

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
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	35-36 (2011-2012)
Rubrik:	[Transformation der Klanglichkeit : die Viola da gamba im frühen 16. Jahrhundert am Beispiel Silvestro Ganassis]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

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

BELLEZZA E BONTÀ. ZUR TRANSFORMATION INSTRUMENTALER
KLÄNGLICHKEIT UM 1500 AM BEISPIEL DER VIOLA DA GAMBA
IN ITALIEN – EINE EINLEITUNG

von THOMAS DRESCHER

Die Frühgeschichte der neuzeitlichen Streichinstrumente vom späten 15. bis zum späten 16. Jahrhundert war ein beliebter Tummelplatz für „Facts and Fiction“. Seitdem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts damit begonnen wurde, kohärente Entwicklungslinien für die Baugeschichte der Streichinstrumente zu entwerfen,¹ nahmen die Spekulationen über den „Ursprung“ – besonders der Violine –, breiten Raum ein. Es haben sich regelrechte Kämpfe um das kulturelle Primat entwickelt, wobei vor allem Italien und Frankreich als Ursprungsorte zur Diskussion standen. Die Erzeugnisse des Cremoneser Geigenbaus ab dem Ende des 16. Jahrhunderts galten in einer teleologisch ausgerichteten Geschichtsvorstellung gleichsam als „Krone der Schöpfung“ im Streichinstrumentenbau. Dass diese Instrumente gegen Ende des 19. Jahrhunderts ihrerseits bereits eine fast 200-jährige Geschichte der Rezeption und der Modifikationen durchlaufen hatten, wurde dabei nur selten reflektiert. So war der Weg verstellt für die Wahrnehmung von Veränderungen klanglicher Ideale, nicht nur im Umbruch zum 19. Jahrhunderts, sondern auch zu früheren Zeiten. Die faszinierendste Phase eines solchen Umbruchs dürfte das frühe 16. Jahrhundert gewesen sein. Freilich ist es zugleich ein Zeitabschnitt, für den vergleichsweise wenig Quellenmaterial existiert: Es gibt fast keine spezifische musikalische Überlieferung für Streichinstrumente, nur sehr wenige Archivalien über den Instrumentenbau und kein einziges erhaltenes Artefakt aus dem frühen 16. Jahrhundert.

In dieses Vakuum stieß Ian Woodfield mit substantiellen Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Viola da gamba.² In der Kombination von politischer Geschichte, musikalischer Kultur und vor allem breitgefächerten ikonographischen Belegen, konnte er plausible Entwicklungslinien zur Entstehung der Viola da gamba nachzeichnen – über ein nordafrikanisches Erbe, das die Vihuela und das Rebab im iberischen Raum prägte, einen valencianischen Kulturexport in den spanisch beherrschten Süden Italiens und von dort unter dem Einfluss der Borgia-Päpste in den Norden.

¹ Vgl. Giovanni de Piccollellis, *Liutai antichi e moderni. Note critico-biografiche*, Florenz: Succ. de Monnier 1885; Alexander Hajdecki, *Die italienische Lira da braccio. Eine kunsthistorische Studie zur Geschichte der Violine nebst einem Anhang mit Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer*, Mostar: Radovic 1892 (Reprint Amsterdam: Antiqua 1965).

² Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge: Cambridge University Press 1984 (Cambridge Musical Texts and Monographs).

Tatsächlich sind die frühesten schriftlichen Zeugnisse von „Viole“ mit Rom verknüpft sowie mit dem Hof von Ferrara, insbesondere mit Isabella d’Este, die in den Gonzaga-Hof nach Mantua einheiratete, und mit ihrem in Ferrara regierenden Bruder Alfonso I., der seit 1501 mit Lucrezia Borgia verheiratet war, der Tochter Papst Alexander VI. aus der spanischen Familie der Borgia.³ In diesem Umfeld tauchen nicht nur die frühesten Hinweise zur Viola da gamba auf, sondern auch zu neuen Streichinstrumenten anderer Bauart, wie z. B. zur Violine.

Die aufrechte Spielhaltung der frühen Viola da gamba könnte vom Rebab stammen, das große Format, das Griffbrett mit Bünden und die Konstruktion mit klar vom Resonanzkörper abgegrenztem Hals/Griffbrett von der Vihuela.⁴ Zudem wurden die Instrumente in den kulturellen Kontext des italienischen Renaissance-Humanismus integriert. Erst durch die Kombination dieser beiden Schritte – des technologischen und des kulturgeschichtlichen – konnten die Streichinstrumente ihre große Bedeutung für die europäische Musikentwicklung entfalten.

Woodfields wertvolle Anstöße wirken bis heute fort, haben aber auch Anlass zur kritischen Hinterfragung seines Narrativs gegeben. Denn so stringent das Bild für Italien erscheint, so irritierend stehen dazu alternative oder zumindest ergänzende Erklärungsmodelle zur Verbreitung einer neuen Kultur der Streichinstrumente: Zu nennen sind der Exodus der jüdischen Bevölkerungsteile aus der iberischen Halbinsel seit 1492 oder die direkten Bezüge zu nördlichen Kulturzentren über etablierte Handelswege. Gerade die Quellen aus dem transalpinen Bereich eröffnen eine andere Sichtweise. So ist im Traktat von Sebastian Virdung aus dem Jahre 1511 ein Streichinstrument unter dem Begriff „Groß Geigen“ abgebildet,⁵ ohne als neue Errungenschaft gekennzeichnet zu sein, wie z. B. das „Claviciterium“ in der unmittelbar vorhergehenden Textpassage. Virdung erwähnt es zu einem Zeitpunkt, als die großformatigen Streichinstrumente in Italien erst wenige Jahre in Gebrauch sind, und die Abbildung zeigt morphologische Eigenschaften, die mit den italienischen Quellen kaum in Einklang zu bringen sind. Andere frühe Erscheinungsformen des Instruments finden sich in den Skizzen und Holzschnitten zum sogenannten *Triumphzug* Kaiser Maximilians I. oder in Zeichnungen und Gemälden am Oberrhein und im Elsass. Diese Zeugnisse allein lassen Zweifel an der ausschließlich in Italien verankerten Entwicklung großer Streichinstrumente aufkommen.

³ Clifford M. Brown (Hg.), *Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genf: Librarie Droz 1982; William Prizer, „Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia, ‘Master Instrument Maker’“, in: *Early Music History* 2 (1982), 87–118; Woodfield, *The Early History* (wie Anm. 2), Kap. 5, 80–98.

⁴ Woodfield, *The Early History* (wie Anm. 2).

⁵ Sebastian Virdung, *Musica getutscht und außgezogen*, Basel: Michael Furter 1511 (Faksimile Kassel u. a.: Bärenreiter 1970 [Documenta Musicologica 31]), fol. Bij.

Transformation der Streichinstrumente

Ikonographische Darstellungen und dokumentarische Belege von großformatigen Streichinstrumenten sind im Lauf des 15. Jahrhundert auffallend selten,⁶ kurz vor 1500 jedoch trifft man sie im oben skizzierten Umfeld des päpstlichen Haushalts, in römischen Darstellungen sowie an den Höfen von Ferrara und Mantua häufiger an. Woodfield hat diese Situation so interpretiert, dass die Instrumente als neue bautechnische Konzeptionen in die musikalische Kultur Italiens eingeführt wurden.⁷ Parallel zu dieser Entwicklung muss es aber eine vorhandene Tradition des Streichinstrumentenbaus gegeben haben, von der die neu entwickelten Instrumente nicht unbeeinflusst geblieben sind.

Ein berühmtes Gemälde scheint das Nebeneinander einer älteren und jüngeren Tradition geradezu programmatisch wiederzugeben. Raphaels *Marienkrönung* in der Pinacoteca Vaticana aus den Jahren um 1502–1504 zeigt im oberen Bildfeld neben den Hauptfiguren Maria und Christus zwei Paare musizierender Engel.⁸ Das Paar rechts spielt zwei „da braccio“ gehaltene Streichinstrumente, eines davon ist als traditionelles Rebec zu identifizieren, obwohl die obere Hälfte verdeckt ist, das andere, weiter im Vordergrund platzierte, als Lira da braccio, eines der jungen Modeinstrumente der Zeit.

Die „Transformation“ um 1500 wird hier sinnfällig ins Bild gesetzt. Die Lira schiebt sich perspektivisch vor das Rebec und löst damit das althergebrachte Streichinstrument der Diskantlage gleichsam ab. Sie zeigt eine neue, elaborierte Umrissform mit zwei Ecken, eine Saitenanordnung mit fünf Spielsaiten und zwei Bordunsaiten, sowie eine modifizierte Spielhaltung, höher am Körper angesetzt als das kleinformatige ältere Streichinstrument. Außerdem wird ein sehr langer Bogen verwendet, deutlich länger als der des Rebecs. Anspielungsreich ist auch die Blickrichtung der Spieler. Der Engel mit dem Rebec sieht nach oben, in den „Himmel“, und unterstreicht damit die Kernbotschaft des Bildes, der Engel mit der Lira hingegen wendet Kopf und Oberkörper von Christus und Maria ab in Richtung Bildrand und sieht konzentriert auf sein Instrument, als würde ihn vor allem dieses beschäftigen.

Die Änderung der Parameter – bautechnisch wie ikonologisch – ist gravierend,⁹ was mit der Funktion der Lira als Begleitinstrument zum solistischen Textvortrag in angenommener Nachahmung antiker Vortragsarten zusammenhängt.

⁶ Darauf hat bereits Woodfield hingewiesen (wie Anm. 2, 3). Zu einem ähnlichen Ergebnis kam Michael Brönnimann in einer ikonographischen Studie: Michael Brönnimann, „Die Formen der Streichinstrumente bis um 1600. Eine Übersicht in Skizzen“, in: *Glareana* 56/2 (2007), 48–81.

⁷ Woodfield, *The Early History* (wie Anm. 2), Kap. 5.

⁸ Raphael, *Marienkrönung*, sog. Pala degli Oddi (um 1502–1504.), 272 x 165 cm, Vatikan, Pinacoteca Vaticana, Inv. 40334 (www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-viii---secolo-xvi/raffaello-sanzio--incoronazione-della-vergine.html).

⁹ Als „moderne“ Erscheinungsform des Rebec im frühen 15. Jahrhunderts kann die anfangs ebenfalls dreisaitige Violine angesehen werden. Die Lira da baccio mag ihr zum Vorbild für die Formgebung gedient haben.

Die neue Rezitationsart verlangte ein ebenso neues Instrument,¹⁰ für das die antike siebensaitige Lyra als Anregung diente.¹¹ So „modern“ die neue Form und Funktion des Instruments sich präsentieren, so traditionell sind die Handwerkstechniken gewesen, mit denen es gebaut wurde. Raphaels Lira zeigt deutlich konkave Zargen, wie sie auch in anderen frühen Darstellungen zu beobachten sind. Dies deutet auf eine Konstruktionsart hin, die aus einer monoxylonen Herstellungstechnik erwachsen ist, wie sie z. B. für das Rebec üblich war. Der Zargenkranz bildet mit dem Boden entweder eine Materialeinheit oder er ist aus einem Stück gefertigt und auf den Boden aufgesetzt.¹² Beide Varianten setzen eine massiven Holzblock voraus, aus dem unter großem Materialverbrauch der Zargenkranz allein oder die Zargen mit dem Boden herausgearbeitet werden. Die sorgfältige konkave Ausarbeitung verleiht dem ganzen Korpus zusätzliche Stabilität und verringert die Wandstärke. Ein Stimmstock, der den Klang der Streichinstrumente grundlegend verändert, kann in dieser frühen Phase noch nicht vorausgesetzt werden, ebenso wenig ein separater Bassbalken.¹³ Es sind heute nur noch einige wenige Instrumente mit konkaven Zargen erhalten, darunter zwei in der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien. Eines davon ist die reich dekorierte Lira da braccio eines Giovanni d'Andrea,¹⁴ das zweite ein anonymes und undatiertes Instrument mit

¹⁰ Der rezitierende solistische Vortrag an sich ist keine Erfindung des späten 15. Jahrhunderts, sondern wird in Italien bereits im 14. Jahrhundert als performative literarische Kunstform gepflegt. Ausführlich hierzu Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern u. a.: Peter Lang 2009; sowie neuerdings Luca Degl'Innocenti, *Al suon di questa cetra. Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento*, Florenz: Società Editrice Fiorentina 2016, besonders Kap. 3, „Il poeta, la viola e l'incanto“. „Neu“ scheint ab der Mitte des 15. Jahrhunderts der bewusste Rückgriff auf antike Vortragsmuster und die damit zusammenhängende Entwicklung von Begleitinstrumenten wie z. B. der Lira da braccio zu sein. Einzelne Merkmale, wie z. B. die Ausstattung mit Bordunsaiten, sind bereits in mittelalterlichen Fideln anzutreffen.

¹¹ Zum Weiterleben des Begriffs „Lira“ als Bezeichnung „neuer“ Streichinstrumente siehe 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.

¹² Karel Moens hat die Geschichte eines „archaischen“ Streichinstrumentenbaus in zahlreichen Beiträgen entwickelt, angefangen mit: „Die Frühgeschichte der Violine im Lichte neuer Forschungen“, in: *Lauten, Harfen, Violinen. Tage alter Musik in Herne* [Programmbuch], Herne: Kulturdezernat 1984, 54–86. Zusammenfassend siehe auch Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vielle médiévale au violon du XVIIe siècle. Étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout: Brepols 2011, besonders Kap. 2: „Aspects morphologiques à travers l'iconographie“, 69–125.

¹³ Belege für die Verwendung des Stimmstocks vor allem ab dem späteren 16. Jahrhundert werden im Beitrag von Thilo Hirsch in diesem Band aufgelistet.

¹⁴ Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung Alter Musikinstrumente, Inv. SAM 89, Schlosser: C.94. Die Etikette lautet „Joanes . andreas veronen /12 [...] / 1512“. Ihre Zuordnung ist jedoch nicht zweifelsfrei zu bestimmen. Das ganze Instrument wirft zahlreiche Fragen zu seiner Gestaltung und Bauart auf. Siehe hierzu zuletzt Elena Bugini, „Un Testimonium Liu-tario del Pensiero Ficiniano. La lira da braccio androgina del Kunsthistorisches Museum di Vienna“, in: *Journal de la Renaissance* 6 (2008), 239–248.

aktuell vier Saiten, das bisher wenig Aufmerksamkeit erhalten hält.¹⁵ Doch bietet gerade dieses gute Möglichkeiten, die beschriebene Konstruktionsweise zu studieren.¹⁶ Der Zargenkranz ist hier als separates Ganzes auf den Boden aufgesetzt, im Inneren ist er ebenso konvex ausgearbeitet wie außen, bis hin zu den schmalen Leimflächen, die ihn mit Boden und Decke verbinden.

In der frühesten italienischen Darstellung der neuen größeren Streichinstrumente von Lorenzo Costa aus dem Jahr 1497 sind die schmalen Zargen ebenfalls deutlich konkav ausgearbeitet.¹⁷ Offenbar wurde die archaische Herstellungstechnik zu Beginn bei allen Formaten angewendet, auch bei den größeren, bevor sich das deutlich ökonomischere Arbeiten mit vorbereiteten dünnen Spänen durchsetzte, das im Lautenbau bereits etabliert war. Die Beobachtungen lassen sich aber leider nur an Gemälden machen, reale Viole da gamba aus der Frühzeit um 1500 sind – wie erwähnt – nicht erhalten.

Die neuen Streichinstrumente als Teil der höfischen Kultur

Die neuen Streichinstrumente größeren Formats waren bereits zu Beginn ihres Auftretens um 1500 in aristokratischen Kreisen verankert, wie die frühesten Dokumente beweisen.¹⁸ Wie rasch sie den Aufstieg in den höfischen Bildungskanon schafften, lässt sich an Baldassare Castigliones *Il Cortegiano* von 1528 ablesen. Konkret erwähnt er Tasten-, Zupf- und Streichinstrumente.¹⁹

Der Begriff „viola“ bzw. „viole“ kommt im Kapitel 13 des zweiten Buches vier Mal vor.²⁰ Die erste Passage lautet: „Bella musica, – rispose messer Federico, – parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola: perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo“. Zunächst ist damit gesagt, dass für die musikalischen Betätigungen die Kenntnis des Notenlesens erwünscht ist, in einem übertragenen Sinn möglicherweise sogar das vokale Improvisieren über eine gegebene Linie („cantar bene a libro“), und darüber hinaus die Ausführung auf kunstvolle Art („con bella maniera“), wobei „maniera“ sich sowohl auf die Präsentation selbst wie auf die Anreicherung der Musik mit „Manieren“ (Verzierungen, Ornamenten,

¹⁵ Eine „Viola“, heute mit vier Saiten, Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung Alter Musikinstrumente, Inv. SAM 65, Schlosser: C.70.

¹⁶ Beide Instrumente konnten in der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien am 13./14. Sept. 2011 untersucht werden. Wir danken HR Dr. Rudolf Hopfner und seinem Team für die freundliche Unterstützung.

¹⁷ Lorenzo Costa, *Madonna mit Kind und Heiligen* (1497), Bologna, San Giovanni in Monte. Siehe hierzu: John Bryan, „Verie sweete and artificiall: Lorenzo Costa and the earliest viols“, in: *Early Music* 36 (2008), 3–17.

¹⁸ Vgl. Prizer, „Isabella d’Este“ (wie Anm. 3), sowie die Zusammenfassung aller bekannten Quellen bei Woodfield, *The Early History* (wie Anm. 2), besonders Kap. 5, 80–98.

¹⁹ Ich folge der Ausgabe von Bruno Maier (Hg.), *Il Libro del Cortegiano, con una scelta delle Opere minori di Baldassar Castiglione*, Turin: Unione Tipografica Editrice Torinese 1964, 208–210. Der Druck des *Cortegiano* erfolgte jedoch lange nach seiner Entstehungszeit, die zwischen 1508 und 1516 liegt.

²⁰ Die komplette Passage des 13. Kapitels aus Castigliones Buch II ist mit deutscher Übersetzung im Anhang 1 dieses Artikels zu finden.

improvisierten Erweiterungen) beziehen kann. Als Steigerung wird das Singen zur „viola“ genannt („molto più il cantare alla viola“), weil darin alle Anmut/Süßigkeit enthalten sei.

Die Verwendung des generischen Begriffs „viola“ lässt an dieser Stelle offen, ob ein Streich- oder ein Zupfinstrument gemeint ist. Stefano Lorenzetti plädiert mit umfassender Begründung für eine „Viola da mano“, also – in heutiger Terminologie – für eine gezupfte Vihuela.²¹ In der Fortsetzung von Castigliones Erörterung wird nochmals darauf fokussiert, dass „sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare“. Die „viola“ dient hier als Begleitinstrument zum kunstvollen Rezitieren eines (narrativen) Textes. Für uns heutige Leser bleibt wieder unklar, welche Art der „viola“ hier zum Einsatz kommen soll, gezupft oder gestrichen, auf dem Arm gespielt oder zwischen den Beinen. Eine gestrichene Form der „Viola“ wird jedoch in der darauffolgenden Stelle erwähnt: „E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la quale è soavissima ed artificiosa.“ Dies könnte sich gleichermaßen auf ein (vierstimmiges) Consort der Viola da gamba- wie der Violinfamilie beziehen. Jedoch scheinen die großen „viole“ von Beginn an in einer Familie gebaut und im Consort gespielt worden zu sein, während die Familienbildung der Violinfamilie verzögert erfolgte und erst in den 1530er Jahren nachzuweisen ist.²² Somit könnte Castiglione tatsächlich ein Consort von frühen Viole da gamba meinen, dessen Musik die süßeste und kunstvoll sei.

Die letzte Erwähnung einer „viola“ erfolgt am Schluss des Kapitels, wo ausdrücklich von einer „viola in braccio“ die Rede ist. Damit wird eine auf dem Arm gehaltene Bauform genannt, ebenfalls in Verbindung mit dem solistischen Singen. Ob es sich hierbei um eine „Lira da braccio“, eine Frühform der Violine oder nochmals um eine gezupfte Variante der „Viola“ handelt, bleibt wiederum ungewiss. Als Leser gewinnt man aber den Eindruck als würde Castiglione fast strategisch alle vorstellbaren Arten der „viole“ in seinem Text zitieren: gezupfte, gestrichene großen Formats (da gamba) und eventuell solche kleineren Formats (da braccio).

²¹ Stefano Lorenzetti, „Viola da mano and viola da arco: terminology in the Cortegiano (1528) of Baldassar Castiglione“, in: Renato Meucci (Hg.), *Liuteria Musica e Cultura 1996, essays dedicated to John Henry van der Meer*, Cremona: Turris 1996, 2–23 [synoptisch italienisch-englisch].

²² Thomas Drescher, „Protoformen der Violine zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien. Zum Versuch einer Rekonstruktion“, in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 29 (2005), 67–76.

„Professionelle Spieler der neuen Instrumente“

Aus demselben Zeitraum stammen aufschlussreiche Dokumente, die im Zusammenhang mit der Frühgeschichte der Viola da gamba bisher noch nicht zur Kenntnis genommen wurden.²³ Es handelt sich um einen Schriftwechsel zwischen Andrea Borgo, Gesandter des habsburgischen Königs Ferdinand (des späteren Kaisers Ferdinand I.) in Rom, und Bernhard Cles, Bischof von Trient und Vorsitzender von Ferdinands Geheimem Rat. Die Schriftstücke stammen von Juni/Juli 1530 und schildern die Bemühungen Borgos, fähige (Instrumental-)Musiker für Cles und den Hof Ferdinands zu vermitteln. Im Gegensatz zu Castigliones höfischem Ideal spiegeln die Schilderungen hier eine professionelle musikalische Praxis. Es werden konkrete Instrumente und musikalische Ensembles beschrieben und sogar die individuellen Fähigkeiten der Musiker aufgezählt.²⁴ Auffällig ist außerdem, dass die namentlich genannten Musiker aus Trient, Verona und Cremona stammen. Die Protagonisten sind also im Nordosten Italiens und vielleicht in Tirol zu verorten, was auf Kontakte in den oberdeutschen Raum hindeuten könnte.

Am Beginn steht ein undatierter, jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit im Juni 1530 von Borgo in Rom verfasster Brief an Cles, in dem er eine Musikergruppe mit Johannes Fondo aus Trient und vier Kompagnons beschreibt, die spezielle Fähigkeiten im Spiel der „*violoni grandi*“ und anderer Instrumente besäßen. Bemerkenswert ist die doppelte Betonung des großen Formats, einmal im Suffix von „*viol-oni*“, zum anderen im Adjektiv. Fondo hatte für Papst Leo X. in Rom gearbeitet²⁵ und danach für den Kardinal von Ferrara,²⁶ an zwei Orten also, die für die Frühgeschichte der Viola da gamba von großer Bedeutung sind. Darüber hinaus sei Fondo ein Spieler der „*Cithara*“ (wohl ein Zupfinstrument, vielleicht eine Harfe), der Laute, ein guter Flötist und er könne singen.

Die Antwort von Cles ist nicht überliefert, jedoch existiert im selben Konvolut ein Blatt, das eine eingehende Beschreibung der genannten Gruppe von Musikern liefert. Zu ihr gehören neben Johannes Fondo aus Trient (nochmals werden seine Fähigkeiten genannt: er spielt die Viola, die Laute, er singe zur „*cithara*“, spiele ein wenig Flöte und könne „aus dem Buch singen“, das heißt Notenlesen bzw. über eine gegebene – notierte – Musik improvisieren), ein

²³ Renato Lunelli, „Contributi trentini alle relazioni musicali fra l’Italia e la Germania nel Rinascimento“, in: *Acta Musicologica* 31 (1949), 41–55. Herzlichen Dank an Martina Papiro für den Hinweis auf diesen Text.

²⁴ Der von Lunelli mitgeteilte Wortlaut der Schriftstücke ist mit deutscher Übersetzung im Anhang 2 zu diesem Artikel zu finden.

²⁵ Dass der Name Leo X. (1475–1521) im gegebenen Zusammenhang auftaucht, ist wohl kein Zufall. Als zweitgeborener Sohn von Lorenzo de’ Medici und der römischen Adeligen Clarice Orsini wuchs er in einer der kulturell führenden Familien Italiens auf. Ein Lehrer seiner Kindheit war der Humanist Angelo Poliziano, der entscheidende Impulse für die frühe Renaissance gab, und auch eine Vers-Fassung der Orpheus-Geschichte geschaffen hat, die mit großer Wahrscheinlichkeit sängerisch rezitierend mit Unterstützung einer Lira da braccio oder anderer neuer Instrumente der Zeit aufgeführt wurde.

²⁶ Wohl Ippolito I. d’Este (1479–1520), Erzbischof von Mailand und Bruder der Isabella und des Alfonso d’Este.

Andrea da Verona (er spielt „viola con tasti“ und „senza tasti“, also die Viola mit Bünden und ohne Bünde, eine „lira“, Zink, und er singt ein wenig), Giovanni Ludevico aus Verona (er spielt die Viola, die Orgel und singt) und Giovanni Pietro da Cremona (er spielt die Viola und die Laute).

Zu Beginn des Schreibens sind drei Ensemblekonstellationen genannt, in denen die Musiker auftreten:

- mit vier „viole d’arco“, die „una musica“ seien und „un bon concerto“ ausmachen würden. Man darf annehmen, dass es sich hier um ein Ensemble von frühen Gamen handelt, weil – wie bereits erwähnt – die Consortbildung für diese Instrumente gut belegt ist, während sie bei der Violinfamilie um 1530 gerade erst begonnen hat,
- mit drei Viole, Laute und einem Sänger,
- mit drei Viole und Lira würden sie „balli alla Italiana“ spielen. Möglicherweise sind diese „viole“ sogar Instrumente der ganz neuen Violinfamilie, die gerne zur Tanzmusik benutzt wurden.²⁷

Aufschlussreich ist auch die Bemerkung am Ende des Schreibens, dass die Violen, die sie spielen, nicht ihnen selbst gehören würden. Die Instrumente sind damit vielleicht Eigentum des päpstlichen Haushalts, bei dem sie noch in Diensten stehen.

Castigliones Text stellt die neuen Streichinstrumente in den Kontext seines höfischen Bildungsprogrammes,²⁸ während der Schriftwechsel zwischen Borgo und Cles zeigt, dass sie gleichzeitig auch zu Werkzeugen des professionellen Musikbetriebs geworden sind und ihre Spieler zu begehrten Experten wurden, die sich die Engagements zwischen kulturell rivalisierenden Höfen aussuchen konnten. Im ersten ausführlichen Lehrwerk des Viola da gamba-Spiels münden beide Bereiche in eine einzige Darstellung.

²⁷ Die „balli alla Italiana“ weisen auf einen Terminus voraus, der in einem musikalischen Geschäft von 1549 zwischen Christophoro Madruzzo, Bischof von Trient, und dem Kurfürsten Moritz von Sachsen eine Rolle spielen sollte. Moritz besucht Madruzzo in jenem Jahr in Trient und bittet ihn darum, „di aver una musica Italiana“. Madruzzo überlässt ihm daraufhin seine eigenen Musiker, eine Gruppe von sechs Spielern der Violininstrumente aus Bergamo, darunter Mitglieder der Familie Besozzi sowie Antonio Scandello, der in Dresden eine große Karriere machen sollte, während die Besozzis später als Geiger am Münchner Hof wieder zu finden sind, abgebildet auf dem berühmten Portrait der Hofkapelle von Hans Mielich in Orlando di Lassos Bußpsalmen-Codex (München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. A, [187]). – Für mehr Informationen siehe die Einleitung in: Walter Friedensburg, *Die Chronik des Cerbonio Besozzi 1548–1563*, Wien: Carl Gerold’s Sohn 1904 (Fontes Rerum Austriacarum, Erste Abt., Scriptores, 9. Bd., 1. Hälfte). „Alla Italiana“ bzw. „musica Italiana“ könnte in den beschriebenen Zusammenhängen also darauf verweisen, dass Violininstrumente gespielt wurden. Ein weiterer Musiker aus Besozzis Bergamasker Truppe wird als Spieler der „Lira“ genannt. Obwohl nicht ausdrücklich erwähnt, dürften Besozzi und seine Kompagnons auch die Viola da gamba beherrscht haben, wie es für Johannes Fondo und seine Gruppe ebenfalls anzunehmen ist.

²⁸ In einer breit angelegten Studie geht Stefano Lorenzetti diesem grossen Themenkomplex nach: Stefano Lorenzetti, *Musica e identità nobiliare nell’Italia del Rinascimento. Educazione, mentalità, immaginario*, Florenz: Olschki 2003.

Silvestro Ganassi

Nur gut ein Dutzend Jahre nach den vorgestellten Dokumenten erscheint 1542 mit Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* in Venedig das erste Lehrbuch zum Spiel auf der Viola da gamba. Wörtlich heißt es auf dem Titelblatt: „Regola Rubert[i]na // Regola che insegnā Sonar de uiola darcho Tastada“ – ein Lehrbuch, das das Spiel auf der gestrichenen Viola mit Bünden lehrt. 1543 folgt mit der „Lettione Seconda“ ein zweiter Band.²⁹

Ganassis Schrift ist der erste sichtbare Kulminationspunkt des frühen Gambenspiels. Im „Prologo“ drückt er aus, dass es nicht nur um das Spielen als solches geht, sondern dass dieses im Kontext eines Verhaltenscodex zu sehen ist, der schon bei Castiglione Programm geworden war. Das Gambenspiel ist damit mehr als nur eine musikalische Zerstreuung, es ist Mittel und Zweck für ein soziales und ästhetisches Ideal, das seine Spieler als Mitglieder einer gehobenen Gesellschaftsschicht ausweist. Ganassis Schlüsselbegriffe hierfür sind *bellezza* und *bontà*. *Bellezza* steht für das angemessene Verhalten, das sich in der (vornehmen) Körperlichkeit des Spiels ausdrückt, in Bewegungen, die von einem Ebenmass/Gleichmaß (*equalità*) geprägt sind, das den Zuhörer gleichsam automatisch zur Aufmerksamkeit zwingt. *Bontà* ist darüber hinaus die Fähigkeit des musikalisch angemessenen Agierens in Harmonie, in Diminutionen und Passagenwerk.³⁰ Das Spiel der Gambe ist somit Ausdruck einer gesellschaftlich angemessenen musikalischen Betätigung. Ganassi unterstellt seine nachfolgenden Ausführungen diesen beiden Begriffen des Vorworts. Die Verbindung des Gambenspiels mit dem Verhaltenscodex der vornehmen Gesellschaft sollte ein Merkmal des Instruments bis ins späte 18. Jahrhundert bleiben.

²⁹ Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina / Regola che insegnā sonar de viola d[']archo tastada*, Venedig: „ad instantia de l'autore“ 1542; ders., *Lettione seconda pur della pratica di sonare il violone d'arco da tasti. Composta per Silvestro Ganassi dal Fontego desideroso nella pictura, la quale tratta dell'effetto della corda falsa giusta e media et il ponere li tasti con ogni rasone e prattica, et ancora lo accordar ditto violone con la diligentia conveniente in diverse maniere et accomode ancora per quelli che sonano la viola senza tasti con una nuova tabulatura di lauto adottata di molti et utilissimi secreti a proposito nell'effetto dil valente di tal strumento e strumenti ancora il modo di sonare piu parte con il violone unito con la voce. Opera utilissima a chi se diletta de imparare sonare*, o. O. [Venedig]: „stampata per l'autore proprio“ 1543.

Zu Ganassi und der historischen Einbettung der *Regola Rubertina* bzw. der *Lettione seconda* siehe den Beitrag von Martin Kirnbauer in diesem Band.

³⁰ Ganassi, *Regola Rubertina*, VII: „Degno lettore hai da sapere come in ogni faculta se gli conviene bellezza e bonta, la bellezza nel sonator si conosce nel tenir il suo stromento con gratia & portamento della mano & motto di persona di tal equalita che induca gli audienti a prestarli silentii, accio venghino a gustar la bonta, la qual e cibo dell'audio, si come la bellezza ciba il vedere, e si la consote nel tenir lo stromento e con movimenti proportionati, la bonta sera ancora essa conosciuta per lo saper le specie over consonaties ne gli suoi termini over componimenti & con il diminuire over pasazi de maniera tale che non habbia di offendere l'arte. Come vitii, & errori nel contra punto, & composition prohibiti [...].“

Neben den praktischen Anweisungen zum Spiel, ist das Bildprogramm beider Bände von großem Interesse, da Ganassi sich im langen Titel des „lettione seconda“ selbst als „desideroso nella pictura“ bezeichnet, also zumindest als jemand, der an bildhaften Darstellungen sehr interessiert ist, und – so darf man annehmen – Wert auf eine korrekte und womöglich kunstvolle Ausführung des Bildprogramms legt.³¹

Das Forschungsprojekt

Die doppelseitige schematische Darstellung eines Instruments in Ganassis zweitem Band³² – eigentlich als proportionale Darstellung der Bundpositionen auf dem Griffbrett gedacht – wurde zum Bezugspunkt eines Forschungsprojekts an der Schola Cantorum Basiliensis in den Jahren 2011–2013, das sich vorgenommen hatte, die Transformation instrumentaler Klanglichkeit um 1500 am Beispiel der frühen Viola da gamba zu beschreiben.³³ Nach ersten Sondierungen hat sich jedoch rasch gezeigt, dass die Entwicklungen im Norden einen eigenen Ansatz benötigen. Sie wurden deshalb in einem Projekt mit Förderung des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) in den Jahren 2013–2015 separat behandelt.³⁴

Es wurde ein transdisziplinärer Ansatz verfolgt, mit Musikwissenschaft, Kunstwissenschaft, Instrumentenkunde, Naturwissenschaft – diese in Form von Materialkunde und Akustik – und handwerklichem Instrumentenbau. Ein solcher Ansatz ist in einem erweiterten Sinn der Klangforschung zuzurechnen und kann Beiträge zu ihrer historischen Dimension liefern. Die besondere Herausforderung des Untersuchungsgegenstandes lag in der Mischung aus vorhandener historischer Dokumentation (Text und Bild) und Leerstellen vor allem im musikalischen Bereich, denn es sind keine Viole da gamba aus der Zeit erhalten und auch das Repertoire ist kaum überliefert.

Auf der Suche nach einem Fixpunkt schien die ungewöhnliche und detailliert ausgeführte Umrissform Ganassis mit den Einzügen der Zargen am Scheitelpunkt oben und unten mit frühen Streichinstrumentendarstellungen zu korrespondieren, die in gewissen Elementen der beschriebenen monoxylen Bauweise verpflichtet waren, obwohl das Instrument bei Ganassi klar in Kastenform mit planen Zargen konstruiert ist. Die Umrissform allein freilich gibt noch keine

³¹ Ausführliche Überlegungen hierzu in den Beiträgen von Martin Kirnbauer und von Martina Papiro in diesem Band.

³² Ganassi, *Lettione seconda*, fol. B IVv – C Ir.

³³ Der vollständige Titel des Projekts lautete: *Transformationen instrumentaler Klanglichkeit: Die Entwicklung der Streichinstrumente im Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit am Beispiel der frühen Viola da gamba*, finanziert durch das Bundesamt für Bildung und Technologie BBT (Vorläufer des Staatssekretariats für Bildung, Forschung und Innovation SBFI); Laufzeit September 2011 bis Juni 2013; Projektmitarbeiter: Prof. Dr. Thomas Drescher (Leitung), Thilo Hirsch, Prof. Dr. Martin Kirnbauer, Kathrin Menzel M.A., Dr. Martina Papiro.

³⁴ Die Beiträge hierzu werden im *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 39 (2015) erscheinen.

Hinweise auf die konkrete Ausführung der einzelnen Teile, ganz besonders der Decke, die als eigentlicher Resonanzboden den größten Anteil an den Klangeigenschaften hat. Dazu gehören auch die eventuell im Resonanzkörper verborgenen Komponenten eines Bassbalkens und eines Stimmstocks, über welche die bildlichen Darstellungen keine Rückschlüsse zulassen.

Es sind zwar keine Viole da gamba aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erhalten, doch die Untersuchungen einiger der frühesten Instrumente in den Kollektionen des Kunsthistorischen Museums Wien, des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig, darunter besonders Objekte der Venezianer Herstellerfamilie Linarol aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, führten zu aufschlussreichen Ergebnissen, z. B. zu einer asymmetrischen Ausarbeitung der Deckenstärken.³⁵ Die Entwürfe wurden vom Institut für Wiener Klangstil digitalen Simulationen unterzogen, um die akustischen Resultate besser einschätzen zu können.³⁶

Im letzten Schritt wurden Instrumente von drei verschiedenen Gamenbauern hergestellt. Der von Thilo Hirsch erstellte Plan wurde von Prof. Dr. Günter Mark (Bad Rodach, Deutschland), Stephan Schürch (Burgdorf, Schweiz) und Judith Kraft (Paris, Frankreich) umgesetzt. Dieses Vorgehen sollte drei unterschiedliche Perspektiven auf den Entwurf ermöglichen und die Abweichungen individueller Arbeitsweisen vom Bauplan aufzeigen. Die Erfahrungen der Instrumentenbauer wurden in Protokollen festgehalten.³⁷

Auch die Oberflächenbehandlung wurde in das Konzept mit einbezogen. Angeregt durch Forschungen von Balthazar Soulier (Stuttgart/Paris), stellte Simon Glaus an der Geigenbauschule Brienz ein Lackrezept zusammen, das den Gegebenheiten des frühen 16. Jahrhunderts entsprochen haben könnte.

Begleitet wurden die Forschungen an den Instrumenten von Überlegungen zum Repertoire und zur Spielweise, die in ein Konzertprogramm des *ensemble arcimboldo* (Leitung Thilo Hirsch) mündeten, das zum Abschluss symposium des Projekts im Mai 2013 erklungen ist. Die Beiträge des Symposiums sind in diesem Jahrbuch vereint.

Die Frühgeschichte der Viola da gamba bleibt in vielen Punkten unscharf, jedoch wird immer deutlicher, dass sie nicht isoliert aus der Sicht des Instruments allein betrachtet werden darf, sondern im Gesamtbild der kulturellen und instrumentenbaulichen Entwicklungen der Zeit um 1500 gesehen werden muss. Die Beiträge in diesem Jahrbuch fügen diesem Bild weitere Beobachtun-

³⁵ Ausführlich zur Rekonstruktion einer „Ganassi-Gambe“ siehe den Beitrag von Thilo Hirsch in diesem Band.

³⁶ Zusammenfassend hierzu der Beitrag von Vasileios Chatzioannou in diesem Band. Unser Dank gilt auch dem Leiter des Instituts, Prof. Dr. Wilfried Kausel, der unsere Anliegen mit großem Interesse aufgenommen hat.

³⁷ Die Erfahrungsberichte der Gamenbauern sowie komprimierte Versionen der vorliegenden Texte zum Projekt *Transformationen instrumentaler Klanglichkeit* [...] können auf folgender Website eingesehen werden: www.rimab.ch/content/forschungsprojekte/projekt-fruehestreicherinstrumente (22.8.2017).

gen und neue Perspektiven hinzu. Außerdem sollte das Basler Projekt über die historischen Forschungen hinaus zu einer plausiblen Rekonstruktion des klingenden Instruments gelangen. Dies ist mit der neu entworfenen „Ganassi“-Gambe überraschend gut gelungen, womit die Forschungsergebnisse in die Historische Musikpraxis zurückfließen und dort ihre klanglich-sinnliche und emotionale Wirkung entfalten können.

Anhang 1

Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venedig: nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asolo suo suocero 1528³⁸

Kap. XII

[...] Venga adunque il cortegiano a far musica come a cosa per passar tempo e quasi sforzato, e non in presenzia di gente ignobile, né di gran moltitudine; e benché sappia ed intenda ciò che fa, in questo ancor voglio che dissimuli il studio, e la fatica che è necessaria in tutte le cose che si hanno a far bene, e mostri estimar poco in se stesso questa condizione, ma, col farla eccellentemente, la faccia estimar assai dagli altri.

Kap. XIII

[...] Allor il signor Gaspar Pallavicino, – Molte sorti di musica, – disse, – si trovano, così di voci vive, come di instrumenti; però a me piacerebbe intendere qual sia la migliore tra tutte ed a che tempo debba il cortegiano operarla. – Bella musica, – rispose messer Federico, – parmi il cantar bene a libro sicuramente e con bella maniera; ma ancor molto più il cantare alla viola: perché tutta la dolcezza consiste quasi in un solo, e con molto maggior atten-

[...] Der Hofmann mache Musik wie als Beschäftigung zum Zeitvertreib und nach vielem Zureden, nie in Gegenwart geringer Leute, auch nicht vor einer großen Menge, und lasse, auch wenn er alles noch so gut weiß und versteht, doch nie die aufgewandte Arbeit und Mühe erraten, die überall zu einem günstigen Ende notwendig sind; er gebe sich so, als ob er auf seine Fertigkeit wenig hielte, aber indem er sie exzellent ausführt, soll er sie durch andere hoch schätzen lassen.

