

Title: Einsteins Frottola und ihr Erbe

Author(s): Giovanni Zanovello

Source: *Das italienische Madrigal : Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert« und die Folgen*, ed. by Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz; Dresden, musiconn.publish 2025, (= troja. Jahrbuch für Renaissancemusik 20), p. 267–277.

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v20223943>

Creative Commons license: CC BY-SA



Vorliegende Publikation wird unter obengenannter CC-Lizenz durch musiconn.publish im Open Access bereitgestellt.

musiconn.publish dient der kostenfreien elektronischen Publikation, dem Nachweis und der langfristigen Archivierung von musikwissenschaftlicher Fachliteratur. Auch Arbeiten aus der Musikpädagogik und der Künstlerischen Forschung mit Musikbezug sind willkommen. Außerdem bietet musiconn.publish die Möglichkeit zur digitalen Publikation von wissenschaftlichen Noteneditionen.

musiconn.publish ist ein Service des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft (musiconn – für vernetzte Musikwissenschaft), der von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert und gemeinschaftlich von der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden und der Bayerischen Staatsbibliothek München betrieben wird.

Weitere Informationen zu musiconn.publish finden Sie hier: <https://musiconn.qucosa.de/>

Eine Übersicht zu allen Services von musiconn finden Sie hier: <https://www.musiconn.de/>

Das italienische Madrigal.

Alfred Einsteins »Versuch einer Geschichte
der italienischen Profanmusik im 16. Jahrhundert«
und die Folgen

Herausgegeben von

Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz

Die Tagung im Jahr 2022, auf die dieser Band zurückgeht, und diese Publikation erfuhren großzügige Unterstützung. Wir danken herzlich unseren Förderern:



Eine Veröffentlichung von musiconn.publish –
dem Open-Access-Repository für Musikwissenschaft

Sächsische Landesbibliothek –
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Zellescher Weg 18
01069 Dresden



© 2025 Autor*innen

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 DE zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das ggf. abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.



Layout: Sebastian Bolz und Moritz Kelber
Cover: Moritz Kelber

ISSN: 2513-1028

DOI: <https://doi.org/10.25371/troja.v2022>

Inhalt

Sebastian Bolz, Moritz Kelber, Katelijne Schiltz Vorwort	9
Abkürzungen	18
Sebastian Bolz Alfred Einsteins <i>Das italienische Madrigal</i> . Zur Entstehung eines musikwissenschaftlichen Buchs	19
Anna Magdalena Bredenbach Das Madrigal erzählen. Alfred Einsteins Gattungsgeschichte in narratologischer Perspektive	73
Katelijne Schiltz Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> and Analogies of the Ages	101
Benjamin Ory Alfred Einstein's Scholarship, the Italian Madrigal, and <i>The Italian Madrigal</i>	123
Moritz Kelber Concepts of Nationality and Migration in Alfred Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>	139
Laurie Stras Singing Madrigals: On the Aesthetics of Singing in Einstein's <i>The Italian Madrigal</i>	159
Christian Thomas Leitmeir Ein Riese auf Schultern von Zwergen? Einstein im Rekurs auf Forschungstradition	181
Iain Fenlon Alfred Einstein: The Early Italian Madrigal Revisited	211

Philippe Canguilhem Einstein's Musical Sources: Building a History of the Italian Madrigal from the Prints	255
Giovanni Zanovello Einsteins Frottola und ihr Erbe	267
Kate van Orden Verdelot and Arcadelt: Chanson, Madrigal, and National Style	279
Bernhold Schmid »Eine[r] der grössten Meister aller Zeiten«. Orlando di Lassos Madrigale in Einsteins Sicht	293
Paul Schleuse »Dolcemente facendola finire«: Orazio Vecchi and Einstein's Endings	311
Florian Mehlretter Das Madrigal als literarische Gattung. Der Beitrag der Romanistik nach Einstein	323
Cristina Urchueguía Trotzige Noblesse: Einstein und seine Musikverleger. Ein Melodram	343
Cristina Urchueguía Alfred Einstein als Herausgeber: Eine Bibliographie	383
Henrike C. Lange Berkeley als geistige Lebensform: Alfred Einstein's Arrival in the Bay Area	393

Der vorliegende Band ergänzt und kommentiert
die deutschsprachige Erstausgabe des titelgebenden Werks:

Alfred Einstein, *Das italienische Madrigal.*
Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik
im 16. Jahrhundert, hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025
(Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83)

Die Edition von Einsteins Text ist digital verfügbar:

DOI: 10.5282/ubm/epub.128701 (PDF)

DOI: 10.5282/ubm/data.691 (TEI, MEI)

