessen Hauptanliegen die übersichtliche, wissenschaftlich fundierte Materialerschließung sein sollte, nicht überfordert? Zumindest leidet die Benutzbarkeit unter den gewählten Rubriken und dem doppelten ikonographischen Kursus in “Catalogo” und “Appendice”. Im übrigen ist der Zugriff auf die Bildthemen ja bereits durch den “Indice dei soggetti” (S. 161f.) gewährleistet, und werden ikonographische und bildkünstlerische Zusammenhänge in einem eigenen Kapitel diskutiert.

Die Abschnitte II, IV, VII, X, XI und XIV erübrigen sich mangels Masse von selbst. Bedenklich stimmen inhaltliche Inkonsistenzen und die fehlende Trennschärfe einzelner Kategorien. “Biblich” (I) wird anscheinend auf das Alte Testament beschränkt, indes der Tanz der Salome (Nr. 291) unter den “altri soggetti sacri” (XI) abgehandelt, die gesamte Heilsgeschichte ab Mariengeburt in eigenen Abschnitten. Die Unstimmigkeiten setzen sich fort mit den Engeln und Putti (III): Unter dieser Rubrik werden ja nur (scheinbar) isolierte Engelsfiguren behandelt; ein Großteil der Engelsmusik entfällt auf marienbezogene Bildthemen (vor allem VI und IX). Ich sage bewußt scheinbar isoliert: Unter III findet man ein großes settecenteskes Deckengemälde aus Varallo (Nr. 31), das sich, am Presbyteriumsgewölbe einer Basilica dell’Assunta angebracht, natürlich auf die Kirchpatronin bezieht, auch wenn Maria im Bild selbst als Zentralfigur nicht zu erkennen ist, vielmehr in einer Auffahrtsgruppe über der theatralischen Säulenkolonnade des Hauptaltares schwebt (vgl. S. 150, Fig. 5). Hält man sich nicht an die trügerische Formalikonographie, sondern berücksichtigt den topographischen Kontext, dann hätte dieses späte Engelskonzert von 1749 zu Rubrik IX gehört. — Ein weiteres Beispiel: In einer Seitenkapelle von San Gerolamo in Biella (Nr. 20) finden musizierende Putti ihren Bezugspunkt in einer wolkenumkränzten Erscheinung Gottvaters; gleichwohl ist dieses Denkmal aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter III beschrieben, wiewohl es ikonographisch zu VIII gehört. Weitere Fehlzuordnungen, die zumeist daraus resultieren, daß unter primär organologischem Blickwinkel der größere Bildzusammenhang einer Musikdarstellung unberücksichtigt bleibt, ließen sich mühelos anführen. — Analog den göttlichen bzw. christologischen Erscheinungen (VIII) hätte man die marienbezogenen Bildthemen (VI, IX) zu-

sammenlegen können; gerade zwischen den “Sacre Conversazioni” mit wenigen musizierenden Engeln und den größeren Engelskonzerten wandern, wie die Autorin an späterer Stelle überzeugend nachweist (S. 139–44), oftmals einzelne Motive von einem Bildzusammenhang in den anderen. (Zwei Einträge unter den “Sacre Conversazioni” [VI], die lediglich eine Madonna und einen hl. Antonius mit Glocke beschreiben [Nr. 277 u. 285], hätten eher zur Antonius-Ikonographie [XII] gehört.) — Unklar ist die Trennung zwischen XVIII und XIX: In beiden Fällen handelt es sich um primär “dekorative” Musikdarstellungen, wobei unter XIX vor allem die sog. Trophäums-Kompositionen mit ungespielten Musikinstrumenten erfaßt sind. — Schwerwiegender noch als die beschriebenen Unstimmigkeiten der Katalogeinteilung ist, daß topographische Zusammenhänge bei Vorliegen mehrerer Musikdarstellungen an ein und demselben Ort zerrissen werden. Allein neun Registerinträge verweisen auf Musikdarstellungen des Sacro Monte in Varallo (Nr. 18, 31, 48, 61, 62, 92, 105, 122, 195), eines als Abbild der irdischen Wirkungsstätten Christi errichteten Komplexes diverser Kirchen und Kapellen. — Aus all dem ergibt sich für künftige Bände der *IMI* der Wunsch nach einer topographischen Anordnung der Denkmäler (nebst Übersichtskarte).

Auf den Katalog folgt ein “commento organologico” (S. 123–36), der die Vertreter der einzelnen Instrumentengruppen im Spiegel der erfaßten Denkmäler präsentiert, oftmals aber nicht viel mehr als den Hinweis auf Anzahl und Zeitraum der relevanten Bildquellen bietet, ergänzt um Anmerkungen zu den Besonderheiten einzelner Denkmäler, die so bereits in den Katalog hätten Eingang finden können. (Der spezialisierte Instrumentenkundler wird ohnehin über den Index zu den für ihn interessanten Darstellungen finden.)

Die “Studi iconografici” (S. 139–53) umfassen zwei kleinere Essays: Der erste (“Strumenti musicali e schemi iconografici ricorrenti nella pittura della “scuola vercellese” del XVI secolo”) gilt dem Phänomen der künstlerischen Schulbildung, ausgehend von Gaudenzio Ferrari und dem berühmten Engelskonzert in Saronno, das in der Region ein vielfältiges Echo findet. Die Autorin verfolgt intertexturale Bezugnahmen auf die “novità più recenti” (S. 139). Sie bewertet das Phänomen der Kopie nicht als Ausdruck fehlender Kreativität, sondern als Verpflichtung gegenüber einer gemeinsamen kulturellen und auch religiösen Tradition — ganz zu schweigen vom Paragone-Gedanken. Daneben tritt ein handwerklicher Aspekt: die Wiederverwendung von Kartons einer Werkstatt in der Malerei al fresco. Oftmals kommt es noch Jahrzehnte später zu motivischen Entlehnungen, zu sukzessiver Vereinfachung oder auch Modernisierung der Instrumente gegenüber der Vorlage; mitunter täuscht dekorativer Aufwand über fehlende organologische Kenntnisse des Malers hinweg. Leider sind diese Aspekte nur auf dem knappen Raum von sechs Druckseiten behandelt.

Detektivischer Spürsinn prägt den zweiten Essay: “Gaudenzio Ferrari e le statue musicanti di Varallo”. Im Mittelpunkt stehen vier Terracotta-Figuren aus der Bethlehemkapelle des Sacro Monte. Die musizierenden Putti wurden noch bis in die jüngere Forschung dem Ferrari zugeschrieben; als plastisch geformte Artefakte galten sie sogar als ein mögliches Indiz für seine Fähigkeiten auf dem Gebiet des Instrumentenbaues. Carlone vermag sie auf eine bischöfliche Invektive von 1617 zurückzuführen. Die Ergänzung des ursprünglichen Bildprogramms findet dann erstmals in einem Pilgerführer von 1671 Erwähnung (S. 147). Doch bereits der Vergleich mit den überlieferten Engelsfiguren und Instrumentendarstellungen Ferraris läßt die Autorin zu recht an seiner Autorschaft zweifeln.

Zur Bibliographie: Die Literaturangaben sind oftmals nicht vollständig (fehlende Seitenangaben bei Aufsätzen), die wenigen deutschsprachigen Titel auf z. T. haarsträubende Weise entstellt. — Trotz allem eine wichtige Publikation, auf der topographische, ikonographische und organologische Spezialstudien aufbauen können. Einmal mehr dokumentiert RIDIM Italien sein Potential auf eindrucksvolle Weise.



ULRIKE GROOS, *Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert*. Hildesheim–Zürich–New York: Olms, 1996. 506 S., davon 144 Abb. (*Studien zur Kunstgeschichte* 108). ISBN 3-487-10247-1. € 75,67 DEM 148.–

Das anzuzehrende Buch ist die Druckfassung der gleichnamigen, 1993 an der Universität Münster (W.) angenommenen kunsthistorischen Dissertation. Auf leuchtend blauem Grund verheißt der Titel “Ars Musica”. Zwei Motive, Tizians *Drei Lebensalter* und ein Musiker, der seine *lira da braccio* stimmt (Umkreis Palma Vecchio), signalisieren dem Leser, daß nicht Musiktheorie oder Kompositionslehre zur Rede stehen, sondern venezianische Malerei des 16. Jahrhunderts. Ein großes Thema — und ein enttäuschendes Buch.<sup>1</sup> Mit welchem Recht der *ars*-Begriff auf Musikdarstellungen bezogen wird, bleibt unreflektiert. Daß *ars* in der Musiktheorie beheimatet ist, dort eine Positionsbestimmung in Abgrenzung zu *scientia* oder *usus* erfährt, sich allmählich aus dem Rahmen spekulativer Theorie löst und auf das zubewegt, was moderne Sprache als “Kunst” bezeichnet, wird ansatzweise erst auf S. 91 thematisiert.

Groos behandelt weltliche Musikdarstellungen, nicht hingegen sakrale Bildthemen sowie die als primär dekorativ verstandenen *Studiolo*-Intarsien. Als “venezianisch” gelten Maler, “die, und sei es auch nur für kurze Zeit, in Venedig gelebt und gearbeitet haben” (S. 6). Diese Entscheidung ist pragmatisch, muß sich aber die Frage nach der Fluktuation einzelner Maler zwischen den urbanen bzw. höfischen Zentren Oberitaliens, der Bedeutung Mantuas, Veronas, Cremonas, Ferraras oder Bergamos gefallen lassen. Erst recht gilt dies bei der vielfach ungeklärten Zuschreibung und Datierung einzelner Gemälde. Darlegungen zum Forschungsstand, die venezianische Malerei als solche betreffend, fehlen. Gewiß, Zuschreibungsfragen sind am einzelnen Objekt zu diskutieren; der Leser fühlt sich jedoch betrogen, wenn er — nachdem auf über 300 Seiten der Katalog zur Pariser Tizian-Ausstellung von 1993 oft genug als Referenzwerk zitiert wurde — in Anm. 1038 erfährt: “Viele der für die große publikumswirksame Ausstellung “Le siècle de Titien” getroffenen Zuschreibungen können und dürfen jedoch nicht zufriedenstellen.”

Von der Einleitung hätte man sich mehr erhofft als nur eine knappe Positionsbestimmung der Musikikonographie. Die “Ebenen” und “Wege”, Musikalisches zu thematisieren (S. 1), werden stillschweigend vorausgesetzt. Das Problem der Bildthemen und Gattungen wird an dieser Stelle ebensowenig umrissen wie die heikle Vermischung “mythologischer, allegorischer und Genre-Szenen” (S. 351), aus denen sich erst in der Folgezeit feste Gattungen herauskristallisieren. Diese Hypothek lastet auf den Folgekapiteln. (Bei Giorgiones *Concert champêtre* kommen die prinzipiellen Schwierigkeiten erst dann zur Sprache, wenn es eigentlich zu spät ist [S. 243].) Teils verweigern sich die Kunstwerke einem Denken in ikonographischen Schubladen, teils sind diese schlichtweg falsch gewählt. Erwähnungen der zeitgenössischen Kunstliteratur sowie Einträge fürstlicher Sammlungsinventare des 16. bis 18. Jahrhunderts bilden ein historisches Korrektiv bei der Bestimmung der ikonographischen Themen. Zwar zieht die Autorin entsprechendes Quellenmaterial heran — nicht ganz frei von Überheblichkeit gegenüber vermeintlich unwissenden Autoren —, ein konsequent rezeptionsästhetischer Blickwinkel ergibt sich hieraus jedoch nicht.<sup>2</sup>

- 1 Dies gilt auch für die formale Seite: Vieles ist umständlich, teils redundant, teils unscharf formuliert. Unzählige orthographische Fehler, die einem auch nur oberflächlichen Lektorat hätten auffallen müssen, bereiten bei der Lektüre Verdruß. — Ein auf S. 7 in Aussicht gestellter Katalog für alle “im Text und in den Anmerkungen erwähnten Werke” ist offenbar nicht zum Druck gelangt. Im Inhaltsverzeichnis ist zu Kap. 3.4 (“Anziehungskraft der Kunstzentren Venedig und Ferrara”) der Unterpunkt “Mantua” verloren gegangen (vgl. S. 58).
- 2 So ist die an Vasari geübte “Kritik” (S. 118) ungerecht. — Nur ein Beispiel für den inkonsequenten Umgang mit derartigen Texten: Ein Inventareintrag von 1794 zu einem Spätwerk Titians (*Bacco sedente* [lies: *sedente*] *all’ombra di un albero, con flauto nelle mani*) findet zwar lobende Zustimmung (S. 211), die Legende zu Abb. 67 erklärt gleichwohl: “Nymphe und Schafhirte”.

Kapitel 2 (“Musikalität, Musikdarstellungen und Stil”) stellt in chronologischer Folge biographisch relevante Informationen zu den wichtigsten Malern bereit. Die Überschrift verspricht Synästhesie. Doch ist der venezianische Maler tatsächlich ein “unterschwelliger Musiker”, “dessen Stil letztendlich von Gesetzen der Musik durchwirkt ist” (S. 11)? Die hier und im folgenden verwendeten Begriffe (“Musikverständnis” [S. 217], “Musikinteresse” [S. 309], “Musikfachwissen” [S. 347] u.a.) verschleiern den Sachverhalt. Zwar ist ein Bezug zur Musik für Giorgione, Tizian, Campagnola, Pordenone, Sebastiano del Piombo, Paris Bordone und Tintoretto dokumentiert (eigenes Musizieren, der Umgang mit Komponisten, Sängern, Instrumentalisten, Instrumentenbauern und Theoretikern der Zeit, auch die Nähe zu literarisch-musikalischen Zirkeln); aber man kann darin keinen Beweis für Synästhesie im Bild selbst sehen. — Einen weiteren Vorspann bildet Kapitel 3 (“‘Ars Musica’: Die weltliche Musik des 15. und 16. Jahrhunderts”), das für einen mit den musikgeschichtlichen Rahmenbedingungen weniger vertrauten Leserkreis geschrieben worden sein dürfte. Der Gefahr unzulässiger Verkürzung entgeht Groos dabei nicht.

Die Gliederung des Materials nach ikonographischen, szenographischen und aufführungspraktischen Kategorien<sup>3</sup> erweist sich im Großen wie im Kleinen als brüchig. Den *artes liberales* (Kap. 4) ist ein “Exkurs: Trio musizierender Frauen” angehängt (S. 112–5), der sehr viel besser zu den “Ensembles” (Kap. 7) gepaßt hätte. Als Sammelbecken der unterschiedlichsten mythologischen Themen erweist sich Kapitel 5. Die “Musen” (5.4) sind strictu sensu mythologische Gestalten, doch ist ihre ikonographische Behandlung dem Motiv der Frau Musica verpflichtet und wäre besser in diesem Zusammenhang erörtert worden.<sup>4</sup> Dem “Venus”-Kapitel (5.5) ist eine umfangreiche Einführung in das Musizieren (leibhaftiger!) Frauen des 16. Jahrhunderts vorangestellt (S. 171–4).<sup>5</sup> Auf Tizians Auseinandersetzung mit dem Thema *Ruhende Venus mit Musiker* (s.u.) folgen profane Darstellungen ohne erkennbare mythologische Einfärbung (z.B. Abb. 57 u. 59). Im Falle einer *Jungen Frau mit Notenbuch* ergibt sich ein Bezug allein aufgrund des großzügigen Dekolletés, das an ein Kurtisanenbild denken läßt (Abb. 46; vgl. Anm. 567). Bei dieser Materialanordnung geht ein so interessantes Thema wie das Musizieren von Frauen zwischen herkömmlichen ikonographischen Kategorien (*artes liberales*, Musen, Venus) verloren. Sittenbildliches — eine eigene Rubrik hierfür fehlt — wird teils dem Venus-Kapitel, teils der Nachfolge des *Concert champêtre*, teils den vermeintlich harmonischen Zweierensembles (Kap. 7) unterschoben. Bei offenkundigen Kupplerbildern und “ungleichen” Paaren verkennt Groos die moralische Stoßrichtung und unterstellt eine durch Musik vermittelte, harmonische Liebesbeziehung (z.B. Abb. 115/116, hierzu S. 305)! — Unter “Nymphen und Satyrn” (Kap. 5.6) sind einige unschuldig wirkende Knaben ohne faunesk, satyrhaft oder silenisch entstellte Physis angeführt (vgl. Abb. 60, 63, 64). Ich hätte sie lieber unter den “Hirten” (Kap. 8.1) gesehen.<sup>6</sup>

Groos neigt dazu, in den Bildwerken mehr oder weniger getreue Spiegelbilder musikalischer Praxis zu sehen. In Tizians fünf Venus-Bildern mit Musiker<sup>7</sup> stellt sich jedoch zwischen aufführungspraktischen (hierzu S. 181 u. 184) und erotischen Konnotationen ein ebenso labiles wie reizvolles Gleichgewicht ein, das eine einseitige Festlegung nicht erlaubt. Der intellektuelle Anspruch des Malers manifestiert sich geradezu in dieser doppelten Lesbarkeit. Auch bei der

3 Kap. 4: “Die ‘Ars Musica’ innerhalb der *artes liberales*”, Kap. 5: “Mythologische Darstellungen”, Kap. 6: “Musik in der Landschaft”, Kap. 7: “Ensembles in Innenräumen”, Kap. 8: “Musizierende Einzelpersonen”.