[...] Hier sagte der Signor Gaspar Pallavicino: „Es finden sich viele Arten von Musik, mit lebendiger Stimme ebenso wie mit Instrumenten; darum gefällt es mir zu erfahren, welche unter allen die beste ist, und wann sie der Hofmann anwenden darf. – Schön ist, entgegnete Herr Federico, das gute Singen aus dem Buch [nach Noten oder improvisierend], mit Sicherheit und schöner Manier, schöner noch der Gesang zur Viola, weil die ganze Süßigkeit gleichsam aus einem

³⁸ Italienischer Text nach Maier (Hg.), *Il Libro del Cortegiano* (wie Anm. 19), lib. 2, cap. 12–13, 208–210; die deutsche Übersetzung folgt der Auswahlausgabe, aus dem Italienischen übersetzt von Albert Wesselski, Berlin: Wagenbach 1996, 65–66. Sie wurde jedoch an etlichen Stellen modifiziert, besonders bei den musikalischen Angaben. – Ich danke Martina Papiro für ihre Übersetzungshilfe in beiden Anhängen.

zion si nota ed intende il bel modo e l'aria non essendo occupate le orecchie in più che in una sol voce, e meglio ancor vi si discerne ogni piccolo errore; il che non accade cantando in compagnia perché l'uno aiuta l'altro. Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia. Sono ancor armoniosi tutti gli instrumenti da tasti, perché hanno le consonanze molto perfette e con facilità vi si possono far molte cose, che empiono l'animo della musicale dolcezza. E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la quale è soavissima ed artificiosa. Dà ornamento e grazia assai la voce umana a tutti questi instrumenti, de' quali voglio che al nostro cortegian basti aver notizia; e quanto più però in essi sarà eccellente, tanto sarà meglio, senza impacciarsi molto di quelli che Minerva refiutò ed Alcibiade, perché pare che abbiano del schifo. Il tempo poi nel quale usar si possono queste sorti di musica estimo io che sia sempre che l'omo si trova in una domestica e cara compagnia, quando altre facende non vi sono; ma sopra tutto conviensi in presenzia di donne, perché quegli aspetti indolciscono gli animi di chi ode et più i fanno penetrabili dalla suavità della musica, e ancor svegliano i spiriti di chi la fa; piacemi ben come ancor ho detto, che si fugga la moltitudine, e massimamente degli ignobili. Ma il condimento del tutto bisogna che sia la discrezione; perché in effetto saria impossibile imaginare tutti i casi che occorrono; e se il cortegiano sarà giusto giudice di se stesso, s'accomoderà bene ai tempi, e conoscerà quando gli animi degli auditori saranno disposti ad udire, e quando no; conoscerà l'età

einzigsten besteht, und man mit viel größerer Aufmerksamkeit die schöne Art und den Ausdruck wahrnehmen und (kennerhaft würdigend) verstehen kann, als wenn man zu gleicher Zeit auf mehrere Stimmen zu achten hat; auch lässt sich leicht jeder kleine Fehler erkennen, was nicht geschieht, wenn mehrere gemeinsam singen, weil einer den anderen unterstützt. Aber das Angenehmste scheint mir das Singen zur Viola um zu rezitieren, und es ist ein großes Wunder, wie die Worte dabei an schönster Anmut und Wirkmacht gewinnen. Klangvoll sind auch alle Saiteninstrumente mit Bünden (oder Tasten), denn sie haben die vollkommensten Harmonien und auf ihnen können mit Leichtigkeit viele Sachen gemacht werden, welche die Seele mit musikalischer Süße füllen. Nicht weniger ergötzt die Musik von vier Viole d'arco, die die anmutigste und kunstvoll ist. Die menschliche Stimme verleiht all diesen Instrumenten Zierde und Grazie, für den Hofmann ist es ausreichend, wenn er von diesen Instrumenten Kenntnis hat. Dennoch, je ausgezeichneter er ihr Spiel beherrscht, desto besser ist es; jedoch darf er sich nicht auf Dinge verlegen, die Minerva und Alcibiades als garstig verworfen haben [= Blasinstrumente]. – Was nun die Zeit betrifft, wann diese Arten der Musik betrieben werden sollen, sage ich nur, dass man sich dazu immer in einer vertrauten und liebenswürdigen Gesellschaft befindet, wenn sonst nichts zu tun ist; besonders wünschenswert ist die Gegenwart von Damen, weil ihr Anblick das Gemüt der Zuhörer erheitert und für die liebliche Sinnlichkeit der Musik zugänglicher macht und auch den Geist der Musiker selbst anregt; das Musizieren soll, wie ich

sua; ché in vero non si conviene e dispare assai vedere un omo di qualche grado, vecchio, canuto e senza denti, pien di rughe, con una viola in braccio a sonando, cantare in mezzo d'una compagnia di donne, avvenga ancor che mediocremente lo facesse, e questo, perché il più delle volte cantando si dicono parole amorose, e ne' vecchi l'amor è cosa ridicula; benché qualche volta paia che egli si diletti, tra gli altri suoi miracoli, d'accendere in dispetto degli anni i cori agghiacciati.

schon gesagt habe, keinesfalls in Anwesenheit vieler Leute, am wenigsten der Unedlen, geschehen. Aber die Würze des Ganzen ist das (verständige) Beurteilen; denn es lassen sich nicht alle möglichen Zufälle in Rechnung ziehen. Urteilt der Hofmann richtig, wird er auch die Zeit richtig erfassen und wissen, wann die Gemüter der Zuhörer geneigt sind, Musik zu hören und wann nicht. Auch sein eigenes Alter hat er zu berücksichtigen; ist es doch wirklich unpassend und widerwärtig, wenn ein Mann von Stand [aber] alt, ergraut, zahnlos und runzelig, mit einer Viola im Arm in einer Damengesellschaft singt, [denn] er wird es nur mittelmäßig machen, weil er meist Liebesworte zu singen hat, und nichts ist am Greis so lächerlich wie die Liebe, obwohl sie es außer andern wunderbaren Dingen oft zuwege bringt, ohne Rücksicht auf die Jahre ein erfrorenes Herz von neuem aufzulodern zu lassen.

Anhang 2

Schriftwechsel zwischen Andrea Borgo und Bernhard Cles, ca. 1530³⁹

[...] Messer Johan Tisis tra le altre cose che haveva da parte di quelli a me dire, me expose lo grande desiderio tenea V.S.R.ma per haver una musica de' soni, boni non solo per lei como anco per la Maestà dil Re nostro Signore; per il che non cessando como è debito mio per satisfare alli desiderij di V.S.R.ma uno messer Johanes de Fondo da Trento mi è venutos cum 4 compagni, qual è de anni trenta sei di bono et honorevole aspecto qual se adopera cum quatri sufficienti compa-

[...] Herr Johan Tisis hat mir unter andern Dingen, die er mir von deren Seite auszurichten hatte, das große Verlangen Euer Hochwohlgeboren dargelegt, ein Instrumentalensemble [„soni“ im Gegensatz zu „voci“, d. h. Sängern] zu haben, gut nicht nur für Sie (selbst), sondern auch für Ihre königliche Hoheit, unseren Herrn. Da ich nichts unterlasse, wie es meine Pflicht ist, um die Wünsche Eurer Hochwohlgeboren zu erfüllen, ist ein gewisser Herr Johannes de Fondo aus Trient zu mir gekommen

³⁹ Lunelli, „Contributi trentini“ (wie Anm. 23), 51–54.

gni nel modo de violoni grandi cum li quali fano uno digno sonar, et era uno de li electi ne la musica bona de papa Leone, et stava alhora al servictio del R.mo Cardinale di Ferrara, qual secundo suo uso tenea se non gente di bona sorte et experte nel misterio suo, et ultra ciò molto usa di cithe-
ra, liuto et canta bene, et apresso de fiauti talmente che non dubito pia-
cerano a V.S.R.ma et tutto fano in quattro per debita musica. Et in questi
li è uno Gobino da Verona giovane de anni XIX qual molto bene suona di Albigorto [arpicordo?] et organo cum debita rasone di canto. Et tuti sono disposti de andare in una grande corte non obstante che qua bene stiano et cum lo Castellano di Santo Angelo, et non publichano a persona che sia de tal cosa. Ma quando sieno per la Maestà Regia o per V.S.R.ma, la prego mi avisa quello debo fare, et in caso sia contenta venerano di bono animo, et non dubito che la M.tà del Re, et V.S.R.ma sentendoli gli picerano.

[...] Primo, quattro compagni che so-
nano di viola d'arco, questa si è una
musica et le un bon concerto.
Poi sonano con tre viole et un liuto nel
quale gli canta dentro uno di questi
compagni.

mit vier Begleitern, der etwa 36 Jahre alt ist, von gutem und ehrenhaftem Aussehen, der sich, mit vier fähigen Begleitern, auf die Verwendung der großen Violoni spezialisiert hat, auf denen sie exzellent spielen, und er war einer der Auserwählten in der hochstehenden Musik von Papst Leo, und stand damals im Dienst des ehrwürdigen Kardinals von Ferrara, der nach seiner Gewohnheit ausschließlich Leute guter Art hielt und Experten ihres Handwerks, und darüber hinaus spielt er oft „cithe-
ra“ [wohl ein Zupfinstrument: Harfe, Cister oder Vihuela], Laute und singt gut, und daneben (spielt er) die Flöten auf eine Art, von der ich nicht zweifle, dass sie Euer Hochwohlgeboren gefallen wird, und alles machen sie zu viert, wie es die Musik verlangt. Und unter ihnen ist auch ein gewisser „Gobino“ [= der kleine Bucklige] von Verona von 19 Jahren, der sehr gut das Cembalo [?] und Orgel spielt und auch etwas vom Singen versteht. Und alle sind bereit, an einen großen Hof zu gehen, obschon sie hier ein gutes Auskommen haben und im Dienst des Kastellans von Sant'Angelo stehen, aber sie machen nicht öffentlich, dass es so ist [dass sie Rom verlassen würden]. Aber wenn sie mit der Königlichen Hoheit oder Euer Hochwohlgeboren sein sollen, so geben Sie mir bitte Anweisungen, was ich tun soll, und falls es Ihnen genehm ist, werden sie gerne kommen, und ich zweifle nicht, dass Ihre königliche Hoheit und Euer Hochwohlgeboren zufrieden sein werden, wenn sie sie hören werden.

[...] Erstens: vier Gefährten, die die Viola d'arco spielen, sie bilden ein Ensemble (musica) und spielen gut zusammen (concerto). Dann spielen sie mit drei Violen und einer Laute, zu der einer dieser Gefährten singt.

Dipoi sonano tre viole et una lira balli alla Italiana, uno di questi ha nome Jannes di Trento nativo, et qual sona di viola et di liuto et di citara cantandoli dentro, sona di flauto un poco et canta al libro.

L'Altro ha nome Andrea da Verona el quale sona di viola con tasti et di viola senza tasti et di lira et di corneto e canta un poco.

L'altro si è gobino et lè da verona nominato Jo. Ludevico el qual sona de viola et di organo et canta.

L'altro ha nome Io. Petro da Cremona el qual sona di viola et di liuto.

Quai musici stanno con el Sr. Castellano di Castel Sant'Angelo et hanno di provisione tre scudi al mese per uno et hanno promissa [sic] di esser dal S.r Castellan beneficiati; et non son per farsi vergogna, et qualche volta sonano al papa et alli R.mi Cardinali. Li quali musici dicono non voler metter a taglia Signor alcuno, ma ben si rimeteno alla discrezione che de chi li vorà.

Havendo de venir loro non hano el modo de cavalchatura; le viole che sonana [sic] non sono sue. Loro portano una lira viola una citara: di viole et di un liuto grosso bisognara per la via di Venetia farli provisione. Li quali dicono che hano gran desiderio di non star in Roma.

Außerdem spielen sie mit drei Violen und einer Lira Balli „alla Italiana“, einer von ihnen namens Johannes, gebürtig von Trient, spielt Viola, Laute und „citara“ und singt auch dazu [= selbstbegleitetes Singen], er spielt ein bisschen Flöte und singt aus dem Buch [= kann Noten lesen bzw. über eine gegebene Stimme improvisieren].

Der andere heißt Andrea von Verona und er spielt die Viola mit Bünden und die Viola ohne Bünde und die Lira und Zink und singt ein bisschen.

Der andere ist der kleine Bucklige (gobino) aus Verona, genannt Jo.(hann) Ludwig und er spielt die Viola und die Orgel und er singt.

Der andere hat den Namen Jo(hannes) Pietro von Cremona und er spielt die Viola und die Laute.

Die Musiker stehen im Dienst des Kastellans von Castel Sant'Angelo und jeder erhält monatlich 3 scudi Lohn und der Kastellan gab ihnen das Versprechen, ihnen Benefizien zu vergeben; sie machen sich keine Schande (wenn sie spielen), und manchmal spielen sie vor dem Papst und den ehrwürdigen Kardinälen.

Diese Musiker sagen, dass sie nicht in den Dienst eines bestimmten Herrn treten wollen (und definierte Lohnforderungen haben), sondern sich (und ihren Lohn) dem Ermessen desjenigen anvertrauen, der ihre Dienste in Anspruch nimmt.

Sie verfügen über keine Reittiere für ihre Reise; die Violen, die sie spielen, sind nicht ihre eigenen. Sie bringen eine Lira(,) Viola (und) eine Citara mit: die Violen und eine große Laute wird man für sie über Venedig besorgen müssen. Sie sagen, dass sie großes Verlangen danach haben, nicht mehr in Rom zu bleiben.

GANASSI IM KONTEXT – BEMERKUNGEN ZUR BIOGRAPHIE VON SILVESTRO GANASSI UND SEINEM MUSIKALISCHEN UMFELD

von MARTIN KIRNBAUER

Aufgrund der schwierigen Quellen- und Forschungslage zur frühen italienischen *Viola da gamba* – bestimmt etwa einerseits durch das Faktum, dass wohl keine original erhaltenen Instrumente aus dieser Zeit zur Verfügung stehen wie auch andererseits durch die Feststellung, dass die bisherige wissenschaftliche Beschäftigung mit der Frühgeschichte der Gambe vor allem auf Hypothesen beruht, die einer kritischen Überprüfung so nicht standhalten –¹ stand am Beginn des Basler Forschungsprojektes die Entscheidung, bei Silvestro Ganassi und seinen Schriften wie insbesondere die *Regola Rubertina* (Venedig 1542) und die *Lettione seconda* (Venedig 1543) anzusetzen und sie als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion eines Instrumentes zu wählen.² Pragmatisch bot diese

¹ Zu nennen ist hier vor allem die ebenso verdienstvolle wie immer noch einflussreiche Arbeit von Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge: Cambridge University Press 1984 (Cambridge Musical Texts & Monographs). Die Schrift geht zurück auf seine Dissertation aus dem Jahre 1977 und entstand damit in zeitlicher Nähe zur ‚Entdeckung‘ der italienischen *Viola da gamba* durch Spieler und Instrumentenbauer der englischen Early Music-Bewegung, dokumentiert etwa in Beiträgen von Ian Harwood und Martin Edmunds (Ian Harwood, „An Introduction to Renaissance Viols“, in: *EM* 2/4 [1974], 234–246; „Reconstructing 16th-Century Venetians Viols. Ian Harwood talks to Martin Edmunds“, in: *EM* 6/4 [1978], 519–525; Martin Edmunds, „Venetian Viols of the Sixteenth-Century“, in: *GSJ* 33 [1980], 74–91; Martin Edmunds, „Venetian Viols of the Sixteenth Century Reconsidered“, in: Johannes Boer und Guido Oorschot [Hgg.], *A Viola da gamba Miscellany. Proceedings of the International Viola da gamba Symposium Utrecht 1991*, Utrecht: STIMU 1994, 15–26). Woodfield griff eine ältere These von Thurston Dart auf, nach der die Gambe aus einer Art Kreuzung zwischen Vihuela und Fiedel entstanden sei und eine gemeinsame Herkunft von Vihuela da mano und Vihuela da arco zu vermuten wäre. Er setzt dies im späten 15. Jahrhundert an und benutzt als Narrativ seiner Geschichte des Instrumentes die These einer letztlich spanischen Herkunft mit einer Wanderung des Instrumentes durch Italien in den Norden. Methodisch verwendet er selten kritisch hinterfragte Bildquellen und bietet eine affirmative und sehr synthetisierende Darstellung, mit nur gelegentlichen reflektierenden und selbtkritischen Inseln – ganz offenbar ging es ihm um ein schlüssiges Bild der italienischen Rezeption eines spanischen Instrumentes, er wollte eine überzeugende Lösung der Frage nach der Herkunft der Gambe präsentieren und weniger die offenen Fragen exponieren.

² Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina. Regola che insegna . Sonar . de uiola d'archo Tasta da. de Siluestro ganassi dal fontego*, Venedig: l'autore 1542; Silvestro Ganassi, *Lettione seconda pur della pratica di sonare il violone d'arco da tasti, composta per Silvestro Ganassi dal Fontego desideroso nella pictvra, laqvale tratta dell'effetto della corda falsa givsta e media et il ponere li tasti con ogni rason e prattica, et ancora lo acordar ditto violone con la diligentia conveniente in diverse maniere et accomode ancora per qvelli che sonano la viola senza tasti con vna nova tabvlatvra di lavto adottata di molti et vtilissimi secreti a propositi nell'effetto dil valente di tal strvmento e strvmenti et ancora il modo di sonare piv parte con il violoni vnito con la voce. Opera vtilissima a chi se diletta de imparare sonare.*, Venedig: l'autore 1543.

Wahl eine Reihe von methodischen Vorteilen, so die Fixierung eines konkreten Orts (Venedig) und Zeitpunkts (das 2. Viertel des 16. Jahrhunderts) wie auch ein Lehrwerk für das Instrument mit Angaben zur Spielweise, zum Repertoire und zur Verwendung der Viola da gamba sowie nicht zuletzt mit aussagekräftigen Abbildungen. Damit ließ sich das zu rekonstruierende Instrument nicht nur kontextualisieren, sondern es ergaben sich auch neue und unerwartete Hinweise, die die Wahl von Ganassi als Referenzquelle wesentlich stützen.

So folgt hier ein biographischer Abriss über das Leben von Silvestro Ganassi, eine Übersicht zu seinen Aufgaben und Funktionen als Musiker sowie schließlich zu seinen Publikationen und ihrem konkreten Kontext. Vorausgeschickt sei, dass im Rahmen des Basler Forschungsprojektes keine neuen Archivforschungen angestellt werden konnten, sondern vor allem teils verstreut publizierte Forschungen ausgewertet wurden, die ein fundiertes Bild von Silvestro Ganassi und seinen Publikationen zeichnen. Besonders sei hier auf die Archivforschungen von Armando Fiabane hingewiesen, auf die verschiedentlich in der Literatur verwiesen wurde.³ Diese Materialien wurden bislang aber nie vollständig publiziert, es muss sich vorerst mit einem Text beholfen werden, dem die genauen Fundstellen der Archivquellen leider weitgehend fehlen.⁴

„sonator de la Illustrissima Signoria Di Venetia“

Laut seinen eigenen Angaben wurde Silvestro Ganassi 1491 oder 1492 in Venedig als Sohn eines aus Bergamo eingewanderten Barbiers geboren.⁵ Wie aus einem Dokument aus dem Jahre 1517 hervorgeht (siehe unten), lag dieser Barbierladen und damit der Wohnort der Familie Ganassi in der Pfarrei San Silvestro „penes fonticum farinae“, beim „fontego della farina“ bzw. dem Korn- oder Mehlspeicher und Getreidemarkt nahe der Rialto-Brücke (Abb. 1 und 2).⁶

Dieser „fontego“ wurde Ganassis Namenszusatz und diente auch zur Unterscheidung gegenüber vielen weiteren, aus der gleichen Gegend nahe Bergamo

³ Vgl. etwa den Hinweis auf ein „unpublished paper“ mit dem Titel „I,sonadori“ dell’illustrissima signoria de Venetia“ von Armando Fiabane für den VI Corso de iconographia musicale, organologia e musicologia in Urbino im Juli 1991 bei Keith Polk, „Foreign and Domestic in Italian Instrumental Music of the Fifteenth Century“, in: Irene Alm, Alyson McLamore und Colleen Reardon (Hgg.), *Musica Franca. Essays in Honor of Frank A. D’Accone*, Stuyvesant, NY: Pendragon 1996 (Festschrift Series 18), 323–332, 328 Fn. 14; oder Florence Gétreau, „Un portrait énigmatique de l’ancienne collection Henry Prunières“, in: *Musiques Images Instruments* 5 (2003), 148–156, die sich hinsichtlich der biographischen Angaben zu Silvestro Ganassi auf Forschungen Fiabanes stützt.

⁴ Siehe Martin Kirnbauer „Armando Fiabanes,lettera su Ganassi“, in: *Glareana* 61/2 (2012), 40–54.

⁵ Das Datum ergibt sich aus seiner Formulierung „de cinquanta uno anno che mi ritrouo“ im Vorwort „Alli Lettori“ in der 1543 gedruckten *Lettione seconda*, fol. [A3r]; im Vorwort „Alli Lettori“ der *Regola Rubertina*, S. IIII bezeichnet Ganassi sich als „di progenia bergamasca [...] nato nella citta veneta“.

⁶ Kirnbauer, „Armando Fiabanes,lettera su Ganassi“, (wie Anm. 4) 45. Bonnie Blackburn konnte in der Zwischenzeit das Testament des Vaters Antonio Ganassi vom 7. April 1540 identifizieren (I-Vas Notarile, Testamenti busta 124 [Francesco Biano], Nr. 51), in dem sich einige dieser biographischen Informationen finden (mit herzlichem Dank an Bonnie Blackburn für den Hinweis).

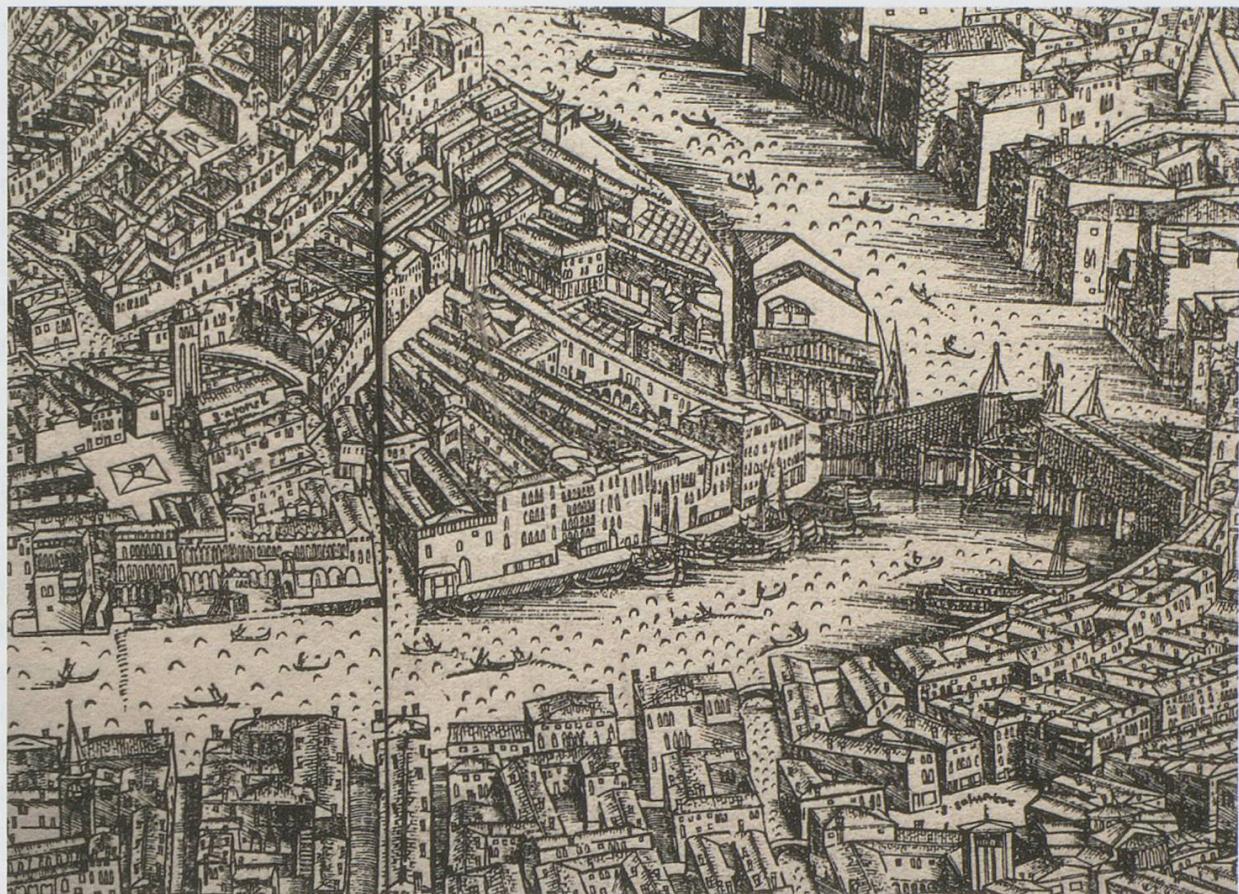


Abb. 1: Ausschnitt mit dem Canal Grande und der alten Rialto-Brücke aus dem Vogelschau-Plan Venedigs von Jacopo de' Barbari, Venedig: Anton Kolb 1500 (Photo T. Hirsch). Der „fontego della farina“ befindet sich genau rechts neben der Stosskante des aus mehreren Holzschnitten zusammengesetzten Plans.



Abb 2: Heutige Ansicht des Rio Terà del Fontego in Venedig (Photo M. Kirnbauer)

eingewanderten Ganassis,⁷ die in den Archivalien immer wieder für Verwirrung stifteten können, und er führte auch zum Titel seiner ersten Publikation, der *Opera Intitulata Fontegara* (Venedig 1535).⁸

In dieser Lehrschrift, in der zum einen das Spiel der Blockflöte und zum anderen das Diminuieren auch auf anderen Instrumenten und beim Gesang gelehrt wird, bezeichnet er sich auf dem Titelblatt als „syluestro di ganaſſi dal fontego sonator de la Illustrissima Signoria Di Venetia“. Diese Position erlangte Silvestro Ganassi 1517, als er im Juni als „contralto“ im Musikerensemble der venezianischen Regierung angestellt wurde.⁹ Verdanken wird er die Ernennung seinen herausragenden musikalischen Künsten als Bläser, aber auch auf anderen Instrumenten, mussten diese „sonatori“ doch variabel auf verschiedenste musikalische Anforderungen reagieren können. Die Festlegung auf ein Stimmregister – und nicht auf ein bestimmtes Instrument – verweist konkret auf Ganassis Aufgabe, die oftmals nicht ‚komponierte‘ bzw. schriftlich fixierte Partie des Contratenors zu extemporieren. Verbunden war diese Anstellung mit dem vollen venezianischen Bürgerrecht und sie dokumentiert so seinen sozialen und wohl auch wirtschaftlichen Aufstieg. Dies zeigt sich u. a. auch daran, dass einer seiner beiden Söhne, Antonio, Jura studieren, promovieren und schließlich eine Adlige heiraten konnte; sein zweiter Sohn Zuanbattista wurde ebenfalls „sonatore“ des Dogen und ging 1548 als Zinkenspieler an den polnischen Königshof.¹⁰

⁷ Kirnbauer, „Armando Fiabanes ,lettera su Ganassi“, (wie Anm. 4) 43. Ungeklärt ist demnach auch die Beziehung zu mit Ganassi in Verbindung gebrachten Musikern in Bologna (siehe etwa David Lasocki, „Renaissance Recorder Players“, in: *American Recorder* 45/2 [2004], 8–23), ebenso wie zu Alfonso bzw. Andrea Ganassi, die mit Kompositionen in venezianischen Musikdrucken erscheinen (siehe etwa RISM 1543¹⁹ und 1553²⁶, 1559¹⁹ und 1564¹⁵, 1586¹⁰).

⁸ *Opera intitolata Fontegara Le quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a eſo instrumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento de fiaſo et chorde: et anchora a chi si dileta di canto, composta per syluestro di ganaſſi dal fontego sonator de la Illustrissima Signoria Di Venetia.*, Venedig: l'autore 1535. Als unzutreffend kann die öfters kolportierte Ableitung des Namens „Fontegara“ von einem vermeintlichen Geburtsort Fontigo, einem Marktflecken im Herzogtum Venedig, wie auch vom „Fontego dei Tedeschi“, dem Handelsort der deutschen Kaufleute, gelten, ebenso wie auch weitergehende Spekulationen, nach denen sich „Fontegara“ aus der Bezeichnung für ein Geschäft (fontego) und damit der von Ganassi betriebenen Druckerei ableite oder sich darin mit „fons“ (Quelle) und „gara“ (Wettstreit) eine Anspielung „als Ansporn zum Wetteifern im kunstvollen Flötenspiel“ verberge (so Hildemarie Peter, *Sylvestro Ganassi: Schule des kunstvollen Flötenspiels und Lehrbuch des Diminuierens*, Venedig 1535, Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau 1956, 4).

⁹ Dokument in I-Vas Collegio Notatorio, Reg. 18, c. 62v, zit. bei Giulio M. Ongaro, „Gli inizi della musica strumentale a San Marco“, in: Francesco Passadore und Franco Rossi (Hgg.), *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marco. Atti dei convegni internazionali di studi, Venezia, 24–26 maggio 1990, Clusone, 14–16 settembre 1990*, Florenz: Olschki 1994 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia 29), 215–226, 216 und Fn. 5 (bei dieser Gelegenheit wird auch der Name des Vaters und des Barbierladens genannt: „fidelis Silvestris Antonij Piphari habitantis ad fonticum Farine in Rivoalto ad tria capita“).

¹⁰ Kirnbauer, „Armando Fiabanes ,lettera su Ganassi“, (wie Anm. 4) 49 und 52–53 (zu Antonio Ganassi, der in Padua promovierte, später die Adlige Camilla Calza heiratete und zwei Söhne, Silvestro und Marco, hinterliess; sowie zu Zuanbattista bzw. Battista).

Zu den Aufgaben der Musiker des Dogen gehörte in erster Linie die Teilnahme an repräsentativen Anlässen, bei denen Schalmeien, Trompeten und Posaunen zu spielen waren, wie dies auf den berühmten Darstellungen wie etwa der „Processione in Piazza San Marco“ von Gentile Bellini aus dem Jahr 1496 oder, zeitnäher zu Ganassi, auf den zwischen 1556–1559 ausgeführten Holzschnitten von Matteo Pagan mit der Darstellung einer „andata“ auf dem Markusplatz zu sehen ist (Abb. 3).¹¹



Abb. 3 a und b: Die Bläser der venezianischen Signoria bei einer „andata“ auf der Piazza San Marco; Holzschnitt von Matteo Pagan, Venedig ca. 1560 (Ausschnitte) Museo Correr, Inv. 5933 (Photo Museo Correr)

¹¹ Bellinis Gemälde in Venedig, Gallerie dell'Accademia, Kat.-Nr. 567, Pagans Holzschnitte u. a. im Museo Correr; vgl. hierzu auch Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1981, insbesondere 185–211 (Kap. „A Republic of Processions“); Jeffrey Kurtzman und Linda Maria Koldau, „Trombe‘, ‚Trombe d‘argento‘, ‚Trombe squarciate‘, ‚Tromboni‘, and ‚Pifferi‘ in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 8/1 (2002); Iain Fenlon, *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven, CT und London: Yale University Press 2007, 123 und 126; Ongaro, „Gli inizi“ (wie Anm. 9), 216–217.

Hier sind sowohl die „Trombe Piffari“ (bzw. lateinisch „Tvba et Barbiton“) als auch die zeremoniellen „Sei Trombe di Arzento“ (bzw. „Sex Tvbae Argentiae“) abgebildet, die von den Bläsern des Dogen gespielt wurden und zu einem klangvollen Spektakel beitrugen. Iain Fenlon charakterisierte das Ensemble treffend als „not a silent affair“.¹² Darüber hinaus konnten die Bläser des Dogen offenbar auch zu Aufführungen in San Marco beigezogen werden, wobei dann musikalisch raffiniertere Instrumente (wie etwa Zink) beherrscht werden mussten.¹³ Wichtig waren außerdem Nebeneinkommen, die bei Hochzeiten und anderen Festen der „cittadini“ (also der oberen Mittelklasse der Stadt unterhalb des Patriziats)¹⁴ und mehr noch im Umfeld der „scuole“ (sowohl der „grandi“ wie der „piccole“) erzielt werden konnten, also der in Venedig sehr zahlreichen religiösen Bruderschaften, bei deren Andachten und vor allem Umzügen Musik eine bedeutende Rolle spielte.¹⁵ Belegt sind hierbei Sänger wie Instrumentalisten, sowohl Blasinstrumente wie Posaune, Schalmei, Blockflöten und Zink, als auch Streichinstrumente, wie sie in den Quellen unter der Bezeichnung „sonadori de viola e lironi“ erscheinen.¹⁶ Hierzu wurden professionelle Ensembles engagiert, wobei die Musiker durchaus einen weiteren Beruf ausüben konnten.¹⁷ Dies zeigt sich beispielsweise auch bei einem der drei Brüder Silvestros: Während Girolamo nur als herausragender Posaunist

¹² Siehe Fenlon, *The Ceremonial City* (wie Anm. 11), 123–126 (Zitat S. 126).

¹³ Vgl. Ongaro, „Gli inizi“ (wie Anm. 9), 217–219; Giulio M. Ongaro, „16th-Century Venetian Wind Instrument Makers and their Clients“, in: *EM* 13/3 (1985), 391–397, 391; Giulio M. Ongaro, „All Work and No Play? The Organisation of Work among Musicians in Late Renaissance Venice“, in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 25 (1995), 55–72, 61–62.

¹⁴ Siehe Ongaro, „The Organisation“ (wie Anm. 13), 64–65; Deborah Howard, „The Role of Music in the Venetian Home in the Cinquecento“, in: Deborah Howard und Laura Moretti (Hgg.), *The Music Room in Early Modern France and Italy. Sound, Space, and Object*, Oxford: Oxford University Press 2012 (Proceeding of the British Academy 176), 95–114, 96–97.

¹⁵ Giulio M. Ongaro, „Sixteenth-Century Patronage at St. Mark's Venice“, in: *Early Music History* 8 (1988), 81–115, 100; für die reiche Literatur zu den „scuole“ sei verwiesen auf: Elena Quaranta, *Oltre San Marco: organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Florenz: Olschki 1998 (Studi di musica veneta 26); Jonathan Glixon, *Honoring God and the City. Music at the Venetian Confraternities, 1260–1807*, Oxford und New York: Oxford University Press 2003; Gastone Vio, *Le scuole piccole nella Venezia dei dogi. Note d'archivio per la storia delle confraternite veneziane*, Costabissara: Colla 2004; weitere öffentliche Festanlässe mit Beteiligung von Musikern sind genannt in Iain Fenlon, „Magnificence as Civic Image: Music and Ceremonial Space in Early Modern Venice“, in: Fiona Kisby (Hg.), *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, 28–44; Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice* (wie Anm. 11), 78 Fn. 35 zählt bis zu 86 Festtage mit signifikanter zeremonieller Bedeutung.

¹⁶ Glixon, *Honoring God and the City* (wie Anm. 15), 131–132; zu diesem Streicherensemble vgl. Rodolfo Baroncini, „Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i suonadori di violini“ della Scuola Grande di San Rocco a Venezia“, in: *Ricercare* 6 (1994), 61–190.

¹⁷ Vgl. die entsprechenden Belege bei Baroncini, „Contributo alla storia del violino“ (wie Anm. 16); Quaranta, *Oltre San Marco* (wie Anm. 15); Glixon, *Honoring God and the City* (wie Anm. 15); Vio, *Le scuole piccole* (wie Anm. 15).

beschrieben wird, war Giovanni „barbiere e sonador“.¹⁸ Tatsächlich gab es auch mindestens ein entsprechendes Musikerensemble am Fontego, eine „compagnia dei musici del Fontego“.¹⁹ Zitiert sei hier ihr Engagement beispielsweise für die Scuola di Sant'Orsola am 28. Oktober 1516:²⁰

ttronbetti ett pifari n. 6 sonò la vegilia ett el zorno dela festa, ett la vegilia andar a sonar a Rialtto ett a San Marco con la nave [...] i qual fo quelli dal Fontego de la Farina, messer Zuan ett compagni

(,Sechs „trombetti et piffari“ für Vigil und Festtag, und bei der Vigil mit Umzug und Spielen beim Rialto und nach San Marco mit dem Boot: [...] es waren diejenigen vom Fontego de la Farina, Meister Zuan mit seinen Gesellen)

Elena Quaranta identifiziert den hier genannten „messer Zuan“ mit dem später berühmten „Zuan Maria dal Cornetto“, allerdings könnte es sich auch um Silvestros Bruder Giovanni handeln, dem „barbiere e sonador“. In jedem Fall zeigt sich hier die Bedeutung des Fontego zur Kennzeichnung der Musiker, worauf auch Silvestro Ganassi mit dem Titel *Opera Intitulata Fontegara* seiner ersten Publikation Bezug nimmt.

Seine offenbar herausragende Stellung als Instrumentalmusiker ist mehrfach von Zeitgenossen bezeugt worden. In dem 1526 gedruckten, burlesken Ritterpoem *Orlandino* von Teofilo Folengo (1491–1544) werden in einer „digressione“ einige zeitgenössische berühmte Musiker aufgezählt, nach „Zan Maria dal Cornetto“ erscheinen dort „Silvestro [...] e 'n suo germano“ (,Silvestro und sein Bruder‘) sowie ein Posaunist aus Bassano, die in einer Marginalie mit „Silvestre, Girolamo e Aloviggi“ identifiziert werden.²¹ Noch 1562 findet sich Silvestros Name in einer Publikation über die „Merkwürdigkeiten Venedigs“, in Francesco Sansovinos *Delle cose notabili che sono in Venetia* in einer Aufzählung der bedeutendsten venezianischen Musiker. Nach der Nennung von Adrian Willaert, dem „Principe de' Musici“, folgen weitere berühmte Musiker wie Marc'Antonio

¹⁸ Kirnbauer, „Armando Fiabanes ,lettera su Ganassi“ (wie Anm. 4), 16 (Fiabane nennt neben dem 1534 verstorbenen Posaunisten Girolamo und dem „barbier e sonador“ Giovanni, der 1544 sein Testament machte, auch einen dritten Bruder mit Namen Venturin).

¹⁹ Quaranta, *Oltre San Marco* (wie Anm. 15), 180; Glixon, *Honoring God and the City* (wie Anm. 15), 328.

²⁰ Quaranta, *Oltre San Marco* (wie Anm. 15), 144.

²¹ Teofilo Folengo, *Orlandino per Limerno Pitocco da Mantua composto*, Venedig: Gregorio de Gregori & Nicol Garanta 1526, cap. IV („Silvestro vagli appresso e 'n suo germano / e quel trombon venuto di Bassano“); zit. nach der Edition von Maria Chiesa, Padua: Editrice Antenore 1991 (Teofilo Folengo, Opere IV), 106–107.

Cavazzoni, Claudio Merulo und anderen, darunter auch „Silvestro dal Fontego“.²² Sein genaues Todesdatum ist unbekannt: Armando Fiabane nimmt das Jahr 1557 an, während Stefano Pio auf einen – allerdings vielleicht erst später entstandenen – Eintrag in einem Bruderschaftsbuch (Mariegola) der Scuola Grande von San Teodoro verweist, in dem 1565 als Todesjahr angegeben ist.²³

„Stampata per lautore proprio“ und „buon pittore“

Die 1535 veröffentlichte erste Instrumentalschule, die bereits genannte *Opera Intitulata Fontegara*, ist Ganassis „Dienstherrn“ gewidmet, dem Dogen Andrea Gritti (amtierend 1523–1538).²⁴ Die venezianische Regierung versah die Publikation auch mit einem Privileg, womit der Druck des Werkes während 20 Jahren auf dem venezianischen Markt geschützt war; zugleich ergibt sich daraus ein Hinweis auf die Mindestauflage, da unter 400 Exemplaren kein Privileg erteilt wurde.²⁵ Die *Fontegara* ist in vielerlei Hinsicht bemerkenswert, zählt sie etwa zu den frühesten Beispielen für die seinerzeit noch junge und offenbar zunehmend lukrative Gattung von Schulwerken für Instrumente.²⁶ Interessant dabei ist, dass Ganassi nicht nur der Autor, sondern zugleich auch

²² Francesco Sansovino, *Delle cose notabili che sono in Venetia. Libri Dve*, Venedig: Domenico de' Farri 1562, fol. 31 („Ci è il Salò Basso miracoloso, il Zeffiro, il Francese, Marc'antonio, M. angelo, Don Galeazzo da Pesaro gentilliss. Spirito, Siluestro dal Fontego, i Fauretti, Matteo dalla Viola, il Tromboncino. Annibale Organista, Claudio, Frate Armonio, e molti altri tutti eccellenti.“). Giulio M. Ongaro, *The Chapel of St. Mark's at the Time of Adrian Willaert (1527–1562): A Documentary Study*, Ph.D. Diss. University of North Carolina at Chapel Hill, NC 1986, 10–11, zitiert eine frühere venezianische Ausgabe von 1560 mit dem Titel *Dialogo di tutta le cose notabili che sono in Venetia*.

²³ Kirnbauer, „Armando Fiabane, lettera su Ganassi“ (wie Anm. 4), 53 (mit Fiabanes Verweis auf die für das Jahr 1557 nicht auffindbaren „Necrologi“, in dem vermutlich der Tod Ganassis verzeichnet wäre); Stefano Pio, *Viol and lute makers of Venice 1490–1630 / Liuteria Veneziana 1490–1630*, Venedig: Venice Research 2011, 121 Fn. 180 (mit Verweis auf den Eintrag in I-Vas, Scuola di San Teodoro, Mariegola reg.N.1: „1562 Silvestro Ganassi dal Fontego sonador +1565“).

²⁴ Vgl. Giulio M. Ongaro, „Sixteenth-Century Patronage at St. Mark's Venice“, in: *Early Music History* 8 (1988), 81–115, 82.

²⁵ Vgl. Richard J. Agee, *The Privilege and Venetian Music Printing in the Sixteenth Century*, Ph.D. Diss. Princeton, NJ 1982, 134; Jane A. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford und New York: Oxford University Press 2001, 11. Während Richard Agee kein Dokument zu Ganassis Privilegien in venezianer Archiven nachweisen konnte, zitiert Armando Fiabane gleichwohl aus dem 1535 erteilten Privileg, nicht identisch mit dem auf der ersten Seite der *Fontegara* abgedruckten Text (Kirnbauer, „Armando Fiabane, lettera su Ganassi“ [wie Anm. 4], 50).

²⁶ In Italien erschienen davor nur Drucke mit Instrumentalmusik, von denen lediglich die der Offizin von Ottaviano Petrucci (ab 1505) und Andrea Anticos *Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino & de Misser Marcheto Carra* (Venedig: A. Antico [ca. 1520]) kurze Hinweise zum Entziffern der Lauten-Tabulatur enthalten; Giovan Maria Lanfranco, *Scintille di musica*, Brescia: Lodovico Britannico 1533 bietet nur Angaben zur Stimmung von Instrumenten. Eigentliche Instrumentalschulen erschienen mit den Drucken von Sebastian Virdung (1511), Hans Judenkünig (1523), Hans Gerle (ab 1532) und Pierre Attaignant (ab 1529) zunächst nur im deutschen und dann französischen Sprachbereich.

sein eigener Verleger und vielleicht sogar der Drucker ist. So heißt es explizit im Kolophon der *Fontegara*: „*Impressum Venetiis per Syluestro di ganassi dal fontego sonator della illustrissima signoria di Venetia hautor proprio*“. Ähnliche Formulierungen finden sich auch in den späteren beiden Lehrwerken, der 1542 resp. 1543 gedruckten *Regola Rubertina* und der *Lettione seconda*, wo es heißt „*ad instantia de l'autore*“ (auf Verantwortung des Verfassers) und noch expliziter in der *Lettione seconda*: „*Stampata per lautore proprio*“ (gedruckt vom Verfasser selbst).²⁷ Das wirft eine Reihe von bislang unbeantwortbaren Fragen auf, ist der Verlag eines Drucks und mehr noch der Betrieb einer Druckerei ein technisch wie finanziell sehr aufwendiges Unternehmen, selbst wenn mit dem eigentlichen Druckvorgang eine Lohndruckerei beauftragt gewesen wäre. Auch könnte man erwarten, dass Ganassi noch weitere Drucke verantwortete, die aber bislang nicht belegt sind.²⁸

Die Tatsache, dass Ganassi als sein eigener Verleger bzw. sogar Drucker firmierte, ist vor allem hinsichtlich der Abbildungen von Instrumenten in seinen drei Publikationen von Bedeutung. Mit guten Gründen lässt sich annehmen, dass er selbst dafür verantwortlich zeichnete, wenn wohl auch nicht als konkret ausführender Holzschnieder,²⁹ so doch sehr wahrscheinlich für die zeichnerischen Vorlagen und für die sorgfältige „*mise en page*“. Denn tatsächlich war Silvestro Ganassi seinen Zeitgenossen nicht nur als Musiker, sondern auch als Zeichner bekannt. So wird in Lodovico Dolces *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* (Venedig 1557) „*vostro virtuoso Silvestro, eccellente musico e sonatore del doge*“ angeführt,

il quale disegna e dipinge lodevolmente e ci fa toccar con mano che le figure dipinte da buoni maestri parlano, quasi a paragon delle vive.³⁰

(der lobenswert zeichnet und malt und uns plastisch vor Augen führt [wörtlich: „der uns mit der Hand berühren lässt“], dass die von guten Meistern gemalten Figuren reden, wie im Wettstreit mit lebendigen.)

²⁷ Jeweils im Kolophon auf der letzten bedruckten Seite.

