

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 25 (1974)

Artikel: Studien zur Frühgeschichte der Violine

Autor: Geiser, Brigitte

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858870>

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: 12.12.2025

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

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 25

BRIGITTE GEISER

STUDIEN
ZUR FRÜHGESCHICHTE
DER VIOLINE

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

- Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr./DM 8.30
- Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 5.30
- Band 4: *Guido von Arezzo*
Biographisches und Theoretisches unter besonderer Berücksichtigung der sogenannten odonischen Traktate. Von Prof. Dr. Hans Oesch. 124 Seiten, kart. Fr./DM 9.80
- Band 5: *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*
Tabellarischer Werkkatalog über das Quellenmaterial mit Anhang. Von Prof. Dr. Kurt von Fischer. 132 Seiten, kart. Fr./DM 15.50
- Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 10.—
- Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr./DM 14.80
- Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt, Teil I: Textband: 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr./DM 17.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von Prof. Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr./DM 18.—
- Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 15.80
- Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Bern, 22. bis 29. September 1962. Kongreßbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr./DM 7.80
- Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr./DM 17.80

P 22733

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
PUBLICATIONS
DE LA SOCIÉTÉ SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 25

STUDIEN
ZUR FRÜHGESCHICHTE
DER VIOLINE

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT
VERLAG PAUL NEPT UND STUTTGART

BRIGITTE GEISER

25
P 22733

STUDIEN ZUR FRÜHGESCHICHTE DER VIOLINE

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK



BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE

BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

ISBN 3-258-01277-6

Alle Rechte vorbehalten

Copyright © 1974 by Paul Haupt Berne

Printed in Switzerland

Geige den Leuten wie du willst, allen geigst du selten recht.
Sprichwort

Vorwort

In den letzten zweihundert Jahren sind viele Seiten der Violine, nur wenige ihrer Frühgeschichte gewidmet worden. Herr Prof. Dr. Arnold Geering ermunterte mich daher, auf Grund musiktheoretischer Schriften des 16. Jahrhunderts die Violine von den übrigen Streichinstrumenten abzugrenzen. Ich weiss meinem Lehrer für die Idee zu dieser Arbeit Dank. Es empfahl sich aber auch, ikonographische Zeugnisse zu Rate zu ziehen, wobei ich mit der freundlichen Unterstützung vieler Konservatoren und Museumsleute rechnen durfte. Ihnen und Herrn Dr. Victor Ravizza, der mir sein instrumentenkundliches Bildmaterial aus Oberitalien zur Verfügung stellte, danke ich für Wohlwollen und Hilfe.

Auf Empfehlung der Schweizer Rotarier ermöglichte mir die Rotary Foundation die notwendigen Reisen und einen Studienaufenthalt in Tübingen, wo ich die damals noch ausgelagerten musiktheoretischen Bücher der Stiftung Preussischer Kulturbesitz benutzen konnte.

Die Drucklegung der vorliegenden „Studien zur Frühgeschichte der Violine“ unterstützten:

Basler Kantonalbank

Porzellanfabrik Langenthal

Bürgergemeinde Langenthal

Walter Thut, Zürich

Adolf Hug, Basel

Peter Jecklin, Zürich

Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Ihnen allen bin ich dankbar, besonders aber der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, die meine Dissertation in die Reihe ihrer Publikationen aufgenommen hat.

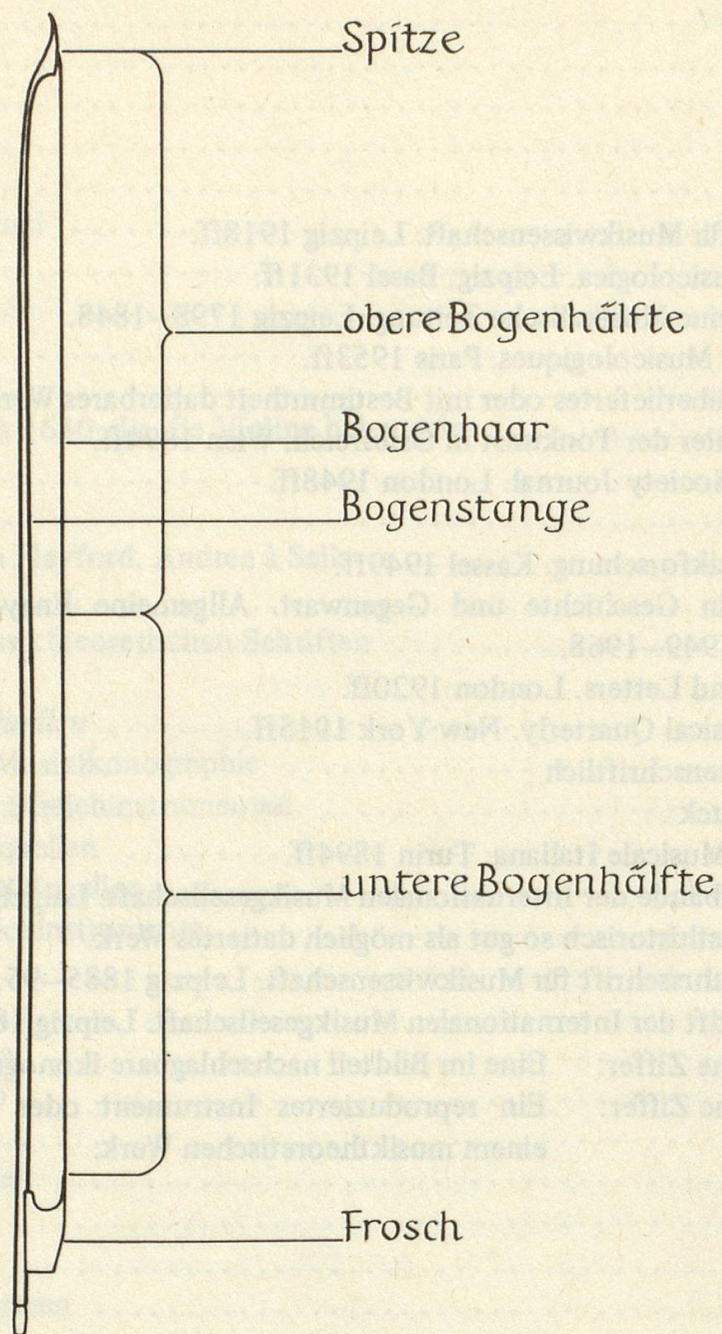
Inhaltsverzeichnis

<i>I Forschungsbericht</i>	15
Von der bisherigen Violinforschung benutzte Quellen	15
Von der bisherigen Violinforschung behandelte Probleme zur Frühgeschichte der Violine	22
– Der Erfinder der Violine	22
– Der Entstehungsort der ersten Violine	24
– Das Entstehungsjahr der ersten Violine	24
– Herkunft und Entwicklung der Violine	26
– Der Bogen	28
– Die Spielweise	28
– Verwendung – Soziologisches – Wirkung der frühen Violine	29
Aus dem Forschungsbericht resultierende Aufgaben	30
Die wichtigste Literatur über die Violine in chronologischer Ordnung	31
 <i>II Organologische Funde</i>	 35
Einleitung	35
Streichinstrumente des 16. Jahrhunderts mit Violinkorpus	36
Aus Vorläufern umgebaute Violinen	37
Die Violinen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts	38
Auswertung der organologischen Funde	42
 <i>III Musiktheoretische Quellen</i>	 45
Einleitung	45
Musiktheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts in chronologischer Ordnung	46
Musiktheoretiker vor 1500, die Streichinstrumente erwähnen	48
Musiktheoretiker von 1500–1630, die Streichinstrumente und die Violine erwähnen	50
Sebastian Virdung	50
Hans Judenkünig	52
Martin Agricola 1529	52
Hans Gerle	55
Giovanni Maria Lafranco	59
Othmarus Luscinius	61
Sylvestro Ganassi	61
Martin Agricola 1545	67
Diego Ortiz	71
Nicola Vicentino	72
Philibert Jambe de Fer	72

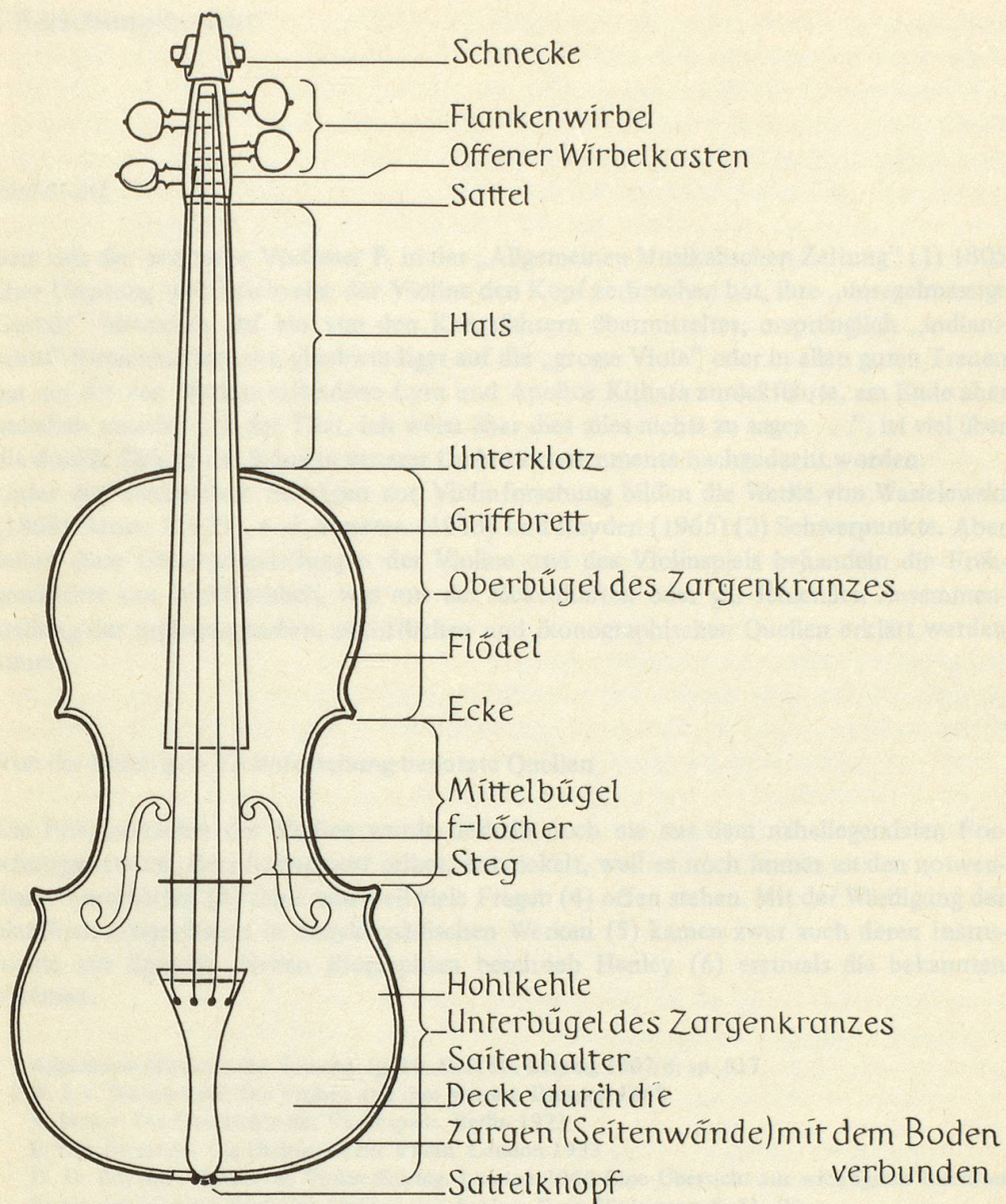
Johannes Hutmacher	74
Vizenzo Galilei	75
Thoinot Arbeau	76
Lodovico Zacconi	76
Richardo Rognoni	79
Giovanni Lucca Conforti	80
Hercole Bottrigari	80
Scipione Cerreto	81
Michael Praetorius	82
Daniel Hitzler	84
Musiktheoretiker nach 1630, die die Violine behandeln	85
Marin Mersenne	85
Pierre Trichet	88
Gaspere Zanetti, John Playford, Andrea à Salis	89
Zusammenfassung	89
Die Violine in den musiktheoretischen Schriften	89
 <i>IV Ikonographische Quellen</i>	95
Die Entwicklung der Musikikonographie	95
Die Ikonographie von Streichinstrumenten	99
Die verwendeten Bildquellen	103
Die Auswertung der Bildquellen	103
– Phantastische Streichinstrumente	104
– Die Fidel	105
– Das Rebec	106
– Die Viola da gamba	107
– Die Lira da braccio	108
– Die Violinform	109
– Die Schallochformen	111
– Verzierte Violinen	112
– Die Wirbelformen	113
– Die Saitenhalterformen	114
– Die Stegformen	115
– Form und Beschluss des Wirbelkastens	115
– Die Verwendung und Spielweise der Violine	116
Bogenform	120
Die Bogenhaltungen	122
Zusammenfassung	124
 <i>V Schlussbetrachtung</i>	125
 Bibliographie	129

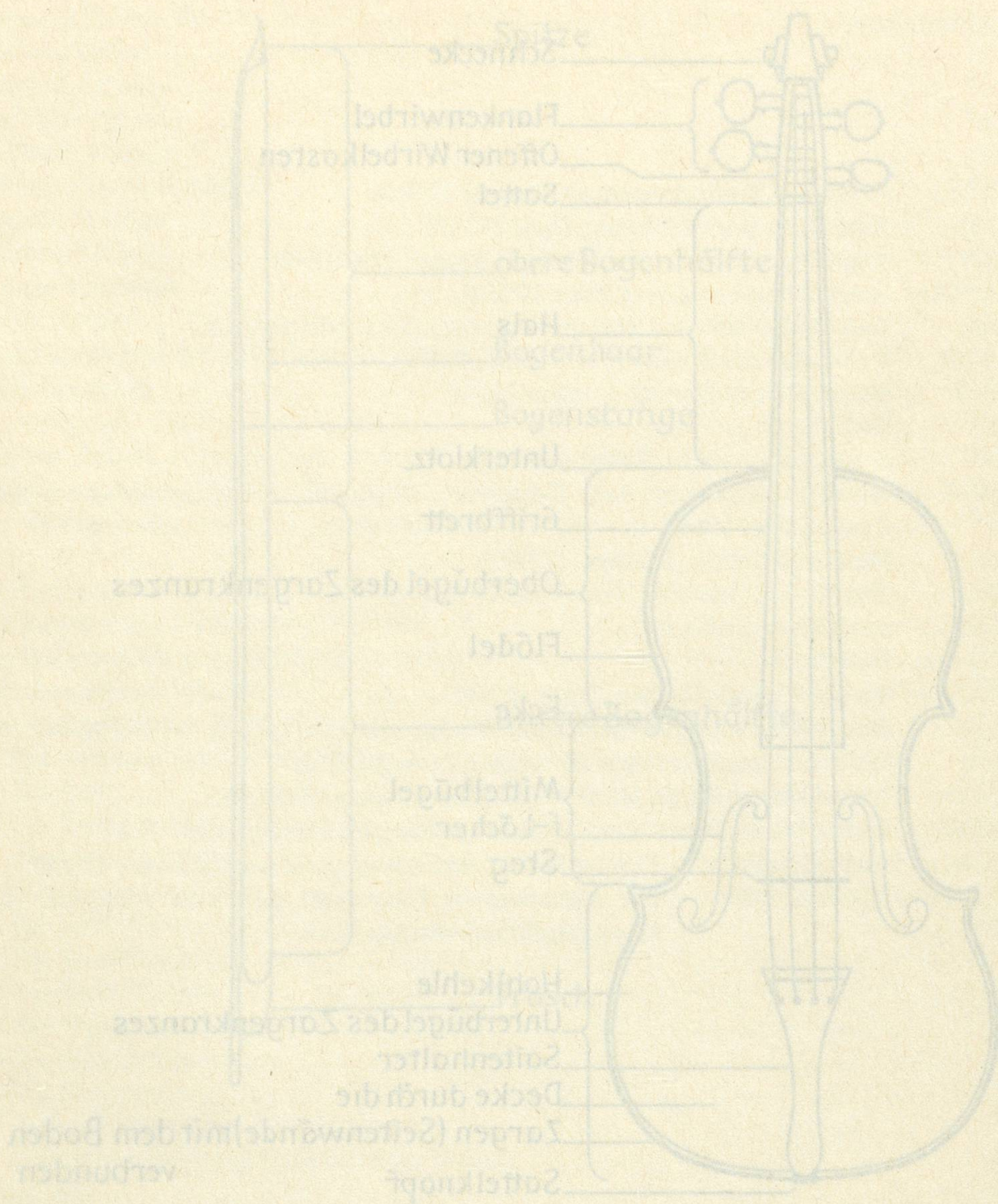
Abkürzungen

- AfMw Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig 1918ff.
AM Acta Musicologica. Leipzig, Basel 1931ff.
AMZ Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig 1798–1848.
AnnMI Annales Musicologiques. Paris 1953ff.
dat. Datiert überliefertes oder mit Bestimmtheit datierbares Werk.
DTÖ Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien 1894ff.
GSJ Galpin Society Journal. London 1948ff.
H. Heft
MF Die Musikforschung. Kassel 1949ff.
MGG Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.
Kassel 1949–1968.
ML Music and Letters. London 1920ff.
MQ The Musical Quarterly. New York 1915ff.
mschr. maschinenschriftlich
Nachdr. Nachdruck
RMI Rivista Musicale Italiana. Turin 1894ff.
SIMG Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig 1899–1914.
um Ein kunsthistorisch so gut als möglich datiertes Werk.
VfMw Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig 1885–95.
ZIMG Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig 1899–1914.
Abb. und arabische Ziffer: Eine im Bildteil nachschlagbare ikonographische Quelle.
Abb. und römische Ziffer: Ein reproduziertes Instrument oder eine Abbildung aus
einem musiktheoretischen Werk.



Zeichnung Claudius Geiser





I Forschungsbericht

Einleitung

Seit sich der anonyme Verfasser P. in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (1) 1805 über Ursprung und Spielweise der Violine den Kopf zerbrochen hat, ihre „unregelmässige Gestalt“ historisch auf ein von den Kreuzfahrern übermitteltes, ursprünglich „indianisches“ Streichinstrument, glaubwürdiger auf die „grosse Viole“ oder in allen guten Treuen gar auf die von Merkur erfundene Lyra und Apollos Kithara zurückführte, am Ende aber gestehen musste: „In der That, ich weiss über dies alles nichts zu sagen . . .“, ist viel über die dunkle Geburt der Königin unserer Orchesterinstrumente nachgedacht worden.

Unter den zahlreichen Beiträgen zur Violinforschung bilden die Werke von Wasielewski (1868), Moser (1923), v. d. Straeten (1933) und Boyden (1965) (2) Schwerpunkte. Aber selbst diese Gesamtdarstellungen der Violine und des Violinspiels behandeln die Frühgeschichte nur oberflächlich, was mit der lückenhaften oder gar fehlenden Zusammenstellung der organologischen, schriftlichen und ikonographischen Quellen erklärt werden kann.

Von der bisherigen Violinforschung benutzte Quellen

Die Frühgeschichte der Violine wurde deshalb noch nie aus dem naheliegendsten Forschungsmaterial, dem *Instrument* selber, entwickelt, weil es noch immer an den notwendigen Vorarbeiten (3) fehlt und weil viele Fragen (4) offen stehen. Mit der Würdigung der einzelnen Geigenbauer in enzyklopädischen Werken (5) kamen zwar auch deren Instrumente zur Sprache. Neben Biographien beschrieb Henley (6) erstmals die bekannten Violinen.

1 Allgemeine Musikalische Zeitung. Jg. 10, Heft 50, Leipzig 1807/8, sp. 817

2 W. J. v. Wasielewski: Die Violine und ihre Meister. Dresden 1868

A. Moser: Die Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923

E. v. d. Straeten: The History of the Violin. London 1933

D. D. Boyden: History of Violin Playing. London 1965 Eine Übersicht zur wichtigsten Literatur findet sich in chronologischer Ordnung am Schluss dieser Einleitung, S. 31–33

3 Inventarisierungen aller musealen und privaten Bestände durch Spezialisten, Oeuvrekataloge.

4 Siehe Kapitel: Die Violinen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, S. 38ff.

5 W. L. Freiherr v. Lütgendorff: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1904

K. Jalovec: Italeinische Geigenbauer. Prag 2/1957

Böhmische Geigenbauer, Prag 1957

Deutsche und österreichische Geigenbauer. Prag 1967

6 W. Henley: Universal Dictionary of Violin and Bow Makers. Vol. I–V, London 1959/60

Lange Zeit waren die Forscher der Meinung, in Claudio Monteverdis Oper „Orfeo“ (1607) sei die *Violine zum ersten Mal angewendet worden* (7), und man stritt sich in diesem Zusammenhang um die Bedeutung der Begriffe „*violino ordinario*“ und „*violino piccolo alla francese*“, wie sie Monteverdi verlangte. Rühlmann (8) glaubte, es handle sich beim „*violino piccolo*“ um Pochetten. Für Lady Huggins (9) war der Zusatz „*alla francese*“ der Beweis, dass die Violine in Frankreich früher als in Italien Allgemeingut geworden war. Moser (10) nahm an, der „*violino piccolo*“, gleich wie der „*violino ordinario*“ notiert, aber eine Oktav höher gestimmt, sei identisch mit der „*Quart-Geigen*“, wie sie Praetorius 1619 abgebildet und beschrieben habe. Nef (11) sah in „*alla francese*“ einen damals allgemein gebräuchlichen Zusatz. Er stützte seine Vermutung mit Gasparo da Salòs Violinen, die in Frankreich einen besonderen Erfolg gehabt haben sollen. „*Alla francese*“ wäre vielleicht auch eine Deutung des Ausdrucks der „*welschen Geigen*“ (12) bei Agricola. Apel (13) ging von der Überlegung aus, unter „*Violini*“ und „*Violons*“ habe man im 16. Jahrhundert meistens Violen gemeint. Daher verstand er unter Monteverdis „*violino ordinario*“ die Viola, unter „*violino piccolo*“ aber die Violine. Eine neue, vielleicht wegweisende Ansicht hatte Leipp: Anhand des bei Praetorius angegebenen Massstabes und den von Land zu Land verschiedenen Massen des 16. Jahrhunderts, wies er nach, dass die italienische Geige grösser gewesen sein muss als die französische. Da sich die heutige Violine genau mit derjenigen der alten französischen Masse decke, meint Leipp, die Violine sei in Frankreich erfunden worden. (14)

David D. Boyden aber erklärte die verwirrenden Begriffe aus der Musik und daher am überzeugendsten. (15) Die „*Violini ordinarii da braccio*“ wurden unter den 10 „*Viole da braccio*“ im 5-stimmigen Ensemble, (16) die „*Violini piccoli alla Francese*“ aber mit Continuo verwendet. (17) Der „*Violino ordinario*“ entspreche einer normalen Violine (18) und sei in der Eröffnungsszene des 2. Aktes durch diesen allein an dieser Stelle in der Oper vorkommenden Begriff von den „*Violini piccoli*“, die dieselben Musiker spielten, unterschieden worden als „*a direction to lay aside the small violins*“ (19). Aus der

7 F. J. Fétis: *Stradivari* . . . Paris 1856

H. Abele: *Violine*. Neuburg a. D. 1874

8 J. Rühlmann: *Geschichte der Bogeninstrumente*. Braunschweig 1882

9 M. L. Huggins: G. P. Maggini. London 1892

10 A. Moser: *Der Violino piccolo*. – ZfMw I, 1918, S. 377f

11 K. Nef: *Unsere Musikinstrumente*. Leipzig 1926

12 „*welsch*“ bedeutet im 16. Jahrhundert „*italienisch*“

13 W. Apel: *Violin*. – *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge Ms. 1947

14 E. Leipp: *Violon*. Paris 1965, S. 33

15 D. D. Boyden: *Monteverdi's Violini piccoli alla Francese and Viola da braccio*. – *Annales Musicologiques*, VI, 1958–63

16 Boyden: *History* . . . S. 387

17 Boyden: *History* . . . S. 388

18 Boyden: *History* . . . S. 389

19 Boyden: *History* . . . S. 340

Partitur, die für die normalen und kleinen Violinen die gleiche Notierung angibt, zog Boyden den Schluss, die „*violini piccoli*“ müssten transponierende Instrumente gewesen sein, „*their parts are written an octave below the actual sound*“ (19) und kam daher glaubwürdig auf die bei Prätorius (20) abgebildeten „Kleine Poschen/Geigen ein Oktav höher“, deren Stimmung er mit a' e'' b'' und g' d'' a'' überlieferte, was der höhern Oktave der drei untern Violinsaiten entspricht. Boyden hat also in den „*Violini piccoli alla Francese*“ französische Pochetten erkannt.

Wasielewski (21) glaubte, bereits Giovanni Gabrieli's „*Sacrae Sinfoniae*“ von 1597 könnten für die Frühgeschichte der Violine beansprucht werden. Sachs (22) erwiderte dieser Meinung, der „*Violin*“-Part in Gabrieli's „*Sacrae Sinfoniae*“ sei, nach dem Tonumfang, für Bratsche gesetzt. Moser (23), der in vorher nie erreichter Fülle Belege früher Violinmusik gesammelt hat, stellte fest, dass die Violinstimme im „*Orfeo*“ im Vergleich zu früheren Werken bereits eine Steigerung der Ansprüche an die Ripienisten belege. Als „erste unzweifelhaft für die Violine bestimmte Komposition des 16. Jahrhunderts“ könne schon eine Sinfonia von Luca Marenzio gelten. Als erste überlieferte Geigenmusik betrachtete Boyden (24) zwei Tänze aus dem „*Ballet Comique de la Reine*“ von 1581. An dieser Stelle sei auf eine Folge von Artikeln, deren erster – Studien über die frühe Violinmusik I – Willi Apel in *Aflw* 30, 1973 S. 153 ff. publiziert hat, hingewiesen. Moser (25) anerkannte erst Biagio Marini (1597–1665) als eigentlichen Hauptführer der Violintechnik. Er erwähnte nach Moser erstmals Bindebogen (26). Von Marini stammen auch die ersten selbständigen Solostücke für Violine („*La Orlandina*“ und „*La Gardana*“). Dora Jselin konnte das bislang Monteverdi zugeschriebene Tremolo schon bei Marini nachweisen. Wichtiger als diese technische Neuerung sei aber Marini's Fortschritt, der in der Ausbildung eines speziell violinmässigen Stiles liege (27).

Moser (28) wies darauf, dass Monteverdi in seinem „*Combattimento*“ das erste wirkliche Violinpizzicato und Ottavio Maria Grandi in seinem op. 2 von 1628 die früheste Verwendung von Doppelgriffen belegen.

Walter Wunsch (29) wandte sich mit seinen Beobachtungen an den südslawischen Guslaren einem lebendigen *Zeugnis ursprünglichen Geigens* zu. Als ausschliesslich begleitendes Instrument sei die Gusle, das einsaitige, griffbrettlose, in da gamba-Haltung gespielte Instrument, der Entwicklung der europäischen Streicherfamilie nicht gefolgt. Dynamische Feinheiten seien mit dem ungeschlachten Streichinstrument kaum ausführbar gewesen.

20 Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*. Bd. 3 De Organographia. Wolfenbüttel 1619, Tafel XXI

21 W. J. v. Wasielewski: *Die Violine und ihre Meister*. Dresden 2/1878

22 C. Sachs: *Handbuch der Musikinstrumente*. Leipzig 2/1930

23 A. Moser: *Geschichte des Violinspiels*. Berlin 1923, S. 48

24 D. D. Boyden: *The History of the Violin Playing*, London 1965, S. 54f.

25 A. Moser: *Geschichte des Violinspiels*. Berlin 1923, S. 55

26 D. Jselin: *Biagio Marini*. Hildburghausen 1930

27 Starke Bevorzugung gebrochener Akkorde, lebhafte Läufe, besondere Sprünge, rasche Saitenwechsel usw.

28 A. Moser: *Geschichte des Violinspiels*. Berlin 1923

29 W. Wunsch: *Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren*. Diss. phil. Prag 1937

Wünsch nannte die Musikkultur der Guslaren einen Restbestand der grossen Invasion orientalischer Musik, die in vormittelalterlicher Zeit über den Balkan in das Abendland eingedrungen, leider aber im Zerfallen sei.

Auch Commenda (30) bemühte sich, eine im Aussterben begriffene Streicherpraxis, das oberösterreichische Landlageigen, im Wort festzuhalten. Die Spielweise dieser Bauernvirtuosen (linke Handfläche ganz an den Geigenhals gepresst, linker Arm der langen Spieldauer wegen auf den Oberschenkel abgestützt) überliefert möglicherweise eine frühere Geigenhaltung.

Ob die künstlich am Leben erhaltene Tradition des Spiels auf sorbischen kleinen und grossen Geigen, wie Jan Raupp (31) sie schilderte, für die erste Violinpraxis aufschlussreich sein könnte, müsste noch genauer untersucht werden.

Schriftliche Zeugnisse dienten lange Zeit als einzige Quelle, die die Entstehung der Violine durch Verkleinerung der Viola-Form auf Grund der mutmasslichen Diminutivbildung „violino“ von „viola“ belegen sollte. Hajdecki (32) griff diese Theorie 1892 zum ersten Mal an. Aber Sibyl Marcuse (33) vermochte in überzeugender Weise anhand analoger Diminutivformen anderer Musikinstrumente (z. B. spinetta, spinettino, tromba, trombino) zu erläutern, dass der Diminutiv bei weiblichen Musikinstrumenten auf – a auch anders als nach der italienischen Grammatik üblich vorkommen könne. Dieser Überlegung gemäss dürfte also „violino“ dennoch „kleine Viola“ bedeuten. Der Begriff „violino“ existierte vor dem Instrument, und Moser (34) hatte schon darauf hingewiesen, dass „violino“ auch den ausübenden Spieler nenne. Als Übersetzung schlug Hajdecki (35) „violenähnlich“ vor, dem auch Senn (36) beipflichtete. V. d. Straeten (37) vertrat die Ansicht, das französische Wort „violon“ müsse mit dem italienischen „violone“ in Verbindung gebracht werden.

Noch weiter verzweigt ist die Bedeutung des Wortes „Geige“. Wasielewski (38) erkannte bereits, dass die Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts mit dem Begriff „Geige“ ein Streichinstrument schlechthin meinten. Ruth-Sommer (39) warf die Frage auf, ob der Name „Geige“ aus dem spöttisch gemeinten „gigue“ übersetzt worden sei. In diesem Zusammenhang untersuchte auch v. d. Straeten (40), was es mit dem Begriff „gigot“ (= Schinken-Geige) für eine Bewandnis habe.

30 H. Commenda: Die Gebrauchsschriften der alten Landlageiger. – Zeitschrift für Volkskunde, 38, 1939

31 J. Raupp: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente. Bautzen 1963
Sorbische Musik. Bautzen 1966

32 A. Hajdecki: Die italienische Lira da braccio . . . Mostar 1892, Amsterdam 2/1965

33 S. Marcuse: The Musical Instruments. London 2/1966

34 A. Moser: Geschichte . . . Berlin 1923

35 A. Hajdecki: Die italienische . . . S. 92

36 W. Senn: Violine, in: MGG 13, 1966, sp. 1703f.

37 E. v. d. Straeten: History of Violin. London 1933

38 W. J. v. Wasielewski: Die Violine . . . Dresden 2/1878

39 H. Ruth-Sommer: Alte Musikinstrumente. Berlin 1916

40 E. v. d. Straeten: History of Violin. London 1933

Erst Kolneder (41) sprach es 1966 deutlich aus, dass die oft erprobte philologische Methode nicht zum Ziel führe. Dadurch ist der Wert literarischer (42) und historischer Quellen relativiert, und sogar Widmungen musikalischer Werke und Inventare (43) von Hofmusikkollegien dürfen für die Frühgeschichte der Violine nur vorsichtig genutzt werden.

Von allem Anfang an bedienten sich die Violinforscher der *musiktheoretischen Schriften* des 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Wasielewski (44) glaubte, die eigentliche Violine finde bei den deutschen Musiktheoretikern des 16. Jahrhunderts noch keine Erwähnung und werde als „Rechte Discant-Geig“ erst 1619 bei Michael *Praetorius* genannt. Auch Abele (45) behauptete, Praetorius sei der erste Schriftsteller, der die „Violine in ihrer heutigen Gestalt“ bezeuge.

Für Fétis (46) und Sandys & Forster (47) galt bereits die „Prattica di Musica“ von Lodovico *Zacconi* (1592) als erste Referenz für die Violine.

Seit den 20er-Jahren dieses Jahrhunderts, d. h. seit die eigenkundlich so wertvolle Schrift „Epitome Musical“ von Philibert *Jambe de Fer* (1556), ins Gesichtsfeld der musiktheoretischen Geigenforschung gerückt wurde, sind sich alle Organologen einig, dass in diesem Traktat zum ersten Mal die 4-saitige Violine beschrieben und von der Gambe unterschieden wurde (48).

Rühlmann (49) drückte sein Erstaunen aus, dass Diego *Ortiz* 1553 bereits Intonationsfragen diskutiert habe. Auch Gerhartz (50) widmete sich, allerdings nur oberflächlich, dem „Tratado de Glosas“. Am ausführlichsten neben dem Herausgeber (51), behandelte ihn aber Greulich (52). Die Verwirrung um den Begriff „Violone“, der dem Text nach die sechs-saitige Bass Viola da gamba oder einfach eine Violen bedeutet, löste Boyden (53), indem er festlegte, der „violone“ könne alle Glieder der Violen-Familie bedeuten.

Die „Regola rubertina“ von Sylvestro *Ganassi* „beeindruckte“ auch Rühlmann (54), ohne dass er näher auf die Schrift eingegangen wäre. Das zweibändige, in dialektisch gefärbtem

41 W. Kolneder: Methodologische Untersuchungen zur Frühgeschichte der Violine. Nicht gedruckte Antrittsvorlesung an der Technischen Hochschule, Karlsruhe, Juni 1966

42 H. Riedel: Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Bonn 1959

43 Vgl. die Quellenforschungen von F. Lesure: La facture instrumentale à Paris au 16^e siècle. — GSJ, 7, 1954

Notes sur la facture du violon en France au 16^e siècle. — Revue Musicale, Paris 1955

M. Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der Hofmusikkollegien. Berlin 1963

44 W. J. v. Wasielewski: Die Violine und ihre Meister. Dresden 2/1878

45 H. Abele: Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau, Neuburg a. D. 1874

46 J. F. Fétis: Stradivari . . . Paris 1856

47 W. Sandys und S. A. Forster: The History of the Violin. London 1864

48 Vgl. S. 72ff.

49 J. Rühlmann: Die Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882

50 K. Gerhartz: Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung . . . Diss. phil. Bonn 1922, mrsch.

51 M. Schneider: Hrsg. v. „Tratado de Glosas“ von Diego Ortiz, Kassel 1913

52 M. Greulich: Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels . . . Diss. phil. Berlin 1934

53 D. D. Boyden: History of Violin Playing. London 1965

54 J. Rühlmann: Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882

und daher schwer verständlichem Italienisch verfasste Werk ist nicht von ungefähr nur faksimilisiert herausgegeben und nicht übersetzt (55) worden. Am ausführlichsten behandelte es Greulich (56), verzichtete aber darauf, die für die Violine so wichtige Schlussstelle näher zu beleuchten. Apel (57) nannte das 3-saitige, in Quinten gestimmte „Streichinstrument“, Ganassis „Viola da brazo“, „Violetta.“

Hayes (58) betonte, es sei unmöglich zu sagen, ob Giovanni *Lanfranco* 1533 mit der 3-saitigen, in Quinten gestimmten „Violetta d'arco senza tasti“ Rebec oder Violine gemeint habe. Apel (59) verstand unter der „Violetta“ einen 3-saitigen Violintypus. Zur eigentlichen Violine sei nur noch die 4. Saite notwendig gewesen.

Die grossen, kleinen, welschen und polischen Geigen, wie sie Martin *Agricola* in den sich z. T. unterscheidenden Auflagen der „*Musica instrumentalis*“ von 1528/29, 1532 und 1545 nannte, verursachten Diskussionen. Mendel (60) fand beachtenswert, dass *Agricola* und vor ihm auch Sebastian *Virdung* (61), bereits ein „volles Stimmwerk“, d. h. eine vollständige Instrumenten-Familie, beschrieben und abgebildet hatten. Engel (62) vermutete hinter *Agricola*s und *Virdung*s „Klein-Geige“, der „ersten deutschen Geige“, eine dem arabischen Rebec ähnliche Fidel. Hajdecki (63) behauptete, die Violen und „Klein-Geigen“, wie sie *Agricola* anführte, hätten mit unserer Violine praktisch nichts zu tun. Nef (64) betrachtete die „Gross-Geigen“ bei *Agricola* und *Virdung* als Übergang zwischen dem in Italien ausgebildeten Typus der Viola und der Violine und fragte sich, ob die „Klein-Geige“ am Ende gar ein Kinder-Instrument gewesen sein möchte.

Hayes (65) hielt *Agricola*s „Kleine Geige“ für unserer Violine sehr nahestehend, habe sie doch ausser dreier Saiten alle Merkmale der modernen Violine. Den Begriff „welsche Geige“ erklärte er einfach als keltische, französische oder italienische Geige, d. h. den in lateinischen Ländern benutzten Violen-Typus. Die „polischen Geigen“ veranlassten Hayes zu der Bemerkung, Polen wäre wahrscheinlich noch heute eine Fundgrube zur Frühgeschichte der Violine. Auch v. d. Straeten (66) erkannte in den 3-saitigen, in Quinten gestimmten Klein-Geigen ein Instrument, das der Violine sehr nahe war und vor allem für

55 Hrsg. v. Max Schneider. – Veröffentl. des Fürstl. Inst. f. mw. Forschung zu Bückeburg II/3, Leipzig 1924

56 M. Greulich: Beiträge . . . 1934

57 W. Apel: Violin. – Harvard Dictionary of Music, Cambridge Ms. 5/1947

58 G. R. Hayes: Musical Instruments . . . Oxford 1930

59 W. Apel: Violin. – Harvard Dictionary of Music 5/1947

60 H. Mendel: Violine. – Musikalisches Conversationslex. Bd. VIII, Leipzig 1870

61 S. Virdung: Musica getuscht. Basel 1511

62 C. Engel: Researches into the early history of the violin family. London 1883

63 A. Hajdecki: Lira da braccio . . . Mostar 1892

64 K. Nef: Unsere Musikinstrumente. Leipzig 1926

65 G. R. Hayes: Musical Instruments . . . Oxford 1930

66 E. v. d. Straeten: History of Violin. London 1933

die Beziehungen zwischen Deutschland und Polen bürge. Für Leipp (67) ist die Gross-Geige der deutschen Musiktheoretiker der direkte Vorläufer der Gambe, die Klein-Geige aber das „klassische Rebec“, was schon Dräger (68) annahm.

Erst in den letzten Jahren nützte man auch *ikonographische Quellen* für die Frühgeschichte der Violine aus. (69) Zwar beschäftigten sich die Geigenforscher schon früher mit den Abbildungen in den theoretischen Werken. Bei den Illustrationen deutscher Musiktheoretiker des frühen 16. Jahrhunderts kümmerte Fétis (70) vor allem die Frage, ob der fehlende Steg blosses Vergessen des Zeichners gewesen sein könnte. Wasielewski (71) glaubte auf Grund verschiedener Beispiele aus der bildenden Kunst und den Illustrationen in mehreren musiktheoretischen Werken des 16. Jahrhunderts, steglose Streichinstrumente hätten existiert. Rühlmann (72) wusste zahlreiche, aus der Ikonographie abgeleitete Stegformen in sechs Perioden zu gliedern, die von einer erstaunlichen Vielfalt Zeugnis geben. Was Fétis als Nachlässigkeit des Zeichners, Wasielewski aber als Beweis für ein existierendes stegloses Streichinstrument annahm, galt für Rühlmann als Übergangsstadium. In der letzten Zeit löste man sich von solchen Details und wandte sich anhand bildnerischer Quellen bestimmten Aufgaben in der Geigenforschung zu (73).

67 E. Leipp: Violon. Paris 1965

68 H. H. Dräger: Geige. — MGG 6, 1955, sp. 1613–1619

69 Siehe S. 95ff.

70 F. J. Fétis: Stradivari . . . Paris 1856

71 W. J. v. Wasielewski: Die Violine und ihre Meister. Dresden 2/1878

72 J. Rühlmann: Die Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882

73 Siehe S. 95–99

Der Erfinder der Violine

Lange Zeit beschäftigte sich die Forschung mit *Johann Kerlino*, einem mutmasslich in Brescia ansässigen Bretonen, und mit der Frage, ob er um 1450 der Begründer der dortigen Schule gewesen sei (74). So galt Kerlino für Fétis (75) und Abele (76) als erster Violinbauer, während ihn Vidal (77) zur Sagengestalt degradierte. Moser (78) entlarvte die Vermutungen um Kerlino schonungslos, aber noch 1957 erwähnte Jalovec (79) die „Bratsche“ von 1449 von Johann Kerlino.

Gegenstand heftiger Diskussionen war das Problem, ob der 1514 bei Füssen geborene Instrumentenmacher, *Kaspar Tieffenbrugger*, (80) den man in Venedig, Padua, Genua und Lyon, wo er 1571 starb, nachwies (81), mit der Erfindung der Violine in Zusammenhang gebracht werden kann.

1877 stempelte ihn Niederheitmann (82) zum Erfinder, während Wasielewski (83) die Ansicht vertrat, Tieffenbrugger habe, durch Franz I berufen, die Violine in Frankreich eingeführt. In einem eigens Tieffenbrugger gewidmeten Aufsatz (84) griff derselbe Autor Vidal an, der die bei Niederheitmann zitierten Tieffenbrugger-Violenen rundweg als Falsifikate erklärt hatte (85). Vor den mutmasslichen Tieffenbrugger-Geigen und der verheerenden Zettelfreiheit warnte auch Stoeving (86). Haubensack (87) behauptete, Tieffenbrugger zeichne auf keinen Fall für die erste Violine. V. d. Straeten (88) glaubte,

74 H. Abele: Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau. Neuburg a. D. 1874

75 J. F. Fétis: Notice biographique sur Nicolo Paganini . . . précédée d'une esquisse de l'histoire du Violon, Paris 1851. Antoine Stradivari précédé de Recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet. Paris 1856

76 H. Abele: Die Violine . . . 1874

77 A. Vidal: Les Instruments à archet. Paris 1876: „Le violon de Kerlino n'était autre qu'une viola da braccio dont on avait changé le manche. Un luthier de Paris nommé Koliker, bien connu pour son habileté à réparer et habiller les anciens instruments au commencement de ce siècle, avait opéré la métamorphose.“

78 A. Moser: Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923, S. 37

79 K. Jalovec: Italienische Geigenbauer. Prag 2/1957, S. 154

80 A. Layer: Kaspar Tieffenbrugger. München 1955, unterschied 40 verschiedene Schreibweisen des Namens Tieffenbrugger. Wir beschränken uns auf die ursprüngliche deutsche.

81 A. Layer: Kaspar Tieffenbrugger. – Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben, Bd. 4. München 1955

82 F. Niederheitmann: Cremona, eine Charakteristik der italiensichen Geigenbauer und ihrer Instrumente. Leipzig 1877.

83 W. J. von Wasielewski: Die Violine und ihre Meister. Dresden 2/1877

84 W. J. von Wasielewski: Gaspard Duiffoprugcar. – Monatsheft für Musikgeschichte 15, 1883/84

85 A. Vidal: Les instruments à archet. Paris 1876

86 P. Stoeving: The story of the violin. London 1904

87 O. Haubensack: Ursprung und Geschichte der Geige. Marburg 1930

88 E. v. d. Straeten: History of the violin. London 1933, 2, S. 36

von Tieffenbrugger seien keine Violinen, höchstens ein „violinähnliches Instrument“ überliefert. Auch Möckel (89) verneinte Tieffenbrugger als mutmasslichen Erfinder der Violine, weil seine Instrumente Fälschungen seien. Layer, der dem Leben und Wirken Kaspar Tieffenbruggers (90) eine auf archivalischen Studien fussende Arbeit widmete, fragte sich, ob man überhaupt von einem Erfinder der Violine sprechen und Tieffenbrugger den Bau der ersten Geige zuschreiben könne.

Zu Beginn unseres Jahrhunderts wurden Stimmen laut, der 1540 am Gardasee geboren *Gasparo di Bertolotti*, genannt *da Salò*, habe die erste Violine gebaut (91).

A. M. Mucchi (92) wies nach, dass Gasparo da Salò mit Sicherheit einer der ersten Geigenbauer gewesen sei, und dass von den wenigen erhaltenen Violinen aus der Frühzeit einige aus seiner Hand stammten (93). Zwei als Violinen umgebaute Liren *da braccio* (94) in Brüssel und Oxford von Gasparo da Salò bezeugten, dass er an der Umgestaltung von vorlaufenden Streichinstrumenten zur Violine beteiligt gewesen sei.

George Hart (95) ging vom mutmasslich ältesten italienischen Violonbauer, *Hieronymus Brensius* von Bologna vom Ende des 15. Jahrhunderts aus, seine Instrumente seien der Violine schon sehr nahe gewesen. Harts Hypothese blieb ohne Nachfolge.

Als eventuellen Erfinder der Violine nannte Vidal (96) *Testator il Vecchio*, gestand aber das lückenhafte Beweismaterial ein. Noch Pougin (97) erwähnte, als Erfinder komme Testator in Frage. Später wurde diese Vermutung fallen gelassen.

1937 fasste Oreste Foffa (98) die Forschungen zur Urhebererschaft der Violine zusammen und stellte ihnen neue Feststellungen entgegen. Er schrieb nämlich die erste Violine einem Brescianer Geigenbauer, *Pellegrino da Montichiari*, zu, der sein erhaltenes Instrument 1552, als Gasparo da Salò kaum 12jährig war, gebaut habe. Ein schriftliches Dokument stützt Foffas These: das Kapitel der Kirche von Brescia bestätigte 1552 dem Geigenbauer Pellegrino Micheli da Montichiari, genannt Zannetto, den Empfang einer viersaitigen Violine. Peluzzi (99) nannte den Physiker *Tartaglia* und den Geigenbauer *Micheli* „i primi costruttori“, Gasparo da Salò aber „il continuatore“.

Ob die Erfindung der Violine Kerlino, Tieffenbrugger, Gasparo da Salò oder Zannetto zugeschrieben wird, eines ist klar: mit *Andrea Amati* (100) gewinnt man festen Boden

89 Ö. Möckel–F. Winkel: Die Kunst des Geigenbaus. 1954, Hamburg 3/1967, 18ff.

90 A. Layer: Kaspar Tieffenbrugger. München 1955

91 A. Untersteiner: L'invenzione del Violino. – Rivista Musicale Italiana 11, 1904, S. 55f.

A. Bachmann: An Encyclopedia of Violin. Paris 1906

H. Ruth-Sommer: Alte Musikinstrumente . . . Berlin 1916

A. Bonaventura: Storia del Violino . . . Mailand 1925

K. Nef: Unsere Musikinstrumente. Leipzig 1926

92 A. M. Mucchi: Gasparo da Salò: la vita e l'opera. Mailand 1940

93 Vgl. S. 39ff.

94 siehe S. 38

95 G. Hart: The Violin, its makers and their imitators. London 1875

96 A. Vidal: Les Instruments à archet. Paris 1876

97 A. Pougin: Le Violon. Paris 1924

98 O. Foffa: Pellegrino da Montichiari. – Rivista Musicale Italiana 43, 1937, S. 15.

99 E. Peluzzi: Chi fu l'inventore del violino? – Rivista Musicale Italiana 1941, S. 25

100 Abb. X

unter die Füße. Boyden (101) sagte auf Grund ikonographischer Quellen, die Violine sei 1530 bereits als dreisaitiges Frühstadium bekannt gewesen, Gasparo da Salò aber erst 1540 geboren worden. Nicht er, sondern ein früherer Geigenbauer müsse also die erste Violine geschaffen haben. Boyden vermochte die bisher zwischen 1520–1535 angenommene Geburt Andrea Amatis auf 1511, eventuell sogar noch früher zurückzudatieren. Nach Boyden wäre daher Andrea Amati der erste Violinbauer gewesen (102).