Giovanni Zanovello

Einsteins Frottola und ihr Erbe¹

Im ersten Kapitel seines Monumentalwerks über das Madrigal äußert sich Alfred Einstein über die Frottola, eine Untergattung des italienischen Liedes, mit eher verhaltenem Lob: »So primitiv sie anmutet, sie [die Frottola] steht bereits jenseits der Grenze; sie ist nicht mehr mittelalterlich, sondern modern.«² Wir werden gleich auf Einsteins Vorbehalte zurückkommen, aber zunächst möchte ich darauf eingehen, wie er – zusammen mit Claudio Sartori, Knud Jeppesen und Walter Rubsamen – der Frottola in musikwissenschaftlichen Kreisen zur Bekanntheit verholfen hatte.³ Einsteins Narrativ etablierte die Gattung für Generationen als legitimes und internationales Forschungsgebiet. Ohne seine Arbeit hätte diese ephemere Liedgattung vielleicht nie das Maß an Interesse gefunden, das ihr zuteilwurde. Die italienische Forschung hätte sich wahrscheinlich nur mit Teilen des Repertoires befasst, mit einem vorhersehbaren Schwerpunkt auf bestimmten Musikzentren und Persönlichkeiten. Die internationale Forschung wiederum hätte wohl Jahrzehnte gebraucht, um überhaupt von der Existenz der Gattung zu erfahren.

In diesem Beitrag werde ich Einsteins Konzept der Frottola analysieren und dabei kurz auf ihren Kontext sowie auf die narrativen Strategien eingehen, die dabei zur Anwendung kommen. Anschließend werde ich einige Reaktionen auf Einsteins Zuspitzung diskutieren, um zu zeigen, wie sich der Umgang mit seinen Texten entwickelt hat. Während die Wissenschaft die vorhandenen Informationen über italienisches Liedgut aufgriff und darauf aufbaute, modifizierte sie auch die Erzählung und rückte unweigerlich von dem Bild ab, das frühere Generationen gezeichnet hatten. Dennoch blieben Aspekte von Einsteins und Rubsamens Ein-

1 Ich möchte mich bei Sebastian Bolz, Moritz Kelber und Katelijne Schiltz, sowie den Sponsoren der Konferenz für die Einladung und die großzügige Gastfreundschaft in München bedanken, die diese Arbeit möglich gemacht hat. Mein Dank gilt außerdem Janosch Umbreit für die deutsche Übersetzung meines Beitrags.

2 *DIM*, S. 76.

3 Walter H. Rubsamen, *Literary Sources of Secular Music In Italy (ca. 1500)*, Berkeley 1943; Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Florenz 1948 (Biblioteca di bibliografia italiana, 18); Knud Jeppesen, *La Frottola: Bemerkungen zur Bibliographie der ältesten weltlichen Notendrucke in Italien*, Kopenhagen 1968 (Acta Jutlandica, 40:2).

fluss während des gesamten 20. Jahrhunderts im Gespräch – ein weiterer Grund, warum wir dem ursprünglichen Narrativ Aufmerksamkeit schenken sollten. Das Problem besteht meiner Meinung nach nicht so sehr darin, dass Einsteins Definition der Frottola veraltet ist, sondern darin, dass sie im Laufe der Zeit, vielleicht mit Ausnahme des »canto carnascialesco«, im Grunde zur einzigen Kategorie geworden ist, die zur Beschreibung des italienischen Liedes zu Beginn des 16. Jahrhunderts zur Verfügung steht.

Einsteins Frottola

Während der Forschungs- und Schreibaarbeit an *Das italienische Madrigal* waren die Grundlagenwerke von Jeppesen oder Sartori noch nicht verfügbar gewesen, obwohl einige von Jeppesens frühen Vorlesungen und Publikationen Einstein wichtiges Material lieferten.⁴ Wichtigster Ausgangspunkt waren jedoch die Drucke – in unserem Fall vor allem jene von Petrucci und, in geringerem Maße, von Antico. Einsteins Haltung zu den venezianischen und römischen Bänden ist ambivalent. Einerseits entsprechen die hochwertige Fertigung und die saubere graphische Gestaltung und Notation all dem, was er von der prächtigen Welt der italienischen Renaissance erwartet haben dürfte. Andererseits unterminierte ihr poetischer und musikalischer Inhalt jeden Versuch, sie wirklich mit den unsterblichen Werken der Literatur, Architektur, Philosophie und bildenden Kunst in Verbindung zu bringen, die von seinen geisteswissenschaftlichen Kolleg*innen so geschätzt wurden. Petrucci und Antico druckten zum großen Teil internationale Repertoires, was die Vorstellung von Italien als künstlerischem und intellektuellem Leitstern untergrub. Selbst die italienischen Lieder, die in der berühmten Reihe von Frottola-Bänden erhalten sind, enttäuschten Einstein. Frustriert wetterte er:

»Auch Petrucci's [Frottola-]Drucke sind, im Allgemeinen, nichts anderes als musikalischer Liebesbriefsteller, erotisches Arsenal, Anleitung zur Improvisation. Daraus erklärt sich auch die innere Zwanglosigkeit und Unbekümmertheit der Drucklegung, die äusserlich, technisch so vollkommen ist.«⁵

Im gleichen Zusammenhang beklagt sich Einstein über die musikalische Qualität. »Daraus erklärt sich die Fülle des gebotenen Materials bei scheinbar so grosser Unpersönlichkeit der Produktion, bei scheinbar so geringem Wechsel der Motive. Die Persönlichkeit, das individuelle Schöpfungstum ist erst im Keim vorhanden.«⁶

4 Sartori, *Bibliografia delle opere musicali*, und Jeppesen, *La Frottola: Bemerkungen*.

5 DIM, S. 58.

6 Ebd.

War das sehr engstirnig? Überprüfen wir seine Vorwürfe an einem konkreten Lied. Ich habe eine typische Barzelletta ausgewählt, *Chi si passe di speranza* von Alessandro Mantovano, welche Einstein in seine Ausgabe von *Anticos Drittem Buch* von 1517 aufnahm.⁷ Der Refrain greift das Motiv der Hoffnung als Nahrung für den unglücklich Liebenden auf:⁸

Chi se passe di speranza
el stentar gli par un giocho.
Po anch'io sto lieto in focho
Perch'io vivo di speranza.

*Jenen, die von der Hoffnung leben,
erscheint die Mühe wie ein Kinderspiel.
Auch ich stehe sorglos im Feuer,
da ich von der Hoffnung lebe.*

Es handelt sich hier weder um ein musikalisches noch ein poetisches Meisterwerk. Die Elemente sind modular – der *Ottionario* ist starr, mit einer tänzerischen anapästischen Eröffnung, gefolgt von einem jambischen Schema, einer relativ häufigen Intonation für diese Art von Versen. Das Vokabular ist der poetischen Tradition der Nachahmer Petrarcas entlehnt,⁹ besonders deutlich an den Reimwörtern zu erkennen, die alle auf mehrfach in Petrarcas *Canzoniere* verwendete Schemata zurückgreifen (Tabelle 1).

Reimwörter in »Chi si passe«	Gedichte mit identischen Reimwörtern in Petrarcas <i>Canzoniere</i>
giocho / focho (loco / poco) vita / aita	CXIX, CLXXV, CCLXX CCCXV XVI, XXIII, XXXVII, XLVII, LXXI, CXIV, CXXXIV, CXLIX, CCVII, CCXVI, CCXX- VII, CCCXXXI
conforto / torto / porto dolore / honore fede / crede / mercede	XV, XXVIII, CCXXXIV XCII, CCCXLIV, CCCLXVI LXXXIII, CI, CXXX, CCIII, CCCXXIV, CCCXXXIV, CCCLXVI

Tab. 1: Reimschemata in Annibale Mantovanos *Chi si passe de speranza* und Entsprechungen in Petrarcas *Canzoniere*

In seiner Vertonung scheint sich Annibale damit zu begnügen, den Rhythmus des Textes durch eine reizende Melodie und ausgeschmückte Kadenzen aufzuwerten

⁷ *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517)*, hrsg. von Alfred Einstein, Northampton, MA 1941 (Smith College Music Archives, 4), S. xi und 2–3.

⁸ Ebd., S. xi. Siehe Anhang für den vollständigen Text.

⁹ Für eine Studie des Petrarkismus im Kontext der Musik des frühen 16. Jahrhunderts siehe Giuseppe Gerbino, »Florentine Petrarchismo and the Early Madrigal: Reflections on the Theory of Origins«, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 35 (2005), S. 607–628.

