

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

Band: 35-36 (2011-2012)

Artikel: Ganassi im Kontext - Bemerkungen zur Biographie von Silvestro Ganassi und seinem musikalischen Umfeld

Autor: Kirnbauer, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868868>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 23.10.2024

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

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 *Letzione 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 Venetian 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 selbstkritischen 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[']arco Tasta da . de Siluestro ganassi dal fontego*, Venedig: l'autore 1542; Silvestro Ganassi, *Letzione seconda pur della prattica 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 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.

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 *Lettone 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 Bianco], Nr. 51), in dem sich einige dieser biographischen Informationen finden (mit herzlichem Dank an Bonnie Blackburn für den Hinweis).

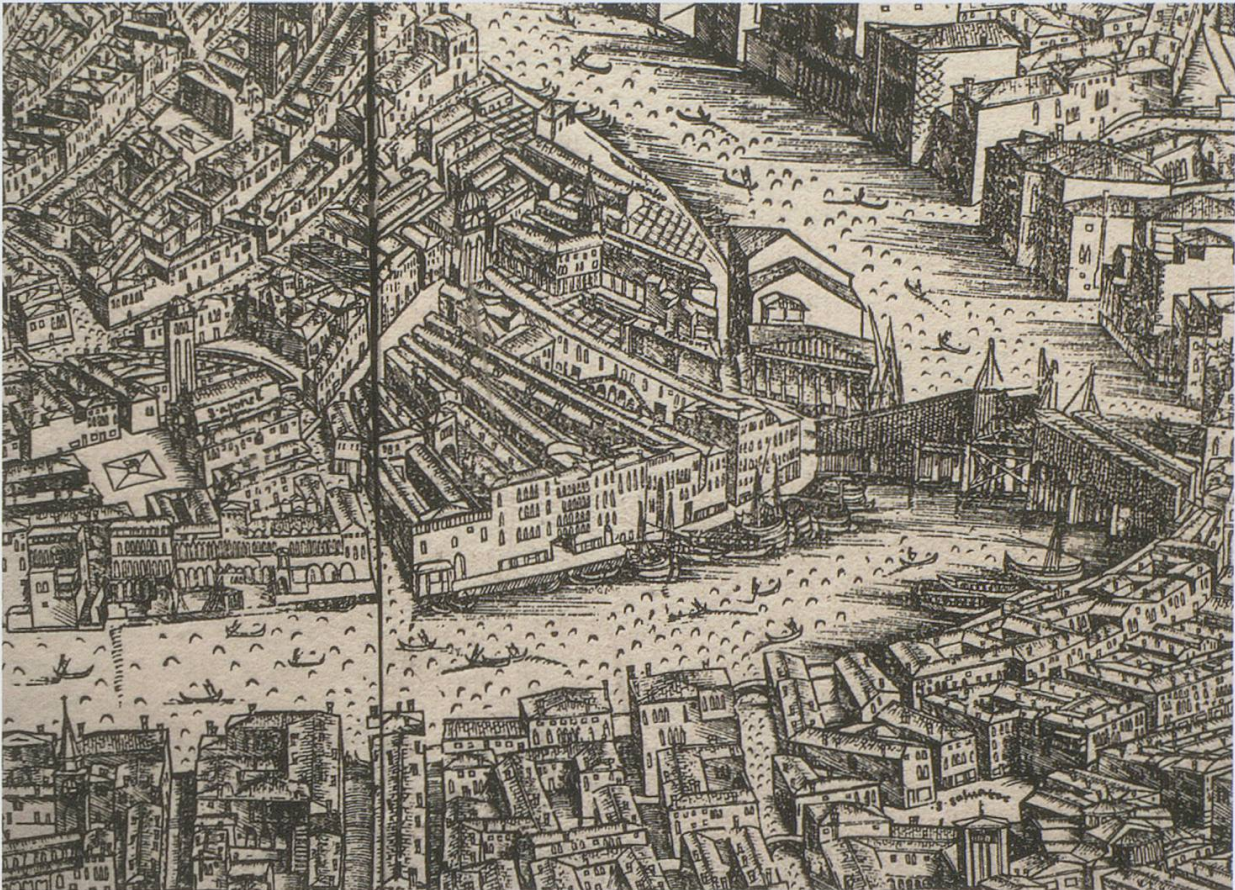


Abb. 1: Ausschnitt mit dem Canal Grande und der alten Rialto-Brücke aus dem Vogelschau-Plan Venedigs von Jacopo de' Barbari, Venedig: Anton Kolb 1500 (Photo T. Hirsch). Der „fontego della farina“ befindet sich genau rechts neben der Stosskante des aus mehreren Holzschnitten zusammengesetzten Plans.



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 stiften 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 intitulata Fontegara Le quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a eßo instrumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento de fiato 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 Wettfeiern 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 Schalmeyen, 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, Pagens 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 lirioni“ 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: *Ricerca* 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 Rialto 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 Mantova 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 l'auttore 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 Fiabanes ‚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 Fiabanes ‚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 e 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 *Letzione seconda*, wo es heißt „ad instantia de l'autore“ (auf Verantwortung des Verfassers) und noch expliziter in der *Letzione seconda*: „Stampata per l'autore 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 Holzschneider,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 *Letzione 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 Gamben 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 *Letzione seconda* verständlich, die Hildemarie Peter ziemlich zutreffend mit „Beflissenen 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 *Letzione seconda*, stellen hingegen Instrumente ins Zentrum, die dazu nicht unbedingt passen: die Violen da gamba.