²⁸ Die von Wolfgang Eggers, *Die „Regola Rubertina“ des Silvestro Ganassi, 1542/43. Eine Gambenschule des 16. Jahrhunderts*, Kassel etc.: Bärenreiter 1974 (2 Bde.), Bd. I, 5 genannte Zuschreibung des Druckes von Girolamo Cavazzoni, *Intovalatura cioè Ricercari ...*, Venedig 1543, anhand gleicher Typen, ist nicht nachvollziehbar, da diese Publikation laut Kolophon eindeutig von Bernardino de Vitali gedruckt worden ist.

²⁹ Darauf könnte die Bemerkung in der *Lettione seconda*, cap. XXI (fol. [H3v]) hinweisen, wo es heißt, das folgende Madrigal sei nur einmal geschnitten worden, um Kosten zu sparen („*per scanzelar la spesa de lo intaglio*“).

³⁰ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolata l'Aretino*, Venedig: Gabriel Giolito 1557, 153 (vgl. hierzu Kirnbauer, „Armando Fiabanes „lettera su Ganassi““ [wie Anm. 4], 47). Die Formulierung „*toccar con mano*“ in der Bedeutung von „sinnlich vor Augen führen“ findet sich übrigens schon in Baldassarres Castiglione *Il Libro del Corteggiano* (hier im I. Buch, am Ende des 34. Kapitels, im Zusammenhang zur Formulierungskunst), was die besondere hier angezielte Stilhöhe Dolces und Ganassis anzeigt.

Bereits in dem 1548 erschienenem *Dialogo della pittvra* von Paolo Pino wird „Silvestro dal fontego“ ausdrücklich als „buon pittore“ bezeichnet.³¹ Diese bislang weitgehend übersehene Seite des „suonatore“ Silvestro Ganassi lässt insbesondere die bildlichen Darstellungen der Gamen in seinen Schriften in einem neuen Licht erscheinen. So ist davon auszugehen, dass Ganassi sie sorgfältig und mit sozusagen doppelter Sachkenntnis entwarf – als kompetenter Spieler wie als Zeichner.³² Vor diesem Hintergrund wird schließlich auch die Formulierung „desideroso nella pictvra“ im Titel der *Lettione seconda* verständlich, die Hildemarie Peter ziemlich zutreffend mit „Beflissen in der Malkunst“ übersetzte und entsprechend interpretierte.³³

„un concerto di violoni, et di uoci“

Die *Fontegara* mit ihrem Schwerpunkt auf der Blockflöte ist zwar in vielerlei Hinsicht außergewöhnlich, passt aber gut zum Bild Ganassis als Musiker des Dogen und mit dem Fokus auf die Kunst des Diminuierens insbesondere auch auf seine dortige Position als „contralto“. Seine beiden folgenden Publikationen, die *Regola Rubertina* und die *Lettione seconda*, stellen hingegen Instrumente ins Zentrum, die dazu nicht unbedingt passen: die Viole da gamba.³⁴ In der *Lettione seconda* ist am Rande zusätzlich die Laute berücksichtigt. Zwar zeigte bereits das Titelbild der *Fontegara* drei Viole und eine Laute an der Wand, nun

³¹ Paolo Pino, *Dialogo della pittvra*, Venedig: Comin da Trino di Monferato 1548, 31: „Quasi che mi scordauo di Siluestro dal fondago, nipote della pittura, per esser figliuolo della musica, sirrochia del'arte nostra. Costui ha un intelletto divino, tutto elevato, tutto virtù, et è buon pittore“ (Beinahe vergaß ich, Silvestro dal fontego zu erwähnen: Er ist ein Neffe der Malerei, da er ein Sohn der Musik ist, also der Schwester unserer Kunst. Er hat einen göttlichen Intellekt, ganz erhaben, voller Tugend, und ist ein guter Maler.) – Der Hinweis auf die beiden Traktate auch bei Bonnie J. Blackburn, „Myself when Young: Becoming a Musician in Renaissance Italy – or Not“, in: *Proceedings of the British Academy* 181 (2012), 169–203, 177, die auch einen bislang unbeachteten Quellenfund zu Ganassi mitteilt (mit herzlichen Dank an Bonnie Blackburn für diesen Hinweis): „ser Silvester quondam ser Antonij Ganasso pifarus a fontico“ zeugt 1550 für einen Priester, der den Maler Tizian 1520 traut (Gustav Ludwig, „Neue Funde im Staatsarchiv zu Venedig“, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlung* 24 [1903], Beiheft, 110–118, 115). Die in diesem Beleg vielleicht aufscheinende Beziehung zu dem berühmten Maler könnte auch die auf den ersten Blick sehr spekulativ wirkende Vermutung Fiabanes stützen, dass eine Begegnung Silvestro Ganassis mit dem Maler Giorgione im väterlichen Barbierladen stattgefunden habe, nur dass er dort statt Giorgione vielleicht eher Tizian kennengelernt (vgl. Kirnbauer, „Armando Fiabane, lettera su Ganassi“ [wie Anm. 4], 46–47).

³² Vgl. hierzu auch die Beiträge von Martina Papiro und Thilo Hirsch in diesem Band.

³³ Peter, *Sylvestro Ganassi* (wie Anm. 8), 55, sowie auf S. 4: „Er war auch in der Malkunst bewandert, wie er selber schreibt, so daß die Titelbilder seiner Werke vermutlich ihm selbst zu verdanken sind.“

³⁴ Dieses Instrument wird hier – wie auch in zeitgenössischen venezianischen Quellen – mit den unterschiedlichsten Namen bezeichnet: viola, violone, violone d'arco da tasti, viola d'arco tastada, viola d'arco, viola contrabasso, violon contrabasso, violon tenor wie auch lira oder lirone. Nur ein einziges Mal heißt das Instrument auch „la viola da gamba“ (*Regola Rubertina*, S. V, hier im Zusammenhang mit der Haltung des Instrumentes); vgl. Eggers, *Die „Regola Rubertina“* (wie Anm. 28), Bd. II, 153.

aber geht es ausschließlich um diese Instrumente. Der Grund dafür liegt im konkreten Kontext der beiden Publikationen. Bereits der Titel *Regola Rubertina* verweist auf ihren Widmungsträger, Ruberto Strozzi (ca. 1512–1566), der – wie sein Freund und Cousin, der Widmungsträger der *Lettione seconda*, Neri Capponi (1504–1594) – zu einem illustren Kreis von exilierten Florentinern, den sogenannten „fuorusciti“, gehörte, und die beide Unterricht im Gambenspiel bei Ganassi nahmen. Ruberto Strozzi war Sohn eines der wohl reichsten Männer des ersten Drittels des 16. Jahrhunderts, dem Bankier Filippo Strozzi.³⁵ Nach einem Konflikt mit den Medici, deren Politik Filippo Strozzi wesentlich finanziert hatte, waren die Strozzi wie die mit ihnen verbundenen Capponi 1534 zum Exil gezwungen. Ruberto ging zunächst nach Rom zu einer der Niederlassungen der Strozzi-Bank, die noch weitere Standorte in Venedig, Neapel, Sevilla und Lyon hatte. In Lyon war Neri Capponi von 1532 bis 1538 als eine Art Manager tätig, bevor er vor den Franzosen nach Venedig floh.³⁶ Bereits aus dieser Lyoner Zeit sind interessante Dokumente erhalten, die von einem besonderen Musikinteresse der beiden zeugen. So wird in Schreiben an Ruberto Strozzi in Rom von musikalischen Zusammenkünften eines Kreises der Florentiner in Lyon berichtet, an denen auch Neri Capponi beteiligt war. In einem Brief von 1534 heißt es etwa:

[...] noy ci troviamo spesso qua o In chaxa vrâ. o In chaxa niccholo Mañelli a Cantare e facciamo Bona Musi[ca – hier ist im Original eine Fehlstelle] che ce el v nery Capponi vinc. v ßnery, Layolle. E altri assaj che se ne dilettono E ancora habbiamo da firenze assaj Coxe nuove [...]³⁷

(Wir treffen uns oft entweder in eurem Haus oder in dem Haus von Niccolò Mannelli zum Singen oder um gute Musik zu machen. Anwesend sind Neri Capponi, Vincenzo [Strozzi], euer Serneri, [Francesco del] Layolle und einige andere, die Vergnügen daran finden. Und wir haben auch viele neue Sachen aus Florenz.)

Inhalt dieser Zusammenkünfte in Lyon war demnach „Cantare e facciamo Bona Musica“, wobei neben den genannten „Coxe nuove“ aus Florenz (konkret wohl Madrigale von Jacques Arcadelt und Cipriano de Rore) sicher auch Musik von dem anwesenden Francesco de Layolle gespielt wurde, dieser eben-

³⁵ Siehe Richard J. Agee, „Ruberto Strozzi and the Early Madrigal“, in: *JAMS* 36/1 (1983), 1–17; Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, Berkeley, CA etc.: University of California Press 1995, 24–46 (Kap. 2 „Florentines in Venice and the madrigal at home“), Zitat auf S. 29; Katalijne Schiltz, „Mäzenatentum und Selbstdarstellung im Exil: Die Florentiner „fuorusciti“ in Venedig (ca. 1536–1546)“, in: *Mf* 56 (2003), 46–53.

³⁶ Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice* (wie Anm. 35), 38.

³⁷ Agee, „Ruberto Strozzi and the Early Madrigal“ (wie Anm. 35), 9–11 (Fn. 33).

falls ein Florentiner.³⁸ Wie in diesem Schreiben und weiteren von Richard J. Agee publizierten Dokumenten deutlich wird, waren sowohl Ruberto Strozzi wie Neri Capponi außerordentlich an Musik interessiert – als musikalische Patrone mit einem besonderen, exklusiven Interesse an der seinerzeit noch jungen Gattung Madrigal und an einem aktiven Musizieren. Ein Zeitgenosse, Anton Francesco Doni (1513–1574), bezeichnete Neri Capponi 1544 als einen außergewöhnlichen Enthusiasten und Musikliebhaber, der jährlich Hunderte von Dukaten für seine Liebhaberei ausgebe und eifersüchtig über die von ihm bestellte Musik wache.³⁹ Und dieses besondere Interesse an der Musik führte Ruberto Strozzi wie Neri Capponi in Venedig offensichtlich zu Silvestro Ganassi, der sie explizit als seine Schüler bezeichnet.⁴⁰

Ruberto Strozzi hielt sich nachweislich im März 1534 und dann ab August 1536 in Venedig auf, sowie nochmals zwischen Juli 1538 bis zum Spätsommer 1542; Neri Capponi kam, wie bereits gesagt, 1538 aus Lyon nach Venedig und blieb mindestens bis 1544 in der Stadt.⁴¹ In diesen Jahren unmittelbar vor und nach der Publikation von Ganassis *Gambenschulen* unterhielt Neri Capponi auch eine Art musikalischer Salon bzw. eine private musikalische Akademie unter Leitung von Adrian Willaert (1490–1562), bei der auch Ganassi beteiligt war. Ganassi verweist auf diese Treffen in der *Lettione seconda* mit der Bezeichnung „sacro & diuino collegio“, dem Willaert als „Principe“ vorstand.⁴²

³⁸ Agee, „Ruberto Strozzi and the Early Madrigal“ (wie Anm. 35), 11–12. Diese Verbindungen zu Lyon wären im Lichte der in Lyon bei Jacques Moderne gedruckten *Mvsicque de Ioye*, die auf die *Mvsica Nova accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri strvmenti, composta per diversi eccellentissimi mvsici*, Venedig: „al segno del Pozzo“ (= Andrea Arrivabene) 1540 zurückgeht, wie von Jambe de Fers *Epitome musicale*, Lyon: Michel du Bois 1556, und nicht zuletzt des dort wirkenden Instrumentenmachers Gaspard Duiffoproucart (Kaspar Tieffenbrucker) weiter zu untersuchen.

³⁹ Anton Francesco Doni, *Dialogo della mvsica*, Venedig: Sciroamo Scotto 1544, fol. [a1v] (im Widmungsschreiben des Tenor-Stimmbuchs): „[...] un gentil'huomo, uno spirito eccellentiſſimo pur Fiorentino, detto M. Neri Capponi: [...]. Questo M. Neri dispensa l'anno le centinaia de ducati in tal virtù; et la conserua appresso di sè; nè se fosse suo padre darebbe fuori un canto.“; vgl. auch Agee, „Ruberto Strozzi and the Early Madrigal“ (wie Anm. 35), und Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice* (wie Anm. 35).

⁴⁰ *Regola Rubertina*, S. III (in der Widmung an Ruberto Strozzi, „mio discepolo“); *Lettione seconda*, Widmung fol. [A2r] („il quale col dignarui di hauere già maestro“). Im Widmungsschreiben des handschriftlichen Diminutionsanhangs zum Wolfenbütteler Exemplar der *Fontegara* erwähnt Ganassi „alcune lezioni per la lira insieme ancora con la regola che insegnā de uiola da tasti“, die er für einen Florentiner Adligen („gentilomo fiorentin“) zusammengestellt habe, was sich auf Ruberto oder Neri und die beiden ihnen gewidmeten Schriften beziehen lässt (faksimiliert in Peter [Hg.], *Sylvestro Ganassi* [wie Anm. 8], 93). Allerdings kündigt Ganassi in der *Lettione seconda*, fol. Fii r noch eine andere Schrift an („un'altra mia el te sera regolado la uera uia e modo del sonar il ditto Istromento“, sc. die „Lyra de sete corde“), demnach könnte hier auch dieses nicht erhaltene Werk gemeint sein.

⁴¹ Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice* (wie Anm. 35), 24 und 37–41; der Aufenthalt im März 1534 ist genannt bei Agee, „Ruberto Strozzi and the Early Madrigal“ (wie Anm. 35), 2.

⁴² In der Widmung der *Lettione seconda*, fol. Aii v. – Zu diesen „Salons“ bzw. „accademie“ in Venedig vgl. auch Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice* (wie Anm. 35), 22.

Durch den bereits genannten Anton Francesco Doni hat sich die bekannte Beschreibung eines solchen Treffens erhalten, bei dem explizit auch Viole da gamba genannt werden, wodurch sich ein sehr konkreter Kontext für Ganassis Unterricht ergibt:

Ecci vna gentil donna POLISENA Pecorina (consorte d'un cittadino della mia patria) tanto uirtuosa, et gentile, che non trouo lodi si alte, che la commendino. Io ho vdito una sera un concerto di violoni, et di uoci, doue ella suonaua, et cantaua in compagnia di altri spiriti eccellenti; il maestro perfetto della qual musica era Adriano Villaert di quella sua diligente inuentione non più usata dà i musici, si unita, si dolce, si giusta, si mirabilmente aconcie le parole; ch'io confessai non hauere saputo che cosa sia stata armonia nè miei giorni, alvo in quella sera.⁴³

(Es gibt dort eine ‚gentildonna‘ Polissena Pecorina (Gattin eines Bürgers meiner Heimat), so talentiert und kultiviert, dass ich sie nicht genug preisen kann. Ich hörte an einem Abend ein Konzert von ‚violoni‘ und Singstimmen, bei dem sie in Gesellschaft von anderen herausragenden Geistern spielte und sang. Der vollkommene Meister dieser Musik war Adrian Willaert, dessen gewissenhafte Erfindungsgabe bei Musikern nicht mehr üblich ist, so vereint, so angenehm, so angemessen, so bewundernswert den Worten angepasst, dass ich gestehe, vor diesem Abend nicht gewusst zu haben, was Harmonie ist.)

Die hier gerühmte Polissena Pecorina war „simply one of the cultivated upper-class donne de palazzo“, wie sie Anthony Newcomb bezeichnete, bewundert wegen ihrer „virtuosità“ als Sängerin und Lautenspielerin.⁴⁴ Heute ist sie vor allem wegen einer ihr exklusiv gehörenden Sammlung von Kompositionen Willaerts bekannt, die sie im Dezember 1554 gegen eine ansehnliche Leibrente an den späteren Herzog von Ferrara, Alfonso II. d'Este, verkaufte und die dann schließlich 1559 als *Mvsica nova di Adriano VVillaert* in Venedig gedruckt wurde.⁴⁵ Die darin enthaltene Musik, Motetten wie Madrigale vor allem auf Texte Petrarcas, spiegelt wohl auch einen Teil des im Hause Capponis gepflegten Repertoires. Auch die in Anton Francesco Donis *Dialogo della mvsica* enthaltenen Kompositionen (u. a. wiederum von de Rore, Arcadelt, Willaert, Vincenzo Ruffo und von Girolamo Parabosco, der gleichfalls Ruberto Strozzi einen Madrigaldruck widmete) dürften hier erklungen sein.⁴⁶ Ganassis Anweisungen in der *Regola Rubertina* und der *Lettione seconda*, darunter explizit „acordar le Viole che si possa sonar ogni cosa composta & accomoda a la uoce humana“ und „alcuni madrigali accomodadi da sonar due parte &

⁴³ Doni, *Dialogo della mvsica* (wie Anm. 39), fol. [aa1v] (im Widmungsschreiben des Tenor-Stimmbuchs); vgl. auch Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice* (wie Anm. 35), 32–33, und Schiltz, „Mäzenatentum und Selbstdarstellung im Exil“ (wie Anm. 35), 49.

⁴⁴ Anthony Newcomb, „Courtesans, Muses, or Musicians? Professional Women Musicians in Sixteenth-Century Italy“, in: Jane Bowers und Judith Tick (Hgg.), *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, Basingstoke und London: Macmillan 1986, 90–115, 106.

⁴⁵ Feldman, *City culture and the madrigal at Venice* (wie Anm. 35), 33 (mit weiteren Literaturhinweisen zu diesem berühmten Druck).

⁴⁶ *Madrigali à cinque voci di Girolamo Parabosco discipulo di M. Adriano*, Venedig: Gardano 1546.

“cantar la terza parte“⁴⁷ erschließen zudem eine spezielle Aufführungspraxis genau dieses Repertoires und damit für die von ihm unterrichteten Gamben.

In diesem speziellen Umfeld kultivierter Musikenthusiasten mit einem Fai-ble für neue Musik und kunstvollen Vortrag – und mehr als in den Kreisen der Instrumentalisten des Dogen oder der „compagnia dei musici del Fontego“ mit ihren Aufgaben für die „scuole“ – sind die beiden Gambenschulen von Silvestro Ganassi zu situieren. Ihre Widmungsträger geben einen deutlichen Anhaltspunkt für die hiermit anvisierte Zielgruppe, wozu auch passt, dass die Accademia Filarmonica in Verona bereits 1543 „Uno libro da insegnar la regula deli violonj“, also vermutlich die *Regola Rubertina*, besaß.⁴⁸ Allerdings kann dieser Beleg als die berühmte Spitze eines Eisbergs gelten, denkt man an die weite Verbreitung von „viole“, „lire“ und „lironi“ in venezianischen Haushalten, deren Besitzer möglicherweise auch die Schriften von Silvestro Ganassi kannten.⁴⁹

⁴⁷ So im „Prologo“ der *Lettione seconda*, fol. [A4r].

⁴⁸ Woodfield, *The Early History* (wie Anm. 1), 183.

⁴⁹ Vgl. Flora Dennis, „Music“, in: Marha Ajmar-Wollheim und Flora Dennis (Hgg.), *At Home in Renaissance Italy*, Ausstellungskatalog Victoria & Albert Museum, London: V & A Publishing 2006, 228–243 und 381–382; Deborah Howard, „The Role of Music in the Venetian Home in the Cinquecento“, in: Deborah Howard und Laura Moretti (Hgg.), *The Music Room in Early Modern France and Italy*, Oxford und New York: Oxford University Press 2012 (Proceedings of the British Academy 176), 95–114 und auch die Zusammenstellung bei Gastone Vio und Stefano Toffolo, „La diffusione degli strumenti musicali nelle case dei nobili, cittadini e popolani nel XVI secolo a Venezia“, in: *Il Flauto Dolce* 17/18 (1987/88), 33–40, 34–36 (hier bis 1555): comandor Jacopo Franco (28. Dez. 1526): „lauti 1, lira 1, manacordo 1“; Lucietta Tiretta di Gerolamo dott. e nobile tarvisino (10. Mai 1529): „quattro lironi, cinque viole di piú sorte, quattro lauti, con le sue casse, uno liuto d’arzento con suo archeto de arzento“ (hierbei könnte es sich um Schmuckstücke handeln); Maestri (de) prè Francesco can. Marc. (14. Nov. 1530): „due lauti, uno cum casa et l’altro senza, una lira, un manacordo“; Vincenzo Caravello (26. Jan. 1533): „do liron zoè instrumenti da sonar“; Tomà Gradenigo (15. Nov. 1534): „un arpícordo, una lira cum l’archeto“; Marco Aurelio Seren (3. Sept. 1540): „in studio de dita camera (camera nova de suso) uno lauto picolo et uno liron cum la sua vazina de cuoro“ (also in einem Lederfutteral); Marcantonio Priuli (19. März 1547): „in camera d’oro sopra canal grando: quattro violini, due lauti, due zamphogne“; Giacomo Barbaro (18. März 1551): „do lauti uno pizolo et uno grando con la cassa, uno lauto in viola senza cassa“; Giovanni Lorenzo e Zaccaria de Griffalconi (1. Juni 1551): „un arpícordo mezan, un lauto con la sua cassa, una cassa con 4 viole da sonar et li sui libri de canto, uno lauto con la sua cassa, una cassa de flauti, una cassa de pive storte“; Vincenzo Pasqualigo (7. Juni 1553): „in mezado da basso presso la riva: cinque lauti grandi et piccoli quattro in la cassa, et uno senzo. Uno violon in una cassa de legno rotta, uno dulcimello, è tutto soazado et intagliado [gerahmt und intarsiert], doi manacordi, zoè uno grando et uno piccolo“; marzar Antonio da Bergamo (23. Okt. 1553): „un arpícordo con la sua cassa et una chitara“; Francesca Vedova (23. Okt. 1557): „uno organo con il suo scagno de nogera da sentar, uno clavicembalo con la cassa et pedale, un arpícordo piccolo, quattro lauti da camera con le sue casse, do viole spagnole con le casse rotte, un zanfogna, una musicha de violoni [...] con soi archetti“.

„PRATICAR L'ARMONIA“. DAS TITELBILD DER *REGOLA RUBERTINA*
VON SILVESTRO GANASSI, VENEDIG 1542

von MARTINA PAPIRO



Abb. 1: Titelblatt von: Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig 1542 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.84

Da originale Musikinstrumente aus der Zeit vor 1550 nicht überliefert sind, werden Instrumentendarstellungen in den Bildkünsten für die Organologie zu bedeutenden Quellen. Studien aus diesem Fachbereich stützen sich allerdings meist nur auf Ausschnitte aus den Bildwerken, wobei sie deren Kontext und Medialität nur ungenügend berücksichtigen – so auch Ian Woodfields *The Early History of the Viol* von 1984, die auf seiner Sammlung von Bildmaterial zur Ikonographie der frühen Viola da Gamba basiert.¹ Das auf die dargestellten Instrumente beschränkte Interesse führt oftmals dazu, die gewählten

¹ Auch in den jüngeren Studien zur Geschichte früher Streichinstrumente werden die Bildquellen meist nur dekontextualisiert und ausschnittsweise angeführt, vgl. Bettina Hoffmann, *La viola da gamba*, Palermo: L'epos 2010 (Organologia 2); Stefano Pio, *Viol and Lute Makers of Venice, 1490–1630 = Liuteria veneziana*, Venedig: Venice research 2011; Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale au violon du XVIIe siècle: étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout: Brepols 2011.

Bildausschnitte als bestätigende ‚Beweise‘ für Thesen zur Beschaffenheit und musikalischen Verwendung der Viola da gamba zu verwenden.

Im Rahmen des Basler Forschungsprojektes *Transformationen früher Klanglichkeit*² wurde ein anderer Ansatz gesucht, der hier am Beispiel des Titelbilds zu Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* exemplarisch vorgestellt wird.³

Ein ganzseitiges Titelbild eröffnet die 1542 publizierte *Regola Rubertina* (Abb. 1).⁴ Da es sich hierbei um die erste italienische Instrumentalschule für die Viola da gamba handelt, kommt ihrem Titelbild eine große Bedeutung zu, denn ergänzend zum Text präsentiert es anschaulich die bauliche Beschaffenheit, die Handhabung und musikalische Verwendung der Viola da gamba für die Nutzer der Instrumentalschule. Bisher wurde es in Neueditionen und Übersetzungen zwar reproduziert, aber kaum besprochen. Auch in kunsthistorischen Studien wird das Titelbild zwar als „wertvolle Quelle für Fragen der Aufführungspraxis, Spieltechnik und Organologie der Musikinstrumente“ genannt, aber wiederum nicht eingehend als Bild an sich untersucht.⁵ So widmet sich dieser Beitrag ausführlich der Analyse des Titelbildes, und dies aus mehreren Perspektiven, die sowohl den äußerlichen, formalen (Entstehung, Einbindung des Bildwerkes etc.) als auch der bildimmanenteren Kontext (kompositioneller Aufbau, Darstellungsweise, Themen etc.) berücksichtigen. Im Folgenden wird das Titelbild als Buchillustration, als ikonographische Quelle und schließlich als Bildkunst ergründet. Die verschiedenen Perspektiven auf das Bild zeigen auf, in welcher Weise es zeitgenössischen Konventionen entspricht, auf welche Vorbilder das Titelbild bezogen ist und in welchen Punkten es eigenständige und neuartige Gestaltungsweisen zeigt.

² Siehe dazu den Beitrag von Thomas Drescher in diesem Band.

³ Für ihre wesentlichen Hinweise und Anregungen danke ich den Kolleginnen und Kollegen des Basler Forschungsprojektes *Transformationen früher Klanglichkeit* – Thomas Drescher, Thilo Hirsch, Martin Kirnbauer und Kathrin Menzel. Wichtige Impulse verdanke ich Klaus Krüger und der Berliner Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz*, wo ich 2012 im Rahmen eines Studentages eine erste Fassung dieses Beitrags vorstellen konnte.

⁴ Silvestro Ganassi, *REGOLA RUBERTINA. Regola che insegna Sonar de uiola d'archo Tastada de Siluestro ganasi dal fo[n]tego*, Venedig: l'autore 1542.

⁵ Ulrike Groos, „Ars musica“ in Venedig im 16. Jahrhundert, Hildesheim etc.: Georg Olms 1996, 52.

Erste Betrachtung: Das Titelbild als Buchillustration

Venedig war das italienische Zentrum für den Musikdruck. In den Offizinen des Antonio Gardano und Ottaviano Scotto wurden im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehr als die Hälfte der europäischen Musikeditionen produziert.⁶ Angesichts dieses Umfelds ist es nicht verwunderlich, dass Silvestro Ganassi sein musikalisches Können und Wissen in gedruckter Form kommerziell zu nutzen suchte, doch weisen seine Werke individuelle Merkmale auf, die sie aus der Menge der Musikdrucke des 16. Jahrhunderts hervorheben.

Die Besonderheiten beginnen bereits damit, dass sich Ganassi nicht an einen der renommierten venezianischen Verleger wandte. Seine drei Publikationen – die Blockflötenschule und Diminutionslehre mit dem Titel *La Fontegara*⁷ von 1535, die *Regola Rubertina* von 1542 und die als zweiter Teil der Gambenschule konzipierte *Lettione seconda*⁸ von 1543 – veröffentlichte Ganassi im Eigenverlag.⁹

Die zweite Besonderheit der Instrumentalschulen Ganassis besteht in der Ausstattung mit Bildschmuck, die vor allem die *Regola Rubertina* und die *Lettione seconda* kennzeichnet. Die musikalische Notation wie auch der Bildschmuck sind in der Technik des Holzschnitts gefertigt, da Holzschnitte

⁶ Für Ottaviano Scotto vgl. Jane A. Bernstein, *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539–1572)*, New York: Oxford University Press 1998; für Antonio Gardane und seine Offizin im 16.-17. Jh. vgl. Mary S. Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer 1538–1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 Bde., New York: Routledge 1988, 1997, 2005.

⁷ Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara. La quale i[n]segna a sonare di flauto cho[n] tutta l'arte opportuna a e[st]o i[n]strumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni i[n]strumento di fiato et chorde: et a[n]chora a chi si diletta di canto, co[m]posta per sylvestro di gana[si] dal fo[n]tego sonator d[e] la Ill[u]strissima S[ignori]a D[i] V[enezi]a, Venedig: l'autore 1535.*

⁸ Silvestro Ganassi, *Lettione seconda pvr della pratica di sonare il violone d'arco da tasti, composta per Silvestro Ganassi dal Fontego desideroso nella pictvra, laqvale tratta dell'effetto della corda falsa givsta e media et il ponere li tasti con ogni rason e prattica, et ancora lo accordar ditto violone con la diligentia conveniente in diverse maniere et accomode ancora per qvelli che sonano la viola senza tasti con vna nvova tabvlatvra di lavto adottata di molti et vtilissimi secreti a propositi nell'effetto dil valente di tal strvmento e strvmenti et ancora il modo di sonare piv parte con il violoni vnito con la voce. Opera vtilissima a chi se diletta de imparare sonare.*, Venedig: l'autore 1543.

⁹ Die Drucklizenzen und das Privileg erscheinen nur in den ersten beiden Drucken: *Fontegara* 1535: „nessuno ardisca per anni venti prossimi de stampare ne far stampare ne in alcuno altro loco stampata far vender la presente opera [...] senza licentia de l'auttore sotto pena [...] ducati diece per cadauna che fusse ritrovata si al stampadore coma al venditore come nel privilegio e grazia nello eccelso senato della Illustrissima Signoria di Venzia concessa si contiene.“ Kolophon: „Impressum Venetiis per Sylverstro di ganassi dal fontego sonator della illustrissima signoria di Venetia hautor pprio. MDXXXV.“ *Regola Rubertina* 1542: Kolophon: „CON GRATIA ET PRIVILEGIO. In Venetia ad instatia de l'autore M D XLII.“ *Lettione Seconda* 1543: Kolophon auf der letzten Seite: „Lettor la diligentia del lezer sera il mezzo del conoscere alcun error si nel intaglio quanto della Stampa per il replicamento. Stampata per Lauttore proprio. Nel M.D.XXXXIII.“

mit dem Letterndruck kombiniert werden konnten – eine Standardtechnik für die Buchillustration und ebenso für den Notendruck jener Zeit.¹⁰

Da Ganassi seine Werke selbst verlegte und eventuell sogar selbst druckte, stellt sich die Frage, ob er auch selbst die Notenbeispiele, Tabellen, Zierrahmen und Illustrationen anfertigte.¹¹ In Venedig arbeiteten allerdings zahlreiche professionelle Formschneider und Stecher meist ungenannt für verschiedene Drucker und Verleger, diese hätten also auch für Ganassi tätig sein können.¹² Der mehrstufige Herstellungsprozess von Bilddrucken machte eine Arbeitsteilung zur Regel: Als erstes erstellte ein Künstler oder ein spezialisierter Reißer eine Vorlage, meist eine Zeichnung. Der Künstler oder Reißer oder auch ein Formschneider übertrug in einem zweiten Schritt die Vorlage auf den Holzblock, wobei er gegebenenfalls die Seitenverkehrung berücksichtigen musste. Danach schnitt der Formschneider den Holzblock bzw. Druckstock und schließlich fertigte der Drucker mittels einer Presse die Abzüge. Nur selten führte ein- und dieselbe Person alle vier Arbeitsschritte aus.

Der Titelholzschnitt der *Regola Rubertina* zeichnet sich durch eine relativ hohe Qualität der Ausführung aus. Körper und Oberflächen sind durch eine differenzierte Linienführung modelliert. Dieser Holzschnitt kann daher kaum als Arbeit eines Dilettanten eingestuft werden. Zwar wirkt die gesamte Darstellung etwas flach, denn die Linien variieren eher in ihrer Länge als in ihrer Streuung, Breite und Schwellung. Im Vergleich mit anderen konturbetonten Buchillustrationen (siehe Abb. 2–5) scheint es, als ob hier die Tonwerte einer gemalten Vorlage ins druckgraphische Medium übersetzt werden sollten. Dies

¹⁰ Der venezianische Musikdruck befand sich um 1540 in einer Übergangsphase: Es wurde der Mehrfachtypendruck nach Ottaviano Petrucci oder die Technik des Holzschnitts verwendet. Noch vor 1540 führte der aus Frankreich stammende Antonio Gardano das Einfachdruckverfahren in Venedig ein, bei dem eine Type sowohl Notenlinien wie auch Notenzeichen enthält. Zur Geschichte des Musikdrucks in Venedig siehe: Bernstein, *Music printing* (wie Anm. 6), bes. 25–26. Zu Antonio Gardano siehe Lewis, *Antonio Gardano* (wie Anm. 6).

¹¹ Der Verweis darauf, dass Ganassi seine Werke selbst druckte, findet sich nur 1543 im Kolophon der *Lettione seconda* (siehe das Zitat in Anm. 9). Er könnte aber auch eine Lohndruckerei beauftragt haben, siehe dazu den Beitrag von Martin Kirnbauer in diesem Band, S. 211.

¹² Das Verhältnis zwischen den venezianischen (Buch-)Druckern, Verlegern, Händlern, Malern, Reißern, Formschneidern und Stechern ist variabel verzweigt und nicht systematisch erforscht (einführend dazu Michael Bury, *The Print in Italy 1550–1660*, London: The British Museum Press 2001, bes. 170–174). Als zeitgenössisches venezianisches Beispiel für das Verhältnis zwischen dem Maler Tizian, seinen Verlegern und verschiedenen Formschneidern vgl. Michelangelo Muraro und David Rosand (Hgg.), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza: Pozza 1976, insb. 57–60, 71–74, 116–126 und 141–150. Die Autorschaft der Illustrationen in Musikdrucken, wie etwa den 1538 von Antonio Gardano verlegten *Motetti del frutto*, ist meist unbekannt. Vgl. John T. Spike, „Caravaggio and the Motetti del Frutto of Antonio Gardano“, in: Aaron H. De Groft (Hg.), *Caravaggio. Still Life with Fruit on a Stone Ledge* (Symposium, Murcarelle Museum of Art at the College of William & Mary, November 9–10, 2006), Williamsburg, Va: Murcarelle Museum of Art 2010, 87–95.

lässt die Vermutung zu, dass Ganassi durchaus selbst die Vorlage für das Titelbild lieferte, aber für ihre Übertragung auf den Druckstock einen professionellen Formschneider beauftragt hat. Da weitere Indizien fehlen und Ganassi in der *Regola Rubertina* keinerlei Bezug zum Titelbild nimmt, muss die Frage seiner Autorschaft aber offen bleiben.

Titelbilder in italienischen Musikdrucken vor 1550

Musikdrucke verfügten meist über typographischen Schmuck wie Zierinitialen, Rahmenleisten oder Ornamentvignetten, wobei die Titelseiten in der Regel nur mit mehrfach verwendeten Zierelementen oder Druckermärkten versehen waren.¹³ Ein individuelles Titelbild stellte vor diesem Hintergrund eine Besonderheit dar, die mit größerem produktionstechnischen Aufwand und höheren Kosten verbunden war. So diente eine illustrierte Titelseite nicht nur der Vermittlung zusätzlicher Informationen zum Inhalt und Konzept des Druckes, sondern sie steigerte auch dessen Wert und Prestige.

Im Bereich der italienischen Instrumentalmusikdrucke haben sich für die Zeit bis 1550 nur wenige Editionen mit einem individuellen Titelbild erhalten:¹⁴

- 1517, *Frottole intabulate da sonare organi* (verschiedene Autoren), Rom: Andrea Antico [Brown 1517/1] (Abb. 2)
- 1535, *La Fontegara ...* (Silvestro Ganassi), Venedig [Brown 1535/1] (Abb. 3)
- 1536, *Intabolatura di liuto ...* (Francesco da Milano u. a.), Venedig: Francesco Marcolini [Brown 1536/3] (Abb. 4)
- 1536, *Intabolatura de leuto de diversi autori ...* (Pietro Paolo Borrono u. a.), Mailand: Giovanni Andrea Casteliono [Brown 1536/9] (Abb. 5)
- 1542, *Regola Rubertina ...* (Silvestro Ganassi), Venedig [Brown 1542/2]

¹³ Jane A. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford: Oxford University Press 2001, 40–57; Margaret M. Smith, *The Title-Page. Its early development 1460–1510*, London: The British Library 2000; Ursula Rautenberg, *Das Titelblatt. Die Entstehung eines typographischen Dispositivs im frühen Buchdruck*, Erlangen: Universität Erlangen Nürnberg 2004 (Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft 10), 1–33, bes. 18–28.

¹⁴ Grundlage für diese Aussage ist die Auswertung von Howard Meyer Brown, *Instrumental Music printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge, MA und London: Harvard University Press 1979.

**CFROT TOLE INTABVULATE DA SONARE ORGANI
LIBRO PRIMO.**

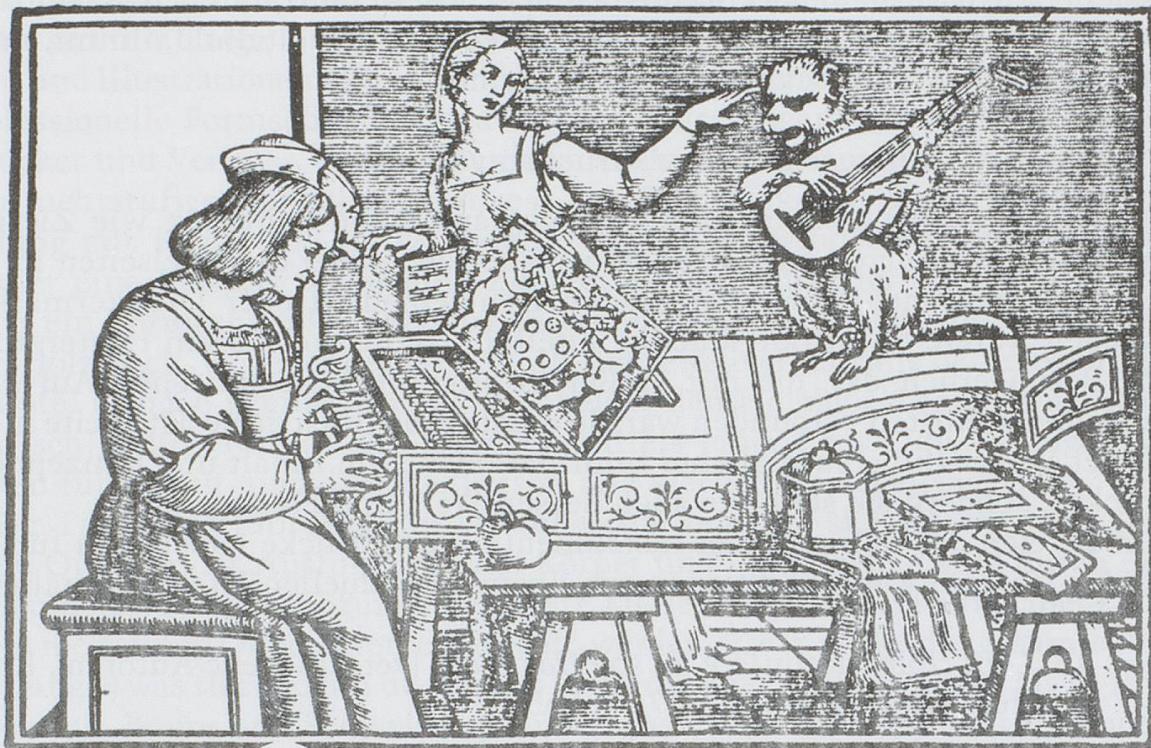


Abb. 2: Titelblatt von: Andrea Antico, *Frottole intabulate da sonare organi*, Rom 1517/ Faksimile Bologna: Forni 1970



Abb. 3: Titelblatt von: Silvestro Ganassi, *La Fontegara*, Venedig 1535 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.83

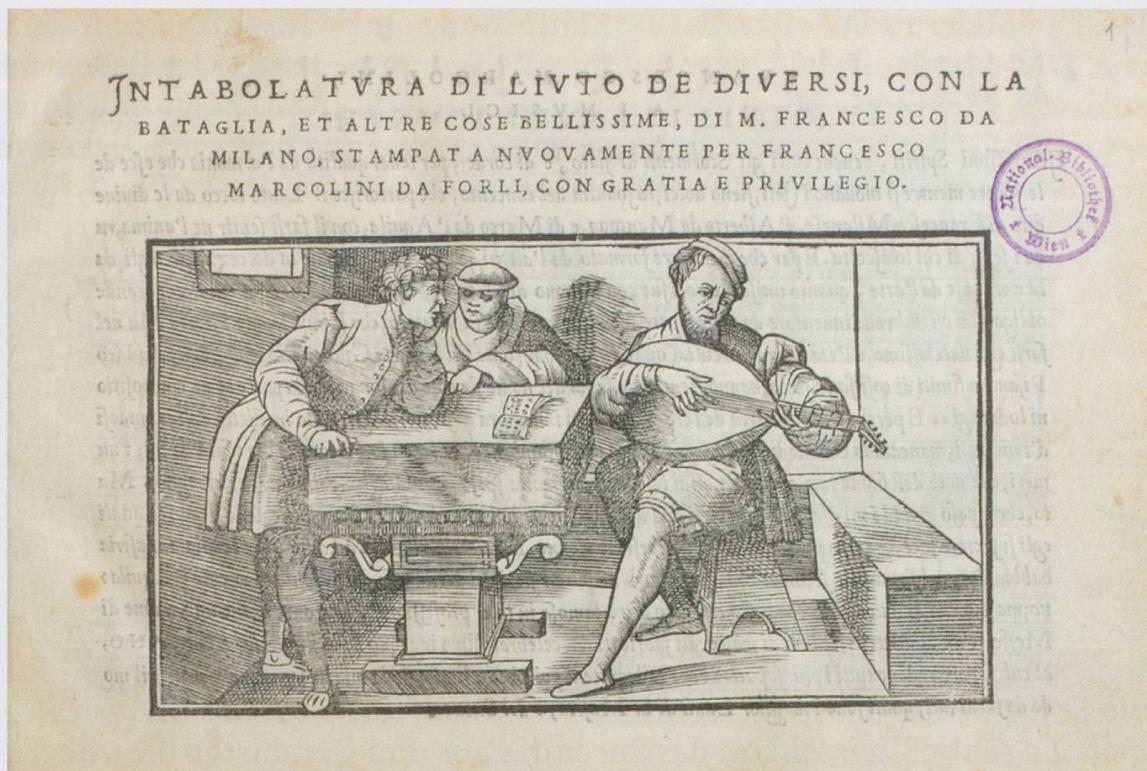


Abb. 4: Titelblatt von: *Intabolatura di liuto*, Venedig 1536 / Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SA.78.C.28 19



Abb. 5: Titelbild von: *Intabolatura de leuto de diversi autori*, Mailand 1536 / Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SA.76.C.23 18

Allen Titelbildern gemeinsam ist die Darstellung einer einschlägigen Musizier-Szene. Diese beziehen sich aber auf jeweils andere Aspekte oder Bedeutungsebenen der Musikdrucke: Andrea Anticos Titelbild (Abb. 2) enthält mit der programmatischen Gegenüberstellung von Cembalo und Laute möglicherweise eine Anspielung auf den Konkurrenten Ottaviano Petrucci, dessen Pionierdrucke mit Lautenintabulierungen nun durch Intabulierungen für Tasteninstrumente übertrumpft werden sollten;¹⁵ das Titelbild der *Fontegara* (Abb. 3) präsentiert eine Unterrichtsszene, in der zugleich die Vorbildrolle des Gesangs für alle Instrumentenarten veranschaulicht wird;¹⁶ bei der Edition von Francesco Marcolini (Abb. 4) lauschen zwei Männer versunken dem Spiel eines Lautenisten, womit sich das Titelbild als Illustration des Verleger-Vorworts erweist, in dem der überlegene ästhetischen Genuss gepriesen wird, den das Hören des Spiels virtuoser Lautenisten bereitet;¹⁷ Lauten und Instrumentenkästen, Stimmbücher, Tintenfass, Federkiel sowie weitere Schreibutensilien im Titelbild der Mailänder Intabulierung (Abb. 5) kennzeichnen den dargestellten Mann als professionellen Lautenisten, der auch intabuliert und komponiert – mit eben diesen Fähigkeiten präsentiert sich der Lautenist und Kompilator der Sammlung, Pietro Paolo Borrono, im Widmungsschreiben des Druckes.¹⁸ Im Titelbild der *Regola Rubertina* schließlich scheint das Ensemble aus drei Gambisten die integrierte Titelinschrift anschaulich zu demonstrieren: „Regola che insegnā sonar de viola d'archo tastada“ – „Regelwerk, das das Spielen der *viola d'arco tastada* lehrt“. Das Bild zeigt dem Betrachter gleich zur Eröffnung das erwünschte Ergebnis der Instrumentalschule. Im Unterschied zu den anderen Titelbildern liegt hier

¹⁵ Siehe dazu Stanley Boorman, „Early music printing: An indirect contact with the Raphael circle“, in: Andrew Morrogh (Hg.), *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, Florenz: Olschki 1985, Bd. 1, 533–556; Paolo Emilio Carapezza, „La musica per strumenti da tasto nell'ambiente di Giorgione: Andrea Antico e Marcantonio da Bologna“, in: *Giorgione e la cultura veneta tra Quattrocento e Cinquecento*, Rom: De Luca 1981, 224–227; Hiroyuki Minamino, „A monkey business: Petrucci, Antico and the Frottola Intabulation“, in: *Journal of the lute society of America* 26–27 (1993/1994), 96–106; Peter Sterzinger, Vorwort zu: *Andrea Antico, Frottole intabulate da sonare organi*, Wien und München: Doblinger 1987 (Diletto Musicale 891).

