

ABSTRACT

Armonia come ideale. Riflessioni sul "Ciclo delle Muse" di Carpi

Un ciclo affrescato rinvenuto nel 1996 nel Castello dei Pio a Carpi, formato da lunette con mezze figure di Muse con strumenti musicali, permise di identificare il piccolo ambiente in cui esso si trova con una "Camera della Musa" menzionata in un documento del 1509. Finora, sulla base delle poche pubblicazioni dedicate agli affreschi in questione, si riteneva che la scelta degli strumenti musicali rappresentati fosse il fedele specchio della prassi strumentale del tempo e che la saletta servisse per i concerti da camera del principe Alberto III Pio. In verità, i pochi documenti a noi pervenuti relativi a eventi musicali a Carpi non solo non confermano, ma piuttosto contraddicono l'idea che la piccola corte (il cui principe si tratteneva più a Roma che non nella sua residenza) abbia disposto di una sua propria vita musicale. Un esame approfondito degli strumenti che distinguono le giovani donne rivela, inoltre, che essi appartengono a categorie ben diverse fra loro. Anche se teniamo conto del fatto che, nel primo decennio del Cinquecento, la musica puramente strumentale era ancora *in statu nascendi* e che, in verità, non sappiamo niente sulla composizione di un concerto strumentale del tempo, gli strumenti rappresentati a Carpi non possono in nessun caso corrispondere a una situazione di prassi musicale. Si tratta piuttosto di un'utopia acustica evocata dalla pittura. Nell'affresco, il foglio con pentagramma retto dalla musa Calliope, le cui note sono state identificate come un brano di Josquin Desprez, compositore prediletto delle corti di Ferrara e Mantova con cui Alberto Pio era in strettissimo rapporto, indica l'ambiente intellettuale con il quale può essere collegata una tale trasgressione delle categorie di percezione sensoriale e dei limiti delle arti. Fu, infatti, per il principe di Ferrara che Josquin compose la sua prima messa a "soggetto cavato dalle parole", con un tema visivo nascosto nella musica e "visibile" solo da chi è a conoscenza delle note e della loro posizione all'interno del sistema della solmisazione. Per un breve periodo, le corti umanistiche furono così luoghi di sperimentazioni precoci quasi sinestetiche.

ZUSAMMENFASSUNG

Harmonie als Wunschbild. Überlegungen zum Musenzyklus in Carpi

Ein 1996 freigelegter Freskenzyklus im Castello dei Pio zu Carpi, bestehend aus Lünetten mit halbfigurigen Musendarstellungen mit Musikinstrumenten, erlaubte es, den kleinen Raum mit einer in einer Archivalie von 1509 genannten „Camera della Musa“ zu identifizieren. Auf der Grundlage der wenigen bisher zu dieser Dekoration erschienenen Publikationen nahm man bislang an, dass die dargestellten Instrumente die Aufführungspraxis der Zeit spiegelten und der Raum für die musikalischen Aufführungen des Alberto III. Pio genutzt wurde. In Wahrheit bestätigen die spärlichen Quellen jedoch kein musikalisches Leben am Hof von Carpi (dessen Fürst sich überdies hauptsächlich in Rom aufhielt), sondern legen eher dessen Fehlen nahe. Bei genauerem Hinsehen erweist sich außerdem, dass die Instrumente, welche die jungen Damen halten, ganz verschiedenen Kategorien angehören. Sie entsprechen in keinem Fall einer historischen Aufführungspraxis, selbst dann nicht, wenn man berücksichtigt, dass die Instrumentalmusik im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erst im Entstehen begriffen war und wir über die Zusammensetzung früher Instrumentalensembles so gut wie nichts wissen. Es handelt sich vielmehr um eine in Malerei umgesetzte akustische Utopie. Das Notenblatt, das Kalliope hält und das als Anspielung auf ein Instrumentalstück von Josquin Desprez identifiziert worden ist, dem Lieblingskomponisten der Höfe von Ferrara und Mantua, mit denen Alberto Pio engen Kontakt hielt, weist auf das intellektuelle Umfeld hin, aus dem heraus eine solche Überschreitung der sinnlichen Wahrnehmungsgrenzen denkbar wird. Eben für den Herzog von Ferrara komponierte Josquin nämlich seine erste Messe über ein „soggetto cavato dalle parole“, dessen Thema ein Fall von Augenmusik ist, erkennbar nur für denjenigen, der die Noten sieht und sie ihren Solmisationssilben zuordnen kann. Es zeigt sich so, dass diese humanistischen Höfe für kurze Zeit Orte experimenteller, geradezu synästhetischer Grenzüberschreitungen waren.

HARMONIE ALS WUNSCHBILD.
ÜBERLEGUNGEN ZUM MUSENZYKLUS IN CARPI

Bei Restaurierungsarbeiten am Palazzo dei Pio in Carpi wurde 1996 in der sog. „Rocca Nuova“ eine nahezu vollständige Freskendekoration freigelegt. Sie befindet sich im ersten Mezzanin-Geschoss, schräg unter einem kleinen Raum, der in Dokumenten des Jahres 1497 als *Camerino superiori* bezeichnet wird und vermutlich dem Humanisten-Fürsten von Carpi, Alberto III. Pio, als Studiolo diente. Beide Räume verband eine Wendeltreppe. Da die Dekoration aus einem Musenzyklus besteht, konnte sie mit einem bereits länger bekannten Dokument vom 19. Januar 1509 als *terminus ante quem* in Verbindung gebracht werden, in dem eine *Camera della Musa* im ersten Stock genannt wird¹ (Abb. 1).

Alberto Pio, 1475 geboren, musste sich als Folge von Familienstreitigkeiten die Herrschaft über Carpi seit 1499 mit Ercole I. d'Este teilen, der als Mediator aufgetreten war². Alberto hatte sich im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts häufig als Gast am Hof von Ferrara aufgehalten. Das Verhältnis zu den Este verschlechterte sich zur offenen Rivalität, als 1505 Alfonso d'Este den Thron bestieg³. 1509 erhielt Alberto Pio schließlich von Kaiser Maximilian die Anerkennung als alleiniger Herrscher über Carpi und die Erhebung in den Grafenstand⁴, konnte jedoch erst 1512 den Este wieder deren Hälfte von Carpi abnehmen⁵. Das intellektuelle Milieu Ferraras, zu dem Pietro Bembo, Lilio Gregorio Giraldi und Ariost gehörten, prägte den jungen, eher der *vita contemplativa* zugeneigten Fürsten ebenso nachhaltig wie seine Erziehung durch Aldo Manuzio und seine enge Beziehung zu seinem Cousin Giovanni Francesco Pico della Mirandola⁶. Albertos Ideal war der Philosophen-Fürst, der *princeps doctus*. So schrieb ein Mantuaner Gesandter an Isabella d'Este 1496 über ihn: «Il signor Alberto [...] volentieri staria in pace per possere studiare»⁷. Der Este-Hof kann gewissermaßen als Kaderschmiede eines solchen humanistischen Herrschertypus für das Ende des 15. Jahrhunderts gelten⁸. Der zweite Referenzort für das höfische Ideal im Sinne von Castigliones *Cortegiano* war Urbino; auch dorthin unterhielt Alberto intensive Beziehungen⁹, ebenso wie nach Mantua, dessen Hof seit 1490 von der musikalisch besonders engagierten

Isabella d'Este bestimmt wurde, mit der Alberto noch 1512 korrespondierte¹⁰. Mit einer natürlichen, später legitimierten Tochter von deren Gemahl Francesco Gonzaga, Margherita Gonzaga, war Alberto ursprünglich verlobt (die Ehe kam nicht zustande), und um sie zu besuchen, hielt er sich öfter, so 1504 und 1505, in Urbino auf¹¹. Aus seiner Feder stammen polemische Auseinandersetzungen mit den Schriften des Erasmus, die er in seinen letzten Lebensjahren verfasste¹². Ungeachtet seiner Neigungen erforderte die prekäre politische Lage seines Miniatur-Fürstentums täglichen Einsatz für dessen Erhalt; da dies mit militärischen Mitteln erreichen zu wollen absurd gewesen wäre, stieg Alberto zum geschätzten Diplomaten im Dienste von drei Päpsten, zwei französischen Königen und des Kaisers auf.

Über Albertos Hofhaltung in Carpi sind wir sehr schlecht informiert, nicht nur wegen mangelnder Quellen. Denn obwohl Alberto sich intensiv um den Ausbau seiner Residenz kümmerte, hielt er sich dort nur sehr selten auf. Seine intensive diplomatische Tätigkeit ließ das nicht zu: 1506 tritt er als Botschafter in den Dienst Francesco Gonzagas¹³, nach 1507 in denjenigen Ludwigs XII. für die Verhandlungen zur Bildung der Liga von Cambrai; er gewinnt die Protektion Julius' II., 1509-1510 ist er französischer Botschafter am päpstlichen Hof und in der Folge für Leo X. (mit dem er befreundet war¹⁴) und Maximilian I. diplomatisch tätig¹⁵, so dass er bis 1527 meistens in Rom residierte. Dort besaß er Palazzo und Vigna und gehörte zu den intellektuellen Schlüsselfiguren insbesondere des mediceischen Papsthofes, in Kontakt mit den Kreisen um Raffael, Bramante und Peruzzi. Mit letzterem war er eng befreundet; ab 1508 beauftragte er ihn mit Entwürfen für Carpi, für die Fassaden von San Nicolò, für die Sagra und für den Palazzo dei Pio¹⁶. Doch seine um Frieden und Versöhnung bemühte Pendeldiplomatie, die letztlich auf den Erhalt seines winzigen Fürstentums gerichtet war, nützte ihm am Ende wenig. Karl V. schätzte ihn nicht¹⁷, und als 1521 Leo X. sich mit diesem gegen die Franzosen verbündete, wurde Carpi im Folgejahr sowohl von



1. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Ansicht der Deckendekoration



2. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Kalliope

französischen als auch von spanischen Truppen belagert. Alberto musste sich, um die Zerstörung seiner Residenz zu vermeiden, entscheiden. Er optierte für Frankreich und wurde Gesandter Franz' I. in Rom. 1525 kam das Aus, als spanische Truppen Carpi verwüsteten und Alfonso d'Este die Gelegenheit ergriff, sich von Karl V. sämtliche Besitztümer der Pio übertragen zu lassen. Alberto nahm noch an der Verteidigung Roms während des *Sacco* 1527 teil und ging unmittelbar danach als Gesandter Clemens' VII. nach Paris, wo er 1531 nach einigen Jahren zurückgezogener schriftstellerischer Tätigkeit an der Pest starb¹⁸. Sein bronzenes Grabmonument befindet sich heute im Louvre¹⁹.

So weit in Umrissen die Person des Auftraggebers: ein Humanistenfürst, der sich vorrangig für Literatur und Bücher interessierte²⁰, zweitens für Architektur²¹, dann erst für Malerei, wobei ihm seine finanziellen Mittel nur im Falle Peruzzis, des Freundes, erlaubten, einen erstklassigen Künstler zu engagieren. Sein um 1512 entstandenes Porträt suggeriert, dass das Thema der Museen für den Dargestellten eine gewisse Bedeutung besessen haben muss: Es zeigt im Hintergrund Apoll und Bacchus mit ihren jeweiligen Tempeln, als Stellvertreter für Musik und Poesie, sowie einen tanzenden

Musenreigen²². Sein Autor, Bernardino Loschi aus Parma, stand seit dem Jahr 1500 in Diensten Albertos, wurde 1505 offiziell zum Hofmaler ernannt und von Alberto Pio in seinem Testament von 1530 lebenslang mit Kleidung und Nahrung bedacht²³.

