

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Band: 29 (2005)

Artikel: Die frühe Violine: Form- und Bauprinzipien : zwei ikonographische Quellen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Autor: Baroncini, Rodolfo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869035>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 23.10.2024

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

DIE FRÜHE VIOLINE: FORM- UND BAUPRINZIPIEN

Zwei ikonographische Quellen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

VON RODOLFO BARONCINI

1.

Es ist bekannt, wie entscheidend die Jahre zwischen 1520 und 1540 für die Frühgeschichte der Violine waren. In der Tat sind es diese zwei Jahrzehnte, in denen die neuen Instrumente der Geigenfamilie aufkommen und sich mit wachsender Vitalität im musikalischen Leben der Epoche durchsetzen.¹ Wenn auch die dokumentarischen und ikonographischen Belege im wahrscheinlich ersten Jahrzehnt der Geschichte der Violine (oder zumindest eines Instrumentes, dem die Geige einen Großteil ihrer wesentlichen akustischen und morphologischen Aspekte verdankt) spärlich und fragmentarisch sind, so sind doch die Quellen, über die wir für das folgende Jahrzehnt (1530–1540) verfügen, zahlreicher und genauer.

Dieses Jahrzehnt kann auf der Basis eines ziemlich vielschichtigen und komplexen Quellenmaterials (Archivdokumente von unterschiedlicher Zahl und Herkunft, Traktate und ikonographische Belege) und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten (der musikalischen Funktion, des ausgeführten Repertoires, der Morphologie und der Organologie) als ein Wendepunkt betrachtet werden. Darüber hinaus ist es eine Phase, in der die neu entstandenen Instrumente der Geigenfamilie einerseits zunehmend die Voraussetzungen für eine vielseitige Funktionalität herausbilden, die zu ihrer Akzeptanz und ihrer Verbreitung in den folgenden Jahrzehnten beitragen werden;² zum anderen zeigen die Instrumente aus dieser Zeit ein vom morphologischen Standpunkt aus schon weitgehend fortschrittliches Profil, das dem, was auf Grund vieler Eigenarten die definitive Form sein wird, die sich im Laufe der zweiten Hälfte des Jahrhunderts etabliert, schon recht nahe kommt.³

Der Bruch zwischen dem ersten (1520–1530) und dem zweiten Jahrzehnt (1530–1540) tritt besonders deutlich durch die dokumentarischen Belege zutage: wenn der lapidar gehaltene Zahlungsauftrag, der von der Generalschatzkammer

¹ Aus der reichhaltigen, aber nicht immer aktualisierten Bibliographie über die Frühgeschichte der Violine s. zumindest: David D. Boyden, *The history of violin playing from its origins to 1761 and his relationship to the violin and violin music*, London etc. 1965, „The formative period“, 1–95; Peter Holman, *„Four and twenty fiddlers“: the violin at the English court, 1540–1690*, London etc. 1993, 1–31; Rodolfo Baroncini, „Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: I ‚sonadori di violini‘ della Scuola Grande di San Rocco a Venezia“, in: *Recercare* 6 (1994) 61–190.

² Siehe dazu Boyden, op. cit., 3, 49–54 und 59–61; Baroncini, op. cit., 61–71.

³ Siehe dazu Rodolfo Baroncini, „Origini del violino e prassi strumentale in Padania: ‚sonadori di violini‘ bresciani attivi a Venezia in ambito devozionale (1540–1600)“, in: *Liuteria e musica strumentale a Brescia tra Cinque e Seicento*. Atti del convegno internazionale (Salò 5–7 ottobre 1990), Brescia 1992, Bd. 1, *Sessione organologica*, hg. von Marco Bizzarini, Bernardo Falconi und Ugo Ravasio, 157–219, 183–196 und 209–219.

von Savoyen am 17. Dezember 1523 an „le trompettes et vjollons de Verceil“ ausging, den ersten verbindlichen Beleg für die Existenz des Violinkonsorts darstellt, so scheint dieser beim aktuellen Stand der Forschung auch der einzige zu sein, der auf das betreffende Jahrzehnt zu beziehen ist.⁴

Zwei wichtige Dokumente, beide aus dem Jahre 1530, zeigen dagegen deutlich, wie sehr sich die Situation im Laufe des nächsten Jahrzehnts verändert. Das erste, aus Brescia – einer Stadt, die reich an Belegen für das Aufkommen der Violine ist – stammende Dokument führt uns in einen recht anderen Kontext als den des oben erwähnten Turiner Hofes und auch als den der profanen Tanzfeste („festini danzanti“), die für lange Zeit als einziges Wirkungsfeld der neuen Instrumente galten.⁵ Es handelt sich um die Nennung einer Gruppe von Geigern aus Anlass der ersten feierlich zelebrierten Messe in der neu errichteten Basilica delle Grazie. Über dieses Ereignis berichtet ausführlich der Chronist aus Brescia, Pandolfo Nassino:

Adì desesette aprile 1530 circa hori 13 de ditto dì, qual giorno era lo giorno di Pasqua mazore fò ditto la prima messa alta al altar grando de ditta gesia [...], presente domino Antonio Stella et domino Jeronimo et Gabriel soy fratelli et messer Æmilio di Mey cancellero della magnifica cità de Bressa et pochi altri zintilhomino [...] et fò sonato li violini per certi foresteri, et fo uno frate bressano qual cantò ditta messa [...] et uno di Scrivi che cantò l'evangelio [...].⁶

(Am 17. April 1530 um circa 13 Uhr des genannten Tages, dem Ostertag, wurde die erste Messe am Hochaltar der genannten Kirche gelesen [...]; anwesend waren Herr Antonio Stella und die Herren Jeronimo und Gabriel, seine Brüder, sowie Herr Aemilio di Mey, Kanzler der prächtigen Stadt Brescia und einige andere Edelleute [...], und es wurden die Violinen von gewissen Ausländern gespielt, und ein Mönch aus Brescia sang die genannte Messe [...], und einer der Scrivi sang das Evangelium [...]).

Nicht weniger reichhaltig und interessant ist das zweite, auf den 6. Dezember des Jahres 1530 zurückgehende Dokument, das, obwohl vom Hof von Urbino stammend, ebenfalls auf das musikalische Leben in Brescia Bezug nimmt und die entscheidende Rolle dieser Stadt für die Entwicklung der Violine

⁴ Aufgefunden und publiziert von Stanislao Cordero di Pamparato, „Emanuele Filiberto di Savoia, protettore dei musici“, *Rivista Musicale Italiana* 34 (1927) 229–247. Das Dokument wird diskutiert in Boyden, op. cit. 21–22 und erscheint als Bildtafel in Baroncini, „La pratica violinistica d'assieme nel '500: diffusione, funzioni e struttura“, in: Renato Meucci (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell'anima. Andrea Amati e la nascita del violino*, Bd. 2, Saggi, 114–147, 119, Fig. 1.

⁵ Die Ansicht, die Funktion der Violine im 16. Jahrhundert habe sich lediglich auf die Tanzmusik beschränkt – eine Ansicht, die auf der einseitigen Interpretation der Abbildung der „violons“ beruht, wie sie bei Philibert Jambe de Fer, *Epitome musicale*, Lyon 1556, 61–63, dargestellt sind – wurde zum ersten Mal in Gerald Hayes, *Musical instruments and their music, 1500–1750*, London 1928–30, Bd. 2 zum Ausdruck gebracht und später in Luigi Rovighi, Artikel „Violino“ in: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Bd. 4, Turin 1984, Paragraph 1, 721–723, übernommen.