¹⁶ Die Allgemeingültigkeit der Diminutionslehre wird bereits im Titel angesprochen: „[...] utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si dileta di canto [...]“; die Vorbildfunktion der menschlichen Stimme bespricht Ganassi im ersten Kapitel der *Fontegara*.

¹⁷ *Intabolatura di liuto*, Venedig 1536, [S. 2]: „[...] la soavità del concento, che partorisce il Liuto tocco da le diuine dita di Francesco Milanese, d'Alberto da Mantoua, e di Marco da l'Aquila, con il farsi sentir ne l'anima, ruba i sensi di chi l'ascolta.“ Zum Titelbild dieses Musikdrucks siehe Harry Colin Slim, „Some possible liknesses of Francesco Canova da Milano (1497–1543)“, in: *Painting music in the sixteenth century. Essays in iconography*, Aldershot: Ashgate 2002, Nr. II (= Überarbeitung der Fassung in *Musica Disciplina* 18 [1964]), 1–6.

¹⁸ *Intabolatura de leuto*, Mailand 1536, [S. 3]: „[...] mi son messo a comporre, & mettere insieme le presenti canzoni, Mottetti, & altre compositioni di Huomini Grauissimi in questa arte, che non solo appertengono al Liuto, mà ancora altre Musiche [...].“ Bei diesem Druck ist zudem besonders, dass auf der Titelseite allein das Bild ohne jegliche Inschrift erscheint, während der Titel auf der Verso-Seite gedruckt ist. Borrono firmiert seine Kompilation und die Widmung nicht, so dass sich seine Identität und sein Beitrag erst aus der Inhaltstabelle der Werke erschließen lassen.

der Akzent auf den Instrumenten und ihrer Spielpraxis. In der zweiten und dritten Betrachtung werden diese Eigenheiten näher untersucht.

Die Kartuschen in Ganassis Gambenschule

Die *Regola Rubertina* und die *Lettione seconda* heben sich auch hinsichtlich des Bildschmucks von konventionellen Notendrucken ab, da die Regeln zur Stimmung, zur Transposition, zu den Tonskalen etc. auf eine eigene Seite gesetzt und von einer Kartusche umfasst sind (Abb. 6). In der *Lettione seconda* schmücken Kartuschen sogar jede einzelne Seite.

Die Kartusche ist als Tafel vor einem dunklen Hintergrund fingiert. Der verzierte Rand mit den eingerollten, plastisch modellierten Ecken, den perspektivisch abgestuften Rändern und den Durchbrüchen verleiht ihr eine dreidimensionale Wirkung. Die Regeln scheinen daher auf einen materiellen Träger ‚gemeißelt‘ zu sein und erhalten so eine zusätzliche Betonung gegenüber den restlichen Seiten mit dem erläuternden Text und den notierten Übungen. Die Ornamentkartuschen verleihen zudem beiden Teilen der Gambenschule den Charakter von schmucken, preziösen Publikationen.

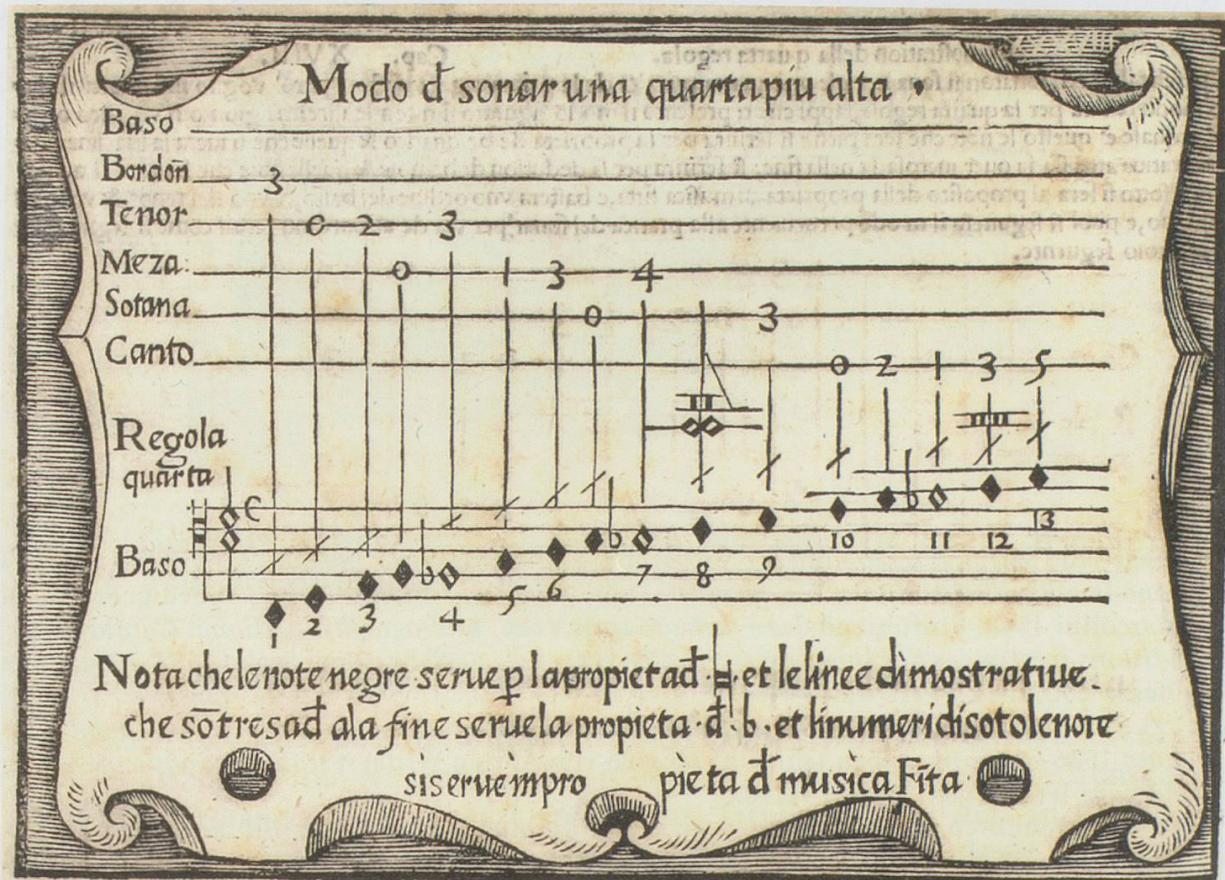


Abb.6: Seite xxxviii: „Modo de sonar una quarta piu alta“ aus der *Regola Rubertina*, Venedig 1542 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.84

Während mir keine anderen Drucke bekannt sind, in denen derart konsequent auf der Buchseite ein anderes Trägermedium fingiert wird, gibt es für die Gestaltung der Kartusche durchaus Vorbilder. Vielleicht ließ sich Ganassi vom Titelblatt des zwei Jahre zuvor erschienenen *Terzo libro di architettura* (Abb. 7) von Sebastiano Serlio inspirieren:¹⁹ Auf einem ruinösen antiken Portikus stehend, stützen zwei Putten eine Kartusche, die den Titel des Buchs enthält. Ganassi könnte die Fiktion eines materiellen Inschriften-Trägers, die runden Durchbrüche und die geschwungenen Ränder mit den eingerollten Mittelteilen von dieser Publikation übernommen haben.

Serlios 1540 in Venedig bei Marcolini verlegter Traktat zur Architektur der römischen Antike war mit seinen zahlreichen Illustrationen eine überaus aufwendige, innovative Publikation. Ihr Autor und ihr Verleger gehörten zu den zugewanderten Persönlichkeiten, die das kulturelle Leben Venedigs prägten. Der Drucker-Verleger Francesco Marcolini hatte sich auch durch Musikeditionen hervorgetan²⁰ und war nicht nur mit renommierten Architekten wie Serlio und Jacopo Sansovino oder mit Malern wie Tizian befreundet, sondern auch mit dem Literaten und Intellektuellen Pietro Aretino und mit dem vielseitigen Musikliebhaber Anton Francesco Doni. Nicht zuletzt verkehrten die genannten Persönlichkeiten auch in den musikalischen Kreisen Venedigs.²¹ Womöglich suchte Ganassi über die Gestaltung und bildliche Ausstattung seiner Gambenschule die Nähe zu solchen qualitätvollen venezianischen Editionen und vielleicht auch den Kontakt zu ihren Produzenten.

¹⁹ Sebastiano Serlio, *Il terzo libro die Sebastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia.*, Venedig: Francesco Marcolini 1540. Einführend dazu siehe Magali Vène, *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio 1537–1681*, Paris: Picard 2007, bes. 14–19 und 54–55.

²⁰ Vgl. die bereits genannte Sammlung von Lautenmusik verschiedener Autoren, *Intabolatura di liuto* 1536 sowie im selben Jahr fünf Messen von Adrian Willaert (*Liber quinque missarum Adriani Willaert*, RISM A/I W1103).

²¹ Zu den genannten Persönlichkeiten und ihrer Verbindung vgl. Vène, *Bibliographia serliana* (wie Anm. 19), 15–18; Marie-Cécile van Hasselt, „Francesco Marcolini, éditeur-typographe (actif à Vénise, 1534–1559)“, in: Sylvie Deswart-Rosa (Hg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, Bd. 1: *Le Traité d'Architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*, Lyon: Mémoire active 2004, 83–86; Tiziano e la silografia veneziana (wie Anm. 12); Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei (Hgg.), *Un giardino per le arti: Francesco Marcolini da Forlì. La vita, l'opera, il catalogo. Atti del convegno internazionale di studi, Forlì 2007*, Forlì: Editrice Compositori 2009.



Abb. 7: Titelblatt *Terzo libro di Architettura*, von Sebastian Serlio, Venedig 1540 / München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Res/2 A.eiv 197

Zweite Betrachtung: Das Titelbild als ikonographische Quelle

Wir sehen in Ganassis Titelbild vier Männer, die gemeinsam musizieren. Drei spielen sitzend Viola da gamba, während der Vierte mit einem Notenblatt in der Hand etwas zurückversetzt steht. Das Titelbild zeigt drei in Größe und Form leicht verschiedene *viole d'arco tastade* – so bezeichnet Ganassi die Gambe auf dem Titelblatt – mit folgenden Merkmalen: massiger Wirbelkasten, langer Hals mit Bünden, gewölbtes Griffbrett, fünf bis sechs Saiten, ein relativ großer Korpus – wobei beim mittleren Instrument Ober- und Unterbügel mittig eingezogen sind –, C-Schalllöcher oberhalb des deutlich gewölbten Stegs, Saitenhalter und Anhängeknopf.

Die Musiker veranschaulichen in drei verschiedenen Ansichten die korrekte Spielhaltung, wie sie Ganassi in Kapitel I bis III der *Regola Rubertina* beschreibt: Sie sitzen aufrecht, wobei sie die Gambe leicht diagonal vor dem Körper halten; ihre Haltung und Gesten erscheinen elegant und gemessen. Auch die Handhaltungen sind akkurat dargestellt. Interessanterweise ist dreimal ein Untergriff zu sehen, während sich Ganassi im entsprechenden vierten Kapitel darauf beschränkt, die Finger zu nennen, die den Bogen halten, ohne die Position der Hand näher zu bestimmen.

Die zahlreichen instrumentenbaulichen Details, wie beispielsweise die Form der Wirbel, die variierten Spitzen der Streichbögen oder die Bohrungen für die Anhängesaite beim Saitenhalter haben eine Entsprechung in der minutiösen Darstellung der Spieler, deren Fingernägel, Adern, Zähne, Pupillen und Gesichtsfalten sichtbar sind. So erhalten die Instrumente eine den Spielern ebenbürtige Gewichtung und eine geradezu portraithafte Präsenz. Ganassi konzipierte das Titelbild dergestalt, dass die Gamben und ihre Handhabung möglichst detailliert und differenziert zur Geltung kommen. Darin liegt ein bedeutsamer Unterschied zu den anderen Titelbildern von Instrumentalmusikdrucken (siehe Abb. 2–5), in denen die Instrumente weniger prominent erscheinen.

Bezüglich der Verlässlichkeit des Titelbildes als ikonographische Quelle für einen Nachbau sei auf den Beitrag von Thilo Hirsch in diesem Band verwiesen und hier nur die folgenden Bemerkungen angeführt.

Das Bild erweckt aufgrund seiner Details und individualisierenden Variationen der Instrumente und Haltungen den Eindruck von Präzision und Plausibilität. Der Nachbau nur eines Instrumententyps hätte aber eine interpretierende Collage aus Einzelheiten des Bildes erfordert. Denn die drei abgebildeten Gamben lassen sich nicht zur Rundum-Ansicht eines einzigen Instrumentes zusammenfügen, da sie in der Größe und in baulichen Details untereinander variieren.²² Zudem bestehen gerade in Detailaspekten einige Inkonsistenzen: Der Spieler links sitzt mit anatomisch übermäßig gespreizten Beinen und sein Instrument zeigt keine Bünde. Bei der Viola da gamba der mittleren Figur erscheint der Hals überlang, zu beiden Seiten sind – perspektivisch inkorrekt – Zargen sichtbar und die Saitenstärken sind in verkehrter Reihenfolge angeordnet, denn die dickste Saite befindet sich an der Diskantposition. Für dieses Detail wurde die Seitenverkehrung, die sich bei der Übertragung der Holzschnittvorlage ergibt, offensichtlich nicht beachtet. Beim Spieler rechts schließlich ist die Darstellung des Instruments und der Bogenhaltung perspektivisch nicht ganz stimmig und die Anzahl der Saiten verringert sich von sechs unterhalb des Bogens auf fünf oberhalb davon. Vor allem perspektivische Inkonsistenzen bei der Darstellung der Instrumente lassen eine bildlich getreue Übernahme für einen Nachbau nicht zu. Diese punktuellen Widersprüche verringern zwar nicht die Plausibilität der Darstellung insgesamt, sie erfordern

²² Für die Einschätzung der Instrumentengröße und ihrer Mensur siehe den Beitrag von Thilo Hirsch in diesem Band, S. 254

jedoch eine kritische Relativierung durch Vergleiche mit dem Text der *Regola Rubertina*, erhaltenen Instrumenten sowie weiteren ikonographischen und schriftlichen Quellen.

Die Gambendarstellungen in der Lettione seconda

Der zweite Teil der Gambenschule Ganassis, die 1543 publizierte *Lettione seconda*, enthält zwei weitere Gambendarstellungen. Diese weisen durchaus Bezüge zum Titelbild der *Regola Rubertina* auf, sind aber in andere Bildtypen integriert – eine Vignette und eine Illustration –, die im Druck entsprechend eine andere Funktion erfüllen.

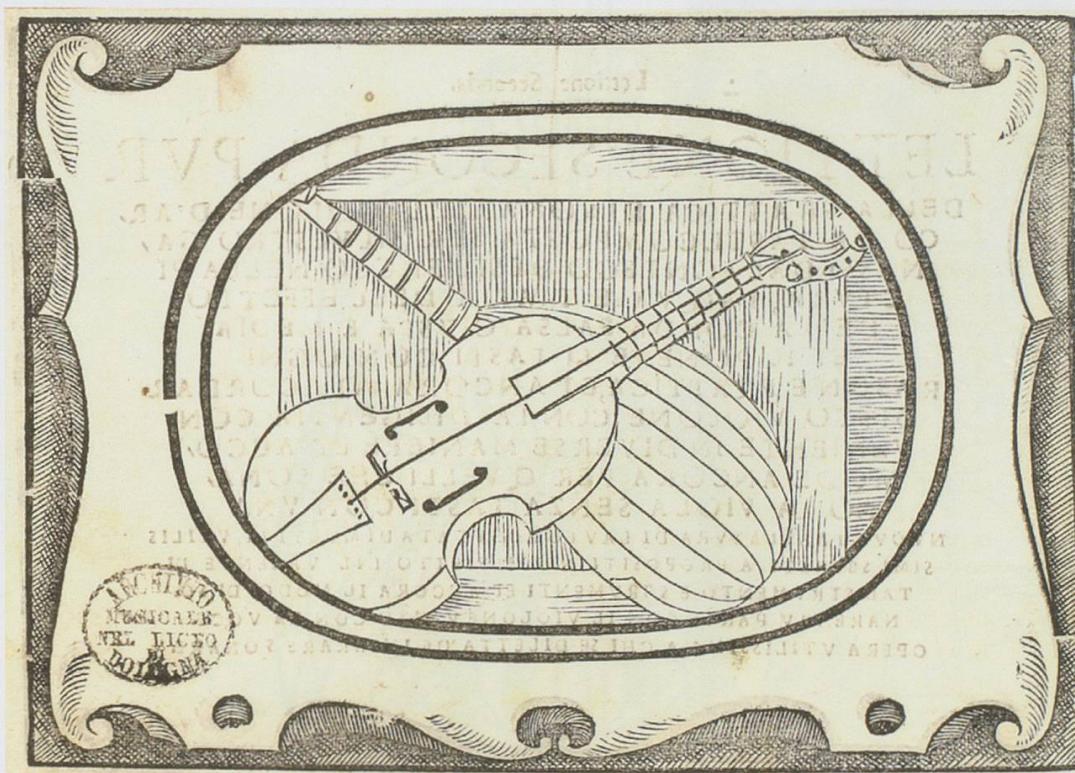


Abb. 8: Vignette auf der Rückseite des Titelblattes von: Silvestro Ganassi, *Lettione seconda*, Venedig 1543 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.85

Die Vignette auf der Rückseite des Titelblatts (Abb. 8) zeigt eine Gambe und eine Laute, die diagonal und mit den Rückseiten zueinander aufgestellt sind. Das Rechteck und die Schraffuren hinter den Instrumenten deuten eine kastenartige Nische an. Die Laute signalisiert, dass die *Lettione seconda* ein entsprechendes Kapitel zu diesem Instrument enthält – im Titel wird eine „neuartige Tabulatur“ für Laute angekündigt.²³ Zugleich ist die Laute hinter die Gambe zurück versetzt, was dem Streichinstrument eine Vorrangstellung verleiht. Die Instrumente sind nur durch Konturlinien definiert und wirken

²³ Siehe Anm. 8 für den vollständigen Titel.

daher wie emblematische Abstraktionen, zumal bei der Gambe nur die mittlere Saite aufgespannt ist. Ob sie damit musikalisch proportionierte Harmonie symbolisieren sollen, sei dahin gestellt.²⁴ Jedenfalls nimmt die Gambe auf der Vignette die doppelseitige Darstellung der Gambe voraus, mithilfe derer Ganassi im vierten Kapitel der *Lettione seconda* die Saitenteilung veranschaulicht (Abb. 9). Dort illustriert Ganassi anhand einer Gambe mit nur einer aufgespannten Saite exemplarisch das Verfahren der Saitenteilung und die zugrunde liegenden geometrischen Proportionen, die beim Anbringen der Bünde berücksichtigt werden müssen.



Abb. 9: Abbildung zur Bundeinteilung, in: Silvestro Ganassi, *Lettione seconda*, Venedig 1543 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.85

²⁴ Zur Laute als Symbol für (musikalische) Harmonie vgl. Andrea Alciati, *Emblematum liberlus*, Paris: Christian Wechel 1534, 6 (Motto „foedera“, Bündnisse); Carla Zecher, *Sounding Objects. Musical Instruments, Poetry and Art in Renaissance France*, Toronto: University of Toronto Press 2007, 102–108 und passim.

Unterstützt durch erläuternde Inschriften zeigen verschiedene Zirkel das praktische Vorgehen bei der Ermittlung der Bundpositionen an und verdeutlichen zugleich die Distanzverhältnisse zwischen den Bünden bzw. Intervallen.

Für seine Illustration adaptierte Ganassi vermutlich die aus Musiktraktaten geläufigen Darstellungen der Intervall-Proportionen von Tonskalen anhand eines Monochords, wie z. B. diejenige in Franchino Gaffurios *Theorica Musice* von 1492 (Abb. 10).²⁵

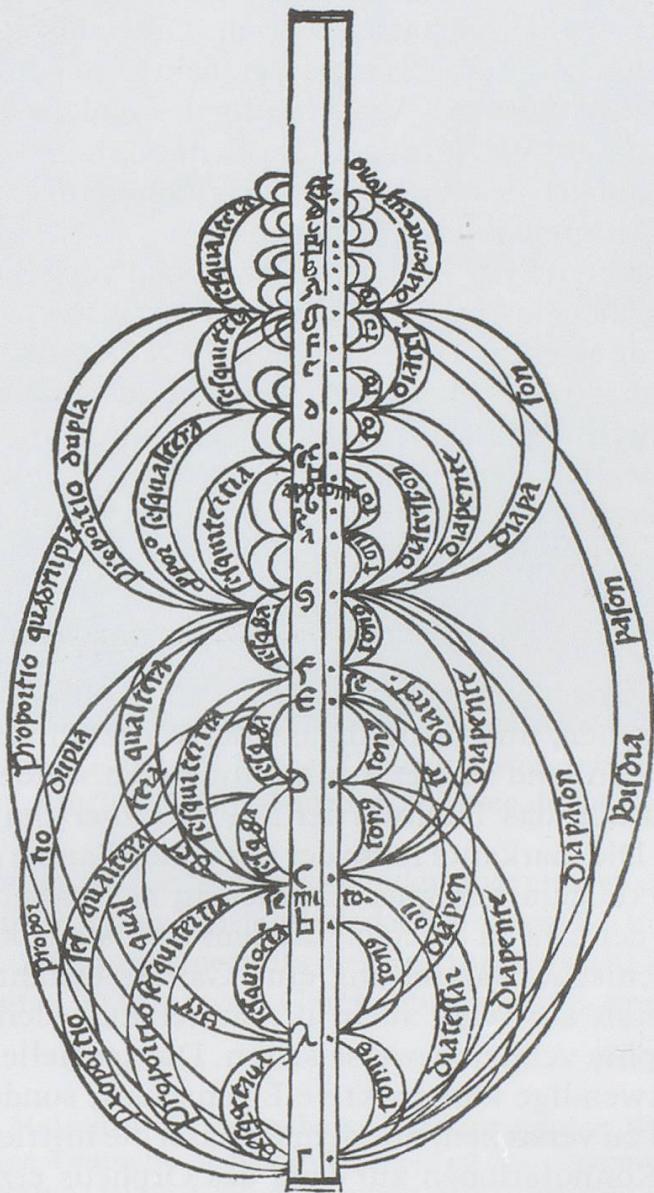


Abb. 10: Abbildung zu den Tonintervallen, S. iii verso, in: Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, Mailand 1492 / Faksimile Bologna: Forni 1972

Der niedrige gerade Steg der Gambe in Ganassis Illustration, der eher demjenigen eines Monochords entspricht, könnte ein Indiz für die Aneignung sein.

²⁵ Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, Mailand: Giovanni Pietro Lomazzo 1492 (= Neuausgabe des Traktats *Theoricum opus musice discipline*, Neapel 1480).

Die Gambengestalt hat eine Zierfunktion, denn ihre Form ist für die Ermittlung der Bundposition irrelevant. Ganassi nutzte sie für eine ‚Belebung‘ der Illustration. Korpus und Wirbelkasten erscheinen als dreidimensionale plastische Teile, wobei die beidseitigen Doppellinien bei den Schalllöchern und den Zargen Volumen an zeigen, die Schattenwürfe bei Steg, Saitenhalter, Ecken und Unterbügel sowie der dreidimensional dargestellte Wirbelkasten die Fiktion von Körperhaftigkeit unterstützen. Diese drei Arten der Gestaltung sind aber inkongruent zueinander. So müssten Wirbelkasten, Hals und Griffbrettende ebenfalls einen Schatten werfen. Die beidseitig sichtbaren Zargen bei den Ecken des Mittelbügels sind perspektivisch inkorrekt, es sei denn, dass sie eine faktisch größere Ausdehnung des Bodens anzeigen sollen.²⁶ Die Randeinlagen und die Verzierungen des Saitenhalters – genauso wie die eingerollten Späne seitlich des Wirbelkastens – dienen im Kontext der Illustration dem optischen Ausgleich der Bildebenen.

Die Illustration bietet ein Vexierspiel zwischen verschiedenen Darstellungsweisen, die zwischen abstrakt und illusionistisch sowie zwischen funktional und dekorativ changieren. Trotz der plausiblen Details ist dieses Instrument nicht als maßstabgetreues Modell einer Gambe zu verstehen. Dennoch verleiht ihm die Alleinstellung auf einer Doppelseite die Aura des Exemplarischen. Die formalen Parallelen zur Gambe des mittleren Spielers auf dem Titelblatt der *Regola Rubertina* schaffen zudem einen Bezug zum ersten Teil der Schule und tragen zur weiteren Hervorhebung dieser Gamenform bei.

Die Regola Rubertina und die zeitgenössische Gamen-Ikonographie

Das Verhältnis zwischen Ganassis Gambendarstellungen und der zeitgenössischen italienischen, und insbesondere der venezianischen Ikonographie der Gambe soll hier anhand zweier Punkte umrissen werden.

Zum einen enthält das Titelbild der *Regola Rubertina* eine singuläre Gambendarstellung: Die markante Form der mittleren Gambe mit den eingezogenen Ober- und Unterbügeln begegnet nämlich in der italienischen Ikonographie vorwiegend bei der Lira da braccio.²⁷ Zudem ist bislang keine andere, vor 1542 datierbare italienische Darstellung eine Gambe bekannt, die eine ähnliche Größe und Gestalt aufweist; auch in späterer Zeit bleibt sie in der italienischen Ikonographie vergleichsweise selten. Die spezielle Form ist daher m. E. weniger als notwendige konstruktive Eigenschaft, sondern vor allem als ein visuelles Signal zu verstehen, mit dem Ganassi die mittlere Gambe hervorhebt und vielleicht Konnotationen zur Lyra des Orpheus erzeugen wollte – siehe dazu den Abschnitt zur musikalischen Verwendung.

Zum anderen stammen die wenigsten erhaltenen Gambendarstellungen aus

²⁶ Damit wäre neben der Korpusform eine weitere Parallel zur mittleren Viola da gamba auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* gegeben.

²⁷ Eingezogene Ober- und Unterbügel bei Streichinstrumenten sind ab 1500 oft in der nordalpinen Ikonographie zu finden, etwa in Sebastian Virdungs *Musica getuscht* (Basel 1511) für die „Gross Geigen“.

der Zeit vor 1550 aus Venedig oder dem Veneto.²⁸ So besteht die venezianische Gamenikonographie bis in die 1540er Jahre aus Einzelfällen, wie ein Vergleich mit einem Gemälde von Bonifacio de' Pitati zeigt, das um 1535/1540 in Venedig entstanden ist. In Bonifacios Darstellung einer biblischen Parabel figuriert die Gambe innerhalb eines gemischten Ensembles (Abb. 11).²⁹

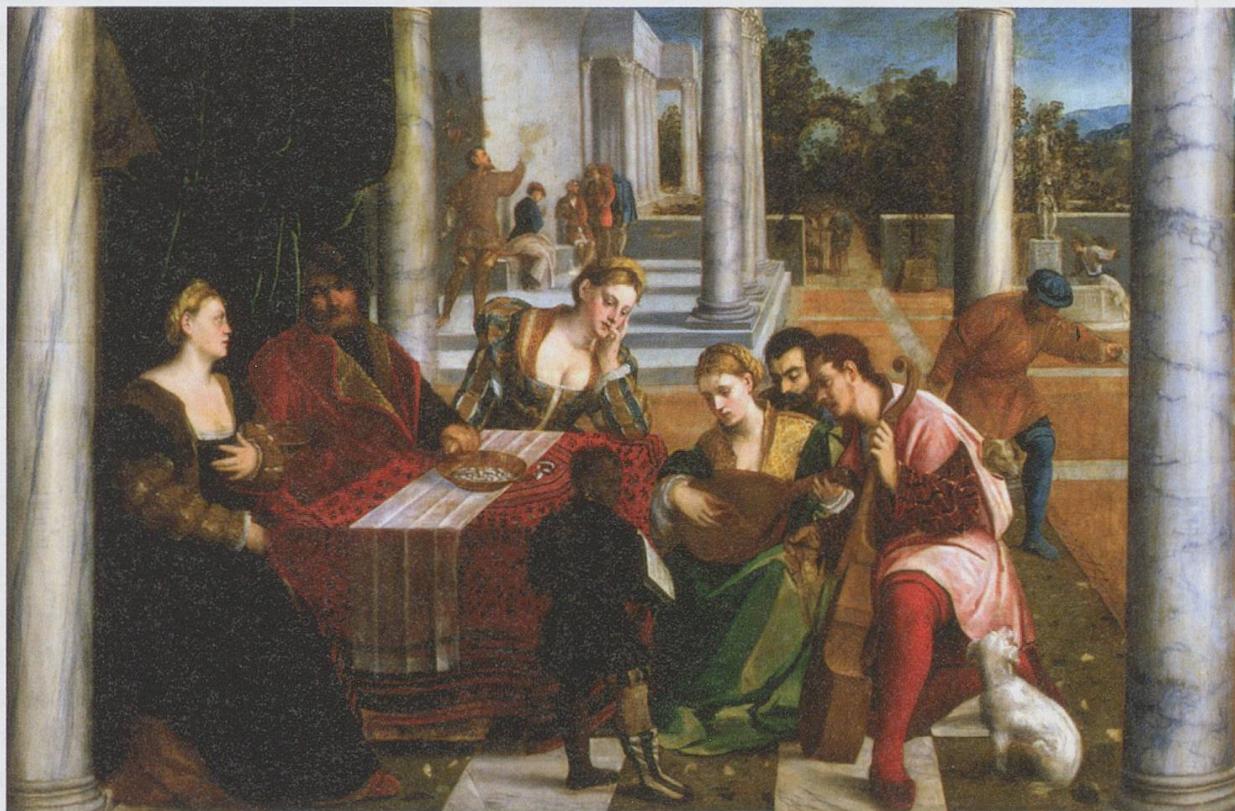


Abb. 11: Bonifacio de' Pitati (1487–1553): Das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus, um 1535–1540, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv. 291

Das Instrument auf Bonifacios Gemälde weist andere morphologische Merkmale als dasjenige Ganassis auf, besonders hinsichtlich der Halskonstruktion, der Oberbügel und der Proportionen. Während einerseits diese geringe Anzahl an Darstellungen im Kontrast zur belegten Präsenz von Gamenbauern und -spielern in Venedig

²⁸ In der venezianischen Malerei wird die Gambe erst im späteren Werk Tizians und bei den jüngeren Malern wie Tintoretto und Paolo Veronese zu einem prominenten Instrument. Von Malern wie Bernardino Licinio, Giovanni Cariani oder Girolamo Savoldo, deren Œuvre zahlreiche Gemälde mit musikalischem Thema beinhaltet, sind keine Gamen-Darstellungen bekannt. Maler wie Pordenone, die sich zu Lebzeiten Ganassis auch in der Lagunenstadt aufgehalten haben, stellen in ihren venezianischen Werken keine Gamen dar. Vgl. Groos, *Ars musica* (wie Anm. 5); für Pordenone siehe Caterina Furlan (Hg.), *Il Pordenone. Atti del convengno internazionale di studi* (1984), Pordenone: Biblioteca dell'Immagine 1985; Caterina Furlan (Hg.), *Il Pordenone* (Ausstellungskatalog Pordenone 1984), Mailand: Electa 1984.

²⁹ Bonifacio de' Pitati (1487–1553): Das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus, um 1535–1540, 206 x 438 cm, Venedig, Accademia, Inv. 291. Zum Gemälde von Bonifacio Veronese siehe Philip Cottrell, „Vice, Vagrancy and Villa Culture: Bonifacio de' Pitati's ‚Dives and Lazarus‘ in Its Venetian Context“, in: *Artibus et historiae* 26/51 (2005), 131–150.

steht, könnte andererseits die Vielgestaltigkeit der Gambentypen und -formen in der venezianischen Malerei gerade auch deren real existierende Vielfalt bezeugen.³⁰ Alle drei Instrumentalschulen Ganassis zeigen bereits Gambendarstellungen unterschiedlicher Form, wobei diejenige mit den eingezogenen Ober- und Unterbügeln, die sowohl in der *Regola Rubertina* wie in der *Lettione seconda* zu sehen ist, jeweils hervorgehoben wird. Ganassi behandelt aber in keinem seiner Texte formale Aspekte der Gameninstrumente und erwähnt nur, dass sie oftmals unterschiedliche Proportionen haben und daher das Zusammenspiel Schwierigkeiten bereitet. Mit der Lösung solcher Probleme befasst er sich eingehend im Kap. VII und Kap. XI der *Regola Rubertina*.

Zur musikalischen Verwendung der Gamen im Titelbild der Regola Rubertina

Die drei Gambisten spielen ihre Instrumente im Consort und haben dabei, wie der junge Sänger, geöffnete Lippen – beim mittleren und beim rechten Spieler sind gar Zähne sichtbar. Daraus kann man in diesem Zusammenhang schließen, dass alle vier Musiker singen. Dieser ‚Befund‘ lässt sich auf verschiedene Weise interpretieren.

So könnte es sich beispielsweise um die Aufführung eines polyphonen Madrigals handeln, bei der die Gambisten jeweils ihre Alt-, Tenor- und Bass-Stimme auf dem Instrument verdoppeln, während der Sänger solistisch die oberste Stimme übernimmt. Ganassi beschreibt aber in der *Regola Rubertina* keine solche Aufführungspraxis, sondern nur eine, bei der ein Spieler eine Stimme singt und die übrigen nach den Möglichkeiten der Gambe selbst dazu spielt – im XVI. Kapitel der *Lettione Seconda* gibt er ein Beispiel dafür mit der Intabulierung eines Madrigals.³¹ Andere schriftliche Quellen schildern dagegen Aufführungsweisen von Madrigalen, bei denen ein solistischer Sänger bzw. eine solistische Sängerin von einem Instrumentalensemble begleitet wird, das die restlichen Stimmen spielt.³²

³⁰ Pio, *Viol and Lute Makers* (wie Anm. 1), bes. 26, 34, 112–114 und *passim*.

³¹ „[...] ti sera mostrato uno madregal da sonare e cantare con ditta uiola.“ *Lettione seconda* 1543, Blatt F; „[...] se tu uolesti praticcar alcuna compositione che fusse a quattro ouer a cinque & uolendo sonar quattro parte & cantar la quinta, el ti fa bisogno accomodarti de uno archeto piu longo del suo ordenario [...]“ *Lettione seconda* 1543, Blatt Fv. Übersetzung: „[...] es wird dir ein Madrigal gezeigt, das zu singen und mit der Gambe zu begleiten ist. [...] Willst du etwa eine 4- oder 5-stimmige Komposition ausführen und dabei 4 Stimmen spielen und die 5. singen, musst du dir einen besonders langen Bogen verschaffen.“ Alle deutschen Übersetzungen aus Ganassi in diesem Artikel basieren auf: Hildemarie Peter, *Sylvestro Ganassi, La Fontegara, Venedig 1535*, Berlin-Lichtenau: Robert Lienau 1956 und Wolfgang Eggers, *Die „Regola Rubertina“ des Sylvestro Ganassi, Venedig 1542/43*, Basel u. a.: Bärenreiter 1974.

³² Siehe Kirnbauer in diesem Band, S. 215 Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press 1995, zitiert auf S. 32–33 A. F. Donis Beschreibung eines Musikabends in Venedig: „Io ho udito una sera un concerto di violoni & di voci, dove ella [Polissena Pecorina] sonava, e cantava in compagnia di altri spiriti eccellenti“; sowie Philippe Canguilhem, „Monodia e contrappunto a Firenze nel Cinquecento: Dal ‚canto alla lira‘ al ‚canto alla bastarda‘“, in: Francesca Menchelli-Butini (Hg.), *La monodia in Toscana alle soglie del XVII secolo*, Pisa: ETS 2007, 25–42, hier 28–30.

Während die letztgenannte Aufführungspraxis dem solistischen Sänger die Hauptrolle zuweist, stehen im Titelbild der *Regola Rubertina* die Gambenspieler, und besonders der Mittlere von ihnen, im Vordergrund. Vielleicht ist es bedeutsam, dass die Gambisten im Gegensatz zum Sänger ohne Noten spielen und singen. Darin könnte ein Verweis auf die Praxis des „cantare alla lira“ bzw. „cantare alla viola“ verborgen sein. Damit ist die solistische, selbstbegleitete improvisierte Versrezitation gemeint, die seit dem 14. Jahrhundert, teils mit Rückbezug auf die Rezitationsweise der antiken Kitharoeden, praktiziert wurde.³³ In der Renaissance war dies die angesehenste Form des Singens. Baldassarre Castiglione pries 1528 das „cantare alla viola“ als Musizierform, die sich auch für den vollendeten Hofmann ziemt.³⁴ Im achten Kapitel der *Regola Rubertina* leitet Ganassi die Viola da gamba von der Lyra des Orpheus ab und schlägt als passendste Bezeichnung „Lirone“ vor – er stilisiert die Gambe damit gleichsam als große Lira zur legitimen Nachfolgerin der antiken Lyra.³⁵ Vor diesem Hintergrund erscheint die mittlere Gambe, deren Gestalt in Italien zuvor nur für Lire da braccio belegt ist, programmatisch ausgewählt. Ende des 15. Jahrhunderts waren Darstellungen des Orpheus oder Apoll aufgekommen, die sich mit versunkenem oder aufwärts gerichtetem Blick beim Singen mit einem Saiteninstrument begleiten.³⁶ Ob mit einer antiken Lyra oder mit der modernen Lira da braccio oder auch Lira da gamba ausgestattet, versinnbildlichten die beiden mythologischen Sänger gleichsam die harmonisierende Macht

³³ Timothy James McGee, „Cantare all'improvviso: improvising to poetry in late medieval Italy“, in: ders. (Hg.), *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, Western Michigan University 2003, 31–70; zur Rolle der italienischen Dichter-Sänger im Verhältnis zur mündlichen Tradition und zur zeitgenössischen Kunstmusik siehe James Haar, „Improvvisatori and Their Relationship to Sixteenth-Century Music“, in: ders., *Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*, Berkeley etc.: University of California Press 1986, 76–99, bes. 83–84 zu den verwendeten Streichinstrumenten.

³⁴ Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Venedig 1528, II.13: „[...] parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia.“ Die Bedeutung „viola“ bei Castiglione ist offen, der Begriff kann verschiedene gezupfte oder gestrichene Saiteninstrumente bezeichnen. Siehe dazu den Beitrag von Thomas Drescher in diesem Band, S. 191.

³⁵ Zur Lira da braccio als moderne Lyra im italienischen Renaissance-Humanismus siehe einführend Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London: Faber 1967, 86–98, und aktueller Sterling Scott Jones, *The lira da braccio*, Bloomington: Indiana University Press 1995 (Publications of the Early Music Institute); Philippe Canguilhem, „Naissance et décadence de la ‚lira da braccio‘“, in: *Pallas* 57 (2001), 41–54 und Ill. 23–27.

³⁶ Vgl. Martina Papiro, „Vaghissimo componimento‘. Andrea Sacchis Inszenierung des Sänger-kastraten Marc’Antonio Pasqualini“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72/2 (2010), 211–236, hier 218–227; Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung von Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin: Mann 1999, 84–87; Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim etc.: Olms 1977, 275–279.

der Musik.³⁷ Die zahlreich erhaltenen Darstellungen zeigen die Verbreitung und Bekanntheit dieses Motivs, etwa der zwischen 1500 und 1520 entstandene Kupferstich von Benedetto Montagna, mit einem Lira da braccio spielenden Orpheus in einer Landschaft mit Tieren (Abb. 12).³⁸



Abb. 12: Benedetto Montagna (1481–1558): *Orpheus*, um 1500–1520 / London, British Museum, Inv. 1895,0915.76; Creative commons, c The Trustees of the British Museum

³⁷ Vgl. Martina Papiro, „Competere e giudicare. Apollo, Marsia, Pan e Mida“, in: Susanne Pollack (Hg.), *Il Dolce potere delle corde* (Ausstellungskatalog Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florenz 2012), Florenz: Olschki 2012, 75–80, hier 76–78; Matthias Winner, „Lorbeeräume auf Raphaels Parnaß“, in: Max Seidel (Hg.), *L’Europa e l’arte italiana*, Venedig: Marsilio 2000, 187–210.

³⁸ Benedetto Montagna (1481–1558), *Orpheus*, um 1500–1520, Kupferstich, 26 x 19,6 cm. London, British Museum, Signatur 1895,0915.76.

Auch zeitgenössisch gekleidete Figuren mit Lira da braccio können auf die mythologischen Sänger anspielen, denn bereits die ähnliche Pose, das Musikinstrument und Attribute wie der Lorbeer reichen aus, um die Assoziation zum Musizieren von Apoll oder Orpheus zu erzeugen.³⁹ Indem Ganassi also den mittleren Gambisten in einer solchen Pose und mit einem der Lyra verwandten Instrument zeigte, legte er auch bildlich für das Musizieren auf der Viola da gamba einen Bezug zur humanistischen Musikkultur nahe und forderte deren Prestige und intellektuellen Anspruch ein.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Titelbild als ikonographische Quelle zahlreiche Informationen zu baulichen Merkmalen und zum kulturellen Hintergrund der Viola da gamba transportiert, die jedoch durch kritischen Vergleich geordnet werden müssen. Insbesondere die Musiziersituation ist im Titelbild durch Ambivalenzen gekennzeichnet. Es scheint hier das Spektrum der Formen und Anwendungsmöglichkeiten der *viola d'arco* illustriert zu werden, das um 1540 in Italien existierte, wobei das Gewicht auf Kombinationen von singen und spielen im Ensemble liegt.