Die Decke des Musenzimmers (Abb. 1) zeigt eine üppige Grotteskendekoration, die einen illusionistischen *Oculus* mit dem Pegasus umrankt. In den Zwickeln zwischen den Stichkappen sind Dichterbüsten in ebenfalls illusionistischen Tondi dargestellt. Die Museen stehen vor gemalten Himmelsöffnungen, welche die Lünetten wie eine Loggetta wirken lassen, als nach der höfischen Mode der Zeit gewandete und frisierte junge Damen²⁴. Von den zehn Feldern (je drei auf den Längs- und zwei auf den Schmalseiten) sind zwei zerstört. Auf ihnen müssen wir die neunte Muse und Apoll annehmen. Alessandra Sarchi hat versucht, die Museen durch den Vergleich mit anderen Musenzyklen namentlich zu identifizieren, und ich will im Folgenden ihre Namensgebung übernehmen, auch wenn die Zuordnungen deshalb problematisch sind, weil sie sich im Falle der meisten Museen in den diversen Zyklen unterscheiden. Demnach wäre die Muse mit dem Notenblatt Kalliope (Abb. 2), diejenige mit der gotischen Harfe Melpomene (Abb. 3), mit der Laute



3. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Melpomene



4. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Kleio oder Thalia



5. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Euterpe

Kleio oder Thalia (Abb. 4), mit der Doppelflöte Euterpe (Abb. 5), mit der *lira da braccio* Terpsichore (Abb. 6), mit der Schellentrommel Erato (Abb. 7), mit dem Orgelpositiv Polyhymnia (Abb. 8) und mit dem Astrolab Urania (Abb. 9). Die neunte Muse (Abb. 10) hat kein erkennbares Attribut mehr und müsste Thalia oder Kleio sein. Die Betrachtung einschlägiger früherer Zyklen ergibt, dass es durchweg keine kanonische Verbindung einer Muse mit einem bestimmten Instrument gibt, so dass ohne Beischriften jede Identifikation mehr oder weniger hypothetisch bleiben muss.

Der früheste bekannte Musenzyklus, der des estensischen *Studiolo* von Belfiore (1447), stellt zwar einen thematischen Prototyp dar; die Musen aus Belfiore sind jedoch nicht nur stilistisch weit entfernt, sie tragen auch ganz andere Attribute und kommen daher als Vorbilder für Carpi nicht in Frage²⁵. Die einzige ikonographische Übereinstimmung besteht mit einer um 1460 entstandenen, inzwischen nicht mehr als Teil des *Studiolo* von Belfiore angesehenen Musendarstellung eines Ferrareser Meisters in Budapest, die ebenfalls eine Harfe trägt, aber erst von Baxandall als

Melpomene bezeichnet wurde²⁶; deshalb wurde auch die Harfspielerin in Carpi so benannt. Die beiden Budapester Musen, Melpomene und Euterpe, stehen der Ikonographie der um 1470 vom Meister E gestochenen sog. *Mantegna-Tarocchi* nahe²⁷, mit denen die Übereinstimmung der Attribute mit Carpi etwas größer ist²⁸, allerdings nur in Bezug auf die Zuordnung einiger Instrumente; stilistisch und formal bestehen keine Verbindungen. Polyhymnia trägt dort ein Orgelportativ, Erato ein Tamburin, Euterpe eine Doppelflöte. Wenn auf den *Tarocchi* hingegen Terpsichore eine Laute zupft und Thalia eine Fidel oder einen *rebecchino* streicht, spräche dies auf den ersten Blick dafür, die Musen in Carpi umzubenennen und in der Lautespielerin Terpsichore, in der *lira da braccio*-Spielerin hingegen Thalia zu erkennen. Doch mir scheint das Instrument Terpsichores, darauf werde ich zurückkommen, absichtsvoll sozusagen „vertauscht“, so dass die Muse mit Laute in Carpi wohl doch korrekt als Thalia bezeichnet wurde.

Die Lage dieses Raumes im Verhältnis zum *Studiolo* und beider Räume zwischen repräsentativeren



6. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Terpsichore



7. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Erato



8. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Polyhymnia

Gemächern und Privaträumen erinnert an die Anordnung zweier solcher Räume übereinander im Palast von Urbino, genauer eines *Studiolo* für Gespräche im engeren Kreise im *piano nobile* und eines noch privateren Musenraumes mit angrenzender Kapelle im Erdgeschoß²⁹, und so nahm man an, dass der Musenraum in Carpi der musikalischen Unterhaltung diene, ähnlich wie Isabella d'Estes *Grotta* – doch ist in jüngerer Zeit mit guten Gründen angezweifelt worden, ob die musikalischen Aufführungen in Urbino und Mantua überhaupt in diesen kleinen Räumen stattfanden³⁰. Beide Räume waren, wie gesagt, Alberto wohl bekannt. Der *Tempietto delle Muse* von Urbino wurde von Giovanni Santi mit neun Tafelbildern der Musen und Apolls geschmückt³¹. Die Gemeinsamkeiten zwischen Carpi und dem Zyklus aus Urbino sind insofern eng, als auch dort – und erstmals in einem Malereizyklus – alle Musen (ausgenommen Urania) durch Musikinstrumente gekennzeichnet sind. Giovanni Santis Gemälde für Urbino greifen in großem Umfang auf das Vorbild der *Tarocchi* zurück, insbesondere bei der Zuordnung der Instrumente, wobei sich im Falle von Erato und Polyhymnia wieder Übereinstimmungen mit Carpi ergeben³². Im Unterschied zu diesen Vorbildern und Verwandten erscheinen die Musen in Carpi jedoch in Halbfigur vor illusio-

nistischen Öffnungen; auch in anderen Räumen des Palazzo dei Pio lässt sich eine gewisse Vorliebe für Scheinausblicke ins Freie konstatieren, so in Giovanni del Segas *Sala dei Mori*, auf die – nicht durchweg überzeugend – ein Rechnungsbucheintrag für eine *sala* vom 30. April 1506 bezogen wird, die erste an ihn in Carpi belegte Zahlung überhaupt³³.

Über Giovanni del Sega ist wenig bekannt; er soll von Alberto Pio in Rom bemerkt und nach Carpi engagiert worden sein; vor April 1506 muss der Künstler dort eingetroffen sein. Im weiteren Verlauf des Jahres sind zahlreiche Zahlungen an ihn registriert, doch wird selten spezifiziert, für welchen Raum; außer der genannten *sala* wird lediglich ab Oktober Putz für die Fassade genau benannt³⁴. Anzumerken ist dazu jedenfalls, dass ein jüngst freigelegtes Fragment der Fassadendekoration einen Putto mit einer Kartusche zeigt, auf der das Datum 1518 angebracht ist. Sowohl die Fassadendekoration als auch die Fresken der *Sala dei Mori* zeigen, wie auch die *Sala delle Muse*, deutlich römische Einflüsse umbrischer Prägung, doch gilt del Sega allgemein vorrangig als Melozzo-Schüler. Dass er ein Mitarbeiter Melozzo da Forlì gewesen sei, stützt sich auf eine einzige römische Zahlung (s. unten) an einen Giovanni, was eben kein seltener Name ist. Genau besehen lässt sich für del Segas Lebenslauf vor



9. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Urania

1506, dem Jahr, in dem Zahlungen in Carpi einsetzen, nichts wirklich belegen, nur aus stilistischer Evidenz und gemeinsamer Herkunft konstruieren. Melozzo selbst kam erstmals um 1470 nach Rom³⁵, sein letzter Romaufenthalt dauerte wahrscheinlich bis 1493³⁶. 1477 hatte er sein berühmtes Fresko *Sixtus IV. im Kreise seiner Nepoten* ernannt Bartolomeo Platina zum *Präfekten der Vatikanischen Bibliothek* für jenen Raum der neuen vatikanischen Bibliothek geschaffen, die *Sala latina*, in der seit 1475 Davide Ghirlandaio die Lünetten als illusionistische Durchblicke mit Halbfiguren von Philosophen und Kirchenvätern ausführte³⁷. Für denselben Raum erhält 1477 ein Gehilfe (*famulus*) Melozzos namens Giovanni (Joannes) Zahlungen für Bibliotheksbeschriftungen, der seit Buscaroli mit Giovanni del Segna identifiziert wird, seit Ricci dies 1911, gefolgt von Venturi 1913, vorsichtig in Erwägung gezogen hatte³⁸. Dies ist der einzige dokumentarische Anhaltspunkt für eine Mitarbeit bei Melozzo, die immerhin für sich hat, dass der Gehilfe dann aus derselben Stadt wie der Meister stammte und beide somit auf die Förderung des Hauptmäzens Melozzos, Girolamo Riario, Nepot Sixtus' IV. und unter anderem

Herzog von Forlì, hätten rechnen können. Was del Segna dann zwischen Melozzos Weggang aus der Ewigen Stadt bzw. dessen Tod und dem ersten Rom-Aufenthalt Alberto Pios getan haben soll, dass der Fürst von Carpi auf ihn aufmerksam wurde, ist allerdings ungeklärt. Angenommen wurde, dass Melozzo die Kuppel in Loreto nur entworfen, die Kartons und die Ausführung jedoch seinem Schüler Marco Palmezzano und dem Gehilfen del Segna überlassen habe – weil der *famulus* Joannes nun einmal als del Segna und die Lauretaner Fresken nicht als eigenhändige Produkte Melozzos galten; auch soll del Segna möglicherweise in dessen letztem Lebensjahr, 1494, Melozzos Assistent bei den Propheten der *Cappella Feo* in San Biagio in Forlì gewesen sein, da er diese Figuren 1516 ausgiebig für seine eigenen Evangelisten in den Kuppelpendentifs von San Nicolò in Carpi wiederbenutzt; diese setzen aber auch eine Kenntnis der Propheten von Loreto voraus³⁹. Während sich die Meinungen zur Eigenhändigkeit und Datierung in der Melozzo-Forschung weiterentwickelt haben, verfestigte sich die Biographie del Segnas als Lehrling Melozzos 1477 in Rom und anschließender treuer Mitarbeiter in außerrömischen Projekten. Wie und seit



10. Carpi, Palazzo dei Pio, Camera delle Muse, Thalia oder Kleio

wann er 1506 wieder in Rom war, ist völlig ungeklärt. Theoretisch hätte somit alles ganz anders verlaufen können: del Sega wäre nicht der 1477 bezahlte Giovanni und auch kein Melozzo-Mitarbeiter, sondern in Rom, als Alberto ihn dort kennen lernte, ein Maler auf der Höhe der Mode, der ab 1506 in Carpi genau diesen Stil reproduziert. Die klare Orientierung an Melozzo tritt immerhin erst in den Evangelisten in San Nicolò zutage, die 1516 datiert sind⁴⁰, und es ist denkbar, dass del Sega sich für diesen speziellen Auftrag, vermutlich seine erste Kirchenkuppel, an Eindrücke aus seiner Heimatstadt erinnert hat, wohin er schließlich von Carpi aus auch gelegentlich zurückkehren konnte. In diesem Fall könnte er durchaus gegen 1480 geboren sein, während er als Gehilfe Melozzos im Jahre 1477 ungefähr zwischen 1457 und 1462 zur Welt gekommen sein müsste. Ohne die Brille dieser über ein Jahrhundert lang aus bibliographischen Redundanzen verfestigten Biographie, deren Rätsel in diesem Rahmen nicht aufgelöst werden können, scheint nämlich in den Dekorationen, die er für den Palast in Carpi verantwortete, kein zwingender Einfluss Melozzos auf. Seine Fresken zeigen hingegen deutlich Kenntnisse römischer

Dekorationen um 1500, stilistisch umbrisch geprägt und mit stark antiquarischem Einfluss, wie sie Perugino-Schüler, Pintoricchios und Jacopo Ripandas Werkstatt in der Ewigen Stadt produzierten. So überträgt er in der *Sala dei Mori* das seit den Zeiten Sixtus' IV. in Rom übliche Wand-Dekorationsschema der hinter Scheinpilastern mit Grottesken und Steinrahmen sich öffnenden Landschaftsszenerie nach Carpi⁴¹, deren einzigen Vordergrund hier in geradezu exzentrischer Weise einzelne antik(isierend)e Statuen in Grisailletechnik bilden.