4 Von einer “Wiedergeburt” der Musen im Venedig des Cinquecento (S. 108) kann keine Rede sein, vgl. Guidobaldi 1992.

5 Zur herausragenden Figur der Isabelle d’Este sei nachgetragen: Fenlon 1990.

6 Daß Vecchios *Knabe* (Abb. 60) in einem Inventar des 16. Jahrhunderts als *fauno* geführt wird (Anm. 660), besagt wenig über das tatsächliche Bildthema, hingegen einiges über Sehkonventionen.

7 Nachgetragen sei: Giorgi 1990 und Delmont 1992. — Zu Tizians Venus-Bildern siehe im vorliegenden Band auch den Beitrag von Tilman Seebaß.

Deutung von Tizians *Bacchanal der Andrier* (Abb. 68) betont Groos “aufführungspraktische Momente” (S. 217): Musik sei Bestandteil diesseitiger Vergnügungen, deren sich “in lebensvoller Direktheit Menschen in der Natur hingeben” (S. 219) — als habe man es bei der im Bild zitierten Komposition Adriaan Willaerts, einer kontrapunktischen *tour de force*,<sup>8</sup> mit einem Gesellschaftskanon aus dem 18. Jahrhundert zu tun!

Einen eigenen Unterpunkt bildet der Zusammenhang zwischen “Musik und Schlaf” (Kap. 5.8), den Groos zu einem neuen Bildthema in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts erklärt (S. 222). Zu einem Gemälde Lorenzo Lottos — die Musen tanzen ausgelassen, ihr Führer Apoll ist eingeschlafen (Abb. 73) — heißt es: “Nicht das Absinken ins Unterbewußtsein, in den Traum und Schlaf ist Lottos eigentliches Thema, sondern die Veranschaulichung eines Momentes der Ruhe, Entspannung und Meditation des Gottes” (S. 255). Derartige Psychologisierung ist leider kein Einzelfall, sondern zieht sich leitmotivisch durch fast alle Kapitel. Den Wirkungen der Musik spürt Groos bevorzugt dort nach, wo Personen ihr Instrument gerade nicht spielen — sinnierend, lauschend, wartend, spielbereit oder in welcher inneren Verfassung auch immer.<sup>9</sup>

Die hohen Erwartungen, die man Kapitel 6.2 (“Das ‘Concert champêtre’”) entgegenbringt, werden bereits durch das Fehlen eines Forschungsberichts zu diesem berühmten, im Louvre verwahrten Gemälde Giorgiones (oder des jungen Tizian) enttäuscht. Notwendig wäre es gewesen, Prämissen und Schlußfolgerungen bisheriger Interpretationen, die zumeist daran krankten, daß alle Bildelemente auf einen gemeinsamen ikonographischen Nenner gebracht werden, transparent zu machen. So aber gehen wichtige Deutungsansätze in zwei Sammelfußnoten (Anm. 792 u. 794) unter.<sup>10</sup>

Nicht nur aus chronologischen Gründen hätte man Tizians frühe *Drei Lebensalter* (Abb. 96; Kap. 6.4) hieran anschließen können. Zu offensichtlich sind Gemeinsamkeiten wie die — durch ein *memento mori* freilich gebrochene — Landschaftsidylle und das erotische Flötenmotiv. Von einer inhaltlichen Festlegung auf bestimmte mythologische oder bukolische Gestalten sieht Groos zugunsten sentimentaler Aneignung ab: “Das Liebespaar lebt durch das gedankenverlorene Aufeinander-Bezogenheit gänzlich in der Gegenwart. Weder Vergangenheit noch Zukunft scheinen für Beide [!] eine Rolle zu spielen.” (S. 279). — Der Nachfolge des *Concert champêtre* werden zahlreiche Gemälde zugerechnet, ohne daß ein schlüssiger thematischer Zusammenhang greifbar wäre. Einige der “Kleinen musizierenden Figuren in einer Landschaft” (Kap. 6.3; de facto geht es um “kleinformatige Bilder mit idyllischen Inhalten” [S. 259]) wären vielleicht besser zusammen mit Dossis *Allegorie der Musik mit Jubal-Mars* (Kap. 4.4, S. 101–7) und Lottos *Allegorischer Landschaft* (Kap. 5.6, S. 202–7) besprochen worden; so hätte deutlich werden können, in welchen Jahrzehnten die Hochblüte allegorisch verschlüsselter Darstellungen liegt und worin im Einzelfall die hermeneutischen Schwierigkeiten bestehen. — Bei vier bildfüllenden Halbfiguren Frangipanes (Abb. 82) ist nicht allein die frühe, eine Nähe zu Giorgione suggerierende Datierung auf “um 1520” fragwürdig (die übrigen von Groos angeführten Bildwerke des Malers entstammen der zweiten Jahrhunderthälfte [Abb. 1, nach 1563; Abb. 72, 1597]; das in einem Druck von 1520 nachgewiesene doppelte Notenzitat [S. 253] bietet nicht viel mehr als einen terminus post quem), es fehlt schlichtweg die gattungskonstituierende Kulisse eines *Concert champêtre* (vgl. auch Abb. 86). — Zwei Fresken Romaninos in Trient (Abb. 83/84) wären besser unter den Instrumentalensembles (Kap. 7.2) aufgehoben gewesen, darunter ein für die Entstehungszeit der 1530er Jahre bezeichnendes Flötenquartett. Als “gemeinsames Musizieren von Hofdame und Hofherren” gedeutet (S. 255), verflüchtigt sich unter der Hand sogar der ei-

8 Der klar lesbare Text verspricht ein Trinklied, indes ist der *canon per tonos* so vertrackt, daß selbst gestandene Musikforscher wie Edward E. Lowinsky, Volker Scherliess und H. Colin Slim zu unterschiedlichen Lösungsversuchen gelangt sind (vgl. Anm. 713).

9 Vgl. etwa S. 226 (zu Abb. 74): “Bei dem Mann war das gemeinsame Musizieren und das noch andauernde Lautenspiel der Frau Auslöser dafür, sich träumend und entspannt in eine andere Welt, ins Unterbewußtsein sinken zu lassen.”

10 Zum Motiv des Musizierens in arkadischer Landschaft sei nachgetragen: Bosch 1988, Rearick 1992 u. Holberton 1993. Der interessierte Leser sei weiterhin auf eine unlängst publizierte Innsbrucker Dissertation verwiesen: Frings 1999.

gentliche Gegenstand des Kapitels zu einer Werkschau Romaninos! Vier zinkblasende Satyrn auf einer seiner lavierten Federzeichnungen (Abb. 85) agieren zwar in freier Natur, keineswegs jedoch in arkadischer Idylle: Dichtgewachsene Bäume evozieren das Bild eines bedrohlichen Waldes. Ein Bezug zu Giorgione wird, wenn überhaupt, in der rätselhaften Aufhebung ikonographischer Grenzen auf zwei weiteren Zeichnungen Romaninos spürbar, wo Hofleute und Satyrn gemeinsam musizieren (Abb. 87/88).

Von diesen Freiluftbildern abgegrenzt sind die “Ensembles in Innenräumen” (Kap. 7).<sup>11</sup> Ihr übergeordnetes Thema sieht Groos in der “durch Musik vermittelten Harmonieerfahrung” (S. 277). Neben “A-capella-Musik” (7.1) und “Instrumentalmusik” (7.2) fehlt als dritte und vielleicht wichtigste Kategorie der instrumental begleitete Gesang. Heikel ist die Trennung der “Einzelpersonen” (Kap. 8) von den “Ensembles”. Groos folgt offenkundig der musealen Klassifizierung des Ein-, Zwei- oder Dreifigurenstücks nach der Anzahl der dargestellten Personen. Doch ist bei drei Personen, von denen eine die Laute schlägt, überhaupt an ein *concerto à tre* gedacht?<sup>12</sup> Und darf man von der bloßen Darstellung mehrerer Personen mit Musikinstrumenten auf ein konkretes Instrumentalensemble schließen, ohne dabei zu berücksichtigen, welche Musiker spielbereit sind und welche nicht?<sup>13</sup> — Die echten Vokal-*Concerti* schrumpfen auf wenige Beispiele zusammen, darunter die Karikatur einer Madrigalaufführung des späten Frangipane (Abb. 1). Bei einem Lebensalterbild aus dem Umkreis Giorgiones (Abb. 100) stiftet zwar ein *cartello* in Händen des Knaben einen Bezug zur Musik, indes öffnet keine der drei Personen auch nur andeutungsweise den Mund. Sollten hier tatsächlich “aufführungspraktische” Momente in den Dienst einer allegorischen Aussage gestellt worden sein (S. 280f.)?

Eine entscheidende Frage ist die nach den Anfängen genrehafter Ensembledarstellungen. Folgt man Groos, so war Giorgione “der erste Maler, der die Musik zum autonomen Bildgegenstand erhob, ohne daß die Wiedergabe musizierender Personen in ein religiöses, mythologisches oder allegorisches Thema eingebunden ist”, und besitzt “die sich im 16. Jahrhundert entwickelnde Gattung des Musik-Genres [...] ihren Ausgangspunkt im Werk Giorgiones” (S. 346f.). Das schönste Beispiel für ein von Dilettanten gebildetes Vokal-*Concerto*, zugleich eines der frühesten überhaupt (S. 284), stammt jedoch von Lorenzo Costa: Sein *Bentivoglio-Konzert* vereint die durch Inschriften benannten Angehörigen der Familie Bentivoglio zu gemeinsamem Singen (Abb. 105; ca. 1493). Ein weiteres, dreifiguriges Gemälde Costas, welches das *cantar al liuto* thematisiert (Abb. 109; ca. 1490), gehört zu den “frühesten norditalienischen [...] Darstellungen, die eine musizierende Gruppe in einem Innenraum zeigen” (S. 290f.). Ungeachtet der Zuschreibungsfrage und der Möglichkeit eines “idealtypischen” Portraits des Ferrareser Hoflautenisten Pietrobono (S. 291) wird deutlich, daß bereits im ausgehenden Quattrocento weltliche Musikpraxis zum eigenständigen Bildthema avancieren konnte, und zwar in höfischem, speziell ferraresischem Kontext. Beide Gemälde sprechen der Heroisierung Giorgiones Hohn und provozieren erst recht die Frage, ob sich Venedig als Protagonistin und Schrittmacherin der Entwicklung überhaupt aus dem Gesamt der norditalienischen Städtelandschaft lösen läßt.

11 Unter diese Rubrik ist auch Paolo Veroneses *Hochzeit zu Kana* (Abb. 118) gefallen — und dies, obwohl die Hochzeitsgesellschaft, seitlich von großartiger Kulissenarchitektur begrenzt, *im Freien* tafelt! Groos hat das monumentale sakrale Bildwerk wohl nur deshalb in ihre Arbeit aufgenommen, weil die Instrumentalmusiker im Bildvordergrund bereits seit dem 17. Jahrhundert als Gruppenportrait der berühmtesten venezianischen Maler gedeutet wurden: eine rezeptionsgeschichtlich zwar interessante Interpretation, letztlich aber nicht mehr als “Wunschdenken” (S. 309).

12 Das unter den Ensembles besprochene *cantar al liuto* Carianis (Abb. 113) scheint sich solistisch zu vollziehen; die Funktion der zwei seitlich stehenden Figuren ist keine erkennbar musikalische.

13 Bei einem *Ländlichen Konzert* Carianis (Abb. 79; hierzu S. 248: “wirklichkeitsgetreue Musizierszene im Freien”) ist der Ensemblezusammenhang zwischen *lira da braccio*, Laute und Flöte mehr als fragwürdig: Aktiv musiziert allein der *lira*-Spieler; zwei Frauen mit Laute bzw. Flöte lauschen aufmerksam.

Das "Hirten"-Kapitel (8.1) ist nur auf dem Papier unverfänglich. Hirte ist nicht gleich Hirte, nicht jeder Flötenspieler ist ein Hirte, und Carianis lautespielender Jüngling in pelzverbrämter Kleidung (Abb. 128) ist wohl nur deshalb hier angeführt, weil sich hinter ihm der Ausblick auf eine dorffähnliche Kulisse öffnet. Das Hirtenmotiv überschreitet ikonographische Grenzen. Für das venezianische Landschaftsbild ist es zwar nicht irrelevant, wer musiziert, aber der Erfolg bereits der literarischen Erneuerung Arkadiens dürfte darin gründen, daß gleichermaßen Menschen und Nymphen, Satyrn und Hirten Teil dieser Idylle sind. Idealisierte Flötenspieler (Abb. 119, 120, 123, 124, 129, eventuell auch Abb. 130; hierzu S. 312–4) reihen sich mühelos unter die Bewohner Arkadiens, nur bevölkern sie kein szenisches *Concert champêtre*. Derbe Hirtengestalten (Abb. 124, 129), in denen sich — gleichsam im Vorgriff auf die Bamboccianti — ein Interesse an ländlichem Kolorit artikuliert, sind von den arkadischen Vertretern des Genres unbedingt zu trennen. Leider schenkt Groos der späteren Entwicklung nur wenige Sätze (S. 349f.), wo sie doch in anderem Zusammenhang auch späteste Werke der Heroen Tizian und Tintoretto ausführlich bespricht. So aber bleibt eine wichtige Zäsur, die mit Jacopo Bassanos Behandlung des Pastoralthemas unter Ein-schluß auch bäuerlicher Elemente zwischen 1560 und 1570 fällt, unterbelichtet.

Kapitel 8.2 ist bereits durch seine Überschrift als Sammelbecken ausgewiesen: "Das Musiker-portrait: Notenbücher und -blätter als Beigaben, Instrumentalisten". Viel zu spät wird überhaupt erst die Frage gestellt, "wer denn nun alles ein "Musiker" sei" (S. 328): Komponist oder Theoretiker, professioneller Sänger, bei Hofe angestellter Instrumentalist, Instrumentenbauer oder Amateur? Ist bereits Komponist, wer ein Notenblatt in Händen hält? Wer ist geistlichen, wer weltlichen Standes? Die von Abschnitt zu Abschnitt modifizierten Oberbegriffe verraten Unsicherheit. Nachträglich läßt sich das Problem nicht mehr in den Griff bekommen.

Im Schlußkapitel (Kap. 9) kehrt Ulrike Groos zu ihrem Ausgangspunkt, der "Musikalität" der Maler, zurück. Nach dem unausgesprochenen Vorbild kunsthistorischer "Grundbegriffe" wird deren Beschäftigung mit dem Bildthema Musik pointiert: "Kurz gesagt vermittelt Giorgione die emotionale Wirkung der Klänge, Tizian die intellektuellen Aspekte, Tintoretto die ästhetische, elegante Seite und Veronese die Festlichkeit der Musik" (S. 345). Aber konterkariert die Konzentration auf vier große Namen nicht das eigentliche Anliegen, die Produktion venezianischer Musikbilder in ganzer Breite vorzuführen? — Zusammenfassende Beobachtungen zum Instrumentarium, etwa zur Heroisierung der *lira da braccio* oder der überraschenden Emanzipation von Flöte und Zink im ersten Jahrhundertdrittel, fehlen. Zu den Desideraten gehört auch das spannungsvolle Verhältnis zwischen realitätsnaher Instrumentendarstellung und antikisierender Verfremdung, weiterhin die Rangabstufung der Musikinstrumente in einem imaginären Paragone.