⁶ Pandolfo Nassino, *Cronaca*, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana, Ms C. I. 15, c. 144, 17. April 1530.

bestätigt. In dieser Quelle, einem an den Herzogs Guidobaldo della Rovere gerichteten Schreiben von Urbano Urbani (dem Vertreter des herzoglichen Hofes in Brescia), wird die baldige Ankunft einer Gruppe von Geigen aus Brescia in Urbino angekündigt:

[...] Et li violini che seranno ad elezione del Trombetta per fare una musica perfetta, essendo lui come è singulare, tuttora si preparano per venirsene ben forniti de instrumenti a compita satisfazione di quella [Guidubaldo della Rovere, principe di Urbino].⁷

([...] Und die Violinspieler, die Trombetta auswählen wird, um eine perfekte Musik zu machen, da er einzigartig ist, bereiten sich darauf, vor, mit Instrumenten beliefert zu werden, mit denen sie gänzlich zufrieden sind [Guidobaldo della Rovere, Prinz von Urbino]).

Diese beiden Dokumenten bezeugen uns plastisch, wie präsent bereits in diesem frühen Stadium die neuen Instrumente der Violinenfamilie den Zeitzeugen waren, und dies in der typischen Charakteristik des homogenen Ensembles im weltlichen wie auch im geistlichen Bereich. Das spricht auch für eine hohe Wertschätzung gewisser Kreise für die ausübenden Musiker. Ja, man beachte, dass sich das Auftreten der „violini foresteri“, der „fremden Geiger“,⁸ in der Basilica delle Grazie in Brescia in Gegenwart eines ausgewählten Publikums ereignete, zu dem u.a. lokale Adliger und der Kanzlers der Stadt zählten. Noch beredter scheint in diesem Zusammenhang das Dokument aus Urbino zu sein: vom einzigartigen Geschmack des Musikers „Trombetta“ (ein Eigenname) ausgewählt unter den besten Instrumentalisten der Stadt, traut man diesen Spielern der „violini“ offensichtlich nicht nur zu, der neu zu gründenden „cappella musicale“ des Fürst Guidobaldo Glanz zu verleihen, sondern auch, dass sie in der Lage sind, „una musica perfetta“ darzubieten; ein Ausdruck wie dieser könnte ganz einfach auf das Klangresultat eines mehrstimmig konzipierten Ensembles anspielen, um das es sich beim Geigenkonsort ja handelte, vielleicht aber auch auf die Art des aufgeführten Repertoires.

Auf einen feierlichen Anlass oder auf einen hohen Mäzen verweisen im übrigen auch alle folgenden Belege über die Tätigkeit des neuen Violinenkonsorts innerhalb dieses zweiten Jahrzehnts. Auf Violinen aus Brescia trifft man zum Beispiel auch im Dezember 1535, dieses Mal nach Rom gesandt aus Anlass einiger Festlichkeiten im Rahmen der Wahl von Paolo III. Farnese zum Papst.⁹

⁷ Firenze, Archivio di Stato, Fondo Archivio di Urbino, Classe I, Divisione G, busta 217, Carteggio di Venezia, c. 190r. Schreiben von Urbano Urbani von Brescia an Guidubaldo della Rovere vom 6. Dezember 1530.

⁸ Der Chronist Nassino kündigt diese Aufführung übrigens als eines der drei musikalischen Hauptereignisse zu diesem feierlichen Anlass an.

⁹ Das Dokument wurde veröffentlicht in: Leon Dorez, *La cour du pape Paul III d'après les registres de la trésorerie secrète de Navarre*, Bd.2, Paris 1932, 1. Januar 1536.

Es ist interessant festzuhalten, in welcher Form das neue Ensemble in den Besoldungslisten zur Inthronisation „Ihrer Heiligkeit“ („Sua Santità“) neben der vielleicht am meisten geschätzten Instrumentalformation der Zeit, den „piffari e tromboni“ der Höfe von Mantua und Ferrara, erscheint:

Sua santità di N. S. deve dare a dì primo genaro 1536 [...]
 Et alli piffari del Duca di Ferrara scudi 6
 Et più alli piffari del Duca di Mantua scudi 6
 Et più alli violini Bressani scudi 6

Aus dem Jahre 1538 ist ein weiterer Bericht des bereits erwähnten Nassino überliefert, in dem dieser von prunkvollen musikalischen Formationen anlässlich der Hochzeit eines hohen Vertreters des Adels von Brescia berichtet.¹⁰ Gleichfalls auf 1538, aber bezogen auf ein noch feierlicheres und offizielleres Ereignis, ist die Erwähnung eines Mailänder Violinkonsorts datiert, das vom gerade genannten Paolo III. Farnese, der ja bereits drei Jahre zuvor die Gelegenheit gehabt hatte, in den Genuss einiger „violini bressani“ zu kommen, für die Vergnügungen angeworben wurde, die er während der Friedensverhandlungen zwischen Karl V. und Franz I. in Nizza veranstaltete.¹¹

Dieser kurzen dokumentarischen Übersicht muss hinzugefügt werden, was sich in diesen Jahren musikalisch im etwas weniger wahrgenommenen religiösen Umfeld venezianischer Auftraggeber tat. Genau ab 1530, einem offensichtlich wirklich entscheidenden Jahr in der Frühgeschichte der Violine, beschlossen die Scuole Grande – religiöse, karitativ wirkende Bruderschaften, die kraft ihrer stabilen Finanzen und ihres wachsenden Bedürfnisses nach Selbstdarstellung dem musikalischen Leben in Venedig bemerkenswerte Impulse gaben –, ihre alten Ensembles, bestehend aus Harfe, Rebec und Laute, durch einen moderneren und homogeneren, aus Violinen gebildeten Klangkörper zu ersetzen.¹² Die erste Scuola Grande, die ein derartiges Ensemble einstellte, war die von S. Maria della Misericordia (1530), direkt gefolgt von den Schulen von S. Rocco (1533) und S. Marco (1533) sowie von S. Giovanni Evangelista (1537) und S. Maria della Carità (1541).¹³

¹⁰ „[...] haveva piferi mantuani et violini similmente forestieri“. Pandolfo Nassino, *Cronaca, Brescia, Biblioteca Civica Queriniana*, Ms C. I. 15, c. 256, 1538.

¹¹ „Et più deve dare la sua santità a dì 28 maggio 1538, scudi diece d'oro pagati per mancia alli violini milanesi“ (Vergnügungen, veranstaltet von Papst Paul III. aus Anlass der Friedensverhandlungen in Nizza zwischen Karl V. und Franz I.); Dorez, op. cit., 223: 28. Mai 1538.

¹² Zu den Scuole Grande und zu den venezianischen Auftraggebern im Bereich der geistlichen Musik im allgemeinen siehe Jonathan E. Glixon: „Music at the Venetian „scuole grandi“, 1440–1550“ in: Iain Fenlon (Hg.), *Music in medieval and early modern Europe: patronage, sources and text*, Cambridge 1981, 193–208; ders., *Honoring god and the city. Music at the Venetian confraternities (1260–1807)*, Oxford 2003; Baroncini, „Contributo ...“; Elena Quaranta, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Florenz 1998.

¹³ Baroncini, „Contributo ...“, 78 und 93 (bes. 88).