Dritte Betrachtung: Das Titelbild als Bildkunst

Bereits Stefano Toffolo bemerkte, dass der Titelholzschnitt wie ein zeitgenössisches Gemälde wirke.⁴⁰ Damit verwies er auf Gemälde, die seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts auch im venezianischen Umfeld entstanden waren und die heute oft mit dem Verlegenheitstitel *Concerto* bezeichnet werden.⁴¹ Sie zeigen zeitgenössisch gekleidete Personen in Halbfigur, die Musikinstrumente und/oder Musiknoten halten, aber nicht zwingend spielen – also eine mehrdeutige Szene, die zwischen Portrait, Genre und Allegorie schwankt.

³⁹ Vgl. das Gemälde von Giovanni Cariani (um 1485/1490–1547), Mann mit Lira da braccio, um 1515, Öl auf Leinwand, 64 x 51 cm. Dijon, Musée Magnin, Inv. 1980 28.

⁴⁰ Stefano Toffolo, *Note in Arte. La 'Musica' nell'arte veneta da Paolo Veneziano ai Tiepolo*, Padua: Armelin Musica 2011, 72: „il gruppo di violisti da gamba della Regola Rubertina ha quasi l'impatto visivo di un quadro dell'epoca, senza averne la bellezza o la grandezza.“

⁴¹ Zur „Concerto“-Ikonographie siehe Patricia Egan, „Concert‘ Scenes in Musical Paintings of the Italian Renaissance“, in: *JAMS* 14/2 (1961) 184–195, hier bes. 191–194; Bert W. Meijer, „Harmony and satire in the work of Niccolò Frangipane: problems in the depiction of music“, in: *Netherlands quarterly for the history of art* 6/2 (1972/1973), 94–112, für eine kritischere Position bezüglich der Darstellung musikalischer Harmonie; Nicoletta Guidobaldi, „Musica delle cose invisibili: le Concert dans les peintures italiennes entre le XVe et le XVIe siècle“, in: Jean-Michel Vaccaro (Hg.), *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes*, Tours 1991, Paris: CNRS 1995, 317–332; Wolfgang Prohaska, „Concerti“, in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Mailand: Skira 2000, 75–79; spezifischer für Venedig siehe Groos, *Ars musica* (wie Anm. 5).



Abb. 13: Tizian (1488/1490–1576): sogenanntes „Concerto“, um 1510 / Florenz, Palazzo Pitti, Inv. Palatina Nr. 185

Ganassi könnte derartige Gemälde, wie etwa das sogenannte *Concerto* Tizians⁴² (Abb. 13) gesehen haben: Rechts steht ein Kleriker, der ein Saiteninstrument hält, in der Mitte ein Mann, dessen Hände sich in Spielhaltung bei der Tastatur eines Virginals befinden, und links dahinter ein modisch herausgeputzter Jüngling, der einer anderen sozialen Schicht wie auch Realitätssphäre anzugehören scheint (er verkörpert einen Typus, während die beiden anderen Männer portraitiert erscheinen). Während die musikalische Aktion aufgehalten ist, hält das subtile Beziehungsnetz, das sich zwischen den drei Figuren anhand von Blicken, Gesten und Attributen entspinnt, die Szene in einer rätselhaften, spannungsreichen Schwebе.

Entscheidende Parallelen zwischen dem für *Concerto*-Szenen exemplarischen Gemälde Tizians und dem Titelholzschnitt bestehen im kompositorischen Aufbau und in der Darstellungsweise der Figuren. Wie in Tizians Gemälde lenkt bei Ganassi weder eine Raumausstattung noch ein Landschaftsausblick

⁴² Tizian (1488/1490–1476), sog. *Concerto*, um 1511, Öl auf Leinwand, 86,5 x 123,5 cm. Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. 185. Für den aktuellen Forschungsstand zu diesem Werk siehe Hilliard T. Goldfarb, „Some Observations on *The Interrupted Concert* by Titian and Developments in His Art about 1511–1512“, in ders. (Hg.), *Art and Music in Venice From the Renaissance to the Baroque*, New Haven und London: Yale University Press 2013, 113–121.

von den Musikern ab. Sie sind dicht an den Bildrand gerückt, der ihre Körper und Instrumente überschneidet, was den Eindruck einer unmittelbaren Nähe zum Betrachter erzeugt. Wie der modische Jüngling im Gemälde blickt im Titelbild der Gambist rechts zum Bildbetrachter und scheint ihn damit zur Teilhabe oder gar zum Mitspielen aufzufordern. Der Blick aus dem Bild heraus ist ein Motiv, das der Malerei entlehnt ist und das sich in der Buchillustration kaum je findet, ebenso wie die differenziert gestalteten Gesichtsausdrücke, Blickrichtungen, Gesten und Spielhaltungen – man vergleiche im Gegensatz dazu nochmals die Titelbilder der anderen Instrumentalmusikdrucke (Abb. 2–5). Beim Titelholzschnitt dient allerdings das Spiel mit den Blickrichtungen selbstbezüglichen Verweisen. Während die aufwärts gerichteten Blicke des linken und des mittleren Spielers zugleich in Richtung des Werktitels „Regola Rubertina“ weisen, wendet sich der Spieler rechts direkt dem Bildbetrachter zu, zugleich zielt sein Bogen wie ein Pfeil auf den Namen Ganassis in der unteren Inschriftenzeile. Gewitzt wirbt hier Ganassi in eigener Sache, indem er für Gemälde typische Motive und Bildaufbau in die Funktionalität seines Titelbildes einbindet.

Concertare als Realisierung von Harmonie

Mit einem Bildaufbau, der die Beziehung der Figuren untereinander und zum Bildbetrachter betont, erlangt die Darstellung des Musizierens oder auch nur die Evokation von Musik durch Instrumente und Noten den Status einer bedeutsamen Metapher, denn gemalte Concerto-Szenen sind auch Sinnbilder für das soziale und ethische ‚Zusammenspiel‘ der Mitwirkenden, weil die gemeinsame Realisierung eines Musikstücks Koordination und gegenseitige Einstimmung der Teilnehmenden erfordert.⁴³ Während im Gemälde Tizians die Beziehung zwischen den Figuren spannungsgeladen ist und ihr (musikalisches) Verhältnis offen bleibt, befinden sich die Figuren des Titelholzschnitts gerade beim Musizieren. Mit dem ernsten, konzentrierten Gesichtsausdruck und der gemessenen Spielhaltung erscheint jeder für sich ausgewogen und zugleich, durch die unterschiedlichen Ansichten und variierten Details derselben ‚Handlung‘, mit den Mitspielern abwechslungsreich geeint. Das Gamben-Consort veranschaulicht exemplarisch, wie sich durch das Musizieren ein harmonisches Verhältnis zwischen den Spielern etabliert. In der Widmung der *Regola Rubertina* hebt Ganassi hervor, dass die wichtigste Aufgabe eines Menschen die Realisierung der mit Schönheit gleichgesetzten Harmonie sei.

⁴³ Der ethisch-soziale Aspekt des gemeinsamen Musizierens wird auch in der zeitgenössischen Literatur behandelt, etwa in Pietro Bembos *Asolani* oder in Baldassarre Castigliones *Cortigiano*, vgl. Guidobaldi, „Musica delle cose invisibili“ (wie Anm. 41), 322. „concerto“ und „concertare“ wurde im 16. Jahrhundert auch jenseits des musikalischen Kontextes für „etwas miteinander in Übereinstimmung bringen, etwas aufeinander abstimmen, etwas miteinander vereinigen, zusammenwirken“ verwendet, ebenso als Sammelbezeichnung für jede Art des musikalischen Ensembles, siehe Erich Reimer, „Concerto / Konzert“, in: Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller (Hgg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden: Steiner 1972–2005, Ordner 2, 1–17, besonders 1–3.

Ganassi lebt gleich selbst vor, wie man sich diesem Ziel nähern kann: „[...] ich [habe] begonnen, ein Bild jener Harmonie zu entwerfen, die unserem Sinn geläufiger und ein Abbild der anderen ist [d. h. der Harmonie der Seele]. Sie beruht auf der Ausgeglichenheit der Stimmen und der Instrumente, und von ihr habe ich mir durch Gottes Gnade und mit vieler Mühe meinerseits einige Kenntnis angeeignet.“⁴⁴

Das Titelbild der *Regola Rubertina* demonstriert mit dem musizierenden Ensemble nicht allein die Handhabung der Viola da gamba, sondern es stellt auch ein kulturelles Ideal dar, und zwar in einer für zeitgenössische Gemälde typischen Gestaltungsweise. Das heißt, dass für das Titelbild ein gehobener Bildmodus gewählt wurde, der vor allem einer vermögenden Gesellschaftsschicht bekannt war, die sich Gemälde leisten konnte und für die musikalische Kenntnisse zu den Bildungsrequisiten gehörten.⁴⁵

Der Titelholzschnitt als Berufsporträt?

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen dem Titelbild der *Regola Rubertina* und den Concerto-Gemälden besteht in der porträthaften Darstellung der drei Gambenspieler.⁴⁶ Ihre individualisierte Charakterisierung wirft die Frage nach ihrer Identität auf. Mehrfach wurde in der Ganassi-Forschung vermutet, dass er sich in den Titelbildern der *Fontegara* und der *Regola Rubertina* selbst abgebildet habe.⁴⁷ Aber welche der vier Personen soll mit Ganassi identifiziert werden? Der Vergleich mit dem Titelbild der *Fontegara* von 1536 (Abb. 3) spricht für den Mann am linken Bildrand, doch über die Ähnlichkeit der beiden Figuren hinaus gibt es kaum weitere Anhaltspunkte. Zudem müssten auch die anderen Personen als Portraits identifiziert und dabei geklärt werden, weshalb sich Ganassi – wenn er es denn ist – eine Randposition zuweist, während

⁴⁴ Ganassi 1542, fol. Aii: „[...] sono andato adombrando questa armonia, ch'è piu commune al senso nostro, & è imagine di quella, che sta nella proportione delle voci & delli iststrumenti, de laquale venuto in qualche cognitione per gratia di Dio, e di molte mie fatiche.“

⁴⁵ Zur Rolle der Musik in der (venezianischen) Gesellschaft im 16. Jahrhundert siehe einführend: Groos, *Ars musica* (wie Anm. 5), 54–56; die Bedeutung der Musik spiegelt sich auch in der Vielzahl von Musikinstrumenten in den venezianischen Haushalten, vgl. Stefano Toffolo, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona: Ed. Turris 1995, 45–68.

⁴⁶ Anders als die Gambisten im Vordergrund stufe ich den jungen Sänger als idealtypische Darstellung eines Jünglings ein, vergleichbar dem jungen Mann links im Gemälde Tizians.

⁴⁷ Fiabane, in Martin Kirnbauer, „Armando Fiabane, lettera su Ganassi“, in: *Glareana* 61/2 (2012), 40–54, hier 48, hält den Titelholzschnitt der *Regola Rubertina* – wie denjenigen der *Fontegara* – für ein Gruppenportrait der Musiker in Ganassis Familie, ohne genauere Identifikation der Figuren; Florence Gétreau schlägt den Musiker rechts oder denjenigen in der Mitte als Portraits Ganassis vor; siehe Florence Gétreau, „Un portrait énigmatique de l'ancienne collection Henry Prunières“, in: *Musique Images Instruments* 5 (2003), 156.

doch die hervorgehobene Figur des Bildes der Spieler in der Mitte ist.⁴⁸ Eine direkte Identifikation erscheint kaum möglich und ist vielleicht auch nicht im Sinn der Darstellung, denn die Gattungskonventionen zeitgenössischer Musiker- und Autorenbildnisse wurden nicht berücksichtigt.⁴⁹

Als Titelbild erfüllt der Holzschnitt auch die Funktion, ergänzende Information zum Inhalt der Publikation zu vermitteln. Indem es musizierende Menschen zeigt, könnte es daher beispielsweise die potentiellen Nutzer der Instrumentalschule darstellen, im Sinne einer anschaulichen Werbung. Durch die Widmung der *Regola Rubertina* und der *Lettione seconda* an die Florentiner Exilanten Ruberto Strozzi und Neri Capponi sowie durch Hinweise in der *Lettione seconda* scheint der Kontext auf, in welchem Ganassis virtuose wie gelehrte Gamenpraxis Anwendung fand – es sind die Höfe und die Kreise gebildeter, vermögender Aristokraten und Kaufleute, die zum eigenen Vergnügen musizierten oder in privaten Konzerten professionelle Musikerinnen und Musiker, darunter Ganassi selbst, auftreten ließen.⁵⁰ Der Umhang, den die Musiker in verschiedenen Varianten über die Schulter geschwungen haben, betont sie als Gruppe und gleicht Unterschiede im Aufwand der Kleidung aus. Vielleicht ist also im Titelbild ein Ensemble aus (vermögenden) Dilettanten und (dienstleistenden) Professionellen dargestellt. Dann wären Personen aus unterschiedlichen sozialen Schichten durch das gemeinsame Musizieren verbunden.

Plausibler erscheint, dass es sich um ein Ensemble aus nur professionellen Musikern handelt. Anders als in gemalten Musizierszenen – und anders als in zeitgenössischen Portraits⁵¹ – sind alle Personen bei einer konkreten Handlung dargestellt, mehr noch, das Musizieren auf der *viola d'arco* charakterisiert und definiert sie. Die Musik ist hier nicht primär eine Metapher, der Bildbeobachter wird hier nicht durch eine unterbrochene musikalische Aktion zu

⁴⁸ Innerhalb der reichen Tradition des Autorbildes in der Buchillustration besteht der Typus, der den Verfasser beim Ausüben seiner Tätigkeit zeigt, fast nur für den *ex cathedra* dozierenden Gelehrten, während andere Berufszweige üblicherweise nur mit kennzeichnenden Attributen und Symbolen erscheinen, vgl. Giuseppina Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, 2 Bde., Mailand: Editrice Bibliografica 1988, bes. Bd. 1, 37. Zum Sonderfall des Gelehrtenbildes beim Dozieren *ex cathedra* (zu denen Zappella auch die Autorbilder Gaffurios oder Pietro Arons zählt) siehe Bd. 1, 50–54.

⁴⁹ Generell ist die Darstellung eines Musikers beim Spielen auch in der Druckgraphik äußerst selten, zumindest im 16. Jahrhundert, vgl. Anm. 48. Da das Titelbild nicht den Gattungskonventionen des Portraits entspricht, figuriert es auch nicht in den einschlägigen Verzeichnissen, wie etwa in Zappella (Anm. 48) oder in Karoline Czerwenka-Papadopoulos, *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus*, 2 Bde., Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2007, bes. Bd. 1, 61–69.

⁵⁰ Vgl. den Beitrag von Martin Kirnbauer in diesem Band.

⁵¹ Für die Gattungskonventionen des Portraits vgl. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum*, München: Prestel, 1985, 28; Petra Kahtke, *Portrait und Accessoire. Eine Bildnisform des 16. Jahrhunderts*, Berlin: Dietrich Reimer 1997.

einer weiterführenden Reflexion eingeladen, wie etwa in Tizians *Concerto*.⁵² Insofern gleichen die Musiker des Titelbilds eher dem Ensemble in Bonifacio de' Pitatis Gemälde (Abb. 11) oder den Musikern in den Titelbildern der Lautentabulaturen (Abb. 3–5), die vollkommen in ihrer Tätigkeit aufgehen. Der entscheidende Unterschied zu diesen Drucken liegt in der Aneignung des ‚hohen‘ Bildmodus eines Concerto-Gemäldes, der die dargestellten Musiker nobilitiert. So präsentiert das Titelbild vielleicht eine Berufselite der Gambisten, die alle spieltechnischen und musikalischen Anforderungen des Instruments beherrscht. Diese Inszenierungsweise deutet auf den Anspruch hin, den professionellen *virtuosi*, wie Ganassi selbst einer war, eine auszeichnende Würde zu verleihen.

Auswertung

Was leistet die erweiterte kunsthistorische Untersuchung eines Bildes – hier des Titelbildes der *Regola Rubertina* – für ein instrumentenkundliches Forschungsprojekt?

Für die konkrete Rekonstruktion einer *Viola da gamba* erbringt sie Kriterien für die Einschätzung der Verlässlichkeit der Darstellung. Zudem erkundet sie die ‚Darstellungsgeschichte‘ des Instruments und erlaubt dessen Einordnung innerhalb seines ikonographischen Kontextes. So lässt sich diesbezüglich zum Titelbild der *Regola Rubertina* zusammenfassen: Es präsentiert realitätsnah verschiedene Formen der *Viola da gamba*, wobei das mittlere Instrument besondere morphologische Merkmale aufweist. Dass es sich dabei nicht um einen eigenen Gambentypus handelt, sondern um ein Instrument, dessen Korpusform als Blickfang dient, der zugleich auf bestimmte musik- und kulturhistorischen Kontexte verweist, haben Vergleiche mit den weiteren Gambendarstellungen in den Werken Ganassis sowie mit der zeitgenössischen venezianischen Gamen-Ikonographie gezeigt. Die Vergleiche mit weiteren Gamen-Darstellungen waren umso wichtiger, als der Text der *Regola Rubertina* auf die Morphologie der Instrumente nicht eingeht. Wechselseitige Ergänzung zwischen Text und Bild ergibt sich dagegen hinsichtlich der Information zur musikalischen Verwendung. Das Titelbild veranschaulicht die Bandbreite der aufführungspraktischen Möglichkeiten der *Viola da gamba*, die im Text beschrieben werden. Dabei liegt im Bild der Akzent auf der Gambe als Consort-Instrument, das auch den Gesang begleitet. Durch die Hervorhebung des mittleren Musikers und seines Instrumentes, wird zugleich auf das solistische Spiel der Gambe verwiesen.

Die drei Betrachtungen des Titelbildes der *Regola Rubertina* beleuchteten dessen medien- und kunsthistorischen Kontext und zeigten dabei seine Besonderheiten auf. Bereits die Ausstattung der *Regola Rubertina* mit einem einschlägigen Titelbild sowie mit Kartuschen ist ein luxuriöses ‚Extra‘, das sie als ambitionierten Druck ausweist.

Im Vergleich zur konventionellen Buchillustration für Musikdrucke ist das

⁵² Zum Motiv des Unterbrechens bzw. des Innehaltens und seinen möglichen Bedeutungen in Musizier-Szenen vgl. Augusto Gentili, „Di musica e d'amore: accordi, richiami, tentazioni (e rimozioni)“, in: *Dipingere la musica* (wie Anm. 41), 69–73.

Titelbild formal und inhaltlich aufwendiger, denn sein Aufbau, die Darstellungsmittel, Motive und Themen sind der zeitgenössischen Malerei entlehnt – kurzum: es ist wie ein Gemälde gestaltet und damit wie ein ranghöheres, eigenständiges Bildwerk. Als solches evoziert es das humanistische Konzept des Musizierens als Realisierung von Harmonie und präsentiert dabei (professionelle?) Musiker und ihre Instrumente auf nobilitierende Weise.

Mit einem derartigen Titelbild scheint Ganassi seiner Gambenschule die Qualität eines Prestige-Objekts zu verleihen, das vornehmlich eine gebildete, vermögende Kundschaft ansprechen soll.

Verknüpft man die Erkenntnisse aus der kunsthistorischen Untersuchung des Titelbildes mit weiteren Eigenschaften der *Regola Rubertina*, treten die Originalität und der soziokulturelle Kontext dieser Schrift deutlich hervor.

Das ausgesprochen eigenständige Titelbild entstand, indem ad hoc Darstellungsweisen und Bildmotive aus der Malerei benutzt wurden. Im Popularisierungsmedium des Holzschnitts wurde somit etwas ‚öffentlicht‘ gemacht, das üblicherweise nur ausgewählten Individuen bei der Betrachtung von einmaligen Gemälden zugänglich war. Dasselbe Verfahren der Übertragung lässt sich auch beim Text der *Regola Rubertina* feststellen, denn er ist in direkter Rede formuliert, Ganassi spricht seine Leser wie in einer realen Unterrichtssituation an. Damit fiktionalisierte Ganassi gewissermaßen die Interaktion, die er mit seinen Schülern pflegte. Genauso hatten sich andere Autoren in ihren Vorworten, Widmungsschreiben und literarischen Texten in Form von Dialogen auf die gesellschaftliche Interaktion in exklusiven Salons und Akademien bezogen. Durch die Drucklegung solcher Texte machten diese Autoren die kulturellen Praktiken jener Gemeinschaften einer größeren Öffentlichkeit zugänglich und stellten sich dabei zugleich als Teil eben dieser Gemeinschaften dar.⁵³ Neben den einschlägigen praktischen Erklärungen und Anleitungen zum Gambenspiel finden sich in der *Regola Rubertina* und *Lettione seconda* Begriffe, Metaphern und Anekdoten, die Ganassis literarische, philosophische, kunst- und musiktheoretische Kenntnisse offenbaren. Sie erscheinen auf eine entsprechend gebildete Leserschaft gemünzt und demonstrieren zugleich die umfassende Bildung des Autors, der sich somit als ebenbürtiger Gesprächspartner präsentiert. Dabei ist bemerkenswert, dass Ganassi kein literarisches Italienisch verwendet, sondern eine dialektal gefärbte Sprache.⁵⁴ Er behält also eine mündliche, äußerst individuelle Ausdrucksweise bei, was seiner Gambenschule auf einer weiteren Ebene Originalität verleiht. Wie Feldman anhand dreier Fallstudien nachwies, bedienten sich im Venedig der 1540er Jahre Verleger, Autoren, Komponisten wie Mäzene als Widmungsträger der Veröffentlichung von Madrigalen zur distinguierenden Gestaltung der eigenen sozialen und kulturellen Identität, was gelegentlich ihre Karriere und den

⁵³ Feldmann, *City Culture* (wie Anm. 32), 48. Diese Praxis ist eindrücklich zu beobachten bei Autoren wie Pietro Aretino, Antonfrancesco Dorni oder Lodovico Dolce.

⁵⁴ Vgl. als Gegensatz die Vorworte bzw. Widmungstexte in den Lautentabulaturen von Francesco Marcolini (wie Anm. 17) oder Pietro Paolo Borrono (wie Anm. 18).

sozialen Aufstieg förderte.⁵⁵ So könnte Ganassi mit der Publikation seiner Gambenschule ein ähnliches Ziel verfolgt haben.⁵⁶ Als Sohn eines eingewanderten Barbiers hatte er schon lange vor der Publikation seines Lehrwerks 1542 dank seiner musikalischen Talente Karriere gemacht.⁵⁷ Mit der Publikation der Gambenschule und der Widmung an die Florentiner Strozzi und Capponi, die er als seine Schüler ausweist, machte Ganassi seine Beziehungen zur gehobenen Gesellschaftsschicht öffentlich – und dokumentierte damit gewissermaßen seinen sozialen Aufstieg.

Inhaltlich und didaktisch enthalten die *Regola Rubertina* und die *Lettione seconda* den *state of the art* des zeitgenössischen Gambenspiels. Auch die in der *Lettione seconda* erwähnten Gamen-Virtuosen wie Giuliano Tiburtino, Lodovico Lasagnino, Giovanni Battista Ciciliano oder Alfonso della Viola sowie die Komponisten Nicolas Gombert und Adrian Willaert gehören zu den anerkannten Exponenten des italienischen Musiklebens, so dass Ganassis virtuose Instrumentalpraxis zugleich auf diejenige der besten Musiker der Zeit bezogen ist. In direktem Verhältnis dazu stehen die anspruchsvolle publizistische Aufbereitung und die bildliche Ausstattung – die Publikation orientiert sich auf allen Ebenen an hohen qualitativen Ansprüchen, denen auch der Autor selbst genügt. Das Spielen der Gambe erhält auf diese Weise die Qualität eines Status-Symbols.

Mit der Publikation der ersten italienischen Gambenschule füllte Ganassi eine Marktlücke, denn die Viola da gamba war um 1540 nicht nur in Venedig ein Instrument, das sich zunehmender Beliebtheit erfreute, und zwar für Professionelle wie auch für Laien verschiedener Gesellschaftsschichten.⁵⁸ Ganassis Publikationsstrategie schuf Anreize sowohl für die sozial hochgestellte Kundschaft, die sich mit dem Inhalt und Kontext der Gambenschule direkt identifizieren konnte, wie auch für die aufstrebende Bürgerschicht, die sich den aristokratischen Lebensstil aneignen wollte.

⁵⁵ Feldman, *City Culture* (wie Anm. 32), 48: „By the middle of the century these dual phenomena — the urge to dialogue and the quest for diversity — had brought more authors, more vernaculars, and more literary forms into the hurried arena of published exchange than had ever been there before. Composers and patrons numbered among the many groups who were drawn into increasingly public relationships as a result. For them (as for people of letters), the new public nature of verbal interchange could prove by turns threatening and expedient. On the one hand, it exposed private affairs — or fictitious imitations of them — to social inspection and thus caused tensions over the commodification of what was individual and supposedly personal. On the other hand, it allowed its ablest practitioners to manipulate their social situations, reshape their identities, and, in the most inventive cases, mobilize their own professional rise.“

⁵⁶ Gerade in Venedig bestand eine vergleichsweise hohe Durchlässigkeit zwischen den Gesellschaftsschichten. Vgl. Feldman, *City Culture* (wie Anm. 32), 3–24.

⁵⁷ Vgl. den Beitrag von Martin Kirnbauer in diesem Band.

⁵⁸ Für die Verbreitung der tiefen Streichinstrumente in den venezianischen Laienbruderschaften vgl. Pio, *Viol and Lute Makers* (wie Anm. 1), 64–80.

ZUR NACHWEISORIENTIERTEN REKONSTRUKTION EINER RENAISSANCE-VIOLA DA GAMBA NACH SILVESTRO GANASSI

von THILO HIRSCH

Bei der Rekonstruktion eines Musikinstruments kommen normalerweise zwei unterschiedliche Methoden zur Anwendung: Erstens die objektbasierte Rekonstruktion, bei der ein existierendes Musikinstrument möglichst im Originalzustand kopiert wird. Der große Vorteil ist hierbei die hohe Informationsdichte, die ein erhaltenes Objekt bietet. Leider war diese Vorgehensweise für das vorliegende Forschungsprojekt nicht möglich, da aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (und davor) kein einziges größeres Streichinstrument erhalten ist, das nicht so gravierende Umbauten oder Reparaturen erlebt hätte, dass es noch realistisch wäre, tragfähige Hypothesen für einen ‚Originalzustand‘ zu entwickeln. Auch die Zuschreibungen erhaltener Instrumente zu manchen bekannten Instrumentenbauer-Familien (wie z. B. zu den vermeintlich in Venedig arbeitenden Ciciliano) müssen aufgrund neuer Erkenntnisse in Frage gestellt werden.¹

Die zweite Möglichkeit ist eine Rekonstruktion nach einer ikonographischen Vorlage. Voraussetzung hierfür ist, dass die Bildquelle genau analysiert wird, und bestätigt werden kann, dass es sich um eine realitätsnahe Abbildung handelt. Allerdings bleibt das Problem bestehen, dass die Ikonographie meist nur Informationen zu äußereren Merkmalen liefern kann. Für die Innenkonstruktion werden bei der instrumentenbaulichen Umsetzung meist die bekannten Lösungen aus späteren Jahrhunderten herangezogen.

Eine dritte Möglichkeit, die als ‚nachweisorientierte Rekonstruktion‘ bezeichnet werden könnte, fand im hier dokumentierten Forschungsprojekt der Schola Cantorum Basiliensis Anwendung (Abb. 1). Sie ist gekennzeichnet durch die konzertierte Forschung von Musikwissenschaftlern, Kunsthistorikern und Musikern an den schriftlichen, musikalischen, ikonographischen und organologischen Quellen. In Zusammenarbeit mit Instrumentenbauern, Akustikern und Materialforschern konnten auf diese Weise neue Hypothesen zur Rekonstruktion der Streichinstrumente des frühen 16. Jahrhunderts erstellt und in der Praxis erprobt werden. Wichtige Arbeitsmittel zur Erreichung dieses Ziels waren die Entwicklung einer Ikonographie-Datenbank, naturwissenschaftliche Untersuchungen erhaltener Instrumente (wie z. B. dendrochronologische Datierungen und Computertomographien), Computer-Simulationen der Instrumentenmodelle und empirische Versuche der beteiligten Instrumentenbauer.

¹ In neuen umfangreichen Recherchen in den venezianischen Archiven wurde kein einziges Dokument zu einer Instrumentenbauer-Familie Ciciliano/Siciliano gefunden: „No indication of the presence of Antonio and Ioanbattista Siciliano emerged from the Venetian archives during the course of this research. This gives rise to serious doubts as to their existence, doubts that are also supported by the stylistic comparative analysis of the instruments ascribed to them.“ Stefano Pio, *Viol and Lute Makers of Venice 1490–1630*, Venedig: Venice Research 2011, 99.

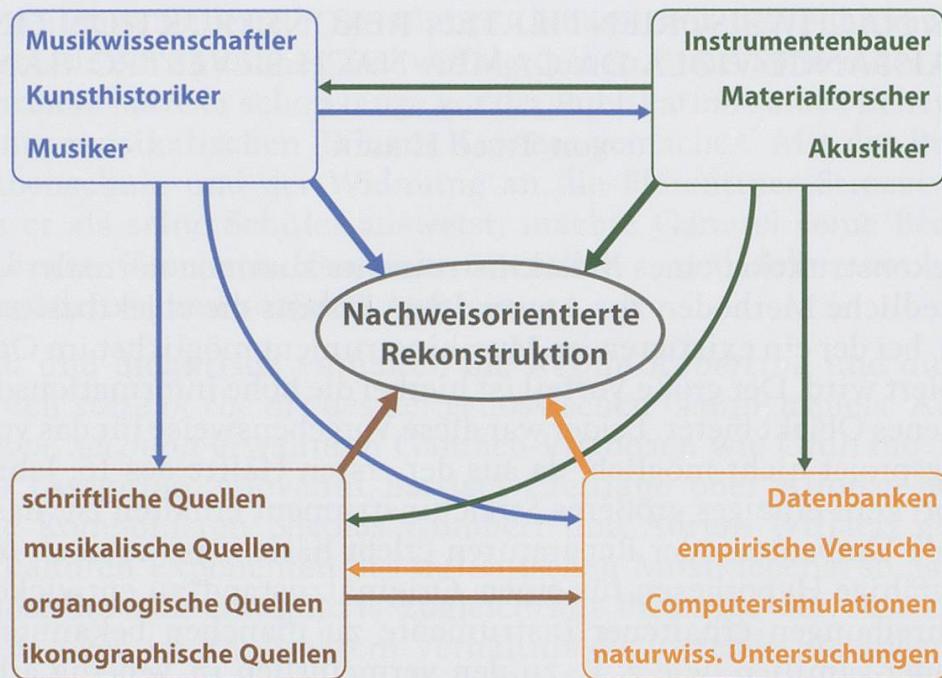


Abb. 1: Graphik zur nachweisorientierten Rekonstruktion: T. Hirsch

Im Folgenden werden, ausgehend von der Morphologie der Viole da gamba bei Ganassi, über die Fragen zur Innenkonstruktion und den Computer-Simulationen der akustischen Eigenschaften bis hin zu den Resultaten der praktischen Erprobung, alle Elemente der Rekonstruktion vorgestellt. Es handelt sich dabei um eine additive Vorgehensweise, da weder in der Ikonographie eine ‚Rundum-Ansicht‘ desselben Instruments existiert, noch eine in allen Teilen originale Viola da gamba aus dem 16. Jahrhundert. Eine Rekonstruktion muss sich deshalb zwangsläufig auf viele verschiedene Quellen stützen und diese zu einem Gesamtbild zusammenführen. Dabei sollen die Entscheidungswege so transparent und nachvollziehbar wie möglich gemacht werden, damit weitere Forschungen auf diesen Arbeiten aufbauen können.²

I. Morphologie

Wie aus den Beiträgen von Martina Papiro und Martin Kirnbauer in diesem Band geschlossen werden kann, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass es sich bei den in Silvestro Ganassis drei Druckwerken³ abgebildeten Viole da gamba

² Wobei natürlich das Risiko nicht ausgeschlossen werden kann, auch Entscheidungen zu treffen, die sich später als unvollständig oder falsch herausstellen. Dieses Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis besteht jedoch schon seit Beginn der historischen Aufführungspraxis, deren Paradigmen immer wieder durch neue Forschungsergebnisse aktualisiert und so ‚lebendig‘ gehalten werden.

³ Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara*, Venedig: l'autore 1535 (im Folgenden *Fontegara* genannt); *Regola Rubertina. Regola che insegna Sonar de uiola d'arco Tastada*, Venedig: l'autore 1542 (im Folgenden *Regola Rubertina* genannt); ders., *Lettione seconda pvr della pratica di sonare il violone d'arco da tasti*, Venedig: l'autore 1543 (im Folgenden *Lettione Seconda* genannt).

um realitätsnahe Abbildungen und nicht um Fantasieprodukte handelt. Eines der Hauptargumente dafür ist die Tatsache, dass Ganassi schon von Zeitgenossen für seine ‚lebensnahe‘ Zeichenkunst gelobt wurde, und deswegen höchstwahrscheinlich die Abbildungen in seinen Drucken in der personellen Einheit von Musiker, Zeichner und möglicherweise auch Drucker selbst gestaltet hat.⁴ Dies lieferte eine tragfähige Grundlage zur Rekonstruktion der Instrumente.

Umrissform

Unmittelbar augenfällig im Titelbild der *Regula Rubertina* ist die ungewöhnlich erscheinende Form des mittleren Instruments, mit seinen mittig eingezogenen Ober- und Unterbügeln.⁵ Dieselbe Form ist auch im Holzschnitt zur Bundeinteilung in der *Lettione Seconda* abgebildet.⁶ Für heutige Vorstellungen über die Konstruktion von Streichinstrumenten mag diese Umrissform zwar ungewöhnlich erscheinen, eine statistische Auswertung von über 900 Bildern⁷ aus dem Zeitraum von ca. 1460–1620 zeigt jedoch, dass 29 davon Saiteninstrumente mit eingezogenen Oberbügeln, 53 mit eingezogenen Unterbügeln und 27 mit beiden Merkmalen abbilden. Von diesen insgesamt 109 Darstellungen sind 53 kleinere ‚da braccio‘- und 45 ‚da gamba‘-Instrumente. Dazu kommen sieben Drehleibern und vier Vihuele da mano. Die geographische Verteilung zeigt, dass das Phänomen der eingezogenen Ober- und Unterbügel nicht auf Italien beschränkt war,⁸ sondern sich ebenso im deutschsprachigen Raum, in Frankreich, Flandern und den Niederlanden findet.

Stellvertretend sollen hier drei Bilder genannt werden, die diese morphologischen Elemente zeigen.⁹ So lassen sich in *Der Parnass* von Nicolò dell’Abate aus dem Jahr 1556 die eingezogenen Oberbügel am Halsansatz gut erkennen.¹⁰

⁴ Weiterführende Informationen hierzu finden sich in den Beiträgen von Martin Kirnbauer und Martina Papiro in diesem Band.

⁵ Siehe S. 217, Abb. 1 in diesem Band. – Auch das rechte Instrument auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* weist einen mittigen Einzug der Unterbügel auf. Dies ist aber nur anhand einer guten Reproduktion zu erkennen.

⁶ Siehe S. 230 Abb. 9 in diesem Band.

⁷ Die ikonographischen Belege wurden in einer neu entwickelten Datenbank des Forschungsprojekts gesammelt und klassifiziert. Für die statistische Auswertung wurde außerdem die Ikonographie-Datenbank des Autors einbezogen.

⁸ Für Italien ist das Titelbild der *Regola Rubertina* bisher die früheste Quelle, welche die eingezogenen Ober- und Unterbügel an einer größeren Viola da gamba zeigt.

⁹ Da diese drei Bilder alle nach Ganassi entstanden sind, wäre es möglich, dass die Maler Ganassis Druckwerke gekannt haben. Allerdings sind außer den entsprechenden Einzügen der Ober- bzw. Unterbügel keine weiteren morphologischen Merkmale an den Instrumenten vorhanden, die auf einen weitergehenden Bezug zu Ganassi schließen lassen.

¹⁰ Nicolò dell’Abate, *Der Parnass*, 1556, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. EBA 1. Vgl. Sylvie Béguin, Francesca Piccinini, *Nicolò dell’Abate*, Mailand: Silvana Editoriale 2005, 408.



Abb. 2: Nicolò dell'Abate (ca. 1509–1571), *Der Parnass* (1556), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Inv. EBA, Ausschnitt. Foto: Réunion des musées nationaux, Agence Photographique.

Eine weitere Abbildung, in der ein größeres Saiteninstrument mittig eingezogene Unterbügel – analog zu Ganassi – aufweist, wird ebenso Abate (nach Francesco Primaticcio) zugeschrieben: Das Fresko *Apollo und die Musen auf dem Parnass* (ca. 1550) im „Salle de bal“ von Schloss Fontainebleau.¹¹ Das dritte Bild wurde 1552 von Bernardo Lanino gemalt. Auf seinem Altarbild *Thronende Madonna mit Kind* spielt ein Engel ein größeres Streichinstrument mit mittig eingezogenen Ober- und Unterbügeln.¹² Diese charakteristischen Einzüge waren demnach nicht so ungewöhnlich wie es heute erscheinen mag und sind in der Ikonographie sowohl an Fiedel, Viola da braccio, Lira da braccio, Viola da gamba, Vihuela da mano und Drehleier zu beobachten.

Unter den erhaltenen Instrumenten finden sich hingegen nur noch Exemplare mit mittig eingezogenen Unterbügeln. Meist handelt es sich dabei um Lire

¹¹ Abb. in: Joconde, Portail des collections des musées de France, www.culture.gouv.fr (2014). – Den Hinweis auf dieses Bild verdanken wir der noch unveröffentlichten Dissertation von Emily Peppers, *The Introduction of the Viol into Sixteenth-Century France: Exploring Early Iconographic Discoveries, Foreign Artistic Influences And Cultural Context*, Ph. D., University of Edinburgh 2014.

¹² Bernardino Lanino, *Thronende Madonna mit Kind*, 1552, Raleigh, North Carolina Museum of Art, GL.60.17.45. Abb. in: <http://collection.ncartmuseum.org> (2014)

da braccio, wie z. B. ein dem venezianischen Instrumentenbauer Ventura Linalolo zugeschriebenes Instrument im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Inv. 780).¹³



Abb. 3: Ventura Linalolo (1540–~1604), *Lira da braccio*, 1577, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig. Inv. MfM 780. Foto: T. Hirsch



Abb. 4: Giovanni d'Andrea (?), *Lira da braccio*, 1511 (?), Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. SAM 89, eingezogene Unterbügel. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien.

Eine Unterzargen-Form mit einem breiten mittigen Einzug – wie ihn Ganassi abbildet – ist nur noch an einer Lira da braccio im Kunsthistorischen Museum in Wien (KHM, SAM 89), die Giovanni d'Andrea zugeschrieben wird, erhalten (Abb. 4).¹⁴ Die Decke dieses Instruments weist eine weitere Besonderheit auf:

¹³ Ventura Linalolo (1540–ca. 1604), *Lira da braccio*, 1577, Zettel: „Ventura di Francesco / linalolo. In Venetia. 1577“, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Inv. Nr. MfM 780. Dieses Instrument hat einige Änderungen erfahren, die Form des konkaven Zargenkranzes mit mittigem Einzug der Unterbügel könnte aber größtenteils original sein. Eine dendrochronologische Datierung der Decke durch Micha Beuting im Jahr 2010 ergab für den jüngsten Jahresring 1497.

¹⁴ Giovanni d'Andrea, *Lira da braccio*, 1511, Kunsthistorisches Museum Wien – Sammlung alter Musikinstrumente, SAM 89. Die Zuschreibung und Datierung dieses Instruments erfolgte aufgrund des Instrumentenzettels: „Joannes Andreas. Veronen./ ... uosto / 1511“. Da der Zettel jedoch aus zwei Pergament-Teilen in unterschiedlichen Handschriften besteht, darf weder die Datierung auf 1511, noch die Zuschreibung an Giovanni d'Andrea als sicher gelten. Auch über die Authentizität anderer Instrumenten-Teile gibt es Unklarheiten. Karel Moens hält beispielsweise nur die Decke möglicherweise für original (Audioprotokoll seiner Untersuchungen aus dem Jahr 1984. – Wir danken HR Dr. Rudolf Hopfner dafür, dass er uns diese Quelle zugänglich gemacht hat). Die Untersuchung des Instruments durch unsere Basler Forschergruppe konnte zu keinem abschließenden Ergebnis über diesen Befund kommen.

Ihre Wölbung ist anthropomorph gestaltet, indem in diese reliefartig zwei weibliche Brüste und ein Bauch eingearbeitet sind. Durch diese Ausgestaltung könnte explizit veranschaulicht sein, was als formgebende Idee hinter dem Decken-Umriss steckt. Ganassi selbst spricht im ersten Kapitel der *Fontegara* davon, dass ein Instrument im ‚Idealfall‘ die Form eines menschlichen Körpers hätte.¹⁵ Dieselbe Assoziation inspirierte wahrscheinlich Man Ray 1924 zu seiner Fotografie eines nackten Frauenrückens mit aufgemalten f-Schalllöchern, die unter dem Titel *Le violon d'Ingres* weltberühmt wurde.

Auch wenn die anthropomorphe Wahrnehmung der Umrissform bei Ganassi für den heutigen Betrachter oft die erste Assoziation ist, erscheint ein humanistisch-mythologischer Hintergrund, der sowohl in den Textquellen als auch ikonographisch immer wieder belegt ist, wahrscheinlicher: das Vorbild der antiken Lyra. Um 1500 wird diese sukzessive durch die Lira da braccio ersetzt, einem Instrument, das seitdem mit Orpheus, Apoll und Arion assoziiert wird, den großen Sängern der antiken Mythologie. Es wäre durchaus denkbar, dass durch die Verwendung morphologischer Elemente der Lyra auch an neuen Streichinstrumenten wie der Viola da gamba der Bezug zu den antiken Vorbildern hergestellt werden sollte.¹⁶ Wenn man über den bei Ganassi abgebildeten Viola da gamba-Umriss einen Lyra-Umriss legt, ergeben sich die Einzüge in den Unter- und Oberbügeln auf plausible Art (Abb. 5). Dass Ganassi aber auch – aus heutiger Sicht – ‚normalere‘ Gamben-Umrissformen kannte, ohne den mittigen Einzug der Unterbügel, ist im Titelbild der *Fontegara* gut zu erkennen.¹⁷

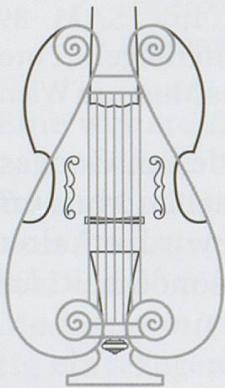


Abb. 5: Lyra-Form und Umriss der Viola da gamba nach Ganassi.
Zeichnung: T. Hirsch

¹⁵ „che si poteva ben dire a quello instromento non mancarli altro che la forma dil corpo humano si come si dice ala pintura ben fatta non mancarli solun il fiato“. (So dass man wohl sagen möchte, jenem Instrumente fehle nur die Form des menschlichen Körpers, so wie man von einem guten Bilde sagt, es fehle ihm nur der Atem.) *Fontegara*, Kap. 1 (unfoliiert). Alle deutschen Übersetzungen in diesem Artikel basieren auf Hildemarie Peter (Hg.), *Sylvestro Ganassi, La Fontegara, Venedig 1535*, Frankfurt am Main: Robert Lienau 1956; Hildemarie Peter (Hg.), *Sylvestro Ganassi, Regola Rubertina, Venedig 1542–43*, Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau 1972 und Wolfgang Eggers, *Die „Regola Rubertina“ des Sylvestro Ganassi, Venedig 1542/43*, Basel etc.: Bärenreiter 1974.