**Excursus zur Instrumentenkunde.** Organologische Informationen findet der Leser an zwei sehr unterschiedlichen Stellen der Arbeit: Kapitel 3.6 informiert auf fast zwanzig Seiten über Saiten-, Blas- und Tasteninstrumente — ein überflüssiger Text angesichts des nicht weniger umfangreichen "Glossars" (Kap. 10). (Beigefügt sind stark verkleinerte Abbildungen aus Virdungs *Musica getuscht* [1511] und Praetorius' *Syntagma* [1619], auf die jedoch im Text nicht näher eingegangen wird.) Aufgrund der klassifikatorisch-systematischen Oberbegriffe wird das eigentliche Ziel — schnelle Zugänglichkeit organologischer Daten für den mit der Materie weniger vertrauten Kunsthistoriker — verfehlt. Und überhaupt: Auf diesem Parkett bewegt sich die Autorin nicht so sicher, wie man sich dies bei einer musikikonographischen Untersuchung wünschen würde. Daß eine *lira da braccio* über Bordunsaiten und frontständig befestigte Wirbel zu verfügen habe, wird bis zum Verdruß wiederholt. Einer solchen idealtypischen Definition spricht bereits der zum Coverbild gekürte *lira*-Spieler Hohn (Abb. 137: *seitenständige* Wirbelbefestigung an einem sichelförmig zurückspringenden Wirbelkasten; vgl. dag. S. 335f.). — Dem postulierten Typus einer siebenrohrigen Syrinx (S. 199) entspricht kaum eines der besprochenen Beispiele. Palma Vecchios *Knabe* (Abb. 60) bläst auf lediglich sechs Rohren. Unter den *instrumenta*, zu denen sich Lottos Putto beugt (Abb. 63), befindet sich eine fünfteilige Syrinx. (Die Angabe "sieben Rohre" [Ann. 667] ist falsch.) Sebastiano del Piombos *Polyphem* (Abb. 65) hält ein besonders prächtiges Exemplar, das sich aus

mindestens zehn Rohren zusammensetzt usw. — Zu Abb. 10: Das "Saiteninstrument", dem "erkennbare und damit Aufschluß über die Art des Instruments gebende Details" abgesprochen werden (S. 111), entspricht durchaus der im Text auf S. 357 abgebildeten *Bas geig da bracio* des Praetorius. Tintoretto hat immerhin einschwingende Flanken, Steg und f-förmige Schallöffnungen dieses großen, im Stehen gespielten Streichinstruments angedeutet! — Zu Abb. 11: Die Muse Veroneses berührt kein "lautenähnliches" (S. 111), sondern, wie der Wirbelkasten verrät, ein Streichinstrument. — Zu Abb. 22: Das spatenförmige Instrument mit überlängtem Hals, zum unteren Korpusende kontinuierlich abnehmender Zargenhöhe (vgl. Cister), unverhältnismäßig kurzem Oberbügel und fast gerade geschnittenen unteren Flanken kann kaum als *lira da braccio* gelten (vgl. dag. S. 129). Gleiches gilt für die antikisierenden Instrumentenformen, die Cima da Conegliano für den Wettstreit zwischen Apoll und Marsyas (bzw. Pan) wählt (Abb. 30/31; vgl. dag. S. 144). — Zu Abb. 40: Die mittlere der Musen Tintoretts spielt eine Querflöte, kein "Cornetto muto" (S. 160); auch besteht zwischen Cister und Zither durchaus ein Unterschied. — Zu Abb. 60: Bei dem Saiteninstrument "in der Art einer Mandola oder eines Rebec" handelt es sich de facto um eine Cister (Anm. 661, unter Rückgriff auf Emanuel Winternitz, verunklärt den Sachverhalt). — Abb. 76: Das mannshohe Streichinstrument auf einer Federzeichnung aus giorgioneskem Umfeld hält Groos für eine zeitgenössische Viola da gamba (S. 245), indes lassen Korpusform, Taillierung sowie doppelte Voluteneinrollungen oberhalb der Schultern auf antikisierende Intentionen schließen. Bezeichnenderweise nähert Paris Bordone in einer hierauf fußenden Kreidezeichnung (Abb. 77) das Instrument den Umrissen einer regulären Gambe an. — Zu Abb. 92: Der bekränzende Mann (links) hält eine Fiedel oder *lira da braccio* mit längsovalen Korpus, keine Laute (S. 263). — Zu Abb. 112: Bei dem nur im Ausschnitt gezeigten "strittigen Objekt" (S. 300) handelt es sich um eine kopfüber gehaltene Drehleier, wobei die mit rechts betätigte Kurbel (vgl. Abb. 95 u. 114) natürlich nicht sichtbar ist. Daß keines der vorliegenden Sammlungsinventare ein Musikinstrument benennt (S. 300), ist für sich genommen kein Ausschlußargument. — Bei Durchsicht des Registers nimmt eine "Turba [!] curva" den Blick gefangen. Einschlägige Lexika schweigen sich über ein solches Klangwerkzeug aus. Der Verweis (S. 157) führt auf den Musenhügel des Schiavone (Abb. 38). Bei dem am rechten Bildrand dargestellten, im Dreiviertelkreis gebogenen Blasinstrument handelt es sich um das aus der römischen *tuba* entwickelte und in militärischem Kontext, wohl von Fußsoldaten geblasene *cornu*, wie es Renaissancekünstler am Trajansbogen in Rom studieren konnten (Riethmüller und Zaminer 1989: 292 u. 306), hier allerdings ohne den für antike Darstellungen charakteristischen Haltegriff in der Diagonalen.

Das Literaturverzeichnis ist nach Quellen, Sekundärliteratur, Bestands- und Ausstellungskatalogen, Lexika und Handbüchern sowie Kongreßberichten aufgeschlüsselt. Da zahlreiche, durchaus themenrelevante Titel lediglich in den Anmerkungen stehen, ist das bibliographische Gesamtbild lückenhaft.<sup>14</sup> Viele Angaben sind ungenau (fehlende Titel, Seitenzahlen, Herausgeber oder Reihentitel). Manche Anmerkung enthält ausführlichere Angaben als das Literaturverzeichnis (man vergleiche nur Anm. 7 mit den S. 399 aufgeführten Kongreßberichten!). Die wenigen von Howard Mayer Brown genannten Arbeiten stehen unter "M" usw. — Mit der Zitation des *Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft* steht die Autorin auf Kriegsfuß: Ob das entsprechende Kapitel genannt ist, der korrekte Buch- oder lediglich der Reihentitel, wechselt von Fall zu Fall. Auf S. 61–3 mutiert der Herausgeber von Bd. 11, Hermann Danuser, zum Autor eines von Lorenz Welker verfaßten Teilkapitels usw. — Ein Register erschließt Namen (Künstler, Komponisten, Musiker,

14 Vollständige bibliographische Erfassung ist bei einem so umfangreichen und derzeit beliebten Thema fast unmöglich. Praktisch zeitgleich wurde eine amerikanische Dissertation über Musikdarstellungen der italienischen Renaissance zwischen 1480 und 1580 abgeschlossen: McIver 1992. Die im engeren Sinne kunsthistorische Literatur ist detailliert und auf annähernd aktuellem Stand erschlossen. Gleiches kann man von Seiten der Musikwissenschaft nicht behaupten. Nicht erst bei den wenigen, in Anm. 1151 genannten instrumentenkundlichen Titeln herrscht der Eindruck des Zufälligen vor. Zu viele Angaben zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, einzelnen Komponisten, Instrumenten und Gattungen sowie Fragen der Aufführungspraxis speisen sich lediglich aus *MGG* und *New Grove*. Unberücksichtigt blieb die wohl beste Einführung in das Instrumentarium der Renaissance: Brown 1989. Unverzichtbar zur Musikpflege der italienischen Fürstenhöfe und Städte bis ca. 1500 ist Strohm 1993. Wenn Groos bemerkt, auf der Hamburger Tagung von 1991 sei die "Notwendigkeit" betont worden, "die Musikikonographie durch den Austausch mit kunsthistorischem Wissen zu komplettieren" (S. 10), so darf gleiches auch in umgekehrter Richtung gefordert werden.

Theoretiker, auch mythologische Gestalten) und Musikinstrumente, leider keine Orte oder Bildthemen. (Unter "Zink" fehlt der Verweis auf Romaninos Zeichnung eines von Satyrn gespielten Zinkenquartetts [Abb. 85; Anm. 255]). — Der separate Abbildungsteil umfaßt 143 Abbildungen. Zumeist dürfte es sich um Reproduktionen aus der Sekundärliteratur handeln. Nachweise hierfür fehlen. Bei figurenreichen Bildern sind die relevanten Details nicht zu erkennen. (Bei Abb. 15 ist der obere Rand einer "fremden" Abbildungslegende stehengeblieben.)

Die herkömmliche Ikonographie, die es sich seit Erwin Panofsky zu ihrer vornehmsten Aufgabe gemacht hat, Bilder durch Texte zu erklären, ist an einem Scheideweg angelangt.<sup>15</sup> Die Problematik eines primär motivischen Zugriffs wird durch die vorliegende Arbeit hinreichend deutlich. Eine Alternative hätte darin bestehen können, das Neuartige einzelner Bildideen zum Leitfaden zu machen und hieran das Verhältnis zwischen Innovation und Konvention zu verfolgen. In Giorgiones *Concert champêtre* ist — auf höchstem künstlerischen Niveau — so ziemlich alles vereint, was auf Jahrzehnte die Auseinandersetzung venezianischer Maler mit dem Thema der Musik (und, wie zu vermuten steht, in nicht geringerem Maße Wünsche und Erwartungshaltungen der Auftraggeber) prägen sollte: höfische Lautenmusik, fiktive Hirtenidylle, suggestive Allegorie und idealisierte Landschaft. Dieses Gemälde hätte einen programmatischen Auftakt bilden, seine Rezeptions- und Wirkungsgeschichte gattungs- und genreübergreifend verfolgt werden können. So aber bleibt verborgen, was man in Analogie zum literaturwissenschaftlichen Konzept der Intertextualität als "Interpikturalität" bezeichnen könnte: ein feines Netz von Anspielungen auf prestigeträchtige, zur intellektuellen wie künstlerischen Auseinandersetzung reizende Bildwerke, das Zitieren und Umdeuten einzelner Motive, das Reagieren auf *invenzioni* berühmter Kollegen an rivalisierenden Höfen usw.

Nach eigener Aussage hat Ulrike Groos eine "durchaus erweiterungsfähige Sammlung von Musikdarstellungen verschiedenster Art" (S. 5) vorgelegt. Es war verdienstvoll, eine große Zahl bekannter und auch weniger bekannter Bildwerke zusammenzutragen, hierzu die relevante kunsthistorische Literatur zu erschließen und um wertvolles historisches, zumeist an entlegener Stelle publiziertes Quellenmaterial zu bereichern. Damit hat die Autorin einen Ausgangspunkt für weiterführende Forschungen geschaffen. Aber die konzeptionellen, sprachlichen und formalen Schwächen mindern den Wert der Publikation beträchtlich. Es bleibt zu hoffen, daß das Denken in ikonographischen Schubladen bald der Vergangenheit angehört. Dann, in der Tat, käme man diesem großen Thema näher.

BT

15 Programmatisch hierfür ist — bereits im Titel — der Sammelband *Iconography at the crossroads*.

## Literaturverzeichnis

- Bosch, Lynette  
1988 "A subject proposal for a *pastoral landscape*". *Source: Notes in the History of Art* 7/2: 9–12.
- Brown, Howard Mayer  
1989 "[The Renaissance.] Instruments." *Performance Practice. Music before 1600*: 167–84.  
*Companion to Medieval and Renaissance Music*  
1992 Hrsg. von Tess Knighton und David Fallows. London: Dent.
- Delmont, Elizabeth  
1992 "Social and cultural values in Titian's paintings of Venus with a musician." *SAMUS: South African Journal of Musicology* 12: 20–33.
- Fenlon, Iain  
1990 "Gender and generation: patterns of music patronage among the Este, 1471–1539". *La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441–1598 / The court of Ferrara and its patronage. Atti del convegno internazionale Copenaghen [1987]*. Hrsg. von Marianne Pade, Lene Waage Petersen und Daniela Quarta. Kopenhagen: Museum Tusulanum; Ferrara: Edizione Panini-Modena (*Renaissance studies* 4): 213–32.
- Frings, Gabriele  
1999 *Giorgiones "Ländliches Konzert". Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*. Berlin: Gebr. Mann.
- Giorgi, Roberta  
1990 *Tiziano: Venere, Amore e il musicista in cinque dipinti*. Rom: Gangemi.
- Guidobaldi, Nicoletta  
1992 "Il ritorno delle muse nel Quattrocento." *RIdM/RCMI Newsletter* 17: 15–24.
- Holberton, Paul  
1993 "The *pastorale* or *fête champêtre* in the early sixteenth century." *Titian 500*. Hrsg. von Joseph Manca. Washington: National Gallery of Art; Hanover und London: University Press of New England (*Studies in the History of Art* 45; *Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers* 25): 244–62.
- Iconography at the Crossroads*  
1993 *Iconography at the Crossroads: papers from the colloquium sponsored by the Index of Christian Art, Princeton University 1990*. Hrsg. von Brendan Cassidy. Princeton: Princeton University Press (*Index of Christian Art. Occasional Papers* 2).
- McIver, Katherine Ann  
1992 *Music in Italian Renaissance Painting, 1480–1580: a study in iconology*. Ph.D dissertation, University of California, Santa Barbara.
- Performance Practice*  
1989 *Performance Practice. Music before 1600*. Hrsg. von Howard Mayer Brown und Stanley Sadie. Basingstoke und London: Macmillan (*The New Grove Handbooks in Music*).
- Rearick, W. R.  
1992 "From Arcady to the Barnyard." *The Pastoral Landscape*. Hrsg. von John Dixon Hunt. Washington: National Gallery of Art; Hanover und London: University Press of New England (*Studies in the History of Art* 36; *Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Papers* 20): 136–59.
- Riethmüller, Albrecht, und Frieder Zaminer, Hrsg.  
1989 *Die Musik des Altertums*. Laaber: Laaber (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 1).
- Strohm, Reinhard  
1993 *The Rise of European Music 1380–1500*. Cambridge: Cambridge University Press.



CATHERINE HOMO-LECHNER, *Sons et instruments de musique au moyen âge. Archéologie musicale dans l'Europe du VII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions Errance, 1996. 144 pp., numerous illustrations (*Collection des Hespérides*).

ISBN 2-87772-123-X. € 24,39 FF 160

Catherine Homo-Lechner's monograph on sounds and instruments in the Middle Ages is a synthetic account in which a variety of source materials are gathered together which more usually appear separately within the subdisciplines of iconology, archaeology, and literary analysis. The work is a development of her doctoral dissertation.<sup>1</sup> France is the main focus of attention, but the author also draws upon a wide range of comparative evidence from other parts of Europe and the Middle East.

The book is divided into three sections: 1) instruments in their social contexts, 2) problems of reconstruction, and 3) material finds from archaeological excavations. The first section serves as an introduction to the various categories of social behaviour in which intentional sound is used, for example, public announcements and signalling of danger (trumpets, horns, lepers' ratchets), time-keeping (bells), rhythmic coordination of physical labour (worksongs); and the emotional effects of sound in military combat, in religious worship, for hypnosis and healing, for subversive activities (e.g. *charivari*), and as a decoy in hunting. This is followed by a consideration of professional providers of sound, beginning with an introduction to medieval music theory and the place of instruments within it, clerical attitudes to music and musicians, the social status and roles of musicians—jongleurs and minstrels, the place of women musicians; and how the profession was organised—competitions, forms and methods of payment, guilds. The section concludes with a reflection on the social marginalisation of certain categories of musician, as reflected in the colour and striped patterns of the clothing which travelling entertainers were required to wear as a mark of low status, and in clerical threats (and acts) of excommunication. An interesting related point concerns the use of carrying straps on the instruments of travelling musicians. Noble amateurs, not being itinerant, had no need for such, but instead used expensive cloth, and later trunks and caskets, for protection and storage at home.