Im Vergleich zu den angeführten dokumentarischen Zeugnissen, die zwar aufschlussreich sind, die aber viele Fragen offen lassen, liefern die Schriften der Scuole bezüglich Quantität, Qualität und Homogenität der Aussagen ein klareres Bild. Sie erlauben uns nicht nur eine kontinuierliche Dokumentation der Entwicklungen, die solche Ensembles in einem institutionalisierten Umfeld während mehr als einem halben Jahrhundert durchmachten, sondern auch Rückschlüsse auf die musikalische Praxis. So erfahren wir, dass der Beitrag der „violini“ sowohl in der Kirche als auch bei Prozessionen aus reiner Instrumentalmusik bestand, einem eigenen, von der Musik der Chorsänger unabhängigen Repertoire.¹⁴ Wir hören ferner, dass die innere Ordnung eines jeden Ensemble von „violini“ festgelegten Regeln folgte, wie sie für die Verwirklichung einer bestimmten Art von Klangeffekt zweckdienlich war: Fast ausnahmslos musizierte eine Formation von sechs Spielern (Quintette sind selten und Quartette noch erheblich seltener), über deren innere Struktur (eine Gliederung in „violini“ von unterschiedlicher Größe) in einer Reihe von wertvollen Dokumenten der Scuola Grande di San Marco sehr genaue Angaben gemacht sind.

Eine dieser Angaben bezieht sich auf den 10. Juli 1558 und betrifft die Einstellung eines neuen Ensembles von „sonadorj“ durch die Scuola. Das Dokument aus der Feder eines besonders gewissenhaften Schreibers liefert neben dem üblichen Namensverzeichnis ein vollständiges Organigramm der verwendeten Instrumentengrößen:

1558 adì 10 lugio

[..]

Questj sono li sonadorj [di violini] eletti

Per sopran s. Antonio bombaxer de s. Piero

Per falseto s. Piero barbier Polentin de s. Vincenzo

Per tenor s. Piero bombaxer *quondam* s. Bernardo

Per alto s. Francesco caleger de s. Giacomo

Per basso s. Andrea murer *quondam* s. Michiel da Ceneda

Per basson s. Andrea dalle bianchie *quondam* s. Zuanne Schaleta¹⁵

Die erste Eigenheit, die man diesen genauen Stimmlagen-Angaben entnehmen kann, betrifft das Klangspektrum des Ensembles, das in Übereinstimmung mit den ästhetischen Regeln der Instrumentierung des 16. Jahrhunderts ein starkes Ungleichgewicht zugunsten des tiefen Registers aufzeigt. Dieses attraktive Klangbild, das mit der gebräuchlichen Diminutionspraxis eines der grundlegenden Mittel zur instrumentalen Darstellung und Umformung vokaler Gattungen (Motetten, Madrigale, Chansons etc.) bildet, wird auch noch das Klangideal des folgenden Jahrhunderts beeinflussen, das nach unserer heutigen Klangästhetik immer noch deutlich „unausgeglichen“ ist.

¹⁴ Ebd., 104–109.

¹⁵ I-Vas, Scuola Grande di San Marco, *Notatorio VI* (1552–62), reg. 21, c. 157.

Zwei weitere Dokumente aus dieser Sammlung – das eine wenig früher als das oben genannte (26.4.1558),¹⁶ das andere vier Jahre später (27.4.1562)¹⁷ verfasst, bestätigen zwar im Prinzip die dort gemachten Angaben, steuern jedoch einige Details von nicht geringer Tragweite bei. Zunächst handelt es sich bei den beiden Bässen des Dokumentes vom 10. Juli 1558 – wie sich bereits am Endbuchstaben „n“ von „basson“ ablesen lässt (einem Dialekt-Überbleibsel der auf die Mehrzahl verweisenden Schluss-Silbe „-ne“) – nicht unbedingt um zwei Instrumente derselben Größe, sondern – wie es in den zwei neueren Dokumenten präzise verdeutlicht wird – um „bassetto“ und „bassone“. Weiter bestätigt ein glückliches Versehen des Schreibers des Verzeichnisses von 1562, dass „sopran“ nichts anderes ist als „violin“ und verweist damit darauf, dass die anderen Angaben des Verzeichnisses auf die entsprechenden Größen der Instrumente der Geigenfamilie anspielen, wie gleich zu zeigen sein wird. Doch hier zunächst die beiden Schriften:

1558 adì 26 april

[...]

Sie sonadorj de lironj

S. Andrea dalla sbiancha bason

S. Piero bombasser tenor

S. Francesco caleger contra alto

S. Antonio bombaxer sopran

S. Piero barbier da Treviso falseto

S. Andrea murer baseto

1562 adì 27 april

[...]

Allj sonadorj da violinj

Andrea dalla sbiancha bason

Andrea murer bassetto

Piero bombaxer tenor

Anttonio [bombaxer] dal viollin

Piero de Zuane contralto

Agustin da Kristofallo sopran

Die folgende vergleichende Tabelle, die die gesamte Sammlung von Dokumenten der Scuola di San Marco sowie Details aus denjenigen anderer Schulen enthält, verdeutlicht schließlich, dass, während die Gliederung der beiden Unterstimmen normalerweise das Mitwirken zweier Instrumente unterschiedlicher Größe vorsieht, die Unterteilung der beiden Oberstimmen in „falsetto“ und „sopran“ (also in gewöhnliche Geige und „violino piccolo“) völlig willkürlich vonstatten geht.¹⁸

¹⁶ I-Vas, Scuola Grande di San Marco, *Libro delle luminarie* (1553–1564), busta 73, c. 98.

¹⁷ Ebd., c. 170

¹⁸ Die Dokumente der Scuola di San Marco von 1557, 1561 und 1563 sind wie die vorangegangenen aus oben genanntem *Libro delle luminarie* (busta 73, cc. 81, 151 und 186) entnommen; die beiden Dokumente von 1541 und 1580 stammen dagegen aus dem *Notario* der Scuola della Carità (reg. 256, c. 146v.) und dem *Notario* der Scuola della Misericordia (reg. 167, c. 171).

<i>Scuola Grande di San Marco</i>	<i>Scuola Grande di San Marco</i>	<i>Scuola Grande di San Marco</i>	<i>Scuola Grande di San Marco</i>	<i>Scuola Grande di San Marco</i>
26.4.1558	10.7.1558	26.4.1561	27.4.1562	26.4.1563
falseto	falseto	sopran	sopran	sopran
sopran	sopran	sopran	viollin	sopran
contrallto	alto	contrallto	contrallto	
tenor	tenor	tenor	tenor	tenor
baseto	basso	basetto	basetto	basso
bason	basson	bason	bason	bason

<i>Scuola Grande di Santa Maria della Carità</i>	<i>Scuola Grande di San Marco</i>	<i>Scuola Grande di Santa Maria della Misericordia</i>
19.4.1541	26.4.1557	26.3.1580
	falseto	violin
soprano		
contralto		
tenor		
basetto		basetto
basso		

Bei dem Versuch, genauere organologische Übereinstimmungen festzulegen, ist es hier notwendig, etwas über die terminologischen Besonderheiten zu sagen, die in diesen Dokumenten erscheinen. Die für die Renaissance typische Gepflogenheit, die unterschiedlichen Größen einer Instrumentenfamilie mittels der Nennung des Stimmregisters anzugeben, bringt in der Tat einige interpretatorische Probleme mit sich.