Der Entstehungsort der ersten Violine

Noch mehr als die Nennung des ersten Violinbauers stand ihr Geburtsort im Zentrum oft lokalpatriotisch bestimmter Forschung. Obwohl Vidal (103) erklärte, die Violine habe sich in Italien, und nur dort, entwickelt und sei von da aus in den übrigen Ländern Europas ausgebreitet worden, wies Wasielewski (104) die Geburt der Violine auf Grund des Namens Tiefenbrunner in deutschsprachiges Gebiet. Apian-Bennwitz (105) behauptete, der Bau von Violinen sei von „Kerlino Duiffopruggar“ von Deutschland nach Italien übertragen und dort vervollkommen worden. Untersteiner (106) schlug vor, Deutsche oder Franzosen könnten die Violine während ihres Italienaufenthaltes erfunden haben. Erst Hayes (107) warnte vor den patriotischen Bemühungen um den Entstehungsort der Violine. Viele Worte seien darüber verloren worden, die nur die Grenzen der Möglichkeiten bewiesen hätten. Für die neuere Forschung (108) ist die Violine in Oberitalien entstanden.

Das Entstehungsjahr der ersten Violine

Häufig beschäftigte man sich mit Mutmassungen, wann die erste Violine entstanden sein könnte.

Hildegard Weizsäcker (109) ist mit der Behauptung, die Violine im heutigen Sinn existiere erst seit 1600, die Anfänge der eigentlichen Violine zeigten sich in Italien um 1610, in Deutschland aber erst um 1650, allein geblieben.

101 D. D. Boyden: *The History of the Violin Playing*. London 1965

102 Boyden: *History* ... S. 19f.

103 A. Vidal: *Les Instruments à archet*. Paris 1876

104 W. J. v. Wasielewski: *Die Violine und ihre Meister*. Dresden 2/1877

105 Ph. O. Apian-Bennwitz: *Die Geige*. Weimar 1892

106 A. Untersteiner: *L'Invenzione del Violino*. – RMI 11, 1904, S. 55f.

107 G. R. Hayes: *Musical Instruments and their music 1500–1750*. Oxford 1930

108 W. Senn: *Streichinstrumentenbau*. – MGG 12, 1966, sp. 1517–1559

Violine. – MGG 12, 1966 sp. 1703f.

D. D. Boyden: *The History of Violin Playing*. London 1965

W. Kolneder: *Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinenentwicklung*. – FS für J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967

109 H. Weizsäcker: *Studien zur deutschen Violinmusik des 17. Jahrhundert*. Diss. phil. Prag 1924, mschr.

Fétis (110) meinte, bis zum *Ende des 16. Jahrhunderts* verrate nichts die Violine (111). Sandys und Forster (112) wiesen auf die erste schriftliche Erwähnung in Zacconis „Prattica di Musica“ von 1592, nahmen aber an, es möchte die Violine schon vor diesem Datum gegeben haben. Seit Curt Sachs (113) galt 1590 als Entstehungsdatum für die Violine.

Die meisten Instrumentenkundler glauben, die erste Violine sei um die *Mitte des 16. Jahrhunderts* entstanden. Bereits Vidal (114) sagte, keine Violine sei vor der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgetaucht. Starke (115) behauptete, die Grundzüge des Geigenspiels liessen sich erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts nachweisen. Für Moser (116) „wanderte“ das erste Streichinstrument, das unserer Violine am meisten entsprechen konnte, um 1550 aus einer Geigenbauwerkstätte. Auf Grund archivalischer Studien in Brescia kam Vannes (117) zum Schluss, die Violine sei mit ihren charakteristischen Merkmalen gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien erschienen. Ebenso behauptete Apel (118), die Violine sei zwischen 1550 und dem Ende des 16. Jahrhunderts aus früheren Instrumententypen entwickelt worden. Auch die neueste Forschung hält an diesem Datum fest. Boyden schreibt: „... the true violin ... at least in basic forms, emerged about 1550“.

(119) Bachmann (120) äusserte, eigentlich sei die Violine schon zwischen 1520 und 1550 entstanden. V. d. Straeten (121) wies darauf, die erste Violine sei von Gaudenzio Ferrari 1530–1540 abgebildet worden, aber sie bestehe seit 1510–1530, bloss habe man sie noch nicht nennen können. Auf Grund der oberitalienischen Malerei ist auch Boyden (122) der Ansicht „the early three-stringed violin was in existence by 1530“.

(123) Walter Kolneder (124) spannte zusammenfassend und weitend zugleich die Streuungszeit der möglichen Entstehung der Violine von 1449 (125) bis um 1590 (126). Kolneder

110 F. J. Fétis: Antoine Stradivari ... Paris 1856

111 „Nous sommes arrivés vers la fin du seizième siècle, et jusqu'à cette époque rien ne nous fait apercevoir le violon dans sa forme ...“, Fétis: Stradivari, Paris 1856, S. 46

112 Sandys & Forster: The History of the Violin. London 1864

113 C. Sachs: Die Musikinstrumente. Breslau 1923

114 A. Vidal: Les Instruments à archet. Paris 1876

115 H. Starcke: Die Geige, ihre Entstehung, Verfertigung und Bedeutung, die Behandlung und Erhaltung aller ihrer Bestandteile ... Dresden 1884

116 A. Moser: Die Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923

117 R. Vannes: Essai sur la naissance du premier violon. Bruxelles 1923

118 W. Apel: Violin. – Harvard Dictionary of Music, Cambridge Massachusetts 4/1946

119 D. D. Boyden: The History of the Violin Playing. London 1965

120 A. Bachmann: An Encyclopedia of Violin. Paris 1906

121 E. v. d. Straeten: Violin. – Grove's Dictionary Bd. 8, S. 806f, 8/1954

122 D. D. Boyden: History of Violin Playing. London 1965

123 Boyden: History ... S. 19

124 W. Kolneder: Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinenentwicklung. – FS für J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967

125 Das Datum der angeblich ersten Violine des sagenumwobenen Kerlino.

126 Das Datum, das seit Curt Sachs als Entstehungszeit der Violine festgesetzt war.

berücksichtigte zwar die auf Grund ikonographischer Arbeitsergebnisse gewonnenen engeren Datierungen, die Boyden vermittelte, wollte aber mit der Spannweite von fast 150 Jahren auf die Problematik der Entstehungszeit weisen.

Herkunft und Entwicklung der Violine

Schon Rühlmann (127) betonte, von einer Erfindung der Violine könne nicht gesprochen werden, sie habe sich aus früheren Streichinstrumenten entwickelt. So suchte man während langer Zeit, parallel zur Frage, wer die Violine erfunden haben mochte, ihre Herkunft zu ergründen. Nach dem Leitmotiv, das Fétis (128) 1856 prägte: „Rien dans l'occident qui ne vienne de l'orient“ (129), wurde auch die Violine auf ein asiatisches Ur-Streichinstrument, das indische Ravanastron, zurückgeführt (130). Aus diesem primitiven Streichinstrument, das Ravanon, der sagenhafte Herrscher von Ceylon, ein Ungeheuer mit zehn Köpfen, 3000 v. Chr. erfunden haben soll, über die *Rubebe* und das *Rebec* mochten sich *Viola* und Violine entwickelt haben (131).

Ein anderer Weg führt die Violine über *Viola*, *Tromba Marina* auf den *Crwth* und damit auf *Monochord* und griechische *Lyra* zurück (132). 1933 versuchte Closson (133), die nordische Herkunft des Streichbogens und die Verwandtschaft der Violine mit der *Bogenharfe* hypothetisch herzuleiten. Diese Theorie hatte so wenig Echo wie die Ansicht Rogowskys (134), die Violine stamme von *Röhren-*, *Spiess-* und *Stachelgeige* ab.

Rogowsky (135), der die Violine als Endglied einer langen Entwicklung betrachtete, leitete sie von der *Fidel* ab.

In seinem aufschlussreichen Geigenbuch verfißt Leipp (136) seine Überzeugung, das *Rebec* habe als direkter Vorläufer der Violine zu gelten, weil die Violine das *Rebec* ersetzt habe.

127 J. Rühlmann: Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882

128 F. J. Fétis: Antoine Stradivari . . . Paris 1856

129 Fétis: Stradivari . . . S. 6

130 Fétis: Stradivari . . . Paris 1856

Mendel: Violine. — Musikal. Lexikon 11, Leipzig 1870, S. 82

K. Schlesinger: The Instruments of the modern orchestra and early records of the precursors of the violin family. London 1910

H. Ruth-Sommer: Alte Musikinstrumente . . . Berlin 1916

L. Greilsamer: L'Anatomie et la physiologie du violon. Paris 1924

A. Bonaventura: Storia del violino. Mailand 1925

F. Cabos: Le violon et la lutherie. Paris 1948

131 E. Heron-Allen: De fidiculis bibliographia. London 1890–1894

132 K. Schlesinger: The Instruments . . . London 1910

133 H. Closson: La harpe à archet et les origines du violon. Brüssel 1933

134 B. Rogowsky: Die Entwicklung der Streichinstrumententechnik als Vorstufe zur Technik der Violine. Diss. phil. Wien 1935, mschr.

135 ebenda

136 E. Leipp: Le Violon. Paris 1955

In der Meinung Violine bedeute kleine Viola, behaupteten die meisten Geigenforscher (137), die Violine sei durch Verkleinerung der *Viola* entstanden.

Schon Hajdecki (138) wies darauf, dass die Diminutivform von *Viola* eigentlich *Violetta* heissen sollte und erinnerte daran, dass die *Viola da gamba* mit der Violine nichts Grundsätzliches gemeinsam habe. *Violino* bedeutet daher „violenähnlich“. Auch Hayes (139) zeigte Bedenken: Rebec und Lira hätten so gutes Anrecht auf die Patenschaft wie die *Viola*. Er lehnte die Abhängigkeit der Violine von der *Viola* ab (140). Sibyl Marcuse (141) zeigte anhand analoger Diminutivformen anderer Musikinstrumente (142), dass *Violino* vielleicht doch eine kleine *Viola* bedeuten könnte.

Als erster machte Hajdecki (143) auf die Lira da braccio und ihre Wesensgemeinschaft mit der Violine aufmerksam. Hayes (144) war der Meinung, beide Instrumente hätten grosse Unterschiede, aber auch grosse Affinitäten. Schünemann (145) behauptete, die Lira da braccio sei die direkte Vorläuferin der Violine gewesen. Der heutige Stand der Forschung (146) pflichtet Hajdecki, wenn auch nicht vorbehaltlos, bei. Schon Rühlmann (147) sagte, in der Violine seien die Eigenschaften der verschiedenen Streichinstrumente am vollständigsten vereinigt. Moser (148) glaubte, bei der Erschaffung hätten auch die bildenden Künstler der Renaissance eine wichtige Rolle gespielt. Schünemann (149) stellte fest, dass die Familie der Violine aus der Fülle verschiedener Streichinstrumente, die neben- und gegeneinander ausprobiert wurden, hervorgegangen sei. Klar unterschied er, welcher Vorläufer welches Merkmal mit der Violine teile. Auch Senn (150) nannte keinen Erfinder, sondern sah die Violine als eine einzigartige Synthese vorgebildeter Elemente und akustischer Erfahrungen im Dienste eines neuen Ausdrucks.

137 F. J. Fétis: *Paganini* . . . Paris 1851

A. Vidal: *Les Instruments à archet*. Paris 1876

W. J. v. Wasielewski: *Die Violine und ihre Meister*. Dresden 2/1878

M. L. Huggins: *G. P. Maggini*. London 1892, 2/1961

L. Grillet: *Les ancêtres du Violon*. Paris 1901

E. v. d. Straeten: *History of the Violin*. London 1933

G. Schünemann: *Violine*. – Deutsches Museum, 12, 1940

F. Herzfeld: *Unsere Musikinstrumente*. Darmstadt 1954

K. Jalovec: *Italienische Geigenbauer*. Prag 2/1957

138 A. Hajdecki: *Die italienische Lira da braccio*. Mostar 1892, Amsterdam 2/1965, S. 19

139 G. R. Hayes: *Musical Instruments and their music*. Oxford 1930

140 „But here it must be said . . . that there is not the slightest musical relationship.”

141 S. Marcuse: *Musical Instruments* . . . London 2/1966

142 S. Marcuse: *Musical Instruments* . . . S. 574

143 A. Hajdecki: *Lira da braccio*. Mostar 1892 2/1965

144 G. R. Hayes: *Musical Instruments* . . . 1930

145 G. Schünemann: *Die Violine*. – Deutsches Museum, 12, 1940

146 E. Winternitz: *Lira da braccio*. – MGG 6, 1960, sp. 935–954

147 J. Rühlmann: *Geschichte der Bogeninstrumente*. Braunschweig 1882

148 A. Moser: *Geschichte des Violinspiels*. Berlin 1923

149 G. Schünemann: *Violine*. – Deutsches Museum, 12, 1940

150 W. Senn: *Violine*. – MGG 13, 1966, sp. 1703f

Der Bogen

Seltener als die Entwicklung der Violine kam die des Bogens zur Sprache. Im Zusammenhang mit der Herleitung der Violine diente er zwar hie und da als Bekräftigung der asiatischen Theorie (151). Moser (152) stellte die Hypothese auf, die Violine sei in Italien, aber der Bogen in Frankreich ausgebildet worden. Erst Dräger (153) erforschte, mittels ikonographischer Quellen, Herkunft, historische Entwicklung und Handhabung des Bogens systematisch. Er schrieb, das aufnahmebereite mittelalterliche Europa habe in der Berührung mit orientalischem Kulturgut schon eine Reihe von Bogenformen vorgefunden (154), aber im Unterschied zu Europa lege der Orient noch heute die für uns historisch gewordenen Bogentypen vor. Nach der Beschaffenheit der Bogenstange, des Frosches und der Griffart systematisierte er die Bogentypen in noch heute geltender Übersichtlichkeit.

Die Spielweise

Auf Grund musiktheoretischer, musikalischer und seltener ikonographischer Quellen versuchte man, die Spielweise der ersten Violinen zu rekonstruieren. Wasielewski (155) wies auf die bei Gerle und Agricola angedeuteten Fingersätze, auf das Vibrato und das Fingernagelspiel bei polnischen Geigen. Gerhartz (156) prüfte die Violinschulen systematisch und gab eine knappe Übersicht über die Anweisungen zum Spiel der ersten Violinen. Weniger umfassend als es der Titel seines Violinbuches vermuten lässt, zog Moser (157) seine Resultate nur aus musikalischen Quellen, deren wenige gedruckt vorliegen. Was bei Moser bereits anklang, die besondere Neigung der deutschen Geiger zum Akkordspiel, wurde 1963 Gegenstand einer genauen und ertragreichen Untersuchung durch Aschmann (158). Innerhalb seiner Arbeit über den Bogen widmete Dräger (159) seine Aufmerksamkeit der Instrumentenhaltung, von der auch die Handhabung des Bogens abhängt. Das Problem, wie es von der östlichen da gamba-Haltung zur westlichen da braccio-Spielweise

- 151 H. Abele schliesst nach der Heimat des Pferdes, Asien, auf die Herkunft des Bogens, Abele: Geschichte der Violine . . . 1874
- 152 A. Moser: Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923, S. 45
- 153 H. H. Dräger: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. Diss. phil. Berlin 1937
- 154 Dräger: Streichbogen . . . 1937, S. 10
- 155 W. J. v. Wasielewski: Die Violine und ihre Meister. Dresden 2/1878
- 156 K. Gerhartz: Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart, Diss. phil. Bonn 1922, mschr.
- 157 A. Moser: Geschichte des Violinspiels. Berlin 1923
- 158 R. Aschmann: Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Diss. phil. Zürich 1963
- 159 H. H. Dräger: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. Diss. phil. Berlin 1937

gekommen sei, wusste Träger nur mit der orientalischen Leichtigkeit zu sitzen und dem vierteiligen (d. h. leichter zu greifenden) Tonsystem der Asiaten und der entsprechenden Mühe, sitzend zu spielen und die diatonischen Tonschritte zu greifen des Abendländers zu erklären. Die Gegensätze beider Spielweisen prallten in seltsamer Mischung in Spanien aufeinander, wovon die Cantigas de Santa Maria bildliches Zeugnis ablegten.

Den bedeutendsten Beitrag lieferte Boyden (160): Da das Verdoppeln von Vokalpartien keiner besondern Notensstimme bedurfte, und man im 16. Jahrhundert auswendig zum Tanz aufspielte, seien kaum musikalische Quellen des Violinspiels vor 1600 überliefert. Die ersten in den musiktheoretischen Schriften erscheinenden Spielanweisungen richteten sich an Liebhaber und seien entsprechend elementar (161). Erst von 1750 an gebe es Violinschulen für Fortgeschrittene. Boyden stellte fest, dass das Grundsätzliche des Streichinstrumentenspiels von Anfang an auf die Violine übertragen wurde. Ikographischen Quellen könne entnommen werden, dass um 1600 eine, wenn auch primitive Grundmethode des Violinspiels entwickelt war, die vor allem den Erfordernissen der Tanzmusik genüge. Neben dem rhythmischen, relativ einfachen Stil der Tanzmusiker unterschied Boyden den technisch fortgeschritteneren des rhythmisch freien Sonatenstils. Als bezeichnend für das Violinspiel im 16. Jahrhundert nannte er die kurzen raschen Einzelstriche, das Pizzicato, als Nachahmung des Lauteneffektes auf der Violine von Anfang an bekannt, und das Spiel in der ersten Lage. Im Vergleich zum heutigen Violinton müsse der damalige Klang sehr viel schwächer gewesen sein.

Verwendung – Soziologisches – Wirkung der frühen Violine

Für die Aufführungspraxis der frühen Violine in Italien kann noch immer auf das anhand reichen historischen Materials gewonnene Resultat vom Emilie Elsner (162) zurückgegriffen werden. Bereits eine zeitgenössische Quelle, das „Epitome musical“ von Philibert Jambe de Fer (163), schilderte den sozialen Unterschied zwischen Gambenspielern („gentilsz hommes, marchantz et autres gens de vertuz“) und Violinisten („ceux qui en vivent“), also zwischen vornehmen Liebhabern und Berufsmusikern. Pincherle (164) wies darauf, dass selbst die „Violons du Roy“, Musiker also in Amt und Würden, die Stellung eines königlichen Bedienten einnahmen. Aus dem geringen Ansehen, das die Violine offensichtlich zu Beginn hatte, erklärte sich Layer (165) den Umstand, warum Erfinder und Hersteller in keiner zeitgenössischen Schrift Erwähnung gefunden hätten. Auf den seltsamen Gegensatz zwischen der Bemerkung von Jambe de Fer und auch Zacconi (166)

160 D. D. Boyden: Violinspiel. – MGG 13, 1966, sp. 1754f. und The History of the Violin Playing. London 1965

161 Siehe S. 45ff.

162 E. Elsner: Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien. Diss. phil. Berlin 1935

163 Ph. Jambe de Fer: Epitome Musical. Lyon 1556, Facs. hrsg. v. F. Lesure, Neully s/Seine, 1963

164 M. Pincherle: Feuilletts d'histoire du violon. Paris 1927

165 A. Layer: Kaspar Tieffenbrugger. München 1955

166 L. Zacconi: Pratica di Musica. Venedig 1592

und den begeisterten Schilderungen von Mersenne (167), der die Violine gar mit Perlmutter und Rubinen ausgestattet wissen wollte, machte erstmals Kolneder (168) aufmerksam. Maurice Emmanuel (169) stellte sich 1937 die Frage, wie sich die übrigen Instrumente der aufkommenden, triumphierenden Violine gegenüber verhalten haben, die er auf Grund historischer und ikonographischer Zeugnisse erläuterte.

Aus dem Forschungsbericht resultierende Aufgaben

In den letzten hundert Jahren sind einige Probleme innerhalb der Frühgeschichte der Violine gelöst worden. Die Frage nach der Autorschaft der ersten Violine, die lange im Zentrum der Bemühung stand, wurde aber nie befriedigend beantwortet und in der letzten Zeit ganz vernachlässigt. Die meisten Quellen weisen die Entstehung der Violine nach Oberitalien. Auf Kosten der Behauptung, „violino“ bedeute kleine Viola, die Violine sei durch Verkleinerung der Viola entstanden, nimmt man auf Grund ikonographischer Zeugnisse an, die Violine habe sich vor allem aus der Lira da braccio gebildet. Es gilt, diese Vermutung besser zu stützen. Die an bildlichen Belegen gewonnene Erkenntnis, die Violine habe sich zwischen 1500 und 1550 entwickelt, mag den geigengeschichtlichen Tatsachen entsprechen. Anhand aller dienstbaren Quellen, also nicht nur der ikonographischen, könnte das Geburtsdatum der Violine mit grösserer Gewissheit bestimmt werden. So gut formale Bogenfragen bearbeitet wurden, lassen Hinweise auf seine Handhabung noch zu wünschen übrig. Auch über die Spielweise der frühen Violinen hätte man aus geigenkundlichen und praktischen Gründen gerne detailliertere Auskunft, die aus musiktheoretischen und ikonographischen Zeugnissen gewonnen werden könnte. Ebenso möchten sich auch Studien zur aufführungspraktischen Verwendung der frühen Violine lohnen.

Auf Grund organologischer und musiktheoretischer Quellen, vor allem aber aus reichem Bildmaterial, möge geklärt werden, wie die Violine aus frühern Streichinstrumententypen entwickelt, wo sie verwendet und wie sie in der Frühzeit gespielt wurde. Es sei dabei ein zeitlicher Raum abgesteckt von den ersten Ansätzen der Violinform in frühern Streichinstrumententypen kurz vor 1500 bis zur musikalisch bezeugten Verwendung der Violine in Monteverdis „Orfeo“ (1607), bis zur musiktheoretischen Bestätigung, dass die Violine Allgemeingut geworden sei im „Syntagma Musicum“ von Praetorius (1619), bis zur Verbreitung des Violin-Motivs im Musikstück der italienischen und der niederländischen Malerei nach 1620.

167 M. Mersenne: Harmonie Universelle. Paris 1636, hrsg. von F. Lesure, Paris 1963

168 W. Kolneder: Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinenentwicklung. — FS für J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967

169 M. Emmanuel: The creation of the violin and its consequences. — The Musical Quarterly 23, 1937, S. 509f.

Die wichtigste Literatur über die Violine in chronologischer Ordnung

- 1782 A. Bagatella: Regeln zur Verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen und Violonen. Padua 1782, deutsche Übers. Göttingen 1896
- 1808 P. (Anonymus): Über die Violine. Artikel in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 10, 1808
- 1851 J. F. Fétis: Notice biographique sur Nicolo Paganini suivie de l'analyse de ses ouvrages et précédé d'une esquisse de l'histoire du violon. Paris 1851
- 1856 J. F. Fétis: Antoine Stradivari précédé de Recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet. Paris 1856
- 1864 W. Sandys, S. A. Forester: The history of the violin. London 1864
- 1874 E. Schebeck: Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung, Prag 1874
- 1868 W. J. v. Wasielewski: Die Violine und ihre Meister, Leipzig 1868
- 1874 H. Abele: Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau, Neuburg a. D. 1874
- 1875 G. Hart: The violon, its makers and their imitators, London 1875
- 1876 A. Vidal: Les instruments à archet, Paris 1876
- 1877 F. Niederheitmann: Cremona, eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente, Leipzig 1877
- 1882 J. Rühlmann: Geschichte der Bogeninstrumente, Braunschweig 1882
- 1883 C. Engel: Researches into the early history of the violin family. London 1883
- 1883 W. J. v. Wasielewski: Gaspard Duiffoprugcar. – Monatshefte für Musikgeschichte XV, 1883/84
- 1884 H. Starcke: Die Geige, ihre Entstehung, Verfertigung und Bedeutung, die Behandlung und Erhaltung aller Bestandteile und die Meister der Geigen- und Lautenbaukunst, Dresden 1884
- 1885 W. J. v. Wasielewski: Die Collection Philidor. – Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I, 1885
- 1892 P. O. Apian-Bennewitz: Die Geige, Weimar 1892
- 1892 A. Hajdecki: Die italienische Lira da braccio. Eine kunsthistorische Studie zur Geschichte der Violine. Mostar 1892, Amsterdam 2/1965
- 1901 L. Grillet: Les ancêtres du violon, Paris 1901
- 1904 A. Untersteiner: L'Invenzione del violino. – RMI, 11, 1904
- 1904 P. Stoeving: The story of the violon, New York 1904
- 1906 A. Bachmann: Le violon, Paris 1906
- 1910 K. Schlesinger: Instruments of the modern orchestra and early record of the precursors of the violin family, London 1910
- 1910 A. Chybinski: Die deutschen Musiktheoretiker im 16.–18. Jh. und die polnische Musik. – SIMG 13, 1910/11
- 1912 A. Riechers: Die Geige und ihr Bau, Leipzig 1912
- 1916 K. Falke: Von alten und neuen Geigen, Leipzig 1916
- 1916 G. Beckmann: Das Violinspiel in Deutschland vor 1700, Diss. phil. Berlin 1916, Druck, Berlin 1918
- 1916 H. Ruth-Sommer: Alte Musikinstrumente, Berlin 1916
- 1918 A. Moser: Die Violinskordatur. – AfMw 1, 1918
- 1918 A. Moser: Der Violino piccolo. – ZfMw 1, 1918
- 1922 K. Gerhartz: Die Violinschule und ihre musikgeschichtliche Entwicklung bis Leopold Mozart, Diss. phil. Bonn 1922, mschr.
- 1923 A. Moser: Geschichte des Violinspiels, Berlin 1923
- 1924 K. Gerhartz: Zur älteren Violintechnik. – ZfMw 6, 1924
- 1924 L. Greilsamer: L'anatomie et la physiologie du violon, Paris 1924
- 1924 H. Weizsäcker: Studien zur deutschen Violinmusik des 17. Jahrhunderts – Diss. phil. Prag 1924, mschr.
- 1925 A. Bonaventura: Storia del violino, Mailand 1925
- 1926 K. Nef: Unsere Musikinstrumente, Leipzig 1926

- 1927 M. Pincherle: Feuilletts d'histoire du violon, Paris 1927
- 1929 A. Fuchs, O. Möckel: Taxe der Streichinstrumente. Leipzig 1929
- 1930 A. Koczirz: Über die Fingernageltechnik bei Saiteninstrumenten. – FS für Guido Adler „Studien zur Musikgeschichte“, Wien 1930
- 1930 D. J. Jselin: Biagio Marini, sein Leben und seine Instrumentalwerke. Hildburghausen 1930
- 1930 O. Haubensack: Ursprung und Geschichte der Geige. Marburg 1930
- 1930 G. R. Hayes: Musical Instruments and their music. Oxford 1930
- 1933 E. S. v. d. Straeten: History of the violin, its ancestors and collateral instruments. Kassel 1933
- 1933 H. Closson: La harpe à archet et les origines du violon. Brüssel 1933
- 1934 M. Greulich: Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert, Diss. phil. Berlin 1934
- 1935 B. Rogowski: Die Entwicklung der Streichinstrumententechnik als Vorstufe zur Technik der Violine. Diss. phil. Wien 1935, mschr.
- 1935 E. Elsner: Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien. Diss. phil. Berlin 1935
- 1937 O. Foffa: Pellegrino da Montichiari inventore del violino. Brescia 1937
- 1937 W. Wunsch: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren. Diss. phil. Prag 1937
- 1937 H. H. Dräger: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. Diss. phil. Berlin 1937
- 1937 M. Debaar: Le violon. Paris 1937
- 1937 M. Emmanuel: The creation of the violin and its consequences. – The Musical Quarterly 13, 1937
- 1938 B. Disertori: La primitiva viola italiana senza capotasto. – RMI 42, 1938
- 1938 T. Russel: The violin scordature. – The Musical Quarterly 24, 1938
- 1939 H. Commenda: Die Gebrauchsschriften der alten Landlageiger. – Zeitschrift für Volkskunde 38, 1939
- 1940 G. Schünemann: Die Violine. – Deutsches Museum 12, 1940
- 1941 E. Peluzzi: Chi fu l'inventore del violino. – RMI 45, 1941
- 1942 R. Vannes: Essai sur la naissance du premier violon. – RMI 11, 1904, Sonderdruck, Brüssel 1942
- 1943 K. Geiringer: Musical instruments their history in Western Culture. London 1943
- 1948 F. Cabos: The violon et la lutherie. Paris 1948
- 1950 D. D. Boyden: The violin and its technique in the 18th century. – The Musical Quarterly 36, 1950
- 1950 F. Winkel: Analogien der Geigen- und Menschenstimme. – Musikblätter 4, 1950
- 1951 H. Federhofer: Grazer Geigen- und Lautenmacher des 17. und 18. Jhs. – Blätter der Heimatkunde 25, 1951
- 1953 W. Senn: Forschungsaufgaben zur Geschichte des Geigenbaues. – Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953. Kassel 1954
- 1954 H. Schultze: Instrumentenkunde. Leipzig 1954
- 1954 F. Lesure: La facture instrumentale à Paris au seizième siècle. – GSJ 7, 1954
- 1954 F. Hamma: Geigenbau und Geigenhandel. – Zeitschr. f. Musik 65, 1954
- 1954 F. Herzfeld: Unsere Musikinstrumente. Darmstadt 1954
- 1955 F. Lesure: Notes sur la facture du violon en France au 16^e siècle. – La Revue Musicale, Paris 1955
- 1955 H. H. Dräger: Geige. – MGG 4, 1955
- 1955 U. Arns: Untersuchungen an Geigen. – Diss. phil. 1955 Karlsruhe
- 1955 A. Layer: Kaspar Tieffenbrugger. – Lebensbilder aus dem Bayrischen Schwaben, IV, München 1955
- 1957 K. Jalovec: Italienische Geigenbauer. Prag 2/1957
- 1957 K. Jalovec: Böhmisches Geigenbauer. Prag 1957

- 1959/60 W. Henley: Universal Dictionary of Violin and Bow Makers, London 1959/60
- 1960 R. Eras: Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten. — Die Musikforschung 13, 1960
- 1961 D. Droysen: Die Saiteninstrumente des frühen und hohen Mittelalters, Diss. phil. Hamburg 1961, mschr. (Druck in Vorbereitung)
- 1963 R. Aschmann: Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels. Diss. phil. Zürich 1963
- 1964 S. Marcuse: Musical instruments. A comprehensive dictionary. USA 1964, London 2/1966
- 1964 W. Bachmann: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig 1964
- 1965 D. D. Boyden: The History of Violin Playing. London 1965
- 1966 W. Kolneder: Methodologische Überlegungen zur Erforschung der Frühgeschichte der Violine. Nichtgedruckte Antrittsvorlesung, gehalten an der Technischen Hochschule Karlsruhe, Sommer 1966
- 1966 A. Baines: Musical instruments. London 1966
- 1966 W. Senn: Violine. — MGG 13, 1966
- 1966 D. D. Boyden: Violinspiel. — MGG 13, 1966
- 1967 W. Kolneder: Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinenentwicklung. in: FS für J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967
- 1967 K. Jalovec: Deutsche und österreichische Geigenbauer. Prag 1967
- 1967 E. Winternitz: Gaudenzio Ferrari, his school and the early history of the violin. Varallo Sesia 1967
- 1971 D. D. Boyden: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761. Mainz 1971
- 1972 W. Kolneder: Das Buch der Violine. Zürich 1972

- 1952 W. H. Rindler-Schjerve: *Universal Discontinuity of the Riemann Integral*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 1-10.
- 1953 E. L. Post: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 11-15.
- 1954 D. H. Lehman: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 16-20.
- 1955 A. W. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 21-25.
- 1956 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 26-30.
- 1957 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 31-35.
- 1958 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 36-40.
- 1959 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 41-45.
- 1960 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 46-50.
- 1961 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 51-55.
- 1962 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 56-60.
- 1963 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 61-65.
- 1964 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 66-70.
- 1965 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 71-75.
- 1966 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 76-80.
- 1967 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 81-85.
- 1968 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 86-90.
- 1969 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 91-95.
- 1970 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 96-100.
- 1971 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 101-105.
- 1972 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 106-110.
- 1973 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 111-115.
- 1974 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 116-120.
- 1975 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 121-125.
- 1976 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 126-130.
- 1977 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 131-135.
- 1978 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 136-140.
- 1979 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 141-145.
- 1980 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 146-150.
- 1981 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 151-155.
- 1982 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 156-160.
- 1983 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 161-165.
- 1984 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 166-170.
- 1985 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 171-175.
- 1986 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 176-180.
- 1987 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 181-185.
- 1988 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 186-190.
- 1989 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 191-195.
- 1990 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 196-200.
- 1991 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 201-205.
- 1992 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 206-210.
- 1993 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 211-215.
- 1994 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 216-220.
- 1995 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 221-225.
- 1996 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 226-230.
- 1997 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 231-235.
- 1998 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 236-240.
- 1999 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 241-245.
- 2000 J. K. Leung: *The Riemann Integral and the Borel Measure*. - *Math. Ann.* 155, 1952, 246-250.

II Organologische Funde

Einleitung

Aus der Entstehungszeit sind keine Violinen bekannt, und nur wenige Geigen des 16. Jahrhunderts dürfen als historisches Zeugnis verwendet werden. Dass kaum Frühstadien der Violine überliefert sind, erklärte van der Straeten mit der sozialen Stellung des Spielers: die Violine sei zu Tanz- und Jahrmarktsmusik gebraucht und lange Zeit verachtet worden (1). Das bei jeder Witterung strapazierte Strasseninstrument der fahrenden Musikanten, das nie kultische Bedeutung schützte, war es nicht wert, sorgfältig aufbewahrt zu werden. Es hat einerseits die Jahrhunderte nicht überdauert oder ist durch Unkenntnis als alt und unbrauchbar vernichtet worden. Im besten Falle verarbeitete man das gut gelagerte Holz noch bei Reparaturen, wie es Geigenbauer noch heute zu tun pflegen (2), oder passte das Instrument neuen Klangidealen (3) an. Schon Konrad Falke sagte, er habe von keiner einzigen alten Violine Kenntnis, die nicht gründlich repariert worden wäre (4).

Wenige, oft aus andern Streichinstrumenten, etwa der Lira da braccio oder der Viola, umgebaute Violinen dienten grundsätzlich auch mit umgestalteten Hälsen, verlängerten Griffbrettern, mit andersartiger Besaitung über einem neuen Steg, mit Kinnhalter und Schulterstütze einer historischen Aussage, liessen sich ursprüngliche Instrumente mit Gewissheit neben Fälschungen erkennen. Walter Senn rügte, dass man in der Geigenforschung über fragwürdige Geigenzettel und mündlich überlieferte, phantasievolle Legenden als Quellen den Stab nicht gebrochen habe (5) und rief noch 1966 auf, die Literatur zu revidieren, gesicherte Grundlagen zu schaffen und mindestens den Altbestand der Streichinstrumente zu inventarisieren (6). Was für die Werke bildender Künstler teilweise schon lange vorliegt, beschreibende Oeuvrekataloge, fehlt für die Geigenkunde, wahrscheinlich wegen den privaten Interessen der Geigenhändler. Wohl wurden über bedeutende Geigenbauer einige Monographien verfasst (7). Sie enthalten, wie enzyklopädische

1 E. v. d. Straeten: *The History of the Violine*. London, 1933, II

2 W. Kolneder: Antrittsvorlesung an der Technischen Hochschule Karlsruhe, 15. Juni 1966, nicht gedruckt

3 Verlängerter und abgewinkelter Hals, grösserer Bassbalken als Klangverstärkung der tiefen Saiten, längeres Griffbrett, andere Stegform, Metallsaiten, Normierung der Masse, vgl. dazu:

R. Eras: Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten. — *Die Musikforschung* 13, 1960, S. 336f.

4 K. Falke: *Von alten und neuen Geigen*. Leipzig 1916

5 W. Senn: Streichinstrumentenbau. — *MGG* 12, 1966, sp. 1520

6 W. Senn: Forschungsaufgaben zur Geschichte des Geigenbaus. — Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 89f.

7 M. L. Huggins: G. P. Maggini. London 1892 und 1961

W. H., A. F. und A. E. Hill: *Antonio Stradivari*. London 1902 u. a.

Nachschlagewerke über Geigenbauer (8), vor allem biographische Hinweise. Im 5-bändigen „Universal Dictionary of Violin and Bow Makers“ (9) von William Henley wurden erstmals bekannte alte Violinen sorgfältig beschrieben. Aber ein vollständiger Quellenapparat fehlt, denn nur wenige Instrumentensammlungen sind gut katalogisiert (10). Zudem ist es allein Fachleuten des Streichinstrumentenbaues möglich, alte Violinen ohne brauchbare Zettel an eventuellen charakteristischen Merkmalen zu erkennen, Herkunft und Datum zu bestimmen und Fälschungen von dokumentarisch wertvollen Geigen zu scheiden.

Es kann sein, dass organologische Quellen zur Frühgeschichte der Violine noch in schlecht oder wenig bearbeiteten Instrumentensammlungen oder sogar in abgelegenen Berghäusern liegen. Vielleicht lässt sich dereinst ein vollständigeres, aussagekräftigeres Quellenmaterial zusammentragen, als es hier möglich ist.

Streichinstrumente des 16. Jahrhunderts mit Violinkorpus

Viola da braccio von Nicolaus Franciscus Constantini, 1508 (11).

National Konservatorium Lissabon, Inv. Nr. 58

Beschreibung: Dreiteiliger Zargenkranz mit violinartiger Eckbildung und kleinen, halb-kreisförmigen Mittelbügeln. Decke leicht gewölbt mit Hohlkehle. Übrige Beschaffenheit wie eine Violine (c-Löcher, 6 Saiten, Kopf als Beschluss des Wirbelkastens).

Lira da braccio von Giovanni d'Andrea, Verona 1511 (12).

Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv. Nr. C. 94

Beschreibung: Dreiteiliger phantastischer Zargenkranz. Unterbügel herzförmig eingezogen. Statt eines runden Oberbügels schliesst der Korpus in Ecken und Voluten. Alle übrigen Merkmale wie eine Lira da braccio (c-Löcher, 7 Saiten, Platte mit 7 Wirbeln).

Lira da braccio Italienisch, frühes 16. Jahrhundert (13).

Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique, Bruxelles

Beschreibung: Dreiteiliger Zargenkranz mit violinmässiger Eckbildung. Unterbügel leicht eingezogen, Oberbügel vollkommen gerundet. Flödel. Decke leicht gewölbt. Bereits

8 K. Jalovec: Italienische Geigenbauer. 2/1957

Böhmische Geigenbauer. Prag 1957

Deutsche und österreichische Geigenbauer. 1967

9 W. Henley: Universal Dictionary . . . London 1959/60

10 A. Berner: Instrumentensammlungen. – MGG 6, 1957, Sp. 1295–1309. Die Sammlungen sind nach Ländern gegliedert, Kataloge aufgeführt.

11 Abb. in: Baines: Musical Instruments. London 1966, 9. Baines schreibt zum Zettel „ . . . printed in capitals, though in type of later character than the date given“.

12 Abb. in: Baines: Musical Instruments. London 1966, 1

13 Abb. in: Storia della Musica. vol. I, No. 11

s-Löcher. Übrige Merkmale, mit Ausnahme von 5 Bünden, wie Lira da braccio (7 Saiten, Wirbelplatte).

Lira da braccio von Giovanni Maria (dalla Corna), Venedig ca. 1540 (14).

Ashmolean Museum, Oxford

Beschreibung: Dreiteiliger Zargenkranz. Unterbügel noch leicht eingezogen, Oberbügel vollkommen gerundet. Bereits violinmässige, abgeflachte Mittelbügel und Eckbildungen. Flödel und schöne s-Löcher. Übrige Merkmale wie Lira da braccio (7 Saiten, Wirbelplatte).

Lira da braccio von Ventura Linarolo, Venedig 1577 (15).

Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität Leipzig, Inv. Nr. 80

Beschreibung: Dreiteiliger Zargenkranz. Unterbügel leicht eingezogen. Mittelbügel wenig tief, aber hoch. Geigenmässige Eckbildungen. Bereits elegante s-Löcher. Übrige Merkmale wie Lira da braccio (7 Saiten, Wirbelplatte).

Aus Vorläufern umgebaute Violinen

Viola da braccio-Violine. Italienisch, ca. 1500 (16).

Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv. Nr. C. 70

Beschreibung: Derber Korpus, dreiteiliger Zargenkranz mit gambenartiger Eckbildung und kleinen, halbkreisförmigen Mittelbügeln, Hals rechtwinklig vom Korpus abgesetzt, offener Wirbelkasten, Schnecke, c-Löcher, 4 Saiten.

Das Instrument erinnert an eine Gambe (17). (Zargenkranz, c-Löcher, geringe Wölbung, weder Hohlkehle noch spitze Ecken). V. d. Straeten glaubt, die 4 Saiten könnten sehr gut original sein (18). Die Musiktheorie unterstützt diese Ansicht (19). Die dicht gewundene, volutenartig überall gleich breite Schnecke (20) lässt den originalen Zustand der Schnecke vermuten, obwohl Hals und Wirbelkasten später, wohl im 17. Jahrhundert (21), ausgetauscht worden scheinen. Aber der Eindruck einer Übergangsform, nicht mehr ganz Viola, noch lange nicht Violine, bleibt.

14 Abb. in: Baines: Musical Instruments, London 1966, 2–4. Baines schreibt zur Datierung: „ca. 1540 or earlier“.

15 Abb. in: Kinsky: Musikgeschichte in Bildern. 1929, S. 142, 3

16 Abb. in: Baines: Musical Instruments, London 1966, 8, Abb. I

17 Kinsky: Musikgeschichte in Bildern. 1929, S. 146, spricht von einer Fidel.

18 History . . . 1933, II, S. 24, „It is in all probability the oldest and most interesting instrument of its kind which is still in existence“.

19 Vgl. Abb. 50

20 Das Zentrum der Spirale späterer Schneckenformen ist breiter als der Mantel

21 Dr. Max Wegerer schreibt in einem persönlichen Brief: „Der Wirbelkasten hat keine verpfropften Löcher, ist aber zusammen mit dem Hals offensichtlich später, wahrscheinlich im 17. Jahrhundert, neu dazugekommen“.

Lira da braccio-Violine von Gasparo da Salò, 16. Jh. (22).

Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique, Bruxelles Inv. Nr. 1415

Beschreibung: Zweiteiliger Zargenkranz, Unterbügel herzförmig eingezogen, eine Kombination von c- und s-Löchern als von der Lira da braccio übernommene Merkmale, 4 Saiten, offener Wirbelkasten, Schnecke als charakteristisch für die Violine. Der kurze Hals fällt auf. Wahrscheinlich handelt es sich um eine zweiteilige Lira da braccio, deren Korpus zu einer „Violine“ weiter verwendet wurde.

Lira da braccio-Violine von Gasparo da Salò, Brescia 1561 (23).

Ashmolean Museum Oxford, stammt aus der Sammlung d'Este.

Beschreibung: Zweiteiliger Zargenkranz und herzförmig eingezogener Unterbügel stammen von der ursprünglichen Lira. 4 Saiten und schöne Schnecke sind violinmässig. Bereits schöne f-Löcher (24).

Die Violine des 16. und frühen 17. Jahrhunderts

Klein-Geige (Oktawa czorsztyńska). Polnisch 16. Jh. (?)

Muzeum Instrumentow Muzycznych, Poznan (25)

Beschreibung: Mandelförmige Korpuschale mit leicht gewölbter Decke. f-Löcher. 4 Saiten, die von unterständig befestigtem Saitenhalter über Steg, Griffbrett in offenen Wirbelkasten an 4 Flankenwirbel laufen. Eine Schnecke beschliesst den Kasten.

Drei-saitige Violine (Mazanki wielkopolskie) polnisch 16. Jh.

Muzeum Instrumentow Muzycznych, Poznan (26)

Beschreibung: Schmäler Korpus. Leicht eingezogene Mittelbügel. Schmale Zargen. Stark gewölbte Decke. Grosse, derbe S-Löcher. 3 Saiten, die von einem unterständig befestigten Saitenhalter über Steg und Griffbrett in einen offenen Wirbelkasten an 3 Flankenwirbel laufen. Der Beschluss des Wirbelkastens besteht nur aus Abrundung und Kerbung (27).

22 Abb. in: Baines: Musical Instruments. London 1966, 12, Abb. II, Baines nennt das Instrument „Viola da braccio“, in der Storia della Musica I, 7 heisst es: „Viola“.

23 Abb. in: Baines: Musical Instruments. London 1966, 15. Baines nennt das Instrument eine „Viola“. Vgl. Abb. II (Schwesterinstrument aus Brüssel)

24 Vgl. auch: D. D. Boyden: The Hill Collection. London 1969, S. 16, wo das Instrument als „Lira-Viola“ bezeichnet wird, und Abb. XI

25 Abb. III

Das volkstümliche Streichinstrument aus Polen weist eine augenfällige Ähnlichkeit mit den bei Virdung und Agricola abgebildeten Klein-Geigen (Abb. 47, 48) und besonders mit dem „Geigleyn“ in Hans Gerles „Musica Teusch“ Nürnberg 1532 (siehe Abb. 50) auf. vgl. dazu: W. Kaminski: Skrzypce polskie, Krakow 1969, S. 15, der Abb. III mit freundlicher Genehmigung des Verlags entnommen wurde.

26 Abb. IV

Vgl. dazu: W. Kaminski: Skrzypce polskie. Krakow 1969, S. 10 und S. 15. Der S. 10 wurde mit freundlicher Genehmigung des Verlags Abb. IV entnommen.

27 Vgl. Abb. 17, die einen ähnlichen Abschluss im Bild belegt.

Violine von Zuan Maria da Bressa Venedig, 16. Jahrhundert (28)

Museo degli Strumenti musicali, Milano

Beschreibung: Schmäler Korpus. Dreiteiliger Zargenkranz mit grossen, halbrunden Mittelbügeln und stumpfen Ecken. Unterbügel lang und schlecht proportioniert, Oberbügel schön gerundet. Decke wenig gewölbt. Grosse, sehr schräge f-Löcher. Locker gewundene Schnecke.

Violine Gasparo da Salò zugeschrieben (29).

Museo degli Strumenti Musicali, Milano

Beschreibung: Derber, breiter Korpus. Dreiteiliger Zargenkranz mit c-förmigen, unbeholfenen Mittelbügeln und leicht geschweiffter Eckbildung. Asymmetrische f-Löcher. Flödel ohne Hohlkehle. Schöne Schnecke.

Violine, früher Gasparo da Salò zugeschrieben (30).

Vestlandske Kunstindustri Museum, Bergen

Beschreibung: Schöner, gut proportionierter Korpus. An Stelle einer Schnecke Kopf von Benvenuto Cellini geschnitzt. Prächtige Einlegearbeiten auf dem Boden.

Violine von Hieronymus Amati fil. Andreae, Cremona (31).

Standort unbekannt

Beschreibung: Schönes, gut proportioniertes Instrument. Grosszügige Mittelbügel. Elegante f-Löcher und Schnecke.

Violine von Hieronymo und Antonio Amati, Cremona 16. Jahrhundert (32).

Stadtmuseum München

Beschreibung: Vollendetes Instrument. Gut proportioniert, elegante f-Löcher und Schnecke.

Violine von Antonio und Hieronymo Amati, Cremona 16. Jahrhundert (33).

Sammlung Hamma & Co., Stuttgart

Beschreibung: Zierlicher Korpus. Kaum Überlappungen. Schöne Schnecke und f-Löcher.

Violine, italienisch 16. Jahrhundert (34).

Galleria Estense, Modena.

Beschreibung: Boden über und über mit Schnitzwerk bedeckt. In Akanthusmotiven Putten. Im Oberbügel Wappen der Este, im Unterbügel geigender Knabe.