¹⁶ Siehe hierzu auch den Beitrag von Martina Papiro in diesem Band.

¹⁷ Siehe S. 222 Abb. 3 in diesem Band.

Proportionen

Zu den Proportionen der *Viola da gamba* äußert sich Ganassi im Kapitel VII der *Regola Rubertina* folgendermaßen: „Ich komme nun auf den Ausgangspunkt meiner Betrachtung zurück und wiederhole, dass ich den Meistern verpflichtet bin, die ihre Instrumente ohne Proportion gebaut haben. Damit will ich sagen, sie haben mich gelehrt und erkennen lassen, dass man anders als sie, d. h. nach Proportionen bauen und dort, wo dem Meister bei seiner Arbeit etwa Fehler unterlaufen sind, der Natur eben künstlich nachhelfen muss.“¹⁸

Welche aber waren Ganassis Vorstellungen zu den Proportionen? In seinen Druckwerken sind insgesamt 8 *Viole da gamba* abgebildet (drei in der *Fon-tegara*, drei in der *Regola Rubertina* und und zwei in der *Lettione Seconda*), von denen das mittlere Instrument auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* und das Bild zur Bundeinteilung in der *Lettione Seconda*¹⁹ die repräsentativsten sind. Besonders die Abbildung zur Bundeinteilung mit ihrer ‚technischen‘ Frontalansicht einer *Viola da gamba* scheint geeignet zu sein, den Umriss des Instruments und seine Proportionen in einer Art Bauplan nachzuvollziehen. Andererseits hat diese Abbildung bei Ganassi ganz ausdrücklich nur die Funktion, die Bundeinteilung (unter Zuhilfenahme eines Zirkels) zu veranschaulichen.²⁰ Demgegenüber erscheint das Titelbild der *Regola Rubertina* in zahlreichen Details viel näher an der Realität des Instruments innerhalb einer musikalischen Situation.

Für die Analyse der Umrissform und ihrer Proportionen war es deswegen notwendig, beide Abbildungen miteinander vergleichbar zu machen, indem die untere Breite der Instrumente auf das gleiche Maß skaliert wurde. Die größte Übereinstimmung der Umriss-Formen ergab sich dabei in der Lage der unteren Ecken (Abb. 6).

¹⁸ „adonque per il nostro principiato parlar dico bene essere obligato a gli maestri che hanno fatto gli suoi stromenti senza proportion : perche discorendo tal che mi hanno insegnato & avvertido a conoscere il suo contrario che è il far la cosa con propotione & ancora lo aiutar la natura con l'arteficio per il mancamento del maestro ne la sua opera“. *Regola Rubertina*, Kapitel VII, fol. Br.

¹⁹ S. 230 Abb. 9 in diesem Band.

²⁰ „Regola di mettere li tasti. [...] ma accio che piu facilmente e meglio intendi io ti faro una regola con esempio in disegno che sera una *Viola* laquale hauera tutti li suoi otto tasti con tutti li suoi compassi liqual ti dimostrera lordine chel ci debbe tenir come e ditto in parola & di dentro delli compassi sera la sua propotione in parola“ (Anweisung wie man die Bünde setzt. [...] Aber damit du das leichter und besser verstehst, will ich dir eine Regel mit einem gezeichneten Beispiel geben, das eine *Viola* darstellt mit allen ihren acht Bünden und allen ihren gezogenen Kreisbogen, die dir das Verfahren demonstrieren, das man anwenden muss, wie in Worten ausgeführt wurde, und innerhalb der Kreise steht in Worten die betreffende Proportion mit ihren Zahlen), *Lettione Seconda*, Kapitel III, fol. [B3v].

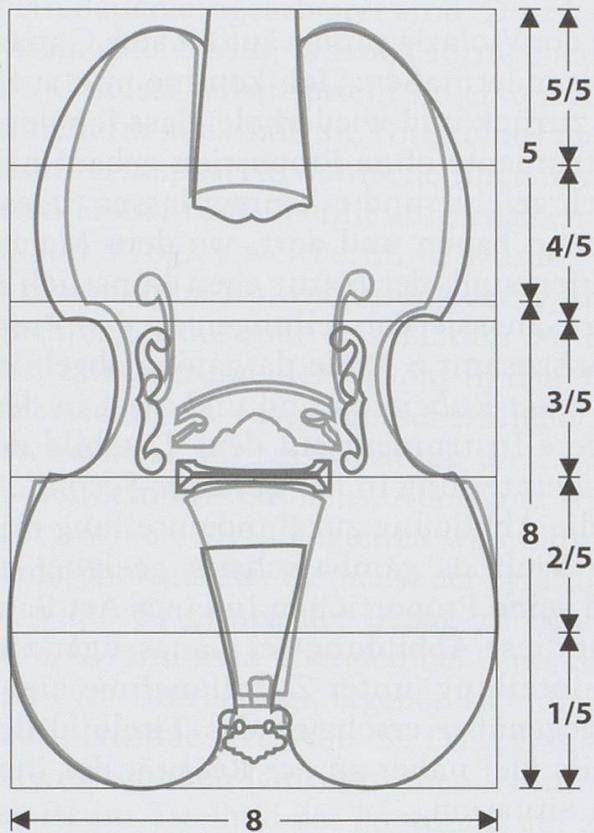


Abb. 6: Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Titelbild (Umriss Korpus mittleres Instrument) und *Lettione Seconda*, Bundeinteilungsbild (Umriss Korpus), Grundquadrat und 5er-Teilung. Zeichnung: T. Hirsch

Auf dieser Basis ließen sich weitere Überlegungen zur Formgestaltung anstellen. In Verbindung mit einem Grundquadrat, wie es Sebastiano Serlio 1545 in seinem *Primo libro d'Architettura*²¹ beschreibt, und einer 5er-Teilung, ergab sich folgende Hypothese: Ausgehend vom Grundquadrat (auf der Basis der unteren Breite) lässt sich ein Rechteck im Verhältnis 5/8 konstruieren. Wenn man dieses Rechteck wiederum in fünf Teile teilt, kommt die untere Breite auf 1/5 zu liegen, die unteren Ecken bei 2/5, die oberen Ecken bei 3/5 und die Mitte des Rechtecks ergibt die Schallloch-Kerben. All diese Zahlen sind Bestandteil der in der Renaissance oft verwendeten Fibonacci-Reihe 1, 2, 3, 5, 8, usw., deren nächste Zahl sich immer aus der Summe der beiden vorhergehenden ergibt (Abb. 7).²²

²¹ Sebastiano Serlio, *Il primo libro d'Architettura*, Paris: Iehan Barbé 1545, fol. 21r.

²² Wobei anzumerken bleibt, dass es für solche Proportions-Hypothesen meistens mehrere mögliche Lösungen gibt. Proportionsanalysen verschiedener Streichinstrumente aus dem 16. Jahrhundert finden sich bei Herbert Heyde, *Musikinstrumentenbau*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1986 und Kevin Coates, *Geometry, Proportion and the Art of Lutherie*, Oxford: Oxford University Press 1985.

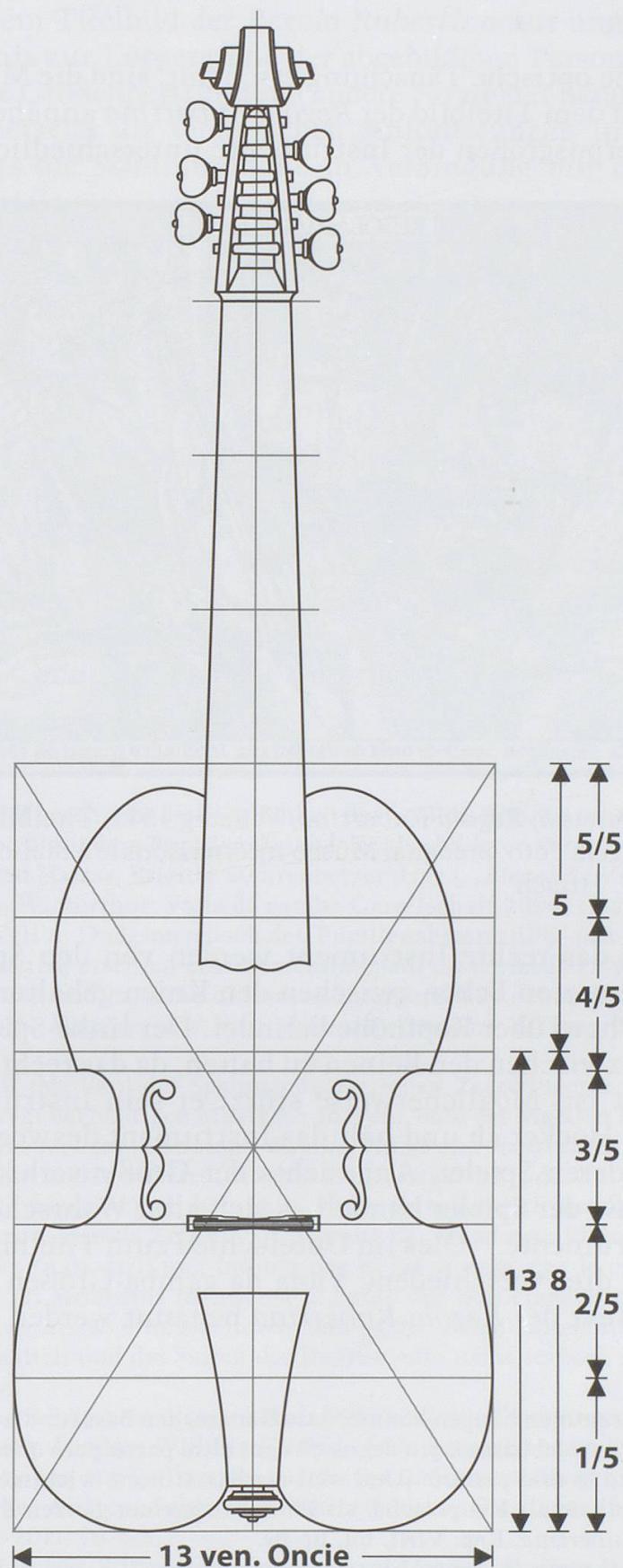


Abb. 7: Extrapolierter Umriss nach Ganassi mit proportionalen Teilungen. Zeichnung: T. Hirsch

Instrumentengröße

Obwohl es wie eine optische Täuschung erscheint, sind die Masuren der drei Viole da gamba auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* annähernd gleich groß, auch wenn die Korpusgrößen der Instrumente unterschiedlich sind (Abb. 8).



Abb. 8: Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig 1542, Titelbild mit eingefügten Mensurlängen. Foto: Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica. Graphik: T. Hirsch

Das mittlere und das rechte Instrument werden von den Spielern ungefähr auf der Höhe der unteren Ecken zwischen den Knien gehalten, wobei sich der Wirbelkasten auf bzw. über Kopfhöhe befindet. Der linke Spieler scheint sein Instrument nicht zwischen den Beinen zu halten, da das rechte Bein weit nach außen abgespreizt ist. Möglicherweise stützt er sein Instrument auf einem (nicht sichtbaren) Hocker ab und hält das Instrument deswegen so viel höher als die beiden anderen Spieler. Angesichts der Größenverhältnisse in Bezug auf die Körpergröße der Spieler handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um drei Bass-Instrumente.²³ Dies im Unterschied zum Titelbild der *Fontegara*, in dem eindeutig drei verschiedene Viola da gamba-Größen abgebildet sind, wie sie auch im Text der *Regola Rubertina* benannt werden.²⁴

²³ Was auch damit zusammen hängen könnte, dass Ganassi den Bass für die „würdigste“ Stimme hält: „E perche la parte del basso è piu degna ch'ogni altra parte: però questo sera il principale come guida in tutto lo mio parlare“ (Und weil die Bassstimme wichtiger ist als jede andere Stimme deshalb soll sie als Hauptsache, als Führer in meiner ganzen Erörterung behandelt werden.), *Regola Rubertina*, Kap. VIII, fol. Br–Bv.

²⁴ „di douer accordar il tenor, & contra alto, in quarta disopra il basso, & lo soprano in quinta alta dal tenor, che sara in otta[va] sopra del contrabasso“. ([Deswegen] sollst du Tenor und Alt eine Quart über dem Bass, den Sopran eine Quint über dem Tenor, also eine Oktav über dem Bass einstimmen.“), *Regola Rubertina*, Kapitel XI, fol. [B3r].

Da sich aus dem Titelbild der *Regola Rubertina* nur ungefähre Mensurlängen im Verhältnis zur Körpergröße der abgebildeten Personen ableiten lassen, mussten für eine Größenbestimmung andere Parameter herangezogen werden.²⁵ Dies waren einerseits die technischen Anforderungen in Ganassis Werken und andererseits die Stimmtonhöhe in Verbindung mit den Möglichkeiten des Saitenmaterials.

Die maximale bei Ganassi geforderte Doppelgriff-Streckung ist die große Sexte in der ersten bzw. weiten Lage. Bei einer mittleren heutigen Handgröße²⁶ ist dies auf einem Bass-Instrument nur bis zu einer Mensurlänge von maximal 72–73 cm möglich. Zur Stimmtonhöhe schreibt Ganassi im Kap. XI der *Regola Rubertina*, dass man die Instrumente so einstimmen sollte, „dass es die hohen Saiten aushalten und nicht reißen“.²⁷ Von der Annahme ausgehend, dass die Instrumente durchgehend mit Darm besaitet waren,²⁸ und die d'-Saite höchstens einen Halbton unter der Reißgrenze (240 Hz/m)²⁹ eingestimmt wurde, ergäbe sich bei einem angenommenen hohen venezianischen Stimmton von a' = ca. 466 Hz³⁰ eine maximale Mensurlänge von 72.8 cm.³¹

Im 16. Jahrhundert gibt es leider keine schriftliche Quelle, die über die Mensurlängen von Streichinstrumenten Auskunft gibt. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts bildet Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum*

²⁵ Annette Otterstedt beschreibt die Möglichkeit der Größen-Rekonstruktion von Viole da gamba durch den Vergleich mit dem Pupillenabstand der abgebildeten Personen („Wie deutet man ein Bild?“, in: Manfred Harras, Brigitte Stehrenberger [Hgg.], „*Pieces de Viole*“, Fünf Beiträge zur *Viola da Gamba*, Winterthur: Viola da gamba-Gesellschaft 2004, 11–24). Da die Forschungsergebnisse von Neil A. Dodgson jedoch den Pupillenabstand (IPD) fast aller Erwachsenen mit 45–80 mm definieren, erschien eine Berechnung auf dieser Basis zu ungenau. Siehe Neil A. Dodgson, „Variation and extrema of human interpupillary distance“, in: A. J. Woods et al. [Hgg.], *Stereoscopic Displays and Virtual Reality Systems XI*, Proc. SPIE, Vol. 5291 (2004), 36–46.

²⁶ Das 50. Perzentil (Median) der Spannweite zwischen Zeigefinger und kleinem Finger der linken Hand beträgt bei heutigen Musikern 16.3 cm. 80% der Musiker haben eine Spannweite zwischen 14.5 und 18.4 cm (Christoph Wagner, *Hand und Instrument*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2005, 267 und Messblatt „Männer Linke Hand“). Da die Körpergröße vom 16. Jahrhundert bis heute zugenommen hat, trifft dies wahrscheinlich auch auf die Handgröße zu. Das hieße, dass zu Ganassis Zeit die Spannweite der Hand eher kleiner war.

²⁷ „auuertirai ancora tu di darli una intonatione di tal altezza, che le corde sottile si possino mantenir [...] ne gli stromenti mantensi le corde che non crepano & piu durano“ ([Dabei] musst du beachten, sie so einzustimmen, daß es die hohen Saiten aushalten. [...] damit die Stimmen durchhalten und die Saiten der Instrumente nicht reißen), *Regola Rubertina*, Kapitel XI, fol. [B3v].

²⁸ Umsponnene Darm-Saiten werden erstmals 1664 bei John Playford erwähnt: *Introduction to the Skill of Musick*, London: William Godbid 1664, Anzeige am Ende des Buches.

²⁹ Weitere Informationen zur Reißgrenze von Saiten und Mensurlängen in Bezug zum Stimmton finden sich bei Andreas Schlegel, Joachim Lüdtke, *Die Laute in Europa 2*, Menziken: The Lute Corner 2011, 76–80.

³⁰ Zu den venezianischen Stimmtonen siehe Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch*, Oxford: The Scarecrow Press 2002, 58–69.

³¹ Die Formel zur Berechnung der Mensurlänge lautet: Reißgrenze in Hz : Reißfrequenz in Hz = Saitenlänge in Meter (Schlegel, Lüdtke, *Die Laute* [wie Anm. 29], 76–80.)

die Streichinstrumente maßstabsgetreu ab.³² Die Mensurlänge für die „Viol Bastarda“, deren höchste Saite trotz verschiedener Stimmungen immer mit d' angegeben ist, beträgt hier ca. 72.3 cm.³³

Die oben dargestellten Überlegungen zu den Proportionen bei Ganassi lassen sich mit einem Grundmaß von 13 venezianischen Oncie³⁴ konkretisieren (nach 5 und 8 wäre dies die nächste Zahl in der Fibonacci Reihe). Daraus ergibt sich eine schwingende Saitenlänge von 72.3 cm, die der „Viol Bastarda“ bei Praetorius entspricht und die maximale bei Ganassi vorkommende Doppelgriff-Streckung von einer großen Sexte in der ersten Lage noch erlaubt.

Saitenanzahl

Die Saitenanzahl auf den Abbildungen bei Ganassi reicht von mindestens fünf bis höchstens sieben Saiten. Auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* ist das mittlere Instrument mit fünf Saiten dargestellt, beim rechten wechselt die Saitenanzahl, unterhalb des Bogens sind es sechs Saiten, oberhalb nur fünf. In der *Lettione Seconda* hat die Viola da gamba auf der Vignette fünf Saitenlöcher im Saitenhalter, auf dem Holzschnitt zur Bundeinteilung sind sieben Saitenlöcher im Saitenhalter³⁵ aber nur sechs Wirbel im Wirbelkasten abgebildet. Auf dem Titelbild der *Fontegara* weisen das Bass- und das Diskantinstrument jeweils fünf Saiten, das Alt-/Tenorinstrument jedoch sieben Saiten auf. Im Text der *Regola Rubertina* beschreibt Ganassi für das Bassinstrument sowohl eine Stimmung mit sechs Saiten (D, G, c, e, a d') als auch mit fünf Saiten (G, c, e, a, d').³⁶ Als

³² Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, *Theatrum Instrumentorum*, Wolfenbüttel: Elias Holwein 1620, (Faks. Kassel: Bärenreiter 1958 u. ö.), Tafel XX in Verbindung mit der Skala auf fol. [A1]v. Die Tabelle mit den verschiedenen Stimmungen für die „Viol Bastarda“ findet sich im *Syntagma musicum*, *De Organographia*, Wolfenbüttel 1620 (Faks. Kassel: Bärenreiter 1958 u. ö.), 26.

³³ Wobei es sich nach wie vor um eine reine Darm-Besaitung handelt. Siehe Anm. 28.

³⁴ Die für die Rekonstruktion verwendete venezianische Oncia beträgt 28.98 mm. Angaben zu den verschiedenen venezianischen Oncie- bzw. Piede-Maßen (ein Piede besteht aus 12 Oncie) finden sich bei Heyde, *Musikinstrumentenbau*, (wie Anm. 22), 76.

³⁵ Die Verwendung von sieben Saitenlöchern im Saitenhalter könnte möglicherweise aus Symmetriegründen erfolgt sein, da nur eine Saite in der Mitte aufgespannt ist. Es könnte sich jedoch auch wieder um einen mythologischen Bezug zur siebensaitigen Lyra handeln, die Ganassi im Kap. XVI (fol. Fiir) der *Lettione Seconda* erwähnt.

³⁶ Die Stimmung von D–d' für das Bass-Instrument ist bei Ganassi die gebräuchlichste. Im Kapitel XII der *Regola Rubertina* (fol. [C1v]) erwähnt er noch eine Stimmung für die „musicha finta [ficta]“ einen Ganzton tiefer (C, F, B, d, g, c'). Ob im Kapitel XVII der *Regola Rubertina* (fol. Eiir–v) wirklich eine weitere Stimmung angegeben ist, die einen Ganzton höher liegt (E, A, d, fis, h, e'), lässt sich nicht eindeutig sagen, da Ganassi zu Beginn desselben Kapitels erklärt, dass nur die Stimmung des Diskants verändert wird, wenn Bass, Tenor und Diskant jeweils im Quartabstand gestimmt sein sollen. Dass bei einem Spiel mit nur fünf Saiten die unterste der sechs Saiten wegfällt ergibt sich aus mehreren Hinweisen in der *Regola Rubertina* (Kap. XVIII, fol. [E3r–v] und Kap. XXI, fol. Gr) und der *Lettione Seconda* (Kap. XXII, fol. Ir). Eine detaillierte Ausführung dieser lange Zeit kontrovers diskutierten Frage findet sich in Herbert W. Myers, „Renaissance Viol Tunings. A Reconsideration“, in: *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 44 (2007/2008), 13–40.

siebensaitiges Instrument erwähnt Ganassi im Kapitel XVI der *Lettione Seconda* (fol. Fiir) nur die gestrichene Lyra [da braccio].

Da Ganassi in seinen Musikstücken immer wieder die tiefen sechste Saite verwendet,³⁷ wurde, um das gesamte Repertoire spielen zu können, für die Rekonstruktion die sechssaitige Variante gewählt.

Deckenwölbung

In der Ikonographie finden sich schon im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts zahlreiche Abbildungen von großformatigen Streichinstrumenten mit unzweifelhaft längs und quer gewölbten Decken, wie z. B. in Raphaels *Verzückung der Heiligen Cäcilia* (1514)³⁸ oder in Gaudenzio Ferraris *Engelskonzert* in Saronno (1535).³⁹ Anscheinend handelt es sich dabei um ausgestochene Decken, da die dargestellten Wölbungen nicht durch das Biegen einer flachen Platte zu erreichen wären. Als Hinweis auf eine ‚archaische‘ Konstruktion mit einer flachen, über Querbalken gewölbten Decke wird stets die Gambendarstellung auf dem Mittelbild des Isenheimer Altars (ca. 1512–1516) von Matthias Grünewald herangezogen.⁴⁰ Da der durch das Schallloch sichtbare Querbalken jedoch sehr viel dunkler als die Decke gemalt ist, handelt es sich hier viel wahrscheinlicher um einen im Instrumenteninneren verlaufenden Bodenbalken. Bei der einzigen heute noch erhaltenen Viola da gamba, die eine über zwei Querbalken gebogenen Decke aufweist – ein Francesco Linarol zugeschriebenes Instrument im Kunsthistorischen Museum in Wien (SAM 66) –, ist es nicht sicher, ob die Decke und die Deckenbalken original sind.⁴¹

Auch bei Ganassi selbst sind die Deckenwölbungen der Viole da gamba unterschiedlich dargestellt. Im Titelbild der *Fontegara* könnte die dem Umriss folgende Deckenschraffur bei allen drei Gamen auf eine gewölbte ausgestochene Decke hinweisen (da bei einer gebogenen flachen Decke die Wölbungsschraffur zur Mitte der Unterbügel hin deutlich abnehmen müsste). In der *Regola Rubertina* ist nur das mittlere Instrument des Titelbildes mit einer Wölbungsschraffur versehen. Hier handelt es sich um eine langgezogene ‚Tunnelwölbung‘ mit einer angedeuteten Abflachung am unteren Deckenende, die man als Hinweis auf eine aus einer Platte gebogenen Decke interpretieren

³⁷ Zum Beispiel in der akkordischen Begleitung des Madrigals „Io vorrei Dio d’amore“ in der *Lettione Seconda* (fol. [F2v]), ‚Takt‘ 15. Für eine detaillierte Analyse der Madrigalbegleitung bei Ganassi siehe Thilo Hirsch, *Das „Cantar alla Viola“ im 16. Jahrhundert*, Diplomarbeit an der Schola Cantorum Basiliensis, Basel 1999.

³⁸ Raphael, *Verzückung der Heiligen Cäcilia*, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 577. Siehe Abb. 15.

³⁹ Gaudenzio Ferrari, *Concerto angelico*, 1535, Saronno, Kuppelfresco im Santuario della Beata Vergine dei Miracoli. Abb. in: Renato Meucci (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell’anima ... , Andrea Amati e la nascita del violino 1505–2005*, Cremona: Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona 2005, Vol. I, 44.

⁴⁰ Matthias Grünewald, *Isenheimer Altar*, Mittelbild: *Cristi Geburt*, 1512–16, Colmar, Musée d’Unterlinden, Inv. 88.RP.139. Abb. in Wolfgang Wenke, „Die Rekonstruktion eines Unikats: Die frühe Tenor/Bass-Viola da gamba vom Isenheimer Altar“, in: *BjHM* 29 (2005), 77–83.

⁴¹ Audioprotokoll von Karel Moens aus dem Jahr 1984 (wie Anm. 14).

könnte. Eine Hohlkehle, die als Vertiefung am Deckenrand verläuft, ist bei Ganassi nirgends erkennbar, sie findet sich aber bereits im frühen 16. Jahrhundert in der Ikonographie.⁴²

Da sich die genaue Wölbungshöhe und die Wölbungskurven der Decke aus den Darstellungen nicht ableiten lassen, orientieren sich die für die Rekonstruktion verwendeten Werte an zwei erhaltenen Instrumenten, die auch für die Merkmale der Innenkonstruktion von Bedeutung waren. Beide haben relativ flache Wölbungen ohne Hohlkehle. Das erste Instrument ist eine Viola da gamba mit der Inschrift: „Ventura di fran // Linarol in Venetia // 1604“ aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (GNM, Inv. MI 404).⁴³ Das zweite Instrument ist eine Viola da gamba mit dem handschriftlichen Etikett „Hans Pergette // von München. 1599“, ebenfalls aus dem GNM in Nürnberg (Inv. MI 6).⁴⁴ Die dendrochronologische Untersuchung dieses Instruments wurde innerhalb unseres Forschungsprojekts vorgenommen und ergab für den jüngsten Jahresring das Datum 1582, welches mit der Jahreszahl „1599“ auf dem Zettel gut vereinbar ist.⁴⁵

Schalllöcher

Für die Form der Schalllöcher finden sich in Ganassis Holzschnitten zwei Varianten:

Einmal die nach außen gerichteten (und leicht schräg stehenden) C-Schalllöcher der drei Gamen auf dem Titelbild der *Fontegara* und dem Titelbild der *Regola Rubertina*, sowie eine eher parallel zur Mittellinie ausgerichtete

⁴² So z. B. an einer Lira da braccio in Bartolomeo Montagnas, *Madonna mit Kind und Heiligen* (ca. 1500), Mailand, Pinacoteca di Brera, oder an einer Viola da gamba bei Gaudenzio Ferrari, *Engelskonzert* (1535), Saronno, Santuario della Beata Vergine dei Miracoli.

⁴³ Das Instrument wurde anlässlich seiner Restaurierung durch Klaus Martius genau untersucht. Ein Bericht darüber befindet sich in Klaus Martius, „Der Gamenbau der Venezianischen Familie Linarol – Technologische Beobachtungen an einer Viola da gamba des Ventura Linarol von 1604 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg“, in: *Viola da gamba und Viola da braccio: Symposium im Rahmen der 27. Tage Alter Musik in Herne 2002*, München: Katzbichler 2006, 83–100. Eine in diesem Artikel erwähnte dendrochronologische Datierung der Decke dieses Instruments ergab für den jüngsten Jahresring das Jahr 1525.

⁴⁴ Eine detaillierte Beschreibung des Instruments und der damit verbundenen Fragen findet sich in Klaus Martius, Karel Moens, „Wie authentisch ist ein Original? Untersuchungen an zwei alten Streichinstrumenten des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg“, in: *Concerto* 1988, H. 6, 15–21. Allerdings waren sich die beiden Autoren nicht immer einig über die Tragweite der vorgestellten Befunde und Interpretationen. Im Zuge unseres Forschungsprojekts wurde das Instrument ein weiteres Mal untersucht und insbesondere die Decke neu vermessen.

⁴⁵ Durchgeführt 2013 von Micha Beuting, Hamburg. Eine detaillierte Erklärung der dendrochronologischen Datierung auch in Bezug auf weitere Instrumente von Francesco und Ventura Linarolo enthält folgender Artikel: Micha Beuting, „Dendrochronologische Datierung von Streichinstrumenten des 15. und 16. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Geigenbauer Linarolo und Ciciliano“, in: Sabine Haag [Hg.], *Technologische Studien*, Wien: Kunsthistorisches Museum 2009, 176–213.

„archaischere“ Form mit nach innen weisenden Augen in den beiden Viola da gamba-Abbildungen der *Lettione Seconda*, die in der Ikonographie auch häufig für die Lira da braccio belegt ist.⁴⁶ Diese Verbindung zur Lira da braccio war der Grund, dass für die vorliegende Rekonstruktion die Entscheidung zugunsten der zweiten Möglichkeit fiel.

Zargen und Boden

Auch bei den größeren Streichinstrumenten finden sich im 16. Jahrhundert ikonographische Hinweise auf konkave Zargen, die aus einem massiven Holzstück herausgearbeitet werden mussten, wie z. B. in Mazzola-Bedolis und Lelio Orsis *Heilige Cäcilia* oder Paolo Veroneses *Hochzeit zu Kana*.⁴⁷ Es handelt sich hier möglicherweise um die Übertragung einer monoxylen Bautradition, wie sie beispielsweise für Fiedeln⁴⁸ wahrscheinlich schon seit dem Mittelalter verwendet wurde. Da für größere Instrumente eine komplett monoxyle Bauweise, d. h. das Aushöhlen einer massiven Holzplatte, zu material- und zeitaufwändig gewesen wäre, wurden die Zargen wohl aus zwei Teilen zusammengesetzt und der Hals dazwischen geleimt. Diese Technik konnte erstmals innerhalb unseres Forschungsprojekts durch die Computertomographie an der oben erwähnten Lira da braccio (Inv. 780)⁴⁹ im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig belegt werden.

Da bei Ganassi die Zargen und Zargenecken nicht konkav, sondern gerade dargestellt sind, handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um aus dünnen Holzbrettchen gebogene und aus mehreren Stücken zusammengesetzte Zargen. Auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* fällt zudem auf, dass die Zargenhöhe der beiden äußeren Instrumente variiert. Am Unterbügel des linken Instruments nimmt die Zargenhöhe vom Unterklotz in Richtung untere Ecke deutlich ab. Am rechten Instrument ist nur die Oberzarge zu sehen, aber auch dort nimmt die Höhe von der oberen Ecke zum Halsansatz hin leicht ab. Das Merkmal der zum Oberklotz hin abnehmenden Zargenhöhen findet sich auch an erhaltenen Instrumenten aus dem 16. Jahrhundert, wie z. B. an

⁴⁶ Cariani, gen. de'Busi, *Bildnis eines Lira da braccio-Spielers*, (1518–20), Dijon, Musée Magnin. Abgebildet in: Meucci (Hg.), *Un corpo*, (wie Anm. 39), Vol. I, 39.

⁴⁷ Girolamo Mazzola-Bedoli, *Heilige Cäcilia*, um 1550, Rennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr.: 794.1.2909. Lelio Orsi, *St. Cäcilia und St. Valerius*, um 1550, Rom, Galleria Borghese. Abb. in: Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médiévale au violon du XVIIe siècle*, Turnhout: Brepols 2011, 86. Paolo Veronese, *Die Hochzeit zu Kana*, 1563, Paris, Musée du Louvre, Inv. 142. Abb.: <http://cartelen.louvre.fr> (2014).

⁴⁸ Zwei der wenigen erhaltenen originalen Fideln wurden 1971 im Wrack der Mary Rose, die 1545 vor Portsmouth gesunkenen war, gefunden. An einer der beiden Fideln lässt sich noch gut die Einheit von Boden und Zargen erkennen. Weitere Informationen zu diesen Instrumenten finden sich bei Mary Anne Alburger, „The ‚Fyddill in Fist‘: Bowed String Instruments from the Mary Rose“, in: *GSJ* 53 (2000), 12–24.

⁴⁹ Siehe Anm. 13.

der Vihuela da mano „Guadalupe“ im Museum Jaquemart-André in Paris,⁵⁰ oder an den zwei Paul Klemm zugeschriebenen Bassgeigen aus dem Freiberger Dom (vor 1594), die sich noch annähernd im Originalzustand befinden.⁵¹

Die Zargenhöhen für die Rekonstruktion wurden vom rechten Instrument auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* abgeleitet, indem die Maße am Halsansatz, an der oberen Breite und in den Mittelbügeln in Relation zur Korpuslänge gesetzt wurden. Diese Angaben wurden mit den Zargenhöhen der oben genannten Viola da gamba von Ventura Linarol im GNM (Inv. MI 404) und den Zargenhöhen der Freiberger Bassgeigen verglichen.⁵² Für die Beschaffenheit des Bodens lassen sich nur wenige Hinweise aus Ganassis Abbildungen gewinnen, außer der Tatsache, dass er keinen ‚Knick‘ im Bereich der Oberbügel aufweist. Für die Rekonstruktion wurde ein flacher, aus zwei Teilen zusammengesetzter Boden gewählt, wie er beispielsweise an den schon genannten Viole da gamba von Ventura Linarol und Hans Perrette erhalten ist.

Halsansatz, Hals und Griffbrett

Neben den mittig eingezogenen Zargen ist auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* noch ein weiteres Detail sehr ungewöhnlich: der ‚eckige‘ Halsfuß des rechten Instruments, der an eine moderne spanische Gitarre erinnert. Da diese Viola da gamba jedoch keine eingezogenen Oberbügel aufweist wie das mittlere Instrument, stellte sich die Frage, ob diese Art des Halsansatzes auch auf die Instrumente mit eingezogenen Oberbügeln übertragbar ist? Nachdem sie in der Ikonographie sonst nicht belegt ist, und in der Vignette der *Lettione Seconda* ein Ansatz zu einem gerundeten Halsfuß zu erahnen ist, fiel für die Rekonstruktion die Entscheidung zugunsten eines runden Halsansatzes, wie er u. a. auch an der Vihuela da mano „Guadalupe“ (Spanien, wahrscheinlich 1. Hälfte 16. Jahrhundert) im Musée Jacquemart-André (Paris),⁵³ der anonymen Vihuela

⁵⁰ Möglicherweise wurde bei diesem Instrument die Zargenhöhe nachträglich verändert. Der Restaurierungsbericht und detaillierte Informationen über dieses Instrument finden sich bei Pierre Abondance, „La vihuela du musée Jacquemart-André: restauration d'un document unique“, in: *Revue de Musicologie* 66, Nr. 1 (1980), 57–69 und Joel Dugot (Hg.), *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Paris: Musée de la musique, Cité de la musique 2004.

⁵¹ Siehe auch Herbert Heyde, Peter Liersch, „Studien zum sächsischen Musikinstrumentenbau des 16./17. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch Peters* 1979, 231–259 und Eszter Fontana, Veit Heller, Steffen Lieberwirth (Hgg.), *Wenn Engel musizieren. Musikinstrumente von 1594 im Freiberger Dom*, Leipzig: Janos Stekovics 2008.

⁵² Die für die Rekonstruktion verwendeten Maße und Proportionen finden sich in der Tabelle auf S. 280 und auf dem für die Rekonstruktion vom Autor dieses Artikels erstellten Plan auf S. 281. Dieser Plan kann bei der Schola Cantorum Basiliensis im Maßstab 1:1 bestellt werden.

⁵³ Die bisherigen Versuche, die Decke dieses Instruments dendrochronologisch zu datieren, führten bisher zu keiner Übereinstimmung (Museumsunterlagen). Siehe auch Pierre Abondance, „La vihuela du musée Jacquemart-André: restauration d'un document unique“, in: *Revue de Musicologie*, 66/1 (1980) 57–69 und Dugot (Hg.), *Aux origines de la guitare* (wie Anm. 50).

da mano (Inv. E.0784) im Musée de la musique (Paris) aus dem 16. Jahrhundert⁵⁴ und ebenso an den Freiberger Bassgeigen (vor 1594)⁵⁵ erhalten ist. Auch der immer mit 8 Bünden⁵⁶ versehene lange, eher dünne Hals der Viole da gamba bei Ganassi erinnert mehr an den Hals einer Vihuela da mano, als an den stark keilförmigen und massiven Typus wie er z. B. in Veroneses *Hochzeit zu Kana* (Venedig, 1563) abgebildet ist.⁵⁷

Eine weitere für die Rekonstruktion wichtige Frage war diejenige des Halswinkels, die eng damit verknüpft ist, ob die Griffbrettdicke in Längsrichtung keilförmig zunimmt, da mindestens eines dieser Elemente notwendig ist, um die erforderliche Steghöhe zu erreichen. In der Ikonographie des 16. Jahrhunderts finden sich Beispiele für beides. Griffbretter, deren Stärke keilförmig vom Obersattel zum Korpus hin ansteigt, wie z. B. in einem Michele di Luca Coltellini zugeschrieben Fresco mit musizierenden Engeln in S. Maria della Consolazione in Ferrara (ca. 1510–1515)⁵⁸ oder Griffbretter, deren Stärke in Längsrichtung nur minimal zunimmt, wie z. B. in Raphaels *Verzückung der Heiligen Cäcilia* (1514).⁵⁹ Bei mehreren erhaltenen Instrumenten aus dem 16. Jahrhundert sind die keilförmigen Griffbretter zudem innen stark ausgehöhlt.⁶⁰ Leider gibt es keine erhaltene frühe Gambe, bei deren Griffbrett die Meinungen zur ‚Originalität‘ nicht weit auseinandergehen. Die Griffbretter der fünf Streichinstrumente aus dem Freiberger Dom sind alle relativ dünn, steigen nur wenig an (ähnlich dem bei Raphael abgebildeten) und sind innen nicht ausgehöhlt.

Da auch bei Ganassi im Titelbild der *Regola Rubertina* und in der Vignette der *Lettione Seconda* die Griffbretter relativ dünn erscheinen und in Längsrichtung nur wenig ansteigen, wurde für die Rekonstruktion das Griffbrett massiv belassen und nicht ausgehöhlt. Der Hals musste dementsprechend leicht nach hinten abgewinkelt werden. Eine deutliche Griffbrettrundung ist

⁵⁴ Die dendrochronologische Untersuchung der Decke dieses Instruments ergab für den jüngsten Jahresring das Jahr 1496. Siehe auch Carlos González, „La vihuela anonyme du Musée de la Musique de Paris“, in: Dugot (Hg.), *Aux origines de la guitare* (wie Anm. 50), 62–73, und Stéphane Vaiedelich, „Vers une organologie scientifique et prospective: l'exemple des deux vihuelas parisiennes“, in: Dugot (Hg.), *Aux origines de la guitare* (wie Anm. 50), 74–82.

⁵⁵ Dom zu Freiberg/Sachsen, Bassgeigen Nr. 10 und Nr. 24. Die Pläne, Masse, Endoskopie-Fotos und weitere Angaben zu den Streichinstrumenten aus dem Freiberger Dom wurden freundlicherweise von Veit Heller vom Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig zur Verfügung gestellt.

⁵⁶ Die 8 Bünde sind bei Ganassi sowohl in den Abbildungen (Titelvignette und Holzschnitt zur Bundeinteilung der *Lettione Seconda*) zu erkennen, als auch im Text mehrfach erwähnt, z. B. in der *Lettione Seconda*, Kap. IIII, fol. [B3r].

⁵⁷ Siehe Anm. 47.

⁵⁸ Irving Godt, „Ercole's Angel Concert“, in: *The Journal of Musicology* 7 (1989), 327–342.

⁵⁹ Siehe Anm. 38 und Abb. 15 in diesem Beitrag.

⁶⁰ Wie z. B. bei der Viola da gamba von Francesco Linarolo im Kunsthistorischen Museum Wien, SAM 66.

auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* am zentralen Instrument zu erkennen. Zusätzlich weist Ganassi im Kap. IIII der *Lettione Seconda* darauf hin, wie wichtig es sei, dass die Griffbrettrundung der Stegrundung angepasst ist.⁶¹

Steg

Einen guten Eindruck der Stegrundung bei Ganassi vermittelt – trotz perspektivischer Verkürzung – der Steg des mittleren Instruments auf dem Titelbild der *Regola Rubertina*. Die Steg-Oberkante ist hier deutlich gerundet. Da in Ganassis Ricercari sowohl akkordisches Spiel auf drei Saiten, als auch das Melodiespiel auf Einzelsaiten verlangt wird, wurde für den Nachbau eine Steg- bzw. Griffbrettwölbung gewählt, die das Streichen einer Einzelsaite gerade noch erlaubt, ohne die danebenliegenden Saiten zu berühren. Die beiden auf dem Titelholzschnitt der *Regola Rubertina* abgebildeten Stege erscheinen eher niedrig. Auch die Bemerkung im Kapitel XI der *Regola Rubertina*, dass man den Steg – sofern man nicht genug Zeit hat, um dickere Saiten aufzuziehen – zum Saitenhalter hin verschieben könne,⁶² weist in diese Richtung, da ein schnelles Verschieben des Stegs (ohne die Saiten zu entspannen) nur bei einem niedrigen Steg und entsprechend flachem Saitenwinkel über dem Steg möglich ist.⁶³ Auch die originalen Stege der zwei viersaitigen Bassgeigen aus dem Freiberger Dom sind verhältnismäßig niedrig.⁶⁴

⁶¹ „forsi sera per il uitio dil maestro in far la totela del manico [...] che la sera discordada nel suo uolto ouer rondizo a quello del uolto del scagnello“ (Vielleicht liegt das an einem Fehler des Meisters, als er die Rundung des Griffbretts formte, [...] daß eine Wölbung oder Rundung nicht mit der Wölbung des Stegs übereinstimmt), *Lettione Seconda*, Kap. IIII, fol. [B2v] – Ein Hinweis der von Christopher Simpson in *The division Viol* (London: William Godbid 1665, 2) mit einer Zeichnung von drei Wölbungskurven für oberes, unteres Griffbrettende und den Steg illustriert und mit dem Hinweis versehen wurde: „Viol-makers may take notice hereof“ (Gambenbauer sollten dies beachten!).

⁶² „se gl'istromenti, cioe la parte del soprano, e tenor, & alto non fosse proporcionato a l'incordatura tale, & che mancasse, o peccassino in troppo grandezza, & tu gli agiuterai con il contrabasso per questo modo, chi è l'accordarlo piu basso chel possa esser ancora lui al dito, ouer inteso, & con longar la corda, con mouere il scagnello appresso il cordiero, & ancora in metter corde piu grosse alquanto dil suo douere, dico delle corde: quando hauesti tempo di metterli in ordine“ (Sollten die Instrumente, d. h. die Sopran-, Tenor- und Alt-Gambe nicht auf die angegebene Stimmung eingerichtet oder durch übermäßige Größe fehlerhaft sein, musst du das durch den Bass ausgleichen. Du stimmst ihn so tief wie möglich, so dass er noch zu hören ist, indem du die Saite durch Verschieben des Stegs nach dem Saitenhalter zu verlängerst, oder indem du stärkere Saiten nimmst als für gewöhnlich. Letzteres, wenn du Zeit hast, sie anzubringen.) *Regola Rubertina*, Kap. XI, fol. [B3r].