The second section, though limited to ten pages, is the lynch-pin of the entire study. Here Homo-Lechner addresses some of the more controversial issues surrounding modern reconstruction and performance of medieval music. She illustrates these with concrete examples where an over-literal or wishful interpretation of visual representations of musical instruments could have been modified if the authors in question had taken account of archaeological evidence. She points with conviction and some courage to the problems faced by scholars and performers who can often feel bounded by the expectations of audiences (and some research foundations) to keep within the parameters of acceptable aesthetics even where the evidence might lead to their being more experimental. Nowadays, certain sounds are summarily classified as "noise" (buzzing, rasping, the "cloudy" timbre of bowed gut strings under low tension, certain "nasal" timbres), thus not to be tolerated because of their (modern) associations with humour, frivolity, or sheer discomfort and displeasure—even simply because they are unfamiliar.

The author rightly points to the impossibility of recovering the actual sounds and soundscapes of makers, producers and listeners whose communication systems are represented today only by surviving artefacts. Yet in no sense is she so negative as to regard the pursuit of these issues as hopeless. Rather is her provocation intended to emphasise not only the need for caution and humil-

1 *Les chordophones dans l'occident médiéval, du VI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle. Essai de paléo-organologie*, 2 vols., Université de Paris/Sorbonne, Paris I, 1991.

ity but for painstaking accountability and attention to *all* of the available evidence. She notes that finer points of archaeological evidence (including architecture and the use of space) tend to be ignored or overlooked in the zeal to perform. An example is that of a flute, once used for signalling, being re-invented as a concert instrument. Another is the overlooking of the funerary context of particular lyres and their bridges (such as those made of amber), which may never have been intended for performance.

The third section represents a rich selective survey of finds, encompassing every category of sound tool from the technologically simple bone whistle to more complex organs, harps and lyres. It contains useful details of measurements, material content and find contexts: chordophones—tuning pegs, bridges, string-holders, soundboxes of lyres, harps, gusles and lutes, as well as strings and bows; aerophones—flutes, panpipes, organs, buzzbones, reeds, mouthpieces; membranophones; idiophones—bells, triangles, rattles, various forms of jangles, jew's harps. The wealth of material from every kind of available substance (stone, wood, horn, bone, ceramic, glass, membrane, metal) and from all manner of social and environmental circumstance (castles, urban dwellings, monasteries, pilgrim routes, graves) and activity demonstrates once again the universality of music and organised sound as a human-social communication system, and reinforces one of the fundamental propositions of music archaeologists that such activity needs to be documented and investigated across the whole spectrum of society if we are to gain a deeper understanding of its full scope. The evidence is all around; it simply has to be sought out, systematically and collaboratively.

Throughout Parts One and Three there are constant cross-references between terminology, image and object. A particularly valuable achievement is the author's attempt to make sense of a number of Old French terms for instruments which are often translated literally in modern texts but without much idea as to their specific properties and associations. By reference to actual material evidence and comparison with iconographic examples, while not always reaching hard and fast conclusions, we can make progress towards identifying elusive instruments such as *estive de Cornouailles* and *flûite de Brehaingne (Brehaine)*. In its primary meaning *estive* refers to a idioglottal reed-stalk and eventually to reedpipes of wood or bone. It may be that its association with Cornwall comes from its links with an instrument such as the Welsh *pibcorn*. It is presented in French texts both as *haut* and *bas*, the former in sounding the watch, the latter in the accompaniment of *lais*. Being mindful of the unreliability of literary references on their own as a guide to identification, this could be an instance of the same word's being used for two quite different instruments, the former harsher, the latter closer to the gentle sounds of reed or cane such as may still be heard on the Sardinian *launeddas*. Copious references in Old Irish texts, as well as the evidence for triple reedpipes on Irish and Scottish stone carvings, suggest indeed that such an instrument was used for indoor entertainment in those regions. The literary references describe certain pipes as having a gentle, soothing, sleep-inducing sound.

The transverse flute, though used by the Etruscans, seems to have become extinct in Western Europe until the twelfth century when it appears to have been reintroduced during the Holy Roman Empire. One signifier of its foreign associations is its qualification as a *Bohemian* flute in medieval French texts and predominant, though not exclusive (cf. the *Cantigas de Santa María*), iconographic evidence in Central/East European manuscript sources.

In her concluding remarks, Homo-Lechner reverts to some of the issues raised in her earlier discussion on modern reconstruction:

L'apport de cette recherche archéologique est donc culturel, technique et social. Cette généalogie met en évidence des spécificités régionales ou des remarquables pérennités. Elle cherche à faire renaître des savoir-faire [...]. Elle modifie [...] certains de nos réflexes académiques [...]. Comme toute recherche touchant au perceptions, celle-ci dérange car elle nous révèle des goûts ou des attitudes peu concevables

## *Recensiones*

ou peu supportables. Ces nouvelles problématiques modifient l'approche de la musique médiévale et avivent le débat sur l'authenticité. [p. 138]

Though expressly intended as an introduction and guide to the subject for archaeologists, the range of Homo-Lechner's observations, the wealth of illustrations (including many less well known manuscript sources, as well as excavated and reconstructed artefacts known to very few outside of the field of music archaeology), and the synthesising nature of the overall presentation together serve to recommend this as a valuable addition to the libraries of specialists as well as students of any aspect of organology, and of music in the European Middle Ages. The text is richly illustrated throughout, and a useful glossary and bibliography are included. It is a welcome contribution—and a challenge—to an important and ongoing debate which can sometimes be characterised by closures and unquestioned assumptions.

Ann Buckley, Cambridge

*Iconografia palestriniana. Giovanni Pierluigi da Palestrina: immagini e documenti del suo tempo.* A cura di LINO BIANCHI e GIANCARLO ROSTIROLLA, con la collaborazione di Annalisa Bini e Fabio Failla. Lucca: Libreria Musicale Italiana, Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1994. 375 S., 267 Abb. (*L'arte armonica. Serie IV: Iconografia e cataloghi* 1). ISBN 88-7096-100-1. € 77,47 ITL 150.000

Seit ihrer Gründung im Jahr 1973 bildet die in der Geburtsstadt des Komponisten ansässige Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina – Centro di Studi Palestriniani mit ihren Forschungsaktivitäten, Kongressen, Kursen, Ausstellungen, Konzerten, Publikationen und Editionen eine bedeutende institutionelle Basis für zahlreiche auf den römischen “Princeps Musicae” bezogene wissenschaftliche wie künstlerische Unternehmungen. Zuletzt hatten in ihrem Auftrag Giancarlo Rostirolla und Luciano Luciani eine umfassende Palestrina-Bibliographie vorgelegt, die mit ihren ca. 1400 Titeln den derzeitigen Stand der Forschung zu Leben und Werk, Umfeld und Wirkungsgeschichte Palestrinas dokumentiert.<sup>1</sup> Bei der Suche nach ikonographischen Beiträgen innerhalb dieses recht ansehnlichen Quantums an Forschungsliteratur zeigt sich allerdings eine deutlich defizitäre Situation. Insofern ist die hier vorliegende, unter der Federführung der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rom entstandene *Iconografia palestriniana* eine Pioniertat, die nicht allein für die Palestrinaforschung, sondern für jegliche Auseinandersetzung mit der römischen Musikgeschichte der Spätrenaissance wertvolle dokumentarische Materialien liefert.

In der Einleitung zu ihrem Band entwickeln die Herausgeber einen recht weitläufigen Begriff von Musikikonographie, da sie unter ihn Faksimile-Editionen musikalischer Quellen ebenso fassen wie Reproduktionen biographischer Dokumente: Die 1975 begonnene *Edizione anastatica delle fonti palestriniane* wird daher als Grundstock der Palestrina-Ikonographie besonders hervorgehoben. Darüber hinaus sehen Lino Bianchi und Giancarlo Rostirolla in den die großen internationalen Palestrina-Kongresse der Jahre 1975 und 1986 begleitenden Ausstellungen weitere wichtige Wurzeln einer wissenschaftlich fundierten Erforschung der Bildzeugnisse zu Leben und Werk des römischen Meisters.

Der Einleitung folgt eine *Cronologia palestriniana*, in der zunächst die musikhistorische Situation Italiens, vor allem Roms zu Beginn des 16. Jahrhunderts knapp umrissen wird und die künstlerische Leistung Palestrinas, die kompositionsgeschichtliche Bedeutung seines Gesamtwerks eine überzeugende Würdigung erfährt. In der sich anschließenden Lebens- und Schaffenschronik Palestrinas präsentieren die Herausgeber biographische Daten vor dem Hintergrund allgemeiner historischer und spezieller musikgeschichtlicher Ereignisse und Prozesse. Dieser Abriß bildet zugleich das Fundament, auf das sich der ikonographische Hauptteil stützt. Denn das Bildmaterial spiegelt in seiner chronologischen Anordnung, begleitet von weiteren informativen historischen Kommentaren und gründlichen bibliographischen Anmerkungen, die Lebensstationen Palestrinas wider, in deren Abfolge die Dokumente zum kompositorischen Schaffensprozeß wie zum geschichtlichen Umfeld eingearbeitet sind, wodurch die vielfältigen Beziehungen von Leben und Werk transparent werden.

Die von den Herausgebern zusammengetragenen Bildzeugnisse beleuchten die künstlerische Persönlichkeit Palestrinas aus den unterschiedlichsten Blickwinkeln und dokumentieren insgesamt höchst plastisch eine keineswegs gewöhnliche Musikerkarriere und deren institutionelle Stationen im Zeitalter der Gegenreformation. Blickt man auf die verschiedenartigen Quellenbereiche, aus

1 *Bibliografia degli scritti su Giovanni Pierluigi da Palestrina (1568–1996)*. A cura di Giancarlo Rostirolla con la collaborazione di Luciano Luciani. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1997 (*I quaderni della Biblioteca Palestrina* 3).

denen die Abbildungen entnommen sind, so fällt als eine der am stärksten vertretenen die Gruppe der—im weitesten Sinne—biographischen Dokumente auf. Hier sind an erster Stelle die Akten der Sängerkollegien des päpstlichen Hofes sowie der großen römischen Kirchen zu nennen, in denen Palestrina als Sänger, Kapellmeister und Komponist gewirkt hatte. Vornehmlich handelt es sich um Auszüge aus Rechnungsbüchern, Diarien und Supplikenregistern der Archive von S. Pietro (Cappella Giulia), der päpstlichen Privatkapelle (Cappella Sistina) sowie der Basiliken von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore. Die Dokumente vermitteln einen Einblick in die liturgisch-musikalischen Aufgabenbereiche der Kapellen, aber auch in interne Vorgänge und zwischenmenschliche Beziehungen. (Die handschriftlichen Aktenauszüge und Briefstellen sind durchweg im Anmerkungsapparat in mustergültiger Weise transkribiert.) Weiterhin bietet eine Fülle von Zahlungsanweisungen, Quittungen und Gehaltslisten informative Materialien zur Frage des sozialen Status des Musikers im 16. Jahrhundert. Einzelne Dokumente von besonderem Interesse sind etwa der sistinische Diarieneintrag über die Entlassung Palestrinas und zweier weiterer Sänger (im Text zu Abb. 54a müßte das Datum korrekt „30 luglio 1555“ lauten) sowie der berühmte Nekrolog des päpstlichen Kanzleibeamten Melchior Major. Dokumentiert sind auch die Verbindungen Palestrinas mit den im Rahmen der gegenreformatorischen Bestrebungen einflußreichen oratorianischen Kongregationen um Filippo Neri. Schließlich ist als bedeutendes biographisches Kapitel die lange währende freundschaftliche Beziehung zu Herzog Guglielmo Gonzaga und dem Mantuaner Hof mittels zahlreicher Schriftstücke, darunter autographe Briefe Palestrinas, näher dargestellt. Neben diesen den künstlerischen Werdegang des Komponisten beschreibenden Quellen findet man eine Reihe von Abbildungen, die Archivmaterialien persönlich-familiären Inhalts wiedergeben, darunter das Testament der Großmutter Jacobella Pierluigi (1527) mit dem frühesten Hinweis auf einen römischen Hausstand der Familie, Registereinträge der Pfarrei von S. Pietro zum Familienstand, notarielle Urkunden über Immobilienangelegenheiten, Eheverträge einzelner Familienmitglieder und schließlich Sterberegistervermerke.

Den Reproduktionen biographischer Dokumente an Zahl etwa gleich sind die abgebildeten Auszüge aus musikalischen Quellen, in denen Palestrina als Komponist vertreten ist. Da die Herausgeber des Bandes mit den ausgewählten Bildmaterialien den künstlerischen Lebensweg Palestrinas, jedoch eher am Rande die Wirkungsgeschichte seines Werks dokumentieren wollten, erscheint es plausibel, daß nur eine kleine Anzahl handschriftlich überlieferter Kodizes herangezogen wurde, entstand doch beispielsweise nur etwa ein Zehntel der über einhundert Handschriften des vatikanischen Fondo Cappella Sistina, in denen Kompositionen Palestrinas enthalten sind, zu Lebzeiten des Komponisten. Dagegen ist das zeitgenössische Überlieferungsbild ganz von Druckausgaben bestimmt. Dementsprechend sind von allen Einzeldrucken, einschließlich der sieben postum publizierten Messenbücher, sowie von nahezu sämtlichen der bis 1594 erschienenen ca. 45 Sammeldrucken mit Werken Palestrinas Abbildungen der Titelblätter und repräsentativer Notenseiten aufgenommen worden. Die aus musikhistorischer Sicht oftmals recht instruktiven Widmungsvorreden der Publikationen sind im Falle der Palestrina-Einzeldrucke in den jeweiligen Anmerkungen komplett abgedruckt. Anhand der Chronologie der Druckausgaben läßt sich zudem gut verfolgen, in welchem Maße zum Jahrhundertende hin Intabulierungen von Motetten und Madrigalen ein immer größeres Gewicht erhalten.

Eine anschauliche Vorstellung vom urbanen Lebensraum Palestrinas vermitteln zunächst etliche kartographische Werke des 16. Jahrhunderts, die den äußeren Rahmen der einzelnen Lebensstationen vorstellen. Römische Stadtpläne von Leonardo Bufalini (1551), Stefano Du Pérac (1577) und Antonio Tempesta (1593), die in Ausschnitten wiederholt auftreten, sind hier besonders zu erwähnen. Erweitert wird dieses Bild durch Kupferstiche, Zeichnungen und Holzschnitte des 16. bis 18. Jahrhunderts sowie einige neuere photographische Aufnahmen, in denen all jene Kirchen, Paläste

und Plätze Roms präsentiert werden, die im persönlichen wie beruflichen Werdegang Palestrinas von Bedeutung waren. Dank der akribischen Bemühungen der Herausgeber um eine bis ins Detail vordringende Dokumentation stößt man nicht nur auf die bekannten Bauwerke und Lokalitäten, sondern auch auf jene, die weitgehend im Schatten der großen Basiliken und Paläste stehen: So gewinnt man etwa mit den Abbildungen der Kirchen von S. Biagio della Pagnotta, S. Michele de Pallazillo, S. Balbina, S. Giovanni de Spinellis, S. Giacomo in Septignano, S. Caterina della Ruota, S. Tommaso in Formis und S. Marco einen Eindruck von den Institutionen und ihrem Ambiente, in denen die Cappella Giulia über ihre Tätigkeit an St. Peter hinaus an bestimmten Tagen des Kirchenjahres liturgisch-musikalischen Verpflichtungen nachkam.

Neben Rom ist es vor allem die Stadt Palestrina, das altrömische Praeneste, und ihre Umgebung, die in alten Veduten und aktuellen Photographien beleuchtet werden. Beeindruckend ist gleich zu Beginn der Sammlung der Ausschnitt einer anonymen Stadtansicht aus dem 16. Jahrhundert, einem Altar-Triptychon der Klosterkirche von S. Francesco, Palestrina, entnommen, in dem noch deutlich zu erkennen ist, wie sich die an einem Felsabhang gelegene Stadt auf den Ruinen einer mächtigen antiken, der Fortuna Primigenia geweihten Tempelanlage vom Tal zur Bergspitze hin erhebt.