(Bsp. 1). Allerdings sind Refrain und Strophe, im Gegensatz zum Großteil des zeitgenössischen italienischen Repertoires, mit eigenständiger Musik unterlegt. Vielleicht ist es übertrieben, dieses Lied als unpersönlich zu bezeichnen, wie es Einstein für die gesamte Gattung tut, aber die Frustration des Forschers erscheint im Lichte seines kulturgeschichtlichen Projekts als verständlich. Einstein war auf der Suche nach der Musik der italienischen Renaissance, und die Lieder, die er fand, waren alles andere als weltbewegend. Können wir uns vorstellen, diese Art von Liedern im Studiolo von Isabella d'Este zu hören, zwischen vergoldeten Stuckaturen, ausgesuchten Antiquitäten, Leonardos Porträt, Mantegnas *Parnaso* und Michelangelos *Cupido dormiente*? Heute können wir das. Einstein äußerte sich zum »fröhlichen Rhythmus« und zum hier vorliegenden frühen Auftreten von Vierstimmigkeit und simultaner Komposition, einem frühen Beispiel harmonischen Denkens. Aber er haderte – er hätte wirklich mehr Beweise für ein ausgeprägtes »individuelle[s] Schöpfungsfertum« brauchen können.¹⁰ Natürlich gab es in Italien Musik mit einem ausreichenden Grad an kompositorischer Raffinesse, um Einsteins spätrömantischen ästhetischen Vorstellungen zu genügen, aber sie gehörte zu der in Nordeuropa entwickelten internationalen Tradition, was der italienisch-nationalistischen Agenda widersprach, der er sich verschrieben hatte.¹¹

Die »Meisterwerk-Karte« vom Tisch, konnte der Wissenschaftler zumindest die italienische Relevanz des Repertoires hervorheben. Die Frottole tauchten, so seine Darstellung, nach einer jahrzehntelangen, fast vollständigen Lücke in den Quellen mit italienischen Liedern unvermittelt wieder auf – eine Art Wiedergeburt der nationalen italienischen Musik. Das Konzept ist natürlich problematisch, da Italien nur 14 Jahre vor Einsteins Geburt zur Nation geworden war und jedes rückwirkende nationale Argument, auf das Jahr 1500 angewandt, hinfällig ist. Liedkomponisten, so Einstein, »spielen auf dem Gebiet ihrer Kunst ungefähr dieselbe Rolle, wie in der bildenden Kunst Giotto und Duccio, als sie um 1300 die italienische Malerei von der international gewordenen byzantinischen Kunst emanzipierten.«¹² Der Übergang von der französischen Chanson und der Motette zur Frottola war also ein Übergang vom Internationalen zum rein Italienischen und unterstrich die Emanzipation der italienischen Musik. Aber wer waren dieser Giotto und Duccio, die die Musik revolutionierten? Einstein musste Bartolomeo

10 DIM, S. 58.

11 Mehr zum Thema Nationalismus siehe unten. Es ist angemessen darauf hinzuweisen, dass Einsteins Italophilie ihn nicht davon abgehalten hat, offen faschistische Forschung zu verurteilen. Siehe etwa seine schonungslose Rezension von Torrefrancas *Il segreto del Quattrocento (Music & Letters* 21 [1941], S. 392–395). Siehe hierzu auch die Beiträge von Kate van Orden und Benjamin Ory im vorliegenden Band.

12 DIM, S. 38.

[C.] Chi se pas - se di spe - ran - za El sten - tar gli par un gio - cho Poanch-

A. Chi se passe

T. Chi se passe

B. Chi se passe

io sto lie - to in fo - cho Perch io vi - vo di spe - ran - za

Bsp. 1: Refrain von Annibale Mantovanos *Chi si passe de speranza*, aus: *Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517)*, hrsg. von Alfred Einstein, Northampton, MA 1941 (Smith College Music Archives, 4), S. 2

Tromboncino (1470–nach 1534) und Marchetto Cara (ca. 1465–1525) als seine unerwarteten Vorkämpfer wählen; um sie zu stützen, musste er seinen ganzen Einfallsreichtum bemühen. »Dass dem Tromboncino die Untat an seiner Frau ungesühnt und ohne Folgen hingeht, er fällt offenbar nur kurze Zeit in Ungnade, ist ein anderer Beweis – nicht so sehr für die Immoralität der Zeit als für den Respekt vor der Begabung, vor dem Genius«,¹³ behauptet er in einer sehr komplexen Argumentation, die künstlerische Qualität aus dem angeblichen Ruf des Komponisten ableitet, der es ihm erlaubt habe, buchstäblich mit Mord davonzukommen.

Im Gegenzug platziert Einstein die Frottola strategisch im Kapitel der Vorläufer. Als Teil der »Vorgeschichte« musste das Lied nicht für sich allein betrachtet bestehen, sondern lediglich das Erwachen des nationalen Geistes markieren, der im Laufe der Zeit die eigentliche Musik der italienischen Renaissance – das Madrigal – hervorbringen sollte. Letzteres verfügte zwar über alle wünschenswerten

13 Ebd., S. 51.

Merkmale wie Raffinesse, ausdrucksstarker Gesangs, volle Vokalsprache und literarischer Anspruch, hätte aber ohne die Frottola nicht existieren können.