⁶³ Bei einer ‚modernen‘ Steghöhe ist der Saitendruck so hoch, dass man den Steg kaum auf der Decke verschieben kann, ohne diese zu verletzen.

⁶⁴ Siehe Anm. 51 und 55. Der Steg der Freiberger Bassgeige Nr. 24 hat in der Stegmitte eine Höhe von 5.5 cm, der Steg der Bassgeige Nr. 10 eine Höhe von 5.9 cm.



Abb. 9: Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Titelbild, Ausschnitt: Steg. Foto: Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica

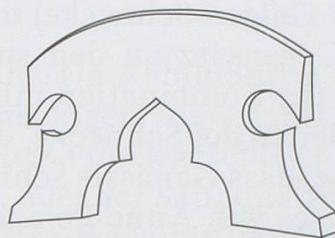


Abb. 10: Steg nach Ganassi. Zeichnung: T. Hirsch, 3D-Zeichnung: René Racz

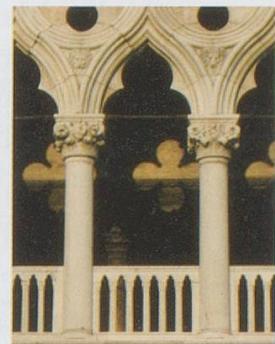


Abb. 11: Venedig, Dogepalast, Arkaden von 1404. Foto: T. Hirsch

Trotz der geringen Größe des Titelholzschnitts der *Regola Rubertina* ist der Steg des mittleren Instruments so detailreich gestaltet, dass sich der Stegumriss sehr gut rekonstruieren lässt (Abb. 9 und 10). Die Form des dargestellten Innenausschnitts findet sich in der Ikonographie häufiger und war auch in der venezianischen Architektur geläufig, wie z. B. an den Arkaden des Dogenpalasts in Venedig von 1404 zu sehen ist (Abb. 11).

Wirbelkasten und Schnecke

Leider sind auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* die Wirbelkästen aller drei abgebildeten Instrumente oben abgeschnitten. Dennoch lässt sich am Wirbelkasten-Ansatz des rechten Instruments gut erkennen, dass es sich nicht um einen archaischen sichelförmigen Wirbelkasten handelt, da die Oberkante konvex gewölbt ist und so einen s-förmigen Gegenschwung erwarten lässt. Die einzige Abbildung bei Ganassi, in der ein ganzer Wirbelkasten im Halbprofil zu sehen ist, ist die Vignette der *Lettione Seconda*. Sehr interessant ist dabei, dass es sich um eine Mischform zwischen sickel- und s-förmigem Wirbelkasten handelt, wie sie auch an den Streichinstrumenten aus dem Freiberger Dom anzutreffen ist. Im Unterschied zur späteren ‚klassischen‘ s-Form liegt hier der tiefste Punkt nicht unter dem Windungsansatz der Schnecke, sondern unter dem Wirbelkasten selbst (Abb. 12).

Eine vollständige Schnecke als Abschluss des Wirbelkastens ist bei Ganassi nur im Holzschnitt zur Bundeinteilung abgebildet, und sie weist mehrere Besonderheiten auf: Die Abstände der Schneckenwindungen sind sehr gleichmäßig und deuten auf eine ionische Charakteristik hin, wie sie Sebastiano Serlio in seinem Architektur-Traktat *Regole generali di architettura*, Venedig 1544, abbildet.⁶⁵ Dies im Unterschied zu der logarithmisch ansteigenden späteren ‚klassischen‘ Geigen-Schnecke. Allerdings ist bei Serlio die ionische Schnecke

⁶⁵ Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venedig: Francesco Marcolini 1544, „Libro quarto, de l'ordine Ionico“, fol. Kiir.

(genauso wie die ‚klassische‘ Geigen-Schnecke) mit einem zylindrischen Mittelelement abgebildet, im Gegensatz zu den spitz zulaufenden ‚Ohren‘ bei Ganassi (Abb. 13 und 14). In der Kombination mit den beiden Einschnitten in die Grundplatte auf beiden Seiten der Schnecke, die wie eingerollte Holzspäne aussehen, erscheint die These, dass Ganassis Schnecke aus dem sog. ‚Rollwerk‘ entstanden sein könnte, wie es von Anne Poland 2004⁶⁶ beschrieben wurde, sehr plausibel.⁶⁷

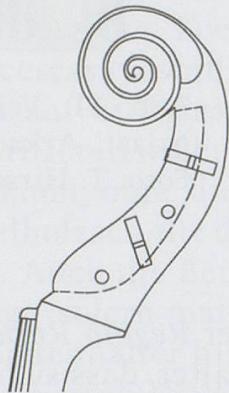


Abb. 12: Dom zu Freiberg/Sachsen, Bassgeige Nr. 10, zugeschrieben Paul Klemm vor 1594, Wirbelkasten und Schnecke. Zeichnung: Ute Singer, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

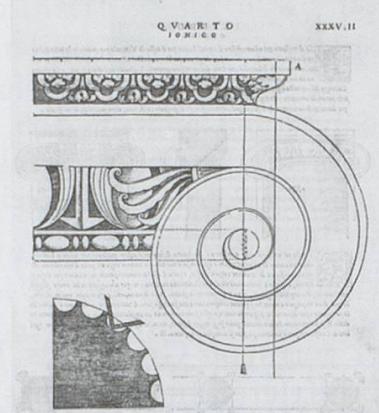


Abb. 13: Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*, Venedig: Francesco Marcolini 1544, „Libro quarto, de l'ordine Ionico“, fol. Kiir. Privatbesitz

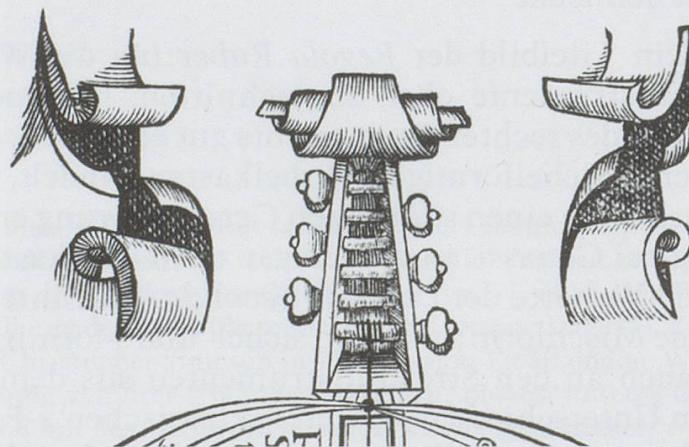


Abb. 14: Silvestro Ganassi, *Lettione Seconda*, Holzschnitt zur Bundeinteilung, fol. [B4v], Schnecke. Foto: Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica

⁶⁶ Anne Poland, *Die Herkunft der Geigenschnecke*, MA-Arbeit der Universität Tübingen, 2004, 56–72. – Hier finden sich auch mehrere Hinweise auf die Schneckenkonstruktion in den historischen Architektur-Traktaten wie z. B. von Sebastiano Serlio.

⁶⁷ Für die von Martin Edmunds als venezianische Schnecke identifizierte flache Schnecken-Form ohne hervorstehende ‚Ohren‘ (Martin Edmunds, „Venetian Viols of the Sixteenth Century“, in: *GSJ* 33 [1980], 74–91) finden sich in den ikonographischen Quellen erst im 17. Jahrhundert Beispiele, wie im *Bild einer Gambistin* von Bernardo Strozzi (vor 1644) in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Kat. 1908, Nr. 658) oder in Bartolomeo Betteras *Stillleben mit Musikinstrumenten* von ca. 1660 in der Accademia Carrara in Bergamo (Fondo Carrara).

Saitenhalter

Die Saitenhalter sind in Ganassis Abbildungen meist deutlich gewölbt und weisen entweder einen rechteckigen Ausschnitt auf, der über einen am Unterklotz befestigten Saitenhalter-Pflock geschoben ist (mittleres Instrument auf dem Titelbild der *Fontegara*), oder der Saitenhalter ist mit einer Anhängesaite an einem Knopf im Unterklotz befestigt (mittleres und rechtes Instrument auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* und Holzschnitt zur Bundeinteilung in der *Lettione Seconda*). Da die zweite Variante bei Ganassi immer bei den Instrumenten mit mittig eingezogenen Unterbügeln zur Anwendung kommt, wurde diese auch für die Rekonstruktion ausgewählt.

Einlagen und Dekoration

Verzierungen in Form von Einlagen in Decke, Griffbrett und Saitenhalter finden sich bei Ganassi nur im Holzschnitt zur Bundeinteilung in der *Lettione Seconda*. Die Decke weist hier eine dreifache Randeinlage mit einem sehr breiten Mittelspan und zwei schmalen Außenspanen auf. Griffbrett und Saitenhalter sind mit einer sehr ähnlichen Randeinlage aus einem breiten und einem schmalen Span verziert, der Saitenhalter noch zusätzlich mit einem floralen Element. Diese Verzierungen könnten einerseits ein künstlerisches Mittel sein, um die leeren Flächen des Holzschnitts zu füllen, ähnlich den beiden dekorativen Einschnitten neben dem Wirbelkasten. Andererseits sind zwei Ventura Linarol zugeschriebene Viole da gamba erhalten, die auf Decke oder Boden mit einer ähnlich breiten dreiaadrigen Randeinlage versehen sind.⁶⁸ Es wäre demnach zumindest möglich, dass Ganassi eine reale Randeinlage abbilden wollte. Für eine florale Einlage im Saitenhalter gibt es neben Ganassi noch mehrere ikonographische Belege aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.⁶⁹

Synthese

Wie es bei der Aufführung eines Musikstückes im Sinne der historischen Aufführungspraxis nicht ausreicht, alle betreffenden Traktate gelesen zu haben, um zu einer künstlerischen Interpretation zu kommen, so gilt dies auch für die Rekonstruktion eines Musikinstruments. Die oben vorgestellten Forschungsergebnisse bildeten den Rahmen, in welchem am Ende alle Ein-

⁶⁸ Es handelt sich dabei um eine Ventura Linarol zugeschriebene Bass-Viola da gamba von 1582 (Vermillion, National Music Museum, Inv. 3377). Die breite dreiaadrige Randeinlage befindet sich auf dem Boden des Instruments. Das zweite Instrument, das eine ähnliche Randeinlage auf Decke und Boden aufweist, befindet sich in der Orpheon Foundation. Auch diese Bass-Viola da gamba ist Ventura Linarol, Venedig 1585, zugeschrieben. Leider konnten beide Instrumente im Rahmen dieses Forschungsprojekts nicht untersucht werden, so dass hier keine Aussagen über den Originalitätszustand gemacht werden kann. – Für den Hinweis auf diese speziellen Randeinlagen ist Federico Lowenberger (†) herzlich zu danken.

⁶⁹ Z. B. bei Timoteo Viti, *Madonna mit Kind und zwei Heiligen*, ca. 1510, Mailand, Pinacoteca di Brera (Inv. Reg. Cron. 576), oder in Antonio Bencivennis Intarsien im Chorgestühl des Doms von Todi, vor 1530.

zelemente in einem kreativen Prozess zu einem künstlerischen Ganzen verbunden werden mussten. Ein wichtiger Punkt im Entscheidungsprozess waren diejenigen Elemente, bei welchen es – aus heutiger Sicht – eine ‚modernere‘, mehr dem Streichinstrumentenbau des 17. Jahrhunderts entsprechende Lösung, und eine ‚archaischere‘ noch dem Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert zuzurechnende Gestaltungsmöglichkeit gab. Hier jeweils die ‚archaischste‘ Variante zu wählen, im Bestreben den Unterschied zu den *Viole da gamba* des 17. Jahrhunderts möglichst groß zu machen, hätte eher zu einer Chimäre, als zu einem möglichst wirklichkeitsnahen Instrument aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geführt.

II. Innenkonstruktion

Stimmstock und Bassbalken

Der zweite Teil dieses Artikels ist den in der Ikonographie meist nicht sichtbaren Elementen der Innenkonstruktion gewidmet, die jedoch entscheidend zum Klang der Instrumente beitragen. Eine der wichtigsten Fragestellungen zu den Streichinstrumenten der Renaissance ist diejenige nach dem Vorhandensein bzw. nicht Vorhandensein von Stimmstock und Bassbalken. Da bisher kein Überblick zu diesem Thema vorliegt, folgt hier ein kurzer Exkurs zu beiden Konstruktionselementen in Form einer Liste von schriftlichen und ikonographischen Quellen, sowie von erhaltenen Instrumenten, die Hinweise hierzu bieten:

- 1594: Die fünf erhaltenen Streichinstrumente aus dem Freiberger Dom haben keine Bassbalken. Zwei davon sind mit einem unter der Decken-Mittellinie stehenden Stimmstock versehen.⁷⁰
- 1599: Veröffentlichung der zweiten Quarto-Ausgabe von Shakespeares *Romeo und Julia*. Drei im IV. Akt auftretende Musiker werden mit den Namen „Simon Catling“ (ein Catling ist eine dünne Darmsaite), „Hugh Rebick (Rebec), und „James sound post“ (Stimmstock) bezeichnet.⁷¹
- 1599: Viola da gamba von Hans Perrette (GNM Inv. MI 6) mit stehengelassenem Bassbalkenwulst auf der Bassseite. Die Bearbeitungsspuren im Inneren und die dendrochronologische Datierung sprechen für die Originalität der Decke (s. o.).

⁷⁰ Heyde, Liersch, „Studien zum sächsischen Musikinstrumentenbau“, 249–250.

⁷¹ William Shakespeare, *The most excellent and lamentable Tragedie, of Romeo and Iuliet*, London: Thomas Creede 1599, British Library, C.12.g.18, S. K3v. Die erste Quarto-Ausgabe von *Romeo and Iuliet* aus dem Jahr 1597 enthält die drei erwähnten Musikernamen nicht.

- 1636: Marin Mersenne, *Harmonie universelle*. Erste Erwähnung einer „Ame“ unter dem Diskant-Stegfuß und Erklärung seiner akustischen Funktion.⁷²
- 1665: Christopher Simpson, *The Division-Viol*. Der Name des Stimmstocks erscheint in vier Sprachen „Sustentaculum intestinum, Sound-Post, Ame, Anima“.⁷³
- 1671: Im Gemälde *David Leeuw mit seiner Familie* von Abraham Lambertszoon van den Tempel ist ein Stimmstock im Inneren einer Viola da gamba abgebildet.⁷⁴
- 1691: Jacques Ozanam, *Dictionnaire Mathematique*. Der Stimmstock („l'ame“) wird als Element der Klangverstärkung bei Streichinstrumenten erwähnt.⁷⁵
- 1695: James Talbot, *Talbot-Manuskript* (ca. 1695). Erste Erwähnung einer „Sound-post“-Regulierung und eines eingeleimten Bassbalkens („Barr“) auf der Bass-Seite.⁷⁶

⁷² Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris: Sébastien Cramoisy 1636, 4. Buch, Proposition V, 193–194: „Je laisse plusieurs autres choses qui meritent des discours particuliers; par exemple, pourquoi l'on met plustost le baston que l'on appelle l'ame de la Viole, souz le pied du chevalet du costé de la chanterelle, que souz celuy qui soutient la sixieme chorde, veu qu'estant plus grosse il semble qu'elle a plus de besoin d'estre soustenuë: pourquoi l'ame estant abbatuë la Viole perd son harmonie, & pourquoi cette harmonie est moindre lors que l'on met l'ame souz les autres chordes“. (Ich lasse mehrere Dinge, die es auch Wert wären extra erwähnt zu werden, beiseite, wie z. B. warum man das Stöckchen, das man auch die Seele der Gambe nennt, unter dem Diskant-Stegfuß aufstellt, statt unter dem, der die sechste Saite trägt. In Anbetracht der Tatsache, dass die sechste Saite dicker ist, könnte man meinen, dass sie eher abgestützt werden müsste. Oder die Frage, warum die Gambe ihre Harmonie verliert, wenn man den Stimmstock umwirft und warum die Harmonie geringer ist, wenn man den Stimmstock unter die anderen Saiten stellt. – Übersetzung TH).

⁷³ Christopher Simpson, *The Division-Viol*, London: William Godbid 1665, Faksimile übersetzt und kommentiert von Wolfgang Eggers, München und Salzburg: Katzbichler 1983 (Musikwissenschaftliche Schriften 20), XX.

⁷⁴ Abraham Lambertszoon van Tempel, *David Leeuw, Kaufmann aus Amsterdam mit seiner Familie*, 1671, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-1972. Abbildung in: www.rijksmuseum.nl (2014).

⁷⁵ Jacques Ozanam, *Dictionnaire Mathematique*, Amsterdam: Huguetan 1691, 670: „L'Ame est une petite piece de bois droite, que l'on met dans le corps de quelques Instrumens de Musique à cordes, environ sous le Chevalet, pour fortifier le son.“ (Der Stimmstock ist ein kleines gerades Holzstück, das man in den Korpus mancher Streichinstrumente stellt, ungefähr unter den Steg, um den Klang zu verstärken. Übersetzung TH).

⁷⁶ Robert Donington, „James Talbot's Manuscript. (Christ Church Library Music MS 1187). II. Bowed Strings“, in: *GSJ* 3 (1950), 29. Die betreffende Stelle lautet: „Violin Treble [...] Barr glewd on the bass side of the same wood within the belly. Sound-post under treble string of the same between back & belly under the bridge or there about accordg to discretion of Artist. thickness goosequill.“ (Violine [...] Auf der Bassseite befindet sich ein eingeleimter Bassbalken aus demselben Holz wie die Decke. Der Stimmstock aus demselben [Holz] befindet sich unter der Diskantsaite, zwischen Boden und Decke. Die Stimmstock-Position ist unter dem Steg oder ungefähr dort, je nach Ermessen des Musikers. Die Stimmstock-Dicke entspricht dem Kiel einer Gänselfeder. – Übersetzung TH).

- 1711: Scipione Maffei, *Giornale de' letterati d'Italia*. Die „Anima“-Regulierung wird detailliert beschrieben.⁷⁷
- 1732: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon*. Erste Erwähnung des deutschen Begriffs „Stimme“ für den Stimmstock.⁷⁸
- 1735: Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue françoise*. Der Stimmstock („Ame“) wird als Begriff aus dem Instrumentenbau bezeichnet. Seine Position sei direkt unter dem Steg, und er diene zur Klangverstärkung bei der Pochette, der Viola da gamba und den Instrumenten der Violin-Familie.⁷⁹
- 1756: Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*. Erstmalige Verwendung des Begriffs „Stimmstock“. Beschreibung der Stimmstock-Regulierung in Verbindung mit der richtigen Stimmstocklänge.⁸⁰

⁷⁷ Scipione Maffei, „Nuova invenzione d'un Gravicembalo col piano, e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali.“, in: Apostolo Zeno, Pietro Caterino Zeno [Hg.], *Giornale de'letterati d'Italia*, Bd. 5, Venedig: Ertz 1711, 155: „come, a cagion d'esempio, la variazion del suono, che succede negli strumenti, che hanno l'anima, quai son quelli da arco, se questa un pocolino si muove di sito; divenendone tosto l'una corda più sonora, l'altra più ottusa“ Deutsche Übers. in: Johann Mattheson, *Critica musica*, Hamburg: Wierings Erben 1752, 341: „wie dann hier die Veränderung des Schalls zum Beweis dienen kann, welche in den beseelten Instrumenten [d. h. Instrumenten mit Anima/Stimmstock] erfolgt, dergleichen diejenige sind, die mit dem Bogen gestrichen werden, auf welchen, so bald man die sogenannte Seele nur ein wenig von ihrer Stelle gerückt, so gleich eine Saite viel heller, eine andere aber viel stumpffer klingt.“

⁷⁸ Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon*, Leipzig: Wolfgang Deer 1732, 32: „Ame (gall.) die Stimme, oder das kleine Hölzgen, so z. B. in denen Violinen inwendig unter dem Stege aufgerichtet ist, lat. columnen, statumen“.

⁷⁹ Pierre Richelet, *Dictionnaire de la langue françoise*, Basel: Brandmüller 1735, 89: „AME. Terme de Luthier. Petit morceau de bois droit qu'on met dans le corps de l'instrument de musique directement sous le chevalet, pour fortifier le son. (Ame de poche, de viole, & de violon.)“ (Stimmstock. Begriff aus dem Instrumentenbau. Kleines gerades Holzstück, welches man im Korpus des Musikinstruments direkt unter dem Steg aufstellt, um den Klang zu verstärken. (Stimmstock der Pochette, der Viola da gamba, der Violin-Instrumente. – Übersetzung TH).

⁸⁰ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg: Lotter 1756, 5: „Damit aber der Gewalt der über den Sattel [d. h. den Steg] ausgespannten Seyten das Dach nicht niederdrücke, und dadurch der Violin den Klang benehme, so wird in den Körper derselben unter den Steg oder Sattel ein klein Hölzchen gestecket; welches man Stimmstock nennt.“, Ebd., 8: „[...] Unterdessen bemühet sich ein fleissiger Violinist, sein Instrument durch Veränderung der Seyten, des Sattels und des Stimmstockes nach Möglichkeit zu verbessern. [...] Der Stimmstock muß nicht zu hoch aber auch nicht zu nieder seyn, und rechter Hand etwas weniger hinter dem Fuß des Sattels stehen. Es ist kein geringer Vortheil den Stimmstock gut zu setzen. Man muß ihn mit vieler Gedult öfters hin und her rücken; jedesmal durch Abspielung verschiedener Töne auf jeder Seyte den Klang der Geige wol untersuchen, und so lang auf diese Art fortfahren: bis man die Güte des Tones gefunden.“

- 1762: *Dictionnaire de l'Académie française*: Der Stimmstock („Ame“) im Inneren eines Musikinstruments steht unter dem Steg und dient dazu die Decke abzustützen.⁸¹
- 1780: Jean-Benjamin de la Borde erwähnt in seinem *Essai sur la musique ancienne et moderne* Stimmstock („ame“) und Bassbalken („barre“) und die Aufstellung des Stimmstocks („opération“), welche für die Schönheit des Tons verantwortlich sei.⁸²

Diese Belege machen deutlich, dass es keinen Hinweis auf die Verwendung von Stimmstock und Bassbalken in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zuvor gibt.⁸³ Dass die Stimmstücke in den beiden Freiberger Instrumenten gegen Ende des 16. Jahrhunderts noch unter der Decken-Mittellinie aufgestellt waren, obwohl die Randecker Instrumentenbauer nachweislich Kontakte nach Leipzig und Dresden hatten,⁸⁴ wo die neuesten italienischen Streichinstrumente bekannt waren, deutet darauf hin, dass auch zu diesem Zeitpunkt das Prinzip von Bassbalken und (unter dem Diskant-Stegfuß aufgestelltem) Stimmstock noch nicht allgemein etabliert war. Ab 1636 wird der Stimmstock – und die besondere Möglichkeit, den Klang der Streichinstrumente damit zu beeinflussen – in den Quellen regelmäßig erwähnt. Die Beschreibungen der klanglichen Veränderungen werden – sofern man den Stimmstock umwirft – als Verlust der Harmonie beschrieben. Das richtige Aufstellen hingegen bewirkt eine Klangverstärkung und beeinflusst die ‚Schönheit‘ des Tons.⁸⁵

⁸¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, quatrième édition, Paris: Brunet 1762, 61: „AME [...] En parlant des instrumens de Musique, on appelle *Ame*, Un petit morceau de bois droit qu'on met dans le corps de l'instrument sous le chevalet, pour soutenir la table.“ (Stimmstock [...] Wenn man von Musikinstrumenten spricht, ist der „Stimmstock“ ein kleines gerades Holzstück, das man im Korpus des Instruments unter den Steg stellt, um die Decke abzustützen. – Übersetzung TH).

⁸² Jean-Benjamin de La Borde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Tome premier, Paris: Ph.-D. Pierres 1780, 310–311 und 358: „sous le pied droit du chevalet, on pose entre les deux tables un petit support mince, que l'on appelle *l'ame*; cette *ame* force un peu les deux tables de s'éloigner en voûtes, & c'est presque de cette opération que dépend la beauté du son, parce que *l'ame* communique les vibrations d'une table à l'autre.“ (Unter den rechten Fuß des Stegs stellt man einen kleinen dünne Stütze, die „ame“ genannt wird. Dieser Stimmstock verstärkt die Außen-Wölbung der beiden Platten [d. h. von Decke und Boden] ein wenig. Man könnte fast sagen, dass von dieser „Operation“ [d. h. des Stimmstock-Aufstellens] die Schönheit des Tons abhängt, da der Stimmstock die Schwingungen von einer Platte auf die andere überträgt. – Übersetzung TH).

⁸³ Dass die Verwendung eines Bassbalkens erst Ende des 17. Jahrhundert erwähnt wird, könnte eventuell damit zusammenhängen, dass dieser, ebenso wie etwa der Unterklotz, ein fixer Bestandteil der Innenkonstruktion des Instruments ist, und ohne einen Inspektionsspiegel von außen kaum sichtbar ist.

⁸⁴ Herbert Heyde, „Der Geigenbau in Randeck im 16. bis 18. Jahrhundert“, in: Fontana, Heller, Lieberwirth (Hgg.), *Wenn Engel* (wie Anm. 51), 51–56.

⁸⁵ Wobei ‚Schönheit‘ immer auch eine Frage des jeweiligen historischen Kontexts ist.

Im Gegensatz dazu finden sich in den textlichen und ikonographischen Quellen mehrere indirekte Hinweise, die – zumindest in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – gegen eine Verwendung von Bassbalken und Stimmstock sprechen: Ganassi beschreibt im Kap. XI der *Regola Rubertina*⁸⁶ ausführlich die Möglichkeit, den Steg zu verschieben, um das Instrument der geforderten Stimmtonhöhe anzupassen. Dies ist mit einer Stimmstockregulierung kaum vereinbar, bei der Stimmstock und Steg, sobald eine ‚ideale‘ Position gefunden wurde, möglichst nicht mehr verrückt werden. Zudem finden sich in der Ikonographie des 16. Jahrhunderts zahlreiche Beispiele, in welchen der Steg extrem weit von den Schalllöchern entfernt steht. Das Aufstellen eines Stimmstocks in Stegnähe wäre dort technisch kaum zu bewerkstelligen, weil die Distanz zu den Schalllöchern, durch die der Stimmstock in das Instrument eingeführt und an seine Position geschoben wird, zu groß ist.

Die akustische Funktion von Bassbalken und Stimmstock bei den Streichinstrumenten liegt in der Erzeugung einer künstlichen Asymmetrie bei einer sonst symmetrischen Konstruktion. Vereinfachend gesagt verhindert die Asymmetrie akustische ‚Kurzschlüsse‘, indem die Decke in benachbarten Bereichen nicht gegenphasig schwingen kann, und sich so die Klangabstrahlung gegenseitig aufhebt. Schon in den ersten Diskussionen mit den Akustikern am Institut für Wiener Klangstil stellte sich deswegen die Frage, ob es nicht auch Möglichkeiten für eine akustisch effiziente Deckenkonstruktion ohne Bassbalken und Stimmstock gibt.

Deckenstärken

Auch wenn aus dem 16. Jahrhundert keine ikonographische Quelle mit der Abbildung eines geöffneten Streichinstruments überliefert ist, gibt es doch einige wenige Beispiele, die einen ‚Einblick‘ in die Deckenkonstruktion erlauben. Meist handelt es sich dabei um Abbildungen, in welchen sich die Stärken an der Deckenkante im Schallloch erkennen lassen. Besonders gut sichtbar ist dies an einer Viola da gamba im anonymen Gemälde *Anbetung der Hirten* (um 1515),⁸⁷ oder in Raphaels *Verzückung der Heiligen Cäcilie* (ca. 1514) (Abb. 15).⁸⁸

⁸⁶ Ganassi, *Regola Rubertina* (wie Anm. 3).

⁸⁷ Anonymus (früher Jorge Affonso zugeschrieben), *Anbetung der Hirten*, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 2096.

⁸⁸ Siehe Anm. 38.



Abb. 15: Raphael, *Verzückung der Heiligen Cäcilia*, Bologna, (ca. 1514), Pinacoteca Nazionale, Inv. 577, Ausschnitt. Foto: Bologna, Pinacoteca Nazionale⁸⁹

In beiden Fällen kann man deutlich erkennen, dass die Decke im Bass-Schalllochbereich sehr dick ist. Bei Raphael ist dies besonders interessant, weil auch am Deckenrand – bedingt durch den ‚vergänglichen‘ und somit desolaten Zustand der dargestellten Instrumente – die Deckenstärke an einer Bruchstelle sichtbar ist. Im Vergleich zeigt sich, dass die Decke im Bereich des Schalllochs mehr als doppelt so dick ist wie am Rand. Diese Beobachtung lenkte den Blick auf die Verhältnisse bei erhaltenen Instrumenten. Erste Hinweise auf außergewöhnliche Deckenstärken fanden sich in zwei Artikeln über die Streichinstrumente der Linalol-Familie und die Instrumente aus dem Freiberger Dom.⁹⁰ In beiden Publikationen ist jeweils eine Computertomographie abgebildet, die einen Deckenschnitt mit extremen asymmetrischen Deckenstärken im Bassbereich zeigt.

Um dieses Phänomen genauer zu untersuchen, wurden die Deckenstärken von drei Instrumenten neu vermessen: von zwei dem venezianischen Instrumentenbauer Ventura Linalolo zugeschriebenen Instrumenten (Viola da Gamba, GNM, Inv. MI 404 / Lira da braccio, MfM Inv. 780) und einer Hans Pergette zugeschriebenen Viola da gamba (GNM, Inv. MI 6).

⁸⁹ Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Ministero Beni e Attività Culturali, Archivio Pinacoteca Nazionale, Bologna. Jegliche Reproduktion und Weiterverbreitung ist untersagt.

⁹⁰ Klaus Martius, „Der Gambausbau der venezianischen Familie Linalolo“, in: Christian Ahrens und Gregor Klinke (Hgg.), *Viola da gamba und Viola da braccio*, München und Salzburg: Katzschlager 2006, 91, Computer-Tomographie der Viola da gamba MI 404 von Ventura Linalolo im GNM. Fontana, Heller, Lieberwirth (Hgg.), *Wenn Engel* (wie Anm. 51), 85, Computer-Tomographie der Bassgeige Nr. 10, Decke und Steg.

Besonders in der Ventura Linarolo zugeschriebenen Viola da gamba im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Inv. MI 404)⁹¹ lässt sich aufgrund der erhaltenen Hobelspuren an der Decken-Innenseite (der heutige Bassbalken ist eine spätere Ergänzung) die originale Deckenstärken-Verteilung in Form einer diagonalen Acht gut rekonstruieren, welche die (von innen gesehen) untere rechte Backe mit der oberen linken Backe verbindet.⁹² Auch im heutigen Zustand⁹³ ist die Decke mit 7 mm unter dem Bass-Stegfuß noch sehr stark (Abb. 16 und 17).⁹⁴

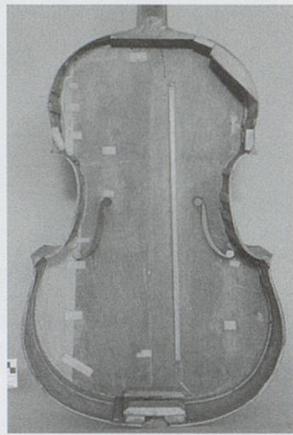


Abb. 16: Ventura Linarolo, Viola da gamba, 1604, GNM Inv. MI 404, Decke (von innen). Foto: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

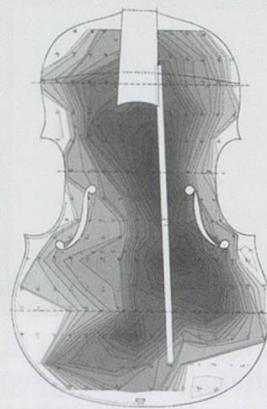


Abb. 17: Ventura Linarolo, Viola da gamba, 1604, GNM Inv. MI 404, Deckenstärken (von innen). Zeichnung: T. Hirsch

An der Decken-Innenseite der Ventura Linarolo zugeschriebenen Lira da braccio im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig (Inv. 780)⁹⁵ finden sich leider nur noch am äußeren Rand der Decke originale Hobelspuren. Sie wurde innen wohl großflächiger nachgearbeitet, möglicherweise als der neue Bassbalken eingesetzt wurde. Trotzdem gibt es an dieser Decke immer noch Stellen, an denen die Stärke bis auf ca. 6 mm ansteigt.⁹⁶ Ein gänzlich anderes Bild ergibt sich bei der Viola da gamba von Hans Pergette im Germanischen Nationalmuseum (Inv. MI 6).⁹⁷ Zwar sind auch hier die Deckenstärken asym-

⁹¹ Siehe Anm. 43.

⁹² Eventuell sind auch die von Martin Schleske in einer Violine des venezianischen Geigenbauers Domenico Montagnana gefundenen asymmetrischen Deckenstärken, die er als „asymmetrische Provokation“ bezeichnet, das späte Echo einer früheren Bautradition. Martin Schleske, „Modalanalyse im Geigenbau, Teil III. Praktische Konsequenzen“, in: *Das Musikinstrument* 41/7 (1992), 59.

⁹³ Um den neuen Bassbalken herum wurde die Decke in einem länglichen Oval geglättet, um eine bessere Leimfläche zu erhalten.

⁹⁴ Die Deckenstärken wurden 2012 von Thilo Hirsch und Klaus Martius mit einem Hacklinger-Messgerät abgenommen.

⁹⁵ Siehe auch Anm. 13.

⁹⁶ Die Deckenstärken wurden 2012 von Thilo Hirsch und Veit Heller mit einem Hacklinger-Messgerät abgenommen.

⁹⁷ Siehe auch Anm. 44.

metrisch verteilt, die dickeren Bereiche sind jedoch wie zu einer Art Wulst auf der Bass-Seite zusammengezogen, so dass zumindest im Streiflicht der Eindruck eines aus dem massiven Deckenholz gearbeiteten Bassbalkens entsteht.⁹⁸ Die Decken der fünf Streichinstrumente aus dem Freiberger Dom sind ebenfalls asymmetrisch in der Stärkenverteilung, allerdings so unterschiedlich, dass sich kein durchgehendes Konstruktionsprinzip daraus ableiten ließ.⁹⁹

Aus den Ergebnissen der Deckenstärkenmessungen wurden Höhenkurven extrapoliert, die auf die Rekonstruktion der *Viola da gamba* nach Ganassi übertragen werden konnten (Abb. 18).

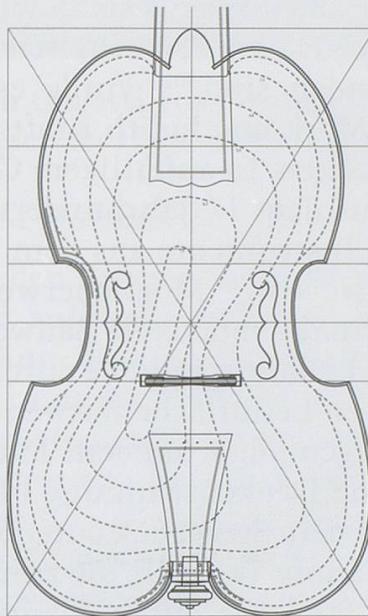


Abb. 18: Plan der *Viola da gamba* nach Ganassi mit asymmetrischen Deckenstärken.
Zeichnung: T. Hirsch

Um vor dem Bau der Instrumente eine Idee von den akustischen Eigenschaften dieser asymmetrischen Deckenstärkenverteilung zu bekommen, wurde diese anhand eines 3D-Modells am Institut für Wiener Klangstil (IWK) am Computer simuliert.¹⁰⁰ Die akustische Relevanz dieser besonderen Deckenkonstruktion konnte durch die Simulation bestätigt werden. Die Steg-Admittanz zeigte deutlich, dass eine asymmetrische Decke akustisch sehr viel effizienter ist, indem von der zugeführten Energie viel mehr wieder abgestrahlt wird als bei einer symmetrischen Konstruktion.¹⁰¹

⁹⁸ Die Deckenstärken wurden 2012 von Thilo Hirsch und Klaus Martius mit einem Hacklinger-Messgerät abgenommen.

⁹⁹ Die Deckenstärken-Diagramme aller fünf Streichinstrumente aus dem Freiberger Dom wurden freundlicherweise von Veit Heller vom Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig zur Verfügung gestellt.

¹⁰⁰ Das 3D-Modell des Instruments wurde von René Racz (Basel) auf der Basis der von Thilo Hirsch gezeichneten Pläne erstellt.

¹⁰¹ Näheres hierzu im Beitrag von Vasileios Chatzioannou im vorliegenden Band.

Obwohl die Frage nach der Deckenkonstruktion zentral war, wurde auch für die übrigen Elemente der Innenkonstruktion (Zargen, Unterklotz, Oberklotz, Halsansatz, Boden, Bodenbalken) versucht, die verschiedenen Möglichkeiten eingehend gegeneinander abzuwägen.

Zargen

Für eine Konstruktion des Zargenkranzes aus gebogenen dünnen Holzbrettchen, wie sie die Abbildungen bei Ganassi vermuten lassen, gibt es hauptsächlich zwei Möglichkeiten: Einmal das freie ‚Aufschachteln‘, wobei der Zargenkranz freistehend auf dem Boden zusammengesetzt wird, sowie andererseits das Verwenden einer Innenform. Da an den erhaltenen Instrumenten Hinweise auf beide Techniken zu finden sind,¹⁰² wurde es den Instrumentenbauern Stephan Schürch, Günther Mark und Judith Kraft freigestellt, ob sie mit oder ohne Innenform arbeiten wollten. In auffälligem Gegensatz zu vielen erhaltenen Streichinstrumenten aus dem 17. Jahrhundert stand die Beobachtung an mehreren der untersuchten Instrumente aus dem 16. Jahrhundert, dass diese auffallend dicke Zargen aufweisen.¹⁰³ Möglicherweise ist auch dies ein ‚archaisches‘ Merkmal, das noch an die monoxyle Bauweise des späten Mittelalters erinnert. Andererseits ist so keine zusätzliche durchgehende Zargen-Bereifung zur Verbreiterung der Decken-Leimfläche notwendig.¹⁰⁴

Die unterschiedlichen Zargenhöhen auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* könnten auf eine zusätzliche Deckenspannung über einem leicht gewölbten Zargenkranz hinweisen, um dem Stegdruck entgegenzuwirken. Auch dies war eine im 16. Jahrhundert bekannte Technik, die zum Beispiel bei den Freiberger Instrumenten Verwendung fand. Da durch das forcierte Herunterbiegen der Decke auf die unterschiedlichen Höhen des Zargenkranzes an einigen Punkten größere Kräfte entstehen, wurden sechs Stückreifchen an den entsprechenden Stellen eingeleimt, wie sie auch bei den beiden Freiberger Bassgeigen dokumentiert sind. Bei unseren Nachbauten wurden die Ecken und die Fuge von Zargen und Boden zur Stabilisierung mit Leinenstreifen verstärkt (Abb. 19).

¹⁰² Hinweise auf die Verwendung einer Innenform könnten die Löcher in den Zargen der Vihuela „Guadalupe“, Paris, (Musée Jacquemart-André) und der Vihuela Inv. E.0784, (Paris, Musée de la Musique) liefern. Auch im Lautenbau des frühen 16. Jh. wurde meist eine Innenform für die Lautenmuschel verwendet. Die Streichinstrumente aus dem Freiberger Dom (wie zahlreiche andere) wurden sicher ohne Innenform gebaut, da die Zargenumrisse sehr unsymmetrisch sind, und Decken- und Boden-Umriss überdies nicht übereinstimmen.

¹⁰³ Die Viola da gamba von Ventura Linarol (GNM, Inv. MI 404) besitzt im Unterbügel-Bereich Zargenstärken von 2.8 mm, die Bassgeige N. 10 aus dem Freiberger Dom 3.1–4.3 mm und die Vihuela „Guadalupe“ im Musée Jacquemart-André in Paris ca. 2.5 mm.

¹⁰⁴ Dass gebogene Reifchen allerdings nicht unbekannt waren, sieht man an den profilierten gebogenen Außenreifchen der Viola da gamba in Raphaels *Verzückung der Heiligen Cäcilie* (ca. 1514) – siehe Abb. 15.

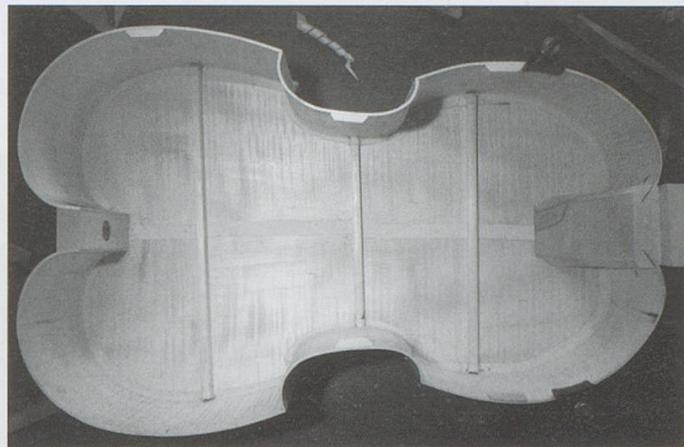


Abb. 19: Viola da gamba nach Ganassi von Stephan Schürch, Burgdorf. Zargenkranz, Unterklotz, durchgesetzter Hals, Bodenbalken. Foto: T. Hirsch

Unterklotz, Oberklotz und Halsansatz

Der Unterklotz gehört zu den Bauteilen, die in der Ikonographie des 16. Jahrhunderts nie sichtbar sind, auf deren Vorhandensein man aber indirekt durch den Umstand schließen kann, dass der gedrechselte Knopf, an dem der Saitenhalter angehängt ist, nicht nur in der Zarge stecken kann, sondern in einem massiven Holzblock innerhalb der Zargen verankert sein muss. Für den vorliegenden Nachbau haben wir uns für einen zwischen die beiden ‚Backen‘ der Unterzargen geleimten Unterklotz entschieden.

Für die Verbindung von Zargenkranz und Hals gab es schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts unterschiedliche Lösungen. Im Lautenbau war die Verwendung eines Oberklotzes mit stumpf angeleimtem und mit einem Nagel von innen gesicherten Hals schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblich und wurde vielleicht zu diesem Zeitpunkt schon auf den Streichinstrumentenbau übertragen. Eine andere Möglichkeit ist der sogenannte ‚durchgesetzte‘ Hals mit seitlich eingesägten Schlitten, in welche die mit Leim bestrichenen Zargen hineingesteckt und verkeilt wurden. Diese bis ins 19. Jahrhundert dokumentierte Bautechnik ist sowohl an den beiden erwähnten Vihuele da mano in Paris,¹⁰⁵ als auch an den Freiberger Streichinstrumenten zu sehen.

Da die Proportionen von Ganassis Gamben mit ihren langen Hälsen noch sehr an die Vihuela da mano erinnern, wurde für den Nachbau eine Zargen/Hals-Verbindung analog zu den beiden Vihuele da mano in Paris gewählt (Abb. 20).

¹⁰⁵ Vihuela „Guadalupe“, Paris, Musée Jacquemart-André und Vihuela Inv. E.0784, Paris, Musée de la Musique.