Abgebildet sind ferner einige Gemälde und Stiche, die — meist im engeren Sinne auf die Stadt Rom bezogene — historische Ereignisse der Zeit zum Inhalt haben: z. B. Pieter Bruegels d. Ä. um 1551 entstandene Darstellung des Sacco di Roma (1527) oder der große zehnteilige vatikanische Freskenzyklus Giovanni della Marcas, der die Prozession zur Übertragung der Reliquien des heiligen Gregor von Nazianz am 11. Juni 1580 vom Campo Marzio zur Cappella Gregoriana in S. Pietro festhält.

Schließlich enthält der Band zahlreiche Porträts. Das älteste bekannte Bildnis Palestrinas ist ein anonymes Ölgemälde aus dem Jahr 1566. Die häufig für das früheste Porträt schlechthin gehaltene Darstellung des Komponisten auf dem Titelblatt seines 1. Messenbuchs (Rom 1554), wo er kniend Papst Julius III. das diesem gewidmete Werk überreicht, ist, was die Gesichtszüge angeht, nur eine leichte Überarbeitung des Titelblatts zum 2. Messenbuch von Cristóbal de Morales (Rom 1544), der darauf in gleicher Haltung Paul III. sein Opus darbringt. Den zeitgenössischen Bildnissen ist in einem Anhang noch eine umfangreiche Auswahl der postum entstandenen beigelegt. Außerdem finden sich darüber hinaus Porträts bedeutender Zeitgenossen, darunter Musiker, insbesondere römische Kollegen wie Luca Marenzio und Francesco Soriano, historische Persönlichkeiten aus dem Umkreis Palestrinas wie S. Carlo Borromeo und Herzog Guglielmo Gonzaga und selbstverständlich die innerhalb der Lebensspanne Palestrinas regierenden Päpste.

Somit haben die Herausgeber in ihrem opulenten Band neben bislang unveröffentlichten Quellen erstmals in umfassender Weise vorgelegt, was der Palestrinaforschung an ikonographischen Materialien derzeit zur Verfügung steht. Die Integration der Abbildungen in einen lebens-, werk- und zeitgeschichtlichen Abriß, gestützt von einem umfangreichen philologischen Apparat, läßt die Publikation zudem als wertvollen Beitrag zur Palestrina-Biographik erscheinen.

Peter Ackermann, Frankfurt am Main

ALESSANDRA IYER, *Prambanan: sculpture and dance in ancient Java. A study in dance iconography*. Bangkok: White Lotus, 1998. 211 pp. with numerous drawings and illustrations. ISBN 974-8434-12-5. US\$ 22.10 € 25,31 DEM 49.50

For many decades, scholars interested in South Asian dance tried without success to link the famous treatise *Nāṭyaśāstra* (written in Sanskrit two thousand years ago) to the history of dance performance. It was therefore a real breakthrough, when, 20 years ago, the Indian dancer and choreologist Padma Subrahmunyam was able to reconstruct the movement sequences (*karāṇas*) described in the treatise and link them to representations of dance on reliefs and sculptures. But, alas, her doctoral dissertation *Karāṇa in Indian sculpture* (2 vols., Annamali University: 1978) was never published. With its many drawings and verbal descriptions of the *karāṇa* it provides the basis for every choreologist working with iconographic evidence for the history of Indian dance. When Alessandra Iyer turned to the study of Hindu-Central-Javanese dance reliefs, she had indeed the ideal tool in hand to analyze and explain them. And so she succeeded in identifying the *karāṇa* of the *Nāṭyaśāstra* in almost sixty relief panels of the main temple of Prambanan, the Candi Śiva Loro Jonggrang from the 9th century. The results have been presented in her doctoral dissertation at the School of African and Oriental Studies, then in a couple of articles, and now in the book under review.

In Part II of the book Iyer reproduces 62 reliefs of the Candi Śiva that show small groups of dancers and musicians in one or two specific dance “positions”. She identifies the *karāṇa* in most of the images according to the terminology and classification of the *Nāṭyaśāstra* and with the help of the two drawings of the same *karāṇa* from Subrahmunyam’s dissertation. A complete record of the movement sequence of each *karāṇa* would require more than two or three stills; hence neither the reliefs with its two or three figures nor the two drawings by Subrahmunyam can give an exact rendering of the complete sequence. Sometimes the sculptor chose the same stills as Subrahmunyam, sometimes not; but Iyer can explain the differences on the basis of the verbal descriptions in the treatise. An Appendix provides a synoptic table of the *karāṇa*’s name and its number in the *Nāṭyaśāstra*, the number of the corresponding relief on the Candi Śiva, as well as comments on the execution of the movement as presented on the relief and in the drawings of Subrahmunyam. The value of this catalogue for the study of other reliefs is obvious, but it has its limits, because for a complete presentation of each *karāṇa* more drawings, more comparative material, and a complete verbal description would be necessary. To transform the book into a manual of this kind, however, would have been beyond the scope of a dissertation and would have required a greater, concerted effort. We very much encourage Iyer and Subrahmunyam to undertake such a project.

Part I of the book consists of five chapters including an introduction to the history of the Prambanan (ch. 2) and an explanation of the dance terminology of the *Nāṭyaśāstra* together with a thesaurus of the *karāṇa* (ch. 3). For the latter Subrahmunyam’s drawings are reproduced a second time. One might question the usefulness of this arrangement, because it makes reading and comparison between the reliefs in Part II cumbersome — particularly for readers who are not specialists on the *Nāṭyaśāstra*. In chapter four Iyer tries to establish a link between the visual monuments in Central-Java and textual sources as well as ethnographic evidence; here most of the work lies still ahead. These texts are accompanied by a good number of illustrations showing reliefs from other locations in Java and elsewhere and modern dance performances. But they are not very meaningful, because there is no reference to them in the text!

The bibliography is rich and noteworthy for its international scope — a major achievement in an interdisciplinary field notorious for its difficulty.<sup>1</sup> The reproductions of the reliefs are too small

<sup>1</sup> Three important titles should be added, though: Kunst and Goris 1927/68, Marcel-Dubois 1941, and Fontein 1989.

and one wonders if the old photographs from the Oudheidkundige Dienst would in some instances not have been preferable, since, over the last hundred years, the clarity of the images have suffered under adverse climatic conditions.

In footnote 5 on p. 184 Iyer labels the Indian contribution to Indonesian culture a theory produced by Western colonialism and on pp. 91 and 100 she advances the hypothesis that the system of *karana* was a Javanese invention later exported to India. Both claims are not supported by hard evidence and form part of a defense of Indonesian cultural autonomy that is questionable and unnecessary. From a general iconographical and a special musicological point of view Jan Fontein's wording (1989: 74f), that an Indian "ecclesiastical planning committee" was supervising the sculpturing of the Hindu-Javanese temples, seems still to be the best description of the creative circumstances.

Aside from these speculations and chapter 4, the study is sound as far as both method and results are concerned. Hardly anyone would have guessed that the relief panels would yield so much precise information that can be matched with dance reality and theory in South Asia in the first millennium AD. We now know much better what to look for when studying the reliefs on other temples in Southeast Asia (and South Asia) and can rely on a solid base when moving to the later monuments that lie further east and are more remote from their Indian models, yet closer to Javanese and Balinese court culture of the last two centuries. This is a considerable achievement.

TS

## References

- Fontein, Jan  
1989 *The Law of Cause and Effect in Ancient Java*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company.
- Kunst, Jaap, and Roelof Goris  
1927/68 *Hindoe-javaansch muziek-instrumenten*. Weltevreden: Koninklijk Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. 2nd revised ed. in English.
- Marcel-Dubois, Claudie  
1941 *Les instruments de musique de l'Inde ancienne*. Paris: Presses des Universités de France.



TOM PHILLIPS, *Music in Art through the Ages*. München, New York: Prestel 1998. 128 S., 131 Abb. ISBN 3-7913-1864-0. € 34,77 DEM 68.–

Das mit 131 zumeist farbigen Abbildungen glänzend ausgestattete Buch (auf Deutsch erschienen als: *Musik der Bilder: von der Frühzeit bis zur Gegenwart*) ist hervorgegangen aus einer Serie für das *BBC Music Magazine*. Es ist das Werk eines Liebhabers für Liebhaber, eine Folge essayhafter Bildkommentare ohne Anmerkungen oder Literaturhinweise. (Die Druckqualität ist hervorragend; lediglich die Abbildungen auf S. 23, 79, 88 [links], 110 [unten] und 114 sind zu grob gerastert.) Der Titelzusatz “through the ages” ist wörtlich zu verstehen, denn der Autor unternimmt eine Tour de force, springt zwischen antiker, afrikanischer und neuzeitlicher Kunst. Auf eine knappe Einleitung folgen “Fifty encounters between art and music from the Cyclades to Enderich”. Die Eckpunkte ergeben sich mit der Marmorfigur eines Harfenspielers von den Kykladen (New York, Metropolitan Museum) und einer eigenen Arbeit des Autors, die Robert Schumanns Zeit in Enderich gilt. In der Regel werden zwei Bildwerke zusammengestellt, um eine ausgewählte Facette des Themas zu beleuchten. Hieraus entsteht ein Kaleidoskop auf vier Ebenen: Einzelne Komponisten geraten ins Visier, Maler und ihre je eigenen Ansätze zur Bewältigung der Darstellungsaufgabe “Musik”, Musikinstrumente und ihre Charaktere sowie spezifische Situationen, die ganz unmittelbar mit Musik zu tun haben, aber als Gegenstand der Musikikonographie geringere Beachtung gefunden haben: die Bewegung des Musikers beim Spiel, die Problematik der Visualisierung von Gesang, der Dirigent, der Zuhörer oder die musikalische Inspiration.

Auch wenn die Konzeption auf einen breiteren Leserkreis zielt, hätte man bei der Bildauswahl —der Schwerpunkt liegt auf der abendländischen Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts— durchaus weniger bekanntes Material berücksichtigen können: Warum zum hundertsten Mal Raffaels *Heilige Cäcilia*, Caravaggios Leningrader *Lautenspieler* oder Tizians *Ruhende Venus mit Organist*? Wie dem auch sei: Der Leser wird mit unerwarteten Beobachtungen auf Schritt und Tritt belohnt. Wem wäre beim Studium von Piero della Francescas Londoner *Christgeburt* aufgefallen, daß den singenden Engelsköpfen isokephal ein schreiender Esel im Hintergrund zugeordnet ist (S. 70f.)? Man profitiert von den pointierten Beschreibungen und ist doch befremdet von der Sprunghaftigkeit der Bildfolge. Phillips setzt auf ein probates Mittel des modernen Ausstellungsbetriebs – die Konfrontation von Bildwerken unterschiedlicher Kulturen und Jahrhunderte. So schlägt der Essay “A musician prepares” (S. 77f.) den Bogen von einem bekannten antiken Fresko aus Neapel (“Anyone who attends chamber recitals today knows the scene well.” [S. 76]) zu Carlo Saracenis *Lautenspieler hl. Cäcilia und Engel mit Baßgeige* und ergänzt beides um die menschliche Dimension der Erfahrungen des heutigen Konzertbesuchers! Der Vergleich zwischen dem als Melancholiker typisierten Notker Balbulus aus dem 9./10. Jahrhundert mit Ingres’ Cherubini-Zeichnung (1835) und -Ölporträt (1842) suggeriert bei oberflächlicher Betrachtung Seelenverwandschaft (S. 84f.). Derartige Zusammenstellungen provozieren Widerspruch; sie fordern den Leser zur Reflexion über vermeintlich gleichartige Motive auf, zu einer Kontextualisierung, die Phillips nicht leistet.

Die Schwächen des Buches liegen dort, wo Themen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ikonographie nonchalant angegangen werden. Unkritisch übernimmt Phillips die Idee eines Gruppenbildes der führenden venezianischen Maler des Cinquecento in Veroneses *Hochzeit zu Kana*. Was man über die “Early illuminated stars” erfährt (S. 74f.), ist einfach nur ärgerlich: Das bekannte “Doppelporträt” Dufay-Binchois wird mit dem von der personifizierten *nature* und ihren Kindern aufgesuchten Machaut kombiniert, ohne daß der Porträtcharakter (“vividly portrayed”) auch nur ansatzweise in Frage gestellt würde. Zudem trägt die Ausschnittvergrößerung zu einer Manipulation des Gesamteindrucks bei: Wenn die Pariser Machaut-Miniatur fast eine komplette Buchseite einnimmt, muß sie natürlich “though small [...] as grandly conceived as a mural” wirken (S.

74). Eigentümlich ist die Differenz zwischen diesem um ein kontextgebundenes Verständnis erst gar nicht bemühten Zugriff auf ältere Bildwerke und den einfühlsamen Kommentaren zu Komponisten- und Interpretenporträts des 19. und 20. Jahrhunderts. Gern begibt man sich in Lehrstunden vergleichenden Sehens, wenn Paganini aus den verschiedenen Blickwinkeln Ingres' und Delacroix' betrachtet wird (S. 96f.), oder wenn der Autor eine Gegenüberstellung von Lenbachs Wagner-Porträt (1882/83) mit dem Clara Schumanns (1878) unternimmt (S. 44f.).

Die Frage nach der Legitimität eines solchen, auf Assoziation, Konfrontation und Collage beruhenden Verfahrens stellt sich nur dem Wissenschaftler, nicht jedoch dem in postmoderner Unbefangenheit agierenden Künstler. Man könnte sie von daher auf sich beruhen lassen, wäre nicht gerade der Musikikonograph der Gefahr ausgesetzt, sich im immensen Fundus der bildlichen Überlieferung zu einem Umgang mit seinen Quellen verleiten zu lassen, der bei phänomenologischer Gleichheit Kontexte außer Acht läßt und sich dabei auf die Vorstellung von Musik als einer Universalsprache berufen kann. Es bleibt zu hoffen, daß das Anliegen einer nach Kulturen, Epochen und Kontexten differenzierenden *History of Music in Art* nicht aus dem Blickfeld gerät.

BT

WALTER SALMEN, *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Mit einem Anhang: "Der Tanzmeister in der Literatur"*. Hildesheim u.a.: Olms, 1997. 319 S., 47 Abb. (*Terpsichore. Tanzhistorische Studien* 1). ISBN 3-487-10440-7. € 29,65 DEM 58.–

Das Buch stellt den ersten Band einer neuen, *Terpsichore* genannten Reihe dar, die tanzhistorischen Studien gewidmet sein wird. Ziel dieser Reihe ist es, Studien zu veröffentlichen, deren fächerübergreifende Fragestellungen "dazu beitragen sollen, die integrale Bedeutung des Tanzes und des Tanzens in der älteren wie in der jüngeren Vergangenheit aller gesellschaftlicher Gruppierungen" zu verdeutlichen. Für den ersten Band wurde mit dem Sujet "Tanzmeister" gleich eine reizvolle Thematik gewählt. Reizvoll insofern, als sich mit ihr die ambivalente Stellung des Tanzes in der abendländischen Kultur überhaupt exemplarisch darstellen läßt: Getanzt wurde zu allen Zeiten, Tanzen erfüllte gerade auch im Leben der oberen Schichten eine wichtige repräsentative Funktion, aber dennoch war—von einigen Ausnahmen abgesehen—das Tanzen nie fester, selbstverständlicher Bestandteil des pädagogischen Kanons. Dieses Dilemma spiegelt sich deutlich in der sozialen Stellung der Tanzmeister wider. Einige wenige erreichten Ansehen und Wohlstand als fürstliche Zeremonien- und Ballettmeister, oder auch als gutbezahlte Lehrmeister des gehobenen Bürgertums. Die Mehrheit aber derer, die den Tanzunterricht als Beruf ausübten, mußte sowohl um ihre soziale Anerkennung wie auch um ihre wirtschaftliche Existenz kämpfen. Tanzmeister zu sein, war ein von Unsicherheiten geprägtes Leben.