Römische Mode wird auch in diesem neu entdeckten Musenzyklus deutlich. Denn Ghirlandaios Schema der illusionistischen Lünetten mit Halbfiguren der vatikanischen Bibliothek war in Rom längst weitergeführt worden, beispielsweise Mitte und Ende der achtziger Jahre im Belvedere Innozenz' VIII. von Pintoricchio und seiner Werkstatt sowie von Piermatteo d'Amelias Apostel- und Prophetenlünetten (heute Museo Pio-Clementino, Galleria dei Busti) im Vatikan (Abb. 11) bis hin zu den Dekorationen von Pintoricchio und Mitarbeitern im Palazzo von Domenico della Rovere⁴². Die bisherige Zuschreibung der Fresken in Carpi schwankt



11. Piermatteo d'Amelia, Apostel- und Prophetenlünetten, Vatikan, Museo Pio-Clementino, Galleria dei Busti, saletta 1 (erste Lünette der Fensterwand)

zwischen Loschi und del Segà; zuletzt ist eine Zusammenarbeit beider vorgeschlagen worden. Die deutliche Anlehnung an römische Vorbilder spricht daher dafür, del Segà zumindest beim Entwurf des Musenzyklus in Carpi eine entscheidende Rolle zuzuweisen. Wenn am 2. August 1506 – Alberto Pio hielt sich bereits in Frankreich auf⁴³ – Bernardino Loschi Geld für Firnis «vernise líquida» «per el Camerino del S.re» erhält, so ist nicht ausgemacht, dass damit das Musenzimmer gemeint ist (auch scheint dort nichts gefirnißt oder lackiert zu sein) und nicht das darüberliegende *Studiolo* oder einer der anderen zahlreichen Räume (zumal auch in Urbino in Dokumenten das *Studiolo* des Herzogs als *Camera* bezeichnet wird)⁴⁴; einen Anhaltspunkt für die Datierung liefert somit nur das bereits genannte Dokument von 1509 als *terminus ante quem*. Es schiene mir zudem schwer vorstellbar, dass del Segà im April in Carpi eingetroffen und ein Vierteljahr später bereits der eingesessene und hochgeschätzte Hofmaler Loschi auf dessen Entwürfe und Stil eingeschwenkt sein sollte. Dass Loschi sich von Segàs neuen illusionistischen Durchblicken hat anregen lassen, zeigen allerdings seine Fresken in der *Sala ornata*, wenn sie denn von ihm sind⁴⁵.

Mit der einzig gesicherten Datierung vor 1509 eröffnet sich allerdings ein weiteres Problem, das die visuelle Anschauung zwar stellt, das diese Untersuchung aber

nur als solches stehen lassen kann. Denn dem von del Segà beispielsweise in der *Sala dei Mori* übertragenen Prinzip einer sich hinter rahmender Scheinarchitektur öffnenden weiten Landschaft mit einer einzigen Figur im Vordergrund war auch die Dekoration des Musenzimmers in der päpstlichen Villa La Magliana verpflichtet, wie insbesondere das Fresko mit dem *lira da braccio* spielenden Apoll zeigt, das den Szenerien der *Sala dei Mori* im Gesamtaufbau sehr nahe kommt, und das von einem noch *in situ* befindlichen Scheinsäulensystem unter gemaltem Architrav gerahmt wurde⁴⁶. Die Musenfiguren der Magliana sind zwar ganzfigurig und rezipieren ikonographisch direkt den Zyklus Giovanni Santis für Urbino, zeigen aber eine überraschende stilistische Nähe zu den Musen in Carpi.

Für diesen römischen Musenzyklus, der lange Spagna zugeschrieben wurde, aber auch Perugino bzw. seiner Werkstatt, während sich zuletzt der perugineske Gerino da Pistoia als Autor durchgesetzt hat, wird traditionell eine Datierung um 1510-1513 übernommen⁴⁷. Der Kamin an der Apollo-Wand trägt eine Inschrift Julius' II.⁴⁸. Der Rovere-Papst selbst interessierte sich wenig für diese Jagdvilla und überließ sie 1505 seinem Vertrauten und Günstling, Kardinal Francesco Alidosi, der sich um ihren Ausbau durch Giuliano da Sangallo und Bramante sowie um die Innenausstattung kümmerte, und zwar hauptsächlich

bis 1507-Anfang 1508. Danach war Alidosi ohnehin nur noch von November 1508 bis April 1509 und von Januar bis März 1510 in Rom, vom Papst in hochdiffizilen politisch-diplomatischen Angelegenheiten gerufen⁴⁹. Bei einem 1510-1512 entstandenen Musenzyklus in päpstlichem Ambiente dürfte man aber wohl einen Reflex auf den formal unerhört neuartigen *Parnass* Raffaels in der Stanza della Segnatura (1508-1511) erwarten! Das Musen- bzw. Parnassthema besaß jedoch schon vorher für die Renaissancepäpste eine hohe Bedeutung als Verbindung von *Aurea aetas*- und Rom-Thematik, und dies galt auch für Julius II.⁵⁰ Dem Papst mit einem Musenzyklus zu huldigen, lag also durchaus nahe, insbesondere nach der Eroberung Bolognas für den Kirchenstaat 1506, an der Alidosi aktiv teilnahm und die auch in panegyrischen Dichtungen unter Verwendung der Parnassthematik gefeiert wurde⁵¹. Ebenso liegt es nahe, dass Alidosi mit der Ausführung ein Mitglied der damals gerade in den Stanzen (noch) tätigen Perugino-Werkstatt beauftragt hätte, so wie er für die Erweiterung des Baus Sangallo und 1507 Bramante⁵² verpflichtete (und letzteren auch für seinen eigenen Palast in Castel del Rio einsetzte) und in der Folge mit Raffael⁵³ und Michelangelo wegen der Freskierung der Kapelle Kontakt aufnahm: Alidosi suchte für die Villa La Magliana offenbar dieselben Künstler wie für den Vatikan aus⁵⁴. Die Musen der päpstlichen Villa zeigen zwar wiederum wenig Übereinstimmung in den Instrumentenzuordnungen mit Carpi und den anderen bislang erörterten Musenzyklen, weisen aber mit ihrem unübersehbar peruginesken Einschlag in der Typologie der Figuren und der bewegten Gewänder so starke Affinitäten zu dem Zyklus im Palazzo Pio auf, dass möglicherweise die formale Anregung von hier ausging und demnach die Dekoration der Magliana – für 1510 ohnehin reichlich altertümlich – vor 1509 (also vor del Segas Dekoration), doch schon 1507-1508, fertig gestellt war. Insbesondere der charakteristische Bausch des Obergewandes über der Schulter kehrt stereotyp auch in Carpi wieder (Abb. 12, vgl. z.B. Abb. 3), während dort die Härte der Ausführung und die Frisuren- und Kleidermode eher an die Kultur eines Lorenzo Costa erinnern. Alberto Pio kam 1504 erstmals nach Rom⁵⁵ und danach häufig, bis er sich hauptsächlich dort niederließ, so dass genug Möglichkeiten, außer natürlich der erneuten Mitnahme seines neuen Hofkünstlers, bestanden, diesem die neuesten Eindrücke für die stilistische Umsetzung einer an Urbino inspirierten Raumidee mitzuteilen. Noch bedeutsamer scheint in diesem Zusammenhang, dass er zumindest im Winter 1508 Alidosi persönlich kennen gelernt haben müsste. Alberto vertrat, wie gesagt, den Vorschlag des französischen Königs zur Bildung einer antivenezianischen Liga beim Papst, und eben um sich darüber zu beraten und den päpstlichen Beitritt zur Liga von Cambrai zu verhandeln, rief Julius II. im November 1508 seinen Vertrauten aus Bologna zurück. Ob sich die beiden Diplomaten bei einer spätherbst-



12. Perugino-Werkstatt, Gerino da Pistoia, *Terpsichore*, Rom, Museo di Roma e Galleria Comunale d'Arte Moderna, Provenienz: Rom, Villa della Magliana, Sala delle Muse

lichen Jagdpartie in der Magliana geeinigt haben, müssten weitere historische Forschungen zu erbringen haben. Die hier angestellten Überlegungen können lediglich dazu anregen, die immer wieder übernommenen, scheinbar so fest gefügten Datierungen *Musenzklus Carpi 1506/Musenzklus Magliana circa 1510-1512*, die keineswegs zwingend dokumentarisch belegt sind, nochmals in Frage zu stellen, denn dann wäre der Zyklus Alberto Pios auch inhaltlich das, was er augenscheinlich stilistisch ist, nämlich ein römischer Export in die Provinz eines kulturell und politisch ambitionierten Fürsten – wobei der römische Einschlag freilich auch aus den bereits erwähnten Dekorations-traditionen der Ewigen Stadt abgeleitet sein kann.

Es ist in diesem Rahmen nicht möglich – und übrigens andernorts bereits ausführlich geschehen⁵⁶ –, den breiten Horizont von Albertos intellektuellen, vor allem philosophisch und theologisch ausgerichteten Interessen darzustellen. Über Musen und ihre Bedeutung wurde offenbar am Hofe von Carpi – im Dialog mit befreundeten Höfen wie Urbino und im Austausch mit Gelehrten – nachgedacht und diskutiert. Hier fand nämlich 1503 bis circa 1507 der aus Ferrara stammende Lilio Gregorio Giraldi Aufnahme, als Gast Alberto Pios und Gianfrancesco Pico della Mirandolas, dem Neffen des großen Philosophen und ebenfalls Autor philosophischer Traktate. In dieser Zeit verfasste Giraldi das 1511 in Straßburg gedruckte *Syntagma de Musis*, einen mit Holzschnitten illustrierten Traktat über die Musen, dessen Niederschrift 1507 beendet wurde, also just zur Zeit oder vor der Ausmalung des *Camerino delle Muse*⁵⁷. Giraldi beschreibt die Unterkleider der Musen als hochgegürtet, ihre Übergewänder aber als weit und flatternd⁵⁸. Die flatternden, geblähten Gewänder der Musen in Carpi sind als antikische Zeichen der göttlichen Inspiration gedeutet worden, also gleichsam im Sinne Warburg'scher Pathosformeln, was sie im neuplatonischen Sinne zu Mittlerinnen zwischen Erde und Göttlichem, Erzeugerinnen der kosmischen Harmonie und somit Verkörperungen des guten Regiments macht⁵⁹. Dieselbe neuplatonische Vorstellung prägte auch das *Studiolo* von Urbino, den Traktat Giraldis und Alberto Pios eigene Geisteshaltung⁶⁰. Die einzige vorhandene Beischrift, auf dem Orgelpositiv der Polihymnia: *Humilitas alta petit*, eine Anspielung auf die neuplatonische Vorstellung vom Aufstieg der Seele von den Niederungen des Irdischen zum Göttlichen, bestätigt dies auch für unseren Zyklus⁶¹. Das Höhere, das hier erstrebt wird, ist, so die Deckendekoration, der Ruhm der Dichter der Antike und als oberstes Ideal die Inspiration der Seele an der von Pegasus geschaffenen Quelle Hippokrene. Ikonographisch stimmt der Zyklus mit den Holzschnitten zu Giraldis – stark literarisch interessiertem – Traktat nicht überein, außer dass auch dort natürlich Urania ein Astrolab trägt und Kalliope immerhin eine Schriftrolle (allerdings nicht mit Noten, sondern mit den Buchstaben ABC), während Euterpe bei Giraldi zwar eine Blockflöte bläst, aber dabei vor einem Orgelpositiv sitzt. Die Gianfrancesco Pico della

Mirandola gewidmete Schrift belegt aber, dass am Hofe von Carpi intensiv über die Natur der Musen diskutiert wurde. Dergleichen fand bekanntermaßen auch in Ferrara, Urbino und Mantua statt; aber dort entsprach der Theorie ein blühendes Musikleben, das Alberto Pio zweifellos kannte. Für Carpi hingegen kann die vorhin zitierte Annahme, der Musenraum habe musikalischen Aufführungen im ausgewählten Kreis gedient, nahezu ausgeschlossen werden. Es gab am Hofe von Carpi weder festangestellte Musiker noch eine Instrumentensammlung⁶². Die großen höfischen Ereignisse wie Hochzeiten, Siegesfeiern, Botschafterempfang, die Musikbegleitung über den liturgischen Bedarf hinaus zwingend erforderten, fanden dort so gut wie nie statt, ebenso wenig wie es einen Damenhof gab⁶³, der andernorts Träger einer kontinuierlichen Musikpflege war.