Bevor ich näher auf Einsteins Analyse eingehe, sollte ich anmerken, dass Frottola ein ungünstiger Begriff ist. Möglicherweise wählte Petrucci ihn aus kommerziellen Gründen als Oberbegriff für die Kompositionen, die in den ersten drei seiner Bücher italienischer Lieder versammelt sind. Dabei handelte es sich hauptsächlich um Vertonungen von Frottole oder Barzellette, aber auch um Capitoli, Oden und andere poetische Formen. Der Titel des vierten Bandes führt die verschiedenen enthaltenen Formen sogar auf; in späteren Büchern setzte sich die Einzelbezeichnung jedoch allgemein durch. Jeppesen folgte in seinem Monumentalwerk über die Gattung ebenso wie Einstein dem Beispiel Petruccis. Allerdings charakterisierte Einstein die Frottola darüber hinaus als die poetische Form, die den höfischen Inhalt, an dem er interessiert war, am ehesten einfind, im Gegensatz zum Strambotto, das er als älter und ernster ansah, oder zur Oda, die, wie er feststellte, »[t]rotz ihres vornehmen griechischen Namens [...] die primitivste Form, sich immer gleichbleibend, und auch der Entwicklung vollständig unzugänglich [ist]«. ¹⁴ Doch diese Abgrenzung funktioniert nicht recht – die Taxonomie der poetischen Gattungen und ihrer musikalischen Vertonungen ist sehr unscharf, verbindet und vermischt sie doch verschiedene kompositorische Ansätze, Medien und Aufführungssituationen. Kein Subgenre ist eindeutig dem Hof oder überhaupt einem bestimmten Ort zuzuordnen. Während Jeppesen schlicht Petruccis Allgemeinbegriff übernahm, vergrößerte Einstein die Verwirrung noch – er verwendete den Begriff Frottola sowohl für die gesamte Liedproduktion dieser Epoche, als auch, um die spezifischen Vertonungen der poetischen Frottola oder Barzelletta sowie die Untergruppe der italienischen Lieder, die an den mittel- und norditalienischen Höfen beliebt waren, zu beschreiben. Diese terminologische Diskrepanz hat wichtige Konsequenzen, auf die ich am Ende zurückkommen werde.

Der weitere Weg der Frottola

Die bemerkenswerte Wirkung von Einsteins Studie wurde bereits gebührend hervorgehoben, daher möchte ich mich auf einige beispielhafte Reaktionen auf sein Frottola-Konzept im Laufe der Zeit konzentrieren. Im Jahr 1974 wurde William Prizer mit einer später als Buch publizierten Dissertation über Marchetto Cara promoviert und machte die Frottola zu seinem lebenslangen wissenschaftlichen Vorhaben. Sein anfängliches Konzept wird aus diesem kurzen Zitat aus seiner veröffentlichten Dissertation deutlich:

14 Ebd., S. 89.

»[T]he frottola [...] is central to any consideration of Renaissance secular music, for it is the first music of the period written by native Italians. Further, it is the direct outgrowth of the unwritten tradition and begins as a precious, written record of it; it is one of the first genres to be written on a strong, harmonic bass and to move in clear, almost tonal progressions; and it is an important predecessor of the madrigal.«¹⁵

Prizer widersprach Einstein in einer Reihe kleinerer Fragen, doch der konzeptionelle Hauptunterschied war eindeutig dem Einfluss von Nino Pirrottas Studie *Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy* aus dem Jahr 1966 geschuldet, in der Pirrotta die ungeschriebene Tradition der italienischen Musik als Erklärungsansatz für die Lücke in den musikalischen Quellen des 15. Jahrhunderts einführte.¹⁶ Prizer – wärmstens aufgenommen in italienischen akademischen Kreisen – gab weder die nationalistischen Annahmen, die er sowohl mit Einstein als auch mit Pirrotta teilte, noch das Verständnis von der Frottola als der Vorläuferin des Madrigals auf, zumindest nicht in seinen frühen Veröffentlichungen.

Zur selben Zeit nahm auch Francesco Luisi Einsteins Idee von der Frottola als der Wiedergeburt von Traditionen des frühen Quattrocento und der Emanzipation des italienischen Genius auf:

»[Italian music] had miraculously survived the blow of Franco-Flemish aesthetics and had been kept alive by a real performing tradition which, although it did not take advantage of the current systems of mensural notation, had managed to arrive almost intact to the generation that at that point received its legacy.«¹⁷

In Luigis Schilderung ist der Kontakt zwischen nördlichen und südlichen Musiktraditionen kein Moment der gegenseitigen Beeinflussung und des Wachstums, sondern trägt Züge von ernster Konkurrenz. Die franko-flämische Tradition bedroht das Überleben und die Integrität der italienischen, deren nicht-schriftliche Überlieferung im Hintergrund ihr »beinahe unversehrtes« Überleben sichert.