28 Abb. in: Catalogo Museo degli strumenti musicali. Mailand 1963 Taf. XX, Nr. 45, Abb. V

29 Abb. in: Catalogo Museo degli strumenti musicali. Mailand 1963, Taf. XX, Nr. 44, Abb. VI

30 Abb. in: Baines: Musical Instruments. London 1966, 22

31 Abb. in: Jalovec: Ital. Geigenbauer. 1957, S. 51/52

32 Abb. VII

33 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 53

34 Foto Alinari, Nr. 15673, Abb. VIII

Violine, italienisch 16. Jahrhundert, Gerolamo Vicchi 1565 (35).
Museo degli strumenti musicali, Milano.

Violine von Gasparo da Salò, Brescia um 1560 (36).

Museo degli Strumenti musicali, Milano

Beschreibung: Sehr schmales Instrument. Grosse Mittelbügel. Spitzige Ecken. Unter- und Oberbügel wenig ausladend. Eckige, steife s-Löcher, wenig geschweift. Schöne, kleine Schnecke. Das schwarze, fast bis zu den Schallöchern reichende Griffbrett ist neu.

Violine von Andrea Amati, Cremona 1565 (37). (Charles IX)

Ashmolean Museum, Oxford.

Beschreibung: Schönes, kleines, etwas breites Instrument. Prächtig geschweifte f-Löcher. Griffbrett und Saitenhalter noch nicht aus Ebenholz. Griffbrett ragt ziemlich weit in den Oberbügel, daher vielleicht neu. Mit den Wappen von Charles IX von Frankreich und Ranken verziert (37).

Violine von Gasparo da Salò, Brescia 1570 (38).

Museo degli Strumenti musicali, Milano

Beschreibung: Breites, noch nicht vollendet proportioniertes Instrument. Dunkles Holz. Schöne lange s-Löcher. Unverhältnismässig kleine Schnecke. Griffbrett aus Ebenholz. Sehr lang, daher vielleicht neu.

Violine von Andrea Amati, Cremona 1574 (39).

Beschreibung: Schönes Instrument mit auffallend starker Wölbung und tiefen Hohlkehlen. Kleine, schön geschweifte f-Löcher. Zargen und Boden mit Blumenmuster verziert.

Violine von 1575 (40). Name des Geigenbauers verwischt. Herkunft wahrscheinlich aus Böhmen oder Mitteldeutschland.

Bachhaus Eisenach, Inv. Nr. 46

Beschreibung: Der Zargenkranz beschreibt eine Ellipse mit Mittelbügeln. Die Decke ist gewölbt und hat leichte Hohlkehlen. Schöne kleine f-Löcher und kleine Schnecke. Das schwarze Griffbrett ist kurz und wahrscheinlich original. Kurzer, derber Saitenhalter aus braunem Holz.

35 Abb. in: Catalogo Museo degli strumenti musicali. Mailand 1963. Nr. 46

36 Abb. in: Catalogo Museo degli strumenti musicali. Mailand 1963, Taf. XIV, Nr. 40, Abb. IX

37 Abb. in: Baines: Musical Instruments. London 1966, 17–19, Abb. X Vgl. auch: D. D. Boyden: The Hill Collection. London 1969, S. 17

38 Abb. in: Catalogo Museo degli strumenti musicali. 1963, Taf. XVII, Nr. 41, Abb. XI

39 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 50

40 Abb. in: Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Bachhaus zu Eisenach. Hrsg. von d. Neuen Bach-Gesellschaft 4/1964, S. 6, Abb. XII

Violine von Ventura Linarolo, Venedig 1581 (41).
Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv. Nr. C. 96
Beschreibung: Vollkommen proportioniertes Instrument. Dunkles Holz. Schwarzes Griffbrett und Saitenhalter. (Ev. neu). Ausgeprägte f-Löcher. Sattel aus Elfenbein.

Violine von Mango Longo Padova 1597 (42)
Museo degli Strumenti musicali, Milano

Violine von Giovanni Paolo Maggini, Brescia 1600 (43)
Sammlung Hamma und Co. in Stuttgart

Violine von Hieronymo und Antonio Amati, Cremona 1601 (44)
Standort unbekannt

Violine von Antonio und Hieronymo Amati, Cremona 1606 (45)
Sammlung Hamma und Co. in Stuttgart

Violine von Hieronymo und Antonio Amati, Cremona 1609 (46)
Standort unbekannt

Violine von Hieronymo und Antonio Amati, Cremona 1610 (47)
Sammlung Hamma und Co. in Stuttgart

Violine von Hieronymo und Antonio Amati, Cremona 1620 (48)
Standort unbekannt

Violine von Giovanni Paolo Maggini, Brescia 1620 (49)
Sammlung Hamma und Co. in Stuttgart

Violine von Giovanni Paolo Maggini, Brescia frühes 17. Jahrhundert (50)
Musikmuseet Stockholm

Violine von Antonio Mariani, Pesaro, frühes 17. Jahrhundert
Germ. Nat. Mus. Nürnberg MIR 2062

41 Abb. in: Kinsky: Musikgeschichte in Bildern. 1929, S. 146, Abb. 3, Abb. XIII

42 Cat. 110, Abb. XIV

43 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 281

44 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 55

45 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 53

46 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 54

47 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 56

48 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 280

49 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 280

50 Abb. in: Jalovec: Italienische Geigenbauer. 1957, S. 285

Violine von Gregorio Monta de Cremona, 1620 (51)

Violine mit dem englischen Wappen, angeblich aus dem Besitz König Jakobs I (1603–25). England Anf. 17. Jahrhundert
Victoria and Albert Museum, London

Violine von Tomaso Castelli, Brescia 1621 (52)
Musikmuseet Stockholm

Alle diese Violinen sind prächtig gearbeitete Instrumente, zum Teil gar reich verziert, aus der Zeit, für die die Verwendung der Violine in andern direkten Quellen, den musikalischen, belegt ist.

Auswertung der organologischen Funde

Im frühen 16. Jahrhundert haben die letzten Vorläufer bereits einen Korpus mit den charakteristischen Merkmalen der Violine (dreiteiliger Zargenkranz mit geschweifter Eckbildung, Wölbung, Hohlkehle, Überlappung), während Besaitung, Wirbel, Beschluss des Wirbelkastens und Schalllöcher noch dem ursprünglichen Streichinstrumententyp (*Lira da braccio*, *Viola da braccio*) entsprechen (53). Bis 1561 werden Violinen aus Streichinstrumenten (*Lira* und *Viola*) umgebaut, indem der Korpus verwendet, die Besaitung aber verändert und der Hals mit einem offenen Wirbelkasten und einer Schnecke versehen wird (54). Die wohl älteste erhaltene Violine datiert von 1564: die Arbeit von Andrea Amati (55) in Oxford. Seither ist die Violine das elegante Instrument, das noch heutigen ästhetischen Ansprüchen genügt (56). Mit wenigen Ausnahmen (57) sind die ersten überlieferten Quellen oberitalienischen Ursprungs. Auf Grund dieser Instrumente darf angenommen werden, dass die erste Violine in Oberitalien aus früheren Typen in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts umgestaltet worden ist, weil die musikalischen Ziele jener Zeit instrumentalen Vollklang und die Erweiterung des Tonraumes forderten, und weil die familienweise Ergänzung bis zu den Bassinstrumenten die klangliche Verstärkung der Oberstimmen notwendig machte.

51 Abb. in: Kinsky; Musikgeschichte in Bildern. 1929, S. 164,4

52 Abb. XVI

53 Vgl. Abb. I und II

54 Vgl. Abb. I und II

55 Abb. X

56 Abb. XIII, XVI

57 Abb. III, IV, XII polnische Geigen und eine Violine böhmischen oder mitteldeutschen Ursprungs

Es ist schon oft vermutet worden, Polen hätte zur Erhellung der Frühgeschichte der Violine einen wesentlichen Beitrag zu stiften (58). Einige schriftliche Quellen hat Włodzimir Kaminski (59) zusammengestellt. Sie belegen zwar die Begriffe „skrzykach“ (geiger), „gadzcach“ (Gusla-Spieler) (60), „skrzypce“ (Geige) (61) und die Verbreitung dieser Instrumente. Ob aber unter diesen Begriffen auch wirklich die Violine im heutigen Sinn verstanden werden darf, lässt sich bezweifeln. In ihrer derben Gestalt da und greifbar aber sind zwei Instrumente (62), die jenen polnischen Geigen entsprechen können, die Martin Agricola in seiner „Musica instrumentalis“ 1545 (63) und Michael Praetorius im „Syntagma musicum“ 1619 (64) erwähnen. Bona kam 1518 mit zahlreichen italienischen Musikern, worunter auch Lira da braccio-Spielern, nach Polen (65). Damals mag sich die Synthese zwischen drei-saitiger polnischer Geiger und Lira da braccio vielleicht vollzogen haben.

Eine dritte Möglichkeit, deren Bearbeitung durch archivalische Studien noch offensteht, liegt in den deutschen Instrumentenbauer-Kolonien in Italien und Frankreich, wozu das interessante Instrument im Bach-Haus zu Eisenach (66) unter Umständen ein Beispiel wäre (67).

Während Jahren haben sich Instrumentenkundler bemüht, den Erfinder der Violine zu nennen. Die oft lokalpatriotisch gefärbten Studien endeten mit wenigen Ausnahmen in biographischen Hinweisen. Wichtig scheint, dass die Violine nach einem etwa fünfzig Jahre dauernden Umwandlungsprozess durch den Spieltrieb der Geigenbauer Mitte des 16. Jahrhunderts plötzlich da und vollendet geblieben ist. An den wenigen überlieferten Instrumenten aus der Frühzeit lässt sich die Bauweise und die Beschaffenheit beobachten. Ob diese Violinen unter der heutigen Spielweise aber das Klangbild des 16. und frühen 17. Jahrhunderts vermitteln, muss bezweifelt werden.

58 Siehe Forschungsbericht, S. 20, siehe auch G. R. Hayes: Musical Instruments. Oxford 1930

59 W. Kaminski: Skrzypce polskie. Krakow 1969, S. 11–16

60 Aus einer polnischen Glosse um 1450

61 In: Rozmyślaniach o żywocie Pana Jezusa pisano, um 1500 „...słodkie glosy skrzypice i gesli rozmaiteglosy dawaja...“ (die süßen Stimmen der Violinen und Guslen), in Poznan figuriert zudem 1514 ein Johannes Skrzypeg, Johannes, der (Stadt)-Geiger u. a.

62 Abb. III, IV

63 Siehe S. 68

64 Siehe S. 82ff.

65 Kaminski S. 16

66 Abb. XII

67 Vgl. dazu: Günther Kraft: Entstehung und Ausbreitung des musikalischen Bach-Geschlechts in Thüringen. Habil. Halle 1964 (mschr.)

III Musiktheoretische Quellen

Einleitung

Dichtung, Berichte, überlieferter Sprachgebrauch, musikalische und musiktheoretische Quellen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts können Belege zur Frühgeschichte der Violine enthalten. Ihre Auswertung setzt eine möglichst vollständige Sammlung violinkundlicher Zeugnisse aus der Literatur jener Zeit (1) und eine Klärung der bis über das 16. Jahrhundert hinaus schwankenden Terminologie der Streichinstrumente voraus.

Die bisher bekannten Zitate aus *Dichtung* (z. B. von Rabelais (2)), *Briefen* (z. B. von Heinrich Schütz (3)) und *historischen Berichten* (4) enthalten meistens ohne nähere Beschreibung die blossen Begriffe „Geige“, „violino“, „violon“ usw.

Da diese Wortbildungen aber schon in eine Zeit fallen, in der es die Violine im modernen Sinn noch gar nicht gegeben hat (5), dürfen allgemeine schriftliche Zeugnisse nur mit Vorbehalt als Dokument für die Violine gelten.

Ertragreicher sind schriftliche Belege zur Frühgeschichte der Violine aus Quellen, die die Musik direkt betreffen, nämlich *Instrumenteninventare* (6), *Personallisten von Hofmusikkollegien* (7), *Vorwort, Widmung und Besetzungsangaben* praktischer Werke (8). Nach

1 Vgl. dazu: H. Riedel: Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Diss. phil. Bonn 1959

2 „Plus me plaist le son de la rustique cornemuse que les fredonnements des lucs rebecs et violons . . .” Rabelais: *Garagantua et Pantagruel*. Hrsg. v. Lefranc, Paris 1913, S. 325

3 Die Briefe vom 3. Juli 1621 „stälne Instrumentsaiten“, von 1628 Cremoneser Violinen, wahrscheinlich von Antonio Amati, vom 29. Juni 1629 die Diskantgeiger Grünschneder und F. Castelli (?) betreffend.

Heinrich Schütz: *Gesammelte Briefe und Schriften*. hrsg. v. E. H. Müller, Regensburg 1931, S. 67, 89, 98 und 99

4 Vgl. E. Elsner: *Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien*. Diss. phil. Berlin 1935

5 Vgl. dazu W. Senn: *Violine*. – MGG 13, 1966, Sp. 1705. Er erwähnt eine lateinische Urkunde von 1462, worin ein „magister Franciscus Florentinus . . . Guitarista seu Violinista“ genannt wird. A. Jacquot: *La musique en Lorraine*. Paris 1882, S. 123, macht auf den Begriff „violon“ in einer lothringischen Urkunde von 1449 aufmerksam. Der Begriff „Geige“ ist als Bezeichnung für Streichinstrumente schon vor der Verwendung der Violine im heutigen Sinn vielfach belegt. Vgl. S. 46

6 Vgl. F. Lesure: *Notes sur la facture du violon en France au 16^e siècle*. – *Revue Musicale* 65, 1955
A. Baines: *Two Cassel Inventories*. – *GSJ* 65, 1951

F. A. Drechsel: *Alte Dresdener Instrumenteninventare*. – *ZfMw* 10, 1927/28

R. Schaal: *Die Musikinstrumentensammlung von R. Fugger d. J.* – *AfMw* 21, 1964

7 Vgl. M. Ruhnke: *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert*. Berlin 1963

8 Zwar unterscheiden die italienische Formel „da cantare et sonare d’ogni sorte de stromenti“ oder Titel deutscher Liederbücher „zu singen und auf allerlei Instrument dienstlich“ nicht einmal vokale und instrumentale, geschweige denn eine detailliertere instrumentale Besetzung.

vorläufiger Kenntnis kann erst von Monteverdis „Orfeo“ von 1607 an die Rede von der mittlerweile sozial gestiegenen Violine als eigens zur Aufführung verlangtem Instrument sein (9). Daher vermögen musikalische Denkmäler zur Frühgeschichte der Violine wenig auszusagen.

Musiktheoretische Traktate des 16. und frühen 17. Jahrhunderts bieten, als aus der Praxis abgeleitete, für die Praxis bestimmte Reflexionen, die greifbarsten aller schriftlichen Quellen zur Frühgeschichte der Violine. Doch auch sie enthalten begriffliche Schwierigkeiten:

„Gross-Geige“ bedeutet bei Virdung, Judenkünig, Agricola, Gerle, Luscinius, was „violono“ bei Lanfranco, Ganassi und Ortiz und „viola“, bzw. „viole“ („d'arco“) bei Ganassi Vicentino, Jambe de Fer, Galilei, Conforto, Cerreto heisst, nämlich die sechs-saitige, mit Bündeln versehene, in lauter Quarten oder Quarten mit Mittelterz gestimmte Viola da gamba. Die „Klein-Geige“ (Virdung, Agricola, Gerle) ist wie Lanfrancos „violetta da arco senza tasti“, wie Agricolas „polnische“ und „welsche Geigen“, wie Vincentinos „viole d'arco con tre corde senza tasti“ die drei-saitige, bundlose, in Quinten gestimmte Viola da braccio, d. h. die drei-saitige Frühform der Violine.

Fast hundert Jahre nach jener lateinischen Urkunde von 1462, die den Begriff „violinista“ enthält (10), bedeutet „violon“ 1556 bei Jambe de Fer erst die viersaitige, in Quinten gestimmte Violine im heutigen Sinn.

Später nennen Arbeau und Zacconi „violon“ und „violini“, und Praetorius gibt gleich eine Serie von Synonymen für die „rechte Discant-Geig“, unsere Violine, an.

Die Musiktheoretiker des 16. und frühen 17. Jahrhunderts überliefern nicht nur Begriffe, sondern oft auch nähere Angaben zur Beschaffenheit des Streichinstruments, Spielanweisungen und Abbildungen. Diese Traktate verdienen daher eine sorgfältige Betrachtung.

Musiktheoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts, die Streichinstrumente erwähnen, beschreiben, abbilden oder Spielanweisungen überliefern, in chronologischer Ordnung

- | | |
|-----------|--|
| 1272–1304 | Hieronymus de Moravia „TRACTATUS DE MUSICA“ Spielweise und Stimmung von „rubea“ und „viella“ |
| 14. Jh. | Konrad von Megenburg Anfertigung von „saitenspil“ und „fidel“ |
| 1484 ca. | Johannes Tinctoris „DE INVENTIONE ET USU MUSICAE“ „viola cum arcu“, „viola“, „rebecum“ nach geeigneter Verwendbarkeit erwähnt |
| 1511 | Sebastian Virdung „MUSICA GETUTSCHT“ Basel 1511. Beschreibung und Abbildung von „Gross-Geige“, „Klein-Geige“, „Quintern“ |
| 1523 | Hans Judenkünig „AIN SCHONE KUNSTLICHE UNDERWEISUNG... ZU BEGREYFEN DEN RECHTEN GRUND ZU LERNEN AUFF DER LAUTTEN UND GEYGEN...“ Wien 1523. „Geyge“ nur im Titel erwähnt. Abbildung |
| 1529 | Martin Agricola „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH YNN WELCHER BEGRIF-FEN IST WIE MAN NACH DEM GESANGE AUFF MANCHERLEY PFEIFFEN |

9 Siehe S. 16

10 Siehe Anm. 5

- LERNEN SOL. AUCH WIE AUF DIE ORGEL, HARFEN, LAUTEN, GEIGEN...
NACH DER RECHT GEGRÜNDETEN TABELTHUR SEY ABZUSETZEN" Wittenberg
1529, 1532, 1533, 1539. Spielanweisung, Stimmung, Abbildung von „Gross-Geige“,
„Klein-Geige“ „Quintern“
- 1532 Hans Gerle „MUSICA TEUSCH AUF DIE INSTRUMENT DER GROSSEN UND
KLEINEN GEYGEN, AUCH LAUTTEN..." Nürnberg 1532, 2/1546. Spielanweisung.
Stimmung, Abbildung von „Gross-Geige“ und „Klein-Geige“.
- 1533 Giovanni Maria Lanfranco „SCINTILLE DI MUSICA" Brescia 1533. Stimmungen von
„lyra“, „violetta da arco senza tasti“, „violono“ erwähnt.
- 1536 Othomarus Luscinius „MUSURGIA SEU PRAXIS MUSICAE" Strassburg 1536. Abbil-
dungen von Virdung übernommen, erwähnt die „Gross-Geige“
- 1542 Sylvestro Ganassi dal Fontego „REGOLA RUBERTINA" 1. Teil „REGOLA CHE
INSEGNA SONAR DE VIOLA DARCHO TASTADA..." Venedig 1542 Gambenschule
- 1543 Sylvestro Ganassi dal Fontego „REGOLA RUBERTINA" 2. Teil „LETTIONE SE-
CONDA PUR DELLA PRATTICA DI SONARE IL VIOLONE D'ARCO DA TASTI..."
Venedig 1543. Gambenschule, am Schluss „viola da brazo senza tasti“ erwähnt.
- 1545 Martin Agricola „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH" Wittenberg 1545, völlige
Umarbeitung der Ausgabe von 1529, Beschreibung, Spielanweisung, Abbildung der
„kleinen Handgeiglein“ und „Gross-Geigen“. Erwähnung der „polischen und welschen
Geigen“
- 1553 Diego Ortiz „TRATADO DE GLOSAS SOBRE CLAUSULAS Y OTROS GENEROS EN
LA MUSICA DE VIOLONES" Rom 1553. „Violone“ und „vihuela d'arco“, also Violen,
erwähnt. Spielanweisungen, die auch für die Violine gelten können
- 1555 Nicola Vincentino „L'ANTICA MUSICA RIDOTTA ALLA MODERNA PRATTICA..."
Rom 1555. „Viole d'arco con tre corde senza tasti“ erwähnt.
- 1556 Philibert Jambe de Fer „EPITOME MUSICAL SONS ET ACCORDS DES VOIX
HUMANES FLUESTES D'ALLEMAN A 9 TROUS VIOLES VIOLONS" Lyon 1556.
Erstmals „viole“ von „violon“ unterschieden. Beschreibung und soziologische Unterschei-
dung.
- um 1580 Johannes Hutmacher „UFFZEICHNUNG DER KÜNSTEN" handschriftliches Rezept-
buch aus dem Kanton Bern, das Anweisungen zur Herstellung von „Geigenhartz“, zum
Sordinieren und Stimmen von Geigensaiten enthält.
- 1581 Vincenzo Galilei „DIALOGO DELLA MUSICA ANTICA ET DELLA MODERNA"
Florenz 1581 „Viola da braccio“ (= „lira“) erwähnt
- 1589 Thoinot Arbeau „ORCHESOGRAPHIE..." Lengres 1589. „Violon“ erwähnt, Tanz-
geiger abgebildet.
- 1592 Lodovico Zacconi „PRATTICA DI MUSICA..." Venedig 1592. Stimmung, Tonumfang,
Soziologisches der „violini“
- 1592 Richardo Rognoni „PASSAGGI PER POTERSI ESSERCITARE NEL DIMINUIRE
TERMINATAMENTE CON OGNI SORTE D'INSTROMENTI ET ANCO DIVERSI
PASSAGGI PER LA SEMPLICE VOCE HUMANA" Venedig 1592, Spielanweisungen
- 1593 Giovanni L. Conforto „BREVE ET FACILE MANIERA D'ESSERCITARSI AD OGNI
SCOLARO... PER QUEI CHE SONANO DI VIOLA..." Rom 1593. „Viola“ erwähnt
und abgebildet
- 1594 Hercole Bottrigari „IL DESIDERIO..." Venedig 1594. „Lira da braccio“ und „viola“
den Instrumenten mit veränderlicher Stimmung zugeordnet
- 1601 Scipio Cerreto „PRATTICA MUSICA" Neapel 1601. „Viola d'arco“, „violone“ erwähnt
- 1614 Francesco Rognoni Taeggio „AGGIUNTA DEL SCOLARO DI VIOLINO" Mailand 1614.
Verschollen.
- 1618/19 Michael Praetorius „SYNTAGMA MUSICUM" Wolfenbüttel 1618/19. Alle Streichinstru-
mente des 16. Jhs. beschrieben und abgebildet.

- 1628 Daniel Hitzler „NEWE MUSICA ODER SINGEKUNST“ Tübingen 1628. Anweisungen zum Stimmen der Violine im Anhang.
- 1636 Marin Mersenne „HARMONIE UNIVERSELLE“ Paris 1636. Beschreibung, Spielanweisung, Verherrlichung, Abbildung des „violon“.
- 1640 ca. Pierre Trichet „TRAITÉ DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE“, „violon“ nach Gemeinsamkeiten und Verschiedenheiten von der „viole“ abgegrenzt, Verwendung des „violon“
- 1654 John Playford „A BREEFE INTRODUCTION TO THE SKILL OF MUSICK FOR SONG AND VIOL . . .“ London 1654. Stimmanweisungen, Fingersätze, „Instrumenten- und Bogenhaltung, Abbildung der „Treble-violin“
- 1659 Christopher Simpson „THE DIVISION-VIOLIST“ London 1659. „Viol“ und 17 die Gambe betreffende Begriffe in Lateinisch, Englisch, Französisch, Italienisch
- 1683 Andrea à Salis Samedeno-Rhati, eine handschriftliche Geigenschule von 1683 „Violin“ und „Violone“ nach Stimmungen und Tonumfang unterschieden
- 1687 Jean Rousseau „TRAITÉ DE LA VIOLE“ Paris 1687. „Viole“ und „Violon“ durch Bogenführung unterschieden
- 1688 Georg Falck „IDEA BONI CANTORIS“ Nürnberg 1688, „Violin“, „Viol di gamba“ erwähnt.

Musiktheoretiker vor 1500, die Streichinstrumente erwähnen

Im 28. Kapitel seines „TRACTATUS DE MUSICA“, „In tetrachordis et pentachordis musicis instrumentis“ betitelt, beschreibt *Hieronymus de Moravia* in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts die beiden gebräuchlichsten Streichinstrumente des Mittelalters: die zweisaitige „rubeba“ in der Quintstimmung c-g und die fünfsaitige „viella“ in der Quint-Quartstimmung auf den Tönen g und d (11).

Hieronymus vermittelt folgende Spielanweisungen: Daumen und Zeigefinger der linken Hand sollen „rubeba“ und „viella“ unmittelbar neben dem Kopf halten (12). Interessant sind seine Bemerkungen zur „Applicatur“ (Fingeraufsatz der linken Hand) (13).

Hieronymus gibt für die tiefere Rubeba-Saite den noch heute üblichen diatonischen

11 Neudruck hrsg. v. S. Cserba, Regensburg 1935, S. 289

12 „Nam si quis tenens rubebam manu sinistra inter pollicem et indicem juxta caput immediate . . . quemadmodum et viella teneri debet“ Cserba, S. 289

13 „... tangat cum arcu primam chordam non applicans aliquem digitorum super ipsam, reddit sonum clavis C fa ut. Si vero applicat indicem, non quidem girando ipsum, quod et de applicatione aliorum digitorum tam in rubeba quam in viella intelligimus, sed sicut naturaliter cadit super eandem chordam, facit sonum clavis D sol re. Si autem digitum medium applicat juxta indicem immediate, quod in rubeba et viella de omnibus aliis digitis est faciendum, facit sonum clavis E la mi. Si vero medicum applicat, facit sonum clavis F. Et ultra opus non est, ut plures sonos constituat, cum sequens chorda absque applicatione indicis G sol re ut constituat, cum applicatione ejusdem a la mi re. Item cum applicatione medii non naturaliter cadentis, sed girati, id est supra ad caput rubebae tracti, facit sonum clavis b fa. Cum applicatione vero ejusdem medii non girati, sed naturaliter cadentis, mi quadrum constituit. Ex quo etiam non unam esse clavem, sed duas, b fa videlicet et mi, aperte monstratur. Item per applicationem medici fit c sol fa ut, per applicationem vero auricularis, sonus clavis d la sol re completur. Et non plus rubeba potest ascendere.“ Cserba, S. 289

Fingersatz an (c': leere Saite, d': Zeigefinger, e': Mittelfinger, f': Ringfinger), verzichtet aber auf den Einsatz des kleinen Fingers. In jener Zeit, wo es genügte, einen bestimmten Ton durch das Aufsetzen eines ihm zugewiesenen Fingers zu bewirken, genügt für das folgende g' eben die leere Saite. Der diatonische Fingersatz (a': Zeigefinger, b' und h': Mittelfinger, c'': Ringfinger) erweitert sich aber auf den kleinen Finger (per applicationem auricularis), der noch den allerhöchsten Ton auf der Rubeba, d'', ergibt.

Der im Mittelalter allgemein auf Streichinstrumente angewendete Fingersatz, der den kleinen Finger nur auf der obersten Saite zur Gewinnung noch eines Tones verlangt, findet sich also bereits im 13. Jahrhundert schriftlich belegt (14).

In der bisherigen Erforschung der mittelalterlichen Streichinstrumente wurde die seit 1861 zugängliche Anweisung (15) zum Streichinstrumentenbau von *Konrad von Megenburg* aus dem 14. Jahrhundert seltsamerweise kaum beachtet.

Konrad verlangt, der Korpus müsse aus „pauch und boden“ (16) bestehen, was auf die Zargenform schliessen lässt. Er rät, nicht die Decke des Instrumentes, wohl aber den Boden aus Tannenholz anzufertigen: „aus tanneim holz werdent niht guot püch zuo saitenspil, sam zuo fideln, zuo leirn und zuo andern dingen, dar umb daz derlai holz von seiner lüftigen natur gestrantes leibes ist und zahlreiche Poren auf weist. . . . Und dar umb helt ez den luft nicht vast, dâ von der dôn künnt, aber ez werdent gar guot pödem an sölchen aus tännleim holz, dar umb, wenn sich die luft gestögen hât an die starken saiten in der ding püchen, so zinselt (17) es langsam durch die linden pödem, und dâ von wirt gedoen süez.“ Ist das Saiteninstrument fertig zusammengefügt, wird das Holz „gebrünieret“ und bei kostbaren Instrumenten mit Lack aus zerstoßenem Glas und Leim überzogen.

Das um 1484 gedruckte Lehrwerk „DE INVENTIONE ET USU MUSICAE“ (18) von *Johannes Tinctoris* (um 1435–1511), eine „Gelegenheitsschrift im Plauderton“ (19) enthält wertvolle Beiträge zur Instrumentenkunde des 15. Jahrhunderts und ergänzt Virdungs „Musica getutscht“ von 1511. Im IV., der Laute gewidmeten Buch, sagt Tinctoris, aus der „lyra“, landläufig heisse sie „leutum“, habe sich ein Instrument entwickelt, das die Italiener „viola“, die Franzosen aber „leutum“ nennen. Das „leutum“ sei hingegen viel grösser als die „viola“ und schildkrötenförmig, während die „viola“ flach und auf jede Seite eingekrümmt („incurvata“) sei. Aus der „lyra“ haben sich auch die kleinen französischen Instrumente „rebecum“ und „marionetta“ (20) und die kata-

14 K. Gerhartz: Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart. Diss. phil. Bonn 1924, mschr. Gerhartz schreibt diesen anschaulichen Bemerkungen den Wert erster rudimentärer Anweisungen zum Geigenspiel zu.

15 Hrsg. von F. Pfeiffer, Stuttgart 1861

16 Pfeiffer: *Megenburg* . . . S. 314f.

17 Nach freier Übersetzung: sickert

18 Hrsg. von K. Weinmann, Tutzing 1961

19 H. Hüschen: *Johannes Tinctoris*. – MGG 13, Sp. 418

20 Quod instar leuti testudinem: chordas que vel arcu tanguntur (ut predicta viola) tenet adaptatas. (Weinmann . . ., S. 42).

lanische „ghittera“ oder „ghiterna“, die von den Italienern erfundene „cetula“ (21) und die türkische „tambura“ (22) entwickelt. Die gewöhnlich „leutum“ genannte „lyra“ eigne sich zum Spiel bei Festen, Gelagen und Reigentänzen. Der in Italien und Spanien gebräuchlichen „viola sine arcu“ (23) stellt Tinctoris die „viola vero cum arcu“ gegenüber. Sie lasse sich nicht nur zu zeitgenössischer Musik („ad hunc usum“), sondern auch zu Rezitationen historischen Inhalts („ad historiarum recitationem“) günstig brauchen. Er erinnert an das „viola“-Spiel der Gebrüder Orbus aus Flandern, das er in Brügge gehört habe. Johannes habe die obere, Carolus die Tenor-Stimme mehrerer Kantilenen gespielt, was ihm (Tinctoris) zur Freude gereichte (24).

Tinctoris aber bekennt sich zu „viola“ und „rebecum“, wenn er schreibt: „Meine Instrumente sind die „Viola“ und das „Rebecum“. Die meinen sage ich, weil durch dieselben mein Geist zum Affekt der Frömmigkeit emporsteigt, und weil sie mein Herz zur Betrachtung der himmlischen Freuden auf das intensivste anspornen. Deswegen möchte ich sie auch lieber für heilige Dinge und für die geheimnisvolle Tröstung des Gemütes verwendet wissen als zu profanen Festen“ (25).

Musiktheoretiker von 1500–1630, die Streichinstrumente erwähnen

Drei Übersetzungen der „MUSICA GETUTSCHT“ Basel 1511 von *Sebastian Virdung* (26) (*1465, Todesdatum unbekannt) bezeugen die Aktualität und Verbreitung (27) dieses in Dialogform und deutscher Sprache abgefassten Lehrwerkes (28). Damit sich seine Leser unter den genannten Instrumenten auch etwas vorstellen können, bildet Virdung sie ab (29). Er teilt die Instrumente nach Art der Tonerzeugung und des Materials in drei Gruppen: die mit „Saiten bezogenen“, die „durch den Wind erklingenden“, und die Instrumente aus „Metall oder klingender Materie“. Die erste Gruppe, die der „saitenspiel“,

21 „Super quam quatuor enee vel calibee chorde: ad tonum et tonum diatessaron: ac rursus tonum: communiter desposite tenduntur: pennaque tanguntur. Et hec ipsa cetula plana existens: quasdam elevationes ligneas quas populariter tastas appellant: in collo proportionaliter habet ordinatas. Contra quas chorde digitis compresse: sonum: vel sublimiorem vel humiliorem efficiunt...“ Weinmann, S. 42

22 „...formam quasi coclearis magni continens: tres chordas habet ad diapason: diapenten: ac diatessaron contemperatas: digitis aut penna ad sonandum impellendas...“ Weinmann, S. 42

23 Weinmann, S. 45

24 Weinmann: ... , S. 45f.

25 Übers. von Weinmann: Tinctoris ... S. 13f.

26 Faksimile hrsg. von R. Eitner 1882, L. Schrade 1931, K. W. Niemöller 1970

27 Noch Praetorius bezieht sich 1618 in der Vorrede zur „ORGANOGRAPHIA“ auf die „MUSICA GETUTSCHT“.

28 In der Vorrede heisst es: „daraus sie etwas cleins/ oder wenig zu einem fundament/ oder anfang der instrument mögen nemen/ daruff zu lernen/ die verheissen ewig seligkeit mitzu erlangen.“

29 „... darumb so werden die selben zu iren namen gemalet/ uff das/ das sye dester kentlicher einem jetlichen anschauwenden werde.“ (Hrsg. v. R. Eitner, Berlin 1882, Blatt 9, Siehe auch Abb. 47 und 52)

unterteilt er nicht mehr nach der Tonerzeugung, also gestrichen, gezupft oder geschlagen, sondern nach der Ausstattung in Instrumente mit „schlüssel“ (Tasten), mit Bünden („do man sicher griff mag haben“), mit Chören oder in Instrumente ohne Bündel. Als „saitenspiel mit bünden“ betrachtet er „Gross-Geige, Lauten und Quintern“, als solches ohne Bündel die „cleynen Geigen und das Trumscheit“. Diese Instrumente, deren Spiel grosse Übung und die Fähigkeit, aus den Noten zu singen, verlangen, hält Virdung von seinem didaktischen Standpunkt aus für „on nütze instrumenta“ (30).

Es ist schwer zu entscheiden, ob die Abbildungen der „MUSICA GETUTSCHT“ verlässlich sind, ob sie zeitgenössischen Instrumenten wirklich entsprechen. Die auf Urs Grafweisenden Initialen VG in einem Holzschnitt (31), er stellt einen Lautenspieler in zeitgenössischer Tracht dar, lassen Urs Graf auch als Autor der Instrumentenabbildungen im Text vermuten. Zwei Federzeichnungen desselben Künstlers (32) enthalten je eine Gross-Geige von verblüffender Ähnlichkeit mit den Holzschnitten in Sebastian Virdungs Werk.

Ob Urs Graf sich der Holzschnitte in Virdungs „MUSICA GETUTSCHT“ nur als Vorbild bedient oder ihr die Vorzeichnung geliefert hat, weiss man nicht und wird daher auch nicht wissen können, von welcher Hand die Abbildungen in Agricolas „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH“ (33) in den Auflagen von 1529, 1532 und 1545, in der „MUSURGIA“ (34) von Luscinius von 1536 und sogar im „SYNTAGMA MUSICUM“ (35) von Michael Praetorius stammen, die sich alle an Virdungs Bildern orientieren. Der ikonographische Quellenwert der dreisaitigen, bundlosen, lautenförmigen Klein-Geige mit Griffbrett, sicheligem Wirbelkasten, Flankenwirbeln, Steg und c-Löchern und der neun-saitigen, zargenförmigen, griffbrett- und steglosen Gross-Geige mit sieben Bündeln, Knickhals, Flankenwirbeln, oberständigem Saitenhalter, Schallrose und zwei c-Löchern im Oberbügel darf daher nicht zu hoch eingeschätzt werden.

Virdungs Spielanweisungen sind kurz und wenig ertragreich. Wer singen könne, „der mag eben das selbig uff allen instrumenten lernen spilen gar lichtlich“. Der Unkundige solle sich der Tabulatur bedienen. Virdung gibt Tabulaturen für Clavichord, Flöte und Laute, die sich leicht auch auf Harfe, Psalterium und Geige anwenden liessen (36). Was er von den Lautensaiten sagt, gilt zugleich auch für diejenigen der Gross-Geigen: Wahl, Probe auf Reinheit und Benennung der Saiten. Virdung rät, für den ersten Chor, den „gross prummer“, eine grobe und dicke Saite, für den zweiten Chor den „mittler prummer“ und den dritten, den „clain prummer“, eine „clainere“ Saite zu wählen. Der vierte Chor, die „gross sanck saytt“, werde mit einer „mittelmessigen“, der fünfte Chor, die „clayn

30 Hrsg. v. R. Eitner . . . , Blatt 12

31 Im Anschluss an die Tabulatur „O haylige“

32 „Neun fliegende Kinder“ 1514, Basel Kupferstichkabinett, Abb. 55, „Junge Mutter und Basler Narr“ 1523 dat. Darmstadt Hess. Landesmuseum Abb. 56

33 Abb. 30 und Abb. 53

34 Abb. 48

35 De Organographia. Theatrum instrumentorum. Wolfenbüttel 1620, Taf. XXXIV, 14, „Alte Fiddel“

36 „... Denn was du dann uff der lauten greiffen und zwicken lernest/ das hast du leicht uff der harpfen/ oder uff dem psalterio oder uff der geigen zu lernen ...“

sancksaitte", mit einer noch etwas „claineren" Saite, und mit der „raynen, guten, gleichen sayten" werde der sechste Chor bespannt.

Als erster gibt Sebastian Virdung die Reinheitsprobe einer Saite in Wort und Bild an, wie sie auch Gerle und Ganassi in ihre Lehrwerke aufgenommen haben. Man wähle eine Saite von der notwendigen Dicke, spanne sie zwischen die Finger beider Hände und zupfe sie mit dem Daumen. Je weniger die Saite „zittern und prummen wirt", desto besser ist sie. Für die Vor- und Frühgeschichte der Violine ist die herabwürdigende Bemerkung Virdungs über die bundlose kleine Geige und deren Abbildung wichtig.

Das erste der beiden Lehrbücher für das Lauten- und Geigenspiel von *Hans Judenkünig* (1440/50–1526), die „INTRODUCTIO" (37), enthält im Titel die Andeutung, „Geygen" bezeichne gewöhnlich die Laute (38). Der Text ergänzt dazu, die Geige sei der „Lyra" am ähnlichsten (39). Aus Titel und Inhalt der „UNDERWEISUNG" (40) von 1523 folgt, dass die „Geygen" Stimmung, Tabulatur und Fingersatz der Laute übernommen hat. Judenkünig legt besondern Wert auf die „rechte kunstliche applicatz", d. h. einen korrekten Fingersatz der linken Hand. Statt blossen Abstreckens („radebrechen" sagt er treffend) empfiehlt er vernünftig Rückungen der ganzen linken Hand bis zum 8. Bund hinauf (41), was er in fünf Abbildungen der Handflächen, auf deren einzelnen Fingergliedern vom „Zaiger bis zum Klain-Finger" Griffzeichen je eines Bundes, d. h. eines Halbtones vermerkt sind, veranschaulicht. Für die Applikatur der Laute und damit auch der „Geygen" resultieren also 5 halbe Lagen. Die der „INTRODUCTIO" und der „UNDERWEISUNG" beigegebenen Holzschnitte eines Geigen- und Lautenspielers gewähren ikonographisches Zeugnis der „Geygen" Judenkünigs. Was Saitenzahl, Stimmung und Bünde, wie sie der Text beschreibt, vermuten lassen, bestätigt das Bild: es handelt sich um einen Violentypus mit sechs Saiten und sieben Bündeln, der da gamba gespielt wird (42).

„Zu grossem nutz und frommen/ der iugent und . . . auch leyen und ungelerten" verfasst *Martin Agricola* (1486–1556) 1528 seine „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH . . . AUFF MANCHERLEY PFEIFFEN . . . AUCH ORGEL/ HARFFEN/ GEIGEN UND ALLERLEY INSTRUMENT UND SEYTENSPIL" (43). Dieser Behelf zum Selbstunter-

37 „UTILIS ET COMPENDIARA INTRODUCTIO, QUA UT FUNDAMENTO IACTO QUAM FACILIME MUSICUM EXERTITIUM, INSTRUMENTORUM ET LUTINE ET QUOD VULGO GEYGEN NOMINANT, ADDISCITUR LABORE STUDIO ET IMPENSIS JOANNIS JUDENKUNIG DE SCHWEBISCHEN GMUNDT IN OMNIUM USUM ET UTILITATEM TYPIS EXCUDENDUM PRIMUM EXHIBITUM, VIENNAE, AUSTRIAE o. J.

38 „ . . . Lutine et quod vulgo Geygen nominant".

39 „ . . . quod lyrae similum est".

40 „AIN SCHONE KUNSTLICHE UNDERWEISUNG IN DIESEM BÜCHLEIN/ LEYCHTLICH ZU BEGREYFEN DEN RECHTEN GRUND ZU LERNEN AUFF DER LAUTEN UND GEYGEN/ MIT VLEISS GEMACHT DURCH HANS JUDENKÖNIG/ PIRTIG VON SCHWEBISCHEN GMÜND LUTENIST/ YETZT ZU WIEN IN ÖSTERREICH" 1523 hrsg. v. A. Koczirz in DTÖ, Bd. 37, 1911

41 H. Greulich: Streichinstrumentenspiel . . . Berlin 1934

42 Koczirz: Judenkünig . . . S. XXII

43 1529, 1532, 1533, 1539 in Wittenberg gedruckt, hrsg. v. R. Eitner, Berlin 1896

richt umfasst eine Beschreibung der Instrumente, Spielanweisungen und die Erklärung der instrumentalen Notation, der Tabulatur. Wie Virdung teilt Agricola die Instrumente nach ihrer Tonerzeugung (44) oder nach dem Material (45) in Blas-, Saiten- und metallene Instrumente ein. Ähnlich wie Virdung unterscheidet er vier verschiedene Arten von „Seytenspil“: Saiteninstrumente mit „Clavirn“ (d. h. Tasten), Bündlen, solche mit vielen oder nur zwei bis drei Chören. Agricola unterteilt also die Saiteninstrumente nicht nach der Art der Tonerzeugung, Streichen oder Zupfen, sondern nach der Beschaffenheit der Bespannung und Vorrichtung zur Saitenverkürzung.

Allen diesen Instrumenten ist die Saite gemeinsam, daher äussert sich Agricola vorerst zu Wahl und Stimmen der Saiten (46). Für Lauten, Geigen, „Leyrn“, „Psalter“, „Harffen“ usw. rät er zu „scheffen seyten“, also Darmsaiten, die als Bündel geliefert und daher nach Bedarf abgemessen wurden.

Wie Virdung empfiehlt auch Agricola die Saitenprobe vor dem Aufziehen und nennt die entsprechenden Saitenstärken. Allerdings weist Agricola eine „grobe, dicke“ Saite nicht mehr dem „gross prummer“, sondern dem G, eine etwas kleinere statt dem „mittler prummer“, dem C, eine noch „kleinere und subtilere Saite“ anstelle des „clain prummer“ dem F, feine Saiten nicht mehr der „gross und clayn sanck saitte“, sondern a, d, g zu. Im achten Kapitel kommt Agricola auf „dreierley art der Geygen“, die den Saiteninstrumenten mit Bündlen zugeordnet sind, zu sprechen. Er unterscheidet Gross-Geigen in Quart-Terz-Quart-Stimmung und zwei Arten von Klein-Geigen: viersaitige in Quarten und dreisaitige in Quinten gestimmte. Die Gross-Geigen kommen in drei verschiedenen Grössen vor: Diskant und Tenor (= Alt) sind fünf-, der Bass ist sechssaitig. Vorerst wird das Diskantinstrument gestimmt: durch entsprechende Saitenverkürzung der obersten, beliebig hohen Saite lassen sich die übrigen Saiten in Oktaven stimmen. Nach dem Diskant werden Alt und Tenor Saite um Saite eine Quart tiefer und ebenso der Bass nach dem Tenor gestimmt. Agricola mahnt dann, „recht yneinander gezogene Instrumente“ nicht mehr weiter zu stimmen. Nach eben diesem Verfahren sollen auch die viersaitigen in Quarten gestimmten kleinen Geigen gestimmt werden (47). Für die Frühgeschichte der Violine ertragreicher als diese durch genau abgesteckte Bündle (48) und Quartstimmung gekennzeichneten Gamben gelten die kleinen Geigen in Quintstimmung (49).

Sie sind „cleiner denn die vorigen gestalt“ und „gewenlich one bünd erfunden“. Agricola erklärt aber, es sei schwierig, ohne Bündle zu spielen. Daher möge sich der Schüler vorerst „auff die bündische art“ üben, später, wenn er „recht gelart“ sein werde, könne er sie „mit eim messer“ wegschneiden. Gestimmt werden die dreisaitigen Klein-Geigen auf

44 Instrumente, die „durch den Wind gemacht“ oder mit „Saiten bezogen“ werden. —

45 Metallene Instrumente

46 Agricola: *Musica instrumentalis* . . . 1529, S. 40f.

47 „Stym erst den Discant fur sich alleine
Den Tenor nach dem Discant ganz reine
Und den Bass nach dem Tenor du stelle
So hastu ym stymmen recht gefelle.“

48 Agricola: *Musica instrumentalis* . . . 1529, S. 41

49 Agricola: *Musica instrumentalis* . . . 1529, S. 49f, Abb. 30

ähnliche Weise wie Gross- und Klein-Geigen. Vorerst wird die oberste Saite, a' des Diskants „so hoch/ das sie nicht zureist“ gezogen. Auf dieser a'-Saite wird dann d'' gegriffen und danach im Oktavabstand die d'-Saite gestimmt. Ebenso verkürzt man nachher die d'-Saite zum g', wonach die g-Saite in der Oktav rein erklingen muss. Im Quintabstand zum Diskant stehen Alt und Tenor, eine weitere Quint tiefer der Bass, so dass sich für die dreisaitigen in Quinten gestimmten Klein-Geigen in Martin Agricolas „MUSICA INSTRUMENTALIS“ folgende Stimmungen ergeben:

Bass: F c g Tenor und Alt: c g d' Diskant: g d' a'. Bereits im achten Kapitel hat Agricola seinen Leser vertröstet, er werde über Handhabung von Fingern und Bogen später mehr schreiben (50), ein Versprechen, das er in der völlig umgestalteten Auflage von 1545 erfüllen sollte. Agricolas Illustrator übernimmt das Muster der Virdungschen Abbildungen (51). Die Gross-Geige (52) in Agricolas „MUSICA INSTRUMENTALIS“ ist derjenigen in der „MUSICA GETUTSCHT“ von Virdung bis auf die Besaitung gleich. Bei Virdung hat die Gross-Geige neun, bei Agricola nur noch vier Saiten. Im Text weist er der Gross-Geige aber fünf bis sechs Saiten zu. Die Viersaitigkeit dürfte also ein Versehen des Zeichners bedeuten. Neben den dreisaitigen Klein-Geigen, die wie bei Virdung als Rebec abgebildet sind, finden sich „vier kleine Geigen mit bünden/ und mit dreien seyten“, die den Gross-Geigen äusserlich gleichen. Sie haben einen im Unterbügel herzförmigen Zargenkranz und Mittelbügel. Drei Saiten spannen sich von einem oberständigen Saitenhalter (gleich einem Lautenriegel) über den griffbrettlosen, geknickten Hals auf flankenständige Wirbel. Der Hals ist mit vier Bünden abgebunden und setzt sich rechtwinkling vom Korpus ab. Im Oberbügel erkennt man zwei c-Löcher, in der mittleren Decke eine Schallrose. Der Steg fehlt.

Dieses zierliche Instrument erinnert im handlichen Format, in Zargenkranz mit spitziger Eckbildung an die Violine (53). Es hat wohl deswegen Bündel, weil Agricola der Meinung ist, „auff die bündisch art“ lasse sich auch auf bundlos erfundenen Instrumenten geigen (54).