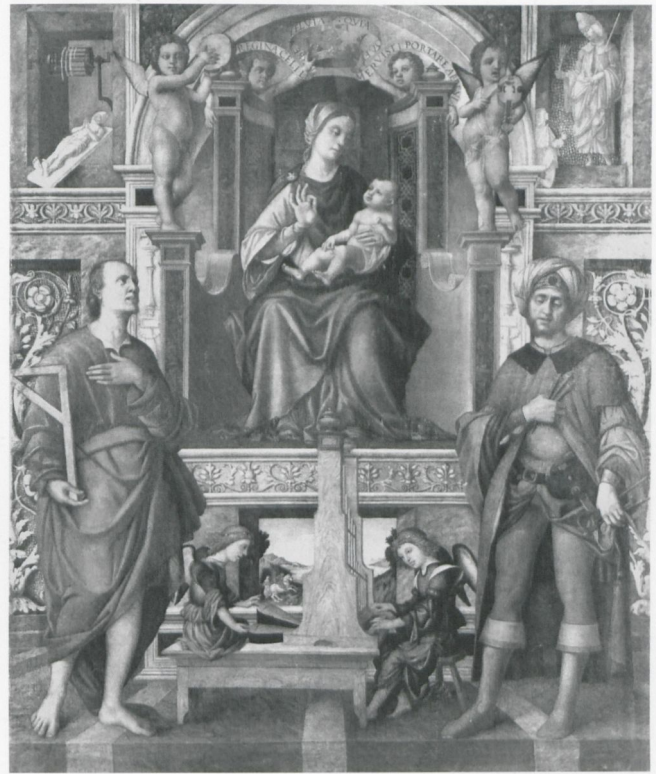
Zwar hatte Alberto 1505 in seiner Ferrareser Residenz ein Bankett mit Tanz und Musik zu Ehren Lucrezia Borgia, der Gemahlin Alfonsos, gegeben (dort konnte er zweifellos auf die Ferrareser Hofmusiker zurückgreifen), aber als er 1506 in Carpi Sigismondo d'Este empfangen musste, bezahlte er lediglich sieben Pfeifer und musste sich zusätzlich Trompeter aus Urbino ausleihen. Ende desselben Jahres wird Geld für die Vergoldung von Trompeten ausgegeben, die zu Ehren des Durchzugs des Bischofs von Narbonne und des Gouverneurs von Mailand geblasen wurden, so dass höchstens anzunehmen ist, dass Trompeter in der Stadt vorhanden waren. Auch über eine musikalische Ausbildung Alberto Pios ist nichts bekannt⁶⁴, obwohl Musikkennnisse, ja sogar ausübende Fertigkeiten zum Idealbild des vollendeten Hofmannes, wie Baldassar Castiglione in seinem *Cortegiano* formulierte, gehörten⁶⁵.

Zu seiner eigenen, verschwenderisch gefeierten Hochzeit mit Cecilia Orsini, Nichte Leos x., 1518 in Rom, wurde zwar eine Komödie aufgeführt, aber von Musik ist in keinem der Berichte die Rede⁶⁶. Gehört hat Alberto aber in Ferrara, Urbino und Mantua reichlich Musik, war also mindestens ein Passivkenner der Musik seiner Zeit. War das *Camerino delle Muse* wenn nicht ein Abbild der existierenden, dann wenigstens ein Ersatz für die nicht vorhandene reale Kapelle, eine «credibile scena di concerto strumentale», wie Elena Luppi es bezeichnete⁶⁷, gar «una vera e propria scena di concerto con l'impiego di un consort strumentale ricorrente nel primo Rinascimento»⁶⁸?

Eine genauere Untersuchung der dargestellten Instrumente stützt eine solche Annahme nicht. Die Harfe, die Melpomene schlägt, ist ein diatonisches gotisches Modell mit rund 30 Saiten und um 1500 eigentlich altmodisch. Die Schellentrommel hat als Instrument seit der Antike kaum Veränderungen erfahren; das Instrument kennzeichnet entfesselte Bacchantinnen auf römischen Sarkophagen, tanzende Töchter Zions in neuzeitlichen Historienszenen des Alten Testaments⁶⁹ und mag in Spielmannszügen verwendet worden sein, sowie als Rhythmus-Instrument in Tanzmusiken⁷⁰. Die Doppelflöte hat in der häuslichen oder höfischen Musik der frühen Renaissance schon gar keinen Platz, denn

hier wird für Euterpe, die Muse des Flötenspiels, der antike Aulos nachgebildet, der auch schon auf antiken Musensarkophagen ihr Attribut war. In beiden letzteren Fällen haben wir es also, nach einem veralteten, mit der Evozierung antiker Instrumente zu tun. Der Aulos galt darüber hinaus schon dem Mittelalter als minderwertig, war er doch als Instrument des Marsyas der Kithara des Apoll unterlegen⁷¹. Das unschöne Aufblasen der Backen und das Luftschnappen dazwischen hatten dem Mythos zufolge bereits Athena veranlasst, ihre eigene Erfindung wegzuerwerfen («che Minerva rifiutò [...] perché pare che abbiano del schifo»⁷²), und so galten auch Castiglione Blasinstrumente insbesondere für Damen als unfein: «Imaginatevi come disgraziata cosa sarà veder una donna sonare tamburri, piffari o trombe, o altri tali instrumenti, e questo perché la loro asprezza nasconde e leva quella soave mansuetudine, che tanto adorna ogni atto che faccia la donna»⁷³. Daran hält sich Euterpe, die kräftig die Wangen bläht, nicht, was nur unterstreicht, dass hier keinesfalls zeitgenössische höfische Musikpraxis dargestellt wird. Dagegen empfahl Castiglione dem vollendeten Hofmann, sich auf Tasten- und Saiteninstrumente zu beschränken – dies offenbar eine Idealvorstellung Castigliones, die dem realen Klang zeitgenössischer Aufführungen auch nicht ganz entsprach⁷⁴, denn 1505 wird in einem Brief an Francesco Gonzaga die Aufführung eines Motettensatzes durch acht Blockflöten angezeigt⁷⁵.

Das Orgelpositiv, das Polhymnia spielt, ist dagegen eine für die Zeit um 1500 eher moderne Form am Übergang von Portativ zu Positiv, mit immerhin vier Blasbalgen (die ein längeres Halten des Tones ermöglichen als etwa nur einer oder zwei). Ähnliche Modelle finden sich beispielsweise auf Israel van Meckenems Stich *Der Organist und seine Frau* oder auf des in Ferrara tätigen Giovanni Francesco Maineris *Thronender Maria mit Engeln und Heiligen* (Abb. 13)⁷⁶, nur dass in Carpi der Blasbalg statt von der Ehefrau des Musikers bzw. einem Engel von einem Äffchen bedient wird⁷⁷. Präzisere Darstellungen, was das Verhältnis der Pfeifen zueinander und ihre Anzahl anbelangt, finden sich in den Intarsien der *Studioli* von Urbino (Urbino, Palazzo Ducale) und Gubbio (New York, Metropolitan Museum) um 1475, allerdings in leicht abweichenden Positiv-Typen⁷⁸. Die technische Entwicklung beförderte den seit der Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzenden Einbau von festen größeren Orgeln in Kirchen (Carpi selbst verfügte seit 1476 über eine solche in der Kirche San Francesco⁷⁹), der im 16. Jahrhundert eine erste Blüte erfährt. Um 1500 wird die Orgel als Folge dieser Entwicklung zum Soloinstrument und zieht sich wenig später aus dem häuslichen bzw. höfischen Bereich in die Kirchenmusik zurück⁸⁰. Bezeichnenderweise erscheint die erste gedruckte Literatur für die Orgel als Soloinstrument 1517 in Form von vierstimmigen Frottole-Tabulaturen⁸¹, wenig später folgen die *Ricercare* des 1512 in Urbino, Rom und Mantua erwähnten Tastenvirtuosen und Sängers Marco Antonio Cavazzoni, der 1516 in Ferrara eine neue Kirchenorgel abnimmt⁸².



13. Giov. Francesco Maineri, Thronende Madonna mit musizierenden Engeln und Heiligen, ehemals Metropolitan Museum, New York, (Aufbewahrungsort unbekannt)

Ab 1500 verschwinden Portative und Positive aus bildlichen Darstellungen fast völlig⁸³.

So bleiben denn aus dem Zyklus zwei wirklich moderne Instrumente: Laute und *lira da braccio*. Die Laute hatte seit der Mitte des 15. Jahrhunderts einen unerhörten Aufschwung erlebt, seit sie unter anderem durch Vermehrung der Saitenzahl und Anbringung von Bündelbautechnisch verändert worden war und nunmehr mit den Fingern gezupft, statt mit dem Plektrum geschlagen werden konnte. Sie war um 1500 das beliebteste Instrument für weltliche Musik überhaupt, Castigliones Liebling und tatsächlich auch das bevorzugte Instrument dilettierender Adelfer, konnte solistisch oder im Ensemble gespielt oder auch nur mit ein oder zwei anderen Instrumenten oder Singstimme kombiniert werden. Eine neue Griffschrift, so genannte Lautentabulaturen, erlaubte es, alle Stimmen eines mehrstimmigen Vokalsatzes auf der Laute zu spielen; die erste dieser Tabulaturen erschien 1507 im Druck⁸⁴. Die *lira da braccio* war eine Neuentwicklung innerhalb der Violenfamilie aus den Jahren um 1500, deren Steg das gleichzeitige Spielen mehrerer Saiten erlaubte. Wie hier deutlich dargestellt (Abb. 6), hatte sie in der Regel sieben Saiten und zwei mitschwingende Bordunsaiten⁸⁵. Sie war das bevorzugte Instrument für sich antikisch stilisierende Sänger des frühen 16. Jahrhunderts⁸⁶, galt sie doch der Renaissance wegen ihrer angeblichen Ähnlichkeit mit der siebensaitigen Lyra der Antike als archäologische Rekonstruktion eines antiken, ja grie-

chischen Instruments (das erklärt auch, warum Apoll sie auf Raffaels *Parnass* in der Stanza della Segnatura spielt)⁸⁷. Dass die Terpsichore in Carpi nicht, wie auf den *Tarocchi*, eine Laute, sondern eine *lira da braccio* spielt, hängt eben damit zusammen, dass diese Muse bereits auf antiken Sarkophagen eine Lyra als Attribut hält und hier nun die aktuelle Version dieses archäologischen Instruments in die Hand bekommt.

Die Musen in Carpi führen mithin Instrumente vor, deren gleichzeitiges Erklingen im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts faktisch unmöglich gewesen sein dürfte, gar in Kombination mit einer einzigen Singstimme (Abb. 2). Über den Klang von Instrumentalensembles um 1500 sind wir allerdings streng genommen so gut wie nicht informiert; zwar enthält bereits Ottaviano Petruccis *Harmonice Musices Odhecaton* von 1501, die «erste mensurale Druckveröffentlichung der Musikgeschichte»⁸⁸, textlose Stücke, die den Beginn des Zeitalters der Instrumentalmusik markieren. Erst allmählich nahm in der Praxis die in den Musenzyklen und anderen Bildquellen suggerierte Vorliebe für das rein Instrumentale zu – aber über die Besetzungen wissen wir nichts, außer dass eine Tendenz zur Klanghomogenisierung durch Bildung von Instrumentenfamilien zu beobachten ist⁸⁹. Die erhaltenen musikalischen Quellen um 1500 betreffen fast ausschließlich Vokalmusik. Zu berücksichtigen ist ferner, dass sich die weltliche Musik erst allmählich von ihrer Funktion als Begleitung zu Aufzügen, Turnieren, Tanzveranstaltungen und Tafelgesellschaften zur anlassfreien, humanistischen *musica da Camera* im gleichsam privaten Rahmen entwickelte⁹⁰. Die Höfe von Urbino, Mantua und vor allem Ferrara, das die unerreicht größte feste Kapelle Italiens besaß⁹¹, waren hier Pioniere – aber die Engagements bedeutender Musiker, von denen wir wissen, galten von Heinrich Isaac über Jacob Obrecht bis Josquin Desprez Sängern bzw. Vokalkomponisten, und was mit welchem Klang im *Studiolo* von Urbino „privat“ aufgeführt worden sein könnte außer dem nahe liegenden Gesang zur Lautenbegleitung, wissen wir nicht genau⁹². Belege für Besetzungen bei instrumentalen Aufführungen in dem hier interessierenden Raum gibt es erst für Ferrara 1502, als bei der Hochzeit Alfonso d'Estes mit Lucrezia Borgia sechs Violoncellos erklangen, was uns nicht viel weiterhilft⁹³, 1515 für Mantua, wo Isabella d'Este bewusst eine Ausnahme zu propagieren suchte, als sie venezianische Gesandte mit zwei Lauten zum Festbankett erfreuen ließ⁹⁴, und dann wieder 1529 in Ferrara⁹⁵; selbst wenn man berücksichtigt, dass zwischen den Fresken in Carpi und diesem Datum bereits Teile des angenommenen klanglichen Homogenisierungsprozesses abgelaufen sind, stimmen die dort eingesetzten Instrumentengattungen und ihre Kombinationen in nichts mit der hier gemalten Zusammenstellung überein. So ist denn auch in Bezug auf die erhaltenen Besetzungslisten zu den bis zu acht Gängen der Prunkbankette von 1529 zu Ehren der Thronfolgerbraut Renée de France festgestellt worden: «Von den eingesetzten bedenkenlosen Kombinationen sind nur zwei den auf zeitgenössischen

Darstellungen einigermaßen ähnlich»⁹⁶. Festzustellen ist bei diesen Ferrareser Festivitäten der reichliche, oft gruppenweise Einsatz von *violen da braccio*, was zweifellos damit zusammenhängt, dass der Arrangeur und Komponist ein Violenvirtuose war und dementsprechend Alfonso della Viola hieß. Hier wird ein einziges Mal eine Orgel integriert, aber immer ist die Bläserkomponente sehr stark, seien es Blockflöten, Zinken oder ganze Posaunenchor – eine Komponente, die im Musenzyklus von Carpi vollkommen fehlt und zu Beginn des 16. Jahrhunderts in höfischen Konzerten ähnlich präsent gewesen sein dürfte. Auch die fehlende Muse der zerstörten Lünette könnte hier kaum das Gleichgewicht herstellen, sollte sie ein Blasinstrument betätigen.