Der Verfasser des vorliegenden Bandes stellt die Geschichte des Berufs "Tanzmeister" in fünf Kapiteln dar: I. Tanzunterricht seit der Antike, II. Hoftanzmeister, III. Akademische Tanzmeister, IV. Privat-zivile Tanzmeister, V. Seßhafte und vagierende "Winkeltanzmeister". Das erste Kapitel macht deutlich, daß sich aufgrund der Quellenlage erst ab dem 14. Jahrhundert Auftreten und Tätigkeit von Tanzmeistern konkret nachzeichnen lassen. Frühere Belege aus dem Mittelalter und der Antike sind eher sporadisch und wenig aussagekräftig. So bleibt dieses erste Kapitel denn leider auch etwas unbefriedigend, da manches einfach zu pauschal dargestellt wird. Die Behauptung etwa, daß in außereuropäischen Kulturen der Tanz "in der Regel keines Lehrmeisters als einer Institution bedurfte" (S. 3), wird einer genaueren tanzethnologischen Überprüfung wohl kaum standhalten. Die Kurzbeurteilung des Tanzunterrichts bei den Griechen muß ebenfalls auf Widerspruch stoßen, zumal sie relevante Arbeiten auf diesem Gebiet unberücksichtigt läßt: Wie kommt der Autor z. B. zu dem Schluß, daß Platons tänzerisches Konzept eine "moralisierende Tendenz" (S. 4) besäße? Schade, daß er nur von "einschlägigen Texten" (S. 4) spricht, ohne sie als Quellen zu belegen. Auch die Zitate zur römischen Tanzkritik werden nur oberflächlich interpretiert, sind sie doch nur zu verstehen im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung zwischen altrömischer *virtus* und hellenistischer Kultur. Mit dem 14. Jahrhundert, dem Beginn des eigentlichen Darstellungszeitraums, gewinnt das Buch dann an klareren Konturen, wobei allerdings nicht ganz verständlich ist, weshalb der Verfasser die an Fürstenhöfen tätigen Tanzlehrer des Quattrocento, etwa Guglielmo Ebreo, nicht dem nächsten Kapitel über die Hoftanzmeister zugeordnet hat.

Das zweite Kapitel liest sich interessanter: Zunächst behandelt es die beiden bekannten italienischen Tanzlehrer und -schriftsteller des späten 16. Jahrhunderts, Fabrizio Caroso und Cesare Negri mit ihrem filigranen Schrittrepertoire und einer ausgefeilten Tanzetikette. Sehr schön und detailliert ist dann auch der Einblick in das Tanzleben am Habsburger Hof. Die Tanzkultur am spanischen Hof wird vor allem durch Esquivel Navarros Werk von 1642 erhellt. Reichlich sind auch die

1 Insbesondere: B. Lillian Lawler, *The Dance in Ancient Greece*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1985. Dort weitere wichtige bibliographische Hinweise.

Belege für das Wirken von Tanzmeistern an deutschen Fürstenhöfen sowie in England. Die Kulmination höfischer Tanzkultur wird dann aber am französischen Hof unter Ludwig XIV. erreicht, der selbst über viele Jahre hinweg regelmäßig Tanzunterricht nahm und der in Versailles ein höfisches Tanzeremoniell entwickelte, das überall in Europa bewundernde Nachahmung fand. Welche Wertschätzung dem Tanz seitens des Sonnenkönigs zuteil wurde, wird daraus ersichtlich, daß unter seiner Protektion eine *Académie Royale de Danse* gegründet wurde, dem Tanz also eine der Musik und Literatur ebenbürtige Stellung eingeräumt wurde. Von größter Bedeutung für die weitere europäische Tanzgeschichte ist auch die Entwicklung einer Tanzschrift durch französische Tanzmeister unter Ludwig XIV. All dies wird sehr deutlich in dem vorliegenden Band ausgearbeitet. Der Verfasser wählt dabei eine Darstellungsweise, die sich als Organisationsprinzip weniger chronologisch an Epochen als geographisch nach Ländern orientiert, was gelegentlich auf Kosten schärferer epochenspezifischer Unterschiede geht.

Die nächsten beiden Kapitel, über den akademischen und bürgerlichen Tanzunterricht, stellen den überzeugendsten Teil der Abhandlung dar. Mit einer schier unerschöpflichen Fülle von Belegen gelingt es dem Autor, ein klares, umfassendes Bild von dem zu vermitteln, was über den Tanzunterricht vergangener Jahrhunderte überliefert ist. Dahinter steckt eine beachtliche Fleißarbeit, die dem Leser eine spannende Lektüre beschert.

Auch das letzte Kapitel, über die „Winkeltanzmeister“, zeigt noch einmal äußerst plastisch, wie hart Tanzlehrer um ihre wirtschaftliche Existenz und gesellschaftliche Anerkennung kämpfen mußten. Dies führte dann zu einer Dichotomie unter den Tanzmeistern selbst: zwischen respektablen, nach den Regeln der Kunst und Wissenschaft unterrichtenden und jenen, die auf der Gasse und in Dorfspelunken ihrem kümmerlichen Broterwerb nachgingen — wobei letztere mit ihren Niedrigpreisen ersteren stets ein Dorn im Auge waren.

Das Buch schildert den Tanzunterricht in Europa, der dann auch, zusammen mit der europäischen Kultur, nach Amerika exportiert wurde. Der Autor belegt, daß sowohl in Nord- als auch in Südamerika europäische Tänze gelehrt wurden. Dabei entsteht allerdings der Eindruck, daß es sich um eine kulturelle Einbahnstraße handelte, was vermutlich doch nicht ganz der historischen Wirklichkeit entspricht: So ist anzunehmen, daß bestimmte tänzerische Bewegungsformen von Afrika über Mittelamerika ihren Weg nach Europa fanden. Das gilt beispielsweise für so bekannte Tänze wie die Folia und die Sarabande, die, bevor sie in den würdigen Kanon der Barocktänze aufgenommen wurden, in Spanien einen lasziven, sogar obszönen Charakter hatten. Interessanterweise berichtet Esquivel Navarro 1642 nicht nur von — wie er es empfindet — geschmacklosen, mit Stampfen, Hüftbewegungen und Schellenklingen verbundenen Tänzen, sondern auch von Straßentanzlehrern, die er als *bastardos maestros* und *negros* bezeichnet. Bei den Tänzen wie bei den Lehrern ist an eine außereuropäische Provenienz zu denken. So wäre der amerikanische Einfluß auf den europäischen Tanzböden nicht erst ein Phänomen des 20. Jahrhunderts.

Insgesamt gesehen, ist die Abhandlung über Geschichte und Profil des Berufs „Tanzmeister“ durchaus lesenswert. Die Fülle des gesichteten Materials beeindruckt. Der gesellschaftliche und pädagogische Stellenwert des Tanzunterrichts in der europäischen Geschichte wird sehr schön erkennbar. Gelegentlich wäre freilich ein expliziterer Bezug zur allgemeinen Pädagogik einer Epoche, und damit eine etwas breitere Perspektive, wünschenswert gewesen: So wurde beispielsweise im 17. Jahrhundert der Tanzunterricht an den Ritterakademien damit begründet, daß der Unterricht in der Gaillarde den Schülern *gravité* verleihe.<sup>2</sup> Ein Jahrhundert zuvor war die Gaillarde ebenfalls sehr beliebt, aber nicht als gravitätischer, sondern als athletischer, ans Akrobatische grenzender

2 Norbert Conrads, *Ritterakademien der frühen Neuzeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, S. 328.

Tanz.<sup>3</sup> Offensichtlich hatte sich das kinästhetische Ideal von einer Epoche zur nächsten beträchtlich gewandelt. Auch gibt es aus jeder Epoche Aussagen führender Pädagogen darüber, welche Bewegungen als schön galten, und in welcher Weise der Tanzunterricht als der Erziehung insgesamt zuträglich oder aber auch abträglich empfunden wurde. Darüber mehr zu erfahren, hätte der Abhandlung eine solidere kulturhistorische Basis gegeben.

Formal ist an der Arbeitsweise des Autors noch ein Punkt zu monieren: Es ist äußerst irritierend, wenn bei wörtlichen Zitaten nicht konsequent die Quelle angegeben wird. Der Leser schaut dann etwas hilflos im Literaturverzeichnis nach und versucht zu erraten, aus welcher Sekundärliteratur der Autor wohl die Quelle zitiert haben könnte. Störend sind auch unzureichende Quellenangaben. Es ist zu wünschen, daß in den weiteren Bänden der Reihe *Terpsichore* auf solche wissenschaftliche Gepflogenheiten, wie sie eigentlich für jede Proseminararbeit selbstverständlich sind, strenger geachtet wird.

Der — hier besprochenen — Darstellung der Geschichte des Tanzmeisterberufs ließ der Verfasser zur weiteren konkreten Illustration zwei Beilagen folgen: Beilage I enthält den Traktat eines akademischen Tanzmeisters in Freiburg i. Br. aus dem Jahre 1812. Hier wird in der Tat sehr deutlich, wie der Tanzunterricht zu Anfang des 19. Jahrhunderts ausgesehen haben muß. Beilage II ist eine Sammlung von zwölf literarischen Exzerpten zum Thema Tanzunterricht und Tanzmeister. Die Bandbreite reicht von der berühmten Tanzlektion in Molières *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670) bis zur nicht minder bekannten Tanzschul-Szene in Thomas Manns Erzählung *Tonio Kröger* (1903). Abgesehen von zwei Exzerpten (Goethe, Diderot) aus dem 18. Jahrhundert stammen alle weiteren literarischen Zeugnisse aus dem 19. Jahrhundert, vermitteln daher ein zwar zeitlich begrenztes, aber dafür um so anschaulicheres Bild vom Tanzunterricht einer Epoche, in der das Menuett längst verstaubt, der Walzer "in" und Quadrillen und Cotillons sich großer Beliebtheit erfreuten.

Der Schluß des vorliegenden Bandes beschert dann den eigentlichen Glanzpunkt des Buches in Form von 47 teils wohlbekanntem, teils weniger bekanntem Abbildungen zum Thema "Tanz und Tanzunterricht". Hier wird all das noch einmal ikonographisch verdeutlicht, worum es bei diesem kulturhistorisch so reizvollen Sujet geht.

Alles in allem, trotz mancher Einwände, ein Buch, dessen Lektüre sich lohnt.

Volker Saftien, Stuttgart

3 Volker Saftien, *Ars saltandi Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*. Hildesheim u.a.: Olms, 1994, S. 166.

THOMAS STEIERT, *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1995. 139 S., 20 Schwarz-Weiß-Abb. (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI, Band 144). ISBN 3-631-46465-7. € 26,67 ATS 367.-

Mit der Fülle der interdisziplinär ausgerichteten Forschungen, die in den letzten Jahrzehnten die vielgestaltigen Beziehungen zwischen den Künsten zu ergründen versuchten, ergaben sich naturgemäß Probleme sowohl terminologischer als auch methodologischer Natur. Diese resultierten vielfach aus der Tatsache, daß Beziehungen zwischen den Künsten als rein imitative Vorgänge gedeutet und im Austausch von Gestaltungsprinzipien das Fundament gattungsübergreifender Tendenzen erblickt wurde.

In der vorliegenden Studie, die aus einer 1991 an der Universität Hamburg angenommenen Dissertation hervorgegangen ist, will der Autor nun das Verhältnis zwischen den Künsten Musik und Malerei nicht mittels vergleichender Kategorien erfassen, sondern die Werke als Maßstab für die qualitative Einschätzung der Bezugsmodalitäten nehmen. Die Komplexität des Problemfeldes wird einleitend anhand einer Untersuchung von Sandro Botticellis *Primavera* aufgezeigt, einem Bild, das vielerlei Beziehungen zwischen Malerei, Musik, Literatur und Tanz enthält und dessen Geschehen sich dem Betrachter nicht ausschließlich durch bildnerische Elemente vermittelt. Aus dem Verständnis des Zusammenwirkens verschiedener Kunstarten resultiert hierbei die Bestimmung des Begriffes der Beziehungen zwischen den Künsten als Determinierung der Mittel einer Kunst durch Eigenschaften anderer. Problematisch erscheint, daß als musikalischer Bezugspunkt von Steiert ausschließlich Claude Debussys 1887 komponiertes Chorwerk *Printemps* herangezogen wird. Die Erkenntnisse hätten sich bei Berücksichtigung weiterer "Vertonungen" dieses Gemäldes (z.B. von Jean Françaix, René Gerber oder Ottorino Respighi) wohl etwas verschoben.

Nach einem Streifzug durch die Entwicklungslinien interdisziplinärer Forschungen stehen Strukturen der Beziehungen zwischen Musik und Malerei in der Symphonischen Dichtung *Die Hunnenschlacht* von Franz Liszt im Zentrum der analytischen Untersuchungen. Anhand seiner Analyse der Struktur, des Tonmaterials und der Klanggestalt versucht Steiert aufzuzeigen, daß die Beziehung zwischen Programm und Musik nicht primär imitativer, sondern integrativer Natur ist. Anstelle der bisherigen assoziativ-beschreibenden oder formaltheoretischen Untersuchungen zu dieser Komposition geht es Steiert um die Darlegung der Integration der Bildidee in die musikalische Substanz. Hierbei gelingt es ihm zu zeigen, daß die Komposition als Ganzes vom Bild determiniert ist, indem sich die Individualität ihrer "Formdramaturgie" aus der Bildidee entwickelt. Freilich fällt der Autor selbst immer wieder in die von ihm kritisierten vergleichenden Kategorien zurück, wenn er etwa dem Kontrast zwischen Finsternis und Licht (= Hunnen – Christen) eine "instabile" und "stabile" harmonische Sphäre entgegensetzt.

Problematischer als bei der *Hunnenschlacht* erweisen sich Steiert's Überlegungen bei den Kompositionen von Sergej Rachmaninow und Max Reger zu Arnold Böcklins Gemälde *Die Toteninsel*. So wird in den konstant wiederkehrenden Klangfiguren bei Reger eine Entsprechung zur Stille in Böcklins Gemälde gesehen, oder es werden Aspekte des Todes, wie Klage und Frieden, mittels Gegenüberstellung von Chromatik und Diatonik direkt auf die Musik bezogen. Integration und Imitation fließen hier ineinander.

Im abschließenden Teil wählt der Autor den umgekehrten Weg und untersucht Werke der bildenden Kunst in ihrem Verhältnis zur Musik sowie Formen der bildnerischen Realisierung von Klang. Hierbei werden einige unterschiedliche Verfahren der Übertragung musikalischer Kompositionen in bildnerische Formen vorgestellt, wie etwa die *Musikalische Graphik* Oskar Rainers, die *Klangbewegungsbilder* Walter Behms oder Wassily Kandinskys *Impression III (Konzert)*. Gegenüber den

Neuschöpfungen in der Musik, deren Mittel durch Bezugnahme zwischen den Künsten erweitert werden, erweisen sich die musikalischen Bilder als eine Art von Nachschöpfung, da bildnerische Mittel hier nicht in ihrer spezifischen Eigenart begriffen und verwendet werden, sondern als visuelle Zeichen für musikalische Sachverhalte dienen.

Im Gesamten betrachtet liegt mit dieser Publikation eine interdisziplinäre Studie vor, die zwar in vielerlei Hinsicht interessante Denkanstöße enthält, aber in ihrer Gesamtkonzeption auch zur Kritik Anlaß gibt. Diese betrifft zunächst den äußerst vage und unklar formulierten Titel "Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten". Der zweite grundlegende Einwand muß sich auf die minimale Auswahl an Beispielen beziehen. Die Aufstellung einer Theorie anhand eines Bildwerkes (Botticelli) sowie dreier Musikwerke, von denen sich noch dazu zwei auf das gleiche Bild beziehen, erscheint mehr als gewagt. Weiters kann die These, daß die Einzelkünste als voneinander abhängige Sektionen existieren und ein komplexes Gefüge von Beziehungen bilden, nicht unwidersprochen bleiben, und zwar nicht einmal bei bildbezogenen Musikwerken. Zu groß ist die Anzahl von Kompositionen, bei denen die Bildwerke lediglich ein Mittel zur *ars inveniendi* waren und eine strukturelle Beziehung keineswegs in der Intention der Komponisten stand. Die Zuerkennung von materialimmanenten Gestaltungsqualitäten bei Bildwerken muß genauso für durch Bilder inspirierte Musikwerke gelten. Auch die etwas krampfhaft wirkende Abgrenzung von imitativen Kategorien kann, wie oben gezeigt wurde, nicht durchgehalten werden. Imitation von bildnerisch vorgegebenem bedeutet ja nicht den "Ausschluß" der Integration, vielmehr kann diese als Folge der Ermittlung von Gemeinsamkeiten der Künste gedeutet werden und erst das Zusammenwirken beider Faktoren zu einer wechselseitigen Erhellung der jeweiligen Kunstwerke beitragen.