Martin Agricolas „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH“ von 1529 lehnt sich in der Art, die Instrumente einzuteilen, die Saiten zu prüfen und zu wählen sowie in den Abbildungen an Sebastian Virdungs „MUSICA GETUTSCHT“ von 1511. Neu sind die Stimmungsangaben in absoluten Notennamen für die Bass-Gross-Geige. Für die Früh-

50 „... Auch will ich alhie nicht viel berüren
Wie du finger und bogen solt füren.
Sondern ich wil es sparen bis dahyn
So lange mir Gott mehr gibet ynn syn
So wil ich dirs gern mit teylen mit vleis ...”

51 51 S. 50f.

52 Abb. 52 und 53

53 Hajdecki ... 1892 behauptet zwar, Agricolas Klein-Geige habe mit unserer Violine praktisch nichts zu tun. Nef ... 1926 erwägt, ob es sich um ein Kinderinstrument gehandelt haben könnte. Hayes ... 1930 hält die Klein-Geige für unserer Violine sehr nahestehend. Für Leipp 1965 entspricht die Klein-Geige dem Rebec. Vgl. auch S. 20

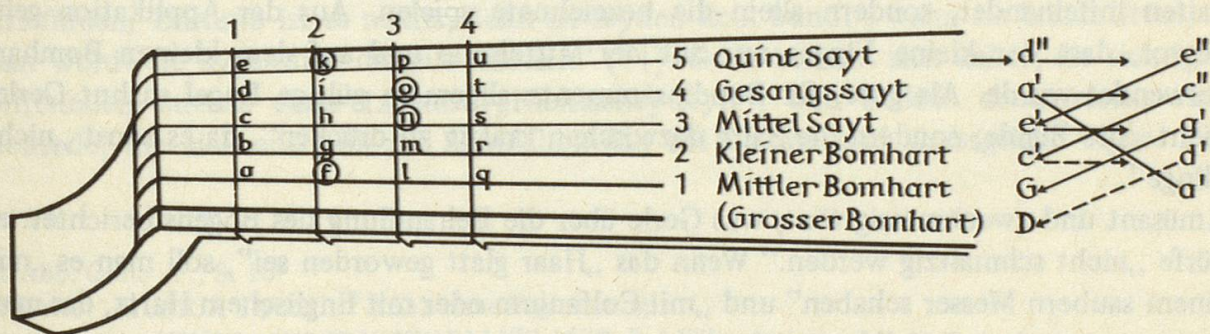
54 Siehe S. 53

geschichte der Violine ist die Behandlung der dreisaitigen, in Quinten gestimmten, in drei Grössen vorkommenden Klein-Geigen wesentlich.

Hans Gerle (Ende 15. Jh.—1570) verspricht in der Vorrede zu seiner „MUSICA TEUSCH“ Nürnberg 1532 (55) und 1546, die bereits im Titel (56) die Geigen vor den Lauten erwähnt, den „rechten grund“ zur „lieblich Kunst der Lauten und Geygen“ zu lehren. Im Unterschied zu Virdung, der vor der instrumentalen vokale Kenntnis verlangt, will Gerle das Intavolieren ohne gesangliche Vorbildung verraten. Der Traktat behandelt in drei von insgesamt fünf Teilen die grossen und kleinen Geigen.

Die „Grossen Geygen“ (57) haben fünf bis sechs Saiten, die von oben nach unten „quint sayt, gesang sayt, mittelsayt, klein bomhart, mittelbomhart und gross oder ober bomhart“ heissen. Gerle definiert dann als erster Musikschriftsteller den Bund (58). Diskant- und Tenor- Geygen haben sieben, Bass-Geygen nur fünf Bünde. Am Instrument selber erläutert Gerle die Zeichen der deutschen Lautentabulatur: arabische Ziffern markieren die Saiten in der Richtung von der tiefsten zur höchsten, die Buchstaben des Alphabets aber die Bünde von unten nach oben. Diese Bezeichnungen des Kragens benutzt er, um seine gut ausgedachten Stimmsysteme zu erklären. Gerle unterscheidet zwei Möglichkeiten, die grossen Geigen zu stimmen: eine leichtere, wie sie Agricola überliefert hat, auf Grund der Oktave, und eine anspruchsvollere durch die eigentlichen Intervalle der Stimmung (siehe untenstehende Zeichnung).

Beim Stimmen der grossen Geige durch Oktaven wird vorerst die oberste (Quint-) Saite „in rechter mass . . . nit zu hoch“ gezogen (= Ton d'). Dann empfiehlt Gerle „auf k zu greifen“, das bedeutet nach der Tabulatur, die oberste Saite im zweiten Bund, d. h. um eine Sekunde zu verkürzen (= e'). Zu diesem Ton muss die mittlere Saite in der tieferen



55 Ein Exemplar befindet sich im Besitz der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Berlin, Musikabteilung Mus. ant. theor. G. 60

56 MUSICA TEUSCH AUF DIE INSTRUMENT DER GROSSEN UND KLEINEN GEYGEN/ AUCH LAUTEN . . . Nürnberg 1532 und 1546

57 Gerle . . . , 3ff.

58 „die sayt/ die uber zwerch an den Geygenhals gebunden ist . . .“

Oktav erklingen (= e). Nachher wird „n gegriffen“, d. h. der dritte Bund der „Mittel Sayt“, also anderthalb Töne höher als die leere mittlere Saite (= g). Dieser Ton steht mit dem „mittler bomhart“, also der untersten Saite, in einem Oktavverhältnis (= G). Als nächster Schritt möge der Schüler „f greifen“, den zweiten Bund also auf der untersten Saite (= A). Eine Oktave höher zu diesem Ton muss die „Gesangssayt“ erklingen (= a). Sie, die zweitoberste Saite, wird auf o gegriffen, d. h. im dritten Bund (= c') und ergibt so die Oktave zum „kleinen bomhart“, der zweituntersten Saite (= c). Aus diesem anhand der Zeichnung erklärten System geht hervor, dass die Gross-Geigen bei Hans Gerle in regelmässigen Quartan gestimmt sind. Er schlüsselt aber auch die absoluten Tonhöhen (59) auf, indem er o, den dritten Bund, auf der zweitobersten Saite als c (sol fa ut) bestimmt. Anderthalb Töne tiefer zu diesem c liegt die zweitoberste Saite, also a. Daraus lässt sich die Stimmung G c e a d' für die Tenor- (= Alt-) Geige ableiten.

Die zweite Art, die grossen Geigen zu stimmen, ist die noch heute üblichere nach den Intervallen der leeren Saite, hier also in reinen Quartan.

Das Einstimmen der verschiedenen Glieder der Gross-Geigen-Familie untereinander geschieht auf Grund gleichgestimmter Saiten im Einklang oder in Oktavintervallen. Tenor und Alt werden nach den eben angegebenen Regeln gestimmt, d. h. die Stimmung G c e a d' gilt für Tenor und Alt. Die Gesangssaiten des Tenors entspricht der Quintsaiten des Basses, der Bass ist also eine Quart tiefer gestimmt als Tenor und Alt, nämlich in D G c e a. Diese Stimmung wird nach der einen oder andern Stimmungsart erreicht. Die Quintsaiten des Diskants wird nach der Gesangssaiten des Tenors im Oktavabstand gestimmt. Das Diskantinstrument ist also eine Quint höher als der Tenor und eine Oktav höher als der Bass gestimmt.

Gerle gibt elementare Haltungsanweisungen an (60). Zur Bogenführung sagt er, man solle sich befeissen, „den Bogen . . . gerade und eben auff den saytten nicht über ein ort zufern odder zu nahendt von dem Steg darauff die sayten liegen“, zu führen (61) und nicht zwei Saiten miteinander, sondern allein die bezeichnete spielen. Aus der Applikation geht hervor, dass der kleine Finger nur auf der Mittelsaiten und auf dem kleinen Bomhart verwendet wurde. Als gute, für Bundinstrumente allgemein gültige Regel mahnt Gerle, nicht „die Bünde, sondern die Saite dazwischen kräftig zu drücken“, da es sonst „nicht klinge“.

Amüsant und zweckmässig tönt, was Gerle über die Behandlung des Bogens berichtet: er dürfe „nicht schmaltzig werden.“ Wenn das „Haar glatt geworden sei“, soll man es „mit einem saubern Messer schaben“ und „mit Colfanium oder mit Englischem Hartz, das man in den appotegken finde“ bestreichen.

Hans Gerle lehrt auch das Saitenaufziehen. Man solle vorerst die rechte Dicke der Saite wählen, dann die Länge vom ersten Bund bis zum Steg abmessen und „etwas dazu geben“

59 D. h. die d'-Saite und ihre Dehnbarkeit bestimmt die ganze Tonhöhe

60 „Nim den geygen hals in die lincken/ und den bogen in die rechten handt/ setz dich nieder und fass die Geygen zwischen die bayn/ unnd stoss sie doch nit zu tieff zwischen die schenkel/ das du mit dem bogen nit anstost/“ Gerle . . ., S. 6^r

61 Gerle . . ., ebenda

und vor dem Aufziehen die Saite nach ihrer Reinheit prüfen (62), wie es schon Martin Agricola empfohlen hat. Ergänzend fügt Gerle die Anleitung zum Bundabbinden bei (63). Er rät, auf die richtige Dicke der Saite zu achten. Die ersten drei Bünde „müssen von einer saytten sein“, der vierte und der fünfte „müssen ein wenig kleiner sein dann die ersten drey“, der sechste und der siebente Bund sei „kleiner dann der virdt und funfft“. Im Unterschied zu Agricola, der in der „MUSICA INSTRUMENTALIS“ von 1529 nur ein praktisches Beispiel, eine „tabelthur auff alle eynstimmige Instrument“ für vier Geigen geeignet, überliefert (64), bietet Hans Gerle gleich 12 intavolierte Lieder für vier Geigen (Diskant, Alt = Tenor, Bass) (65), und mitten drin offensichtlich eine Neukomposition“. Das ist ein fug (66) / geen all stim auss dem Discant“ (67). Nach diesen praktischen Beispielen vermittelt Hans Gerle die Methode, Gesangsnoten in Tabulatur zu übertragen. Er erklärt, wie man die „Clavis“ finden könne. Dann rät er, man möge den Kragen mit Saiten- und Bundbezeichnungen auf ein „Deffelein“ zeichnen und dazu in Tabelle die Gesangsnoten setzen (68).

Als Koloraturbeispiele nennt er „Leuflein“ und „Risslein“. Das „Leuflein“, d. h. Wechseltöne in Sekunden über und unter dem Ton, finde auf allen vier Instrumenten Verwendung. Das „Risslein“, in Passagen aufgelöste Notenwerte, komme am meisten bei Diskant-Klauseln vor (69). Im dritten Teil (70) seiner „MUSICA TEUSCH“ kommt Gerle auf die *kleinen Geigen* zu sprechen. Sie haben keine Bünde „und werden auch anderst gezogen dann die grossen Geygen“. Meistens sind sie dreisaitig. Beim vierstimmigen Spiel müsse der Bass aber vier Saiten haben. In einer offensichtlichen Kritik an Martin Agricolas „MUSICA INSTRUMENTALIS“ von 1528 schreibt Gerle: „so haben sich etlich untherstanden darvon zuschreyben/ und wissen doch nit anzuzaygen, wo man die griff sol finden und sprechen/ Man soll bündt darauff machen, und wann man der griff gewis sey/ so mag man sie wol wider herab schneyden/ Ja lieber, wer will eynem aber anzaygen, wo er die bündt hin soll setzen, dann wans eyner west/ so west er auch wol, wo er die griff solt finden/ Darumb ist es nichts, dann sie leyden kein bundt/, wann sie bündt litten, .. man wurdte sie aygentlich darauff machen“ (71). Gerle bemüht sich daher, die richtigen Griffstellen mittels eines Lineals („Richtscheytley“) und Zirkels abzumessen, eine Methode, die sich auch für das Bundabbinden bei Lauten und Grossgeigen eigne. Das

62 Abb. Gerle . . . , S. 10^r

63 Gerle: „MUSICA TEUSCH“ 1532 ohne Paginierung

64 Agricola: „MUSICA INSTRUMENTALIS“ 1528, S. LIII

65 Ich clag den tag/ Eym freylein sprach ich freundlich zu./ Pacientia/ Mein fleiss und mue/ Mein selbs bin ich nit meer/. Ach herre Gott wie syndt meiner feyndt so vil/ Auff erdt lebt nit eyn schöner weyb./ Entlaubet ist der walde./ Von edler art./ Trostlicher lieb./ Elslein liebes Elslein./ Die Gugel./ S. 11^r–18^r

66 „fug“ bedeutet bei Gerle Kanon

67 Gerle: MUSICA TEUSCH . . . 1532, S. 14^r

68 Gerle: MUSICA TEUSCH . . . 1532, Abb. S. 29

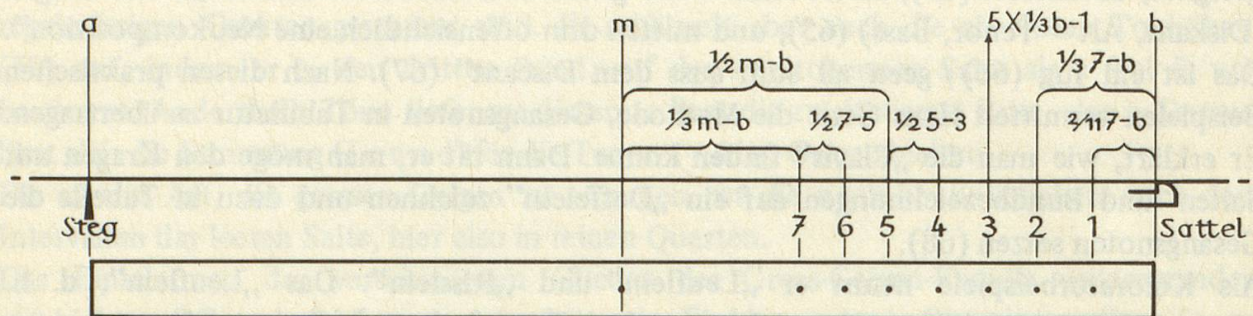
69 Gerle: „MUSICA TEUSCH“ . . . 1532, S. 28^r

70 Gerle . . . , S. 31^{rf}.

71 Gerle . . . , S. 31^r

„Hötzlein“ müsse so lang als der Zwischenraum zwischen Sattel („hötzeleyn da die saytten aufliegen“) und Steg sein.

Die sieben Griffe des Lineals solle man mit einem „dupff“ unter jede Saite des Kragens oder mit „eyn gantzen strich herüber mit einer dinthen oder wo mit du wildt“ (72) übertragen. Bei Grossgeigen werden auf die markierten Stellen Bünde gebunden, bei kleinen Geigen die Tabulaturzeichen auf das Griffbrett gemalt (73).



Das Tabulatur-System für die kleinen Geigen wandelt Gerle aus dem Gross-Geigen-Bass ab. Gerle unterscheidet das Stimmen der drei Saiten von Quinte zu Quinte oder das Stimmen durch verkürzte Saiten mittels der Oktave, nach der für die Gross-Geigen empfohlenen Methode. Die oberste Saite soll zuerst gezogen werden („nit zu hoch/ und nit zunyder“). Wird sie beim 5. „Griff“ verkürzt (zweieinhalb Tonschritte von der leeren Saite), muss die mittlere Saite eine Oktave tiefer klingen. Ebenso wird die dritte, bzw. die vierte Saite gestimmt.

Die „Gesang sayt“ des Diskants müsse mit der „Quintsayt“ des Tenors unison sein, d. h. Diskant und Tenor sind eine Quinte auseinander. Der Bass ist eine Oktave tiefer als der Diskant. Wenn die Geige „beschrieben“ und gestimmt sei, solle man die Mensur verstehen lernen, wie sie im ersten Buch aufgezeichnet sei, und dann die in Tabulatur „beigegebenen“ Stücklein geigen (74). Habe der Schüler die beiden Stücke gelernt, möge er sich an die vorigen 13 Tabulturen für grosse Geigen wagen. „Dan es ist ein ding mit den stückleyn auff der grossen geygen als auf der kleyn“.

Hans Gerle bildet Gross- und Klein-Geige ab (75). Die Gross-Geige trägt alle Merkmale der Gambe: Grosser Korpus, der sich fliegend vom Hals abhebt, Zargenkranz ohne Überlappung, Mittelbügel, c-förmige Schalllöcher, Griffbrett mit sieben Bünden und unterständigem Saitenhalter. Hingegen trägt sie einen für die Gambe ungewohnten Knickhals

72 Gerle . . . , S. 31^f

73 „Unnd wann du das Geyglein hast zaychendt/ so mach dir die Tabulatur darauff wie du es wirst finden . . . hastu aber ein geyglein das nur drey saytten hatt/ so bleibt der ober und gross bomhart auss/ da darfstu die selben buchstaben nit auff den griff machen/ die darunther stehen auf dem aufgerissnen geyglein . . .“ Gerle . . . , S. 31^v

74 Gerle . . . , S. 33^{r+v} Mag ich gunst han und Ein Mayd die sagt mir zu, 4-stimmige Geigentabulaturen
75 nach S. 31^v Abb. 50

mit offenem Wirbelkasten. Der Steg fehlt wahrscheinlich aus einem Versehen des Zeichners, denn Gerle verlangt ja ausdrücklich, man solle „nicht zwei Saiten miteinander, sondern allein die bezeichnete“ (76) spielen.

Ähnlich den kleinen Geigen, die Virdung und Agricola abgebildet haben, ist das „geyglein“ bei Gerle birnenförmig (77). Es endet in einem sichelig abgewinkelten Wirbelkasten mit Schnecke. Die vier Saiten (Bass-Klein-Geige) laufen von einem unterständigen verzierten Saitenhalter über den halbkreisförmigen, „recht dicken Steg“ und das Griffbrett an herzförmige Wirbel. Auffälligerweise weitet sich das Griffbrett nicht mehr mit dem lautenförmigen Korpus, wie es die Klein-Geigen bei Virdung, Agricola und das Rebec überliefern. Das Griffbrett auf Gerles Klein-Geige führt rechteckig weiter bis in den ausladenden Korpus hinein. Die Klein-Geige bei Gerle hat c-förmige Schalllöcher.

Gegenüber Virdung und Agricola sind bei Gerle die sorgfältig beschriebenen Stimmungsangaben, die Bemerkungen, wie das Griffbrett eingeteilt und abgebunden oder beschriftet wird, rudimentäre Spielanweisungen und die Beispielsammlung von Geigentabulaturen neu. Während Virdung sich noch verächtlich über die „on nützen“ bundlosen Geigen äussert und Agricola zum Kompromiss, die bundlose Geige mit Bünden zu spielen, aufruft, ist Hans Gerle der erste Musiktheoretiker, der die bundlosen dreisaitigen Klein-Geigen, da sie ohne Bünde erfunden worden seien, bundlos spielen lassen will. Auch wenn sein beschriftetes Griffbrett den abgebundenen Klein-Geigen Agricolas praktisch noch entspricht, versucht er doch als erster, eine pädagogische Massnahme, eben den Bund, zu überwinden.

Was Gerle im Nachwort bekräftigt, er habe das Werk für die Unerfahrenen geschrieben, deswegen sei es oft einfältig, macht es dem Historiker wertvoll. Als Lehrmeister sagt er das scheinbar Selbstverständliche. Dadurch wird sein Traktat eine wichtige Quelle zur Praxis des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert.

Am Schluss des Traktates „SCINTILLE DI MUSICA“ Brescia 1533 beschreibt *Giovanni Maria Lanfranco* die „Violetta da Braccio & da arco senza tasti“ (78). Sie habe drei (das Bass-Instrument vier) in Quinten gestimmte Saiten und keine sichtbaren Bündel. Eine einfache Zeichnung veranschaulicht das Stimmungsverhältnis zwischen den drei Gliedern der Violetten-Familie: die tiefste Saite („Basso“) des Sopran-Instrumentes ist mit der mittleren Saite („Mezzana“) des Tenor-Instrumentes und der höchsten Saite („Canto“) des Bass-Instrumentes im Einklang (79). Die Saiten aller drei Violetten umfassen also ohne Verkürzung den Tonraum von zwei Oktaven und einer Quarte. Nachdem Lanfranco auch über „harpa“, „cethara“ und „liuto“ berichtet hat, geben die drei letzten Seiten (80) Auskunft über den „Violone da tasti & da arco“. Lanfranco erwähnt, der Violone und die Laute unterschieden sich nur durch ihre Bespannung, da die Laute doppelchörig sei (81),

76 Gerle . . . , S. 33^v

77 Abb. 50

78 Lanfranco: S. 137f. Faksimile Bologna 1970.

79 Lanfranco: S. 138

80 Lanfranco: S. 142–145

81 „Le chorde germinate“

der Violone aber nur einfache Saiten habe. Die sechs Saiten heissen: „Canto, Sottanella, Mezzanella, Tenore, Bordone, Basso.“ Die Stimmung des Tenor-Violone entspreche derjenigen der Laute, der Sopran-Violone sei Saite um Saite eine Quart höher als der Tenor gestimmt. So tönten der „Bordon“ des Tenores (5. Saite) und der „Basso“ des Sopran-Violones (6. Saite), der „Tenore“ des Tenores (3. Saite) mit der „Sottanella“ des Sopranes (2. Saite) usw. im Einklang. Eine Zeichnung (82) gibt die Quart-Terz-Quart-Stimmung an. Der „Contralto“ sei Saite um Saite unison mit dem Tenor. Der Traktat endet mit dem aufschlussreichen Überblick über die besten Instrumentenbauer in Brescia (z. B. Giovan Giacomo della Corna und Zanetto Montichiario).

Warum lange Zeit die Meinung vorherrschte, der Traktat von Lanfranco überliefere als frühestes musiktheoretisches Zeugnis den Begriff „Violino“, findet keine Erklärung, denn auf den letzten drei Seiten des „SCINTILLE DI MUSICA“ ist die Schreibweise „Violone“ und „Violono“ mindestens dreimal deutlich lesbar. Der sich bis 1960 auswirkende Irrtum geht auf Fétis (83) zurück, wäre aber bereits 1883 durch Wasielewski (84) ausgemerzt worden, hätte nicht Greilsamer (85) 1924 den Fehler wieder aufgegriffen. 1937 führt Foffa (86) sogar ein wörtliches Zitat aus dem Original mit dem Abschreibebefehl an. Vannes (87) glaubt, ihn 1942 zu beheben, indem er behauptet, der „Violino“ sei zwar 1533 in Lanfrancos „SCINTILLE DI MUSICA“ erwähnt, es handle sich aber um Violen. Leider macht sich der Fehler noch 1960 im MGG-Artikel „Lanfranco“ (88) von Palisca geltend, kommt aber in den neuesten Beiträgen zur Violinforschung nicht mehr vor (89). Aus Lanfrancos Traktat geht klar hervor, dass es sich bei „Violoni“ um die drei Glieder der Gambenfamilie handelt. Sie haben sechs Saiten, Bünde und die charakteristische Quartstimmung mit Mittelterz und entsprechen, wie es 1523 schon Hans Judenkünig betont hat, in Stimmung, Besaitung und Bünden den Lauten.

Schwieriger ist es, abzuklären, was es mit der „Violette da Braccio & da arco senza tasti“ für eine Bewandnis hat. Wie die kleinen Geigen in Martin Agricolas „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH“ von 1529 (90) sind die Violetten dreisaitig, in Quinten gestimmt und bundlos. Boyden wirft die Frage auf, ob die Violette vielleicht das im „SCINTILLE DI MUSICA“ nicht erwähnte Rebec oder bereits die dreisaitige Frühform der Violine bedeute (91). Walter Senn erklärt die „Violette da braccio“ als dreisaitige, in Quinten gestimmte Geige (92), was bei der Unklarheit des Begriffes Geige nicht viel weiter führt.

82 Lanfranco: S. 142

83. Fétis, in: Monatshefte für Musikgeschichte 1, 1879

84 Wasielewski in: MFM V 1883, S. 42

85 Greilsamer: L'Anatomie . . . 1924, S. 21

86 Foffa: Pellegrino . . . 1937, S. 6

87 Vannes: Essai . . . 1942 (ohne Paginierung)

88 Lanfranco. — MGG 6, 1960, Sp. 175

89 D. D. Boyden: The History . . . 1965, S. 25, W. Senn: Violine. — MGG 13, 1966, Sp. 1703
und S. Marcuse: Musical instruments . . . 1966, S. 575

90 Agricola 1528 (Druck 1529), S. 49

91 History . . . 1965, S. 25

92 Senn: Violine . . . — MGG 13, 1966, Sp. 1703f.

Sibyl Marcuse (93) betont 1966 die offensichtliche Verwandtschaft zwischen Rebec, Klein-Geige und Violette auf Grund von Michael Praetorius, der im II. Band des „SYNTAGMA“ „Discant Geig, Violino und Violetta piccola“ als identisch erwähnt (94). Dreisaitige, in Quinten gestimmte, bundlose Streichinstrumente, die in da braccio-Haltung gespielt wurden, finden immer wieder in musiktheoretischen Schriften Erwähnung (95). Virdungs Abbildung eines dreisaitigen, bundlosen Streichinstrumentes bedeutet vielleicht noch ein klassisches Rebec. Agricola überliefert Klein-Geigen mit Quintstimmung und Bundlosigkeit (96), aber legt Wert darauf, die kleinen Geigen möchten, obwohl sie ohne Bünde erfunden worden seien, vorerst mit Bünden gespielt werden. Für Lanfrancos „Violetta“ hingegen steht die Bundlosigkeit fest, und es ist naheliegend, dass es sich dabei um den letzten Vorläufer oder bereits um die dreisaitige, in Quinten gestimmte Frühform der Violine handelt.

Die „MUSURGIA SEU PRAXIS MUSICAE“ (97) Strassburg 1536 und 1542 von *Othmarus Luscinius* (1480–1537) ist eine freie, systematische gegliederte Übersetzung von Virdungs „MUSICA GETUTSCHT“ ins Lateinische (98). Als Unterteilung der „Seytenspil“ (99) nennt auch er „Lutina, Trummscheit, Geigen“ (100) und hängt in allem, was er über diese Saitenspiele mit Bünden sagt, unmittelbar von Virdung ab. Die Abbildungen entsprechen in Frontispiz und Instrumentenillustrationen so genau denjenigen in Virdungs Traktat, dass Luscinius zweifellos die Druckstöcke übernommen hat. Der „Meister der „Blockflöte und der Gambe . . . an San Marco“ (101), *Sylvestro Ganassi dal Fontego* (1492 in Venedig geboren, Todesjahr nicht bekannt), publiziert 1542 und 1543 das Lehrwerk „REGOLA RUBERTINA“ (102), das von unschätzbare Bedeutung

93 Marcuse: Instruments . . . 1966, S. 575

94 Hrsg. von J. Wolf 1894, S. 57

95 Ganassi, Regola Rubertina. 1543, II. Praetorius, Syntagma Musicum 1618

96 Agricola: Musica . . . 1528, S. 49, „Volget die dritte art von kleinen Geigen/welche nur mit dreien Seyten bezogen/und die quint voneinander gestimmt werden.“

97 Ein Exemplar befindet sich im Besitz der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Berlin. Musikabteilung Mus. ant. theor. L. 110 u. 111

98 Vgl. dazu: H. W. Niemöller: Luscinius, in: MGG 8, 1960, Sp. 1327–28

99 Luscinius: Musurgia . . . S. 8, . . . „Et quidem ea quae nervos recipunt, nostri Lusum chordarum vocant (vulgo Systenspil)“

100 Luscinius: Musurgia . . . , S. 8

101 R. Donington und H. Peter: Ganassi. – MGG 4, 1955, Sp. 1354–1357

102 1. Teil: „LETTIONE SECONDA PUR DELLA PRATTICA DI SONARE IL VIOLONE D'ARCO DA TASTI, COMPOSTA DA SILVESTRO GANASSI DAL FONTEGO DESIDERIOSO NELLA PICTURA LA QUALE TRATTA DELL'EFFETTO DELLA CORDA FALSA GIUSTA E MEDIA E IL PONERE LI TASTI CON OGNI RASONE PRATTICA ET ANCORA LO ACORDAR 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 ULTISSIMI SECRETI APPROPOSSI NELL'EFFETTO DI VALENTE DI TAL STRUMENTO E STRUMENTI ET ANCORA IL MODO DI SONAR APIU PARTE CON IL VIOLONE UNITO CON LA VOCE. OPERA ULTISSIMA A CHI SE DILETTA DE IMPARARE SONARE“, Venedig 1543
hrsg. von M. Schneider, Leipzig 1924, Faksimile Bologna 1970

für die Streichinstrumentenpraxis des 16. Jahrhunderts ist. Alle Forscher haben einmütig den Wert dieser ausführlichen, gründlichen Gambenschule, aber auch die Schwierigkeit, ihre oft mit italienischen Dialekteinschlägen durchsetzte Sprache zu verstehen, hervorgehoben, der einzige Grund wohl, warum noch immer keine Übersetzung und Bearbeitung vorliegt (103). Obwohl dieser Traktat, der sich an den fortgeschrittenen Laien oder Berufsmusiker, gewiss nicht an den Anfänger richtet, mit einer Ausnahme am Schluss des 2. Teiles nur die Violen behandelt, gelten einige seiner Hinweise als fundamental für das Streichinstrumentenspiel schlechthin.

Ganassi betrachtet zu Beginn des 1. Teiles das Violenspiel – und damit auch die Praxis aller übrigen Streichinstrumente – erstmals unter ästhetischen Gesichtspunkten. Er unterscheidet zwischen „bellezza“ und „bonta“. Die „Schönheit“ findet ihren Ausdruck in der Instrumentenhaltung, die „Güte“ in der musikalischen Gestaltung, in der Art, die Akkorde zu bilden und in der Wahl der Diminutionen (104).

In diesem Sinn verlangt Ganassi eine sehr leichte, lockere Bogen- und Griffhand („con braccio pronto & la mano leggiadra“) (105). Das Kapitel 4 (106) handelt von der Bogenführung („modo di praticar l'archetto“). So aufschlussreich die Hinweise auch sind (den Bogen halte man mit 3 Fingern: Daumen, Zeige- und Mittelfinger, der Zeigefinger diene der Dynamik, Daumen und Mittelfinger halten den Bogen fest), gelten sie nicht für den Violinbogen, denn, der Frontispiz belegt ikonographisch, was der Text nicht erwähnt: Ganassis Gambenbögen werden im Untergriff gehalten. Wichtiger für die allgemeine Streicherpraxis ist aber die Bemerkung, man möge, je nach Grösse des Instrumentes, den Bogen 4 Finger breit vom Steg entfernt führen (107).

103 Am ausführlichsten bearbeitet M. Greulich die „REGOLA RUBERTINA“ in seiner Dissertation: Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert. Saalfeld 1934, S. 29–52

104 „Degno lettor hai da saper 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 silentio, accio venghino a gustar al bonta, la qual e cibo dell audito, si come la bellezza ciba il vedere, e si la bellezza consiste nel tenir lo stromento e con movimenti proportionati, la bonta sera ancora effa conosciuta per lo saper formar le specie over consonantie ne gli suoi termini over componimenti & con il diminuire over pasazi i nel contraponto, & composition prohibiti come seguendo del tutto serai ammaestrato.“ Ganassi: Regola . . . I, S. 5.

In der Übersetzung von Greulich, S. 29/30: „Als würdiger Leser hast du wie bei jeder anderen Gelegenheit die Schönheit und Güte kennenzulernen. Die Schönheit bei dem Spieler erkennt man an der Haltung des Instrumentes, die verbunden sein muss mit einer graziösen Haltung der Hand und Bewegung des Körpers von solcher Art, dass sie die Zuhörer fesselt und in aufmerksames Schweigen versetzt. Auf diese Weise kann der Zuhörer erst die Güte geniessen, die für ihn ist wie Speise. Die Güte nun kann man erkennen am Vortrag selbst und an den Akkordbildungen bei den Schlüssen und an der Ausführung, die sich auf das Diminuieren und die Passagen erstreckt, die jedoch die Regeln der Kunst nicht verletzen dürfen. Über die Fehler und Irrtümer gegen den Kontrapunkt wirst du im Folgenden noch unterrichtet werden.“

105 Ganassi: Regola . . . I, S. 5

106 Ganassi: Regola . . . I, S. 7

107 „ . . . la via media, laquale è appresso il scagnello quattro deta e piu e manco secondo la equalita della viola . . . “ Ganassi: Regola . . . I, S. 7

Kapitel 5 und 6 (108) bringen Anweisungen für die Grifftechnik, die sich wegen der Abhängigkeit vom Bundsystem nicht auf die linke Hand des Violinspielers übertragen lassen. Hingegen gilt auch für die Violine, was Ganassi beim Gambenspiel zu beachten bittet, dass nämlich der Wert jeder einzelnen Note durch den Wechsel von Auf- und Abstrich („tirata in giu“ = nach unten, „tirata in su“ = nach oben) nicht getrübt werden dürfe (109).

Kapitel 7 bis 10 sind den Stimmungen gewidmet. Wie Agricola (1528), Gerle und Lanfranco gibt Ganassi die vom Terzverhältnis der beiden mittleren Saiten unterbrochene Quartstimmung an. Die Bass-Viola steht zum Tenor (=Alt)-Instrument im Quart-, zum Diskant im Oktavverhältnis. Als grundlegende Violinstimmung gibt Ganassi wie Gerle an: Bass: D G c e a d' Tenor/Alt: G c f a d' g' Diskant: d g c' e' a' d'' Aus praktischen Gründen kann das Violonensemble bei Musica ficta um einen Ton tiefer gestimmt werden: das erste Beispiel also einer Scordatur bei Streichinstrumenten (110).

Der Vorteil dieser an und für sich zeitraubenden und recht mühseligen Umstimmung beruht auf der gleichartigen Grifftechnik, was die Geläufigkeit der Finger auch bei Diminutionen gewährleistet, wenn der Spieler sie in der üblichen Stimmung beherrscht. Der Tonumfang der damaligen Viola lässt sich dem 12. und 13. Kapitel (111) entnehmen, wo das Intavolieren gelehrt wird. Er geht von der tiefsten leeren Saite bis zum siebten Bund der höchsten Saite, was also den beträchtlichen Ambitus von zwei Oktaven und einer Quinte und – wichtiger für das allgemeine Streichinstrumentenspiel – die Praxis des Lagenwechsels bedeutet. Im Kapitel 15 (112) nennt Ganassi als Nachtrag eine zweite Art der Einstimmung der Violon untereinander, der entsprechend der Tenor (=Alt) im Quintverhältnis über dem Bass steht.

Von Kapitel 19 an folgen praktische Beispiele (113) zur Übung der Fingerfertigkeit. Bereits Greulich (114) hat darauf gewiesen, wie auffallend in all diesen Stücken der entscheidende Schritt zum Lagenwechsel sei.

Die Kapitel 1–7 des 2. Teiles der „REGOLA RUBERTINA“ gelten den Saiten, ihrer Prüfung auf Reinheit und der Methode, sie zu stimmen. Wie Virdung und Gerle sondert Ganassi die Saiten nach ihrem Schwingungsbild und unterscheidet: „corda guista“ (reine), „falsa“ (unreine), „media“ (mittelmässige) (115). Ganassi geht ähnlich wie Gerle vor: er stimmt die Saiten durch Bundabgreifen mit dem Mittel des Einklangs und der Oktave zueinander (116). Anschauliche Illustrationen (117) und der klare Text (118)

108 Ganassi: Regola . . . I, S. 7f.

109 Ganassi: Regola . . . I, S. 8

110 Siehe: A. Moser: Die Violinscordatur. – AfMw I. 1918/19, S. 573f.

111 Ganassi: Regola . . . I, S. 14–18

112 Ganassi: Regola . . . I, S. 19

113 Ganassi: Regola . . . I, S. 42 bis zum Schluss des ersten Teils

114 Greulich: Streichinstrumentenspiel . . . 1934, S. 41

115 Ganassi: Regola . . . II, S. 9–11 (3 Abbildungen und Text)

116 Ganassi: Regola . . . II, S. 12–15

117 Ganassi: Regola . . . II, S. 16–18

118 Ganassi: Regola . . . II, S. 19f.

erklären die Einteilung des Griffbrettes und das Abbinden der Bünde („modo de giustare li tasti“). Neuartig und von Tragweite ist Ganassis „tabulatura del violon & liuto“ (119). Hier werden fermatenähnliche Zeichen für die Fingersatztechnik zum Festhalten einer Harmonie eingeführt. Am Tabulatur-Beispiel auf S. 25 des 2. Teiles will Greulich (120) nachweisen, dass es sich, trotz der Überschrift, nur auf eine Laute beziehen könne, da der Griff *d a f* mit der Viola nicht ausführbar sei. Überlegt man, dass sich dieser Akkord auf einem in Quinten gestimmten Streichinstrument (121) spielen liesse (etwa auf der heutigen Bratsche oder dem Violoncello), könnte man unter dem Begriff „violon“, der in der „REGOLA RUBERTINA“ an dieser Stelle zum ersten Mal auftritt (122), ein Instrument der Violin Familie vermuten.

Von Kapitel 8 des 2. Teiles an widmet sich Ganassi der Bogentechnik. Im 15. Kapitel („Parlamento del regular el tratto de l'archetto“) (123) bespricht er den Auf- und Abstrich. Ein Punkt unter der Griffbundzahl (oder mehrere Punkte hintereinander) bedeutet Abstrich („in suso che e con il modo del discostarsi over largarsi col brazo della viola“) (124). Kein Punkt bedeutet stets Aufstrich („in zoso che sera lo accostarsi con il brazo alla ditta viola“) (125). Martin Greulich erklärt diese unterschiedliche Bezeichnung des Abstrichs und des Aufstrichs im Zusammenhang mit der Lautentechnik aus der Richtungserregung der Saiten durch die Finger. „In suso“ bedeutet Heraufschlag des Zeige-, Mittel- und Ringfingers, also in der Richtung von den höheren Saiten nach den tieferen. Dementsprechend heisst „in zoso“ Herunterschlagen des Daumens in umgekehrter Richtung, von den tieferen Saiten zu den höheren (126). Ganassi kennt auch bereits eine Art Legatostrich, der unserem Portato gleicht, indem die gebundenen Noten mit Akzenten versehen sind (127).

Im 16. Kapitel (128) beschreibt Ganassi die Begleitungsarten des Sologesanges im dreistimmigen Satz. Er kommt zum Schluss, dass sich die Laute besser für das begleitende Akkordspiel eigne als die Viola, da die Laute „brechen“ („rompere“) könne. Damit meint Ganassi die Möglichkeit, beim Akkordspiel eine Saite, die nicht erklingen darf, aber

119 Ganassi: Regola . . . II, S. 22–25, Kapitel VI, VII

120 Greulich: Streichinstrumentenspiel . . . 1934, S. 43

121 Ganassi erwähnt am Schluss des 2. Teiles ein solches Instrument

122 laut Senn: Violine. – MGG 13, 1966, Sp. 1705, fasst Ganassi unter dem Begriff „violoni“ „alle Streichinstrumente“ zusammen.

123 Ganassi: Regola . . . II, S. 39

124 Ganassi: Regola . . . II, S. 39f.

125 Ganassi: Regola . . . II, S. 40

126 Greulich: Streichinstrumentenspiel . . . 1934, S. 44

127 „ . . . ma non levando pero l'archetto dalla viola salvo ch'scorrendo col ditto archetto tul debbi calcare de piu al tempo del servir l'altro numero con un poco di atto che ti supplica“, Regola . . . II, S. 40.

In der Übersetzung von Greulich, S. 45: „jedoch darfst du den Bogen nicht aufheben von der Viola (Saiten), nur in solchen Fällen, wo du beim Binden dem Bogen Akzente zum Takt hin geben musst, um den betreffenden Ton zu markieren, eine Massregel, die getroffen ist, Töne solcher Art voneinander zu scheiden.“

128 Ganassi: Regola . . . II, S. 42f.

zwischen den gespielten Saiten liegt, einfach zu überhüpfen, den logischen Gang des Saitenwechsels zu „(unter-)brechen“, was bei Streichinstrumenten fast nicht ausführbar ist. Ganz allgemein sei das Akkord- und Arpeggienspiel auf der Laute leichter als auf der Viola.

Bei Doppelgriffspiel auf Streichinstrumenten empfiehlt Ganassi einen längeren Bogen als üblich („uno archetto piu longo del suo ordenario“) (129), den man weniger spannen soll („manco tirate“) (130). Auf diese Weise könnten die Saiten leichter erfasst werden („piu facilire le corde“) (131) als sonst beim einsaitigen Anstrich, wo man den Bogen mehr spannen müsse („indurisci“) (132). Praktisch wäre es auch, hierbei den Steg flacher zu machen („scagnello accioche sū fia piu accomodo“) (133). Nachdem er die Eigenart verschiedener Instrumente charakterisiert hat, empfiehlt er zum Schluss, auf der Viola solle man nur spielen, was ihr angemessen sei (134). Für die Diminutionspraxis verweist Ganassi im 17. Kapitel auf seine Verzierungsschule (135). Verzierungen fordern eine gut durchgebildete Fingersatztechnik im Dienst einer fast virtuoson Geläufigkeit. Erstmals dient das Lagenspiel nicht nur als Notbehelf auf der obersten Saite, sondern als Möglichkeit zu einem bequemen Fingersatz, was Ganassi in einem Beispiel, das er in sechs verschiedenen Fingersätzen anführt (136), zeigt.

Aus dem 18. Kapitel geht hervor, dass Ganassi für virtuose Passagen Lagenspiel bis zum 15. Bund verlangt, was den Ambitus einer Dezime auf einer einzigen Saite bedeutet. Für schnelle Verzierungen („gropi“, „descorse“) schreibt Ganassi im 19. Kapitel einfache Stricharten, d. h. detachierte Sriche, vor. Der Aufstrich fällt dabei, auch wenn genaue Strichbezeichnungen fehlen, immer auf den schweren Taktteil. Die Fingersätze brauchen nicht mehr Note für Note angegeben zu werden, die Bezeichnungen für Lagenwechsel genügen (137). Gewandt und für die Zeit findig rät Ganassi, man möge die Klausel wegen des schnellen Tempos auf einer Saite ausführen, unbequemer Saitenwechsel sei hier zu vermeiden (138). Im 20. Kapitel („modo di accomodarsi a curtar il manico con l'artificio“) (139) überwindet Ganassi den durch den Bund festgelegten Halbtonschritt durch die normale Spannfähigkeit der Finger, sprengt also, wie wir heute sagen würden, die enge Lage zu Gunsten der weiten (140). Die Grundlage dieser neuen Theorie ist ein Wechselspiel zwischen enger und weiter Lage.

129 Ganassi: Regola . . . II, S. 43

130 Ganassi: Regola . . . II, S. 43

131 Ganassi: Regola . . . II, S. 43

132 Ganassi: Regola . . . II, S. 43

133 Ganassi: Regola . . . II, S. 43

134 Ganassi: Regola . . . II, S. 44

135 Sylvestro Ganassi: Opera intitulata Fontegara . . . Venedig 1535

136 Ganassi: Regola . . . II, S. 49f.

137 Ganassi: Regola . . . II, S. 54f.

138 Ganassi: Regola . . . II, S. 55

139 Ganassi: Regola . . . II, S. 57

140 Ganassi: Regola . . . II, S. 59

1. Finger — 3. Finger — 4. Finger

Ganzton Halbton

1. Finger — 2. Finger — 4. Finger

Ganzton Halbton

Greulich beschreibt den Vorteil dieses Systems anschaulich: „Traf beispielsweise ein Violaspieler mit seiner Bassviola in der Stimmung C F B d g c' auf ein Ensemble mit der Grundstimmung im Bass D G c e a d', so brauchte er seine Viola nicht umzustimmen, sondern spielte alles mit der einstudierten Fingersatzweise, einen Ganzton höher" (142). Im 22. Kapitel behandelt Ganassi die vier- oder sogar nur dreisaitigen Violen (143), wobei er wahrscheinlich fünf- und sechssaitige meint, deren obere Saiten weder gestimmt, noch gespielt werden, weil sie leicht reissen („facilmente rompano"). Für die einzelnen Glieder der Gambenfamilie gibt er folgende Stimmung an:

Bass: F A d g Tenor-Alt: c e a d' Diskant: g h e' a', d. h. die Violen sind einzeln, also in Terz-Quart-Quart gestimmt, stehen untereinander aber im Quintverhältnis.

Die dreisaitigen Violen — ihnen gilt das Schlusskapitel (144), — sind wie die viersaitigen Violen untereinander in Quinten gestimmt. Jede Saite steht zur andern im Quintabstand. So ergibt sich für die dreisaitigen Violen die Stimmung:

Bass: F c g Tenor-Alt: c g d' Diskant: g d' a'

Dieser Art der Einstimmung, sagt Ganassi, bedienten sich die Spieler der „Viola da brazo senza tasti", denn sie werde auf diese Weise gestimmt (145). Es sei zwar wohl wahr, dass ihr Spiel, was die Praxis (das Aufsetzen) der Finger betreffe, nicht einwandfrei sei („non è corretto"). Es sei aber darauf aufmerksam gemacht, dass es von grossem Nutzen sein wird, für das Fundament im Spiel der bundlosen Viola die Regel zu befolgen, wie sie im Kapitel 12 (146) aufgezeichnet sei (147).

Eine Fülle neuer Gesichtspunkte ist uns entgegengetreten: in ästhetischen Werten und vielen praktischen Hinweisen noch immer gültig, führt Ganassi zu einem Niveau des Gambenspiels, das noch heutigen Ansprüchen genügen müsste.

141 Ganassi: Regola . . . II, S. 58, Greulich: Streichinstrumentenspiel . . . 1934, S. 49

142 Greulich: Streichinstrumentenspiel . . . 1934, S. 50 und drei Zeilen unter dem Titel: „con quattro etre corde sole"

143 „Modo del corder le Viole con quattro corde sole", Ganassi: Regola . . . , S. 66. Aus dem Titel wird man nicht ganz klar, ob es sich um viersaitige Violen oder nur um die Möglichkeit, auf sechssaitigen Instrumenten nur mit den obersten vier Saiten zu spielen, handelt.

144 Ganassi: Regola . . . II, S. 69, „Modo della accordatura per il sonar solo contre corde."

145 „di questa acordatura sene potra servire li sonatori de viola da brazo senza tasti per essere acordati alla sua maniera, ma le ben il vero chel sonar suo non e corretto quanto nella pratica delle deda, pero io dico chel ge sera de molto proposito alla sua pratica di quanto il governo delle deda elqual avertire causado da la regola del sonar el violon fora delli tasti come hai nel Capitolo XII siche seguita per la regola in figura accio non i manchi della parte promessa." Ganassi: Regola . . . , S. 69

146 Im Kapitel 12 lehrt Ganassi das Fingeraufsetzen auf Violen mit Bündeln. Er rät also, vorerst auf Streichinstrumenten mit Bündeln die Handhabung der Finger zu lernen und sie dann auf bundlose Violen zu übertragen.

147 Bei dieser schwer verständlichen Stelle half Herr Dr. Engler, Oberassistent am Romanistischen Seminar der Universität Bern. Es sei ihm für seine Mühe Dank gesagt.

Neben vielen Bemerkungen von allgemeiner Verbindlichkeit für das Streichinstrumentenspiel des 16. Jahrhunderts, also auch für die Praxis der frühen Violinen, erwähnt Ganassi, wie zehn Jahre zuvor Lanfranco, erst am Schluss das dreisaitige, in Quinten gestimmte da braccio-Instrument ohne Bünde. Gibt Lanfranco aber nur Quintverhältnis und Gesamtambitus aller drei Glieder der Violetten-Familie an, so vermittelt uns Ganassi die genaue Stimmung. Das Misstrauen dem bundlosen Streichinstrument gegenüber, das sich schon in Virdungs „on nütz“ äusserte, klingt in Ganassis „non è corretto“ nach.