Keine besondere Schwierigkeit scheint die Bestimmung des Begriffes „sopran“ darzustellen, der, wie wir gesehen haben, mit größter Wahrscheinlichkeit eine gewöhnliche Geige benennt. Wenig problematisch erscheint auch die Interpretation des Terminus „falsetto“, eines Ausdrucks, der wohl auf das Vorkommen eines kleineren Formats als dem der gewöhnlichen Geige anspielt, wahrscheinlich auf ein „violino piccolo“¹⁹ – ein Instrument mit dem charakteristischen geschwungenen „Wolkenumriss“, das eine Quarte höher als die gewöhnliche Geige gestimmt ist und – wie man den zahlreichen ikonographischen Zeugnissen entnehmen kann – während der zweiten Hälfte des

¹⁹ Obwohl dies momentan die plausibelste Hypothese ist, ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, dass sich der Ausdruck „falsetto“ auf einen speziellen Gebrauch des gewöhnlichen „sopran“ bezieht: also auf eine normale Violine in hoher Stimmung mit der Funktion der – wie man heute sagen würde – ersten Geige. Für eine weiter reichende Diskussion siehe jedoch Baroncini, „Contributo ...“, 100–101.

16. Jahrhunderts weit verbreitet war.²⁰ Nicht sonderlich kompliziert ist auch die Übersetzung der Begriffe „tenor“ und „alto“. Diese, wie es übereinstimmend den zeitgenössischen Abhandlungen von Lanfranco bis Banchieri zu entnehmen ist, bezeichneten in der Regel denselben Instrumententyp,²¹ und zwar ein von c'' ausgehendes Instrument, vergleichbar der modernen Bratsche, aber tendenziell massiver, das je nach vorgesehenem Umfang als Alt- oder Tenorinstrument fungierte.²²

Große Schwierigkeiten macht jedoch die Deutung der Stimmbezeichnungen „bassetto“ und „basson“. Die durch die unterschiedlichen Bezeichnungen anzunehmende Anspielung auf die Existenz zweier Bässe unterschiedlichen Umfangs – der eine etwas beweglicher, der andere kräftiger und voluminöser – lässt zwei Hypothesen zu. Die erste geht von der Annahme aus, dass sich die Bezeichnung „bassetto“ auf einen „basso da braccio“ von einem etwas kleineren Format als dem gewöhnlichen beziehen könnte, einen Umfang abdeckend, der zwischen dem des Alt-Tenor-Instrumentes und dem eigentlichen Bass liegt. Obwohl von den meisten Organologen unbeachtet, ist ein solches Instrument und seine Verbreitung während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht nur durch verschiedenen ikonographischen Quellen,²³ sondern auch durch die

²⁰ Der „violino piccolo“ wird bei Michael Praetorius erwähnt („Klein diskant geig“), der uns von diesem eigentümlichen Instrument nicht nur die Stimmung überliefert (c''' – g''' – d'''' – a''''), sondern auch eine anschauliche Illustration bietet: *Syntagma Musicum*, Bd. 2, *De Organographia*, Wolfenbüttel, 1618–19, 26 und „Sciagraphia“, Tafel XXI, Nr. 3. Die Existenz und Verbreitung dieses Instrumentes mit der besonderen geschwungenen Form werden in zahlreichen anderen ikonographischen Quellen belegt. Die bedeutendsten darunter sind *L'elemosina di San Rocco* (1595) von Annibale Carracci und *L'allegoria dell'udito* (1617) von Jan Breughel (vgl. Baroncini, „Origini del violino ...“, 216–217, Tafeln 11 und 12). Aber von dieser schon recht klaren Quellenlage abgesehen ist der gewichtigste Beweis zum Gebrauch der kleineren und höher gestimmten Instrumente durch die nicht fertiggestellten Geigen im Dom zu Freiberg gegeben, die aus der Mode gerieten, als sich eine weiter entwickelte Technik des Lagenwechsels herausbildete. Aus der Werkstatt des deutschen Instrumentenbauers Paul Klemm stammend und um 1590 zu datieren, ist mit diesen Instrumenten ein fast vollständiges Consort gegeben, bestehend aus zwei kleinen Bässen, einem Alt-Tenor-Instrument, einer gewöhnlichen Geige und eben aus einer *Klein diskant geig*; vgl. Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau: 15.–19. Jahrhundert; Kunst, Handwerk, Entwurf*, Leipzig 1986, Tafeln 43a, b, c; vgl. auch Eszter Fontana et alii, *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiburger Dom*, Triangel et alii 2004, 44f.

²¹ Vgl. Giovanni Maria Lanfranco: *Scintille di musica* [...], Brescia 1533, 137–138; Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical*, Lyon 1556, 62 und Adriano Banchieri, *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, 55.

²² Vgl. David D. Boyden, „The tenor violin: mith, mystery or misnomer?“, in: Walter Gerstenberg, Jan La Rue und Wolfgang Rehm (Hg.), *Festschrift Otto Erich Deutsch zum 80. Geburtstag*, Kassel 1963, 273–279.

²³ Interessante Zeugnisse in diesem Zusammenhang stammen von einem Gemälde Ludovico Fiumincellis, das sich im Museo Civico von Padua befindet („Madonna col Bambino e i santi protettori di Padova“, Öl auf Leinwand, 1537) und von der berühmten Miniatur, die Albrecht V. von Bayern bei Hans Mielich in Auftrag gab und die um 1568 als Schmuck für einen Musikkodex mit den Bußpsalmen von Orlando di Lasso ausgeführt wurde. Für eine Diskussion der beiden Werke s. wiederum Baroncini, „Origini del violino ...“, 184–186 und 214–215, Tafeln 4 und 7.

in Freiberg erhaltene Bassgeige – ein unvollendetes, aber sicher dem sächsischen Geigenbauer Paul Klemm zuzuschreibendes Werk mit einer Körpermensur von knapp 70 cm – belegt.²⁴ Weitere Nachweise gewinnt man wiederum aus den zeitgenössischen Traktaten, in denen neben den gewöhnlichen Stimmungen des Basses (B–F–c–g und C–G–d–a) andere, jeweils um eine Quinte höhere Stimmungen angegeben sind, was ohne die Existenz eines Instrumentes von kleinerem Format sinnlos wäre.²⁵ Entspricht nun der Begriff „bassetto“ tatsächlich einem kleinformatigen Bass, dann ist es zulässig anzunehmen, dass der vergrößernde Ausdruck „basson(e)“ auf nichts anderes Bezug nimmt als auf einen gewöhnlichen Bass.

Die zweite Hypothese geht dagegen von der Möglichkeit aus, dass der Begriff „bassone“ nicht einen normalen „basso da braccio“ in B, sondern ein potenziell transponierendes Instrument benennt, genauer gesagt einen „contrabasso da gamba“, ein Instrument, dessen Gebrauch seit den 50er Jahren gut dokumentiert ist und dessen Auftreten innerhalb eines Geigen-Ensembles durch die häufig angeführte „Momentaufnahme“ bestätigt wird, die Hans Mielich von der Kapelle des Herzogs Albrecht V. von Bayern eingefangen hat.²⁶ Wenn dem so ist, wäre es nur umso zulässiger, den Begriff „bassetto“ auf einen normalen „basso da braccio“ zu beziehen, da bei diesem das Diminutiv („bassetto“) im Vergleich zu einem Instrument von bedeutend größerem Format hinreichend gerechtfertigt wäre.