Meines Wissens wurden diese nationalistisch-teleologischen Ideen erstmals in James Haars und Iain Fenlons Einleitung zu ihrem Band *The Italian Madrigal*

15 William F. Prizer, *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara*, Ann Arbor, MI 1980, S. 105.

16 Nino Pirrotta, »Music and Cultural Tendencies in 15th-Century Italy«, *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966), S. 127–161. Zu Prizers wissenschaftlichem Profil in Italien siehe auch Gilberto Scudieri, »Nel ›bel paese là dove ›l si suona‹: Bill Prizer in Mantua«, *Sleuthing the Muse: Essays in Honor of William F. Prizer*, Hillsdale 2012, S. 485–498.

17 Francesco Luisi, *Del cantar a libro ... o sulla viola. La musica vocale nel Rinascimento: Studi sulla musica vocale profana in Italia nei secoli XV e XVI*, Rom 1977, S. 95.

in the Early 16th Century kritisiert. Indem sie die Beziehung zwischen Frottola und Madrigal nach einer eingehenden Untersuchung der musikalischen Quellen ab den 1520ern neu definierten, warfen die beiden Forscher Einstein »cultural evolutionism« vor und bestritten, dass das vollstimmige italienische Madrigal die Form sei, zu der das italienische Lied notwendigerweise hinstrebe. Zudem kritisierten sie Einsteins Sicht auf den *petrarchismo*, als »an escalator of ascending taste«, der Komponisten über die restriktiven Texturen der Frottola hinaus zur »balanced euphony« des Madrigals trieb.¹⁸

Sabine Meines umfangreicher Band aus dem Jahr 2013 ist die neueste großformatige Studie zu diesem Thema.¹⁹ Wir müssen das Buch gar nicht erst öffnen, um Meines Fokus zu erkennen – der Titel verortet die Frottola unzweideutig an den italienischen Höfen. Gleichzeitig bietet er eine Chronologie, die (fast) exakt mit Petruccis Druckproduktion übereinstimmt. Das Umschlagbild, Caras *Forse che sì forse che no*, geschrieben in einem Labyrinth an der Decke des Palazzo Ducale in Mantua, ganz zu schweigen von dem goldenen Hintergrund, definiert den Hof als den Schauplatz ihres Narrativs. Ohne ihren Methodenfundus oder ihre hochaktuellen Ansätze zu Mäzenatentum, Performance, geschlechtlichen Kodierungen von Musik, literarischer Nobilitierung und Material Culture in Abrede stellen zu wollen, hält Meine am ausschließlichen Interesse für jenes Lieblingsrepertoire Einsteins fest und wirft nur gelegentlich einen Blick auf den Rest des italienischen Liedkosmos.

Durch die Übernahme von Einsteins Fokus auf die höfische Frottola und ihre Verbindungen zum Madrigal verloren die meisten Forschenden das Interesse an den Vorgängen in den anderen Liedrepertoires Italiens. Dies wird in neueren Beiträgen von Forscher:innen angesprochen, deren Arbeit weniger unmittelbar mit Einstein verbunden ist. Einsteins enger Fokus lenkte von jenen nicht-schriftlichen Praktiken ab, die etwa den Großteil von Blake Wilsons neuerer Forschung ausmachen. Diese Praktiken, so betont Wilson, begannen viel früher und dauerten während der Blütezeit des höfischen Liedes und noch lange nach dessen Niedergang an.²⁰ Auch Elizabeth Elmi hat mit einer erhellenden Analyse und Bestandsaufnahme der musikalischen und dichterischen Quellen Südtaliens zur Erweiterung des Feldes beigetragen. Zusätzlich zu historiographischen Neuheiten, die jenseits der Grenzen dieses Bandes liegen, hat Elmi das Forschungsinteresse wieder auf eine Reihe von Quellen aus Süditalien gelenkt, die von Praktiken, die Einstein

18 Iain Fenlon und James Haar, *The Italian Madrigal in the Early Sixteenth Century. Sources and Interpretation*, Cambridge 1988.