Während die Neuauflagen der „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH“ von *Martin Agricola* von 1532, 1533 und 1539 mit Ausnahme eines Anhangs „Von den Proportionibus“ unveränderte Nachdrucke der ersten Ausgabe von 1529 sind, wird die 4. Auflage von 1545 völlig umgestaltet (148). Die wichtigste Erweiterung, das Kapitel über die „Welschen/Polischen und kleinen handgeiglein“, kündigt bereits der Titel (149) an. In einem seltsamen Widerspruch richtet Agricola seine ergänzte Auflage an die Schulkinder, da die „MUSICA INSTRUMENTALIS“, er meint den ersten Druck, „den Knaben vielerorts schwer verständlich sei“, macht sich aber in der Vorrede gleichzeitig lustig über die von den Bünden abhängigen Lautenisten und Geiger (150), die nicht einmal wüssten, wie das Griffbrett einzuteilen sei. Die „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH“ von 1545, sie ist im Unterschied zu den früheren Ausgaben paginiert, entspricht bis S. 57 inhaltlich den vorlaufenden Ausgaben. Das den Lauten gewidmete Kapitel wird fast wörtlich übernommen, das der Geigen stark erweitert.

Von den Gross-Geigen der Ausgaben von 1529, 32, 36, 39 (151) abweichend haben die „Grossen welschen Geigen“ nur vier, im Bass fünf Saiten, die in Quarten und Terzen gestimmt sind. Für das Diskant-Instrument gibt Agricola die Stimmung g h e' a' an. Für Tenor gilt: — (= Alt) c e a d'. Der Bass ist in F A d g h gestimmt (152). Nach Vorschlägen, wie man die „Grossen welschen Geigen“ stimme, lehrt er die Einteilung des Geigenhalses, wie er es bereits 1528 angedeutet und Gerle 1532 genau ausgebreitet hat.

Völlig neu ist das Kapitel über die „polischen Geigen und kleinen handgeiglein“ (153). Diese bundlosen, dreisaitigen, in Quinten gestimmten Geigen, „welche im Polerland gmein sind“, „werden auf ein ander art gegriffen“. Man spielt sie nämlich mit den Fingernägeln

148 Ein Exemplar befindet sich im Besitz der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Berlin, Musikabteilung Mus. ant. theor. A. 16

149 Titel der Ausgaben von 1529, 32, 33, 39 „... in welcher begriffen ist wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol/ Auch wie auff die orgel/ Harffen/ lauten/ geigen ...“

Titel der Ausgabe von 1545: „darin das fundament und application der finger und zungen/ auff mancherley Pfeiffen/ als Flöten/ Kromphörner / Zincken/ Bomhard/ Schalmeyen/ Sackpfeiffen und Schweitzerpfeiffen usw. ...“ „Darzu von dreyerley Geigen/ als Welschen/ Polischen und kleinen handgeiglein/ und wie die griffe drauff ... für unser Schulkinder.“

150 „... Das aber fast das grösste part/ Der Lautenisten und Geiger art/ Alle bünd machen gleich von ein/ Gibt warlich einen grossen schein/ Fast ihrer unerfarenheit./ Das sie der kunst nicht wissen bscheid ...“

151 Agricola: MUSICA ... 1528, S. 41f.

152 Agricola: MUSICA ... 1545, S. 37–39

153 Agricola: MUSICA ... 1545, S. 43f.

(154), deswegen seien die Saiten weit auseinander aufgezo- gen (155). Diese kleinen Geigen sind „subtiler“ und tönen „gantz rein“, „süss“ und „heller“ als die mit den „Fingern weich“ (156) gegriffenen. Da die „polischen Geigen“ bundlos „gemacht“ seien, werde der Schüler mehr Mühe haben, „die Finger drauff zu applicirn/ Und zwischen den seiten recht zfü- ren“ (157). Der Diskant ist g d' a' gestimmt. Für Alt (= Tenor) gibt er c g d' und für den Bass F G d a an (158). Diskant- und Alt-Stimmung entsprechen genau derjenigen, die Ganassi für die „Viola da brazo senza tasti“ (159) angibt. Der Bass steht zum Diskantinstrument im Oktavverhältnis. Die tiefste Saite F ist aus tonartlichen Gründen angefügt worden.

Auch die kleinen Handgeiglein (160) sind „auff Polisch“ in Quinten gestimmt, dreisaitig und bundlos, werden aber auf den Saiten gegriffen (161). Während bei allen Instrumenten mit Bünden, aber auch bei den kleinen bundlosen Geigen, wie sie Agricola 1528 und Gerle 1532 beschreiben, jedem Finger der linken Hand ein chromatischer Tonschritt zugeordnet worden ist, fallen bei den „kleinen handgeiglein“ zwei halbe Töne auf einen Griffinger (162), wie es noch heute beim Violinspiel üblich ist. Die Zeichnung des Diskantkragens (163) zeigt, dass der erste und der Mittelfinger je zwei Halbtöne greifen, während dem Ringfinger nur ein Halbton zugeordnet ist. Der kleine Finger wird nicht erwähnt. Daraus ergibt sich für die kleine Diskant-Handgeige der einfache Fingersatz: leere g-Saite, gis und a mit dem ersten, b und h mit dem zweiten, c' mit dem dritten Finger. Der Griff für das cis' wird nicht angegeben. Wahrscheinlich wäre es, wenn es überhaupt vorkam, mit dem dritten Finger ausgeführt worden. Es folgt dann die leere d'-Saite, dis' und e' mit dem ersten, f' und fis' mit dem zweiten, g' mit dem dritten Finger. Auch hier fehlt der Fingersatz für den zur leeren a'-Saite überleitenden Halbton gis'. Auf der a'-Saite werden

154 „Mit den negeln rührt man sie an“. Agricola . . . 1545, S. 43

A. Koczirz schreibt dazu: „Es handelt sich hier um Ausläufer der Fingernageltechnik der griffbrettlosen altnordischen Volksharfen.“, aus: „Fingernageltechnik“ – FS für G. Adler. Wien 1940. W. Wunsch: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren, Wien 1934, beschreibt die „flageolettartige Griffmanier“ der Guslaren. Vielleicht hängt sie mit Agricolas „polnischen Geigen“ zusammen.

155 „Drumb die seiten weit von ein stan“, Agricola . . . 1545, S. 43

156 „Ob nicht ein seit die man berürt/ mit negeln/ wird heller gespürt/ dann einen mit den fingern weich/ . . .“ Denn was weichlich ist/ dempfft den klang/ und was hart/ macht klarer den gesang.“ S. 43

157 Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 43

158 Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 44f.

159 Ganassi: Regola . . . II, S. 69

160 Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 45f.

161 „Doch sichs mit grieffen anders zimpt . . . Drumb sie haben einerley brauch/ Die Polschen und die kleinen auch/ Allein das die Polacken zwar/ Greiffen zwischen die seiten gar/ Und sie mit den negeln rürn an/ Da die bünd recht solten stan./ Die finger müssen oben sein/ Auff den vorgnanten Geiglein/ Drauff auch keine Bünde gelegt . . .“, S. 45

162 „Itzlich finger zwen bünd verhegt/ Wie ich der klerlich werd ab malen Bey den figuren mit den zaln“, Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 45

163 Abbildung S. 45 in der Ausgabe von 1545

b' und h' mit dem ersten, c'' und cis'' mit dem zweiten und d'' mit dem dritten Finger gegriffen.

Es muss sich bei diesem Handgeiglein (164), das uns in Spielweise, Stimmung und Fingersatz so sehr an die Violine erinnert, um etwas Neues gehandelt haben, denn Agricola weiss zu berichten, dass jedermann damit umgehen wolle, ohne es recht zu verstehen (165). Obwohl „polische“ und „kleine Hand-Geigen“ bundlos sind, rät Agricola nach Gerles Beispiel, die Einteilung des Griffbrettes mit der Feder zu markieren (166).

In einem der Tabulatur gewidmeten Kapitel lehrt Agricola „auff Geigen absetzen“. Allerdings sei „von orgel und der Lauten Geschwatz“, damit meint er Orgel- und Lautentabulatur, nicht viel zu halten. Könne man nicht nach Noten spielen, solle man jede Stimme aus dem Gesang in Buchstaben legen, besser sei es hingegen, man „gebrauche die noten“, so bedürfe es der Mühe des „Absetzens“ gar nicht (167).

In einem weitem Kapitel vermittelt er die monochordische Einteilung des Kragens und die Art, die polischen und kleinen Hand-Geigen untereinander zu stimmen. Vorerst wird die Quintsaiten des Diskant-Instrumentes „so hoch sichs zimpt“ gezogen. Nach ihr wird die mittlere Saite in einer Quint und ebenso die unterste Saite gestimmt. Das Tenor-Instrument ziehe man Saite um Saite eine Quint tiefer. Nach der obersten Saite des Diskant-Instrumentes wird also die oberste Saite des Tenors, nach der mittleren Saite des Diskants die mittlere Saite des Tenors und nach der untersten Saite des Diskants die untersten Saiten des Tenors gestimmt. Ebenso richtet sich das Bass-Instrument Saite um Saite nach dem Tenor (168).

Wie Gerle äussert sich auch Agricola zur Koloratur (169), obwohl man das Gefühl hat, er sei seiner Sache nicht ganz sicher (170). Agricola rät summarisch, im „Pfeiffen/Geigen/Lautenschlan“ „die orgliche Art“ mit „Coloratur“ und „Risswerk“ zu imitieren (171).

164 V. d. Straeten betrachtet die polnischen Geigen und die Handgeigen als der Violine sehr nahestehend und als Zeugnis für die Beziehungen zwischen Deutschland und Polen. Kaminski 1969 trägt Quellen für den Begriff „skrzypice“ (= alte polnische Geige) zusammen (S. 43). Vgl. auch Abb. 84 und 85, und Abb. III und IV.

165 „Auch spür ich gemeinlich, das/ Jeder wil jetzt darmit umbgehn/ Und wenig den kragen verstehn/ Auff welchem das rechte fundament/ Ist verborgen und gantz behend/ Der griffe des gesangs schlüssel/. Mich gemands wie einer schüssel/, Da ein verdackt gericht inn leytt/, Und niemand kann geben bescheid . . .“ Wenn aber die deck abgestalt/, So erkennt ein ieder bald/, Was darinne verborgen lag/. So gehts hie zu/, wie ich dir sag.“

166 „Die Querlinien auff den kragen/ Werden mit der feder gezogen/ Und zeigen wo die griffe sind/ Die man sunst erkennt durch die bünd“, S. 46

167 Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 51

168 Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 51

169 „Wiewol alhie noch etwas mehr/ Von solcher kunst zu sagen wer/ Als nemlich von Colorieren/ Und von Mordanten zufüren/ Welchs trefflich ziert die melody . . .“ Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 51

170 „Dieweil ichs aber auff dismal/ Allhie nicht kan beschreiben all . . . Wiltus aber gleichwohl wissen/ So magstus von eim meister gniessen/ Der auff den Instrumenten kan/ Der wird dirs gründlich zeigen an.“ S. 51

171 Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 51

Das Versprechen aus dem achten Kapitel der „MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH“ von 1528, später über Handhabung von Griff- und Bogenhand zu schreiben (172), löst er erst in der erweiterten Auflage von 1545 (173) ein. Im Kapitel der „dreierley . . . Geigen“ lehrt er nach „welscher art“ „den bogen in der rechten“ halten. Stricharten kennt Agricola noch keine. Ob kurz oder lang wird jede Note mit je einem Bogenstrich *détachiert* gespielt (174), Streichen und Greifen müssen also zeitlich genau übereinstimmen. Im Unterschied zu Gerle, der rät, nicht „zufern odder zu nahendt von dem steg“ (175) und zu Ganassi, der empfiehlt, 4 Finger breit vom Steg (176) zu streichen, verlangt Agricola „auff den seiten hart bey dem steg“ den Bogen zu führen (177). Bereits die Anweisung zum Flötenspiel (178) bezeugt das Vibrato auf polischen Geigen (179). Es handelt sich um eine unmerkliche Veränderung der gegriffenen Tonhöhe, um ein Beben oder, wie Agricola sagt, um ein „Zittern“ (180). Einem humanistischen Ideal gemäss hält Agricola die Geige für das der menschlichen Stimme ähnlichste Musikinstrument, wenn er schreibt:

„Ich halts das kein Instrument sey
Der menschen stim mit melody
So ehlich/ gleich sam die Geigen.
Sing drein/ so hörstus eigen . . .“ (181)

Die Umarbeitung der „MUSICA INSTRUMENTALIS“ von 1529, (1532, 1533, 1539) war 16 Jahre später notwendig geworden, weil mittlerweile ein Streichinstrument aufgetaucht war, das nicht mehr nach den üblichen Spielanweisungen gehandhabt werden konnte. Ein Streichinstrument, das die Hauptmerkmale unserer Violine, Bundlosigkeit, Quintstimmung und diatonischer Fingersatz, auszeichnet. Agricola bildet weder die polische, noch die kleine Hand-Geige ab und schreibt nichts über ihre Form. Es ist wahrscheinlich, dass es sich bei der „kleinen Hand-Geige“, die eben „handlicher“ als die Gross-Geige war, um die Frühform der Violine handelte (182).

172 Siehe S. 54.

173 Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 35f.

174 „Gib den zügen diese gestalt/ Allzeit einen umb den andern/ Lass sie auff den seiten wandern . . . Drumb ein jede hab ihren zug/ So brauchstu den Bogen mit fug.“ S. 35

175 Gerle: „MUSICA TEUSCH“, S. 6^I

176 „Auch habe der bogen seinen weg/ Auff den seiten hart bey dem steg/ Da die seiten auff liegen gantz/ So gibts ein rechte resonantz.“ S. 35

177 Ganassi: Regola . . . I, S. 7

178 Erstes Kapitel der „MUSICA INSTRUMENTALIS“ 1545

179 „Auch sey im Pfeiffen darauff gind/ Das du blest mit zitterndem wind/ Dann gleich wie hernach wird gelart/ Von der polischen Geigen Art/, Das/ das Zittern den gesang zirt/, also wirds auch alhie gespürt“.

180 „auch schafft man mit dem Zittern frey/ das süsser laut die melody“ (aus dem Kapitel der polischen Geigen).

181 Agricola: MUSICA . . . 1545, S. 36

182 D. D. Boyden betrachtet sie als „surely being early violins“, History . . . 1965, S. 26

Der „TRATADO DE GLOSAS SOBRE CLAUSULAS Y OTROS GENEROS DE PUNTOS EN LA MUSICA DE VIOLONES“ (183) des 1553 in Italien nachweisbaren Spaniers *Diego Ortiz* (Lebensdaten unbekannt), ist, wie der Titel sagt, eine Verzierungslehre (184) der Musik der Viol(on)en (185). Weil viele die „Vihuela d'arco“ (186) studierten, ohne die nötigen Regeln zu beachten, bemühe er sich, die Kunst des „Violone“ zu veranschaulichen. Im Vorwort an die Leser (187) verwundert sich Ortiz, dass verschiedene Arten von Instrumenten schon behandelt worden seien, dass aber noch niemand eine Grundregel für ein so viel gebrauchtes Instrument wie die „Vihuela d'Arco“ gegeben habe. Diese werde auf zweierlei Arten verwendet: entweder im Vihuelen-Ensemble („en concierto“) (188) oder diskantierend („discantando“) (189) mit einem andern Instrument.

Im ersten Abschnitt („El modo que se ha de tener para glosar“) rät Ortiz, eine Verzierung zu wählen, der die Hand folgen könne. Der Spieler möge mit sanftem Bogenstrich die Stimme bald auf die eine, bald auf die andere Weise, auch unter Einmischung einiger gedämpfter Triller und einiger Läufe, ausführen. Die rechte Hand führe den Bogen nicht mit Stößen, sondern ruhig, und die linke greife hauptsächlich die Harmonie. Wenn zwei oder drei Semiminimen in einem Beispiel vorkommen, gebe es nur die erste an und gehe über die andern, ohne dass die bogenführende Hand anstreicht (190). Es folgen dann Klauselverzierungen in allen Tonarten. Die Beispiele beziehen sich besonders auf die Diskant-Viola da braccio. Dann kommt Ortiz auf die Diminutionspraxis ausserhalb der Kadenzen, d. h. auf die Verzierung längerer Notenwerte, zu sprechen. Das zweite Buch behandelt das instrumentale Solospiel der Viola mit und ohne Begleitung. Ortiz zeigt an 29 kunstvoll gearbeiteten Kompositionen („closas compuestas“), wie man sich als Solospieler und als Begleiter zu verhalten habe.

Beziehen sich Ganassis Spielanweisungen in der Hauptsache auf rein technische Hinweise, so ist das Werk von *Diego Ortiz* ein fast ausschliesslich der Verzierungskunst gewidmetes

183 Spanische und italienische Ausgaben, beide Rom 1553, Fasc. übers. hrsg. von M. Schneider, Kassel 1913, 2/1936

184 Glosas heisst „Glosse“, Diminution, Verzierung

185 also der Bass Violon da gamba oder allgemein der Violon, sicher nicht, wie Max Kuhn: Verzierungskunst... Leipzig 1902, S. 7, behauptet, der Violinen. Immerhin verwendet Merula noch 1615 im Vorwort zum 1. libr. della Canzone den Begriff Violone für Violine. Aus dem Text geht hervor, dass Vihuela d'Arco mit dem Violone identisch ist. Boyden (History... 1965, S. 15) glaubt, Violone könne alle Glieder der Gambenfamilie bedeuten

186 Schneider: Ortiz... 1913, S. XXVIII

187 Schneider: Ortiz... 1913, S. XXIX

188 Ortiz: Trattado..., S. 3^I

189 Ortiz: Trattado..., S. 3^I, in diesem Falle würde es sich um ein Diskantinstrument, also um die Diskant Viola da gamba, handeln, was praktische Beispiele von Ortiz zum Teil in Bass-Lagen widerlegen.

190 Nach der Übersetzung von Schneider: Ortiz... 1913, S. XXIX „en tocar dulcemente que salga la voz unas vezes de un modo orras de otro mezclando algunos quiebros amortiguados y algunos passos la mano del arquillo que no de golpes sico que lo tire sesgo y la mano hizquierda haga la armonia maximamente quando ay dos o tres semiminimas en una regla que no se nonbre sino la primera y las otras pasen sin herir la mano del arquillo“... Ortiz: Trattado..., S. 3^I

Lehrbuch (191). Selbst wenn sich der „TRATTADO DE GLOSAS“ vor allem mit Interpretationsangaben für das Gambenspiel befasst, kann man ihm viel für die Streichinstrumentenpraxis Gültiges entnehmen. Auch der Violinist wird seinen Bogen mit Vorteil „sanft“, „ruhig“ und „nicht mit Stößen“ geführt, und kleine Notenwerte gebunden haben. Denn es ist das Legato-Spiel, das Ortiz mit seiner Bemerkung, man solle bei mehreren Semiminimen nur die erste angeben und über die andern gehen, ohne sie neu anzustreichen, meint. Diego Ortiz hat den akzentfreien Bindebogen, das Legato, zum ersten Mal in der Musiktheorie beschrieben.

Wie Lanfranco und Ganassi kommt *Nicola Vicentino* (1511–1576) in seinem Traktat „L'ANTICA MUSICA RIDOTTA ALLA MODERNA“ (192) erst am Ende auf ein Instrument zu sprechen, das mit der Frühform der Violine zusammenhängt. Das letzte Kapitel (193) trägt den Titel „Dichiar(actione) sopra li defetti del Liuto, e delle viole d'arco, et altri stromenti con simili divisioni“. Es ist darin die Rede von der Erfindung der „viole d'arco“ (194). Fast am Schluss erwähnt Vicentino „le viole con tre corde senza tasti“, die, werden sie gut gespielt, alle Töne („divisioni“: Teilungen des Griffbrettes) erzeugen können (195).

Seit den 20er Jahren dieses Jahrhunderts, d. h. seit das „EPITOME MUSICAL“ von *Philibert Jambe de Fer* von 1556 (196) wieder ins Blickfeld gerückt worden ist, sind sich die Organologen darüber einig, dass 1556 erstmals die viersaitige, in Quinten gestimmte Violine von der sechssaitigen, in Quartan gestimmten Gambe unterschieden wird. Der Passus über die Violine (197) ist so wichtig, dass er hier im Wortlaut wiedergegeben werden soll:

„L'accord et ton du Violon“

Le violon est fort contraire à la viole. Premier, il n'a que quatre cordes, lesquelles s'accordent à la quinte de l'une à l'autre et en chacune des dictes cordes y a quatre sons, en sorte et manière qu'en quatre cordes il a autant de tons que la viole en a en cinq. Il est en forme de corps plus petit, plus plat et beaucoup plus rude en son, il n'a nulle taste par ce que les doigts se touchent quasi de ton en ton en toutes les parties. Ilz prennent leur

191 Nach Greulich: Streichinstrumentenspiel ... 1934, S. 52

192 Rom 1555, Facs. hrsg. von E. E. Lowinsky, Kassel 1959

193 Kapitel LXVI, S. 146

194 „all'invention delle viole d'arco ...“

195 „... le viole con tre corde senza tasti, che si suonano con l'arco faranno bonissime, che farà ogni divisione ...“

196 „EPITOME MUSICAL DES TONS, SONS ET ACCORDZ ES VOIX HUMAINES, FLUESTES D'ALLEMAN, FLUESTES A 9 TROUS, VIOLES, VIOLONS...“, Lyon 1556, hrsg. von Fr. Lesure, Neuilly 1958–1963

Gerhartz erwähnt das „EPITOME“ 1922 in seiner Dissertation als „allgemeine Musiklehre ... die erstmals die Violine erwähnt“, und A. Pougin: Violon ... 1924, S. 25 sagt: „Ce Philibert Jambe de Fer, musicien protestant, n'était connu jusqu'ici que par plusieurs recueils de psaumes cités par Fétis, pourquoi cet Epitome est resté inconnu?“

197 hrsg. von Lesure 1958–1963, s. 61 f.

tons et accord tous à unisson. Assavoir le dessus prend le sien à la plus basse corde à voyde (vide). Le bas prend le sien la seconde corde d'embras pres le bordon, et l'appellent G sol re ut le second, tous ensemble, au reste le dit violon suyt de point en point la viole et ne differe en rien le Francoys avec l'Italien en c'est instrument quant au ieu. — Pourquoi appelez vous Violes les unes et les autres Violons. Nous appellons violes c'elles desquelles les gentilz hommes, marchantz et autres gens de vertuz passent leur temps."

„Les Italiens les appellent viole da gamba par ce qu'elles se tiennent en bas, les uns entre les iambes, les autres sur quelque siege, ou escabeau, autres sur les genoux mesme les dictz Italiens, les Francois ont bien peu en usage celle facon. L'autre sorte s'appelle violon et c'est celuy duquel l'on use en dancierie communement, et à bonne cause; car il est plus facile d'accorder, pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort necessaire, mesme en conduisant quelques noces, ou mommeries."

„L'Italien l'appelle Violon da braccio ou violone, par ce qu'il se soutient sur les bras, les uns avec escharpe, cordons, ou autre chose, ce bas à cause de sa pesanteur est fort malayse à porter, pour autant il est soustenu avec un petit crochet dans un anneau de fer, ou d'autre chose, lequel est attache au doz dudict instrument bien proprement: à celle fin qu'il n'empesche celuy qui en ioue. Je ne vous ay mis en figure le dict violon par ce que le pouvez considerer sus la viole, ioint qu'il se trouve peu de personne qui en use, si non ceux qui en vivent, par leur labeur."

Bewusst bildet Jambe de Fer zwar die Viole (198), nicht aber die Violine ab, die man als Gambe betrachten könne (199). Ziemlich verächtlich äussert er dann, zudem seien es ja wenige Personen, die die Violine spielten, ausser jenen, die vom Violinspiel lebten. Das abgebildete Instrument entspricht in allen Merkmalen der Gambe. Es fällt auf, dass es kein Griffbrett, wohl aber acht Bünde hat und im Ober- und Unterbügel und auf dem Saitenhalter reich verziert ist.

Philibert Jambe de Fer überliefert erstmals detailliertere Nachrichten über die Violine. Sie ist viersaitig und in Quinten gestimmt, kleiner, flacher und im Klang rauher („rude") als die Violine und hat keine Bünde. Gestimmt wird sie vermutlich durch die mit dem 4. Finger in der Quinte verkürzten Saite im Einklang zur nächst oberen leeren Saite. („ilz prennent leur tons et accords tous à unison").

Italienische und französische Spielweise der Violine sind sich gleich. Die Violine dient zur Tanzmusik („dancierie communement"), Mummenschänzen („Mommeries") und Hochzeitstänzen („Noces"). Zu solchen Zwecken wird die Violine mit einem Halsband („escharpe"), einer Schnur („cordon") oder etwas anderem mittels eines kleinen Hakens, der am Boden des Instrumentes befestigt ist, getragen. Wenige Personen spielen die Violine, ausser jenen, die mit dem Violinspiel ihr Brot verdienen.

198 hrsg. von Lesure . . . S. 70/71, Abb. 51

199 Vgl. P. Trichet, der noch 1640 schreibt: „J'açoit que la forme du violon et de la viole soit presque semblable" in: Ann MI III–IV 1956/57, S. 165

Für die Instrumentenkunde ungenutzt ist bisher ein Manuskript geblieben, die „Uffzeichnung der Künsten“ von Pfarrer *Johannes Hutmacher* (200). Hutmacher wurde 1533 in Deutschland geboren, studierte an der Universität Basel, kann in verschiedenen Gemeinden des Kantons Baselland und des Bernbiets als Pfarrer nachgewiesen werden und musste 1590 wegen Ungehorsams gegen die Obrigkeit in Bern sein Leben lassen (201). Anlässlich der Geburt seines ersten Sohnes (1561) begann Hutmacher, Ratschläge und Rezepte für die damalige ländliche Bevölkerung aufzuschreiben.

Hutmacher scheint einiger Instrumente kundig gewesen zu sein, denn auf S. 168 des Manuskripts gibt er eine Liste von Liedern und Psalmen, die er „uff der gygen, violen, luten und hackbrätt“ brauche. Während er mit Zeichnungen und Massangaben den damaligen Hackbrettbau schildert, fallen zur Geigengeschichte nur einige Hinweise ab. Das Rezept für Geigenharz möge zitiert werden:

„Gut gygenhartz zemachen (202)

Nim gmein gelüttert hartz, zerlass es in einem tigel da kein schmutz oder feisste (203) by sye. Machs brennend heiss, geüss es schnäll in kalt wasser, rings wyss (204) herub wie man strüblinküchlin (205) macht, dann wan du es uff einen huffen zu samen schütttest, so plypt das hartz in der mitte lind, wie es vor ist gsyn. So du es räscht geüssest, so wirt es hert wie colophonium und wirt besser. Nims heruss, lass es wol trocknen. Darnach knoll es by dem füwr mit wolgwaschnen händen zu samen (206). Terpetyn also gmacht, ist ouch gutt.

Nachsatz, am Rand: Lug hernach wyt, dan blosser schwäbel (207), ist als gut, als hartz.”

Rezepte zu Geigenharz verrät Hutmacher auch auf S. 113. Später, auf S. 142 des Manuskripts, liest man von einer behelfsmässigen Sordine, die nicht etwa aus stilistischen Gründen, sondern wegen der strikten Tanzverbote erfunden scheint:

„Ich han an einem ort gsähen da man heimlich gygen wollt da nam der Gyger einen Sträl (208) und stäckt ihn überzwärch (209) vornen am sattel uff die seitte das nam der gygen die resonanz das man vor der stubenthür nit ghören möcht.”

200 Manuskript in der Kantonsbibliothek Basel-Land, Liestal.

201 Vgl. dazu: P. Suter. Pfarrer Johann Hutmacher und seine Aufzeichnungen. – Baselbieter Heimatbuch, Bd. VIII, Liestal 1956, S. 220ff.

202 Hutmacher, S. 78

203 Schmutz oder feisste = Schweinefett, feisste zu feiss = fett

204 Rings wyss = ringsweise = im Kreis herum

205 Strüblinküchlin = Strübli, Küchlein, die in Fett gebacken werden

206 Knoll es . . . zu samen = knette es zusammen vielleicht verschrieben statt knett es . . .

207 Schwäbel = Schwefel

Für Hilfe und Texterklärung sei Herrn Dr. Paul Suter, Liestal herzlich gedankt.

208 Sträl = Kamm

209 Überzwärch = quer

Wie Lanfranco und Vicentino kommt auch *Vincenzo Galilei* (1520 – 1591) in seinem bedeutungsvollen Traktat „DIALOGO DELLA MUSICA ANTICA ET MODERNA“ (210) erst am Schluss auf Musikinstrumente zu sprechen. Mit einem kurzen Wort erwähnt er die Viola da gamba und deren geographische Verbreitung. Für die Entwicklung der Violine aufschlussreich ist seine Bemerkung, die Viola da braccio habe vor wenigen Jahren „lira“ geheissen (211). Im nächsten Satz bezeugt Galilei, „che fusse prima in uso la viola che il violone“. Was er damit meint, ist nicht eindeutig klar.

Aus dem „TRATADO DE GLOSAS“ von Diego Ortiz geht hervor, dass der „Violone“ 1553 die sechssaitige Bass-Viola da gamba bedeutet hat. Ist nun Galileis Hinweis so zu verstehen, dass der „Violone“, also die Bass Viola da gamba, erst nach der Viola (da braccio) in Gebrauch gekommen sei? Oder könnte sein Hinweis als Bestätigung der Vermutungen dienen, dass die „lira“ (da braccio) zur Viola da braccio und diese vor dem „violone“ (d. h. 1582 vielleicht der Violine) verwendet wurde?

Das Lehrwerk „PORTA MUSICES“ von 1589 (212) des „professor musices“ in Basel, *Samuel Mareschall*, (1554 – 1640) erwähnt im Zusammenhang mit aus Noten übertragenen Tabulaturen „Violen“ und „Fleuten“ (213). Die im Titel (214) angekündigte Anleitung zum Violenspiel beschränkt sich auf eine Sammlung von Stücken, die für den „Musikunterricht an der Schule berechnet“ (215) waren und Angaben, wie man die Violen stimmen solle. Um die Violen zu stimmen, empfiehlt Mareschall, man möge „je ein seitten von der andern in die quart stellen“ (216). Er ist also, wie Jambe de Fer, Anhänger der reinen Quart-Stimmung für Gamben. Spielen mehrere Violen miteinander, stimme man mit Vorteil zuerst das Bassinstrument. Die „Tertz“ (3. Saite) des Basses sei eine Oktave tiefer als die „Quint“ (5. Saite) im Diskant (217). Entgegen Jambe de Fer schreibt er den Quintabstand zwischen Bass und Tenor auch zwischen Tenor und Diskant vor, denn der Diskant soll *fi s h e' a' d'* gestimmt sein. Die „Nota“ am Ende des Büchleins sagt aus, dass bei guter Kenntnis der Schlüssel und der Notenwerte nach und nach jedes Stück gelernt werden könne (218).

Im Unterschied zu den andern deutschsprachigen Lehrwerken des 16. Jahrhunderts handelt es sich hier nicht um eine Selbstunterweisung, sondern um eine Ergänzung zum Musikunterricht in der Schule.

210 Venedig 1582, Facs. hrsg. von Fabio Fano, Rom 1934

211 „... dalla Viola da braccio, detta da non molti anni indietro lira“, Galilei: Dialogo . . . , S. 147

212 Exemplar in der Universitätsbibliothek Basel kk II 57

213 Mareschall: Porta . . . S. 4

214 PORTA MUSICES: Das ist/ Eynführung zu der Edlen kunst musica mit einem kurtzen Bericht und Anleitung zu den Violen.

215 Manfred Schuler: Mareschall. – MGG 8, 1960, Sp. 1945/46

216 Porta Musices. S. 25

217 Porta Musices. S. 25

218 „Wellicher nun die stette der Schlüssel/ in dem Buch und auff der Violen behend wissen kan/ und weisse was die Noten/ und wivil der Schlage thut/ der wird fein von sich selber allgemach ein jedes Stuck leichtlich lernen ziehen“. Porta Musices. S. 25

Der Tanztraktat „*ORCHESOGRAPHIE PAR LEQUEL TOUTES PERSONNES PEUVENT FACILEMENT APPRENDRE PRATIQUER L'HONNETE EXERCISE DES DANSES*“ (219) von *Thoinot Arbeau* (= Anagramm für Jean Tabourot, 1519 geboren, Todesdatum unbekannt) Lengres 1589 und 2/1596 ist von kulturhistorischer Bedeutung. Er enthält nicht nur Angaben zur Ausführung von Branle, Allemande, Canarie, Pavane, Gaillarde usw., sondern vor allem wichtige Mitteilungen über Tanz-, Fecht- und Gesellschaftssitten des ausgehenden 16. Jahrhunderts in Frankreich. Unter den zahlreichen Hinweisen auf die praktische Verwendung der Tänze und der Tanzmusik sagt er, man habe sich in seiner Jugend meist mit der einstimmigen Tanzmusik von Flöte und Trommel begnügt, „de manière qu'il ne fut pas besoin de faire plus grand despence“, aber „aujourd'hui il n'est si petit ouvrier qui ne veuille a ses noces auoir hautbois et saqueboutes“ (220). Pfl egte man an Hochzeiten im 16. Jahrhundert nach Oboe und Sackpfeife zu tanzen, so lehrte der Tanzmeister seine Kunst mit der Violine. Ohne besondere Erklärung über Verwendung und Beschaffenheit der Violine empfiehlt Arbeau z.B.: „Ce pendant de vous advertiray que sie voulés bien dancier ces branles coupés, il vous fault sçavoir les airs par coeur, & les chanter an vostre esprit avec le violon“ (221). Er bildet den Tanzmeister mit seiner Geige auch ab (222), allerdings so klein, dass sich dem Bildchen nichts über Form und Spielweise entnehmen lässt. Arbeau äussert sich nicht zur Violine, weder zu ihrer Form, noch zu ihrer Spielweise. Sie ist ihm so vertraut, dass sie als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Wegen dieser Nüance gilt die „*ORCHESOGRAPHIE*“ von 1589 als Brücke zwischen dem „*EPITOME MUSICAL*“ von Jambe de Fer von 1556 und der „*PRATTICA DI MUSICA*“ von Zacconi von 1592.

Am Hof des Erzherzogs Karl II in Graz, wo Padre *Lodovico Zacconi* (1555 – 1627) zwischen 1585 und 1590 wirkt (223), beginnt er seine „*PRATTICA DI MUSICA*“ (224) zu schreiben. Das vierte Buch (225) ist den Musikinstrumenten, die als Ersatz der menschlichen Stimme dienen sollen, gewidmet. Im Kapitel 40 unterscheidet er drei Gruppen (226) von Instrumenten, nämlich Blas-, Tasten- und Streichinstrumente. Blasinstrumente, denen nicht alle Töne zu Gebote stehen (227), eignen sich für die Nachahmung der menschlichen Stimme weniger als Tasten- und Streichinstrumente. Harfe und Laute, Instrumente, die zwar wichtig und verbreitet seien, schliesst Zacconi bewusst aus, weil sie sich nicht für das Ensemblespiel eigneten („à far concerti“) (228). Im 41. Kapitel betont er daher, Instrumente, die auch chromatisch gespielt werden könnten, seien ihm wert-

219 Hrsg. von Laure Fonta, Paris 1888, Neudruck Bologna 1970

220 Zitiert nach: R. Sonner: Arbeau. – MGG 1, 1949–1951, Sp. 603

221 Arbeau: *Orchésographie* . . . S. 69

222 Arbeau: *Orchésographie* . . . S. 69, Abb. XVII

223 C. V. Palisca: Zacconi. – MGG 14, 1968, Sp. 953–957

224 Venedig 1592, 2/1596. Ex. des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen, Faksimile Bologna 1970

225 Cap. XXXIX – Cap. LVI, S. 213^I–218^V in: Zacconi . . . 1592

226 Zacconi . . . 1592, S. 213^I

227 Im 16. Jh. gab es noch keine Klappen, die Halbtöne ermöglichten

228 Zacconi . . . S. 213^V, was auf das beginnende Generalbasszeitalter weist

voller (229). Als Beispiele nennt er: „gl'Organi, le Viole & altri Instrumenti". Die Orgel könne alle („tutte le parte"), die Viole nur einzelne Stimmen („le parte sole") imitieren (230). Das Kapitel 42 behandelt die Instrumente, die immer einen „suono stabile", das 43. diejenigen, welche einen „suono mobile" haben (231). Als Instrumente mit „beweglichem Ton", Instrumente also, die gestimmt werden können, betrachtet Zacconi solche, die man leicht handhabt (232), nämlich „le Viole, i Violini, l'Archiviolatelite, le Lire & gli arpicordi" und solche, bei denen das Stimmen schwer fällt, Orgel, Regal und „Claviorgani". Bemerkungen über den Tonumfang fallen im 44. Kapitel (233). Zacconi weist darauf, wie wichtig es für den Komponisten sei zu wissen, dass die Tasteninstrumente einen festen Ambitus haben (234), und dass „i Cornetti, le Dolzaine, le Viole, i Violini" über diese Grenzen hinaus gespielt werden können (235). Allerdings gehe diese Erweiterung des Ambitus nicht über einen natürlichen Weg („via di natura"), sondern werde durch die Kunstfertigkeit des Spielers („per l'arte del sonatore") ermöglicht. Damit weist Zacconi, was die Streichinstrumente betrifft, auf das Lagenspiel (236). Im Kapitel 46 unterscheidet er Instrumente, die entsprechend ihrer Beschaffenheit mehrstimmig erklingen und solche, die nur einstimmig gespielt werden können. Ihnen ordnet er Blas- und Streichinstrumente (237) zu. Für einstimmiges Spiel („una parte sola") dienen „le Viole, i Violini", während sich „Lira & Archiviolatelite" auch für akkordisches Spiel („tutte le parte") eignen. Im 47. Kapitel kommt Zacconi auf das Stimmen zu sprechen. Er unterscheidet Instrumente mit „suono stabile", also Blasinstrumente, die, wenn sie einmal gestimmt seien, immer rein blieben, und solche mit „suono mobile", die stimbaren Tasten- und Saiteninstrumente.

Zu den Instrumenten, die man beständig stimmen müsse, zählen Violine und Viole (238). „Clavicimbani" und „Arpicordi" halten die Stimmung ein wenig. Am wenigsten aber verstimme sich die Orgel (239). Das 48. Kapitel gilt den Saiten. Zacconi nennt Saiten aus Stahl („d'acciaio"), Kupfer („di rame") und tierische, also Darmsaiten („le animate"). Er meint, es sei verständlich, dass die Darmsaiten, d. h. die Saiten von Viole und Violine,

229 Zacconi . . . S. 213^V

230 Zacconi . . . S. 213

231 Zacconi . . . 1592, S. 214^I

232 „che si possano con facilità mirabile alterare et muovere", S. 214^I

233 Zacconi . . . 1592, S. 214^V

234 „Con le limitationi terminano le voci"

235 „Quegl' altri poi che passano naturali termini sono i Cornetti, le Dolzaine, le Viole, i Violini & altri simili, i quali possano dare alcune voci di piu che non danno gli altri", S. 214^V

236 Zacconi . . . 1592, S. 214^V

237 Zacconi . . . 1592, S. 215^I

238 „Quelli che ad ogni tratto bisogna accordarli sono i Violini & Viole", Zacconi . . . 1592, S. 215^V

239 Zacconi . . . 1592, S. 215^V

mehr (nach-)gezogen würden als diejenigen aus Kupfer oder Stahl, denn sie seien dem Verstimmen noch mehr unterworfen (240). Im Kapitel 50 (241) betont Zacconi, kein Instrument werde gleich gestimmt wie das andere. Orgel, Claviorgani, Regal usw. seien von ähnlicher Stimmung („similmente ancora“), die Violen aber habe die Stimmung der Laute.

Zacconi empfiehlt, diejenige Saite zuerst zu stimmen, die die natürlichste Lage („positione naturale“) habe (242). Als diese betrachtet er das C fa ut (= c). Je nach Instrument werden die andern Saiten über diesem C fa ut in Terzen, Quartan oder Quinten nach der Oktav-Methode (243) gestimmt. Zacconi erwähnt aber, einige (Spieler) hielten sich nicht an diese Stimmweise, sondern begannen F fa ut (= f) oder G sol re ut (= g), und das spiele keine Rolle. Mit der Bemerkung, man solle Acht geben, den Spielern (l'huomini) nicht zu verbieten, dort (mit Stimmen) anzufange, wo sie wollten, durchbricht er die pädagogische Dogmatik, wie sie in den Werken der deutschen Musiktheoretiker in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorherrscht.

Im 53. Kapitel (244) scheidet er den allgemeinen Begriff „Viola“ (245) in „viola da braccio“ und „Viola da Gamba“. Diese bevorzugt Zacconi: sie sei geeigneter, im Haus gespielt zu werden („piu commode da sonar in casa“), gebe eine süßere Harmonie („piu soava harmonia“), gehe tiefer („vanno piu basso“) und sei wegen der Bundanlage (?) vollkommener („piu compite & perfette, per le divisioni moltiplicate . . .“) als die Viola da braccio. Die Viola da braccio charakterisiert er besonders als Strasseninstrument, weil sie für diese Zwecke handlicher als die Viola da gamba sei. („facile il portar“).

Im Kapitel 55 (246) gibt er Hinweise, wie man ohne Lehrer die Instrumente einstimmen könne. Für die „Violen tanto da braccio come da gambe“ und für Violinen verweist er auf Lanfranco (247). Im 56. Kapitel (248) beschäftigt sich Zacconi mit der Stimmung der einzelnen Violen da braccio und Violinen. Interessanterweise sagt er, die Violen da braccio werde in der Ordnung der Violine von Quinte zu Quinte gestimmt (249).

Bei der Viola da braccio und bei den Violinen müsse daher die tiefste Saite des Soprans mit der zweiten Saite des Tenors und mit der höchsten Saite des Basses unison klingen. In diesem Zusammenhang erwähnt Zacconi „Violen di mezzo“ (250), das könnte eventuell

240 „Onde è ben conveniente che si come le corde animate che sono le corde de Violini & de Violen si tirano & si distendano piu di quelle che son di ramo over d'acciaio, che cosi ancora sieno piu soggetti alle accordature, & che piu facilmente si discordino, & per consequente babbino altr' accordatura che non hanno gl'altri Instrumenti sudette corde.“, Zacconi . . . 1592, S. 216^f

241 Zacconi . . . 1592, S. 216^f

242 Zacconi: Prattica . . . 1592, S. 216^v

243 Siehe S. 55 ff.

244 Zacconi: Prattica . . . 1592, S. 217^f

245 „non è altro che il nome della Viola“, Zacconi: Prattica . . . 1592, S. 217^f

246 Zacconi: Prattica . . . 1592, S. 217^v

247 Lanfranco: „SCINTILLE DI MUSICA“ 1533 erwähnt die Violine aber nicht

248 Zacconi: Prattica . . . 1592, S. 218

249 „Ma le Violen da braccio perche s'accordano con gl'ordini del Violino, & esso Violino accordandosi di quinta in quinta . . .“, S. 218^f

250 „Il Tenore con tutte le altre Violen di mezzo . . .“, S. 218^f

die erste Nennung des vierten Viol(in)gliedes, des Bratscheninstrumentes sein. In einer Tabelle (251) gibt er den Ambitus jedes behandelten Instrumentes an. Für die Violine gilt der Ambitus g–h", was sich mit den 17 Tönen, die Zacconi für die Violine bereits angegeben hat (252), deckt und ergänzt. Es gilt danach folgender Fingersatz für die viersaitige Violine: g: leere Saite, a: 1. Finger, h: 2. Finger, c': 3. Finger, d': leere Saite, e': 1. Finger, f': 2. Finger, g': 3. Finger, a': leere Saite, h': 1. Finger, c'': 2. Finger, d'': 3. Finger, e'': leere Saite, f'': 1. Finger, g'': 2. Finger, a'': 3. Finger, h'': 4. Finger, was der noch heute gebräuchlichen Art der 1. Lage entspricht. Der 4. Finger wurde also nur dort gebraucht, wo er unumgänglich war: auf der obersten Saite. Bei einem dreisaitigen Instrument hätte der Ambitus g–h" die fünfte Lage gefordert. Da das Spiel in so hoher Lage Ende des 16. Jahrhunderts kaum denkbar gewesen ist, darf angenommen werden, Zacconi meine die viersaitige, in der ersten Lage gegriffene Violine, die offensichtlich der Viola da braccio entspricht.

Das Passagen-Lehrwerk „PASSAGGI PER POTERSI ESSERCITARE NEL DIMINUIRE TERMINATAMENTE CON OGNI SORTE D'INSTROMENTI ET ANCO DIVERSI PASSAGGI PER LA SEMPLICE VOCE HUMANA" Venezia 1592 von *Richardo Rognoni* hat sich in der Berliner Stadtbibliothek als Druck erhalten (253). Der Autor, der, wie der Titel sagt, aus dem Val Taveggia vertrieben worden war, richtet sich in der Vorrede zum ersten Teil sowohl an den Sänger, als auch an den Instrumentisten. Unter den Instrumenten erwähnt er Viola da gamba, Viola da Brazzi und Violino da Brazze. Richardo Rognoni kannte als Streichinstrumentist aus eigener Erfahrung die Schwierigkeit, den Bogen anzusetzen und zu streichen. („Essendo li Stromenti d'Archi difficili per il tirare e pontar nel cominciar à Sonar"). Er empfahl daher, mit Abstrich zu beginnen („sie deve sempre tirar l'Arco se sonerai di Viola da Gamba, e ancora di Viola da Brazzi") – eine Regel, die noch heute gilt. Der übliche Bogenstrich schien das Détaché, pro Note einen Bogenstrich, gewesen zu sein, rät Rognoni doch fast zögernd, zwei Noten auf einen Bogenstrich zu nehmen („Però il groppe zar di groppetti corti si fanno in pontare e tirar come sivuole, e ancora ripigliar l'Arco quando si trova Semiminime nel mezo delle Crome, ò Crome nel mezo delle Semiminime, ò far due note in una arcata, perche non si può far una Diminution, che sia longha, se l'arco vā al dritto"). Interessant ist der Hinweis, dass Achtelnoten beim Gambenspiel im Aufstrich, beim Violinspiel aber im Abstrich genommen werden. („perche della Viola da Gamba l'Arco vā nel pontar alle Crome e Semicrome, e il Violino da Brazze nel tirar alle Crome e Semicrome s'intende sempre à far una Diminutione longha, perche l'Arco sopra il tutto ha d'havere il suo dritto.")

Der Sohn von Richardo, *Francesco Rognoni Taeggio*, spielte Viola, Violine und andere Instrumente. Sein Traktat „AGGIUNTA DEL SOCOLARO DI VIOLINO ET ALTRI STRUMENTI COL BASSO CONTINUO PAR L'ORGANO" Milano 1614 gilt als verschollen.

251 Zacconi: *Prattica* . . . 1592, S. 218^v

252 „ . . . diremo che i Violini ascendano sino à 17 voci . . . ", S. 218^r

253 Signatur: Graues Kloster HB 102

Wie der Titel des Traktates „BREVE ET FACILE MANIERA D'ESSERCITARSI A FAR PASSAGGI" (254) Rom 1593 von *Giovanni Lucca Conforti*, dem seiner Koloraturen wegen berühmten Falsettisten der päpstlichen Kapelle unter Palestrina (255), ankündigt, handelt es sich bei dieser musiktheoretischen Schrift um eine Verzierungslehre. Conforti (* 1560, Sterbedatum nicht bekannt) bereitet zu Beginn alle Verwendungsmöglichkeiten der „Passaggi" mit und ohne Instrument zum Generalbass aus. Diese Methode sei auch brauchbar für jene, „qui che sonano di viola ò d'altri instrumenti da fiato". Dass sich die Wendung „Viola oder andere Blasinstrumente" nicht von ungefähr in den langen Titel eingeschlichen hat, bestätigt die entsprechende Stelle im Nachwort (256). Conforti verstand aber unter der „Viola" kein Blas-, sondern ein Streichinstrument mit Zargenkranz, Mittelbügeln, fünf Saiten, sieben Bünden, Steg, unterständigem Saitenhalter und s-Löchern, wie die Viola in der Rahmenverzierung des Titelpupfers oder c-Löchern und Wirbelplatte, wie das Instrument im Frontispiz (257) belegen. Conforti ist für die Diminution und daher indirekt auch für die Streichinstrumententechnik ergiebig. Sein Zeichner hält zudem eine da braccio gespielte Viola fest, die, wohl aus Unverstand, zwischen Saitenhalter und Steg gestrichen wird und daher als Beleg für die Frühgeschichte der Violine wertlos ist (258).