Im *Camerino delle Muse* wurde also weder Musik gemacht noch überhaupt eine machbare Musik dargestellt, trotz der sehr konkreten Instrumentenwiedergaben. Hätte Alberto Pio nur der philosophische Aspekt der neuplatonischen Musendiskussion interessiert, hätte er auf diese nach dem Vorbild anderer, instrumentenloser Musenzyklen verzichten können; auch die Illustrationen zu Giraldis Traktat geben nur wenigen Musen Musikinstrumente bei. Das Programm scheint hingegen eine akustische Utopie zu visualisieren, einen Klang und Klangkombinationen, die man real nicht hören konnte, sondern, angeregt durch das Auge, mit dem Ohr imaginieren musste, zumal in einer Zeit, die rein instrumentale Kammermusik gerade erst zu entwickeln begann. Es handelt sich gleichsam um einen Versuch, mit dem visuellen Medium die Sinnesgrenzen zu überschreiten. Dass derlei spekulative Interaktionen im intellektuellen Umkreis Albertos aktuell waren, auf diese Spur führt das Notenblatt, das Kalliope hält (Abb. 2). Sie hält es demonstrativ dem Betrachter hin, kann es also selbst nicht lesen, singt infolgedessen auch keineswegs und hat den Mund geschlossen, während Notenblätter auf Bildern meist so angebracht sind, dass sie für die dargestellte Person lesbar sind⁹⁷. In den Noten hat man eine variierende Anspielung auf Josquin Desprez' *Iles Fantazies* erkannt⁹⁸. Eine solche Anspielung weist deutlich den Weg nach Mantua, Urbino und Ferrara. Denn zum einen waren auch in Isabellas *Grotta* in Mantua in den Intarsien konkrete Noten angebracht, Ockeghems *Chanson Prenez sur moy*, und in Urbino findet sich eines von Federico da Montefeltros Lieblingsstücken, *Jay pris amour*, eines der am häufigsten vertonten Chansons⁹⁹, dargestellt. Mit diesem konkreten Musikstück in Carpi aber wird der berühmte Hofkapellmeister von Albertos Mitregenten im geteilten Carpi, Ercole d'Este, evoziert: Josquin Desprez. Dieser stand mit dem Ferrareser Hof seit 1501 in Beziehung und war 1503 nach Ferrara übergesiedelt, wo er bis 1504 blieb¹⁰⁰. Isabella d'Este muss in engem Kontakt mit ihm gestanden haben; für sie, die Vergil-Verehrerin, entstanden wahrscheinlich Josquins zwei Vergil-Motetten¹⁰¹. Alberto Pio konnte Josquins Musik also von beiden, ihm vertrauten Höfen her kennen, wenn er nicht dem Musiker auch selbst begegnet ist.

Iles Fantazies, das Stück, auf das Kalliope anspielt, gehört zu den ersten selbständig erfundenen Instrumentalstücken, zu einer Art Frühform der instrumentalen *Ricercare*, und ist nur handschriftlich überliefert¹⁰². Seine Verwendung in dem Musenzyklus setzt also einen engen Kontakt mit dem Komponisten oder dessen Mäzen voraus und kennzeichnet die Klangutopie des *Camerino* als eine rein instrumentale Fantasie, der keine Wirklichkeit entsprach, sondern die eher die Möglichkeiten einer unmittelbar bevorstehenden neuen musikalischen Praxis, deren frühestes Beispiel Kalliope demonstrativ dem Betrachter entgegenhält, experimentell entwirft.

Umgekehrt hat gerade Josquin den Weg vom Akustischen zum Visuellen beschritten. Zwischen 1501 und 1504 komponierte er eine Messe zu Ehren Ercole d'Estes, die *Missa Hercules dux Ferrariae*, deren *cantus firmus* aus jenen Noten gebildet wird, deren Solmisationssilben die Vokale von *Hercules dux Ferrariae* ergeben (Abb. 14). Von den insgesamt drei Messen Josquins, die auf Solmisationssilben beruhen, ist dies wahrscheinlich die früheste – das intellektuelle Milieu Ferraras hat ihn also auf die Idee gebracht – und sie ist außerdem die einzige, in der diese Artistik einen inhaltlichen Bezug hat und ein «soggetto cavato dalle parole» bildet¹⁰³. Das Thema, stets vollständig, zieht sich «wie ein Spruchband» durch alle Stimmen und Teile der Messe, und zwar zwölfmal, als sollten die zwölf Taten des Herkules evoziert werden¹⁰⁴. Kann man dergleichen „sehen“, wenn man die Musik hört? Wohl kaum. Dass auch die Zeitgenossen es nicht hörten, erweist sich daran, dass die vielfach in Drucken und Handschriften verbreitete Messe¹⁰⁵ in späterer Zeit problemlos als *Missa Philippus rex Castiliae* und als *Missa Fredericus dux Saxoniae* adaptiert werden konnte, ohne dass den gewiss nicht tauben Geehrten auffiel, dass das Thema auf sie gar nicht mehr passte¹⁰⁶. Es handelt sich bei Josquins Themagestaltung um ein frühes Experiment (weitere sollten im Verlauf des 16. Jahrhunderts folgen), mittels Notenwahl und Kompositionsstruktur etwas an sich nur visuell Erfassbares – in diesem Fall Schrift, einen Namenszug –, bzw. nur Abbildbares – einen Helden und seine Werke in den Bildkünsten – zu suggerieren. Es handelt sich um einen frühen Sonderfall der sog. Augenmusik, also jener «in der Niederschrift von Musik» anzutreffenden «Erscheinung(en), deren Sinngehalt nicht für das Ohr, sondern nur oder primär für das Auge erfassbar ist»¹⁰⁷. Ein Sonderfall deswegen, weil „klassische“ Fälle von Augenmusik den visuellen Gehalt durch ihre graphische Struktur evozieren, während Josquin hier eine zusätzliche akustische Verschlüsselung einbringt. Erkennbar war die Anspielung demnach nur jemandem, der nicht nur die Noten vor sich hatte, sondern auch noch ein hohes Maß an musikalischer Bildung mitbrachte, wie sie die Mitglieder des Hauses Este bis in die praktische Ausübung hinein in der Tat besaßen. Nur auf diesem Niveau umfassender höfisch-humanistischer Bildung

Missa Hercules dux Ferrariae.

Kyrie.

14. Josquin Desprez, *Missa Hercules dux Ferrariae*, mit Solmisationssilben

waren Experimente zur Überwindung des Akustischen zum Visuellen in der Musik und umgekehrt möglich. Der Musenzyklus in Carpi als gemalte Klangutopie einer damals erst als avantgardistische Erscheinung sich abzeichnenden Instrumentalmusik geht diesen spekulativen Weg von der anderen Seite her und belegt einmal mehr, wie intensiv Alberto Pio vor seiner langfristigen Übersiedlung nach Rom an dem humanistischen Diskurs in Ferrara, aber auch Mantua und Urbino beteiligt war und von ihm geprägt wurde. Der Zyklus, ja die gesamte Raumdekoration legt auch Zeugnis dafür ab, dass in diesen Zirkeln hoch spekulativ und theoretisch über den Zusammenhang der Künste und der Sinneswahrnehmungen im neuplatonischen Rahmen einer kosmischen Gesamtharmonie nachgedacht wurde. Dass dergleichen auch in Carpi geschah, belegt Giraldis bereits erwähntes Traktat. Und rund fünfzehn Jahre nach dem Zyklus des *Camerino* gab Alberto Pio für seinen römischen Palazzo nochmals das Thema der Musen in Auftrag, Baldassare Peruzzis *Apoll und die Musen* (heute Florenz, Palazzo Pitti). Da das Bild sich im Nachlassinventar seines Neffen und Erben Rodolfo Pio da Carpi findet, kann als sicher gelten, dass Alberto es bei seinem Künstlerfreund bestellt hat¹⁰⁸: zeitlich und räumlich fern von Ferrara und Josquins Experimenten nunmehr mit Musen ohne Musikinstrumente.