Monika Fink, Innsbruck

STEFANO TOFFOLO, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*. Cremona: Editrice Turrís, 1995. 155 pp. with numerous illustrations. ISBN 88-7929-017-7. € 30,99 ITL 60.000

In this volume, Toffolo has gathered together a series of six essays which he wrote after the publication of his monumental work, *Antichi strumenti Veneziani*.<sup>1</sup> While many of these essays have been published previously, as a group they reflect a multidisciplinary approach to the study of musical instruments and their depiction, and they provide new ground for further study and research. Toffolo traces the use, construction and iconography of musical instruments from the time of Leonardo Giustiniani to Antonio Vivaldi in a lavishly illustrated volume with numerous color plates including master works by Venetian artists such as Giovanni Bellini, Giorgione, Carpaccio, Cima dal Conegliano and Giambattista Tiepolo; his documentation of texts is equally impressive.

The collection opens with the essay "Gli strumenti musicali nei dipinti veneziani del tempo di Leonardo Giustiniani (1388–1446)," where Toffolo, who has worked extensively in the Venetian state archives, notes that no musical instrument manufactured in the republic prior to the sixteenth century has survived. Therefore, he turns to three other types of evidence: first, pictures and here mostly religious paintings like Paolo Veneziano's *Coronation of the Virgin* (Venice, Galleria dell'Accademia, ca. 1350) and Giovanni Bellini's *St Giobbe Altarpiece* (Venice, Galleria dell'Accademia, ca. 1487); second, written documentation (lists of instruments and their groupings for performance); and finally, contemporary letters like those written between Ambrogio Traversari and Leonardo Giustiniani in which music, instruments and performances are discussed. All this together gives us a clearer picture of performance practices of Trecento and Quattrocento Venice. In his discussion of music iconography, Toffolo turns to the various images of the Virgin Mary as primary visual sources.<sup>2</sup> He identifies three themes in paintings: the Coronation of the Virgin, the Madonna with the Christ Jesus, and the Sacra Conversazione (images of the Madonna and Child surrounded by saints). The author surveys a wide range of paintings and reproduces a good number of them (some in color). This essay provides significant evidence of the indispensable interrelationship between musicology and the history of art not only in terms of iconography, but of music performance as well. Of equal significance is the lexicon of musical instruments that follows the text, an invaluable resource indeed for anyone interested in the topic.

The second essay ("La diffusione degli strumenti musicali nelle case dei nobili, cittadini e popolani nel XVI secolo a Venezia") examines the diffusion of musical instruments in the homes of Venetians. Toffolo has found over 130 references, primarily in notarial records, to persons of diverse social and professional backgrounds who owned musical instruments; thus, his work provides us with a clearer notion of the prominent role of music for the general populous of Venice in the sixteenth century. He notes that not only did Pietro del Piombo, a singer at St Mark's Basilica, and Gioseffo Zarlino, the great theoretician, own instruments, but so too did Nicolo Sagudino, one of the most renowned Venetian historians of the period, and Jacopo Palma il Vecchio, the great Venetian painter who was well-known for his paintings with musical themes such as his *Concerto Campestre* (Bignor Park, Pulborough, Sussex, The Viscountess Mersey Collection, reproduced on

1 Stefano Toffolo, *Antichi strumenti Veneziani, 1500–1800: quattro secoli di liuteria e cembalaria*. Venice: Arsenale Editrice, 1987.

2 It is curious that while Toffolo begins this essay with a quote from Emmanuel Winternitz, he does not refer to his groundbreaking essay within the text itself: "On angel concerts in the 15th century: a critical approach to realism and symbolism in sacred painting," *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*, New Haven and London: Yale University Press, 1979, 137–49. Nor does he cite Howard Mayer Brown's equally groundbreaking work: *Musical Iconography*, Cambridge: Harvard University Press, 1972, written in collaboration with Joan Lascelle; of particular interest here are pp. 1–12.



p. 50). The paintings with musical instruments supplementing the text reflect the types of instruments noted in the inventories and, thus, suggest to the reader how the instruments were grouped for performance and how they were played. Most importantly, Toffolo includes, at the end of the essay, an inventory list of instruments organized in a table according to the name of the owner and by date; in some cases, the room in the residence where the instruments were found is also noted. This, in and of itself, provides the basis for future research. From these inventories, we can begin to establish just which instruments were most popular and, perhaps, suggest the variety of instruments which would have made up an ensemble for music performance in the private home.

In his third essay, "Icône del Liuto nel Venezia del Cinque e Seicento," Toffolo turns more specifically to the study of the lute. He notes, particularly, the changes in construction, playing methods and symbolism that occur over the centuries. Most frequently the lute is found in the hands of angels in paintings of the Madonna and Child, e.g. by Alvise Vivarini and Marco Basaito (*St Ambrogio Altarpiece*, Sta Maria Gloriosa dei Frari, 1503), but it occurs in secular scenes as well, in particular in connection with courtship (see the woodcut of a lutenist for Tebaldeo's text, p. 75 of the essay) and with other symbolic connotations.

The theme of the lute is continued in the next essay, "Sul rapporto tra liuteria e iconografia in area Veneto-Lombarda tra Cinque e Seicento." Here, Toffolo compares the instruments depicted in Venetian and Lombard paintings in relation to the actual lutes made in Venice, Bergamo and Brescia. He notices regional differences and changes over time. As the centuries progressed, the number of German lute makers in Venice increased; this is particularly true from the sixteenth to the seventeenth century as Toffolo notes in the essay: "Sui liutai tedeschi a Venezia nel Cinque e Seicento e sui rapporti tra liuteria tedesca e pittura veneziana." While the presence of German lute makers is known even in the fifteenth century, by the seventeenth century records of the Guild of the Marzeri to which they belonged list hundreds of them. Again, Toffolo uses the visual evidence of paintings in conjunction with the documents and the originals themselves.

The volume concludes with the essay "Mosaico dell'Arsenale di strumenti di Vivaldi," in which Toffolo discusses the instruments referred to by Vivaldi for his musical compositions; the author organizes the essay in terms of the categories of instruments, noting the variety of names often used for the same type of instrument in an effort to clarify just what Vivaldi may have had in mind. He supports his thesis with numerous examples of instruments from the period that have survived.

Though this is a diverse group of essays, they are, nonetheless, linked by the author's methodological approach and by his use of painted and printed sources. Enlightening and informative, the essays lay the foundation for further research which Toffolo himself notes in at least one of the essays. And Toffolo's interdisciplinary approach makes his book attractive to musicologists and art historians alike.

Katherine A. McIver, University of Alabama at Birmingham

## Notitiae

STEFANO LA VIA, *Il lamento di Venere abbandonata. Tiziano e Cipriano de Rore*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1994. 120 pp., 9 illustrations (1 in color). (*Musicalia* 6). ISBN 88-7096-098-6. € 20,66 ITL 40.000

This small monograph analyzes the anonymous madrigal “Da le belle contrade d’oriente” set to music by Cipriano de Rore and cited in Monteverdi’s preface to his *Fifth Book of Madrigals*. Starting with the poetical topos of the farewell of lovers at daybreak the author develops the thesis that the speaker of the madrigal is Adonis who listens to Venus’ urge not to leave and that the inspiration for text and music was Titian’s painting *Venus and Adonis* that has survived in a number of versions. The value of the brochure lies in the useful discussion of humanistic imagery of love in Venetian artistic circles in the late Renaissance, in the critical edition of the music of the madrigal, and in an excursus that deals with Monteverdi’s reading of it. But the close link to Titian seems unprovable and unnecessary. Unfortunately it resulted in a title that converts the tangential into the essential.

TS

*L’art en musique: 30 œuvres du Musée Mandet*. Riom – Puy-de-Dôme. Préface: Marie-Josée Linou. Beiträge von Marceline Brunet u.a. Riom: Musée Mandet, 1995. 72 S., zahlr. Abb. ISBN 2-910991-00-8

Das kleine, ansprechend gestaltete Buch erschließt die Sammlungen des Musée Mandet in Riom (nördlich von Clermont-Ferrand) für die Musikikonographie. Dies ist verdienstvoll, handelt es sich doch nicht um allseits bekannte, immer wieder reproduzierte Meisterwerke. Jedes der dreißig Bildwerke ist zumeist auf einer Doppelseite ausführlich beschrieben und abgebildet. Ausnahmslos handelt es sich um gute Farbproduktionen; wo erforderlich, sind Detailvergrößerungen der relevanten Motive beigelegt. Die Bestände sind vielfältig, entsprechend bunt ist die Zusammenstellung. Der Bogen spannt sich von dekorativer Wandmalerei im Entrée des Museums — musizierende Putten des in Riom gebürtigen Malers Alphonse Cornet (1839–98), der auch sonst am häufigsten vertreten ist — bis hin zu einem bemerkenswerten *Musenschild* des 16. Jahrhunderts. Der Schwerpunkt liegt auf Gemälden des 17. und 18. (Coypel, Mera, Raoux, Saftleven, Regnault, Valentin u.a.) sowie des 19. Jahrhunderts (Giraud, Delort, Haudebourt-Lescot). (Da die Reihenfolge im wesentlichen einem imaginären Parcours durch das Museum folgt und sich die Bestände auf zwei Gebäude verteilen, wäre ein Lageplan zweckmäßig gewesen.) Die von mehreren Autoren verfaßten Artikel sind konzeptionell vereinheitlicht und sorgfältig recherchiert. Vier historische Entwürfe des E.-H. Thevenot für Glasfenster mit Darstellungen musizierender Engel in der Sainte-Chapelle zu Riom (Nr. 13) sind sogar um einen Grundriß der Kirche und Diagramme der Maßwerkfenster ergänzt, was eine exakte Lokalisierung der Scheiben vor Ort ermöglicht. Damit liegt ein signifikanter Beitrag zur Erfassung musikikonographischer Bestände in den Museen Frankreichs vor, die bisher ja nur in Paris mit dem großen Projekt des Katalogs der Musikdarstellungen des Louvre vorangetrieben wird (Folge 1 von Nicole Lallement und Brigitte Devaux ist bereits als “Inventaire des tableaux à sujets musicaux du musée du Louvre: 1. L’École italienne des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles”, *Musique – Images – Instruments* 2 (1996): 235–59) erschienen. Es bleibt zu hoffen, daß dieses Beispiel Schule macht. Schade, daß Sach- und Personenregister fehlen, und merkwürdig, daß das Ganze *L’art en musique* heißt und nicht umgekehrt.

BT

EZIO GENOVESI, *Le grottesche della “Volta Pinta” in Assisi*. Assisi: Accademia properziana del Subasio, 1995. 63 S., 36 Taf., eine Falttaf. € 15,49 ITL 30.000

Wir haben aus Versehen den Lesern des letzten Bandes die Ankündigung dieser Broschüre vorenthalten. Es handelt sich um eine ansprechende Monographie über die halb figürlichen, halb dekorativen Malereien im Palazzo del Governatore in Assisi. Der Palazzo öffnet sich auf den Hauptplatz der Stadt mit einem offenen Gewölbengang, der “Volta pinta”. Er wurde im 16. Jahrhundert von Rafaellino del Colle mit Grottesken und kleinen eingestreuten Szenen ausgemalt, die ihr Vorbild in Raffaels Logetta des Kardinals Bibbiena im Vatikan haben. Genovesi spürt diesem und anderen Vorbildern und der Person des Auftraggebers nach, beschreibt sorgfältig die Gesamtanlage (mit Falttafel) und die einzelnen Teile und geht auf emblematische und mythische, musikalische und nicht-musikalische Bezüge ein (illustriert durch viele Abbildungen). Die kleinen Szenen stellen Geschichten von Apollon und Marsyas, Dädalus und Ikarus, Phaetons Fall, und Venus und Cupido dar. Das Büchlein sei jedem empfohlen, der sich mit dem unerschöpflichen Reichtum bildnerischer Ideen in der italienischen Renaissance beschäftigt.

TS

*Medioevo musicale nel territorio di Alessandria*. A cura di Silvana Chiesa. Cavallerleone: Scolastica Editrice, 1997. 96 S., Abb. ISBN 88-87008-21-3 € 7,75 ITL 15.000

*Medioevo musicale in Asti e nel suo territorio*. A cura di Giuseppe Gai e Donatella Gnetti. Mondovì: Arte grafiche DIAL, 1997. 72 S., Abb. € 7,75 ITL 15.000

*Medioevo musicale nel Marchesato di Saluzzo*. A cura di Carla Bianco. Cavallermaggiore: Gribaudo, 1996. 80 S., Abb. € 7,75 ITL 15.000

*Medioevo musicale a Torino e nel suo territorio*. A cura di Cristina Santarelli. Mondovì: Arte Grafiche DIAL, 1996. 112 S., Abb. € 9,30 ITL 18.000

Diese vier Broschüren erschienen als Begleitpublikationen zu Ausstellungen, die vom *Istituto per i Beni Musicali in Piemonte* organisiert wurden. Jede enthält ein paar bebilderte Aufsätze verschiedener Autoren, die das mittelalterliche Musikleben der jeweiligen Gegend aufgrund von Archiv-, Text- und Bildquellen und Musikhandschriften beschreiben. Besonders viel Unbekanntes findet sich bei den Freskenmalereien. Der Turiner Band geht vor allem auf drei berühmte Zimelien ein, die illustrierte Isidorhandschrift (D.III.19), die Beatusapokalypse (J.II.1) und das Fragment T.III.2 mit spätmittelalterlicher Mehrstimmigkeit. Die ikonographischen Aufsätze von Carla Bianco und Cristina Santarelli haben wir separat in der *Bibliographia* des *Jahrbuchs* (Bd. 14/15) aufgeführt.

TS

*Für Aug' und Ohr. Musik in Kunst- und Wunderkammern*. [Ausstellungskatalog]. Kunsthistorisches Museum Wien, Schloß Ambras bei Innsbruck, 7. Juli bis 31. Oktober, 1999. Hrsg. von GERHARD STRADNER und THOMAS TRABITSCH. Milano: Skira, 1999. 170 S. inkl. zahlr. Abb. ISBN 3-85497-004-8. € 32,70 ATS 450,-

Katalog und Ausstellung wurden aus Anlaß der Ambraser Festspiele zusammengestellt. Die 81 Exponate bestehen in Musikinstrumenten aus dem 16.–19. Jahrhundert, sowie als Ergänzung Gemälden, Musikerporträts und Kleinkunst. Viele Objekte stammen aus der Wunderkammer, die Erzherzog Ferdinand II. im 16. Jahrhundert auf Schloß Ambras anlegte und die bis ins 18. Jahrhundert erweitert wurde. Es befinden sich darunter nicht nur Instrumente, die von Mitgliedern der Hofkapelle gespielt worden waren, sondern auch solche, die mehr als Prunkobjekte gebaut wurden. Die Mehrzahl der Exponate ist von ausgesuchter Qualität und Seltenheit; das Ganze bildet eine echte Zimeliensammlung, die auch den Besucher von heute noch das Wundern lehrt. Zur Ausstellung erschien ein Katalog in Folioformat, der sämtliche Exponate farbig und in erstklassiger Qualität abbildet und beschreibt. Er wurde von Gerhard Stradner und Thomas Trabitsch redigiert und enthält Beiträge zur Instrumentenkunde und Aufführungspraxis.

Inhalt: Gerhard Stradner ("Musikinstrumente für Aug' und Ohr", "Musiker und ihre Instrumente", "Aussagen zur Praxis des Spielens weltlicher Musik bei Johann Baptist Samber, Salzburg 1707"), Veronika Sandbichler ("Die Kunst- und Wunderkammer Erzherzog Ferdinands II."), Florence Gétreau ("Musikinstrumente in allegorischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts"), Robert Lindell ("Von den Niederländern zu den Italienern"), Renato Meucci und Gerhard Stradner ("Musikinstrumente der Renaissance in den Aufzeichnungen von Giovanni Filoteo Achillini, Bologna, um 1510"), Frank P. Bär ("Museum oder Wunderkammer? Die Musikinstrumentensammlung Manfred Settalas im Mailand des 17. Jahrhunderts"), Hans Ulrich Roth ("Überlegungen zum barocken Streich-Ensemble") sowie Dieter Kirsch ("Zur Frühgeschichte der Mandora").