Der universal gebildete Renaissance-Gelehrte, *Hercole Bottrigari* (1531 – 1612) verfasst, nachdem er wegen einer Streitigkeit seine Vaterstadt Bologna verlassen und in Ferrara die Gelegenheit hat, die hervorragende Hofmusik des Herzogs Alfons. II. von Este und die berühmten Konzerte der Nonnen von San Vito kennenzulernen, seinen Traktat, „IL DESIDERIO", der 1594 in Venedig unter dem Anagramm Alemanno Benelli herauskommt (259). Wie der Titel (260) sagt, befasst sich das Werk mit der instrumentalen Praxis des späten 16. Jahrhunderts in Oberitalien. Bottrigari teilt die Instrumente in drei Klassen ein:

1. Instrumente mit beständiger Stimmung, wobei die Tonhöhe vom Spieler nicht verändert werden kann, z.B. Spinett und Orgel. Diese haben bereits temperierte Stimmung (261).
2. Instrumente mit fester, aber veränderlicher Stimmung, d. h. die Tonhöhe liegt in gewissem Grad fest, kann aber vom Spieler verändert werden, z.B. Instrumente mit Bünden (Viola, Laute) (262).
3. Instrumente mit veränderlicher Stimmung, d.h. mit freier Tonhöhe, z.B. Posaune, Rebec, Lira da braccio (263).

254 Facs. übers. ul hrsg. von J. Wolf, Berlin 1922

255 Siehe: K. G. Fellerer: Conforti. – MGG 2, II 1952, Sp. 1626–1629

256 „Seruno anco per quelli che vogliono essercitarsi con la viola, ò altri strumenti da fiato", Facs. . . . nicht paginiert

257 Abb. XXIII

258 Abb. XXIII

259 Hrsg. von K. Meyer, Berlin 1924, Faksimile Bologna 1970

260 „IL DESIDERIO OVERO DE' CONCERTI DI VARI STRUMENTI MUSICALI . . ."

261 Facs. „IL DESIDERIO" 1924, S. 10

262 Facs. „IL DESIDERIO" 1924, S. 10/11

263 Facs. „IL DESIDERIO" 1924, S. 5

Da bei dieser dritten Gruppe das Stimmen für gewöhnlich nachlässig und ungenau geschieht, empfiehlt Bottrigari, häufiges und sorgfältiges Nachstimmen. Als vorbildliche Beispiele beschreibt er in diesem Zusammenhang die Ensembles in Ferrara.

Dass ein so gebildeter und belesener Mann, wie Hercole Bottrigari (er kenne, wie er im „*DESIDERIO*“ (264) selber sagt, die Werke von Aron, Lanfranco, Galilio, Zarlino), aus dessen Bibliothek wichtige musiktheoretische Bücher in den Beständen der Biblioteca del Conservatorio in Bologna entstammen (265), der die Hofkapelle in Ferrara, eine der wichtigsten Instrumentalvereinigungen des 16. Jahrhunderts, kennt, die Violine mit keinem Wort erwähnt, muss verwundern. Kannte Bottrigari die Violine nicht? War sie ihm, neben Viola, Rebec und Lira da Braccio, nicht fein genug? Vergass er sie oder wusste er sie einfach nicht zu nennen? Wäre vielleicht seine Lira da Braccio oder sein Rebec bereits unsere Violine gewesen? Könnte man aus Bottrigaris „*DESIDERIO*“ schliessen, dass die Violine zwischen 1576 und 1587 (der Dauer seines Exils in Ferrara) am estensischen Hof und auch in Bologna kaum bekannt, wohl aber in Frankreich laut Jambe de Fer in der Mitte des 16. Jahrhunderts verbreitet und nach Arbeau 1589 sogar Allgemeingut war?

Scipione Cerreto (1551 – 1633) widmet ein Kapitel seiner „*PRATICA MUSICA VOCALE ET INSTRUMENTALE*“ (266) Neapel 1601 dem zeitgenössischen Musikleben in Neapel (267). Darin zählt er mehr als 80 zeitgenössische Musiker auf. Er nennt vier zu seiner Zeit noch lebende „*Sonatori eccellenti di viola d'arco*“ (268) und fünf Viola d'arco-Spieler „*della città die Napoli che oggi non vivono*“ (269). Deren erster, Oratio, „*del Violone*“ genannt, hat seine auf die Tätigkeit eines Gambisten weisenden Zunamen als Ehrung annehmen dürfen wie viele seiner Zeitgenossen (270).

Im Schlusskapitel (271) seiner „*PRATTICA MUSICA*“ kommt Cerreto auf die Viola da Gamba zu sprechen. Sie sei in ihrer Art ebenso vollkommen wie die Laute, nicht nur wegen der Bundanlage, sondern auch wegen der Eignung zum Zusammenspiel. Man übe sie im Ensemble von vier und fünf an der Zahl und erreiche eine „*soave armonia*“, die ein Gambist, auch wenn er alle Stimmen spiele, allein nicht hervorbringen könne (272). Die

264 Facs. „*DESIDERIO*“, S. 37

265 Siehe: D. P. Walker: Bottrigari. – MGG 2, 1952, Sp. 156

266 Ex. in Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ant. theor. C235 Faksimile Bologna 1970

267 „*Prattica Musica*“ . . . S. 154f.

268 „*Henrico Francese, Francesco di Paola, Ottavio Cortese, Antonio Miscia*“, „*Prattica*“ . . . S. 157

269 „*Oratio detto del Violone, Andrea Romano, Bartolomeo lo Roy, Anniballe Bolognese, Prospero Planterio*“, „*Prattica*“ . . . S. 160

270 Z. B. Gasparo da Salò

271 „*Prattica*“ . . . Cap. XI, S. 329f.

272 „*Dunque è da sapere, che la Viola da Gamba, da altri detta viola d'Arco è uno strumento nel quale si ritrova l'istessa perfettione, come à quella, che habbiamo veduto nel Liuto, non solo per causa della cosa del tastare, & che in una corda stessa si possa inacutire, & ingravire il suono per qualsivoglia intervallo, benche minimo, & insolido, ma anco sonadosi da Periti Sonatori quattro, ò cinque Viole insieme, . . . che non farà sonandosi un solo Strumento da un solo perfetto Sonatore . . .*“ „*Prattica*“ . . . S. 329, Übersetzung von M. Greulich: Streichinstrumentenspiel . . . 1934, S. 17

Viola sei besonders für die Nachahmung der Stimme geeignet. Die einzelnen Violentypen hätten zudem ihre Bezeichnung nach den menschlichen Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass (273). Die Stimmung im Ensemble (concerto) wäre für den Bass: D G c e a d', für Tenor und Alt: A d g h e' a', für den Sopran: d g c' e' a' d''. Diese Stimmung entspricht derjenigen, die Ganassi in der „REGOLA . . . SECONADA“, Lanfranco und Ortiz angeben (274).

Im Unterschied zu der Tabulatur, die Ganassi überliefert, bedeutet bei Cerreto die oberste Tabulatur-Linie die höchste Saite, während Ganassi die umgekehrte Reihenfolge angibt (275). Interessant sind seine Anweisungen für die rechte und linke Hand. Die Bogen-technik scheint seit Ganassi keine Änderung erfahren zu haben. Auch Cerreto empfiehlt, im Passagenspiel bei paarig geordneten Figuren mit Aufstrich (276) zu beginnen (277) und bei ungleich geordneten im Anfang Abstrich zu nehmen. (278)

Was die Technik der linken Hand anbetrifft, hält Cerreto im Unterschied zu Ganassi am Fingersatz fest, der mit der natürlichen Ablage der Bünde zusammenhängt (279).

Im zweiten Teil des „SYNTAGMATIS MUSICI“, „DE ORGANOGRAPHIA“ (280), von *Michael Praetorius* (1571 – 1621) gilt schon im Vorwort eine Bemerkung dem Material der Saiten: sie seien „im anfang von leynen Fäden/ hernach aber aus Därmen gemacht worden“ (281). An anderer Stelle misst Praetorius der Beschaffenheit der Saiten so grossen Wert bei, dass er die Saiteninstrumente sogar „nach der Art der Saiten“ einteilt. Im ersten Teil des zweiten Bandes (282) nennt er nämlich „die Instrumente, welche Fidicina/Saittene oder Besaittete Instrumenta genandt werden“. Unter ihnen haben einige „Gedärmsäitten/ auss den Därmen der Thiere und sonderlich der Schaffen gemacht“, andere Saiten aus „Stahl/Silber/Eysen/Messing“. Diejenigen Instrumente „welche nun Gedärmsäitten haben/ dieselbe geben einen lieblichen Concent von sich“ (283). Einige werden „zugleich mit einem Härnen Bogen berührt und gestrichen“ und zwar:

Lyra, Lyroni, Italienische Lyra

Arci-violate lyre, Grosse Lyra

Viole de Gamba, Violn de Gamba

Violino, Rebecchino, Fides, Fidicula, kleine Geigen/ sonst Viol de bracio genandt

Viol Bastarda (284)

273 „Prattica“ . . . S. 329

274 Vgl. Übersetzung von M. Greulich: Streichinstrumentenspiel . . . 1934, S. 17 „Prattica“ . . . S. 331

275 Prattica . . . S. 331

276 Aufsrich beim Gambenspiel entspricht dem Abbstrich auf der Violine.

277 „che il Braccio destro vada verso fuori della Strumento . . .“. S. 332

278 „che il Braccio destro vada verso dentro dello Strumento . . .“. S. 332

279 „ . . . perche havendosi da toccare una corda nel primo tasto, non è bene ponere il secondo Dito in tale tasto, ma ponere il primo Dito . . .“. „Prattica“ . . ., S. 332

280 Wolfenbüttel 1619, hrsg. v. J. Wolf, Berlin o. J. Facs. hrsgs. von W. Gurlitt 1958

281 Vorwort, S. 4, allerdings handelt es sich dabei um Lyren-Saiten

282 Praetorius: „Organographia“ . . . Abschnitt XIII

283 Praetorius: „Organographia“ . . . Abschnitt XIV

284 Praetorius: „Organographia“ . . . Abschnitt XIII

Die mit Darmsaiten bezogenen Instrumente verstimmten eher als die mit Erzsaiten „weil sich jene viel leichter und eher/ nach dem das Wetter ist/ ausdehnen oder zusammen ziehen/ als die Stähle . . .“ (285).

Im Zusammenhang mit dem mittlerweile in England, Italien und Deutschland gebrauchten, „von Jahr zu Jahr erhöhten Chorton“ bemerkt Praetorius, man wolle den Ton bis zu einem Halbton erhöhen, was u. a. für „Violini de Bracio und Violen de Gamba“ ungünstig sei, „Denn es aussbündige Saitten seyn müssen/ die solche höhe erleiden können“ (286) (d. h. Saiten, über die keine Bünde gespannt sind). Notwendigerweise werde daher um eine Sekunde tiefer gestimmt, was auch den Sängern helfe (287). Wie Zacconi empfiehlt auch Praetorius jedem Komponisten, zu wissen „. . . wie hoch und niedrig ein jedes Instrumentum musicum . . . gezwungen und gebraucht werden könne . . . denn ein Componist muss mit fleiss zusehen/ dass er durch seine Composition das Instrument nicht höher/ als es von der Natur zu thun vermag/ treibe/ sonst muss notwendig ein humana vox, dass eins dem andern helfen kan/ dabey gestellt werden, welches sonst nicht vonnöten“ (288).

Als Ergänzung zu diesem aufführungspraktischen Hinweis sei an eine Stelle aus dem ersten Teil des „SYNTAGMA MUSICUM“ erinnert. Im Verzeichnis der eigenen Werke (289) erwähnt Praetorius einige „Halleluja . . . auff eine sonderliche Art/ die Knaben . . . zu jtziger Italiener neuen Manier zu gewöhnen: Welche auch ohne singen/ auff fünf oder sechs geigend- oder Blasend Instrumenten/ gleichsam als Canzonen musicirt werden können“.

Über das Stimmen sagt Praetorius nur: „es sey nicht gross dran gelegen/ wie ein jeder seine Geigen oder Violen stimmt/ wenn er nur das seine just/ rein und wol darauff praestieren kan“ (290).

Vom XX. Kapitel an behandelt Praetorius die Violen, „deren es zweierlei gebe, die Viole da gamba (291) und die Viole da braccio (292)“. Den „Violn da Braccio“ ist das XXII. Kapitel gewidmet (293). Es sei an dieser Stelle zitiert:

„Viola, Viola de braccio: item, Violino da braccio; Wird sonsten eine Geige, vom gemeinen Volk aber eine Fidel und daher de bracio genennet, dass sie auf dem Arm gehalten wird.“ „Der selben Bass- Tenor- und Discantgeig (welche Violino oder Violetta picciola, auch Rebecchino genennet wird) seind mit 4 Saiten; die gar kleinen geiglein aber mit drei Saiten bezogen (auf französisch Pochette genannt) und werden alle durch Quinten ge-

285 Praetorius: „Organographia“ . . . Abschnitt XVIII

286 Praetorius: „Organographia“ . . . S. 15. Nach dieser Bemerkung müssten „Violini de Bracio“ auch abgebunden gewesen sein, oder Praetorius meint Violen und drückt sich ungenau aus.

287 Die tiefe Stimmung, die heute aus historischen Gründen von vielen Ensembles gepflegt wird, wäre also zu Praetorius' Zeiten nur eine Notlösung und kein Kunstwollen gewesen.

288 Praetorius: „Organographia“ . . . S. 14 (Abschnitt VIII)

289 Praetorius: „Syntagma“ . . . Erster Teil, Bd. II, S. 10

290 Praetorius: „Organographia“ . . . S. 44

291 Von den Kunstpfeifern „Violen“ genannt . . . Praetorius hrsg. v. J. Wolf, S. 44

292 Von den Kunstpfeifern „Geigen“ oder „Polnische Geigen“ genannt, (ebenda).

293 Praetorius: „Organographia“ . . . Hrsg. v. J. Wolf 1894 S. 57

stimmt. Und demnach dieselbige jedermanniglichen bekannt ist, darvon (ausser diesem, dass wenn sie mit Messing- und stählenen Saiten bezogen werden, ein stillen und fast lieblichen Resonanz mehr, als die andern, von sich geben) etwas mehr anzudeuten und zu schreiben unnötig."

Praetorius gibt keine Spielanweisungen und nur spärliche, die Saiten und Art des Stimmens betreffende Angaben zum da braccio gespielten Streichinstrument. Die „ORGANOGRAPHIA" ist aber von terminologischer und vor allem ikonographischer Bedeutung (siehe Abb: 76, 77). Violino, Geige und Fidel sind identisch. Die Violen da braccio werden auch Geigen oder Polnische Geigen genannt (294). Die Diskantgeig heisst auch Violino, Violetta picciola und Rebecchino (295). Sie hat vier in Quinten gestimmte Saiten.

Auf Tafel XXI bildet Praetorius die genannten Streichinstrumente ab. Die „Kleine Poschen", ein dreisaitiges Rebec, bezeichnet er als die um eine Oktav höher gestimmte „Geigen". Das kleinste Glied der Violinfamilie nennt er „Discant-Geig". Sie ist eine Quart höher als die Geige gestimmt und hat einen in Unter- und Oberbügel je zweimal eingezogenen Zargenkranz mit Mittelbügeln, wie der Typ der süddeutschen Viola da gamba. Dann folgen: die „Rechte Diskant-Geig" (unsere Violine), „Tenor-Geig" (ein kleines Violoncello) und die „Bass-Geig de bracio", die längst nicht mehr da braccio gespielt werden kann.

Besonders wertvoll sind die jeder Tafel angefügten Masse, die auf die wirklichen Proportionen der Instrumente schliessen lassen. Die Tafel XX enthält unter den Violen da gamba die siebensaitige „Italianische Lyra de bracio" mit Bündeln und einer Wirbelplatte, aber mit einem Zargenkranz, der in Grösse und Form dem Tenor-Glied der Viola da braccio-Familie auf der andern Seite entspricht. Diese Übergangsform zwischen Violen und Violine wird ausdrücklich als italienisch bezeichnet (296).

Im Anhang zu seiner Lehrschrift „Newe Musica oder Singekunst" Tübingen 1628 (297) gibt Daniel Hitzler die Stimmung der Violine an: „Discant-Geigen/Lautet mit ihren vier ledigen und unge/griffenen Saiten diesen Folgen/den Noten gleich (298)," worauf er in Mensuralnotenschrift die Töne e" a' d' g bezeichnet. Dann ergänzt er die Stimmungen für Bass-, Alt- und Tenorgeigen (299). Hitzler bildet auch einen Teil einer Violine (300) ab, allerdings nur, um die Tabulaturzeichen auf einem Griffbrett darzustellen.

294 Praetorius: „Organographia" . . . Hrsg. 1894, S. 52: „Vielleicht daher, dass diese Art erstlich aus Polen herkommen sein soll, oder dass daselbstens ausbündige treffliche künstler auf diesen Geigen gefunden wurden."

295 Vgl. dazu: P. Cerone „EL MELOPEO Y MAESTRO" 1613, der Violones, Violini, Rabeles und Rebequines gleichsetzt.

296 Vgl. dazu: E. Lepp: Violon . . . 1965, S. 37

297 Ex. in Berlin, Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Mus. ant. theor. H 65

298 S. 109

299 S. 109–113

300 S. 108, Vgl. Abb. XIX

Im 3. Band (301) der „HARMONIE UNIVERSELLE“ (302) würdigt Marin Mersenne (1588–1648) die Violine so anschaulich, dass der Traktat für unsere Untersuchungen herangezogen werden soll, obwohl er die zeitliche Grenze, die wir uns vorgenommen haben, überschreitet. Schon im ersten Satz wird klar, welches Ansehen das ursprünglich „on nütze“ (303) bundlose Streichinstrument im Verlauf von 125 Jahren gewonnen hat, denn für Mersenne ist es die Bundlosigkeit (304), die die Violine über die Instrumente mit Bündeln erhebt (305). Weil die Violine die Möglichkeit biete, alle Töne („toutes les consonances“) zu spielen, seien ihre Klänge von grösserer Wirkung auf den Geist des Zuhörers („ses sons ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs“), denn sie seien kräftiger („plus vigoureux“) und durchdringender als die der Laute oder anderer Saiteninstrumente. Die 24 „Violons du Roy“ rühmt er als das Reizendste oder Mächtigste („rien de plus ravissant ou de plus puissant“). Die Violine sei daher das geeignetste („le plus propre“) Instrument zur Tanzmusik. Was weiss Mersenne an der Violine nicht alles zu bewundern: „les beautez et les gentillesses, les coups ravissans“, kurz: „Le violon est le Roy des instruments“ (306).

Als kleinste Violine nennt er die „Poche“, „à raison qu'il est si petit que les violons qui enseignent à danser, le portent dans leurs poches (307).“ Anhand einer genauen Zeichnung (308) erklärt er alle Begriffe, die für die „Poche“ (und damit auch für die Violine) von Belang sind: „la table“ (Griffbrett), „le manche“ (Hals), „le corps“ (Resonanz Körper), „les ouyes“ (Schalllöcher), „la touche“ (Griffbrett), „le chevalet“ (Steg), „la queue“ oder „le tirant“ (Saitenhalter), „le bouton“ (Sattelknopf), „les chevilles“ (Wirbel), „le baston ou le brin“ (Bogenstange), „la soye“ oder „le crin“ (Bogenhaar) (309), „la demie roue ou la Hausse“ (Frosch). Zur Abschlussform des Halses sagt Mersenne: „l'on peut faire un orphée, ou tel autre ornement que l'on veut“ (310). Er bemerkt, dass Ornamente mit Perlmutter („nacles de perles“), Rubinen oder andern Edelsteinen bedeckt seien, „quoy que cela ne serve de rien à la bonté de l'instrument (311).“

301 4. Buch, S. 177–190

302 Paris 1636, Facs. hrsg. von F. Lesure, Paris 1963

303 Siehe S. 51

304 „qu'il n'a point de touches sur son manche c'est pourquoy l'on peut faire dessus toutes les consonances“, S. 177

305 „ce que le rend plus parfait que les instruments à touche“, S. 177

306 Mersenne: Harmonie . . . , S. 177

307 Mersenne: Harmonie . . . , S. 177

308 Mersenne: Harmonie . . . , S. 178, Abb. XX

309 „L'on appelle ordinairement . . . la soye le crin, parce qu'elle est composée de 80, ou cent brins de crin de cheval, quoy qu'elle puisse estre prise du crin de plusieurs autres animaux, ou que l'on puisse user de la soye tirée des vers, ou mesme de tel brin de bois que l'on voudra, car s'il est frotté de Colophone, il fera sonner les cordes, comme l'on experimente aux vielles . . .“, S. 179

310 Mersenne: Harmonie . . . S. 178

311 Mersenne: Harmonie . . . S. 178

Die Violine wird in Quinten gestimmt (g d' a' e'') (312). Ihr Tonumfang sei vier Quinten, „car outre les trois quintes qu'elle fait à vuide, elle monte encore d'une quinte par le moyen du manche" (313). Damit („la Dix-septiesme maieure") beschreibt Mersenne die „17 voci" Zacconis, also die 17 Töne, die sich von der leeren g-Saite bis zum 4. Finger der ersten Lage auf der e''-Saite ergeben. Vorzügliche Violinisten („les excellens violons"), die das Instrument beherrschten („qui maistrisent cet instrument"), könnten jede Saite bis zur Oktave verkürzen, d. h. also bis zur 4. Lage greifen.

Was die Abbildung (314) der Violine belegt, hebt Mersenne auch im Text hervor: das wohl proportionierte Verhältnis der Saitenstärken und -längen. Mersenne erwähnt, dass Saiten verschieden grosser Glieder der Violin-Familie zwar im Einklang, aber verschieden lang sein könnten (315). Was die „Griffschrift der Violine" („Tablature des Violons") (316) betrifft, unterscheide sie sich nicht von der gewöhnlichen Notenschrift (317). Hingegen erlaubt er Ziffern oder irgend welche Zeichen („de tels caracteres qu'il leur plaira"), um Fingersätze (?) in die Noten zu schreiben („pour marquer leurs leçons et leurs conceptions").

Mersenne weist einzelnen Instrumenten bereits einen Affekt zu. Während er der Violine und Lyra „le mode triste et languissant" zuschreibt, ist die Violine „gay et joyeux" (318). Als besonderen Vorteil hebt Mersenne hervor, die Violine sei aller Arten von Musik fähig und schliesse alle erdenklichen Intervalle in sich („tous les intervalles imaginables"), sie besitze eine Unendlichkeit verschiedener Töne („infinité de sons differents"), wie die Saite oder die Linie eine Unendlichkeit von Punkten habe. Das Griffbrett der Violine könne daher „Harmonie Universelle" genannt werden (319). In der Proposition II hält Mersenne fest, die Violine habe vier in Quinten gestimmte Saiten. Um „obscurité" und „confusion" zu umgehen, lehrt er das Fingeraufsetzen Schritt für Schritt: „on fait monter cette 4. chorde (die g-Saite) à l'A mi la re, c'est à dire un son plus haut, en posant le premier doigt dessus, suivant les intervalles du monochorde" (320). Von diesem Ganztonschritt aus erklärt Mersenne die Möglichkeit, zum Halbton zu gelangen, indem man denselben Finger ein wenig gegen den Sattel ziehe (321), was für alle Halbtöne gelte. Allerdings weist er darauf, dass diese Regel für den ohnehin wenig beweglichen 4. Finger nicht gelte: den Halbton zwischen dem 3. und 4. Finger (also c'-des' auf der g-Saite, g'-as' auf der d'-Saite, d''-es'' auf der a'-Saite und a''-b'' auf der e''-Saite) greife nicht der 4., sondern der 3. Finger.

312 Mersenne: Harmonie ... S. 179

313 Mersenne: Harmonie ... S. 179

314 Mersenne: Harmonie ... S. 178, Abb. XXI

315 Mersenne: Harmonie ... S. 179

316 Mersenne: Harmonie ... S. 180

317 „quant à la Tablature des Violons ... elle n'est pas differente des notes ordinaires de la musique" Mersenne ... S. 180

318 Mersenne: Harmonie ... S. 180

319 Mersenne: Harmonie ... S. 181

320 Mersenne: Harmonie ... S. 181

321 „si l'on retire un peu le mesme doigt vers le sillet, elle monte seulement d'un demy-ton," Mersenne: Harmonie ... S. 181

Verkürzt ein Finger zwei nebeneinander liegende Saiten an derselben Stelle des Griffbrettes, ergibt sich, weil die Saiten in Quinten gestimmt sind, ebenfalls ein Quintverhältnis (322). In der Proposition III erwägt Mersenne, ob nicht eine 5. Violinsaite das Spiel in allen 12 Modi erleichterte (323). Was die Vollkommenheit der Praxis betreffe, besteht sie im reinen Spiel (?) („beau toucher“), das der Ursprung des Vergnügens sei und das Ohr befriedigen solle (324).

Mersenne erinnert dann daran, dass die Finger in einem ebenso gut geregelten Verhältnis („une proposition aussi bien réglée que s'il y avoit des touches comme à la viole“) (325) wie bei der Viole mit Bündeln aufgesetzt werden müssten. Zudem solle man die Saiten durch „des tremblements“ versüssen („addoucir“), „que l'on doit faire du doigt qui est le plus proche de celui qui tient ferme sur la touche du Violon, afin que la corde soit nourie“ (326). Im Unterschied zur heutigen Violinpraxis wird also nicht mit dem Finger, der die Saite verkürzt, vibriert, sondern mit dem dicht daneben liegenden. Demnach wären die „tremblements“ bei Mersenne noch kein Vibrato des Spielfingers, sondern ein rascher Triller und damit eine Verzierung (327). Mersenne rät, die Fingerspitzen so fest wie möglich auf das Griffbrett zu drücken „afin que les cordes fassent plus d'harmonie“ und sie sehr wenig vom Griffbrett zu heben, „afin d'avoir assez de temps pour les porter d'une corde à l'autre“ (328), ein Hinweis, der noch dem heutigen virtuosigen Geigen Genüge leistet. Die nächste Proposition ist dem Bogen gewidmet: „La main qui tient l'archet doit estre du moins esgale en vitesse à la gauche, d'autant qu'elle fait paroistre tous les mouvements differens . . .“ (329). Von der Bogenhand wird also grosse Fertigkeit gefordert, damit sie allen Bewegungen (Verzierungen?) gewachsen sei. Besonders erwähnenswert scheint Mersenne die Möglichkeit, viele Triller („le battement du doigt sur un mesmeton“) unter einem Bogenstrich zu binden (330).

Als weitere Qualität der Violine stellt er fest, dass sie die übrigen Instrumente in der Fähigkeit übertreffe, Tierstimmen und andere Musikinstrumente („Orgues, Vielle, Cornemuse, Fife“) zu imitieren. Daher könne die Violine traurig machen („apporter de

322 „L'on peut encore remarquer plusieurs choses pour l'intelligence du violon: par exemple qu'un mesme doigt touchant les deux cordes prochaines . . . fait toujours la quinte sur tous les endroits de la touche.“ Mersenne: Harmonie . . . S. 182

323 „ . . . de sorte que l'on ne peut se passer de la cinquiesme corde, si l'on veut pratiquer les douces modes sur les violons“, S. 183

324 Mersenne: Harmonie . . . S. 183

325 Mersenne: Harmonie . . . S. 183

326 Mersenne: Harmonie . . . S. 183

327 Um die praktischen Spieler bei der Wiedergabe von alter Streichermusik vom Vibrato, das das moderne Violinspiel beherrscht, wegzuführen, wird in neuen Ausgaben oft der Begriff „Non-Vibrato“ verwendet. Mersennes „tremblements“ bedeuten also eine Diminution langer Notenwerte nach dem Vorbild von Lauten und Tasteninstrumenten.

328 „il faut mettre les trois doigts de la main gauche . . . si pres de la corde . . . qu'il ne s'en faille qu'une demie ligne qu'ils n'y touchent . . .“, Harmonie . . . S. 17

329 Mersenne: Harmonie . . . S. 183

330 „ . . . il faut traisner l'archet sur les cordes & repeter plusieurs fois le battement du doigt sur un mesme ton, & puis sur un autre, en continuant ainsi depuis le haut iusques en bas, pour faire les mignardises qui sont fort agreables. . .“ Mersenne: Harmonie . . . S. 183

la tristesse") wie die Laute und animieren wie die Trompete, kurz: „ceux qui le savent toucher en perfection peuvent représenter tout ce qu'il leur tombe dans l'imagination (331)." Dann weist Mersenne auf die Möglichkeit des Legato-Striches: „le laisse une infinité d'autres remarques qui appartiennent à cet instrument, par exemple, que l'on peut sonner une Courante . . . avec un seul coup d'archet" (332) und des Passagenspiels: „ . . . l'on peut flatter les cordes de 8, de 16, ou de 32 coups de doigt dans l'espace d'une mesure" (333). In der Proposition 4 beschreibt Mersenne die Zusammensetzung der 24 „Violons du Roy" (6 Dessus, 6 Basses, 4 Haute-Contres, 4 Tailles, 4 Quintes) (334). Aber Mersenne genügen 24 Streichinstrumente nicht. In seiner grenzenlosen Begeisterung könnten es sogar deren 500 sein (335).

Mersenne spricht nicht nur enthusiastisch über die Violine, sondern gibt immer wieder als nüchterner Theoretiker noch heute wertvolle Hinweise zum Violinspiel. So gilt die Forderung, der Spieler möge die Finger kräftig aufsetzen, und bei schnellen Passagen dicht über dem Griffbrett bereit halten, noch immer.

Neben Praetorius und Mersenne bietet *Pierre Trichet* (1586/7–1644) das wichtigste Dokument für die Instrumentenkunde seiner Zeit (336), den „TRAITE DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE" (337). Innerhalb der 40 Instrumente, die er untersucht, würdigt er auch die Violine (338): Die Violine habe immer nur vier in Quinten gestimmte Saiten ohne Bünde. Als erster Musiktheoretiker macht er auf die Spielhaltung aufmerksam. Man stütze sie „contre l'épaule gauche" und führe den Bogen „vers la plus grosse corde" (339). Die „Tabulatur" (340) der Viola und der Violine sei entweder mit Noten oder Lettern dargestellt.

Was die übrigen Merkmale betreffe, seien Violen und Violine „grandement conformes". Wie die Violen habe auch die Violine einen ähnlichen Hals und gleiche Schalllöcher (341), einen Steg und Saitenhalter (342). Ähnlich wie Jambe de Fer schildert auch Trichet die Verwendung der Violine bei Maskeraden und andern „joyeux passtems" (343).

331 Mersenne: Harmonie . . . S. 183

332 Mersenne: Harmonie . . . S. 183

333 Mersenne: Harmonie . . . S. 183/4

334 Mersenne bildet Pochette, Violine und Violoncello ab, „afin de représenter toutes les parties ensemble, car la Haute-contre, la Taille et la Cinquiesme partie sont semblables au Dessus . . ." (S. 184), siehe Abb. XXII

335 „Je viens maintenant aux Concerts que l'on peut faire de 500 Violons differents, quoy que 24 suffisent . . .", Mersenne: Harmonie . . . S. 185

336 F. Lesure: Trichet. – MGG 13, 1966, Sp. 652/53

337 1640 abgeschlossen, erst 1956/57, hrsg. v. F. Lesure, in: Ann MI III–IV

338 Trichet: Instruments . . . S. 165 (fol. 109)

339 Diese Bemerkung wird aus der vorhergehenden, die Gambe betreffenden klar: „les traits d'archet du contraire de ceux des violons parce que les grosses cordes des violes sont du costé de la main droite qui tient l'archet.

340 „Tablature" hier nicht im Sinn von Griffschrift, sondern von Notenschrift schlechthin.

341 „la similitude des ouies": Bedeutet das die Angleichung der Gamben-Schalllöcher an die der Violinen?

342 Trichet: Vgl. Instruments . . . , S. 166

343 „les danses, bals, balets, mascarades, sérénades, aubades . . ."

In denselben Jahren verfasst *Gaspare Zanetti* (Geburts- und Sterbedatum unbekannt) sein Lehrbuch über das Spiel der Streichinstrumente (344) „IL SCOLARO PER IMPERARE A SUONARE DI VIOLINO E D'ALTRI STROMENTI" Mailand 1645. Die Beispielsammlung ist aufschlussreich für die Violintabulatur, die nur bei Passagen als Ergänzung der gewöhnlichen Notation vorkommt (345). 1654 nennt *John Playford* die „Treble Violin" in seinem Lehrwerk „A BREEFE INTRODUCTION TO THE SKILL OF MUSICK FOR SONG AND VIOL" (346) „a cheerful and spritely instrument much practised of late" und rät den Anfängern, sechs Bünde auf das Griffbrett zu binden, „which will appear more easie to your Understanding". Völlig unbeachtet geblieben ist die handschriftliche Geigenschule von *Andrea à Salis* von 1683 (347). Neben der „Stimmung für ein discant Geigen" (348) gibt Andrea von Salis „Hand- und Fingerleitungen" (349) (Tonleiter von d'-d'" in Sekund- und Terzschriften). Die g-Saite wird dabei nicht gebraucht, wohl aber die dritte Lage auf der e"-Saite. Tonleitern für „Violin" stehen im g-, für „Violon" im Bass-Schlüssel. Ein praktischer Teil enthält entzückende 2- bis 4-stimmige Stücke für mehrere Violinen und Violinquartett.

Im 16. Jahrhundert wurden Hinweise über Beschaffenheit und Handhabung der Violine vereinzelt in allgemein musiktheoretische Werke eingestreut. Von 1600 an war es die Violine derwert, von Musikschriftstellern behandelt zu werden.

Am Ende des 17. Jahrhunderts nahmen sich Daniel Speer (350), Georg Falck (351), Daniel Merck (352) und Georg Muffat (353) die Mühe, elementare Violin-Lehrgänge in ihre theoretischen Werke aufzunehmen. Die Schriften von Montclair, Corrette, Gemini-ani, L. Mozart, Viotti, Tartini gelten als die ersten Violinschulen.

Zusammenfassung

Die Violine in den musiktheoretischen Schriften des 16. und frühen 17. Jahrhunderts

Virdung schildert 1511 zum ersten Mal in Wort und Bild ein bundloses, dreisaitiges, birnförmiges Streichinstrument, das als klassisches Rebec gälte, würde es der Autor nicht als „on nütz" schelten. Wäre denn das Rebec, das Tinctoris 1487 noch zu frommer

344 I. M. Allan: Zanetti. — MGG 14, 1968, Sp. 1004

345 D. D. Boyden behauptet, Zanetti sei der erste gewesen, der die Violintabulatur auf diese Weise angewendet habe. — History . . . S. 118

346 London 1654

347 Auf das Autograph im Planta-Haus in Samaden machte mich Herr Dr. M. Staehelin in freundlicher Weise aufmerksam.

348 Salis: S. 3

349 Salis: S. 16–19

350 Grundrichtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst. Ulm, 1687

351 Idea boni cantoris. Nürnberg 1688

352 Compendium musicae instrumentalis. o. O. 1695

353 Florilegium secundum. Passau 1698

Erbauung und himmlischer Tröstung gereichte, in 24 Jahren zur Nutzlosigkeit abgesunken? Könnte es sich bei Virdungs kleiner Geige nicht eher um eine noch wenig bekannte Vorform der Violine gehandelt haben? Denn bereits 1529 vernehmen wir bei Agricola, diese dreisaitige, kleine Geige sei ohne Bünde „erfunden“ (354) worden. Agricola sucht sogar, dass beste aus dem „on nützen“ Instrument zu machen, indem er empfiehlt, es am Anfang auf probate „bündische Art“ zu spielen. Gerle schlägt einen Kompromiss vor (1532): an Stelle des Bundes, den die kleinen Geigen nicht „litten“, soll der Schüler einen Federstrich über das Griffbrett ziehen. Wie Agricola und Gerle nennt 1533 zum ersten Mal ein italienischer Musiktheoretiker, Lanfranco, dreisaitige, in Quinten gestimmte, bundlose Streichinstrumente in drei verschiedenen Grössen, die unter sich im Quintverhältnis stehen, als „Violetta da Braccio & da arco senza tasti“. Bei Ganassi, zehn Jahre später, heissen dreisaitige, von Quint zu Quint gestimmte, bundlose Streichinstrumente „Viola da brazo senza tasti“. Es muss auffallen, dass der geniale Gambenlehrmeister, was diese dreisaitigen Violen betrifft, Agricolas Ratschlag beipflichtet, indem er empfiehlt, die Technik „senza tasti“ vorerst auf Instrumenten mit Bünden zu üben. Bundlose Instrumente sind nicht nur schwerer zu spielen, sie sind Ganassi offensichtlich nicht vertraut. Die Bearbeitung der „MUSICA INSTRUMENTALIS“ von 1545 unterscheidet zwei verschiedene bundlose, dreisaitige, in Quinten gestimmte Streichinstrumente: die mit den Fingernägeln neben den Saiten gespielten „polnischen Geigen“ und die mit den Fingerkuppen auf den Saiten gespielten „kleinen Handgeiglein“. Schon Pratetorius suchte 1618 den Begriff „polnische Geigen“ mit der Herkunft der Instrumente aus Polen oder mit den trefflichen „ausbündigen“ polnischen Geigern zu erklären (355). Chybinski erwähnte, dass Daniel Speer 1687 polnische Geigen zum letzten Mal genannt habe (356), und Alicja Simon erinnerte in diesem Zusammenhang daran, dass Martin Agricola einer Gegend entstamme, wo sich auch Telemann polnische Anregungen geholt habe. In Sorau sei Agricola in Berührung mit polnischem Musikantum und damit auch mit den „geigen, welche im Polerland gmein sind“, gekommen (357). Die Spielweise der polnischen Geigen erklärte Koczirz 1930 als Ausläufer der Fingernageltechnik der griffbrettlosen altnordischen Volksharfen (358). G. R. Hayes behauptete 1930, bei der polnischen Geige habe es sich um ein Instrument gehandelt, das mit allen Eigenschaften der Violine ausgestattet und im frühen 16. Jahrhundert in Deutschland und in Polen gespielt worden sei (359). Van der Straeten identifizierte die polnische Geige 1933 mit der italienischen „Violetta da arco senza tasti“, die Mitte 16. Jahrhundert verschwand: „to make room for the more perfect viols“ (360). Die polnischen Geigen müssen als

354 „erfunden“, bedeutet in der Terminologie des 16. Jhs. „sich finden“, d. h. die kleine Geige habe ohne Bünde existiert

355 M. Praetorius: *Organographia* . . . , hrsg. 1894, S. 54

356 A. Chybinski: *Musiktheoretiker* . . . , in: *SIMG XIII*, 1910/11, S. 56

357 A. Simon: *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassik*. Diss. phil. Zürich . . . 1916, S. 20/21

358 A. Koczirz: *Fingernageltechnik* . . . – FS für Guido Adler 1930, S. 166

359 G. R. Hayes: *Musical Instruments* . . . 1930, S. 166

360 E. v. d. Straeten: *History* . . . 1933, II, S. 8/9

eigener Typus bekannt und in Deutschland wie in den Niederlanden verbreitet gewesen sein, begegnete ihnen doch der Stralsunder Bürgermeister Sastrow 1549 in der Instrumentensammlung des Italieners Duitz in Amsterdam (361), während sie 1584 in einem Inventar von Kremsmünster verzeichnet wurden (362).

Wichtiger als die polnischen Geigen sind für die Erforschung der Violingeschichte die „kleinen Handgeigen“, denn sie werden nicht mehr wie Streichinstrumente mit Bündeln chromatisch, sondern wie die heutige Violine diatonisch gegriffen: jedem Finger der linken Hand werden also 2 Halbtöne zugeordnet. Agricolas Bemerkung, „jedermann wolle damit umgehen, ohne es recht zu verstehen“ lässt eine Erfindung vermuten, deren Spiel nicht mehr durch abgebundene oder markierte Griffe erleichtert werden konnte. Die kleinen Handgeigen mögen bereits Violinen gewesen sein.

Zehn Jahre später erwähnt Vicentino die „Viola d'arco senza tasti“ als „Erfindung“. 1556 nennt Philibert Jambe de Fer die viersaitige, in Quinten gestimmte Violine zum ersten Mal. Sie ist das Instrument der Berufsmusiker, weil sie handlich und daher für Ständchen geeignet ist. Galilei weiss 1582 von der „Viola da braccio“ zu berichten, sie habe vor wenigen Jahren noch „lira“ geheissen, sie sei vor dem „Violone“ (= Violine?) gespielt worden. Dieser vagen Bemerkung stellt der französische Kanoniker Arbeau 1589 die beiläufige, selbstverständliche Erwähnung des „violon“ gegenüber. 1592 nennt Zacconi erstmals in Italien die 4-saitigen, in Quinten gestimmten „violini“ mit dem Ambitus von g-h“ gleichbedeutend mit der Viola da braccio. Dass die italienischen Musiktheoretiker Conforti (1593), Bottrigari (1594) und Cerreto (1601) die Violine mit keinem Wort erwähnen, wohl aber Rebec, Lira da braccio und Viola nennen, fällt auf. Für Praetorius heisst die viersaitige „Discant Geig“ 1618 auch „Violino, Violetta picciola, Rebecchino, Geige und Fidel.“ Sie werden mit Messing- und Stahlsaiten bespannt und seien so allgemein bekannt, dass es sich erübrige, mehr davon zu schreiben.

Für Marin Mersenne ist die Violine 1636 die Krönung: „Le roy des Instruments.“

Die musiktheoretischen Quellen sagen aus, dass die dreisaitige, bundlose, in Quinten gestimmte Vor- oder sogar Frühform der Violine spätestens im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Dass sie bis 1533 nur in deutschen Traktaten erwähnt wird, erlaubt noch keinen Schluss auf die Entstehung in Deutschland. Ganz am Rand wird die bundlose, dreisaitige Viole 1533 und 1543 genannt, ohne dass man mehr vernähme. Agricola behandelt sie 1545 breiter. Von 1556 ist die viersaitige Violine in Frankreich belegt, während sie seltsamerweise erst 1592 in einem italienischen Traktat vorkommt. 1636 spricht Mersenne so detailliert von allen Vorzügen der Violine, dass sie bereits zur musikalischen Tradition geworden scheint. Die französischen Musiktheoretiker belegen die Violine zu einer Zeit, in der die dreisaitige Frühform in Italien noch üblich ist.

361 H. Kretzschmar: Stichproben . . . – FS Liliencron 1910, S. 125

362 W. Senn: Violine. – MGG 13, 1970 Sp. 1711

Spielanweisungen für da braccio Instrumente und die Verwendung der Violine in den musiktheoretischen Schriften des 16. und frühen 17. Jahrhunderts

Die Streichinstrumente haben *Darmsaiten* (Agricola 1528/29, Zacconi, Praetorius, Mersenne) oder Saiten aus *Stahl* (Zacconi, Praetorius), Kupfer (Zacconi), *Messing*, *Silber*, *Eisen* oder *Leinen* (Praetorius). Nach Zacconi hat die Violine Darmsaiten, laut Praetorius aber Saiten aus *Stahl* oder Messing. Gemäss ihrer Verwendung werden für *tiefe Töne grobe*, für *hohe feine Darmsaiten* aus dem Saitenbündel gewählt und am Instrument abgemessen, was Virdung, Agricola und Gerle lehren. In Wort und Bild überliefern Virdung, Agricola (1528/29), Gerle und Ganassi die Methode, die Reinheit einer Saite nach ihrer Schwingungszahl zu prüfen. Die oberste Saite wird nach Virdung, Agricola und Gerle so hoch gezogen, wie sie es erlauben mag, die Saiten werden also nach der Dehnbarkeit der obersten Saite gestimmt. Zacconi erlaubt, mit dem *Stimmen* zu beginnen, wo man will, Praetorius richtet sich nach dem Chorton C fa ut (=c). Agricola, Gerle, Ganassi und Jambe de Fer vermitteln die Methode, das Streichinstrument mittels Oktavverhältnis oder Einklang zwischen verkürzter und zu stimmender leerer Saite rein zu ziehen, Gerle, Ganassi und Agricola (1545) erwähnen auch das Stimmen durch das Intervall zwischen zwei nachbarlichen leeren Saiten. Zacconi betont die Unannehmlichkeit des ständigen Nachstimmens bei Darmsaiten, Praetorius macht auf das *Verstimmen* bei Witterungsänderungen aufmerksam und Mersenne warnt, mit einem gestimmten Instrument von einem trockenen in einen feuchten Raum zu wechseln. Ganassi belegt zum ersten Mal eine (Gamben)-Scordatur, eine bewusste „Verstimmung“ also, und empfiehlt, sich (Gamben)-Spiel- und Stimmweise nur auf den 3–4 tieferen Saiten anzueignen, da die dünnen, hohen Saiten leicht reissen. Die Möglichkeit, den Geigenton zu dämpfen, beschreibt Pfarrer Hutmacher um 1580.

Als *Bespannung* der *Bogenstange* eignen sich nach Mersenne Seidenfäden oder 80–100 Haare von Pferden oder anderen Tieren. Gerle rät, zur Bogenpflege das Haar mit einem Messer sauber zu schaben und mit „englischem Harz“ oder „Colfanium“ zu bestreichen. Ortiz fordert eine ruhige, Ganassi eine leichte Bogenhand. Seine detaillierteren *Haltungsangaben* betreffen aber den untergriffig geführten Gambenbogen. Der Bogen soll „nicht zu nah und zu fern vom Steg“ (Gerle, Agricola 1545), „4 Finger breit vom Steg“ (Ganassi), „gerade“ (Gerle), „sanft und ohne Stösse“ (Ortiz), „nur auf einer Saite“ (Gerle) geführt werden. Gewöhnliches *Détaché*, pro Note also einen Bogenstrich, überliefert Agricola (1545). Ganassi und Richardo Rognoni beschreiben den Auf- und Abstrich und seine Anwendung. Ganassi schildert eine Art *Portato*, den Bindebogen über 2–3 Noten mit Akzenten. Als erster bezeugt Ortiz den *Legato*-Strich, den auch Rognoni bei kleinen Notenwerten einsetzt. Diese Möglichkeit wertet Mersenne als besonderen Vorzug der Violine: man könne eine ganze *Courante* auf einem Bogenstrich erklingen lassen. Mersenne betont auch die Übereinstimmung zwischen dem Tempo der Griff- und demjenigen der Bogenhand. Für das Spiel auf mehreren Saiten (Akkorde und Arpeggien) empfiehlt Ganassi entspanntes, für kurze, feste Striche straff gespanntes Bogenhaar.