Diese zweite Möglichkeit, die eine zusätzliche Erweiterung des ohnehin schon beachtlichen Ambitus des Ensembles mit sich bringen würde, findet etwas später eine Stütze in der Oper *Orfeo* von Claudio Monteverdi, wo in den Ritornellen tatsächlich „cinque viole da braccio“ (zwei Geigen, zwei Bratschen, ein Bass) und ein „contrabasso“ vorgesehen sind.

2.

Umwälzungen im Bereich der musikalischen Aufführungspraxis fanden auch auf dem Gebiet des Instrumentenbaus eine Entsprechung, was uns einmal mehr nach Brescia führt. Kürzlich aufgefundene Dokumente bezeugen, dass in dieser Stadt – die ja bereits in der traditionellen Geschichtsschreibung als ein führendes Zentrum der Instrumentenbaukunst für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts beschrieben wird – tatsächlich seit den ersten drei Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einige auf den Bau von Streichinstrumenten spezialisierte Handwerker arbeiteten: ein nicht näher auszumachender „Maistro de le viole“ soll dort seit 1495 gewirkt haben, wohingegen ein Dokument von 1521 die

²⁴ Vgl. Heyde, op. cit., 133, 136–137 und Tafel 43c; Fontana et alii, op. cit., 56, 57, 71.

²⁵ Ludovico Zacconi, *Prattica musica [...]*, Bd. 1, Venedig 1592, 4. Buch 4, Kapitel 56, 218, und Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, Bd. 2, *De Organographia*, 26, geben neben der oben erwähnten Stimmung von B und C ausgehend eine Stimmung in F–c–g–d' an, während Banchini, *Conclusioni nel suono dell'organo*, 55, eine G–d–a–e' gestimmte Bassgeige darstellt.

²⁶ S. oben, Anm. 23.

Tätigkeit eines gewissen „Jacob Filippus violle factor“²⁷ bezeugt. Im selben Jahr sind die Werkstätten der bekannteren Instrumentenbauer Giovan Giacomo della Corna, der in einem Dokument von 1521 als „magister a leuttis“ erscheint, und Zanetto Micheli da Monte bezeugt, der – nach späterer Dokumentation – der erste unter ihnen gewesen zu sein scheint, der sich mit Erfolg in der Herstellung der Instrumente der Geigenfamilie versuchte.²⁸ Diese Annahme fußt auf der Tatsache, dass Zanetto bereits in einem Dokument von 1527 mit dem Titel „Joanettus da li violettis“ bezeichnet wird. Diese Formulierung gebraucht wenige Jahre später der Theoretiker Giovanni Maria Lanfranco, der zwar aus Parma stammte, aber in Brescia wohnhaft war, in seinen *Scintille di musica* (Brescia 1533), in denen sich vielleicht die erste Beschreibung der neu entstandenen Geigenfamilie befindet.²⁹ Zanetto hat sicher – wie es ein späteres Dokument aus dem Jahre 1537 bezeugt – auch Gamben hergestellt,³⁰ aber die Tatsache, dass er bereits 1527 mit dem Ausdruck „da li violettis“ bezeichnet wird, mag ein Hinweis darauf sein, dass er sich auf die Herstellung von „da braccio“-Instrumenten oder auch auf die von Lanfranco erwähnten „violette da braccio senza tasti“ spezialisiert hatte, was sich mit größter Wahrscheinlichkeit auf ältere Modelle von Geigen bezieht.

Die Liste der Geigen- und der sonstigen Streichinstrumentenbauer aus Brescia, die ab 1530 neben Zanetto arbeiteten – also viele Jahre bevor Gasparo da Salò nach Brescia kam – ist lang und zeugt von einer außergewöhnlichen Produktivität:³¹

- 1527: Joanettus [de Monteclarius] de li violettis
- 1529: Joannes de Monteclarius magister a liribus
- 1529: Io Jacobus de la Corna, mercatorum liris
- 1534: Zovan Jacomo de la Corna, che fa lauti
- 1537: Zanetto Micheli, magister a violonis et violis
- 1542: Pietro e Boniforte Salini magistri a liriis
- 1549: Joannetto de Roma a lironis, et Peregrinus filius
- 1549: Daniel de Laude magister a violis
- 1551: Maestro Zanetto magistro a violis
- 1558: Guglielmo Frigiadis magistro a violinis
- 1558: Francesco Inverardi magistro a violinis
- 1559: Palanzino Palancini a violinis
- 1559: Peregrino Micheli magistro a violinis

²⁷ Vgl. Ugo Ravasio, „Dalla violetta al violino: il ruolo di Brescia“, in: Meucci, *Un corpo alla ricerca dell'anima ...*, Bd. 2, 88–113, sowie 104 und 106.

²⁸ Ebda., 104–106.

²⁹ Interessanterweise erwähnt Lanfranco am Ende seines Anhangs über die Organologie Zanetto – gemeinsam mit Io. Jacobo della Corna – als einen der führenden Bauer von Lyren, Gamben und Violinen in Brescia: Lanfranco, op. cit., 138 und 143.

³⁰ S. Brescia, Archivio di Stato, *Notarile*, Folge 730, 5. Mai 1537. Das Dokument, das von beachtlichem musikwissenschaftlichem und organologischem Interesse ist, wird als Abbildung wiedergegeben in: *Un corpo alla ricerca dell'anima ...*, Bd. 2, 98.

³¹ Die hier wiedergegebene Liste ist ein Auszug aus einer umfassenderen Dokumentation, wiedergegeben in: Ravasio, *Dalla violetta al violino ...*, 110.

1560: Zanetto Micheli e Battista Doneda magistri a violinis

1562: Battista Doneda qual fa di violini.

Es soll hier freilich nicht unerwähnt bleiben, dass, obgleich bei geringerer Produktivität, auch in Cremona die Dinge in Bewegung gerieten. Aus einem strittigen Dokument von 1526, einem Verzeichnis der wehrfähigen Männer der Stadt, geht hervor, dass in der (Wohn-)Werkstatt eines gewissen Giovanni Leonardo da Martinengo, eines Stoffhändlers, auch zwei seiner Gesellen („famej“) wohnten, die die Instrumentenbaukunst ausübten: „Andrea et Johan Antonio famej del suddetto liuter 2“. ³² Es lassen sich verführerische Hypothesen aufstellen, wer genau diese beiden waren: Andrea könnte schon der berühmte Andrea Amati sein, der allem Anschein nach um 1505 geboren worden ist. Er hätte also zu diesem Zeitpunkt seinen Beruf als Geigenbauer gerade aufgenommen. ³³ In Giovanni Antonio dagegen, der bislang den Musikhistorikern und Organologen völlig unbekannt war, darf man mit einiger Wahrscheinlichkeit jenen „Maestro Giovanni cremonese dalli violini“ (eine Bezeichnung, die deutlich auf einen Handwerker verweist, der sich auf die Herstellung von Streichinstrumenten spezialisiert hat) sehen, der 1547 dem Kardinal Ercole Gonzaga einige Dutzend „corde de viole“ geliefert hat. ³⁴

3.

Angesichts dieser reichhaltigen Zusammenhänge, aus denen sich ergibt, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine neue Instrumentenfamilie die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt zu erregen begann, erscheint es als notwendig, das Augenmerk darauf zu lenken, wie die frühe Geige in dieser ersten fruchtbaren Phase ihrer Entwicklung denn nun eigentlich ausgesehen hat.