TS

*O Musica, du edle Kunst – Musik und Tanz im 16. Jahrhundert / Music for a While: Music and Dance in 16th-Century Prints*. [Exhibition catalogue]. Neue Pinakothek, Munich, 7 July – 12 September 1999. Edited by THEA VIGNAU-WILBERG. Munich: Staatliche Graphische Sammlung, 1999. 224 pp., ill. ISBN 3-927803-29-4. € 17,90 DEM 35,-

This exhibition of seventy sixteenth-century woodcuts, engravings and etchings — mostly from the Low Countries — is of extraordinary quality.

It happens rarely enough that art historians enter the realm of musical iconography and organize exhibitions of this kind. Mrs. Vignau-Wilberg is curator of the department of Dutch prints that houses more than 10,000 items and has put together a remarkable selection — all in first-rate condition, many coming from an early print run. Among the exhibits the *Triumphzug Kaiser Maximilians* and the series of *Bildmotetten* have particular prominence. The musical notation in the latter is enlarged and the visitor has the possibility to li-

sten via earphones to recordings of the music made on the basis of transcriptions from the originals and performed by a local choir.

The material is grouped in a number of sections, that cover very well the gamut of themes from the sacred to the secular and from the symbolic/emblematic to the naturalistic kind with an orientation towards performance: I. Harmony of Spheres and Angelic Chorus; II. Allegory in Music; III. With Drums and Trumpets: Triumphs and Entries; IV. From Courtly Ornament to Music at Home; V. Folk Music and Art Music; VI. The Power of Music; VII. *Bildmotetten*. The list of artists reads like a gallery of *viri illustri*: Israhel van Meckenem, Burgkmair, Lucas van Leyden, Goltzius, Galle, the Sadeler, to name only a few. For the catalogue Vignau-Wilberg has found a convincing mode of presentation. In the main section (180 pages) she discusses each of the themes, exemplifying with the exhibited items the iconographic development, the social and intellectual history, and the performance practice. This allows her to reduce the size of the descriptions in the catalogue proper. Here, only the technical details, the captions (with translations) and the bibliography are given for each item. Every print is reproduced. The bibliography has an encyclopaedic quality, and from the technical and aesthetical point of view, too, this catalogue meets the highest standards of book making.

TS

EMILIO CASARES RODICIO, *La Imagen de Nuestros Músicos del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. Madrid: Fundación Autor, 1997. 282 S. einschl. 680 Abb. teilweise farbig. ISBN 84-8048-226-5.

Der Autor hat unter Zuhilfenahme verschiedener spanischer Archive und auf der Basis von einschlägigen Zeitschriften und Büchern eine einzigartige Porträtsammlung spanischer Komponisten zusammengestellt. Die Galerie reicht von zwei «Porträts» von Cristobal Morales (1500–1553) — in Form einer Radierung von 1711 und einer emblematisch dekorierten Lithographie von 1894 — bis zu María Teresa Prieto (1908–1982) — zwei Photographien, deren eine sie in einer Gruppe mit Strawinsky zeigt. Bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstammen die Bilder den verschiedensten Medien; danach sind die Vorlagen fast ausschließlich Holzstiche und Photographien. Es wird eine ganz bestimmte Realität angestrebt, die einerseits Karikaturen und abstraktere Darstellungsmodi ausschließt, andererseits nachempfundene oder erfundene Porträts späterer Generationen einbezieht. Der Bildnachweis gibt immer die Quelle an, aber nicht immer die Technik und die Formate der Originale. Ein Namensregister der jeweiligen Hauptperson erschließt das Korpus.

TS

*La musica ritrovata. Iconografia e cultura musicale a Ravenna e in Romagna dal I al VI secolo*. [Ausstellungskatalog]. Ravenna, San Vitale 1997. Ravenna: Longo, 1997. 128 S., zahlreiche s.-w. und Farabbildungen. ISBN 88-8063-128-4

Anlässlich der Gründung einer Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali in Ravenna als Ableger der Universität Bologna fand eine der Musik der Glanzzeit Ravennas gewidmete Ausstellung statt. Die 40 Exponate stammen aus Museen der Region (Ravenna, Rimini, Forlì, Bologna etc.). Sie umfassen Terrakotten, Töpferwaren, Reliefs, Mosaiken, Bronzeglocken (in verschiedensten Formen) und Zimbeln, Sarkophagreliefs, eine Elfenbeinschnitzerei und anderes mehr. Der Katalog und der archäologische Beitrag "Archeologia e musica" stammen von Maria Grazia Maioli. Daniela Castaldo steuert einen Aufsatz "I temi figurativi" bei, in welchem sie eine Fülle von kaum bekannten weiteren Denkmälern bezieht. Donatella Restani geht in ihrem Beitrag "Cultura musicale nella Ravenna di Boezio" auf den musiktheoretischen Wissensstand in der römischen Spätantike ein. Mit dem Band wird ein wichtiger Schritt in der Erforschung der Bildenden Künste der Spätantike getan, die mit Günter Fleischhauers *Etrurien und Rom* vor 37 Jahren begonnen hat.

TS

*Le immagini della musica. Atti del seminario di iconografia musicale... Roma 31 maggio–3 giugno 1994*. A cura di Francesca Zannoni. Roma: Palombi, 1996. 219 S., Abb., 1 Farbtaf. ISBN 88-7621-118-7. € 18,08 ITL 35.000

Der Kongreß hatte vier Träger: Associazione delle Biblioteche Italiane d'Arte, Biblioteca di Archeologia di Storia dell'Arte, Fondazione Italiana per la Musica Antica und das Istituto della Enciclopedia Italiana. Für die Einzeltitel siehe die *Bibliographia* im Band 14/15 des *Jahrbuchs*.

Der erste Teil des Bandes enthält musikikonographische Aufsätze zu folgenden Themen: Wissenschaftsgeschichte (Tilman Seebaß), Porträtkonographie (Franca Trinchieri Camiz, Giancarlo Rostirolla, Agostina Zecca Laterza),

## *Notitiae*

Engelskonzerte (Cristina Santarelli, Rodolfo Baroncini), illustrierte Musikhandschriften (Emilia Anna Talamo), Triumph- und Festbilder (Stefania Macioce), Aufführungspraxis (Renato Meucci), multimediale Kunst (Mirella Bentivoglio), Notation als Graphik (Fausto Razzi, Daniele Lombardi). Wie so oft bei Kongreßberichten ist die Qualität der Beiträge sehr unterschiedlich; bis zu einem gewissen Grade wird das wettgemacht durch die Buntheit der Themen und der methodischen Ansätze. Der zweite Teil enthält aus der Feder Elena Ferrari Barassis eine Einführung in das italienische Projekt einer Erfassung musikikonographischer Quellen, das von der Scuola di Paleografia e Filologia Musicale der Universität Pavia (Zweigstelle Cremona) betreut wird, und Erläuterungen des dort verwendeten Katalogisiersystems *Pretorius* von Carla Tessari und Antonino Marcellino.

Erfreulicherweise ist das Buch wohlfeil dank der finanziellen Unterstützung der Drucklegung durch verschiedene Institutionen.

TS

## Directions to Contributors

The purpose of *Imago Musicae* is the publication of original articles on the representation of music in the visual arts and the relation between music and art. The official languages are English, German, and French; Italian and Spanish are possible too.

**Manuscripts.** All material should be typed double-spaced with wide margins. Footnotes, bibliography, list of illustrations, musical examples, etc. should be typed (double-spaced) on separate sheets. To preserve anonymity during the refereeing process the author's name and full address should appear only on the cover sheet together with the title. The layout allows for main text with footnotes, and excursuses (in *petit*) without footnotes. Quotations in non-modern languages should be given in their original form in the main text with translation in a footnote. Modern language quotations are given in the main text without translation.

**Bibliographic references** should conform to the *Chicago Manual of Style* (chapter 16). References to publications, including the first reference, should take the short form showing the author's family name, the date of publication, and the page number(s), e.g. Bowles 1977: 149, or Winkler 1913: 277–8. At the end of the article, on separate sheets a bibliography should be given with the full form of these references, e.g.

Bowles, Edmund A.

1977 *Musikleben im 15. Jahrhundert*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. (*Musikgeschichte in Bildern* vol. 1, fasc. 8).

Winkler, Friedrich

1913 "Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit." *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6: 271–80.

**Illustrations.** The photographs must be of the highest quality and taken directly from the original, but if that is impossible must be of quality as if they were. They should be printed on high gloss paper, and no smaller than 13 × 18 cm. Except for photos from woodcuts and engravings (where high contrast is preferable) the prints should be made from continuous-tone negatives. Drawings should be in black ink on white drawing paper. It is the author's responsibility to obtain permission to reproduce material. Each photograph must be numbered consecutively on the back and include the author's address (do not use ballpoint).

The captions (typed double-spaced on a separate "List of Illustrations") should be brief, e.g.

1. Tintoretto, *Musizierende Frauen*. Dresden, Gemäldegalerie (destroyed). – Photo: Alinari-Violet
2. Drawing of the outside of shaman drum. – Photo: after Klements 1890: II, 2, pl. V

**Submission.** The manuscript should initially be submitted in triplicate (in duplicate from overseas), together with good photocopies of the illustrations. The final version of accepted articles should, wherever possible, be submitted on floppy-disk (MS-DOS Wordperfect) together with a print-out and with photographs.

## Hinweise für Autoren

*Imago Musicae* dient der Veröffentlichung von musik- und kunsthistorischen Originalartikeln über die Darstellung der Musik in der bildenden Kunst und die Beziehungen zwischen Musik und bildender Kunst. Die offiziellen Sprachen sind Deutsch, Englisch und Französisch; Italienisch und Spanisch sind möglich.

Das ganze **Manuskript** soll mit doppeltem Zeilenabstand und breiten Rändern getippt sein. Fußnoten, Bibliographie, Liste der Abbildungen, Notenbeispiele etc. gehören auf getrennte Blätter (ebenfalls mit doppeltem Zeilenabstand getippt). Zur Gewährleistung der Anonymität während der Beurteilung durch Gutachter soll der Name und die Adresse des Autors nur auf einem Vorsatzblatt zusammen mit dem Titel erscheinen. Die Aufsätze können aufgliedert werden in den Haupttext mit Fußnoten und in Exkurse (die in kleinerem Druck erscheinen) ohne Fußnoten. Schwerverständliche Zitate in nicht-modernen Sprachen werden im Text im originalen Wortlaut gebracht und in einer Fußnote übersetzt.

Die **Zitierweise** richtet sich nach dem *Chicago Manual of Style* (Kapitel 16). Nachweise erfolgen in Kurzform bestehend aus dem Geschlechtsnamen des Autors, dem Erscheinungsjahr und der Seitenzahl, z.B. Bowles 1977: 149, oder Winkler 1913: 277–8. Am Ende des Aufsatzes folgt auf Separatblättern die Bibliographie mit den vollständigen Literaturangaben, z.B.

Bowles, Edmund A.

1977 *Musikleben im 15. Jahrhundert*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik. (*Musikgeschichte in Bildern* Bd. 3, Lfg. 8).

Winkler, Friedrich

1913 "Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit." *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6: 271–80.

**Abbildungen.** Wir bitten Sie dringend, nur erstklassige, direkt vom Original aufgenommene Photos zu schicken, auf Hochglanzpapier abgezogen und im Format 13 x 18 oder größer. Außer bei Aufnahmen von Holzschnitten und Kupferstichen, wo sich Photos mit hartem Kontrast besser eignen, sind Abzüge von Halbtonnegativen zu verwenden. Zeichnungen müssen in schwarzer Tusche auf Zeichenpapier ausgeführt sein. Das Einholen der Abdrucksrechte ist Sache des Autors. Die Photos sollen auf der Rückseite durchgehend nummeriert sein und den Namen und die Adresse des Autors enthalten (ja nicht Kugelschreiber verwenden!). Die Bildlegenden sollen möglichst knapp sein und auf einem getrennten Blatt mit doppeltem Zeilenabstand stehen, z. B.

1. Tintoretto, *Musizierende Frauen*. Dresden, Gemäldegalerie (zerstört). – Photo: Alinari-Violet

2. Zeichnung auf der Außenseite einer Schamanentrommel. – Photo nach Klements 1890: II, 2, Tf. V

**Procedere.** Das Manuskript soll vorerst in dreifacher Ausführung (bei Autoren aus Übersee in zweifacher Ausführung) zusammen mit guten Photokopien der Abbildungen eingesandt werden. Die endgültige Fassung sollte wenn möglich auf Diskette (MS-DOS Wordperfect) eingesandt werden zusammen mit einem Ausdruck und den Originalphotos.

## Auctores

Prof. Dott. Luigi Beschi, Via Tommaso Salvini, 2/A, I-00197 Roma, Italia

Maurice Brock, Centre des Etudes Supérieures de la Renaissance, 59, rue Néricault-Destouches,  
Boîte postale 1328, F-37013 Tours, France

Prof. Kermit Champa, Department of History of Art and Architecture, Brown University, Box 1855,  
Providence, RI 02912, U.S.A.

Pier Maurizio Della Porta, Laboratorio Medioevale, POB 62, I-06081 Assisi, Italia

Prof. Dr. Marie Madeleine Fontaine, U.F.R. de Littérature française et comparée, Université de  
Paris-Sorbonne; 1, rue Victor Cousin, F-75230 Paris, France

Ezio Genovesi, Rhode Island School of Design, Piazza Cenci, 56, I-00186 Roma, Italia

Dr. Florence Gétreau, Conservateur au Musée national des arts et traditions populaires; 6, Avenue du  
Mahatma Gandhi, F-75116 Paris, France; e-mail: florence.getreau@culture.gouv.fr

Dott. Raimondo Guarino, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, Via Barberia, 4,  
I-40123 Bologna, Italia; e-mail: raguarin@tin.it

Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser, Westendstr. 82, D-60325 Frankfurt am Main, Deutschland

Prof. Dott. Warren Kirkendale, via dei Riari, 86, I-00165 Roma, Italia

Prof. Tilden A. Russell, School of Music, Southern Connecticut State University, New Haven, CT, U.S.A.;  
e-mail: russell\_t@scsu.c+stateu.edu

Dr. Philippe Vendrix, C.E.S.R., 59 rue Néricault-Destouches, F-37000 Tours, France;  
e-mail: vendrix@univ-tours.fr

\*

Prof. Dr. Peter Ackermann, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main,  
Eschersheimer Landstraße 29-39, D-60322 Frankfurt am Main, Deutschland

Dr. Ann Buckley, University Music School, 11 West Road, Cambridge CB3 9DP, United Kingdom

a. Prof. Dr. Monika Fink, Musikwissenschaftliches Institut der Universität, Karl-Schönherr-Str. 3, A-6020  
Innsbruck, Österreich; e-mail: monika.fink@uibk.ac.at

Prof. Katherine A. McIver, Dept. of Art and Art History, School of Arts and Humanities,  
University of Alabama at Birmingham, 113 Humanities Building, 900 13th Street South, Birmingham,  
Alabama 35294-1260, U.S.A.

PD Dr. Volker Saftien, Universität Stuttgart, Historisches Institut, Abt. Historische Verhaltensforschung,  
Keplerstr. 17, D-70174 Stuttgart, Deutschland

\*

Prof. Dr. Tilman Seebaß, Editor IMAGO MUSICAE, Musikwiss. Institut der Universität,  
Karl-Schönherr-Str. 3, A-6020 Innsbruck, Österreich; Tel: +43/512/507-4311, Fax: +43/512/507-2992,  
e-mail: imago.musicae@uibk.ac.at

Dr. Björn R. Tammen, Review Editor IMAGO MUSICAE, Musikwiss. Institut der Universität, Karl-  
Schönherr- Str. 3, A-6020 Innsbruck, Österreich; Fax: +43/412/507-2992;  
e-mail: imago.musicae@uibk.ac.at



Printed in Italy  
by **Genesi Gruppo Editoriale**  
Città di Castello, June 2001