Virdung rät 1511 als Ersatz für *Grifftechnik*, erst singen zu lernen, dann ergebe sich das Spielen. Gerle teilt Schritt für Schritt mit, wie ein Griffbrett einzuteilen und bei

Gross-Geigen abzubinden sei. Aus pädagogischen Gründen werden auf diese Weise für den Anfänger auch Klein-Geigen abgebunden (Agricola 1528/29) oder mit der Feder bezeichnet (Gerle), während Ganassi vorschlägt, das auf der Violine mit Bündeln Geübt auf das Instrument „senza tasti“ zu übertragen. Abgebundene Instrumente sollen nicht auf den Bündeln, sondern dazwischen gegriffen werden (Gerle). Polnische Geigen werden neben den Saiten mit den Fingernägeln berührt (Agricola 1545), dreisaitige Handgeigen aber mit den Fingerbeeren gespielt (Agricola 1545). Für bündige Gross-Geigen überliefern Judenkönig und Gerle den Fingersatz von Halbton zu Halbton. Ganassi nutzt in genialer Weise die Vorteile der engen und weiten Lage bei Bundinstrumenten, was sogar eine Scordatur ersparen kann. Zum ersten Mal belegt Agricola (1545) den diatonischen Fingersatz für bundlose Geigen. Zacconi weist dem Violin-Ambitus von g-h“ 17 Töne zu, was ebenfalls den diatonischen Fingersatz beweist. Mersenne beschreibt nicht nur die Griffstellen, sondern auch die Art des Fingeraufsetzens. Er legt Wert darauf, dass die Finger fest in die Saiten gedrückt werden. Für schnell auszuführende Verzierungen empfiehlt er, die Finger dicht über der Saite bereit zu halten. Lagenspiel für abgebundene Gross-Geigen verlangen Judenkönig (5 halbe Lagen) und Ganassi (15 halbe Lagen). Zacconis Bemerkung, dass durch Kunstfertigkeit der angegebene Tonumfang gesprengt werden könne, weist auf Lagenspiel für die Violine. Mersenne erwähnt vorzügliche Violinspieler, die auf einer Saite den Umfang einer Oktave (also bis zur 5. Lage) greifen können. Diente der Lagenwechsel vorerst als Notbehelf auf der obersten Saite, weiss Ganassi ihn im Dienst eines bequemen Fingersatzes zu nutzen. Auch Mersenne rät, bei schnellen Passagen statt einem zeitraubenden Saiten-, einen geeigneten Lagenwechsel auszuführen.

Ganassi nennt das *Vibrato* für die grossen, Agricola das „Zittern frei“ (1545) für die polnischen kleinen Geigen. Die eigentliche Anleitung zu den „tremblements“ bei Violinen vermittelt aber erst Mersenne. Nicht der Spiel-, sondern der dicht daneben liegende Finger führt sie aus. Es handelt sich also nicht wie beim heutigen Geigen um einen schnellen Wechsel zwischen eigentlicher und veränderter Tonhöhe durch den vibrierenden Spieldfinger, sondern um einen Triller, der wahrscheinlich nur auf langen Noten als Verzierung ausgeführt wurde.

Die Violine ist das Instrument des *Berufsmusikers* (Jambe de Fer). Weil es leicht zu tragen ist, eignet es sich als *Strasseninstrument* (Jambe de Fer und Zacconi). Für Mersenne gilt die Violine als das mit Perlmutter und Rubinen besetzte *Instrument der königlichen Kapelle*, und Trichet hält sie für ein „joyeux passetemps“ bei Ständchen und Festivitäten.

IV Ikonographische Quellen

Die Entwicklung der Musik-Ikonographie

Die Idee, bildnerische Darstellungen als Aussage für Musikinstrumentenkunde, Abbildungen als musikhistorische Quelle zu nutzen, ist nicht neu.

1876 propagierte Vidal (1) die ikonographische Hilfswissenschaft als Ergänzung spärlicher instrumentenkundlicher Zeugnisse und trug ein reiches Bildmaterial zur Geschichte der Streichinstrumente zusammen.

1878 bediente sich Wasielewski (2) der bildenden Kunst, um nachzuweisen, dass im 16. Jahrhundert steglose Streichinstrumente existiert hätten. 1882 veröffentlichte Richard Rühlmann aus mittelalterlicher Malerei und Plastik abgezeichnete Darstellungen von Streichinstrumenten (3). 1892 verherrlichte Hajdecki (4) Raffael als geistigen Vater der Violine. 1903 breitete Edward Buhle (5) die Blasinstrumente anhand frühmittelalterlicher Miniaturen systematisch aus. Sein Material zu den Streichinstrumenten liegt auf sorgfältig mit Tusche bezeichneten Pergamentblättchen noch heute unbearbeitet in der Preussischen Staatsbibliothek. 1905 durchsuchte Hugo Leichtentritt (6) italienische Sammlungen, Kirchen und die Museen von Basel, München und Berlin nach instrumentenkundlich interessanten Bildbelegen mit dem Ziel einer topographischen Ordnung. 1910, wahrscheinlich erstmals, erinnerte Kathleen Schlesinger (7) auch an die Fehlermöglichkeiten der ikonographischen Methode. Die eigentliche Initiative aber ergriff Daniel François Scheuerleer (8), der am Londoner Kongress 1911 für eine Gesamtinventarisierung musik-ikonographischer Quellen eintrat.

1924 bedienten sich Karl Gerhartz (9) und Lucien Greilsamer (10) darstellender Zeugnisse zu Violinform und -haltung. G. R. Hayes (11) erklärte 1930 Gaudenzio Ferrari als wichtigen Illustrator zur Frühgeschichte der Violine. Georg Schünemann (12) bot im

1 A. Vidal: *Les Instruments à archet*. Paris 1876

2 W. I. v. Wasielewski: *Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jh.* Berlin 1878

3 J. Rühlmann: *Atlas z. Gesch. d. Bogeninstrumente*. Braunschweig 1882

4 A. Hajdecki: *Die italienische Lira da Braccio*. Mostar 1892, 2/1965

5 E. Buhle: *Die Musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Die Blasinstrumente*, Leipzig 1903

6 H. Leichtentritt: Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jhs. über die Instrumentalmusik ihrer Zeit. – *SIMG* 7, 1905, S. 21ff.

7 K. Schlesinger: *Instruments of the modern Orchestra*. London 1910

8 D. F. Scheuerleer: *Iconography of musical Instruments*. – *ZIMG* 12, 1911

9 K. Gerhartz: Zur älteren Violintechnik. – *ZfMw* 6, 1924, S. 6

10 L. Greilsamer: *L'anatomie et la physiologie du violon*. Paris 1924

11 G. R. Hayes: *Musical Instruments and their Music 1500–1750*. Oxford 1930

12 G. Schünemann: *Geschichte der deutschen Schulmusik. Tafelband*, Leipzig 1932

Tafelband zu seiner Schulmusik 1932 reichhaltiges Bildmaterial. Edmond van der Straeten (13) baute die ikonographischen Referenzen 1933 zeichnerisch umgestaltet in den Text ein. So grosses Gewicht 1937 Hans-Heinz Dräger (14) den musik-ikonographischen Quellen auch beimass, überlegte er sich doch, ob der Maler und sein Modell Verständnis hatten für die Spielweise. Dem Musizierbild der deutschen Kantorei im 16. Jahrhundert entnahm 1938 Wilhelm Ehmann Aussagen, und mit ihm meldeten sich alle Mitarbeiter der Festschrift für Max Seiffert unter Leitung von Heinrich Bessler zum Thema „Musik und Bild“ (15).

1940 wollte Schünemann (16) den Übergang von Viola zu Violine an zahlreichen Bildern beobachtet haben, von denen er aber keine Nachweise gab. 1942 lehnte René Vannes den Wert der bildenden Kunst für die Geschichte der Musikinstrumente ab (17). 1944 wagte sich ein Kunsthistoriker, Valentin Denis (18), an eine ausschliesslich auf Belege aus der Malerei basierende Geschichte der Musikinstrumente im 15. Jahrhundert. 1945 versuchte Trude Marbach (19) nach der Einteilung von Sachs-Hornbostel die Instrumente im Musikstück der holländischen Malerei zusammenzustellen. In der letzten Zeit, wo Reisen und Fotografieren leicht gemacht worden sind, wo Kataloge und Museumspersonal immer mehr zur Verfügung stehen, ist die Bahn für musik-ikonographische Publikationen offen.

Emanuel Winternitz bediente sich Quattrocento-Intarsien (20), der bildenden Kunst im allgemeinen (21) und der Malerei Gaudenzio Ferraris (22) für wichtige Beiträge zur Musikinstrumentenkunde. Otto Dreyer (23) leitete 1959 die Violinform aus Architekturformen her. 1961 zog Dagmar Droysen (24) nach mittelalterlichen Skulpturen und Miniaturen vorzügliche Schlüsse auf die mittelalterlichen Instrumente, und Patricia Egan (25) äusserte sich zu Konzertszenen in italienischen Gemälden der Renaissance.

13 E. van der Straeten: *History of the violin*. Kassel 1933

14 H. H. Dräger: *Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa*. Diss. phil. Berlin 1937

15 *Musik und Bild*. FS für M. Seiffert, hrsg. v. H. Bessler, Kassel 1938

16 G. Schünemann: *Die Violine*. — Deutsches Museum 12, 1940

17 R. Vannes: *Essai sur la naissance du premier violon*. — RMI 2, 1904 und Brüssel 1942

18 V. Denis: *De Muziekinstrumenten in de Nederlande en in Italie*. Leuven 1944

19 T. Marbach: *Das Musikstück in der holländischen Malerei*. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1945 mschr.

20 E. Winternitz: *Quattrocento-Intarsien als Quelle der Instrumentengeschichte*. — Congr. Ber. Köln 1958. Kassel 1959

21 E. Winternitz: *The visual arts as a source for the historian of music*. — Congr. Ber. New York 1961
E. Winternitz: *On Angel concerts*. — Musical Quarterly 49, 1963

22 E. Winternitz: *The school of Gaudenzio Ferrari and the early history of the violin*. New York 1965

23 O. Dreyer: *Gedanken zur Geschichte der Musikinstrumente*. — Glarena 8, Dez. 1959

24 D. Droysen: *Die Saiteninstrumente des frühen und hohen Mittelalters*. Diss. phil. Hamburg 1961, mrschr.

25 P. Egan: *Concert Scenes in musical Paintings of the Italian Renaissance*. — Journal of the American Musicological Society 14, 1961

Auch Jan Finlay (26), Werner Bachmann (27), David D. Boyden (28) und andere haben die darstellende Kunst für die Musikwissenschaft ausgewertet.

Musikalische Bilderbücher, die als schmückendes Beiwerk oder als ernsthaft dokumentierter Hintergrund (29) die Musikgeschichte veranschaulichen, und Kataloge zu Ausstellungen von Musik im Bild (30) bereiten dem Organologen das ikonographische Material, ohne auf die Problematik des wirklichen Quellenwertes zu weisen. Dienen Malerei, graphische Künste und Plastik aber als Quelle zur Geschichte der Musikinstrumente, Spielweise und Aufführungspraxis, sollte auch an die Fehlermöglichkeiten erinnert, zu vorsichtigem Gebrauch ikonographischer Belege gemahnt werden. Dass gerade Curt Sachs, dem die Musikinstrumentenkunde so viel zu danken hat, der Musik-Ikonographie blindlings vertrauend schreiben kann: „Die bei weitem wichtigsten Zeugnisse für die Praxis sind die Werke der bildenden Kunst... Denn um die Zeit um 1500 wird das Gegenständliche peinlichst gewissenhaft wiedergegeben. Die Sorgfalt der Naturabschrift geht soweit, dass der Musikforscher die Griffe der lautenschlagenden und geigenden Engel ablesen kann, ja, dass im Zusammenwirken von drei oder vier Spielern oft genug die Gemeinsamkeit der Tonart sichtbar wird...“ (31), fordert zu Kritik heraus.

Emanuel Winternitz schreibt zu diesem Fragenkreis: „Kaum behandelt aber wurden die Probleme, die sich bei der Deutung dieser Darstellungen ergeben. Sind die Formen der Instrumente, ihre Spielweise, ihre Vereinigung zu Ensembles, wie sie uns in Bildern, Fresken, Zeichnungen, Stichen, Skulpturen usw. überliefert sind, verlässlich? Inwiefern sind sie getreue Abbildungen der Wirklichkeit oder Produkte künstlerischer Phantasie? Und aus welchen Gründen weicht der bildende Künstler von genauer Wiedergabe ab (32)?“ Reinhold Hammerstein (33) rügt 1962 am Kunstwissenschaftler die fehlende Kenntnis mittelalterlicher Musikanschauung, während der Musikhistoriker die bildende Kunst meist nur nach Form und Spielweise der dargestellten Instrumente frage und sie gerne vorschnell als Zeugnis für die Aufführungspraxis historischer Musik nehme (34).

Hammerstein streitet bei Bildern mit musizierenden Engeln den möglichen Quellenwert für Instrumentenkunde und Aufführungspraxis (35) nicht ab, gebietet aber Vorsicht, da selbst in völlig realistisch anmutenden Darstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts vielfach transzendierende Momente und symbolische Bezüge, die über die zeitgenössische

26 J. Finlay: Musical Instruments in 17th century Dutch paintings. – GSJ 4, July 1953

27 W. Bachmann: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig 1924

28 D. Boyden: The History of the Violin Playing. London 1965

29 Wustmann 1907, Ewers-Poritzky 1914, Sauerlandt 1922, Moreck 1924, Kinsky 1929, Fuchs 1936, Schneider 1941, Pincherle 1959, Komma 1961, Lesure 1966/67, MGG 1949–1968, Bessler u. Schneider 1967

30 Paris 1934, Florenz, München, Wien je 1951, Lissabon 1961, Coburg 1962, Göttweig 1966

31 C. Sachs: Die Besetzung dreistimmiger Werke um das Jahr 1500. – ZfMw 11, 1929/30, S. 386

32 E. Winternitz: Quattrocento-Intarsien als Quellen der Instrumentengeschichte. – Kongr. Ber. Köln 1958, Kassel 1959, S. 302

33 R. Hammerstein: Die Musik der Engel. München 1964

34 R. Hammerstein: Die Musik der Engel. S. 11

35 R. Hammerstein: Die Musik der Engel. S. 12

Musizierpraxis hinaus in einen andern Bedeutungshorizont reichen, steckten (36). Gemäss diesen „Symbolbezügen, die den Realismus wieder transparent machen“ (37), steht Walter Kolneder (38) dem realen Aussagewert der bildenden Kunst argwöhnisch gegenüber. Er erinnert an die Notwendigkeit, ein Musikinstrument nach dem Klang zu bestimmen, was die Ikonographie gar nicht ermögliche. David D. Boyden (39) betrachtet für die Frühgeschichte der Violine die bildende Kunst als massgebende Quelle, wenn er schreibt: „The first indisputable evidence of the emergence of the violin and the violin family is found in paintings and frescoes by the Italian painter Gaudenzio Ferrari“ (40). Ja, er geht noch weiter: „Since these paintings are all found in churches in the neighbourhood of Milan, it is reasonable to assume . . . that the instruments show originated in Northern Italy and were seen there in daily life about 1530 by the painter (41).“

Die bildende Kunst des Abendlandes darf sehr wohl als musikhistorische Quelle benutzt werden, überlegt man folgende Punkte:

- Die ikonographische Quelle soll in einer Umgebung und Epoche entstanden sein, die realistischer Darstellungsweise verpflichtet war, also etwa zwischen 1500–1850.
- Intarsien, das heisst naturgetreue Einlegearbeiten von Kunsttischlern, die auch den Bau von Saiteninstrumenten gepflegt haben mögen, und graphische Techniken, die zum Beispiel für Städteansichten und Darstellungen historischer Festlichkeiten durch den Stichel eines sekundär schöpferischen Künstlers oft die heutige Fotografie ersetzen mussten, gewähren in der Regel wirklichkeitstreue Wiedergaben von Musikinstrumenten als die Malerei eines schöpferischen Meisters oder Plastik, die oft durch sprödes Material und architektonischen Zwang am Detail gehemmt wird.
- Die Frage, ob eine ikonographische Quelle im Ernst musikhistorischer Aussage dienen könne, wird mit Vorteil von Fall zu Fall entschieden.
 - Ein Künstler, von dem naturgetreue Abbilder bekannt sind, (z. B. Dürer mit seinen Pflanzendarstellungen) wird mit Wahrscheinlichkeit auch ein Musikinstrument realistisch wiedergeben.
 - Auf Grund des Analogieverfahrens, anhand z. B. zeitgenössischer Kostüme oder Rüstungen im gleichen Bild, kann der Realitätsgrad des dargestellten Musikinstrumentes abgeschätzt werden.
 - Häufiges Vorkommen gleichartiger Musikinstrumente in der bildenden Kunst des gleichen Kulturkreises bestätigen die wirkliche Verwendung dieses Instrumentes.

36 R. Hammerstein: Die Musik der Engel. S. 239

37 Anm. 35

38 W. Kolneder: Methodologische Überlegungen zur Erforschung der Frühgeschichte der Violine. Nicht gedruckte Antrittsvorlesung, Karlsruhe 15. Juni 1966

39 D. Boyden: The History of Violin Playing. London 1965

40 D. Boyden: S. 7

41 D. Boyden: S. 18

- Die Darstellung eines Musikinstrumentes lässt sich nicht einfach realistisch gut oder phantastisch schlecht heissen, die Spannweite zwischen diesen Extremen ist meistens recht gross.
- Viele Quellen scheiden aus, weil Musizierende, z. B. in einem Gesellschaftsstück, als Detail im Hintergrund dargestellt und daher schlecht sichtbar sind.
- Auch kunsthistorische Fragen, z. B. die nach der Beeinflussung des Künstlers aus einem anderen Kulturkreis als dem seines Wirkens, die nach der möglichen Verwendung eines wirklichen Modells an Stelle der Atelierstaffage, die nach symbolischer oder antikisierender Veruntreuung der Natur, müssen erwogen werden.
- Geben bildnerische Darstellungen Instrumente auch naturgetreu wieder, heisst das noch nicht, dass sie bereits kurze Zeit nach ihrer Entstehung gemalt worden sind.
- Was 1911 schon Scheuerleer (42) angeregt hat, gilt noch heute. Prof. Hammerstein formulierte es 1966 in einem persönlichen Brief: „Über musik-ikonographisches Material wird sich erst etwas sagen lassen, wenn man – was nur in einer grösseren Team-Planung möglich sein dürfte – an eine umfassende Katalogisierung geht. Bis dahin wird jeder Einzelne sich sein von vornherein fragmentarisches Material selbst zusammenstellen müssen.“

Die Ikonographie von Streichinstrumenten

Die vorzügliche Zusammenstellung barocker Bildthemen von A. Pigler (43) erlaubt, wenigstens für diese Epoche, eine Musik-Ikonographie mit zahlreichen Belegen auszu- ziehen, die das Suchen nach Instrumenten in der bildenden Kunst erleichtert. Schwieriger ist es, musik-ikonographisch in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Renaissance zu arbeiten. Wohl bieten Millet (44), Mâle (45), Ehrenstein (46) und Louis Réau (47) wichtige Handbücher für die christliche Kunst, aber sie sind, was Details wie Musik- instrumente betrifft, oft nicht einwandfrei. Immerhin beginnt die Kunstwissenschaft dem Motiv der Musikinstrumente Gewicht beizumessen, wurde im 9. Band der „Enciclopedia Universale dell'Arte“ doch ein von Emanuel Winternitz (48) verfasster Artikel den „Musicali Stromenti“ gewidmet. Die Ikonographie der musizierenden Engel ist von musikwissenschaftlicher Seite her durch Reinhold Hammerstein (49) vorzüglich ausge- breitet worden.

42 D. F. Scheuerleer: Iconography of musical instruments. – ZIMG 12, 1911

43 A. Pigler: Barockthemen. Budapest 1956

44 G. Millet: L'Iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e, et XVI^e siècles. Paris 1916

45 E. Mâle: L'Art religieux du XII^e siècle en France. Paris 1922

46 Th. Ehrenstein: Das alte Testament im Bilde. Wien 1923

47 L. Réau: Iconographie de l'art chrétien. Paris 1956–1959

48 E. Winternitz: Musicali Stromenti. – Enciclopedia universale dell'arte, Bd. 9, Sp. 772–793, Venedig-Rom 1963

49 R. Hammerstein: Musik der Engel. München 1964

Die Ikonographie der Themenkreise, die Streichinstrumente und vor allem Violinen darstellen, ist noch nie zusammengefasst worden. Es empfahl sich daher, empirisch vorzugehen und nachträglich das gesammelte Material zu ordnen.

Folgende sechs Themenkreise lassen sich unterscheiden:

1. Biblische und kirchliche Themen
2. Legenden
3. Mythologie
4. Weltliche Themen
5. Allegorie
6. Dekoration

In den ersten fünf Themenkreisen dient das Streichinstrument meistens als „instrumentum“ und damit dem eigentlichen Bildinhalt: das Instrument wird gespielt (50). 140 der 194 analysierten Bildquellen aus der Zeit von 1460–1630 enthalten Abbildungen von Streichinstrumenten, die gespielt werden oder deren Haltung die Spielbereitschaft des Musizierenden verraten. Die übrigen Abbildungen von Streichinstrumenten verteilen sich auf ornamentales Rankenwerk, Illustration einer musiktheoretischen Schrift, Beigabe zum Porträt oder Heraldik. Sie sind Schmuck, Veranschaulichung, Berufsinsignie oder Symbol und werden nicht gespielt.

Streichinstrumente werden gerne in Illustrationen von *David* (51), *Jubal* (52) und den Musikern bei *Hiob* (53) dargestellt.

In bildlichen Schilderungen zu Szenen aus dem Neuen Testament finden sich zahlreiche *musizierende Engel* (54) mit Violinen. Oft verkörpert ein geigender Engel bei der *Verkündigung an Maria* (55) das Wunderbare, und Engel mit Saiteninstrumenten kommen unter den lobsingenden himmlischen Heerscharen bei Darstellungen von *Christi Geburt* (56) und der *Ruhe auf der Flucht* (57) vor. Als stetes Geleit zieren musizierende Engel häufig Bilder von *Maria mit dem Kind* (58). Auch *Mariae Himmelfahrt* (59) und *Mariae Krönung* (60) werden selten ohne musizierende Engel dargestellt. Zur Illustration des

50 Unter den 140 Belegen von Streichinstrumentisten finden sich bis etwa 1530 57 Darstellungen von Fidel (23, 1460–1530), Rebec (10, 1470–1530), Gambe (8, 1507–1556, 1590, 1623), Klein-Geige (6, 1500–1529) und Lira da braccio (10, 1500–1540, 1618, 1619). Von 1550 folgen in immer dichtern Abständen Abbildungen von 83 Violinisten, die sich nach 1600 nicht mehr überblicken lassen (45)

51 Vgl. W. Blankenburg: *David*. – MGG 2, 1954 Sp. 39–47, Abb. 123

52 Vgl. W. Blankenburg: *Jubal*. – MGG 7, 1958, Sp. 222–223

53 Vgl. V. Denis: *Hiob*. – MGG 6, 1957, Sp. 458f, Abb. 21

54 Abb. 59, 60, 70, 83, 99, 101, 116, 117, 124, 126, 129, 158, 163, 169, 170, 190, 192, 193

55 Abb. 24, 162, 169

56 Abb. 14, 70, 92, 94, 194

57 Abb. 41, 157

58 Abb. 10, 12, 27, 34, 37, 39, 40, 42, 43, 63, 65, 66, 68, 83, 84, 85, 88, 93, 95, 113

59 Abb. 23, 61, 64, 98

60 Abb. 17, 35

Gastmahls des verlorenen Sohnes (61) bedarf es Musikanten, und die *24 alten Könige* (62) werden zum Zeichen ewigen Gotteslobes gerne mit Streichinstrumenten abgebildet.

Auch bei Bildern von *Heiligenlegenden* (63) tauchen musizierende Engel auf. Violinen lassen sich häufig bei der Darstellung der *Vision des heiligen Franziskus* (64) beobachten. Musikinstrumente und oft auch die Violine bezeichnen zudem die Schutzpatronin der Musiker, die *heilige Cäcilia* (65).

Bei *mythologischen Szenen*, wie sie die Renaissance gerne veranschaulicht, finden sich meistens Streichinstrumente bei Abbildungen von *Orpheus* (66), *Apollo* (67) und den *Musen* (68). Das vielfältigste und musikwissenschaftlich auch interessanteste Gebiet der Ikonographie bildet der *weltliche Themenkreis*, denn er schildert wirkliche Verhältnisse und vermittelt oft naturgetreue Abbilder historischer Praxis. So werden *Hofkapelle* (69) und *Kirchenmusiker* (70) üblichen Gepflogenheiten gemäss abgebildet. Bilder von *Spielmann* (71) und *Bettelmusiker* (72) mit der Geige illustrieren Missstände, Porträts vornehmer *Liebhaber* (73) und *Musiziergruppen* (74) Kunstbeflissenheit und Freude am Zusammenspiel. Das Streichinstrument und vornehmlich die Violine vermögen als Emblem eine Allegorie zu bestimmen. Der *Tod mit der Geige* (75) oder die blossе Violine als *Vanitas-Symbol* (76) im Stilleben oder in den Händen Liebender mahnt an die Vergänglichkeit. Bei bildlichen Darstellungen der *Artes Liberales* bezeichnet die Violine die *Musica* (77), unter Bildern der fünf Sinne das *Gehör* (78).

61 Abb. 139

62 Abb. 13

63 Abb. 87 (Heiligentod), Abb. 112, 115, 121 (Heiligenvision)

64 Abb. 115, 121

65 Abb. 105

66 Abb. 16, 26, 54, 62, 97, 176, 183

67 Abb. 25, 67, 69, 71, 188, 191

68 Abb. 15, 38, 159, 178

69 Abb. 33, 86, 133, 137, 144, 146, 166, 171, 179, 181, 182

70 Abb. 149, 150, 166

71 Abb. 29, 45, 46, 57, 122, 127, 138, 143, 145, 147, 148

72 Abb. 44

73 Abb. 19, 31, 74, 91, 104, 119, 136, 141, 142, 153, 164, 165, 172, 173, 186

74 Abb. 73, 140, 150, 151, 175, 177

75 Abb. 20, 100

76 Abb. 11, 28, 56, 90, 102, 107, 110, 114, 120, 135, 184

77 Abb. 58, 89, 125, vgl. H. Hüsch: *Artes Liberales*. – MGG Bd. 1, Sp. 737–742, 1949

78 Abb. 75

Übersicht der Bildthemen mit Streichinstrumenten im 16. und 17. Jahrhundert

Biblische und kirchliche Themen

König David
Jubal
Hiob und die Musikanten
Musizierende Engel bei:
Verkündigung an Maria
Geburt Christi
Ruhe auf der Flucht
Maria mit dem Kind
Mariae Himmelfahrt
Marienkrönung
Musikanten beim Gastmahl des
verlorenen Sohnes

Legenden

Musizierende Engel bei Tod, Vision oder Verherrlichung von Heiligen
Ein Engel mit Violine in der Vision des hl. Franziskus
Die hl. Cäcilia spielt entweder selber oder ist von Instrumenten, auch der Violine,
umgeben.

Mythologische Themen

Orpheus
Apollo und Marsyas, Apollo und die Musen
Der Castalische Brunnen

Weltliche Themen

Bettelmusikant
Spielmann
Musiziergruppen (Bauern, Studenten)
Vornehmer Musikliebhaber
Kirchenmusiker
Hofmusiker

Allegorien

Tod mit Geige
Geige als Vanitas-Symbol
Musica (Artes Liberales)
Das Gehör (Die fünf Sinne)

Dekoration

Ornament, Ranke

Musiktheoretische Illustration

Berufsinsignie im Porträt

Heraldik

Die verwendeten Bildquellen

Von den 400 Bildquellen aus der Zeit von 1460–1630 zum Thema „Frühgeschichte der Violine“, die sich in Büchern, Foto-Archiven, Kupferstich-Kabinetten und Museen fanden, mussten mehr als 200 ausgeschieden werden, weil das kleine da braccio-Instrument oft zu Gunsten eines dekorativeren Instrumentes, etwa der Viola da gamba, Laute oder Gitarre, in den Bildhintergrund verdrängt ist, und weil die für den Instrumentenkundler wesentlichen Gemälde dem Kunsthistoriker oft nicht ebenso wertvoll und daher weder restauriert noch bearbeitet sind.

Unter den 194 analysierten und reproduzierten ikonographischen Quellen sind 88 mit dem Entstehungsdatum (dat.) überliefert, 23 liegen gut datiert vor (Jahreszahl). Die Datierung der übrigen 83 Bilder besorgten hie und da die Konservatoren der entsprechenden Sammlungen (um und Jahrzahl). Ihnen und Dr. Robert Steiner, Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Bern, sei für ihre Mühe Dank gesagt. Von den verwendeten Bildquellen stammen 65 aus Italien, 60 aus Deutschland und 43 aus Holland. Die restlichen 26 Bilder kommen aus Frankreich, England, Spanien, Portugal, Polen, Böhmen und aus der Schweiz.

Um beweglicher zitieren zu können, empfahl es sich, nur mit der Nummer, die jeder Abbildung zugeordnet ist, zu arbeiten. Die Legende zu dieser Numerierung folgt am Schluss, wo auch die Sammlungen und Fotowerkstätten verzeichnet sind, die die Publikation dieser Bilder in freundlicher Weise erlaubt haben. An dieser Stelle gebührt besonderer Dank Dr. Victor Ravizza, Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bern, der zu dieser Arbeit sein musik-ikonographisches Material aus Oberitalien beisteuerte.

Die Orthographie der Künstlernamen und Angaben über Lebensdaten und Wirkungskreise der einzelnen Maler richten sich nach: U. Thieme und F. Becker „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler“, Leipzig 1907–1950.

Die Auswertung der Bildquellen

Das vorliegende Bildmaterial erlaubt vielfache Auswertung. Es werden vorerst wenige Bilder von phantastischen Streichinstrumenten zusammengestellt, dann soll versucht werden, alle die Streichinstrumente, die als Vorläufer der Violine in Frage kommen, typologisch von einander abzugrenzen. Ikonographische Zeugnisse zeichnen auch die

Entwicklung zur Violine hin und gewähren die Beschreibung formaler Details. Das Bildmaterial mag zudem über die Verwendung der Violine und besonders über ihre Spielweise befragt werden.

Phantastische Streichinstrumente

Unter den Gedanken, die der Verwendbarkeit einer ikonographischen Quelle für die Instrumentenkunde gewidmet wurden (79), klang auch das Problem an, ob eine Darstellung einfach als phantastisch und daher unbrauchbar oder naturgetreu und von Quellenwert eingeschätzt werden dürfe. Hie und da wirkt denn auch die Spielweise realistisch, während Schmuckwerk und Form des entsprechenden Instruments wenig Vertrauen erwecken (80). Umgekehrt kann ein abgebildetes Instrument brauchbar erscheinen, während es in unmöglicher Art gehandhabt wird (81). Wenn die acht folgenden Abbildungen in diese Studie aufgenommen werden, obwohl sie zum eigentlichen Thema nichts beitragen, geschieht es, weil sie in überzeugender Malweise vielleicht Instrumententypen darstellen, die keine andern Quellen belegen.

Das Instrument, das Bernardino Zenale 1485 festhält (82), mag als Rebec mit in zwei Ecken geschweiftem Deckenumriss, Jacopo Palmas Instrument (83) mit tief eingerolltem Zargenkranz und Wirbelplatte als Lira da braccio bezeichnet werden. Gerolamo Giovenone malt um 1520 ein fast rechteckiges Instrumentchen (84) mit vier Saiten, die in einen sicheligen Saitenkasten laufen, f-Löchern und zwei leichten Ecken im Zargenkranz, ein Streichinstrument, das unter Umständen ein Stück Frühgeschichte der Violine darstellt. Gleichzeitig findet sich aber ein phantastisches Streichinstrument von Bartholomäus Bruyn (85), das kaum Anspruch auf Wirklichkeitstreue erheben darf. Aus der Nachfolge von Gaudenzio Ferrari stammt das Bild eines da braccio-Instrumentes (86), das mit je zwei Mittelbügeln und einer kleeblattförmigen Wirbelplatte einen existierenden Typ repräsentieren könnte, und auch die Instrumente aus einem verschollenen Bild von Jan Mandijn (87) und aus einem Marienbild von Jan Vredemann de Vries (88) mögen gebaut worden sein. Auch Andrea Meldolla hält ein verziertes Instrument fest (89), das mit c-Löchern, Schnecke und einfach gebrochenem Zargenkranz an eine aus einer Lira umgebaute Viola erinnert.

79 S. 66f.

80 Siehe z. B. Abb. 1, 2, 4, 6

81 Vgl. Abb. 4, 194

82 Abb. 1

83 Abb. 2

84 Abb. 3

85 Abb. 4

86 Abb. 5

87 Abb. 6

88 Abb. 7

89 Abb. 8

Es kann sein, dass die bildende Kunst Formen von Streichinstrumenten überliefert, die nicht mehr bekannt sind.

Die Fidel

Der Begriff darf nur vorsichtig eingesetzt werden, denn er bedeutet Bogeninstrument schlechthin, vom 17. Jahrhundert an die Violine in pejorativem Sinn und bezeichnet als „fidula“ alle mittelalterlichen Streichinstrumente. Aus bildlichen Belegen lassen sich aber einzelne Fidel-Typen herauschälen, deren gemeinsame Merkmale die auf den ausgehöhlten Korpus aufgesetzte, flache Decke, c-förmige oder kleine, runde Schalllöcher und die Grösse etwa einer Elle sind.

Bilder bezeugen die grosse Verbreitung einer *länglich ovalen, geraden* oder *leicht eingezogenen* Fidel-Form mit 3–4 Saiten, die von einem unterständigen Saitenhalter an ober- oder meistens seitenständige Wirbel laufen (90). Das Wirbelbrett bei derben Fideln (91) kann durch einen offenen, abgeknickten Wirbelkasten (92) oder eine Sichel (93) ersetzt sein und in einer einfachen Schneck (94) oder in einem Tierkopf (95) enden. Nach 1500 lassen sich immer stärkere Mittelbügel erkennen (96), was auf grössere Streichfreiheit weist. Neben dieser häufigen, handlichen Fidel-Art, findet sich auch eine Form, die an den *Querschnitt* einer *Birne* erinnert, d. h. sie ist unten breiter als gegen den Hals zu (97). Ähnlich wie diese runde, lässt sich die *eckige* Fidel bei Darstellungen von Spielleuten beobachten (98). In italienischen Bildquellen kommen oft *pilzförmige* Fideln vor (99). Ihr Umriss beschreibt einen halbrunden Unterbügel, der sich gegen die Mitte über eine Ecke zum schmälere Oberbügel biegt, eine Form, die wie die Mittelbügel freieres Streichen auch auf den Randsaiten ermöglicht.

Nach den aufgestellten Kennzeichen müssten wir auch die im Unterbügel *herzartig* eingezogene Form mit Mittelbügeln zu den Fidel-Typen rechnen. Es fällt aber auf, dass diese kleinen Streichinstrumente nach 1500 ausnahmslos mit 3 Saiten in deutschen Bildwerken festgehalten werden (100). Martin Agricola überliefert in seiner „Musica instrumentalis deutsch“, Wittenberg 1529, neben dem Holzschnitt eines herzartig eingezogenen, dreisaitigen Instrumentes mit Mittelbügeln auch seinen Namen: die „kleinen Geigen“. Dass Agricola sie mit Bündeln beschreibt und abbildet, braucht nicht auf ein

90 Abb. 9–17

91 Abb. 9

92 Abb. 14, 15

93 Abb. 10, 11, 16

94 Abb. 17

95 Abb. 11

96 Abb. 15

97 Abb. 18–20

98 Abb. 21, 22

99 Abb. 23–26

100 Abb. 27–29

Gambeninstrument zu weisen. Vielmehr gilt der Bund als grifftechnische Hilfe, derer sich der gewandte Spieler ja entledigen darf (101), und die auch bei andern dreisaitigen Geigen (102) und sogar bei Violindarstellungen des späten 16. Jahrhunderts (103) und von 1609 (104) vorkommen. Auch die zusätzliche Schallrose, wie sie Agricolas kleine Geigen aufweist, wird neben c- und f-Löchern noch bis weit ins 16. Jahrhundert hinein gefunden (105). Rosette und Saitenbefestigung mit Riegel, die bei Abbildungen einfacher Fideln da und dort auftauchen (106), mögen Agricolas Zeichner zudem von der Laute her vertraut gewesen sein. Äussere Form und Saitenzahl, wie sie ikonographische Quellen bezeugen, deuten Agricolas kleine Geigen aber als Frühform der Violine.

Das Rebec

Das Rebec, so lautet das aus Abbildungen des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts gewonnene Resultat, hat die Form einer halben Birne, einen kurzen, vom Korpus nicht abgesetzten Hals, einen sichelig abgebogenen, offenen Wirbelkasten (107), der in einem Tierkopf (108), einer Platte (109) oder in einer Schnecke (110) enden kann. Die 3 Saiten laufen von einem unterständigen Saitenhalter an Flankenwirbel. Das Rebec hat 2 c-Löcher, eine kleine Rose oder beides (111) und ein merkwürdiges, bundloses Griffbrett, das der Hals- und Korpusform bis etwa in die Mitte des Instrumentes folgt (112). Bis um 1540 erscheint das reich ausgestattete Instrument (113) vor allem bei Mariendarstellungen im Engelsgeleit. Von 1524 bis Ende des Jahrhunderts findet man aber auch einen einfacheren, griffbrettlosen Rebec-Typ im Bettel- und Musikantenmotiv (114). Die bildende Kunst vollzieht den Weg nach von einem angesehenen Instrument, dessen Musik Hieronymus zu himmlischer Tröstung gereichte (115), zum Instrument der Tanz- und Bettelmusiker, wie es 1628 in Paris nur noch für „mauvais lieux“ gestattet war (116).

101 Siehe S. 57 f.

102 Abb. 30, 31

103 Abb. 32

104 Abb. 33

105 Abb. 34

106 Abb. 35

107 Abb. 36–43

108 Abb. 39

109 Abb. 40

110 Abb. 43

111 Abb. 37, 42

112 Abb. 36–43

113 Abb. 39, 42

114 Abb. 44–46

115 Siehe S. 48 f.

116 Erlass des Lieutenant civil, zitiert nach: D. J. Rittmeyer-Iselin, Das Rebec. — FS K. Nef, Basel 1933, S. 210

Abbildungen des Rebecs stiften auch die Theoretiker unter dem Begriff „Klein-Geigen“ (117) und „Geigen“ (118). Die Vermutung von Curt Sachs, es handle sich bei den von Agricola erwähnten, aber leider nicht abgebildeten dreisaitigen, bundlosen polnischen Geigen um das Rebec (119), bekräftigen die überlieferten polnischen Streichinstrumente, die „skrzipce“ (120). Die „kleinen Poschen“, wie 1619 Praetorius das Rebec bezeichnet und darstellt (121), wäre dann letzten Endes nichts anderes als die abgesunkene „Kleine Polnische“, und noch nicht die aus dem Französischen verdeutschte Tanzmeistergeige, die Pochette. Das Bild eines „Geigleyns“ (121) in der „Musica teusch“ von Hans Gerle, Nürnberg 1532, hält die Übergangsform zwischen birnartigem Rebec mit c-Löchern und viersaitiger Violine mit geradem Griffbrett fest. Das Rebec kann daher als Instrument abgesunken und nur noch als Volksmusikinstrument erhalten oder aber zur Synthese in die Frühform der Violine aufgenommen worden sein.

Die Viola da gamba

Ob die Viola da gamba die Entwicklung der Violine beeinflusst hat, beantworten auch ikonographische Zeugnisse nicht, denn sie bilden die Viola da gamba, die fünf- sechssaitige Kniegeige mit Bünden, die der vornehme Liebhaber im Untergriff streicht, parallel zur Violine in den Händen des Berufsmusikers ab, der soziologischen Trennung entsprechend, die Jambe de Fer 1556 dokumentiert (122). Die „Gross-Geigen“, wie sie 1511 in Virdungs „Musica getutscht“ vorkommt (123) und 1536 von Luscinius kopiert wird (124), veranschaulicht textgemäss Violon. Dass es diese Gambenform mit den auffallend schlanken Mittelbügeln, die spitzwinklig auf Unter- und flügeligen Oberbügel treffen, gegeben hat, bestätigen Bildquellen (125). Die Spielweise im Arm (126) weist auf die Viola da braccio. Im 16. und sogar noch im frühen 17. Jahrhundert scheint sich die Spielhaltung bei Diskant- und Alt-Streichinstrumenten nicht streng nach dem Instrumententyp, sondern eher nach seiner Verwendung zu unterscheiden. Der Musiker auf einem Holzschnitt von Anthonisz Cornelis um 1550 (127) trägt seine Diskant-Gambe an einem Band über die Schulter und spielt das Instrument da braccio. Aus derselben Zeit stammt ein französisches Relief, das eine gambenartige Violinhaltung schildert (128), eine

117 Abb. 47

118 Abb. 48

119 Real-Lexikon der Musikinstrumente. 1913, S. 318

120 Vgl. Włodzimierz Kaminski: Skrzypce polskie. Krakow 1969

121 Abb. 50 und S. 84

122 Ph. Jambe de Fer: Epitome Musical. Lyon 1556, S. 72

123 Abb. 52

124 Abb. 53

125 Abb. 54–57

126 Abb. 54, 57

127 Abb. 57

128 Abb. 58

Haltung, die auch ein portugiesischer Maler überliefert (129). Guido Reni, der Sohn eines Musikers, bestätigt 1608, dass die Violine da braccio und da gamba gehalten, der Bogen im Ober- und im Untergriff geführt wurde (130).

Die Viola da gamba, die durch die philologische Erklärung, Violino sei eine Diminutivform von Viola, lange als Ursprung der Violine galt, konnte in jener Frühzeit mindestens die Instrumenten- und Bogenhaltung mit der Violine gemeinsam gehabt haben.

Die Lira da braccio

Als Bindeglied zwischen der mittelalterlichen Fidel und der Viola da braccio (131) taucht im späten 15. Jahrhundert in Italien die Lira da braccio auf. Sie hat einen rechtwinklig vom Korpus abgehobenen Hals mit bundfreiem Griffbrett, eine Wirbelplatte mit oberständigen Wirbeln, 7 Saiten (5 Melodie- und 2 Bordunsaiten) und meistens zwei halbkreisförmige Schalllöcher. Im Unterschied zu den bisher besprochenen Zargeninstrumenten treffen die leicht gewölbte Decke und der Boden bei der Lira da braccio überlappend auf die Zargen auf. Nach der Form des Zargenkranzes lassen sich zwei Typen der Lira da braccio unterscheiden: (132)

1. Die Lira da braccio mit einer Ecke, also zweiteiligem Zargenkranz aus Ober- und Unterbügeln.
2. Die Lira da braccio mit beidseitig zwei Ecken, also dreiteiligem Zargenkranz aus Ober-, Mittel- und Unterbügeln.

In der oberitalienischen Malerei finden sich zahlreiche Abbildungen von Liren da braccio mit *zweiteiligem* Zargenkranz, auffallenderweise aber nur aus der Zeit um 1480–1540 (133). Ein Streichinstrument mit zweiteiligem Zargenkranz und Wirbelplatte, aber ohne Resonanzsaiten und bereits mit s-förmigen Schallöchern bildet Gaudenzio Ferrari 1532 zwar noch ab (134), aber das breite Instrument mutet eher wie eine bäuerische Violine an.

Nach 1500 zeichnen sich in der italienischen Malerei Liren mit Ober-, Mittel- und Unterbügeln ab (135). Eine letzte Form, eine Lira da braccio mit reinem Violinkorpus, überliefert Jan Bruegel 1618 (136) und Michael Praetorius 1619 (137). Von der „Tenor-Geig“ (138), wie sie Praetorius neben der „Italienischen Lira da braccio“ festhält, unterscheiden sie nur noch Saitenzahl und Wirbelplatte. Hajdecki behauptet, das Lebens-

129 Abb. 98

130 Abb. 59, 60

131 C. Sachs: Reallexikon . . . Art. Lira da braccio, 1930, S. 242

132 E. Winternitz: Lira da braccio. – MGG 8, 1960, Sp. 935–954

133 Abb. 61–69

134 Abb. 70

135 Abb. 71–75

136 Abb. 75

137 Syntagma Musicum. Wolfenbüttel 1618, Bd. 2, Taf. XX, Abb. 76

138 Syntagma Musicum. Wolfenbüttel 1618, Bd. 2, Taf. XXI, Abb. 77

ende der Lira da braccio falle mit dem Aufkommen der Violine zusammen (139). Er erinnert auch an die Bemerkung von Vincenzo Galilei von 1582, die Viola da braccio habe vor wenigen Jahren noch „lira“ geheissen (140). Auch Andreas Moser glaubt, die Violine habe sich sachte aus Lira da tirar und Viola da braccio entwickelt (141). Lira da braccio und Viola da braccio machen sich den Rang des letzten Vorläufers zur Frühform der Violine streitig. Wir werden sehen, dass als eigentlich letzte Vorform die Lira da braccio gelten kann, weil die Viola da braccio von der frühen Violine oft nicht mehr genau abgrenzbar ist.

Die Violinform

Der dreiteilige Zargenkranz ist bei Fidel und Viola da gamba schon vor 1500 belegt, Liren da braccio nehmen die doppelte Eckbildung nach 1500 auf (142). Auch Klein- und Gross-Geigen (143), Gitarre und Vihuela (144) verbreiten diese Form.

Eine einzige geschweifte Ecke bezeugen Bilder von Liren da braccio (145). Den dreiteiligen Zargenkranz mit zwei geschweiften Ecken bei einer Viola da gamba halten eine italienische und eine deutsche an Italien orientierte Bildquelle schon 1519 fest (146).

Man ist versucht, die eigentliche Violinform, das heisst den zweiteiligen Zargenkranz mit geschweiften Eckbildung, wie er auch an andern Streichinstrumenten zur Geltung kommt, aus architektonischen Formen abzuleiten, wie es Otto Dreyer (147) vorgeschlagen hat. Die kräftigen Hohlkehlen und Randüberstände leitet er überzeugend aus Kartusche und Rollwerk ab, deren übermächtigem Einfluss als Zierform sich die Instrumentenmacher nicht entzogen hätten (148). Aus dem Rollwerk sei die Schnecke, die wir ja bereits in Bildern von Fideln und Rebec (149) beobachtet haben, aus der Schlingverzierung das f-Loch entwickelt worden.

Dreyers einfallsreiche Kritik am fruchtlosen Rätselraten um die Erfindung der Violine spiegelt sich wechselwirkend in der oberitalienischen Malerei: der die letzten Stufen einer Treppe erklimmende Engel von Gaudenzio Ferrari stützt sich auf Geländerknäufe, die der Violine formal ähnlich sind (150), Primaticcio zeichnet gleichzeitig einen Schiffer, dessen gut sichtbares Ruder der Violaform gleicht (151), und in der Hamburger Kunsthalle wird

139 A. Hajdecki: Lira da braccio . . . 1892, 2/1965, S. 31

140 V. Galilei: Dialogo della Musica . . . Facs. hrsg. v. F. Fano, Rom 1934, S. 147

141 A. Moser: Geschichte des Violinspiels. 1923, S. 35

142 Abb. 65, 71, 72, 73 u. a.

143 Abb. 27, 29, 30, 48, 54, 55, 56, 57

144 Abb. 78

145 Abb. 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69

146 Abb. 79, 80

147 O. Dreyer: Gedanken zur Geschichte der Musikinstrumente. – Glareana 8, 1959, S. 5

148 O. Dreyer: Gedanken zur Geschichte der Musikinstrumente. – Glareana 8, 1959, S. 7

149 Abb. 17, 44, 54

150 Abb. 81

151 Abb. 82

ein Medaillon aufbewahrt, das den Flussgott Arno mit einem ebenfalls streichinstrumentenähnlichen Ruder aufweist. Diese geschweifte Form muss spätestens um 1550 auf die viersaitige Violine angewandt worden sein, worauf Emanuel Winternitz mit einem Marienbild von 1552 von Bernardino Lanino (152) weist. Die ikonographische Quelle für die dreisaitige Frühform der Violine sehen Winternitz und Boyden in der Madonna degli aranci von 1529/30 von Gaudenzio Ferrari in Vercelli (153). Diesen überzeugenden italienischen Belegen, denen Winternitz noch andere folgen lässt (154), mögen spärliche polnische Bildzeugnisse angefügt werden, die die Geschichte der polnischen Geiglein zu erhellen beginnen.

Wann in welcher Gegend von wem die Violine ausgearbeitet worden ist, lässt sich wohl nie mit Gewissheit bestimmen. Die Form aber wird nach 1550 aus der italienischen Architektur in den dortigen Streichinstrumentenbau aufgenommen. Dreisaitige, bundlose Instrumente können in Polen zur Blüte gekommen sein, wie es Bildquellen (155) und spärliche Hinweise in musiktheoretischen Schriften andeuten (156).