19 Sabine Meines, *Die Frottola: Musik, Diskurs und Spiel an italienischen Höfen 1500–1530*, Turnhout 2013.

20 Siehe Blake Wilson, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy: Memory, Performance, and Oral Poetry*, Cambridge 2020.

beschrieb, schon Jahrzehnte früher bezeugen. In ihrer Forschung deckt sie auch die Verbindungen zwischen diesen Quellen und jenen auf, die an den norditalienischen Höfen und anderen musikalischen Zentren entstanden.²¹ Zuletzt habe auch ich mich in jüngeren Aufsätzen mit der Dissonanz zwischen der gängigen höfischen Verortung der Frottola und dem Umstand, dass ein großer Teil des Repertoires – ganz zu schweigen von einigen der wichtigsten Komponisten – aus dem Veneto – einer Region ohne Höfe – zu stammen scheint, auseinandergesetzt. Mein Vorschlag lautet, leicht vereinfacht, dass das von Einstein untersuchte Untergenre die frühe höfische Vereinnahmung eines Repertoires darstellt, das zuvor an verschiedenen Orten, darunter die Kathedralschulen des Veneto, praktiziert wurde. Das Vorhandensein populären Materials wäre hierbei leicht anhand der Tatsache zu erklären, dass die Musiker (einschließlich Marchetto Cara, Michele Pesenti und vieler anderer) in die urbane untere Mittelschicht dieser Region geboren wurden, was die Cathedralakten vielfach belegen.²² Wilson und Elmi haben wie ich betont, dass Aufführung und Anpassungsfähigkeit den ästhetischen Kern dieser Lieder darstellten. Weder die Autorität des Komponisten noch das Prestige des Textes verhalfen *Chi si pasce di speranza* zum Erfolg und auch der musikalische Charakter des Liedes gebot sicher keine Ehrfurcht. Doch wer auch immer es aufführte, musste an Ort und Stelle ein individuelles Klangerlebnis erschaffen können – Fähigkeiten, die mehr wert waren, als wir zuweilen zuzugeben gewillt sind.

Die Frottola und die Dunkelheit

Dies führt mich zurück zu meiner Einschätzung von Einsteins Vermächtnis und dem Begriff der Frottola. Es verwundert nicht, dass wir nach 100 Jahren viele Prämissen, die seiner Studie zugrunde lagen, nicht mehr anerkennen. Auch sind wir uns, nicht weniger als Einstein es war, der Spannung zwischen seiner begrenzten Definition und der Vielfalt und Umfänglichkeit des Repertoires bewusst. Nach wie vor werden italienische Lieder des späten 15. Jahrhunderts in Textbüchern als strophisch-homophon, mit einer melodischen Ober- und untergeordneten Unterstimmen klassifiziert, die höfische, zuweilen literarische Texte vertonen. Aber in Wirklichkeit reichen die Lieder von Überresten volkstümlicher Traditionen, in Notation eingeschlossen wie in Bernstein, über kontrapunktisch

21 Siehe Elizabeth Elmi, *Singing Lyric in the Kingdom of Naples: Written Records of an Oral Practice*, Mainz 2023.

22 Giovanni Zanovello, »You Will Take This Sacred Book«: The Musical Strambotto as a Humanistic Gift«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 141 (2016), S. 1–26. Ders., »The Frottola in the Veneto«, in: *A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice*, hrsg. von Katelijne Schiltz, Leiden 2018, S. 395–414.

gesetzte Liedern, die recht nahe am internationalen französischen Repertoire liegen, und rhapsodische Vertonungen petrarkischer Dichtung bis zu metrischen Liedern in klassischem Latein und mehr. Einige sind höfischen Ursprungs, andere jedoch sicher nicht. Nichts davon ist die echte Frottola, sie alle sind es. In unserer Berufung auf Einsteins Erzählung haben wir aus den Augen verloren, dass seine Frottola gerade nicht das gesamte italienische Liedrepertoire zu Anfang des 16. Jahrhunderts darstellt. Das Licht, das er auf ein sehr begrenztes Phänomen warf, hätte uns schon vor langer Zeit Anlass geben sollen, vieles mehr, was es noch zu entdecken gibt, zu beleuchten; stattdessen waren wir so gebannt vom Rampenlicht, dass wir aufgehört haben, auf die dunkleren Bereiche außerhalb zu achten – bis vor Kurzem.