Diesem Problem stellte sich bereits David Boyden im ersten Teil seiner umfassenden *History of violin playing* von 1965, wo er, um zu einer Lösung zu kommen und in Ermangelung von geeigneten organologischen Belegen, auf die Analyse aller ihm greifbaren ikonographischen Zeugnisse von Streichinstrumenten aus dem frühen 16. Jahrhundert, die der Violine ähnelten, zurückgriff. ³⁵ Im Zuge der ikonographisch-musikalischen Forschungen, die zur gleichen Zeit von Emanuel Winternitz unternommen wurden, ³⁶ fokussierte Boyden seine Aufmerksamkeit auf zwei Gemälde von Gaudenzio Ferrari: „La Pala degli aranci“, das sich in der Kirche San Cristoforo di Vercelli befindet und das

³² Das Dokument wird wiedergegeben und diskutiert in: Carlo Chiesa, „Qualche notizia storica su Andrea Amati“, in: *Un corpo alla ricerca dell'anima ...*, Bd. 1, 92–107, 102–104.

³³ Ebda. 106.

³⁴ Archivio storico diocesano di Mantova, sezione III.

³⁵ Boyden, *The History of violin playing* [...], 7–8.

³⁶ Emanuel Winternitz: „The school of Gaudenzio Ferrari and the early history of the violin“, in: Gustav Reese und Rose Brandel (Hg.), *The commonwealth of music: writings [...] in honor of Curt Sachs*, New York etc., 1965, 182–200; derselbe Artikel, jedoch mit mehr Abbildungen versehen, wurde unter dem Titel *Gaudenzio Ferrari. His school and the early history of the violin/Gaudenzio Ferrari. La sua scuola e la protostoria del Violino*, Torino 1967, neu herausgegeben.

monumentale Fresko in der Kuppel der Wallfahrtskirche von Saronno.³⁷ Auf diesen beiden Darstellungen, die von Gaudenzio Ferrari 1529 bzw. 1535 ausgeführt wurden, machte Boyden einige Streichinstrumente aus, die, obgleich von noch recht unentwickelter Form und nur mit drei Saiten versehen, doch alle wesentlichen Merkmale der Violine aufweisen. Durch die Beiträge von Winteritz und Boyden berühmt geworden, bildeten diese Instrumentendarstellungen zweifelsohne Meilensteine im schwierigen Unterfangen, die Physiognomie der Violine des frühen 16. Jahrhunderts auszumachen, und als solche haben sie sich in den Köpfen der Musik- und Instrumentenforscher fest eingesenkt. Trotzdem wird aufgrund ihres offensichtlich archaischen Aussehens und mit den von der eigentlichen Geige noch weit entfernten Proportionen deutlich, dass sie mit den oben beschriebenen beachtlichen musikalischen und bautechnischen Entwicklungen nur schwer in Einklang zu bringen sind.

Tatsächlich erlauben jedoch einige kürzlich aufgefundene ikonographische Quellen, die zeitgleich mit den genannten Werken Gaudenzio Ferraris entstanden sind, befriedigendere Resultate, da sie aufzeigen, dass um 1530 die frühe Geige dem Aussehen nach der ausgereiften Violine, zu welcher sie sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelte, gar nicht so unähnlich war. Die Quellen, auf die ich mich beziehe, sind zwei Intarsien: eine im Chor der Benediktinerabtei von San Giovanni Evangelista in Parma und die andere in der Sakristei von S. Maria in Finalpia, einer weiteren Benediktinerabtei nahe Savona.

Die erste und bemerkenswertere Intarsie vom Chorgestühl der Abtei von Parma (s. Abb. 1) stellt zwar eine Violine mit nur drei Saiten dar, diese ist aber in ihrer Formgebung überraschend fortschrittlich. Um dieses wichtige Kunstwerk zu datieren, muss die wechselvolle Baugeschichte des Chores der Abtei S. Giovanni Evangelista rekapituliert werden.³⁸ Der Auftrag erging im November 1512 an Marcantonio Zucchi (1469–1531), „maestro de perspectiva e d'intaglio“ und Architekt. Doch die Realisierung verzögerte sich, vielleicht aufgrund anderer Arbeiten, die Zucchi zur gleichen Zeit für den Chor der Kirche S. Quintino auszuführen hatte. Auf jeden Fall mussten die Arbeiten am Chor 1531 wegen des Todes von Zucchi unterbrochen werden, der bis zu diesem Zeitpunkt etwa zwei Drittel der Arbeit verwirklicht hatte. Nach einer einjährigen Pause beauftragten die Mönche am 7. August 1532 die Brüder Gianfranco und Pasquale Testa mit der Fertigstellung des Chores, der schließlich 1538 geweiht wurde.

³⁷ Zu den beiden Gemälden von Gaudenzio Ferrari vgl. auch die „schede iconografiche“ im Anhang meines Artikels „Origini del violino ...“, 209–213.

³⁸ Für eine Rekonstruktion der ganzen Baugeschichte s. Venturino Alce und Lucia Fornari Schianchi: „Coro intarsiato e intagliato“ in: Bruno Adorni (Hg.), *L'Abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Milano 1979, 162–172 und Anm. 6 sowie ebd. „Note ai registri“, 249, Anm. 133.

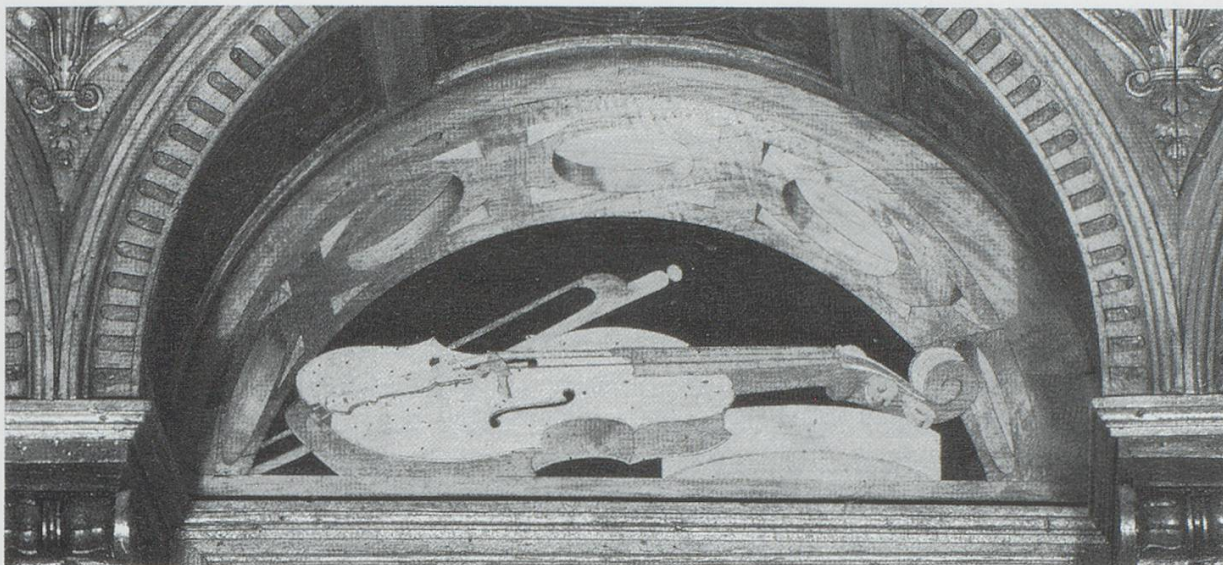


Abb. 1a: Marcantonio Succhi et alii: Chorgestühl-Intarsie in San Giovanni Evangelista in Parma (ca. 1535).³⁹