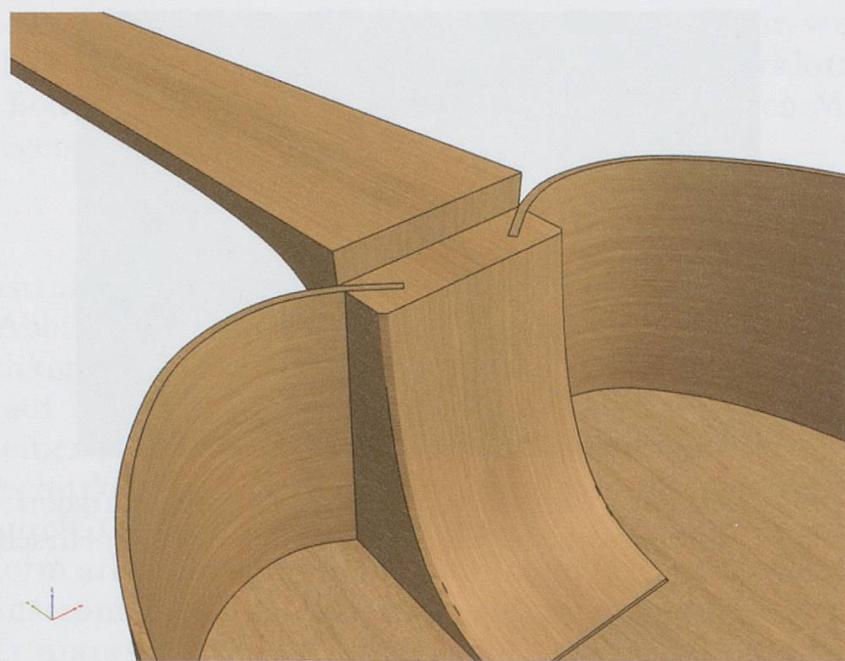


Abb. 20: Viola da gamba nach Ganassi, 3D-Modell. Durchgesetzter Hals mit eingesägten Schlitten. Zeichnung: T. Hirsch, 3D-Modell: René Racz

Boden

Wie bereits erwähnt, könnte an der zentralen Viola da gamba auf dem Isenheimer Altar möglicherweise ein Bodenbalken im Schalloch sichtbar sein. Dies wäre in der Tat der einzige Beleg in der Ikonographie des 16. Jahrhunderts für dieses Konstruktionselement. An erhaltenen Instrumenten finden sich hauptsächlich zwei Varianten: Böden ohne Bebalkung, die dafür entsprechend dicker sind,¹⁰⁶ oder etwas dünnere Böden mit einer Bebalkung, wie sie schon seit dem 15. Jahrhundert für die Stabilisierung der dünnen Decken im Lautenbau üblich war.¹⁰⁷ Die Viola da gamba von Hans Pergette im GNM (Inv. MI 6)¹⁰⁸ weist hier noch eine weitere Besonderheit auf, da ihre drei wahrscheinlich originalen Bodenbalken leicht asymmetrisch eingeleimt sind. Dies wurde entsprechend für die Ganassi-Rekonstruktion übernommen, da die Asymmetrie ja bereits bei der Decke ein wichtiges Gestaltungsprinzip war.

¹⁰⁶ Die Viola da gamba von Ventura Linarol im GNM (Inv. MI 404) hatte wahrscheinlich ursprünglich keine Bebalkung, der Boden ist mit 5–6 mm entsprechend dick.

¹⁰⁷ Im ca. 1440 entstandenen Traktat von Henri Arnault von Zwolle ist ein Lautenumriss mit mehreren Deckenbalken („pons“) abgebildet. Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 7295, fol. 132. Abb. bei: Schlegel, Lüdtke, *Die Laute* (wie Anm. 29), 37.

¹⁰⁸ Die Bodenstärken der Viola da gamba von Hans Pergette (GNM, Inv. 6) betragen 3–4 mm.

III. Oberflächenbehandlung

Ein weiterer wichtiger Punkt der Überlegungen war die Oberflächenbehandlung der Instrumente. Im 16. Jahrhundert zeigt sich in der Ikonographie entweder eine insgesamt helle Färbung der Instrumente, wie zum Beispiel in Raphaels *Verzückung der Heiligen Cäcilia* (ca. 1514),¹⁰⁹ oder nur die Decke ist hell, und Zargen, Hals und Wirbelkasten sind um einiges dunkler, wie beispielsweise in dem Luca Coltellini zugeschrieben Fresko mit musizierenden Engeln in S. Maria della Consolazione in Ferrara (ca. 1510–1515).¹¹⁰ Die Idee eines in einem einheitlichen dunklen Farbton lackierten Streichinstruments erscheint in der Ikonographie erst im 17. Jahrhundert.

Ausgehend von Balthazar Souliers Forschungen über historische Lacke an Lauten aus dem frühen 16. Jahrhundert¹¹¹ hat Simon Glaus von der Geigenbauschule Brienz einen Lack auf der Basis von Lärchenharz, Leinöl und Calcium entwickelt, der sehr ähnliche Eigenschaften aufweist, wie die originalen Lauten-Lacke.¹¹² Das Eindringverhalten und die Schichtdicke wurden von Balthazar Soulier durch lichtmikroskopische Untersuchungen – im Vergleich zu seinen Forschungsergebnissen an originalen Lauten-Lacken¹¹³ – überprüft und bestätigt (Abb. 21 und 22).

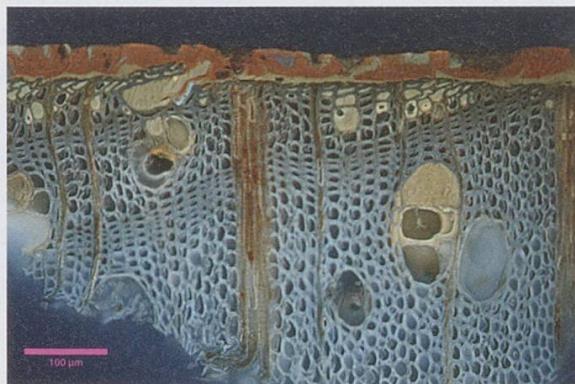


Abb. 21: Lichtmikroskopische Untersuchung durch Balthazar Soulier, 2010: Laute von Hans Frei, ca. 1540, KHM Wien, Inv. SAM 29, originaler Lack auf Lautenspan. Foto: B. Soulier



Abb. 22: Lichtmikroskopische Untersuchung durch Balthazar Soulier 2013: Firnis für Renaissance-Viola da gamba mit dem von Simon Glaus (Geigenbauschule Brienz) hergestellten Lack auf Ahornholz. Foto: B. Soulier

¹⁰⁹ Siehe Anm. 38 und Abb. 15.

¹¹⁰ Siehe Anm. 58.

¹¹¹ Balthazar Soulier, *Historische und materialanalytische Studie zu Lautenfirnissen der italienischen Renaissance*, Diplomarbeit, Staatliche Akademie der bildenden Künste Stuttgart 2010.

¹¹² Siehe Lackrezept im Anhang 3 zu diesem Artikel.

¹¹³ Beispielsweise dem originalen Lack an einer Laute von Hans Frei, ca. 1540 im Kunsthistorischen Museum in Wien, Inv. SAM 29.

IV. Erfahrungen mit den rekonstruierten Instrumenten

Nachdem alle relevanten Informationen gesammelt und die Entscheidungen zu konstruktiven Details getroffen waren, wurden drei verschiedene Instrumentenbauer mit den Nachbauten beauftragt. So sollte der Einfluss der individuellen Arbeitsweisen auf das Resultat untersucht werden.¹¹⁴ Schon beim ersten Anspielen des Prototyps von Stephan Schürch (Burgdorf/CH) im Dezember 2012 zeigte sich, wie gut das Instrument funktioniert. Im Gegensatz zu bisherigen Versuchen mit Instrumenten ohne Stimmstock hat es keine ‚Wölfe‘, welche die Ansprache erschweren würden. Die sehr singende und klare Höhe kommt dem von Ganassi benützten Umfang bis zum hohen e² zugute. In der Tiefe nimmt die Intensität dagegen etwas ab. Die tiefste Saite scheint aber auch schon bei Ganassi keine zentrale Rolle gespielt zu haben. In diese Richtung deuten zumindest die Hinweise in der *Regola Rubertina* und der *Lettione Seconda*, dass viele Gambisten alles eine Quarte höher transponieren und deswegen nur die fünf oberen Saiten benützen würden.¹¹⁵

Nach den positiven Erfahrungen mit dem ersten Instrument wurden auch die beiden weiteren Viole da gamba von Günther Mark (Bad Rodach/DE) und Judith Kraft (Paris/FR) im Frühjahr 2013 fertiggestellt. Alle drei Instrumente zeigen trotz der individuell unterschiedlichen Arbeitsweise ähnliche klangliche Grundcharakteristika. Die vorhandenen Unterschiede, beispielsweise in den leicht abweichenden Frequenzen der wichtigsten Decken-Resonanzen, konnten anhand von weiteren Untersuchungen am Institut für Wiener Klangstil visualisiert und verifiziert werden.¹¹⁶ Alle drei Instrumente erklangen erstmals im Mai 2013 am Symposiumskonzert zum Abschluss des Forschungsprojekts. Es trug den Titel: *Co 'l dolce suono – Virtuose venezianische Musik aus dem Künstlerkreis um Silvestro Ganassi, Adriano Willaert und Polissena Pecorina*, gespielt vom ensemble arcimboldo (Abb. 23).

¹¹⁴ Als Teil des Forschungsprojekts dokumentierten alle drei Instrumentenbauer den Nachbau. Diese mit zahlreichen Abbildungen illustrierten Berichte sind auf der Forschungsplattform der Schola Cantorum Basiliensis www.rimab.ch zugänglich.

¹¹⁵ Siehe auch Anm. 36. „E perche il piu di sonatori si sona le viole una quarta piu alte de la prima regola nostra: però voglio insegnarti il ditto modo“ (Und weil die meisten Spieler die Violen eine Quarte höher als in unserer ersten Regel spielen, deshalb will ich dich diese Art lehren, und zwar in der vierten Regel), *Regola Rubertina*, Kap. XVIII, fol. [E3r].

„dapoi el si ha la prattica del sonar unaquarta piu alta laqual e quella che supplisse per il sonar con le cinque corde“ (Ferner gibt es das Verfahren, eine Quarte höher zu spielen, das dem Spielen mit fünf Saiten dient) *Lettione Seconda*, Kap. XXII, fol. Ir.

¹¹⁶ Zwei der nachgebauten Viole da gamba wurden 2013 am Institut für Wiener Klangstil (IWK) untersucht. In einem schalltoten Raum wurde mit einem Impuls-Hammer die Steg-Admittanz gemessen und mit den Simulations-Ergebnissen am 3D-Modell verglichen. Das strukturelle Verhalten der Decke wurde anhand der Laser-Interferometrie sichtbar gemacht. Weiteres hierzu im Beitrag von Vasileios Chatzioannou im vorliegenden Band.



Abb. 23: ensemble arcimboldo, Viola da gamba und Leitung: T. Hirsch, Symposiumskonzert *Co 'l dolce suono*, Mai 2013. Foto: Susanna Drescher

Das Konzertprogramm basierte größtenteils auf den im *Dialogo della musica* von Anton Francesco Doni 1544¹¹⁷ und bei Ganassi in der *Lettione Seconda*¹¹⁸ beschriebenen musikalischen Treffen des venezianischen „sacro & divino collegio“ unter der Leitung von Adrian Willaert. Das bei Doni und Ganassi überlieferte Repertoire ermöglichte es, die ‚neuen‘ Viole da gamba im Zusammenspiel mit Renaissancelaute, Renaissance-Blockflöten, Renaissancevioline und Gesang in verschiedensten Instrumenten- und Klangkombinationen zu erproben. Ein weiteres Ziel des Konzerts war es, die von Ganassi in der *Fontegara* notierten, teilweise sehr ungewöhnlichen Diminutionen, sowohl solistisch, als auch im Ensemble einzusetzen. Hier bewährte sich die schnelle Ansprache der drei Viole da gamba, die eine sehr klare und durchsichtige Ausführung der virtuosen Diminutionen ermöglichte.

Ausblick

Obwohl die drei rekonstruierten Viole da gamba zum Zeitpunkt des Symposium im Mai 2013 erst wenige Monate alt waren, boten sie doch beeindruckende klangliche und musikalische Möglichkeiten. Diese sollen in den nächsten Jahren durch das *ensemble arcimboldo* und die Studierenden der Schola Cantorum Basiliensis noch vertieft und dokumentiert werden. Auch

¹¹⁷ Antonfrancesco Doni, *Dialogo della mvsica*, Venedig: Sciroamo Scotto 1544, fol. [aa1v] (im Widmungsschreiben des Tenor-Stimmbuchs). Weitere Informationen dazu im Artikel von Martin Kirnbauer in diesem Band.

¹¹⁸ *Lettione Seconda*, Widmung, fol. Aii v.

die Resultate der nach Projektende am Institut für Wiener Klangstil durchgeführten Untersuchungen an den fertiggestellten Instrumenten werden in weitere Nachbauten einfließen.¹¹⁹

Die „Transformation der Klanglichkeit“, wie sie im Titel dieses Forschungsprojekts genannt war, ist also, fast 500 Jahre nach Ganassi, noch nicht abgeschlossen, sondern bietet Raum für weitere spannende Entdeckungen.

Anhang 1:

Maß- und Proportionstabelle der Rekonstruktion auf der Basis einer venezianischen Oncie von 28.98 mm (auf halbe Millimeter gerundet):

Nr.	Element	Proportion	mm
1	Grundquadrat	13 venezianische Oncie	377
2	Rechteck	8/5 aus dem Grundquadrat	603
3	untere Breite	Lage bei 1/5 des Grundrechtecks	
4	untere Breite	Basislänge des Grundquadrats	377
5	untere Ecken	Lage bei 2/5 des Grundrechtecks	
6	Schalllochkerben	Lage bei 1/2 des Grundrechtecks	
7	obere Ecken	Lage bei 3/5 des Grundrechtecks	
8	obere Breite	5/6 des Grundquadrats	314
9	Mensur (schwingende Saitenlänge)	6/5 des Grundrechtecks	723.5
10	Zargenhöhe am Unterklotz	4 1/3 Oncie	125
11	Zargenhöhe am Halsfuss	3 1/2 Oncie	101.5

¹¹⁹ Siehe Anm. 116.

Anhang 2:

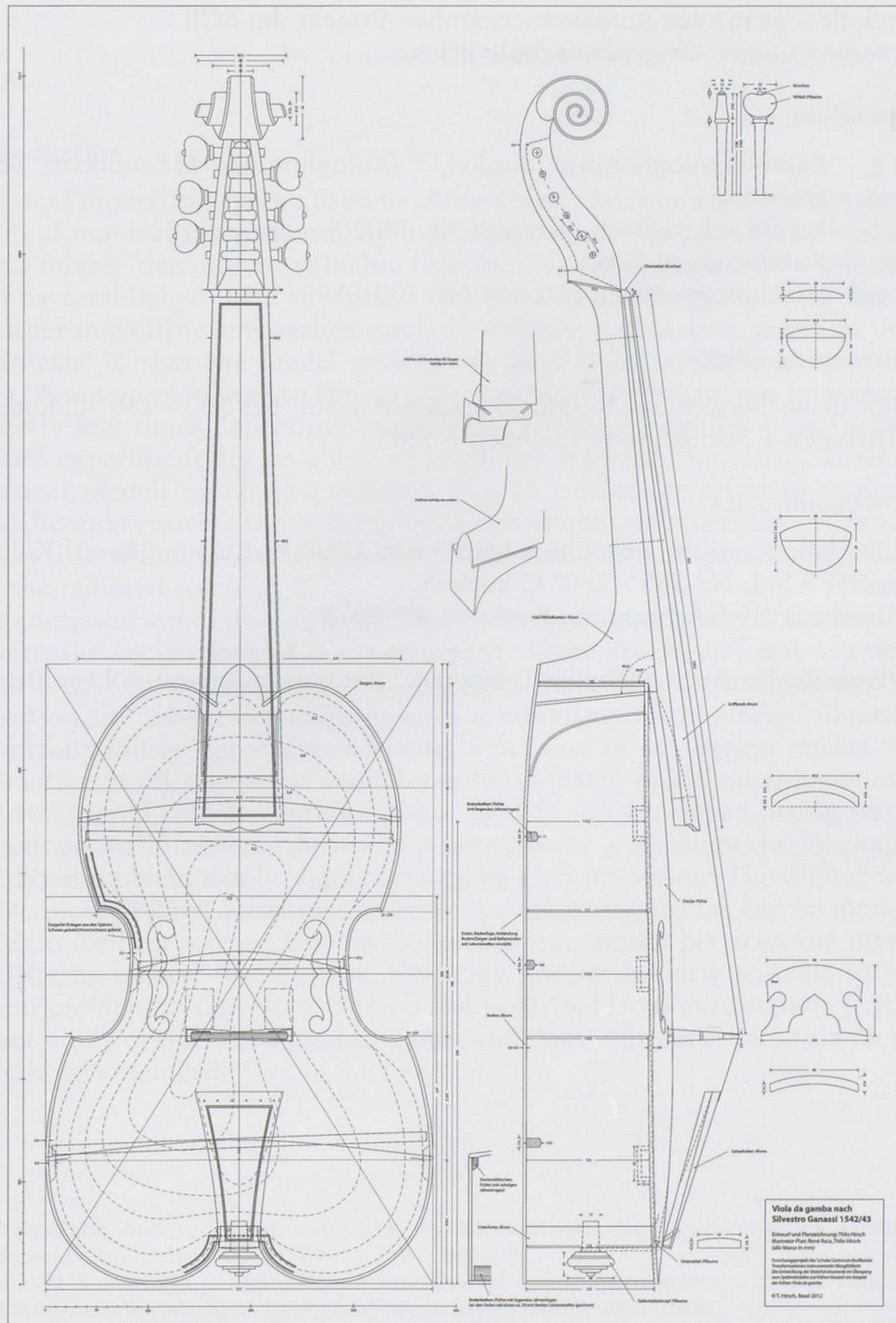


Abb. 24: Instrumenten-Plan, Entwurf und Planzeichnung: Thilo Hirsch, Illustrator-Plan: René Racz, T. Hirsch

Anhang 3:

Öllack-Rezept für das Renaissancegamben-Projekt der SCB
von Simon Glaus, Geigenbauschule Brienz

Materialien:

300 g Lärchenkolophonium dunkel,¹²⁰ (Kolophonium Manufaktur Seitz,
Dornach)
300 g Leinöl schwedisches, (Kremer Nr. 73020)
4,5 g Kalziumoxyd CAO
100 ml Balsamterpentinöl (Kremer Nr. 70010)

Kochvorgang Leinöl:

Leinöl in Becherglas auf Keramikheizplatte 4 Std. bei 260°–280° C kochen.
(Aufheizzeit 1 Std, gesamte Kochzeit 5 Std.)

Kochvorgang Lack:

Lärchenkolophonium, gekochtes Leinöl und CAO in Kolgenglas auf Kolben-
heizgerät 3 Std. bei 260°–280° C kochen.
(Aufheizzeit 1¼ Std., gesamte Kochzeit 4¼ Std.)

Am Ende der Kochzeit bei hoher Temperatur mit Balsamterpentinöl verdünnen.

¹²⁰ Das Kolophonium besteht zu 100% aus Lärchenharz, aus welchem nur Verunreinigungen (wie z. B. Nadeln etc.) entfernt wurden. Anschließend wurde das Rohharz bei ca. 232°C über 9 Stunden unter Luftdurchfluss destilliert.

THE COMPUTER-AIDED RECONSTRUCTION
OF AN EARLY VIOLA DA GAMBA

by VASILEIOS CHATZIOANNOU

Introduction

Physical modelling can be used to characterise the sound generation mechanism of musical instruments. By modelling the oscillations of the vibrating parts of the instrument, valuable information about its acoustic properties can be established. The advantage of a physics-based approach (as opposed to other modelling approaches, such as additive, subtractive, granular or FM synthesis) is that the model parameters have a direct physical interpretation. Parameters related to the geometry of the instrument can be measured directly and those depending on material properties can be either approximated experimentally or obtained from the relevant literature. Therefore, physical modelling offers a valuable tool to predict the effect of structural modifications during the making of an instrument. Furthermore, it can help determine which properties of the instrument are perceptually significant for the radiated sound.

A computer simulation is based on a numerical description of the laws that govern the oscillations of the instrument. There are several ways to obtain such a description. An extensive study of modelling techniques has been based on the modal decomposition of a vibrating object whose vibrational behaviour can be approximated using a number of oscillating modes. Such a practice is referred to as modal synthesis (MS).¹ Based on this approach, the functional transformation method (FTM) was developed, using transfer functions, still based on the assumption that the solution of the mechanical vibration problem can be approximated by a set of modes.² The digital waveguide method (DWG) assumes instead that vibrating objects can be modelled using travelling waves.³ Due to the lack of interaction between the invoked oscillating modes, the above methods are not particularly suitable for non-linear problems.⁴ Therefore, if the focus is shifted from pure sound synthesis to the study of the sound production mechanism, a direct simulation method should be employed.

¹ Jean-Marie Adrien, „The missing link: modal synthesis“, in: *Representations of Musical Signals*, Cambridge, MA: MIT Press 1991, 269–298.

² Rudolf Rabenstein, „Digital Sound Synthesis of String Instruments with the Functional Transformation Method“, in: *Signal Processing* 83 (2003), 1673–1688.

³ Julius O. Smith, *Music Application of Digital Waveguides*, Stanford: CCRMA 1987.

⁴ Vasileios Chatzioannou, *Forward and Inverse Modelling of Single-reed Woodwind Instruments with Application to Digital Sound Synthesis*, PhD Thesis Queen's University Belfast, N. Ireland 2010.

Describing the vibrating system using partial differential equations derived from physical laws, it is possible to obtain a numerical approximation of the solution. The discretisation of the underlying equations is often carried out using the Finite Difference Method which has been widely used in the field of musical acoustics. When modelling complex geometries which cannot be easily approximated by symmetric, rectangular grids, the finite element method can be employed.⁵ This method approximates a solution over a discretised domain, making use of a collection of basis functions that have a relatively simple form. The COMSOL software provides the interface for the definition and solution of such problems within various fields of physics, as well as the coupling between them (e.g. acoustic-structure interaction models).

Within the presented project, the vibrating body of a viola da gamba (viol) is simulated, and its frequency response calculated, given the material properties of the instrument. This curve reveals useful information on the vibrating properties of a resonating body and is often considered for the quality testing of bowed string instruments.⁶ The effect of changes in both the geometry and the materials during the construction of an instrument can be thus analysed, revealing the trajectories towards which such changes contribute. Furthermore, an eigenfrequency analysis can be carried out in order to visualise the different vibrating modes of the instrument.

Physical modelling

The objective of this paper is to predict the acoustical and vibrational properties of an early viola da gamba, the construction of which is based on illustrations and descriptions by Silvestro Ganassi.⁷ A thorough examination of both iconographical sources and preserved instruments has led to a hypothesised geometry for the instrument.⁸ A particular feature of this geometry is its asymmetric design, involving a variable thickness at the belly of the instrument and the absence of a bass bar and a sound post. The structural and acoustical properties of such a design can be analysed using a physical modelling approach, based on the finite element method.

⁵ Gwynne Evans, Jonathan Blackledge and Peter Yardley, *Numerical Methods for Partial Differential Equations*, London: Springer 1999.

⁶ Jesús Alonso Moral and Erik Jansson, „Input Admittance, Eigenmodes, and Quality of Violins“, Speech Transmission Laboratory, Quarterly Progress and Status Report/STL-QPSR 23 (1982), 60–75.

⁷ Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig: l'autore 1542; ders., *Lettione seconda*, Venedig: l'autore 1543.

⁸ Thilo Hirsch, „An Evidence-based Reconstruction of a Viol after Silvestro Ganassi“, Paper presented at the Galpin/CIMCIM Conference ‚Musical Instruments – History, Science and Culture‘, Oxford, UK, Faculty of Music, 25–29 July 2013. This can be found, with further information including illustrations and sound recordings, at <http://www.rimab.ch/content/research-projects/project-early-bowed-instruments> (26.8.2017). See also the article by Thilo Hirsch in this volume.

For numerical purposes the viol is discretised using a number of tetrahedral elements, as depicted in Figure 1. The surrounding air domain also has to be discretised in a similar fashion. In order to accurately capture the acoustic radiation in the air, at least ten elements per wavelength need to be considered. Therefore, a frequency dependent mesh has been constructed, suitable for modelling wave propagation up to a fundamental frequency of 700 Hz. For the discretisation of the viol body no such restriction was imposed, since the mesh is already fine enough, in order to account for the complex geometrical shape of the instrument.

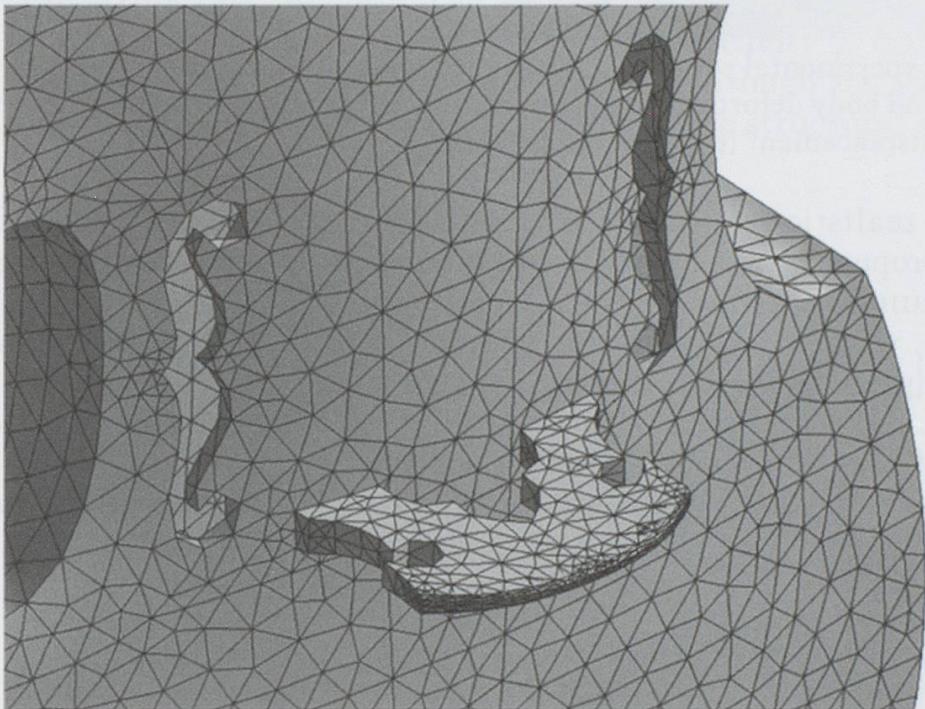


Figure 1: Mesh for the finite element simulation. (detail: surrounding air domain omitted for visualization). 3D-model: René Racz

In accordance with experimental admittance measurements (see Figure 2, left) simulations are carried out in the frequency domain where a unity force is applied to one side of the bridge and the resulting mobility (acceleration) is measured on the other side. At the same time, the 'acoustic efficiency' of the instrument can be evaluated by calculating the sound pressure emitted by the same excitation (in this case measured 0.5m in front of the sound holes). However, before proceeding with the frequency-domain simulations, it is necessary to consider the static load presented to the instrument by the tension of the strings. Knowing the material properties of the (gut) strings and the angles at which they are stretched over the bridge, it is possible to calculate that the resulting vertical force at the bridge (due to the tension of all six strings of the instrument) is approximately 47 N. Figure 2 (right) illustrates the deformed shape of the instrument due to this static load. In order to calculate the vibrational properties of the instrument, a harmonic excitation has to be superimposed on to this deformed state.

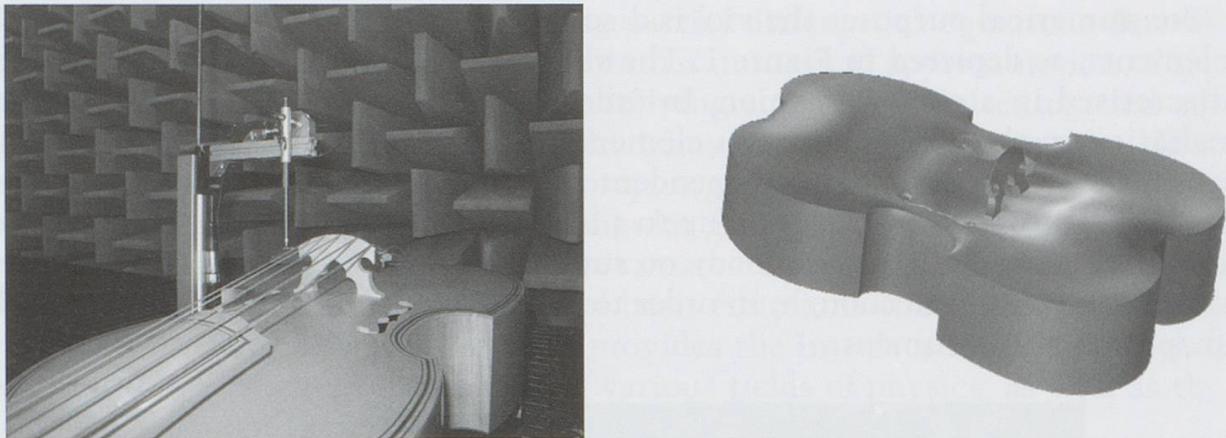


Figure 2: Experimental setup for admittance measurements (left: Photo Thilo Hirsch) and body deformation due to string tension, illustrated using an exaggerated displacement (right: graphics IWK).

Finally, a realistic simulation of the instrument requires knowledge of the material properties of the wood used during construction. The parameter values used for numerical simulations, extracted from several references⁹, are given in Table 1, where ρ is the density (given in kg/m^3), E the Young's modulus of elasticity (given in GPa), ν the Poisson's ratio and G the shear modulus (given in GPa). L indicates longitudinal, R radial and T tangential direction and in the case of double subscripts the first letter refers to the direction of the stress and the second to that of the strain. The damping factor was set to 0.04.

Table 1: Material properties for the resonance woods used in the numerical simulations.

	E_R	E_L	E_T	ν_{TR}	ν_{RL}	ν_{TL}	G_{RL}	G_{LT}	G_{RT}	ρ
Red Maple	1.582	11.3	0.757	0.354	0.063	0.044	1.5	0.836	0.034	450
Sitka Spruce	0.866	11.1	0.477	0.255	0.04	0.025	0.71	0.677	0.033	450

⁹ See David E. Kretschmann, „Mechanical Properties of Wood“, in: *Wood Handbook. Wood as an Engineering Material*, General Technical Report FPL-GTR-190, Madison, WI: U.S. Department of Agriculture, Forest Service, Forest Products Laboratory 2010, 5–1 – 5–44; Christoph Buksnowitz, *Resonance Wood of Picea Abies*, PhD thesis University of Natural Resources and Life Sciences (BOKU), Vienna, 2006; and Neville Fletcher and Thomas Rossing, *The Physics of Musical Instruments*, 2nd edn., New York: Springer 2010.

Simulation results

For the numerical simulations, the body of the viol was surrounded by a spherical air domain of 70 cm radius, with a non-reflecting boundary condition (corresponding to an anechoic chamber). The inclusion of this air domain is necessary for accurate simulations (in contrast to structural simulations that only take into account the vibration of the instrument body); apart from imposing an extra boundary load to the surface of the instrument due to the surrounding fluid, it also allows for predicting the air resonances that are built within the viol, the lowest of which is crucial for the acoustical properties of any bowed-string instrument.¹⁰ The first two internal air resonances are depicted in Figure 3. In the first one, the whole air cavity is oscillating in phase (at a frequency of 123 Hz) and air is radiated through the sound holes, giving sufficient support to low frequency notes, where structural resonances are absent.

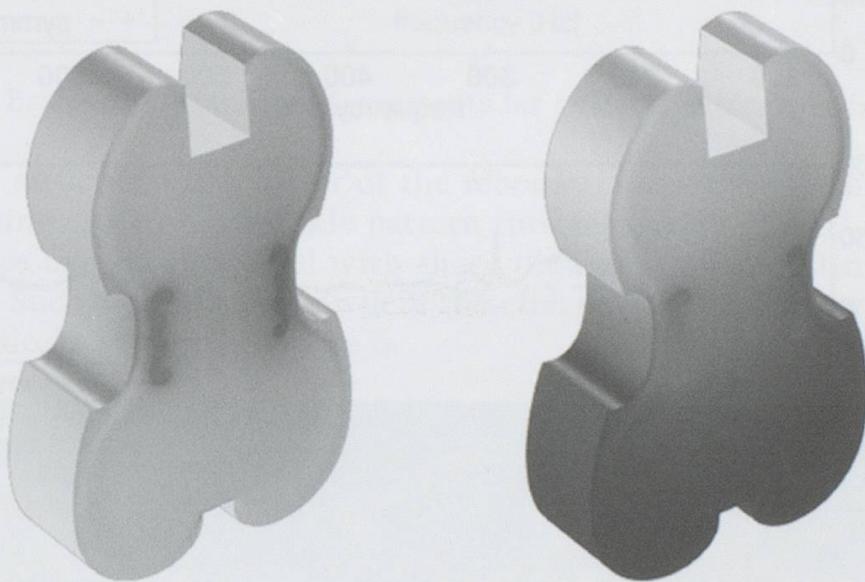


Figure 3: First two internal air resonances of the viol body, at 123 Hz (left) and 296 Hz (right). Graphics IWK

With the aid of numerical simulations, it is possible to predict the outcome of a quality testing carried out via admittance measurements. The acoustic efficiency of the postulated asymmetric design can be thus compared to an equivalent symmetric geometry, with a constant top-plate thickness of 4 mm. It can be observed (see Figure 4) that even though the bridge mobility is generally larger in the symmetric case, the sound radiated from the instrument is greater in the case of the asymmetric geometry. This can be explained by the

¹⁰ Murray Campbell, Clive Creatd and Arnold Myers, *Musical Instruments. History, Technology & Performance of Instruments of Western Music*, Oxford: Oxford University Press 2004.

fact that symmetric modes of vibration can result in an acoustic short-circuit effect, reducing the amount of sound radiation to the far field. The asymmetry of the structural modes (usually enforced in modern instruments by the usage of a bass bar and sound post) is enforced here by the variable thickness of the viol body. The effect of the air resonances inside the instrument cavity is illustrated by the sharp peaks (high Q-factor resonances) in the acoustic efficiency plot. They assist in reinforcing the radiation of the viol, especially in those frequency regions, where the bridge admittance retains low values.

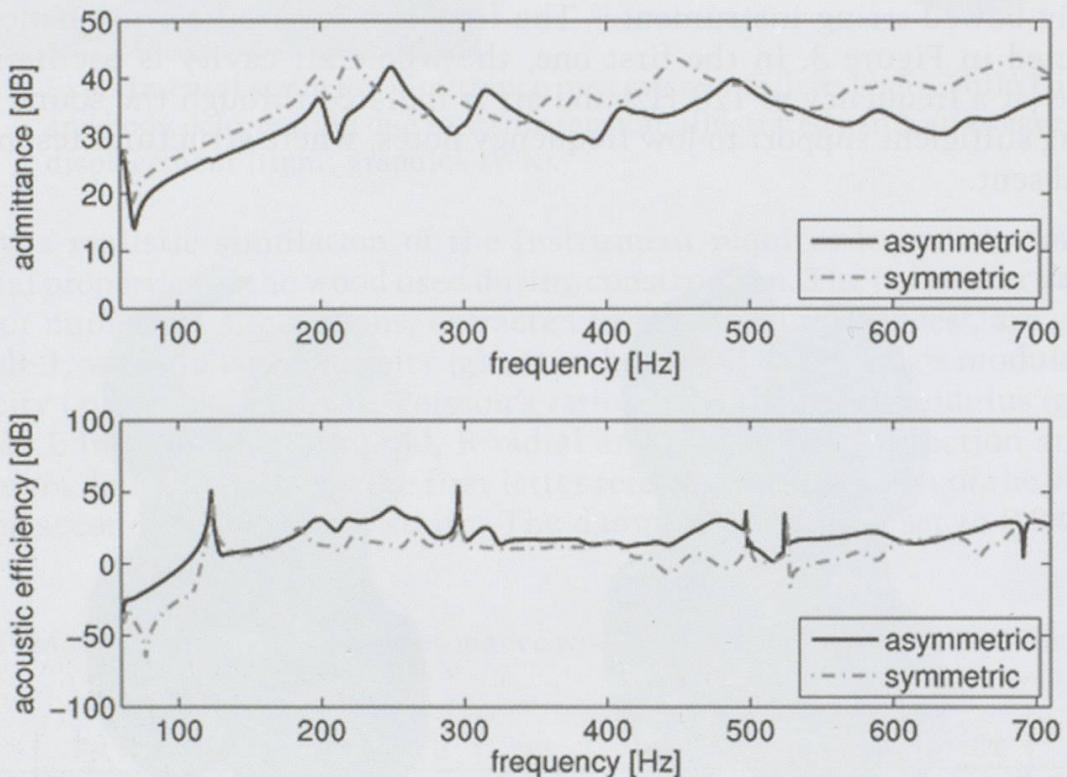


Figure 4: Simulated bridge admittance (top) and acoustic efficiency measured 0.5 m in front of the sound holes (bottom) for an instrument with an asymmetric (black solid line) and a symmetric (grey dashed line) top plate.

Experimental measurements

Three instruments were constructed based on the previously discussed geometry, two of which were transported to the Institute of Music Acoustics in Vienna for experimental measurements. The admittance of these instruments, measured inside an anechoic chamber, is depicted in Figure 5. Using an impulse hammer for the bridge excitation, allowed for tracking the applied force F_{hamm} which in practice is not constant. Dividing all frequency-domain data by F_{hamm} renders them comparable to simulations, using an excitation force of 1 N. Several additional structural resonances are present in the measured curves, as expected due to the complicated nature of the instrument, but the overall trend is similar to that of the simulated curve. Furthermore, both

experimental and simulated admittance curves show that, in the region of the first strong resonances, the system energy is spread along neighbouring peaks, with no admittance peak being distinctly higher. This results in the absence of wolf tones that often appear in bowed string instruments.

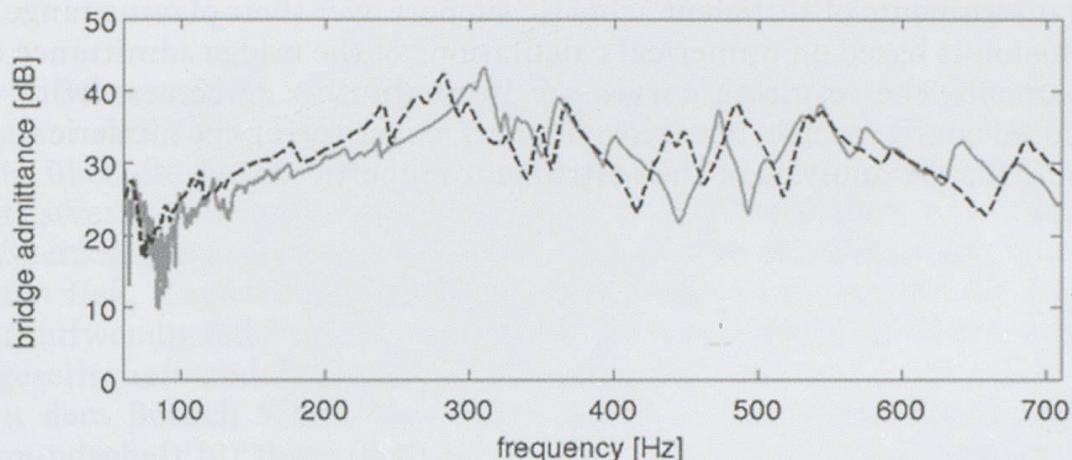


Figure 5: Bridge admittance measurements for two reconstructed instruments

Finally, the structural behaviour of the reconstructed instruments has been analysed using electronic speckle pattern interferometry (ESPI)¹¹ and the observed modes can be compared with those obtained from the finite element simulation. Such a comparison, where the effect of the asymmetric design is clearly visible, is shown in Figure 6.

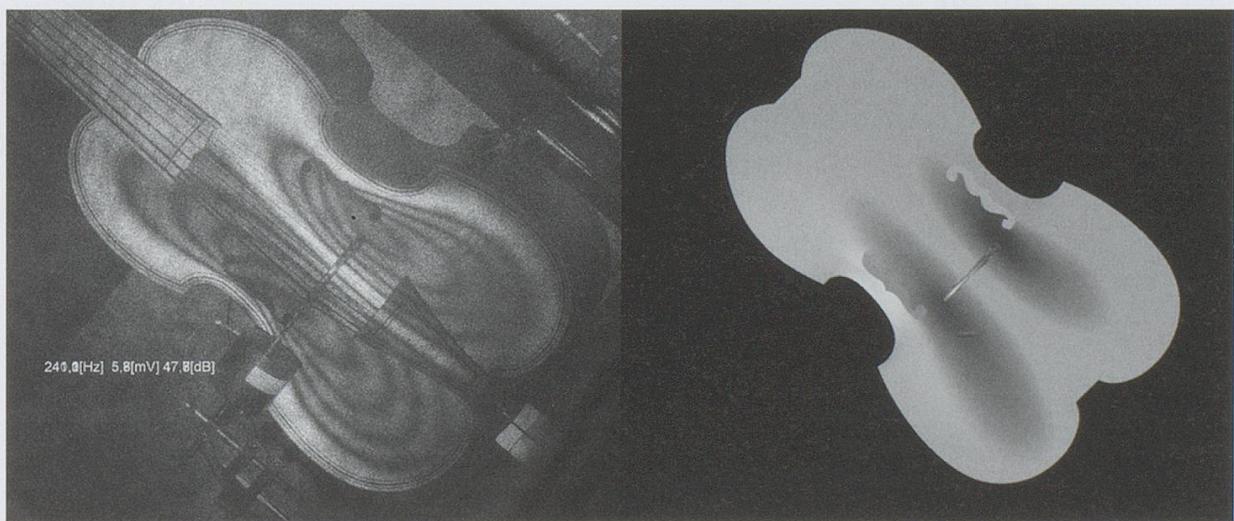


Figure 6: The first significant mode of vibration observed using ESPI (left) and simulation (right). Photo/graphics: IWK

Summary

¹¹ Thomas Moore and Sarah Zietlow, „Interferometric studies of a piano soundboard“, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 119 (2006), 1783–1793.

The structural and acoustic behaviour of a viola da gamba by Ganassi is analysed, using physics-based numerical simulations. An asymmetric design of a viol, without a bass bar or a sound post, is assumed and numerical simulations, using the finite element method, are employed to predict the oscillations of the instrument. It turns out that the hypothesised asymmetric design may yield instruments of sufficient acoustic support over their playing range. This conclusion is based on numerical calculations of the bridge admittance of the instrument. The resulting curves are in qualitative agreement with those measured on the reconstructed instruments, constituting the numerical model suitable for the analysis of the instrument properties.¹²

¹² The author would like to thank instrument makers Stephan Schürch, Günther Mark, and Judith Kraft for the construction of the viols and Thilo Hirsch, Prof. Dr. Thomas Drescher and Prof. Dr. Wilfried Kausel for motivating the presented research and managing the research project. This work was supported by the Swiss State Secretariat for Education, Research and Innovation SERI.