³⁴ In der *Letzione seconda* ist am Rande zusätzlich die Laute berücksichtigt. Zwar zeigte bereits das Titelbild der *Fontegara* drei Violen 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 traute (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 kennenlernte (vgl. Kirnbauer, „Armando Fiabanes ‚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, *Silvestro 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 *Letzione 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 de] 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; Katelijne 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 ausgabe 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 *Letzione 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: Scirolamo Scotto 1544, fol. [aa1v] (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“); *Letzione seconda*, Widmung fol. [A2r] („il quale col dignarui di hauere gia maestro“). Im Widmungsschreiben des handschriftlichen Diminutionsanhangs zum Wolfenbütteler Exemplar der *Fontegara* erwähnt Ganassi „alcune lezioni per la lira insieme ancora con la regola che insegna 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 *Letzione 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 *Letzione 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 *Viola 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 acconcie le parole; ch'io confessai non hauere saputo che cosa sia stata armonia nè miei giorni, aluo 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 Petrarca's, spiegelt wohl auch einen Teil des im Hause Capponis gepflegten Repertoires. Auch die in Anton Francesco Doni's *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 *Letzione seconda*, darunter explizit „acordar le Virole 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 Faible 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 *Letzione 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 Jacobo Franco (28. Dez. 1526): „lauti 1, lira 1, manacordo 1“; Lucietta Tiretta di Gerolamo dott. e nobile tarvisino (10. Mai 1529): „quatro lironi, cinque viole di piú sorte, quatro laut, con le sue casse, uno liuto d’arzeno con suo archeto de arzeno“ (hierbei könnte es sich um Schmuckstücke handeln); Maestri (de) prè Francesco can. Marc. (14. Nov. 1530): „due laut, 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 arpicordo, una lira cum l’archeto“; Marco Aurelio Seren (3. Sept. 1540): „in studio de dita camera (camera nova de suso) uno lauto piccolo 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 laut, due zamphogne“; Giacomo Barbaro (18. März 1551): „do laut uno pizolo et uno grando con la cassa, uno lauto in viola senza cassa“; Giovanni Lorenzo e Zaccaria de Griffalconi (1. Juni 1551): „un arpicordo 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 laut grandi et piccoli quatro 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 arpicordo 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 arpicordo piccolo, quatro laut da camera con le sue casse, do viole spagnole con le casse rotte, un zanfogna, una musicha de violoni [...] con soi archetti“.