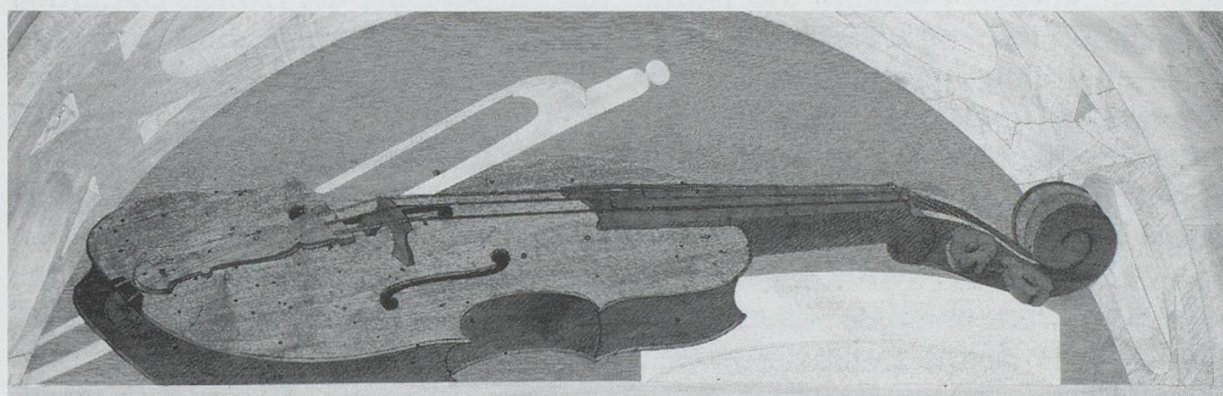


Abb. 1b: Dasselbe, Detail

Ein großartiges Werk aus Holz in zwei Halbkreisen ausgeführt – einem äußeren erhöhten und einem inneren –, zählt das Chorgestühl von S. Giovanni Battista 69 Sitze aus Nussbaumholz, von denen sich 41 im oberen Halbchor befinden und 28 im unteren.⁴⁰ Die Intarsienarbeiten sowohl in den Rückenlehnen der Sitze als auch in den Bogenfeldern darüber zeigen neben Gegenständen unterschiedlichster Art 19 Musikinstrumente und bieten damit eine anschauliche Darstellung des Instrumentariums, das im frühen 16. Jahrhundert in Gebrauch war: Sieben Lauten, eine Flöte, ein Pommer, eine Lira da braccio, eine Drehleier, zwei Trommeln, vier „traccole quaresimali“ (Klanghölzer, die in der Fastenzeit die Glocken ersetzten), eine ausgereifte Violine (zum Großteil hinter einer Musikhandschrift verborgen, die wahrscheinlich von den Testa

³⁹ Nach: Renato Meucci (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell'anima [...]*, 47.

⁴⁰ Sechs Sitze wurden von den Testa 1538 hinzugefügt, um den Chor der neuen, erweiterten Apsis anzupassen, die von den Mönchen in den achtziger Jahren errichtet wurde.

hinzugefügt ist) und die bereits erwähnten Geige mit drei Saiten, die die Lünette des zehnten Stuhles der oberen linken Reihe schmückt.⁴¹

Die lange Zeitspanne, in der die Arbeiten ausgeführt wurden (von 1512 bis 1538, also fast 25 Jahre), macht es schwierig, mit Sicherheit das Jahr festzulegen, in dem die betreffende Lünette ausgeführt wurde. Es ist möglich, dass diese – wie ich bereits in einem anderen Beitrag vermutete – ein Werk der Testa ist; in diesem Fall könnte man sie zwischen 1533, dem Jahr, in dem das Bauprojekt eigentlich schon hätte abgeschlossen sein sollen, und 1537 datieren, aber es ist ebenso möglich, dass das Bild unserer Violine bereits in Zucchis Planung gehörte. In diesem Fall könnte man an eine Datierung zwischen 1520, dem Jahr, in dem sich der Holzschnitzer, befreit von den Arbeiten in S. Quintinio, möglicherweise an die Ausarbeitung machte, und 1531, seinem Todesjahr, denken.

Nehmen wir in Ermangelung von definitiven Belegen an, dass die Lünette zwischen 1525 und 1535 ausgeführt wurde, so ist es überraschend, dass das abgebildete Instrument einen Bruch zu den zeitgenössischen Modellen Gaudenzio Ferraris markiert. In ihrem Gesamtbild – in den Proportionen zwischen Korpus, Griffbrett und Kopfteil und besonders in der eleganten Gestaltung des Resonanzkörpers – scheint die Violine von Parma trotz der frühen Datierung schon überraschend weit entwickelt zu sein. Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang nicht nur die ausgereift gestalteten Bügel, sondern auch die Proportionen zwischen oberen, mittleren und unteren Zargen, die tatsächlich denen der heutigen Violine ähneln. Auch Wirbelkasten und Schnecke scheinen, obgleich der Wirbelkasten nur einen leichten Schwung aufweist, dem der ausgereiften Violine zu entsprechen.

Doch zurück zur Form des Korpus: Dort sind besonders die Schall-Löcher bemerkenswert, und dies nicht nur wegen ihrer Gestaltung – elegant in f-Form, aber noch ohne die Kerbungen und all jene Feinheiten, die typisch für die reife Phase sind –, sondern auch aufgrund ihrer Platzierung auf der Resonanzdecke, eine Position, die grosso modo derjenigen der uns bekannten Violine entspricht. Noch interessanter ist die Anbringung des Steges, der nicht wie bei Gaudenzio Ferrari in der veralteten Art unterhalb der Schall-Löchern, sondern zwischen den „ff“ und damit fast auf der gleichen Höhe fixiert ist, auf der man auch heute bei einem Streichinstrument einen Steg anbringen würde. Dieses Detail ist von nicht geringer Wichtigkeit, da es ein Indiz dafür sein könnte, dass das von Zucchi kopierte Instrument mit einem Stimmstock versehen war. Man muss daran erinnern, dass nur eine Platzierung dieser Art dem Bauer erlaubt, den Stimmstock problemlos unter dem rechten Fuß des Steges einzufügen.

Trotz der weit entwickelten Form scheinen der Violine von Parma aber auch archaische Elemente eigen zu sein. Von den drei Saiten – bekanntlich typisch für die frühe Violine – und von einigen unwesentlicheren ästhetischen

⁴¹ Für eine Beschreibung der Gestalt des Chores und eine allgemeinen Analyse der Intarsien aus musikalischer Sicht s. Mario Giuseppe Genesi, „Tredici strumenti musicali e un ‚bicinium duobus vocibus‘ nel coro ligneo rinascimentale della Chiesa di San Giovanni Evangelista a Parma“, in: *Music in Art* 26 (2001) 75–92.