- ¹ Zuerst publiziert und vollständig s/w dokumentiert in A. Garuti, «Ritrovamenti e restauri in castello», in: H. Semper, F.O. Schulze & W. Barth, *Carpi. Una sede principesca del Rinascimento* [Dresda, 1882], Nachdruck, hrsg. v. L. Giordano, Pisa 1999, S. 379-415, S. 398-404 mit Zuschreibung an Giovanni del Sega; ohne Abbildungen in einem Ausstellungsbegleitheft des Jahres 2003 publiziert sowie mit wenigen s/w. Abbildungen von Alessandra Sarchi 2004 auf seinen Autor hin untersucht. A. Sarchi, «The Studiolo of Alberto Pio da Carpi», in: *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art: Patronage and Theories of Invention*, Papers from the Colloquium Humanist and Religious Culture: Patronage and the Theory and Practice of Invention in the Renaissance Art of Northern Italy (Roma, 2000), hrsg. v. G. Periti, Einleitung v. C. Dempsey, Aldershot 2004, S. 129-151; mit zwei Farabbildungen erwähnt in: *Il Palazzo dei Pio a Carpi*, hrsg. v. L. Armentano, A. Garuti & M. Rossi, Milano 1999 und komplett publiziert in: E. Luppi, «Interessi musicali di Alberto e Rodolfo Pio. Sala de la musa e Motecta festorum di Palestrina», in: *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati*, Atti del Seminario internazionale di studi (Carpi, 2002), hrsg. v. M. Rossi, Udine 2004, S. 244-257; um den Teil zu Rodolfo Pio und Palestrina erweiterter Wiederabdruck von E. Luppi, «Muse e musica alla corte di Carpi» in: E. Luppi & A. Sarchi, *Il luogo delle muse*, Carpi 2003-2004, S. 31-43.
- ² A.L. Trombetti Budriesi, «Sui rapporti tra i Pio e gli Estensi: Lo scambio Carpi-Sassuolo», in: *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*, hrsg. v. R. Avesani, G. Billanovich, M. Ferrari, et al., Atti del Convegno internazionale (Carpi, 1978), Padova 1981, 2 Bde., Bd. II, S. 395-425, hier S. 396-399; E. Svalduz, *Da castello a "città": Carpi e Alberto Pio (1472-1530)*, Roma 2001, S. 62-77.
- ³ Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 64, S. 99; F. Bacchelli, «Appunti sulla formazione culturale e religiosa di Alberto Pio», in: *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi, collezionisti e mecenati*, 2004 (wie in Anm. 1), S. 177-194, S. 188.
- ⁴ M. Rossi, «Alberto III Pio e l'Umanesimo a Carpi», in: *Il Palazzo dei Pio a Carpi*, 1999 (wie in Anm. 1), S. 45-55, hier S. 45; E. Mattaliano, «L'autonomia del territorio di Carpi dagli inizi al passaggio sotto il dominio estense», in: *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*, 1981 (wie in Anm. 2), Bd. II, S. 385-393, hier S. 392; Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 64f.
- ⁵ Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 101f.
- ⁶ Rossi, 1999 (wie in Anm. 4), S. 45, S. 47 und Bacchelli, 2004 (wie in Anm. 3), S. 178; Sarchi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 129-130.
- ⁷ Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 65. Der Brief publiziert von A. Morselli, «Notizie e documenti sulla vita di Alberto Pio. Lettere inedite», in: *Memorie storiche e documenti sulla città e sull'antico principato di Carpi*, XI, 1931, S. 82, Dok. XIV, 25. Juni 1496.
- ⁸ Ivi, S. 66; Bacchelli, 2004 (wie in Anm. 3), S. 180.
- ⁹ C. Vasoli, «Alberto Pio e la cultura del suo tempo», in: *Società, politica e cultura a Carpi ai tempi di Alberto III Pio*, 1981 (wie in Anm. 2), Bd. I, S. 3-42, hier S. 30f.
- ¹⁰ In den Jahren 1506-1511 verfasste Alberto 102 Briefe an den Mantuaner Hof: Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 107, da er ab 1506 Botschafter Francesco Gonzagas war, s. *Alberto III. Pio. Politica, diplomazia e guerra del conte di Carpi. Corrispondenza con la corte di Mantova, 1506-1511*, hrsg. v. A. Sabatini, Carpi 1994, 2 Bde., und den Überblick in Id., «Alberto III, politica diplomazia e guerra dell'ultimo Pio di Carpi», in: *La città del principe: Semper e Carpi; attualità e continuità della ricerca*, Atti del Convegno (Carpi, 1999), hrsg. v. M. Rossi, Pisa 2001; Brief Isabellas 1512: Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 109, Anm. 207; Zu Isabellas Rolle für das Musikleben s. U. Groos, *Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim/Zürich/New York 1996, S. 60f.; I. Fenlon, «Gender and Generation: Patterns of Music Patronage Among the Este, 1471-1539», in: *La Corte di Ferrara e il suo mecenatismo 1441-1598*, Atti del Convegno internazionale (Kopenhagen, 1987), hrsg. v. M. Pade, L. Waage Petersen & D. Quarta, Modena 1990, S. 213-232, hier S. 214, versucht nachzuweisen, dass Isabellas Erfolge in umfassender Bildung weit hinter ihren Bemühungen um dieselbe zurückblieben.
- ¹¹ A. Morselli, «Da Margherita Gonzaga a Cecilia Orsini», in: *Memorie storiche e documenti*, IX, 1931, S. 185-204, S. 189; Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 103.
- ¹² Ausführlich: Vasoli, 1981 (wie in Anm. 9); Bacchelli, 2004 (wie in Anm. 3), S. 177, S. 188-192.
- ¹³ Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 99.
- ¹⁴ Ivi, S. 136-144.
- ¹⁵ Ivi, S. 100-108.
- ¹⁶ Rossi, 1999 (wie in Anm. 4), S. 49; Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 140f., S. 281-304; E. Svalduz, ««Bellissime investigazioni»: Su alcuni progetti di Baldassare Peruzzi per Alberto Pio da Carpi», in: *Baldassare Peruzzi 1481-1536*, hrsg. v. C.L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns et al., Venezia 2005, S. 181-197.
- ¹⁷ Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 143.
- ¹⁸ Mattaliano, 1981 (wie in Anm. 4), S. 393; Rossi, 1999 (wie in Anm. 4), S. 46f.
- ¹⁹ P. Sénéchal, «Il monumento funebre di Alberto Pio al Louvre», in: *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi, collezionisti e mecenati*, 2004 (wie in Anm. 1), S. 296-308 schreibt das Monument Francesco Rustici zu; dagegen M. Minning, «Zu Begräbniszeremoniell und Grabmal des Fürsten Alberto III. Pio da Carpi», in: *Praemium Virtutis II: Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, hrsg. v. J. Poeschke, B. Kusch-Arnhold & T. Weigel, Münster 2005, S. 93-117.
- ²⁰ Vgl. Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 65-68.
- ²¹ Vgl. die Sorge, die er seinen urbanistischen Projekten in seinem Testament angedeihen läßt, E. Svalduz, «Notizie e documenti su Alberto III Pio», in: *Carpi una sede principesca del Rinascimento*, 1999 (wie in Anm. 1), S. 459-483, S. 469f.
- ²² National Gallery of Art, London; A. Sarchi, «Alberto Pio da Carpi e le muse», in: E. Luppi & A. Sarchi, 2003, (wie in Anm. 1), S. 7-29, S. 16; ausführlicher zum Porträt: Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 138f.
- ²³ Svalduz, 1999 (wie in Anm. 21), S. 470, 479.
- ²⁴ Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 14.
- ²⁵ So zu Recht Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 13. Zu dem hinter dem Musenzyklus stehenden Programm von Guarino Varese sowie grundsätzlich zu *Studioli* und ihren Programmen s. W. Liebenwein, *Studiolo*, Berlin 1977, besonders S. 62-65; in jüngerer Zeit Überlegungen zu einer nachträglichen Überarbeitung der Belfiore-Musen von stehenden zu sitzenden Figuren mit weit reichenden Konsequenzen für Datierungen und Zuschreibungen bei Angela Dillon Bussi: A. Dillon Bussi, «Muse e arti liberali: nuove ipotesi per lo studiolo di Belfiore», in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, hrsg. v. M. Di Giampaolo & E. Saccomani, Napoli 2001, S. 69-92.
- ²⁶ V. Tátrai, «Scheda: Musa con arpa (Melpomene?): anonimo artista ferrarese», in: *Le Muse e il Principe. Arte di corte nel Rinascimento padano*, hrsg. v. A. Di Lorenzo, A. Mottola Molino, M. Natale et al., Modena 1991, 2 Bde., Bd. I, Nr. 99, S. 426-428; J. Anderson, «Il risveglio dell'interesse per le Muse nella Ferrara del Quattrocento», in: *Le Muse e il Principe*, 1991 (s.o.), Bd. II, S. 165-201, hier S. 181, Dillon Bussi, 2001 (wie in Anm. 25), sieht hingegen die Budapester Museen wieder als Teile der ursprünglichen Belfiore-Serie.
- ²⁷ Hierzu und zu den *Tarocchi* insgesamt s. M. Faietti, «Scheda: Maestro E i "Tarocchi del Mantegna"», in: *Le Muse e il Principe*, 1991 (wie in Anm. 26), Bd. I, Nr. 101, S. 431-437, hier S. 436.
- ²⁸ Die *Tarocchi* haben ihrerseits Pampurinos um 1500 entstandene Musendekoration an der achteckigen Decke der Priors-Wohnung von Sant'Antonio in Cremona (heute Victoria and Albert Museum) direkt beeinflusst, s. C. Cieri Via, «Le compagne di Apollo», in: *Art e Dossier*, XLVI, 1990, S. 26; Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 14.

²⁹ A. Garuti, *Il Palazzo dei Pio di Savoia nel "castello" di Carpi. Appunti per la storia edilizia e artistica dell'edificio*, Modena 1983, S. 58 interpretiert dies als funktionale Aufteilung in einen Raum für die Lektüre und einen für musikalisch-literarische Unterhaltungen in ausgewähltem Kreise, s. dagegen überzeugender C.H. Clough, «Il Tempietto delle Muse e Giovanni Santi», in: *Giovanni Santi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Urbino, 1995), hrsg. v. R. Varese, Milano 1999, S. 63-70, S. 67.

³⁰ Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 11-12. Sowohl die *Grotta Isabellas* als auch das *Tempietto delle Muse* in Urbino dürften aber für musikalische Unterhaltungen mit auch nur wenigen Zuhörern zu klein (und nebenbei bemerkt auch akustisch ungeeignet) gewesen sein, s. Fenlon, 1999 (wie in Anm. 10), S. 224 und B. Roeck & A. Tönnemann, *Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino*, Berlin 2005, S. 170; auch N. Guidobaldi, *La musica di Federico. Immagini e suoni alla corte di Urbino*, Firenze 1995, S. 33-40 sieht die Programmatik in Urbino mehr symbolisch als praktisch.

³¹ Zwei Museen sind heute verloren; der Zyklus wird vor 1480, neuerdings ca. 1476 datiert; zwei der erhaltenen Gemälde werden Timoteo Viti zugeschrieben. Zum weiteren Schicksal des Zyklus, heute Galleria Corsini, Florenz, s. Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 26, Anm. 30. Zu den Gemälden: W. Liebenwein, «Lo studiolo come luogo del principe», in: *Le Muse e il Principe*, 1991 (wie in Anm. 26), Bd. II, S. 135-144, sowie Clough, 1999 (wie in Anm. 29), S. 63-70.

³² Santis Polyhymnia trägt allerdings ein Orgelportativ an einer Schnur um den Hals, statt ein Positiv zu bedienen; zu diesem so nicht möglichen Instrument s. F. Luisi, «Iconografia musicale in Giovanni Santi», in: *Giovanni Santi*, 1999 (wie in Anm. 29), S. 152-156, hier S. 156.

³³ A. Morselli, «Alberto e la corte di Carpi in un documento d'amministrazione», in: *Memorie storiche e documenti*, 1931 (wie in Anm. 7), S. 153-183, S. 173, Nr. 139; Bezug auf die *Sala dei Mori* bei Garuti, 1983 (wie in Anm. 29), S. 24; Garuti, 1999 (wie in Anm. 1), S. 386-389; S. 406; Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 21f.; stutzig machen muss jedoch bei Lektüre der gesamten Zahlungsliste bei Morselli, dass ein Schreinermeister Giacomo Grisendo für dieselbe *sala* Zahlungen für offenbar extern angefertigte, dann eingefügte *oculi* erhält – Ivi, Nr. 142 und Nr. 165 –, die *Sala dei Mori* aber keine eingefügten Tondi aufweist; wohl aber finden sich solche Tondi in der *Sala ornata* an der Decke; die Dekoration dieses Raumes wird bislang Loschi zugeschrieben; vgl. Ivi, S. 156.

³⁴ Rossi, 1999 (wie in Anm. 4), S. 49 gibt als Ankunft April an; die erste erhaltene Zahlung an del Sega ist die zitierte vom 30.04.1506 für die *sala* und setzt, da sie acht Golddukaten beträgt, eine bereits erhebliche Arbeit voraus. Zahlungen für die Fassade bei Morselli, 1931 (wie in Anm. 33), Nr. 253, Nr. 263.

³⁵ S. Tumidei, «Melozzo da Forlì: fortuna, vicende, incontri di un artista prospettico», in: *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, Ausstellungskatalog (Forlì, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 1994-1995), hrsg. v. M. Foschi & L. Prati, Milano 1994, S. 19-81, S. 26f.

³⁶ Tumidei, 1994 (wie in Anm. 35), S. 62.

³⁷ G. Cornini, «Dominico Thomasii florentino pro pictura bibliothecae quam inchoavit»: il contributo di Domenico e Davide Ghirlandaio nella Bibliotheca di Sisto IV», in: *Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Roma, 1997), hrsg. v. F. Benzi, Roma 2000, S. 225-248; zuletzt S. Guarino, *Rinascimento a Roma*, Milano 2004, S. 83.

³⁸ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, 2, Torino 1913, S. 7; auf S. 20 wird bereits Venturi das „vielleicht“ zur Gewissheit, der auch S. 86-90 in seiner del Sega-Biografie von einer Ausbildung bei Melozzo fest ausgeht; R. Buscaroli, *Melozzo da Forlì nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella bibliografia*, Roma 1938, S. 49-52; Id., *Melozzo e il melozzismo*, Bologna 1955, S. 125f.; A. Garuti, *Mostra dei dipinti restaurati della chiesa di S. Nicolò in Carpi*, Carpi 1975, S. 58. Die Zahlung, ohne Zuordnung zu einem Meister, bereits erwähnt in G.B.

Cavalcaselle & J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia*, Bd. VIII, Firenze 1898, S. 283.

³⁹ Zu Melozzos Einfluss auf del Sega Tumidei, 1994 (wie in Anm. 35), S. 50 und S. 68, der sogar vermutet, del Sega habe Melozzos Kartons für Forlì geerbt. S. auch A. Garuti, «Gli artisti di Alberto in Pio», in: Id., *San Nicolò in Carpi, un modello del classicismo emiliano*, Modena 1992, S. 63-85, hier S. 74. Anders als Tumidei hatte jedoch Venturi, 1913 (wie in Anm. 38), S. 51-52 gemutmaßt, del Sega habe die Kartons für Loreto von Melozzo erhalten, s. M. Giannatiempo, «Melozzo da Forlì a Loreto», in: *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, Ausstellungskatalog (Urbino, Palazzo Ducale, 1983), hrsg. v. M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto & P. Dal Poggetto, Firenze 1983, S. 124-129.