Neue Räume des italienischen Liedes

Abschließend möchte ich meinen Vorschlag wiederholen, die terminologische Verwirrung um das Wort Frottola zu korrigieren und unsere Diskussion rund um das italienische Lied, oder, genauer, der Vertonung von Liedern in auf der italienischen Halbinsel gesprochenen Sprachvarietäten, wie sie zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten verstanden und bezeichnet wurden, neu auszurichten. Dieser erweiterte Rahmen wird uns dabei helfen, eine höhere Komplexität in der kulturellen und geographischen Situation zu erfassen, als dies mit dem alten Narrativ der Fall war, angereichert mit einer bedeutend größeren Anzahl an Akteuren und Örtlichkeiten. Ein unverbrauchter Blick auf die Überlieferungssituation bereitet einem neuen Narrativ den Boden, das auf dem polyzentrischen Ursprung des Repertoires und der musikalischen Praktiken basiert. Darüber hinaus schließt das derart neu definierte italienische Lied Männer und Frauen aus verschiedenen sozialen Schichten ein und knüpft leichter an die Vielschichtigkeit in jenem Verständnis der geistigen Kultur Italiens der Zeit an, das Historiker:innen inzwischen besitzen und das sich aus einer dynamischen Mischung von volkssprachlichen, höfischen und klassenspezifischen Elementen speist. Nur so werden wir zu würdigen Schüler:innen Professor Einsteins.

Anhang: Chi si passe di speranza

Chi se passe di speranza
el stentar gli par un giocho.
Po anch'io sto lieto in focho
Perch'io vivo di speranza

Chi se pasce

La speranza è la mia vita,
mia salute e mio conforto.
La speranza ognor m'aita
contra amor, a dritto e torto
Tàl che forsi harò anchor porto
Perch'io vivo di speranza

Chi se pasce

La speranza a ogni dolore
fa patir e servir fede,
tal che alfin a grande honore
spesso exalta chi la crede,
però forsi harò mercede.
Perch'io vivo di speranza

Chi se pasce

*Jenen, die von der Hoffnung leben
erscheint die Mühe wie ein Kinderspiel.
Auch ich stehe sorglos im Feuer,
da ich von der Hoffnung lebe.*

Jenen, die von der Hoffnung leben ...

*Hoffnung ist mein Leben,
meine Errettung und mein Trost.
Hoffnung nährt mich stets
gegen die Liebe, zu Recht oder unrecht,
sodass ich vielleicht meinen Hafen erreichen werde,
da ich von der Hoffnung lebe.*

Jenen, die von der Hoffnung leben ...

*In jeder Bedrängnis hilft die Hoffnung
zu ertragen und den Glauben zu bewahren,
sodass zuletzt oft zu großen Ehren
erhöht wird, wer an sie glaubt.
Daher werde vielleicht auch ich Gnade finden,
da ich von der Hoffnung lebe.*

Jenen, die von der Hoffnung leben ...

Canzoni sonetti strambotti et frottole, libro tertio (Andrea Antico, 1517), hrsg. von Alfred Einstein, Northampton, MA 1941 (Smith College Music Archives, 4), S. xi.
Übersetzung: Janosch Umbreit

Abkürzungen

<i>DIM</i>	Alfred Einstein, <i>Das italienische Madrigal. Versuch einer Geschichte der italienischen Profanmusik des 16. Jahrhunderts</i> , hrsg. von Sebastian Bolz, München 2025 (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, 83), DOI: 10.5282/ubm/epub.128701
<i>DDT</i>	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i> , hrsg. von Rochus von Liliencron u. a., Leipzig 1892–1931
<i>DTB</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i> , hrsg. von Adolf Sandberger, Leipzig 1900–1920, Augsburg 1924–1938 (Denkmäler deutscher Tonkunst, Zweite Folge); Neue Folge (N. F.), Wiesbaden 1962 ff.
<i>DTÖ</i>	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i> , hrsg. von Guido Adler u. a., Wien 1894 ff.
<i>Grove Music Online</i>	<i>Grove Music Online</i> , hrsg. von Laura Macy, fortgesetzt von Deane L. Root, Oxford 2001 ff.
<i>LexM</i>	<i>Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit</i> , hrsg. von Claudia Maurer Zenck u. a., Hamburg 2005 ff., https://www.lexm.uni-hamburg.de/
<i>MGG Online</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online</i> , hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff.
<i>PäM</i>	<i>Publikationen älterer Musik</i> , hrsg. von Theodor Kroyer, Leipzig 1926–1940
<i>TIM</i>	Alfred Einstein, <i>The Italian Madrigal</i> , übers. von Alexander H. Krappe, Roger Sessions und Oliver Strunk, Princeton 1949

Zitate aus *Das italienische Madrigal* / *The Italian Madrigal* erfolgen in der Regel in der Sprache und Ausgabe des jeweiligen Aufsatzes. Im Sinne dieses Bandes, dem es um eine Re-Lektüre unter den Bedingungen von Original und Übersetzung geht, werden entsprechende Stellen bei Bedarf in den Fußnoten in der jeweils anderen Sprache wiedergegeben.

Sämtliche im Band enthaltenen Links wurden zuletzt überprüft am 14.03.2025.