Eigenheiten, wie dem Fehlen der erhöhten Ränder und der noch einfachen Form von Schnecke und Schall-Löchern abgesehen, ist das auffallendste und wohl auch heikelste Element die besondere Form der Zargen. Diese sind im Gegensatz zu denen der reifen Geige und vieler anderer Streichinstrumente der Zeit konkav und eindeutig nach innen gekrümmt. Dieser Aspekt bildet einen typischen Zug der Lira da braccio, wie man unschwer zahlreichen Abbildungen entnehmen kann. Es handelt sich um eine nicht unwesentliche Eigenheit, die abgesehen vom rein Ästhetischen einen Bauprozess voraussetzt, der sich sowohl vom „klassischen“ als auch von dem anderer, weniger ausgereifter Baustile der Zeit unterscheidet. Zargen in dieser Form konnten nicht um eine Form herum gebogen werden, wie dies beim Bau der klassischen Geige der Fall ist, sondern mussten aus dem vollen Holz herausgeschnitzt werden. Dieses Vorgehen ist typisch für eine Zeit, in der die Techniken, zwei Teile miteinander zu verbinden noch nicht sehr ausgereift waren, und es diente dazu, zwecks Verbesserung der Schallübertragung die Zarge in der Mitte möglichst dünn zu gestalten. Gleichzeitig formte man die Ränder massiver, was der stabileren Verbindung zwischen Zargen und Decke diente und auch dazu führte, dass der Zug der Saiten besser auf die Ränder der Resonanzdecke übertragen wurde. Diese Übernahme einer älteren, vom Lira da braccio-Bau bekannten Technik macht aus der Violine von Parma ein eigenartiges Konzentrat aus alt überlieferten und innovativen Elementen: so sehr sie vom Aspekt der Form her entwickelt zu sein scheint, so sehr ist sie bautechnisch noch der älteren Tradition verbunden.

Die Analyse der zweiten Intarsie aus der Abtei von Finalpia (Abb. 2) bestätigt weitgehend die genannten Beobachtungen. Von diesem bemerkenswerten Kunstwerk, das von Fra Antonio da Venezia (ca. 1480–1549) geschaffen wurde, einem Holzschnitzer aus einer olivetanischen Bruderschaft und Schüler des bekannteren Fra Giovanni da Verona, kennen wir glücklicherweise das Datum der Ausführung und den Namen des Auftraggebers.⁴² Es ist Teil eines Ensembles von zehn Holzarbeiten, die die Rückenlehnen der Bestuhlung in der Sakristei schmücken und wurde – wie wir aus dem Tagebuch von Fra Angelo die Albenga wissen, der zu dieser Zeit Prior der Abtei war, – im Jahre 1534 im Auftrag von Paolo del Carretto fertiggestellt:

In anno 1534 se he incominciato a far le spalere de la sacrestia de prospectiva. per mano de lo nostro fr. Antonio de Venetijs dicto prevosto. et fr. Michele de Triviglio ut supra et Monsignor Chaors Domino domino Paulo de Carreto si ha dacto de Elemosina pro dicta opera scuti venticinque.⁴³

(Im Jahr 1534 wurde durch unseren fr. Antonio de Venetijs, genannt Probst, [...] mit der Anfertigung der Rückenlehnen der Prospektsakristei begonnen. Dem Herrn Paolo del Carretto wurden für das genannte Werk Almosen in der Höhe von 25 Scudi gegeben).

⁴² Vgl. Guglielmo Salvi, „Di Fra Antonio da Venezia e de' suoi lavori in legno nella Badia di Finalpia“, in: *Rivista storica benedettina* 5 (1910) 236–252.

⁴³ Ebd., 244.



Abb. 2: Fra' Antonio da Venezia, Intarsie in der Sakristei von S. Maria in Finalpia (1533–1534).⁴⁴



Abb. 2b: Dasselbe, Detail

⁴⁴ Nach Renato Meucci, op. cit., 46.

Die Intarsie mit der Proto-Violine von Finalpia ist im übrigen nicht das einzige musikalische Objekt in diesem geschnitzten Ensemble – in einer anderen Intarsie sind eine fünfchörige Laute und zwei Trommeln dargestellt. Die Gestaltung der Violine ist deutlicher und komplexer als diejenige von Parma. Das Instrument ist auf einem Fensterbrett liegend dargestellt, wobei die halboffen gestalteten Fensterläden in perspektivisch raffinierter Form ausgeführt sind. Das Griffbrett scheint über das Fensterbrett herauszuragen, und der Schatten unterhalb des Instruments zeigt, dass man sich den Boden als gewölbt vorzustellen hat. Darüber befindet sich ein kleiner Käfig mit einem Vögelchen, wahrscheinlich einer Nachtigall. Dieses zusätzliche Motiv und andere Details mit offensichtlich symbolischer Bedeutung, zu denen auch eine gerissene Saite gehört, machen aus der Intarsie eine typische Metapher für die Musik in ihrer Vergänglichkeit.⁴⁵

Auf den ersten Blick zeigt das Äußere des Instrumentes aus Finalpia starke Gemeinsamkeiten mit der frühen Violine von Parma. Ähnlich wie diese präsentiert es sich in bemerkenswert weit entwickelter Form: die abgerundeten Bügel, die Ausprägung der Ecken und vor allem das Verhältnis zwischen Ober- und Unterbügel entsprechen der ausgereiften Violine. Ebenfalls weit entwickelt scheint auch die Gestaltung von Wirbelkasten und Schnecke zu sein. Der Wirbelkasten ist durch eine Wölbung charakterisiert, die sogar noch klarer hervortritt als bei der Violine von Parma. Bei genauerer Betrachtung weist das Instrument aus Finalpia jedoch deutlich archaische Züge auf, die ihre Verwandtschaft mit der Lira da Braccio nicht verleugnen. Abgesehen davon, dass das Instrument gleichfalls konkave Zargen hat, ist es eindeutig mit fünf Saiten versehen, der Resonanzboden ist flach und die Schall-Löcher haben eine c-Form. Diese für die Lira da braccia typischen Elemente, die bekanntlich fünf Griff- und zwei Bordunsaiten hatte, scheinen die bereits von Boyden geäußerte Hypothese zu bekräftigen, dass die Violine direkt von diesem älteren und sehr geschätzten Instrument abstammt.⁴⁶

Gehen wir von dieser Hypothese aus, dann würden die beiden Intarsien zwei unterschiedliche, in den Jahren zwischen 1510 und 1530 erfolgte Entwicklungsphasen darstellen, die die Violine über eine schrittweise Loslösung von der Lira da braccio zu ihrer ausgereiften Form führt. Während beim Instrument von Finalpia mit seinen fünf Saiten, fünf Wirbeln und den Schall-Löchern in c-Form die Verwandtschaft mit der Lira noch sehr deutlich hervortritt, lässt sich eine solche bei der Violine aus Parma nur im Hinblick auf wenige instrumentenbauliche Elemente feststellen. Es gibt keinen Zweifel, dass sich das Instrument von Parma, bei dem die Loslösung von der Lira da braccio in morphologischer und funktionaler Hinsicht abgeschlossen zu sein scheint, der Physiognomie der heutigen Violine annähert. Es liefert eine Vorstellung

⁴⁵ Vgl. zu dieser Symbolik Reinhold Hammerstein, *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematik der Musik*, Tübingen etc. 1994.

⁴⁶ Boyden, *The history of violin playing*, 9–10.

dessen, was Lanfranco in seinen *Scintille* „violette da braccio senza tasti di tre corde“ nennt, und es veranschaulicht, wie die ersten Modelle ausgesehen haben könnten, die Zanetto Micheli da Montechiari und Giovan Giacomo della Corna in Brescia sowie die nicht näher identifizierbaren „Andrea et Johan Antonio“ in Cremona im Laufe des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts zu bauen begannen.

Übersetzung: Angelika Moths