⁴⁰ Garuti, 1975 (wie in Anm. 38), S. 59.

⁴¹ Dasselbe Schema wandte del Sega auch in den Fassadenmalereien an, vgl. Garuti, 1999 (wie in Anm. 1), S. 386-389 u. S. 325, Taf. 11. Zur römischen Tradition solcher Durchblicke s. A. Cavallaro, *La Villa dei Papi alla Magliana*, Roma 2005, S. 64.

⁴² M. Castrichini, «Catalogo delle opere», in: *Piermatteo d'Ambrosio. Pittura in Umbria meridionale fra '300 e '500*, hrsg. v. C. Fratini, Todi/Perugia 1996, S. 191-193, Nr. 17; Guarino, 2004 (wie in Anm. 37), S. 134f. und P. Scarpellini & M.R. Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004, S. 138-144.

⁴³ Svaldiz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 103.

⁴⁴ Die Zahlung bei Morselli, 1931 (wie in Anm. 33), Nr. 174; für das *Camerino*, also wohl denselben Raum, wird in Nr. 278-279 Geld für Rahmen und Nägelchen für die Fenster ausgegeben; ob damit derselbe Raum gemeint ist wie in Zahlung Nr. 261, mit der Papier (!) für die Fenster des *studio* beglichen wird, ist nicht klar. Alle Zahlungen für Fenster stammen aus dem Monat November, also sollte der Raum (oder die Räume) zumindest provisorisch (eben mit Papier) für den Winter dicht gemacht werden, was freilich über das Vorhandensein der Fresken nichts aussagt. Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 17 und Sarchi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 23 bezieht die Erstattung von Firniskosten an Loschi auf die *Sala delle Muse*, obwohl Loschi noch in weiteren Räumen des Palazzo tätig war – der Kapelle und der *Sala ornata*, die aber beide kaum als *Camerino* bezeichnet werden können und dem stilistischen Anschein nach etwas früher entstanden sein müssen. Für eine Autorschaft del Segas hingegen durchgängig Garuti, zuletzt Garuti, 1999 (wie in Anm. 1), S. 404; zu den mit *Camerino* bezeichneten Räumen in Carpi s. Garuti, 1983 (wie in Anm. 29), S. 58.

⁴⁵ Rossi, 1999 (wie in Anm. 4), S. 49f., vgl. aber Anm. 33.

⁴⁶ E. Venditti, *Il Castello della Magliana*, Roma 1994, Abb. S. 88. Der *in situ* verbliebene gemalte Fries oberhalb der Musenzone enthält Lilien, die lange als Medici-Embleme gedeutet wurden und daher bis Venditti, vgl. Ivi, S. 83, als Ergebnis einer Raum-erhöhung mitsamt Einbau einer neuen Decke aus akustischen Gründen unter Leo x. gedeutet wurde; Cavallaro, 2005 (wie in Anm. 41), S. 33 stellt jedoch klar, dass es sich um heraldische Embleme Kardinal Alidosio handelt. Den umbro-römischen Charakter dieser Art des Landschaftsausblicks und seine Vorläufer behandelt F. Gualdi Sabatini, «Gli influssi delle "Muse" urbinati: le "Muse" della Villa della Magliana», in: *Urbino e le Marche*, 1983 (wie in Anm. 39), S. 159.

⁴⁷ I. Belli Barsali, *Ville di Roma*, Milano 1983, S. 118 übernimmt die Zuschreibung an Spagna und verlegt die Fresken in die Zeit Leos x., weil aus dessen Zeit zahlreiche Feste mit Musik in der *Sala delle Muse* belegt sind; das Fehlen einer solchen Bezeichnung für die Zeit Julius' II. hängt jedoch vor allem damit zusammen, dass dieser die Villa nicht nutzte, also auch keine entsprechenden Berichte generieren konnte; unausgesprochen steht hinter einer solchen Datierung freilich auch hier der Kurzschluss, ein Musenzyklus müsse automatisch einen Raum zieren, in dem Konzerte stattfanden; Gualdi Sabatini, 1983 (wie in Anm. 46), S. 159-169: «Perugino und Mitarbeiter um 1510»; F. Gualdi Sabatini, *Giovanni di Pietro detto Lo Spagna*, Spoleto 1984, 2 Bde., Textband S. 352-354 und 411f.; Cieri Via, 1990 (wie in Anm. 28), S. 27 als «Spagna, 1510-12»; Venditti, 1994 (wie in Anm. 46), S. 87f.;

Guarino, 2004 (wie in Anm. 37), S. 296 und Abb. S. 286f. folgt in den Bildunterschriften einer Zuschreibung an den Raffael-Mitarbeiter Gerino di Niccolò Gerini, die 1982 von Sylvia Ferino Pagden vorgeschlagen wurde: *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. S. Ferino Pagden, Firenze 1982, S. 72; Cavallaro, 2005 (wie in Anm. 41), S. 42 nimmt ohne Begründung an, die Ausmalung der *Sala delle Muse* sei 1512 vollendet worden. In ihrer ausführlichen Beschreibung des Zyklus⁴⁹, Ivi, S. 49-64, stellt sie zu Recht die große Übereinstimmung mit den *Tarocchi* Mantegnas fest – die bereits für den von ihr nicht herangezogenen Zyklus Santis gilt –, vermeint aber für mich nicht nachvollziehbare Einflüsse von Raffaels *Parnass* festzustellen; zur Geschichte der Zuschreibungen Ivi, S. 65f.; sie nimmt an, dass der aus Pistoia stammende Scipione Forteguerri den Künstler Gerino an Alidosi vermittelt haben könnte, doch obwohl sie angibt, dass Forteguerri 1508 in den Dienst des Kardinals trat, hält sie, Ivi, S. 66f., an einer Datierung 1511-1512 fest.

⁴⁸ Wiedergegeben in: G. Albers, «L'art de la dépose. Mémoire des lieux, voyage des œuvres détachées de la Magliana de Rome», in: *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art italien*, ix, 2003, S. 30-41, hier S. 32.

⁴⁹ Vgl. G. de Caro, «Alidosi, Francesco», in: *Dizionario biografico degli italiani* (DBI), Bd. II, Roma 1960, S. 373-376, s. auch Gualdi Sabatini, 1983 (wie in Anm. 46), S. 159.

⁵⁰ Grundlegend E. Schröter, «Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus v. bis Julius II.», in: *Römische Quartalschrift für Altertumskunde und Kirchengeschichte*, LXXV, 3-4, 1980, S. 208-240, hier S. 229-233, S. 239.

⁵¹ Schröter, 1980 (wie in Anm. 50), S. 227; J. Beck, «Il Cardinal Alidosi, Michelangelo e il San Petronio di Bologna», in: *Una basilica per una città*, Atti del Convegno (Bologna, 1990), hrsg. v. M. Fanti & D. Lenzi, Bologna 1994, S. 215-221, S. 216.

⁵² Belli Barsali, 1983 (wie in Anm. 47), S. 118; Cavallaro, 2005 (wie in Anm. 41), S. 38f.

⁵³ Das heute in Madrid, Museo del Prado, befindliche Kardinalsporträt von der Hand Raffaels wurde von Beck, 1994 (wie in Anm. 51), S. 218, einem Vorschlag Filippinis von 1925 folgend, als Bildnis des Alidosi identifiziert, vgl. F. Filippini, «Raffaello a Bologna», in: *Cronache d'arte*, II, 1925, S. 221ff.

⁵⁴ Für den *Segnenden Gottvater* der Apsiskalotte und das *Martyrium der hl. Cäcilie* lieferte Raffael zumindest den Karton; für die darunterliegende Wand suchte Alidosi 1510 brieflich Michelangelo für eine *Taufe Christi* zu gewinnen, vgl. Albers, 2003 (wie in Anm. 48), S. 36f. (dort fälschlich 1514 angegeben; in dem Jahr war Alidosi bereits drei Jahre tot), C. Barbieri, «Appunti sul Cardinale Francesco Alidosi e sulla sua cerchia ai tempi della Sistina michelangiolesca», in: *I Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e Mecenati*, hrsg. v. H. Economopoulos, Bd. II, Roma 2003, S. 47-54, hier S. 50f. mit Wortlaut und Cavallaro, 2005 (wie in Anm. 41), S. 67, S. 76f. Es war auch Alidosi, dem Julius II. bedingungslos vertraute, der mit Michelangelo den – nicht erhaltenen – Vertrag für die Decke der Cappella Sistina abgeschlossen hatte, s. Beck, 1994 (wie in Anm. 51), S. 215-221, hier S. 217 und Barbieri, 2003 (s.o.), S. 47, S. 50. Zwischen Alidosi und Michelangelo bestand vermutlich bereits seit 1506 ein Vertrauensverhältnis, s. Beck, 1994 (wie in Anm. 51), S. 216 und Barbieri, 2003 (s.o.), S. 50.

⁵⁵ Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 103.

⁵⁶ Vasoli, 1981 (wie in Anm. 9).

⁵⁷ Anderson, 1991 (wie in Anm. 26), Bd. II, S. 165-185, hier S. 176f., S. 179 und Bd. I, Nr. 104. In der Zeit verfasst Giraldis auch eine Universalgeschichte der Literatur, in der er eine – vermutlich fiktive – Freskendekoration der Bibliothek der Familie Pico della Mirandola mit Musen von Cosmè Tura beschreibt: Anderson, 1991 (s.o.), Bd. II, S. 178 und Bd. I, S. 443 weist auf die Publikation von Capra 1961 hin, der die Beschreibung als literarische Fiktion entlarvt hatte: L. Capra, «Tura inventato», in: *Bibliotheca Comunale Ariostea. Recenti ingressi*, v, 1961, S. 13-16.

⁵⁸ Zit. bei Anderson, 1991 (wie in Anm. 26), Bd. II, S. 183 und

Bd. I, S. 442. Den Passus nahm übrigens Lomazzo in seinem Traktat *Della forma delle muse* von 1584 wieder auf.

⁵⁹ Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 15, S. 13; Luppi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 249; zur Interpretation der Thematik im *Studiolo* von Urbino s. N. Guidobaldi, «Court Music and Universal Harmony in Federico da Montefeltro's Studiolo in Urbino», in: *Musikalische Ikonographie* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 12), hrsg. v. H. Heckmann, M. Holl & H.J. Marx, Laaber 1994, S. 111-120, hier S. 113. Zu den neuplatonischen Vorstellungen von der Sphärenharmonie s. R. Silva, «Strumenti musicali 'alla greca e all'antica' nel Rinascimento», in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. v. S. Settis, Torino 1984-1986, 3 Bde., Bd. I: *L'uso dei classici*, Torino 1984, S. 363-379, hier S. 364.

⁶⁰ Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 15.

⁶¹ Ivi, S. 16. Vgl. die Inschriften über den Durchgängen im *Tempietto von Urbino* und Vorraum, Clough, 1999 (wie in Anm. 29), S. 63.

⁶² Luppi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 244; vgl. die 1499 aufgestellte Inventarliste, die Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 66-68 bespricht.

⁶³ Luppi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 245; Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 15 schließt umgekehrt aus den Musendarstellungen, dass es Damen am Hof von Carpi gegeben haben muss, um den Künstler zu inspirieren.

⁶⁴ Luppi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 246-248.

⁶⁵ Ivi, S. 245.

⁶⁶ Svalduz, 2001 (wie in Anm. 2), S. 141-144. Erst 1518 heiratete Alberto in Rom eine Nichte Leos X., Cecilia Orsini, mit der er zwei Töchter hatte, vgl. Morselli, 1931 (wie in Anm. 11), S. 202-204; Svalduz, 1999 (wie in Anm. 21), S. 460-467 mit den Quellen, die über die Hochzeitsfeierlichkeiten berichten.

⁶⁷ Luppi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 248.

⁶⁸ Äußerung Luppis zitiert in Garuti, 1999 (wie in Anm. 1), S. 398.

⁶⁹ Vgl. E. Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*, New Haven 1979, S. 212.

⁷⁰ V. Ravizza, *Das instrumentale Ensemble von 1400-1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes*, (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft 2, 21), Bern/Stuttgart 1970, S. 15 bezeichnet die Schellentrommel als den «überragenden Vertreter der Rhythmusinstrumente». Dies bezieht sich aber lediglich auf die Häufigkeit auf den von ihm statistisch untersuchten über 500 bildlichen Darstellungen, die überproportional viele Engelschöre aufweisen. Sein Ansatz, aus der Häufigkeit von bildlichen Darstellungen auf die Instrumentalpraxis der Zeit zu schließen, ist methodisch fragwürdig, nicht nur, weil das untersuchte Bildmaterial statistisch nicht abgesichert ist, sondern vor allem, weil Bildkonventionen, Werkstatt-Traditionen und symbolische Bedeutungsebenen, die den Bildkünstlern eigen sind, völlig außer Acht gelassen werden in der Annahme, Maler bildeten immer Realität ab. Daher warnte bereits Volker Scherliess 1972 davor, in Darstellungen der bildenden Kunst Belege für die Aufführungspraxis zu sehen und forderte, dergleichen Fall für Fall zu prüfen: V. Scherliess, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts* (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 8), (Diss. Hamburg 1971) Hamburg 1972, S. 73.

⁷¹ Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 72f., S. 81f.

⁷² B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, Venezia 1528, Buch II, Kap. XIII, S. 208f., zit. (korrigiert) nach Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 81f. Der Bericht laut Winternitz, 1979 (wie in Anm. 69), S. 121f. bei Plutarch.

⁷³ Castiglione, 1528 (wie in Anm. 72), Buch II, Kap. VIII, S. 347-348, zit. nach Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 72.

⁷⁴ L. Finscher & S. Leopold, «Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik. Musik in Italien und italienische Musik. Von der Chanson zum Madrigal», in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. C. Dahlhaus, fortgef. v. H. Danuser, Bd. III: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. v. L. Finscher, Darmstadt 1989-1990, S. 437-605, S. 573; Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 55f.

⁷⁵ Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 83.

- ⁷⁶ New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 42.57.5, 251,5×204,5 cm, Öl auf Leinwand, s. K. Baetjer, *European Paintings in the Metropolitan Museum*, New York 1980, S. 159.
- ⁷⁷ P.P. Donati, «Nota iconografica», in: *Arte nell'Aretino. Seconda mostra di restauri dal 1975 al 1979*, Ausstellungskatalog (Arezzo, San Francesco, 1979-1980) hrsg. v. P.P. Donati, Firenze 1979, Bd. 1: *La tutela e il restauro degli organi storici*, S. 258-261 und Abb.
- ⁷⁸ Gerade am Alberto Pio wohlbekannten Este-Hof hatten kleine Orgeln für den fürstlichen Profangebrauch eine Tradition; bereits Ciriaco D'Ancona beschreibt im *Studiolo* von Belfiore eine Kuriosität, nämlich ein Orgelpositiv mit Pfeifen aus Holz, das er als «Melpomenea organa» bezeichnet, vgl. E. Peverada, «Un organo per Leonello d'Este», in: *L'organo. Rivista di cultura organaria e organistica*, xxviii, 1993/1994, S. 3-30, hier S. 4-17.
- ⁷⁹ C. Giovannini & P. Tollari, *Antichi organi italiani. La Provincia di Modena*, Modena 1991, S. xvii. Die Zunahme der fest eingebauten größeren Orgeln, von denen in Italien eine besonders hohe Zahl früher Exemplare erhalten ist, wird ersichtlich aus R. Lunelli, *Der Orgelbau in Italien in seinen Meisterwerken vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Mainz 1956, u. besonders C. Elis, «Nachwort des Übersetzers», in: Lunelli, 1956, (s.o.), S. 206-213.
- ⁸⁰ Finscher & Leopold, 1997 (wie Anm. 74), S. 573.
- ⁸¹ A. Antico, *Frottole intabulate da sonare organi*, Roma 1517; L.F. Tagliavini, «Die italienische Orgelmusik vom Codex Faenza bis Giovanni Gabrieli», in: *Orgel und Orgelspiel im 16. Jahrhundert*, Tagungsbericht (Innsbruck 1977), hrsg. v. W. Salmen, Innsbruck 1978, S. 70-76.
- ⁸² C. Slim, «Cavazzoni», in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, Bd. v, Oxford, 2001, vgl. R. Judd, «Cavazzoni», in: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. iv, Personenteil, Stuttgart, 2000.
- ⁸³ Ravizza, 1970 (wie in Anm. 70), S. 76 und Tabelle.
- ⁸⁴ Finscher & Leopold, 1997 (wie in Anm. 74), S. 577; zur Laute: Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 75-77.
- ⁸⁵ Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 77-81.
- ⁸⁶ Finscher & Leopold, 1997 (wie in Anm. 74), S. 447.
- ⁸⁷ Silva, 1984 (wie Anm. 59), S. 363, S. 369f. Das belegt u.a. das Prachtexemplar, das Giovanni d'Andrea 1511 datierte und das mit einem griechischen Epigramm versehen ist, heute Kunsthistorisches Museum Wien.
- ⁸⁸ Finscher & Leopold 1997 (wie in Anm. 74), S. 575; vgl. auch Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 50.
- ⁸⁹ Finscher & Leopold, 1997 (wie in Anm. 74), S. 452, S. 574f.; anders Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 62-64. Ein weiteres, späteres Beispiel völlig unrealistischer Instrumentenkombination in der Malerei beschreibt Rodolfo Baroncini: R. Baroncini, «Lettura di un concerto angelico: l'Assunzione di Santa Maria in Agro a Pallanza», in: *Le immagini della musica*, Atti del Seminario di iconografia musicale, metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica (Roma, 1994), hrsg. v. F. Zannoni, Roma 1996, S. 69-79, hier S. 74-76.
- ⁹⁰ Groos, 1996 (wie in Anm. 10), S. 53.
- ⁹¹ Vgl. H. Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962-1965, 2 Bde., Bd. 1, S. 53-57; Fenlon, 1999 (wie in Anm. 10), S. 215.
- ⁹² Einen Hinweis liefern hier wiederum die Este, über das, was sie selbst zu erlernen für erstrebenswert erachteten: Trotz der Vorherrschaft des Gesangs an ihren Höfen konnte Ercole I. ein Tasteninstrument spielen, auch wenn er meistens sang, während Isabella auch Unterricht auf der Laute, der *lira da braccio* und *spinettina* nahm, also höfischen Modeinstrumenten, mit deren Einsatz sie die in Mantua vorherrschende, bläserbestimmte Festfanfarenmusik zu ersetzen suchte, vgl. Fenlon, 1999 (wie in Anm. 10), S. 215-216, S. 220.
- ⁹³ Groos, 1994 (wie in Anm. 10), S. 59.
- ⁹⁴ Fenlon, 1999 (wie in Anm. 10), S. 218.
- ⁹⁵ P.M. Tagmann, «Ferraras Festivitäten von 1529. Christoforo di Messisburgos Aufzeichnungen zur Musikpraxis am estensischen Hof», in: *Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft*, Ser. 3, III, 1978, S. 85-106.

⁹⁶ Tagmann, 1978 (wie in Anm. 95), S. 102.

⁹⁷ Scherliess, 1972 (wie in Anm. 70), S. 63.

⁹⁸ Luppi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 249.

⁹⁹ Scherliess, 1972 (wie in Anm. 70), S. 59, S. 62, S. 78-82, Nr. iv und S. 115-122, Nr. xxiii; Fenlon, 1999 (wie in Anm. 10), S. 224.

¹⁰⁰ Osthoff, 1962 (wie in Anm. 91), Bd. 1, S. 51f., S. 58, S. 177. Die Handschrift, heute Biblioteca Casanatense 2856, stammt aus estensischem Besitz: Luppi, 2004 (wie in Anm. 1), S. 249. Hierzu Fenlon, 1999 (wie in Anm. 10), S. 225 mit vorhergehender Literatur.

¹⁰¹ Osthoff, 1962 (wie in Anm. 91), Bd. 1, S. 59 und 1965, Bd. II, S. 205. Zur Rolle Isabellas als Musikförderin sowie weiteren hier berührten Themenbereichen s. auch S. Macioce, «Il gioco musicale nelle rappresentazioni di corte tra Quattrocento e Cinquecento», in: *Le immagini della musica*, Atti del Seminario di iconografia musicale, metodi e pratica di catalogazione di materiali aventi rilevanza per la storia delle arti e della musica (Roma, 1994), hrsg. v. F. Zannoni, Roma 1996, S. 45-58.

¹⁰² Osthoff, 1965 (wie in Anm. 91), Bd. II, S. 231f.

¹⁰³ Das Zitat aus Zarlino 1558, vgl. L. Finscher, «Die Messe als musikalisches Kunstwerk», in: *Neues Handbuch für Musikwissenschaft*, 1989, (wie in Anm. 74), Bd. III, S. 193-227, hier S. 227; L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505. The Creation of a Musical Centre in the Fifteenth Century*, Oxford 1984, S. 242.

¹⁰⁴ Osthoff, 1962 (wie in Anm. 91), Bd. 1, S. 57, S. 177-181; Lockwood, 1984 (wie in Anm. 103), S. 243f.

¹⁰⁵ Osthoff, 1962 (wie in Anm. 91), Bd. 1, S. 57.

¹⁰⁶ Lockwood, 1984 (wie in Anm. 103), S. 249.

¹⁰⁷ «Augenmusik», in: *Riemann Musik-Lexikon*, Bd. III, Sachteil, Mainz 1967, S. 63f.

¹⁰⁸ Sarchi, 2003 (wie in Anm. 22), S. 16.

BILDNACHWEIS

Abb. 1-10 – Foto: Musei di Palazzo di Pio; Abb. 11 – Foto: Gall. Mus. Vat. iv-27-15; Abb. 12 – Foto: iccd, neg. n. E. 50085.

LITERATUR

ANTICO, 1517; CASTIGLIONE, 1528; TAGMANN, 1529; ZARLINO 1558; LOMAZZO, 1584; SEMPER, 1882; CAVALCASELLE-CROWE, 1898; VENTURI, 1913; FILIPPINI, 1925; MORSELLI, ¹1931; MORSELLI, ²1931; MORSELLI, ³1931; BUSCAROLI, 1938; BUSCAROLI, 1955; LUNELLI, 1956; DE CARO, 1960; CAPRA, 1961; OSTHOFF, 1962; OSTHOFF, 1965; RIEMANN MUSIK-LEXIKON, 1967; RAVIZZA, 1970; SCHERLIESS, 1972; GARUTI, 1975; LIEBENWEIN, 1977; TAGLIAVINI, 1978; TAGMANN, 1978; DONATI, 1979; WINTERNITZ, 1979; BAETJER, 1980; SCHRÖTER, 1980; MATTALIANO, 1981; TROMBETTI BUDRIESI, 1981; VASOLI, 1981; FERINO PAGDEN 1982; BELLI BARSALI, 1983; GARUTI, 1983; GIANNATIEMPO, 1983; GUALDI SABATINI, 1983; GUALDI SABATINI, 1984; LOCKWOOD, 1984; SILVA, 1984; FINSCHER, 1989; FINSCHER-LEOPOLD, 1989-1990; CIERI VÍA, 1990; FENLON, 1990; ANDERSON, 1991; FAIETTI, 1991; GIOVANNINI-TOLLARI, 1991; LIEBENWEIN, 1991; TÁTRAJ, 1991; GARUTI, 1992; PEVERADA, 1993-1994; ALBERTO III PIO, 1994; BECK, 1994; GROOS, 1994; GUIDOBALDI, 1994; SABATINI, 1994; TUMIDEI, 1994; VENDITTI, 1994; GUIDOBALDI, 1995; BARONCINI, 1996; CASTRICINI, 1996; GROOS, 1996; MACIOCE, 1996; FINSCHER-LEOPOLD, 1997; CLOUGH, 1999; FENLON, 1999; GARUTI, 1999; IL PALAZZO DEI PIO A CARPI, 1999; LUISI, 1999; OSTHOFF, 1999; ROSSI, 1999; SABATTINI, 1999; SVALDUZ, 1999; CORNINI, 2000; JUDD, 2000; DILLON BUSSI, 2001; SABATTINI, 2001; SLIM, 2001; SVALDUZ, 2001; ALBERS, 2003; BARBIERI, 2003; LUPPI, 2003; SARCHI, 2003; SCARPELLINI-SILVESTRELLI, 2003; LUPPI, 2003-2004; BACCHELLI, 2004; CASTRICINI, 2004; GUARINO, 2004; LUPPI, 2004; SARCHI, 2004; SÉNÉCHAL, 2004; CAVALLARO, 2005; MINNING, 2005; ROECK-TÖNNESMANN, 2005; SVALDUZ, 2005.