Für die *Verbreitung* der Violine im 16. Jahrhundert dürfen bildliche Quellen mit grösserem Gewinn eingesetzt werden: die italienische Kunst bezeugt die Verwendung der drei- und viersaitigen Violine 1529/30 und 1552 (157). Hans Mielich hält in seiner Darstellung der Bayerischen Hofkapelle 1565/70 eine Violine für München fest (158). Jacques Cellier zeichnet 1585 eine Violine in Reims (159). Ein unbekannter Niederländer malt in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts ein Violininstrument neben ein Cäcilienbildnis (160). Aus derselben Zeit stammt eine Intarsie mit einer Violine aus Graubünden (161). Juan de Roelas belegt die Violine in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts für Spanien (162), Joris Hoefnagel für England (163). Alle diese Instrumentendarstellungen weisen wohl Typisches für die Violine auf, aber es sind noch nicht die schönen, eleganten Meisterinstrumente, wie sie ein Cremoneser Meister, Cristoforo Agosta, um 1600 und Gentileschi um 1610 abbilden (164).

152 Abb. 83

153 Abb. 113

154 Abb. 88, 101, 109

155 Abb. 84, 85, 130, 131

156 S. 38, 67 ff.

157 Abb. 83, 113

158 Abb. 86

159 Abb. 32

160 Abb. 105

161 Abb. 96

162 Abb. 87

163 Abb. 171

164 Abb. 112, 118

Die Schallochformen

Bildliche Zeugnisse belegen für Fidel, Rebec, Viola da gamba und Lira da braccio von Ende 15. bis Mitte 16. Jahrhundert mit wenig Ausnahmen (165) c-förmige Schalllöcher. C-Löcher sind auch für die dreisaitige Frühform der Violine belegt (166), kommen aber vereinzelt auf Bildern bis nach 1600 noch vor (167).

C-förmige Schalllöcher und eine Rosette, wie es 1529 Agricola im Holzschnitt von Urs Graf publiziert (168), lassen sich auch auf andern Bildern aus dem frühen 16. Jahrhundert beobachten (169). Diese an leicht phantastischen Streichinstrumenten-Darstellungen gefundene Schalllöcher-Kombination deutet daher auf eine Übergangsform, wozu auch die Darstellung von vier, auf Ober- und Unterbügeln verteilten c-Löchern gezählt werden muss (170).

Hans Wechtlin (171) und Urs Graf (172) belegen zudem c-Löcher im Unter-, kleine punktförmige Schallöffnungen im Mittel- oder Oberbügel, was auch eine Intarsie aus Graubünden noch für das späte 16. Jahrhundert festhält (173). Das einzelne, horizontal unter der Spielebene gelegene c-Loch, wie es Bellini bei einem Rebec (174) und bei einer Übergangsform zwischen Lira da braccio und früher Violine (175) gemalt hat, bleibt eine Randerscheinung, auch wenn es ein portugiesischer Meister im frühen 16. Jahrhundert noch für eine Violine belegt (176).

Für die Übergangs- und Frühform der Violine gelten aber s-förmige Schalllöcher, wie die Bildzeugnisse vor allem für die Zeit von 1530–1580 in Italien, Frankreich und Deutschland belegen (177).

Diese s-Löcher haben entweder stark ausgeschweiften, ornamentalen Charakter (178) oder zeichnen die Mittelbügel schlank nach (179).

Nach 1600 kommen s-Löcher nur noch vereinzelt vor (180), denn was sich bereits um 1540 abzuzeichnen beginnt, eine leichte Mittelkerbung des ursprünglich s-förmigen

165 Liren da braccio (Abb. 72, 74) und Rebec (Abb. 43) mit s-förmigen Schallöchern, geigenförmige Lira da braccio (1618) mit f-Löchern (Abb. 75).

166 Abb. 31, 85, 88, 118, 160, 162, 191, 192

167 Abb. 89, 90, 149

168 Abb. 30

169 Abb. 91–94

170 Abb. 95

171 Abb. 54

172 Abb. 55

173 Abb. 96

174 Abb. 39

175 Abb. 97

176 Abb. 98

177 Abb. 32, 34, 58, 59, 60, 70, 74, 83, 86, 99, 100, 113, 115, 126, 169, 185, 193

178 Abb. 99, 132, 137

179 Abb. 100, 169

180 Abb. 115, 126, 169, 185, 193

Loches (181), wird um die Jahrhundertwende zur elegant ausgebuchteten Schallöffnung mit kreisförmig ausgeweiteten Enden und rautenartigen Mittelkerben, dem f-Loch (182), dem Hans Edler ein ganzes Buch gewidmet hat (183).

Als Einzelformen finden sich eingezogene c-Löcher (184), auch mit Mittelkerben (185), Schalllöcher aus zwei ineinandergeschwungenen c-Löchern (186), s-Löcher mit halber Kerbe (187) und s-artige Schalllöcher mit nur einer Rundung (188).

Verzierte Violinen

Die Äderchen, die dem Decken- oder auch dem Bodenrand eines Streichinstrumentes nachlaufen, lassen sich in Darstellungen von Fidel, Rebec und Lira da braccio nirgends finden. Ein dreifaches Bändchen belegt Jambe de Fer für eine Viola da gamba (189), und Woeriot zeichnet aufschlussreich bei den Instrumenten um Tieffenbrugger (190) wohl Flödel auf die Viola da gamba, nicht aber auf die Violine. Erst von 1560 an lassen sich Flödel an gemalten Violinen finden (191). Nach 1600 kommen einfache (192), zwei- (193) oder sogar vierfache (194) Flödel so häufig in bildlichen Quellen vor, dass dieses kleine Schmuckwerk den sozialen Aufstieg der Violine mitbeweist.

Instrumente für vornehme Liebhaber (195) und höfische Berufsmusiker (196) mögen reicher verziert gewesen sein, was Bilder von Veronese (197), Caravaggio (198), einem unbekannten Italiener (199) und einem französischen Meister (200) Ende Jahrhundert illustrieren. Zeichen köstlicher Ausstattung ist auch die Verwendung von Ebenholz. Dunkle Griffbretter weisen nur zwei Rebec-Darstellungen (201) und vier Bilder von Liren

181 Abb. 101

182 Abb. 87, 102, 110, 111, 118, 119, 175, 184

183 H. Edler: f-Modelle alter Meistergeigen, Siegburg 1970

184 Abb. 103

185 Abb. 104

186 Abb. 105

187 Abb. 106

188 Abb. 107

189 Abb. 51

190 Abb. 103

191 Abb. 87, 111, 146, 153, 184

192 Abb. 104, 114, 118, 119, 120, 121, 133, 151, 153, 175, 189

193 Abb. 109

194 Abb. 110

195 Abb. 51

196 Abb. XXI

197 Abb. 108

198 Abb. 111

199 Abb. 109

200 Abb. 32

201 Abb. 42, 43

da braccio (202) auf. Bei einer Übergangsform aus einem niederländischen Marienbild aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (203) mögen dunkle Saitenhalter und Griffbrett eher Zufall gewesen sein, denn erst im späten 16. Jahrhundert (204) und vor allem nach 1600 (205) tauchen in italienischen, niederländischen und spanischen Bildern schwarze „violin-fittings“ auf. Die meisten untersuchten Violin-Darstellungen haben aber hell oder braun gemalte Saitenhalter und Griffbretter, was die Verwendung gewöhnlichen Hartholzes belegt.

In jener Frühzeit muss der *Violinlack* nicht die Rolle gespielt haben, die ihm Geigenkenner seit jeher zuschreiben. Die Frühform der Violine (206) scheint meistens roh gelassen worden zu sein, was sogar noch die schönen Instrumente auf Caravaggios Bildern (207) belegen.

Nach 1600 aber erscheinen Violindarstellungen in warm gelbem (208) oder braunem (209) Glanz.

Der Lack diente offensichtlich nicht zum Schutz der Violine, entbehrten ihn doch gerade die Strasseninstrumente der früheren Zeit, sondern zum köstlichen Gewand und belegt daher mit Schmuckwerk und der Verwendung von Ebenholz den sozialen Aufstieg der Violine.

Die Wirbelformen

Auch die Wirbelformen der Violine zeichnen die Entwicklung von einer bloss zweckdienlichen Saitenbefestigung zum Schmuckstück. An Darstellungen von Fidel, Rebec, Viola da gamba, Lira da braccio und vielen Violinen lässt sich die noch heute verbreitete *Schlüsselform* (210) aus Hartholz erkennen. Diese Form wird bei sorgfältig ausgestatteten Instrumenten mit einem Knöpfchen aus demselben Holz verziert (211) und nach 1600 immer kunstvoller aus Ebenholz gedrechselt (212). Mit schmückendem Detail wird auch die ursprünglich einfache *Herzform* (213) ergänzt (214). Nach 1600 bezeugen Bilder die Verwendung der *Sichelform* (215), die ebenfalls verziert (216) oder doppelt gerundet

202 Abb. 65, 66, 68, 72

203 Abb. 95

204 Abb. 43, 132

205 Abb. 60 75, 115, 184

206 Abb. 27, 31, 69, 86, 108, 110, 113

207 Abb. 102, 110, 111

208 Abb. 113, 118, 119, 120, 140, 153, 156

209 Abb. 121, 142, 173, 186

210 Z. B. Abb. 88, 116, 136, 169 Zeichnungen zu Abb. 116–118

211 Z. B. Abb. 117, 118, Zeichnungen zu Abb. 116–118

212 Z. B. Abb. 115

213 Abb. 36, Zeichnung zu Abb. 119, 120

214 Abb. 119, Zeichnung zu Abb. 119

215 Abb. 120, Zeichnung zu Abb. 121

216 Abb. 121, Zeichnung zu Abb. 121

(217) vorkommt. Seltene Wirbeltypen haben *Kleeblatt-* (218) oder seitlich eingezogene *Herzform* (219).

Die Saitenhalterformen

Ähnlich wie bei den Wirbel- verhält es sich bei den Saitenhalterformen. Ikonographische Quellen verraten, dass nicht eine Form dem einen, eine zweite dem andern Instrument zugeordnet werden darf. Ausser zeitlichen sind es vor allem soziale Kriterien, die den Saitenhalter eines Streichinstrumentes entweder nur zweckerfüllend oder als Ornament entstehen lassen. Bei vielen Abbildungen von Fideln, aber auch noch bei Agricolas „Klein-Geigen“ findet sich ein quer auf die Decke aufgeleimter Riegel, durch den die Saiten gezogen wurden (220). Diese oberständige Saitenbefestigung scheint schon um 1500 von der unterständigen abgelöst worden zu sein. Bei herztartig eingezogenen Streichinstrumenten (221) wird der trapezförmige Saitenhalter einfach am Knopf befestigt, bei flachen oder gerundeten Unterbügeln mit doppelter Schnur in zwei Löchern (222). Seltener wird diese doppelte Schnurbefestigung mit einem Hölzchen unterlegt, was auf höhern Steg deutet (223). Eine doppelte Schnurbefestigung aus einem Saitenhalterloch, wohl an zwei Knöpfen, wurde selten in Bildwerken gefunden (224). Für die herztartig eingezogene oder gerundete Frühform der Violine ist der trapezförmige, direkt über den Unterbügel gespannte Saitenhalter massgebend (225). Die Schnurbefestigung durch zwei Löcher, aber unterhalb des leicht über den Zargenkranz lappenden Saitenhalters scheint für Violinen die gebräuchliche gewesen zu sein (226). Sie wird bei einfachen Trapez-, bei geschweiften und nach 1600 bei barocken Schmuckformen verwendet (227).

217 Abb. 110, Zeichnung zu Abb. 122

218 Abb. 105, Zeichnung zu Abb. 122

219 Abb. 122, Zeichnung zu Abb. 122

220 Abb. 30, 35, Zeichnung zu Abb. 30, 35

221 Abb. 70 und Zeichnung zu Abb. 57, 70, 106, 123

222 Abb. 10, 24, 91

223 Abb. 124 und Zeichnung zu Abb. 124

224 Abb. 39, Zeichnung zu Abb. 39

225 Abb. 88, Zeichnung zu Abb. 88

226 Abb. 101, Zeichnung zu Abb. 101

227 Abb. 110, 125, 126, und Zeichnung zu Abb. 110, 125, 126

Die Stegformen

Agricola, Virdung und Gerle (228) überliefern steglose Gross-Geigen, was als Versehen des Zeichners erklärt wurde (229). Dieser Meinung muss auf Grund ikonographischer Studien entgegengehalten werden, was Wasielewski schon 1869 glaubte (230), dass Fideln und Frühformen der Violine oft ohne Stege gezeichnet und gemalt wurden (231). Dreisaitige Frühformen der Violine haben keine oder bloss riegelförmige Stege gehabt (232). Diese geraden oder der Instrumentendecke zu trapezförmig sich erweiternden Riegel (233) erlaubten nur auf den Randsaiten einstimmiges Spiel, was auf (234) verbreitete mehrsaitige Streichweise, Akkordik, weist. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird offensichtlich der runde Steg, massiv (235) oder durchbrochen (236), ausgebildet, um dieses Akkordspiel zu umgehen. Eine interessante Abart mit tiefer liegendem Mittelteil findet sich in einer deutschen Grafik um 1550 (237). Im ausgehenden 16. Jahrhundert bis nach 1600 lassen sich bügelförmige Stege finden (238). Parallel dazu belegen Bilder abgerundete, durchbrochene Formen (239).

Form und Beschluss des Wirbelkastens

Fidel, Rebec, Viola da gamba und Lira da braccio haben entweder Wirbelbretter oder offene Saitenkästen, die mit Platten, Tierköpfen oder auch sichelig oder schneckenähnlich (240) beschlossen werden. Die Übergangsform zur Violine hin hat meistens eine Wirbelplatte oder eine Sichel mit leicht eingedrehter Schnecke (241), eine Form, die bis nach 1600 nachweisbar ist. Seltener und nur vor 1600 findet sich in Bildern ein abgeknickter, von einer Schnecke beschlossener Kasten (242). Hohlschnecke (243) und

228 Abb. 47, 48, 59

229 Fétis erwog 1856 (Stradivari), ob der fehlende Steg blosses Vergessen des Zeichners gewesen sein könnte. Rühlmann nannte 1882 die steglosen Streichinstrumente ein „Übergangsstadium“. (Die Geschichte der Bogeninstrumente)

230 W. J. v. Wasielewski: „Die Violine und ihre Meister“, Leipzig 1869, S. 16

231 Abb. 127 und 128

232 Abb. 96, 129, 130, Zeichnung zu Abb. 130

233 Abb. 31, 44

234 Abb. 22, 74, 91, 117, 122, 131, Zeichnungen zu Abb. 91, 131

235 Abb. 107

236 Abb. 50, Zeichnung zu Abb. 50

237 Abb. 132, Zeichnung zu Abb. 132

238 Abb. 133, Zeichnung zu Abb. 133, Zeichnung zu Abb. 32 und zu Abb. 105

239 Abb. 134, Zeichnung zu Abb. 134, Zeichnung zu Abb. 118, Zeichnung zu Abb. 5, Abb. 73, 110, 111, 118, 135, 136

240 Abb. 17, 44, 54

241 Abb. 33, 34, 50, 51, 59, 90, 106, 110, 116, 121, 133, 137, 146, 152, 153, 170, 185, 190, 177

242 Abb. 90, 108, 113, 131, 138, 191

243 Abb. 139

Tierkopf (244) belegen die ikonographischen Quellen kaum für Violinen. Die schöne, elegant gestochene Schnecke, wie sie noch heute ein wichtiges Kriterium eines Meisterinstrumentes ist, liess sich nur in Bildern nach 1600 nachweisen (245). Die Schnecke war nicht nur Zierde, sondern Haken, der mit einer Schnur (246) oder einer Masche versehen (247) als Aufhänger (248) diente, und, wie es das schöne Buch von H. Rödиг überzeugend darlegt, das akustische Zentrum der Violine (249).

Die Verwendung und Spielweise der Violine

In der bildenden Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts sind Streichinstrumente vor allem in Engelshänden und bei allegorischen und mythologischen Figuren dargestellt, die oft phantastische Gewänder tragen und Streichinstrumente spielen, die in Wirklichkeit kaum existiert haben (250). Für diese Studie wichtiger sind zeitgenössisch gekleidete, realistisch abgebildete Gestalten, die die Verwendung der Violine schildern. Fidel und bereits abgesunkenes Rebec finden sich im Musikanten- und Bettelmotiv (251), das denn auch die traurige Existenz von Geigenweibern (252) im frühen 16. Jahrhundert belegt. Klein- und Gross-Geigen mochten auch von Buhlerinnen gespielt worden sein, wie es Bilder von Urs Graf (253) und Ambrosius Holbein (254) illustrieren. Die Klein-Geige (255) diente im frühen, die Violine (256) im späten 16. Jahrhundert und nach 1600 der vornehmen Frau zum edeln Zeitvertreib.

Der Mann übte als fahrender Musiker Fidel, Rebec (258) oder die dreisaitige Frühform der Violine (259). Die viersaitige Violine findet vorerst als Tanzmusikinstrument Verwendung (260), das auch dem Tanzmeister dient (261). Parallel zur Aufnahme in die höfische Kapelle (262), wie sie von 1580 an dargestellt wird, schildern volkskundliche Bildquellen

244 Abb. 140

245 Abb. 102, 104, 110, 111, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 126, 136, 142, 157, 193

246 Abb. 96

247 Abb. 140, 151

248 Abb. 141

249 H. Rödиг: Geigenbau in neuer Sicht. Frankfurt 1962

250 Abb. 1–8

251 Abb. 18, 21, 22, 44, 128

252 Abb. 44, 128

253 Abb. 56

254 Abb. 28, auch Abb. 184

255 Abb. 29

256 Abb. 104, 107, 142

257 Abb. 18, 21, 22

258 Abb. 46

259 Abb. 127, 143

260 Abb. 139, 140, 144, 156, 166

261 Abb. 145

262 Abb. 33, 86, 141, 146

noch nach 1600 die Verwendung der Violine bei Mummenschänzen (263) und bürgerlichen Hochzeitstänzen (264), wie es 1556 schon Jambe de Fer beschrieben hat (265). Die Violine wurde im ausgehenden 16. Jahrhundert und nach 1600 aber auch in Kirche (266) und Schule (267) verwendet.

Neben dem beruflich gebundenen Geiger pflegt auch der Mann das Violinspiel zu eigenem Vergnügen bei der geliebten Frau (268), im Collegium Musicum der Studenten (269), in Gesellschaft mit andern Musikanten (270) oder solistisch (271).

Meistens wird die Violine zusammen mit andern Instrumenten abgebildet (272), was ihre Eignung zum Ensemble darstellt. Eine Praxis, die für Fidelspieler in italienischen und niederländischen Bildquellen (273) überliefert wird, Gesang zum eigenen Spiel, findet sich auch bei Porträts solistischer Violinisten (274) oder Musikern, die mit andern zugleich spielen und singen (275). Auf 50 Darstellungen von Violinisten spielen 35 stehend (276), die übrigen sitzen (277). Allein mit vier Ausnahmen (278) spielen alle diese Violinisten auswendig. Die Frage, ob die Violine früher nicht auch rechts gehalten und links gestrichen wurde, beantworten Bildbelege: Tatsächlich kommt diese für heutige Violinisten ungewöhnliche Haltung in bildlichen Darstellungen vor, allerdings nur bei einem Holzschnitt (279) und bei drei Kupferstichen (280), seitenverkehrt vielleicht bloss durch ein Versehen des Stechers, in Buchmalerei, Zeichnung und Gemälde (281), wobei die Bildrichtung die Violinhaltung zu bestimmen scheint. Es darf bei den fast 50 Darstellungen der heute vertrauten Spielhaltung im linken Arm angenommen werden, die Violine sei immer mit der Linken gegriffen und mit der Rechten gestrichen worden.

263 Abb. 138, 147

264 Abb. 148

265 S. 73

266 Abb. 149

267 Abb. 150

268 Abb. 120, 165

269 Abb. 151

270 Abb. 140, 152, 156, 175

271 Abb. 73, 114, 119, 136, 153, 177, 186

272 Abb. 12, 21, 58, 60, 85, 86, 87, 90, 95, 127, 128, 133, 138, 140, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 160, 165, 166, 169, 173, 178, 189, 192, 194

273 Abb. 154, 155

274 Abb. 54, 136, 153, 176

275 Abb. 119, 120, 140, 152, 156, 175

276 Abb. 21, 85, 86, 87, 90, 91, 127, 128, 133, 136, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 156, 160, 169, 173, 176, 189, 192, 194

277 Abb. 120, 140, 152, 153, 165, 166, 175, 178

278 Abb. 95, 151, 157, 166

279 Abb. 57

280 Abb. 62, 171, 192

281 Abb. 155, 158, 159

Ein *horizontal* über den Leib gelegtes Instrument als symbolische Repräsentation oder Notlösung des Zeichners bei engem Bildraum zu erklären, verbieten dreizehn ikonographische Quellen. Auch wenn das Streichinstrument in den Händen eines Engels von Antonio Solario (Abb. 154) wenig realistisch wirkt und den Zweifel aufsteigen lässt, ob eine so dekorativ dargehaltene Fidel bei einem Engel nicht eher von symbolischer Bedeutung statt eine wirklichkeitsnahe Abbildung einer üblichen Instrumentenhaltung sei, lassen deutsche Bildzeugnisse (Abb. 15, 160, 162, 163) von Fideln, aber auch von Violinen (Abb. 116, 151) vermuten, die Violine sei auch quer gehalten und parallel zum Körper des Spielers auf- und abwärts gestrichen worden. Die Praxis, die man auch bei Darstellungen von Violon beobachten und durch deren Grösse erklären kann (Abb. 165, 166, 167), findet noch um 1640 bei einem Violinisten-Porträt von Terborch (Abb. 164) eine durchaus überzeugende Abbildung, die letzten Endes auf die ursprüngliche Anwendung des Streichbogens auf horizontal gehaltene Zupfinstrumente (Abb. 168) zurückgeführt werden kann.

Streichfreiheit und Lagenwechsel ermöglichen weder diese Horizontal- noch die *Vertikalhaltung*, wobei das Instrument parallel zum Körper des Spielers flach an dessen Brust liegt. Diese Haltung kommt oft bei Bildern mit musizierenden Engeln vor (Abb. 35, 70, 94, 117, 167, 172) und mag daher mit der Repräsentation ewigen Gotteslobes zusammenhängen. Vereinzelt findet sich die Vertikalhaltung aber auch in Bildern weltlicher Geiger (Abb. 60, 74, 147, 171) und dürfte eine seltene Violinhaltung des 16. Jahrhunderts darstellen.

Wer aber die Violine in lebhaften Rhythmen spielen wollte, musste frei von Haltungssorgen sein Instrument zur Verkürzung der Saiten und als Streichfläche des raschen Bogens sicher im Griff haben. Darstellungen von Tanzmusikern schildern daher die praktische *Stemmhaltung*. Dabei wurde das Instrument mit den Zargen des Unterbügels an Bauch, Brust oder Schulter (Abb. 172) gestemmt, was ein Abgleiten der Violine auch bei kräftigen Strichen verunmöglichte (282).

An dieser Stelle muss eine Aufnahme eingeblendet werden, die volksinstrumentenkundliche Feldarbeit in der Schweiz am 2. September 1971 in Grenchen (Kanton Solothurn), bescherte: Joseph Walpen, ein bekannter Hackbrettmacher, Musikant und Landwirt im Goms, spielte in eben dieser Stemmhaltung, die uns Bilder von Tanzmusikern aus dem 16. Jahrhundert belegen (283), Violine. Auf die Frage, wer ihn diese Spielweise gelehrt habe, wusste der begabte, aber der Noten und technischer Kunstgriffe unkundige Bauer nur die Achseln zu zucken, gestand dann aber, er habe eine Geige gebaut, die zu breit geraten sei, um geschultert zu werden. Er habe sie daher an den Bauch zu halten begonnen und spiele seither jede Violine nach dieser Art, das sei „griffiger“ und die Alten hätten's auch so getan.

Besonders geigende Frauen scheinen in bauschigen Ärmeln eine Geigenstütze gefunden zu haben und pflegten die Violine gern in die linke Achselhöhle oder den Oberarm zu pressen, die *Armhaltung* (Abb. 29, 142, 174).

282 Abb. 119, 121, 127, 128, 132, 137, 139, 140, 143, 144, 146, 148, 156

283 Abb. 132, 139, 143, 146

Grosse da braccio-Instrumente wurden vereinzelt unter dem rechten Arm (Abb. 165, 166, 167), häufiger an oder sogar auf der Schulter gehalten, wie es Bilder langer Fideln (Abb. 23, 24, 25, 44), der Gross-Geige (Abb. 54) oder der Lira da braccio (Abb. 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71) illustrieren. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts halten die meisten abgebildeten Violinisten ihre Instrumente an der Schulter oder auf dem Schlüsselbein (Abb. 108, 112, 120, 136, 152, 153, 157, 159, 176), eine Haltung, die nach 1600 allgemein geworden scheint. (Abb. 178). Keine der zahlreichen Bildquellen aber schildert die heute übliche Kinnhaltung, die zwar virtuose Saiten- und Lagenwechsel und Vibrato erlaubt, aber den Violinton auch dämpft und verändert.

Die Linke, die in der heutigen Violintechnik allein dem Verkürzen der Saiten und dem Vibrato dienen soll, muss bei den Anfängen des Geigenspiels auch stützende Funktion gehabt haben. Bei Abbildungen von Fideln (Abb. 10, 12, 14, 19, 25), Klein-Geigen (Abb. 31, 34), Liren da braccio (Abb. 61, 62, 63, 64, 67, 69) und vereinzelt auch bei Violinen (Abb. 126, 175, 176, 178) liegt die innere Fläche der Greifhand parallel zum Instrumentenhals, wobei das Handgelenk entgegen der heute üblichen Haltungsweise abgewinkelt an den Instrumentenhals oder bei Lagenspiel an die Zarge gedrückt wurde.

Diese Haltung des Handgelenks, die weniger Spielfreiheit gewährte, aber auch weniger ermüdete, beschreibt Hans Commenda (284) noch für die oberösterreichischen Landlageiger, die bei langwährenden Tanzanlässen auch den linken Ellenbogen auf den Oberschenkel abstützen. Eine Parallele schildert Valentin de Boulogne (Abb. 175) in einem Musikantenbild, worin der Geiger den Ellenbogen auf den Tisch abstützt.

Es fällt auf, dass sich diese starre Handhaltung, die nicht nur zur Verkürzung der Saiten, sondern auch als Stütze diente, gegen 1600 hin veränderte. Von 1581 an halten bildende Künstler ein lockeres, vom Instrument weggebogenes Handgelenk fest, das die natürliche Fortsetzung des Unterarms in der linken Hand und damit völlige Spielfreiheit der Finger bildet (285).

Den Gegendruck, der heute das Kinn auf ein da braccio gespieltes Streichinstrument ausübt, scheint im 16. und frühen 17. Jahrhundert der linke Daumen besorgt zu haben (Abb. 176).

Fast alle untersuchten Abbildungen, die ein gestrichenes Instrument aufweisen (286), schildern einen über den Instrumentenhals ragenden Daumen und sogar Handballen. Nicht selten liegt der linke Daumen sogar über den Saiten als regelrechte Klemme zwischen Daumen und den übrigen linken Fingern, in denen der Geigenhals verankert liegt.

284 H. Commenda: Die Gebrauchsschriften der alten Landlageiger. — Zeitschrift für Volkskunde 38, 1939

285 1581 (Abb. 146), 1594 (Abb. 163), 1600 (Abb. 112), 1601 (Abb. 116), 1602 (Abb. 172), 1609 (Abb. 33), 1620 (Abb. 156), 1623 (Abb. 120), 1630 (Abb. 100)

286 Fidel: Abb. 15, 19, 26,

Lira da braccio: Abb. 70, 71, 73, 74

Violine: Abb. 104, 115, 120, 126, 136, 137, 139, 140, 142, 143, 144, 154, 155, 164

Es ist gewagt, aus bildlichen Darstellungen ableiten zu wollen, wie in jener Frühzeit die Saiten verkürzt wurden. In musiktheoretischen Quellen finden sich wenig Hinweise auf Fingersätze, erst Zacconi (1592) setzte den kleinen Finger auf der obersten Saite ein, also nur dort, wo er in der ersten Lage unersetzlich blieb, sieht man vom mittelalterlichen Beleg bei Hieronymus ab.

Die Anwendung des vierten Fingers kann aber an Fidelbildern (Abb. 15, 16, 17, 19), Darstellungen von Klein-Geigen (Abb. 27, 34), Rebec (Abb. 40, 41, 42, 43), Gross-Geige (Abb. 54), Lira da braccio (Abb. 64) und vor allem Illustrationen des Violinspiels (287) schon vor 1592 beobachtet werden. Der kleine Finger muss aber auch beim damaligen, einfachen Streichinstrumentenspiel dem Zeigefinger nicht als ebenbürtig gegolten haben, sonst wäre die bequeme Griffweise mit der linken Innenhand dem Spieler zugewandt häufiger gewesen. Diese Griffweise an der Aussenseite des Halses hätte aber den 3. und 4. Finger, die den Platz des 2. und 1. nach üblicher Haltung ersetzen mussten, strapaziert, der Grund wohl, warum sich diese Haltung nur in einer frühen Bildquelle beobachten liess, die vielleicht nicht einmal auf wirklicher Praxis basiert (Abb. 179).

Die Bogenform

Die vortreffliche und noch immer massgebende Arbeit von H. H. Dräger (288) schildert die orientalische Herkunft des Streichbogens und seine Wanderung und Anwendung in Europa. Aber selbst Dräger muss die Beschreibung der ersten Violinbögen und deren Handhabung mangels einschlägigem Quellenmaterial vernachlässigen.

Musiktheoretische Schriftsteller geben vereinzelte Nachrichten über den Bogen (289). So Mersenne, der 1636 zur Bespannung 80–100 Haare von Pferden oder anderen Tieren empfiehlt. Bereits 1532 rät Hans Gerle zur Bogenpflege, das Haar mit einem Messer sauber zu schaben und mit „englischem Harz“ oder „Colfanium“ zu bestreichen (290). Gerle und Agricola (1545) umschreiben die ideale Strichstelle „nicht zu nah und nicht zu fern vom Steg“, Ganassi markiert für Gamben genauer „4 Finger breit vom Steg“. Meistens wird Détaché verlangt, Ganassi und Richardo Rognoni erwähnen Auf- und Abstrich, Ortiz und Rognoni den Legatostrich (291).

Über die Beschaffenheit und Spielweise des Streichbogens im 16. und frühen 17. Jahrhundert mehr zu vernehmen, erlauben nur noch ikonographische Zeugnisse.

Werden sie mit der notwendigen Vorsicht benutzt (292), dürfen sie wohl als Darstellung von Bogenform und -haltung gelten. Zusätzliche Schwierigkeiten bieten allerdings die auf

287 Abb. 100, 101, 109, 112, 121, 146, 148, 170, 172

288 H. H. Dräger: Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa. Kassel 1937.

289 Siehe S. 92

290 Siehe S. 56

291 Siehe S. 71 und S. 79

292 Siehe S. 98 f.

den Apollonkult der Renaissance zurückgehenden Verwechslungen von Pfeil- und Streichbogen, die ihren Höhepunkt erreicht in einer italienischen Darstellung um 1550, worin Streichinstrument, Pfeil und Bogen in den Händen desselben Jünglings vorkommen (293). Die in der Mitte eingeknickte Pfeilbogenform überliefert 1609 noch ein deutscher Stecher für Violin- und Cellobogen (294).

Abgesehen von solchen Einzelfällen lassen sich auf vier Fünfteln aller verarbeiteten Bildquellen Streichbogen erkennen.

Dabei fällt auf, dass auch unwirklich abgebildete Streichinstrumente von durchaus realistisch wirkenden Bogen begleitet werden. Unter den dargestellten Bogen sind nur wenige (ein Achtel) attributiv oder spielbereit. Die meisten Bogen (sieben Achtel) illustrieren ihren Zweck als streichender Bogen und gewähren daher detaillierte Auskünfte über verschiedene Bogenhaltungen. Unter den insgesamt 160 bildlich festgehaltenen Instrumentalbogen gehört die eine Hälfte zu Fidel, Rebec, Klein-Geige, Lira, Viola da gamba oder zu Phantasieinstrumenten. Die andere Hälfte stellt Violinbogen (295) dar, wenn dieser Ausdruck für eine Vielfalt verschiedener Bogen überhaupt verwendet werden darf.

Der Violinbogen jener Frühzeit war nach zahlreichen Bildlegenden (296) gleichmässig nach beiden Seiten mehr oder weniger stark gebogen und von normaler Länge. Diese Grundform findet sich auch elegant geschweift (297). Eine zweite, bildnerisch häufig dokumentierte Form fällt durch einen langen, oft die Hälfte der ganzen Bogenlänge beanspruchenden Griff und einen kleinen Bogen in der zweiten Bogenhälfte auf (298). Die dritte Form schildert eine gerade oder sogar konkave Bogenstange, die vom Bogenhaar an der Griffstelle durch einen oft recht hohen Klotz getrennt wird, am andern Ende aber mit dem Bogenhaar zusammenläuft (299).

Alle diese Geigen-Bogen sind meistens in einer normalen Länge abgebildet, fallen aber, gemessen am Arm des Spielers, auch als sehr kurz auf (300). Bilder belegen als Haarbefestigung für Fidel (301), Rebec (302) und Gross-Geige (303) eine Schlaufe, für

293 Abb. 180. Vgl. dazu auch: A. Heissmeyer: Apoll und Apollonkult seit der Renaissance. Diss. phil. Tübingen 1967.

294 Abb. 181

295 Violin bogen in folgenden Abbildungen:

Abb. 32, 33, 44, 58, 59, 60, 70, 86, 87, 88, 90, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 157, 159, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193

296 Abb. 32, 33, 58, 88, 90, 96, 98, 102, 104, 107, 110, 111, 114, 118, 119, 121, 136, 137, 142, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 164, 167, 170, 171, 172, 173, 174, 183, 184, 185, 187, 189, 190, 192, 193

297 Abb. 60, 112, 159, 169, 188.

298 Abb. 97, 100, 108, 116, 133, 138, 139, 143, 145, 148, 149, 160, 177.

299 Abb. 86, 109, 113, 115, 122, 132, 146, 175, 176, 186, 191.

300 Abb. 34, 58, 70, 96, 99, 100, 113, 115, 132, 138, 139, 143, 148, 149, 171, 191.

301 Abb. 22, 26

302 Abb. 44, 48

303 Abb. 54

Liren (304) und Violinen (305) ein gedrehtes Knöpfchen, woran das Bogenhaar gebunden war. Die Haarfixierung an der Spitze mit flatternder Schleife (306) diente auch schmückender Spielerei.

Ebenfalls bei Abbildungen von Fidel (307), Klein-Geige (308), Rebec (309), aber häufig auch der Violine (310) lässt sich die Befestigung des Bogenhaares an der Spitze durch eine kugelige Holzperle oder eine längliche Hülse, die über Stange und Haar gesteckt wurden, erkennen. Nach 1600 findet sich die Haarspannung mittels Schnappfrosch, der den Anfang des heutigen Schraubenmechanismus bildet (311).

Heute werden Violinbogen üblicherweise mit hellem Pferdehaar bespannt. Früher wurde offensichtlich auch dunkles Haar verwendet, was 23 Bildquellen belegen (312). Auch wenn ein solches Detail von der Farbe, die der Künstler eben gewählt haben mochte, abhängig ist, muss die Zahl der Quellen auffallen.

Die drei Hauptformen des Violinbogens im 16. und frühen 17. Jahrhundert, gleichmässig oder nur in der einen Hälfte gebogen oder gerade, finden sich auch bei den übrigen da braccio gespielten Streichinstrumenten. Es ist also nicht möglich, von einem Violinbogen zu sprechen. Diese Vielfalt spiegeln auch verschiedene Haltungen. Eine Einteilung nach den entsprechenden Instrumenten wird, wie sich im Folgenden erweist, wenig eintragen.

Die Bogenhaltungen

Die verschiedenen Haltungen des zu einem da braccio gespielten Streichinstrument gehörenden Bogens lassen sich nach der Bogenhand einteilen in *Faust-* und *Fingerhaltungen*.

Bei der *Faust-Haltung* werden Bogenstange und -haar von der ganzen Faust fest umschlossen, wie es Abbildungen von Fidel (313), Klein-Geige (314), Rebec (315) und vor allem vieler Violinen aus dem 16. Jahrhundert (316) darstellen. Es fällt auf, dass diese

304 Abb. 65, 66

305 Abb. 101, 111

306 Abb. 183, 191

307 Abb. 10, 13, 15, 16, 127, 182

308 Abb. 29

309 Abb. 38

310 Abb. 32, 88, 100, 104, 118, 148

311 Abb. 118, 136, 164, 175

312 Abb. 32, 59, 60, 70, 87, 96, 97, 102, 108, 109, 111, 114, 115, 118, 120, 122, 132, 133, 157, 160, 169, 185, 186.

313 Abb. 23, 123, 124

314 Abb. 27, 85

315 Abb. 43

316 Abb. 90, 95, 101, 128, 129, 130, 137, 139, 143, 146, 147, 148, 150, 155, 171

Haltung, die einen derben, rhythmisch akzentuierten Strich ermöglicht, fast ausnahmslos bei Bildern von Tanzgeigern im 16. Jahrhundert vorkommt.

Grössere Beweglichkeit, aber immer noch sichern Griff ermöglichen alle *vier um die Bogenstange gelegten Finger* unter dem Gegendruck des Daumens, der das Spannen der Haare übernimmt. Diese verbreitete Haltung überliefern Bilder von Fidel (317), Klein-Geige (318), Rebec (319), häufig aber von Violinen (320), was besonders deutlich ein deutscher Stecher (321) und ein niederländischer Maler (322) festhalten. Diese Haltung, die durch Spannen und Entspannen des Bogenhaars während des Spiels eine technische Möglichkeit einschliesst, ist dem heutigen Violinisten durch den Mechanismus der Spannschraube verlorengegangen.

Besonders beim Violinspiel scheint die Bogenhand das Gleichgewicht des Bogens durch *den von den übrigen Fingern abgespreizten Zeigefinger* erreicht zu haben (323). Als ausbalancierender Gegendruck zu den drei Fingern über der Stange erkennt man den Zeigefinger auch *unter der Stange* liegend (324).

Noch schwebender wird das Gleichgewicht des Bogens, wenn nur *drei Finger die Stange umschliessen*, während der kleine Finger entweder locker in die Luft steht oder den Daumen unterhalb der Stange im Gegendruck unterstützt. Diese anspruchsvolle Haltung findet sich nur noch vereinzelt bei Fidel (325) und Rebec (326), lässt sich aber nicht von ungefähr bei Bildern der Lira da braccio (327) und Violine (328) beobachten.

Eine sehr feine, heute nicht mehr übliche Bogenhaltung behält nur noch *Zeige- und Mittelfinger* auf der Bogenstange, während Ring- und der Kleinfinger eingezogen bleiben (329), oder in der Luft schweben (330). Vereinzelt mag auch der Ringfinger als Gegendruck die Stange gehalten haben (331).

Selten, aber doch da und dort belegt, ist die *Klemme zwischen Zeigefinger und Daumen*. Sie kommt bei Fidel (332), Rebec (333), Lira da braccio (334) und Violine (335) vor.

317 Abb. 8, 18, 19, 24

318 Abb. 29

319 Abb. 41, 46

320 Abb. 33, 100, 108, 117, 142, 151, 153, 162, 175, 178

321 Abb. 185

322 Abb. 186

323 Abb. 126, 133, 148, 170, 177, 187, 189

324 Abb. 149, 188, 189

325 Abb. 15, 25

326 Abb. 29, 30

327 Abb. 67, 68, 71

328 Abb. 70, 86, 88, 91, 99, 119, 121, 136, 190

329 Violine: Abb. 145, 163, 191, Rebec: Abb. 37, 42

330 Violine: Abb. 83, 87, 115, 138, 152, Fidel: Abb. 10, 11, 12, Rebec: Abb. 44

331 Lira da braccio: Abb. 61, 69

332 Abb. 14, 26

333 Abb. 40

334 Abb. 64

335 Abb. 112, 127, 192, 193

Verallgemeinernd darf man im 16. und frühen 17. Jahrhundert die Bogenhaltungen der da braccio gespielten Instrumente prinzipiell durch den Übergriff von den da gamba gespielten unterscheiden. Unter den da braccio gespielten Streichinstrumenten lassen sich aber keine den einzelnen Typen zugeordnete Streichbogen abgrenzen. Allein die verschiedenen Haltungen, die den verschiedenen Verwendungen entsprochen haben mögen, erlauben eine Unterteilung. So wird der Tanzgeiger seinen Bogen fest und sicher in der Faust gehalten haben, um scharfe, rhythmische Striche zu erreichen. Dem kantablen Stil, wie er im ausgehenden 16. Jahrhundert vom Violinisten gepflegt wurde, diente eher eine beweglichere Haltung zwischen einzelnen Fingern und der rechten Hand.

Zusammenfassung

Zur Geschichte der frühen Violine lehren Bildwerke ein Mannigfaltiges: dem Musikwissenschaftler erhellen sie die bisher dunkle Entstehungsgeschichte, befestigen die Vermutung, die Violine habe sich aus frühern Streichinstrumenten, Rebec, Fidel, Viola und Lira da braccio im 2. Viertel des 16. Jahrhunderts entwickelt und bald in den westlichen europäischen Ländern verbreitet. Dem Organologen erlauben bildliche Belege Auskunft über die verschiedenen Formen von Schallöffnungen, Saitenhaltern, Griffbrettern, Wirbeln und Stegen.

Dem auf alte Musik spezialisierten Musiker verraten Bildquellen zudem Violin- und Bogenhaltungen. Mit dem heutigen Violinspiel verglichen kann man sich das Geigen im 16. Jahrhundert nicht vielfältig und differenziert genug vorstellen.

Der Musiksoziologe aber kann ikonographischen Quellen Hinweise über Bettelmusikanten, Tanz- und Hofmusiker, männliche und weibliche Spieler entnehmen.

Der interpretierende Text zu den Bildern ist bewusst so knapp als möglich abgefasst worden und nicht anders als eine Anleitung zum Beschauen der Bilder gedacht.

V. Schlussbetrachtung

Aus dem Forschungsbericht, der diesen Studien zur Frühgeschichte der Violine vorangestellt ist, ergibt sich der Themenkreis dieses Buches (1).

Die Fragen, wie ältere Streichinstrumententypen nach und nach zur Violinform entwickelt, wie die frühesten Violinen ausgestattet und angewendet wurden, lassen sich nie eindeutig, aber nach Untersuchungen von organologischen, musiktheoretischen und ikonographischen Quellen (2) wie folgt beantworten:

Oberitalienische Instrumentenfunde aus dem frühen 16. Jahrhundert veranschaulichen, dass man um 1500 begann, Liren und Violen da braccio mit Violinkorpus zu bauen (3). Gleichzeitig modernisierte man bereits bestehende Streichinstrumente zu violinähnlichen Instrumenten, indem man die Besaitung änderte (4).

Deutsche Musikschriftsteller erwähnten 1511 und 1529 eine dreisaitige, in Quinten gestimmte, bundlose „Klein-Geige“ (5).

Noch 1543 nannten der Venezianer Ganassi die dreisaitige, in Quinten gestimmte „Viola da brazo senza tasti“ (6) und 1545 der Deutsche Agricola ebensolche „polische, welsche und kleine handgeiglein“ (7).

Der Violine eigene Merkmale – Schnecke als Abschluss des Wirbelkastens, Viersaitigkeit, Überlappen von Decke und Boden, Wölbung und Hohlkehle – lassen sich in Darstellungen von Streichinstrumenten bereits des ausgehenden 15. Jahrhunderts erkennen (8).

Für die Violinkunde ist eine 1519 datierte Zeichnung von Dürer wesentlich, weil sie die Umrissform einer Violine, allerdings an einer Viola da gamba, darstellt (9). Nach den Malereien von Gaudenzio Ferrari in Vercelli und Varallo war die dreisaitige Frühform der Violine spätestens um 1530 in Oberitalien bekannt. 1552 hielt Bernardino Lanino eine Violine mit dem charakteristisch geschweiften Zargenkranz und vier klar erkennbaren Saiten fest (11), unsere heutige Violine, die der französische Musiktheoretiker Jambe de Fer 1556 beschrieb (12).

1 S. 15

2 Organologische Funde S. 35 ff., Musiktheoretische Quellen S. 45 ff., Ikonographische Quellen S. 95 ff.

3 S. 36 f.

4 S. 37 f.

5 S. 51 ff.

6 S. 66

7 S. 68

8 S. 109 ff.

9 Abb. 79

10 Abb. 70, 101, 113.

11 Abb. 83

12 S. 72 ff.

Von 1560 datiert die älteste erhaltene, bis jetzt bekannte Violine. Sie wurde von Gasparo da Salò angefertigt (13).

Die dreisaitige Violine musste daher kurz vor 1550 in Oberitalien zur Viersaitigkeit ergänzt worden sein.

Aus dem 16. Jahrhundert haben sich oberitalienische Violinen (14), polnische Kleingeigen (15) und eine Geige von 1575 aus Böhmen oder Mitteldeutschland (16) erhalten.

Drei deutsche, zwei französische und sechs italienische Musikschriftsteller erwähnten oder beschrieben die drei- oder viersaitige Violine. Es fällt auf, dass die dreisaitige Frühform in Deutschland von 1511 bis 1545, in Italien aber noch nach 1550 beschrieben wurde (17), während die Franzosen die viersaitige Violine schon 1556 und 1589 (18) als bekannt erwähnten. Diese moderne Violine wurde in Italien erst 1592 in einem musiktheoretischen Werk genannt (19). Die bildende Kunst, die die Violine in Italien in ihrer Frühform um 1530, mit vier Saiten 1552 belegte, gab 1562 auch ein Zeugnis für Frankreich (20). Einem deutschen Gemälde entsprechend musste die Violine um 1565/70 in München bekannt gewesen sein (21). Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts lässt sie sich in den Niederlanden (22), in der Schweiz (23), in England (24) und in Spanien (25) auf Bildern nachweisen.

Jambe de Fer unterschied 1556 den vornehmen Liebhaber, der zum Zeitvertreib die Viola da gamba strich, vom Violinisten, der Hochzeitstänze und Mummenschänze anführen und als Tanzmusiker sein Brot verdienen musste (26). Zahlreiche Bilder bekräftigen, dass die Frühform der Violine und auch die ersten Violinen von Bettelweibern und Tanzmusikanten verwendet wurden. Ende 16. Jahrhundert fand die Violine Einlass in höfische Kapellen, Kirchen und Schulen. Nach 1600 diente sie bereits zum Musizieren in vornehmen Räumen (27).

Dieser rasche Aufstieg des ursprünglichen Strasseninstrumentes lässt sich nicht nur an Darstellungen von Geigern, sondern an der Ausstattung der Violinen selbst erkennen (28).

13 S. 40, Abb. XI

14 S. 38 ff.

15 S. 38

16 S. 40, Abb. XII

17 S. 72

18 S. 72

19 S. 76

20 Abb. 103

21 Abb. 86

22 Abb. 105

23 Abb. 96

24 Abb. 171

25 Abb. 87

26 S. 73 und S. 116

27 S. 117

28 Z. B. Abb. XVI

Das zweckmässig eingerichtete Werkzeug des Berufsmusikers wurde — so illustrieren es Bildquellen — 1560 vereinzelt, nach 1600 ausschliesslich mit Lack, Flödel, verzierten Saitenhaltern, geschnitzten Wirbeln und durchbrochenen Stegen geschmückt (29). So vielfältig wie die Verwendung der frühen Violine muss auch ihre Spielweise gewesen sein. Die Musikschriftsteller des 16. Jahrhunderts überliefern keine Haltungsanweisungen. Bildwerke aber schildern eine horizontal, vertikal gehaltene, angestemmte oder leicht an die Schulter gelegte Violine (30). Diese verschiedenen Haltungen, denen auch entsprechende Bogenführungen angepasst waren — Faust- oder lockere Fingerhaltung (31) — schienen nach der Art der Musik eingesetzt zu werden. Im Freien stemmte der sozial niedrig stehende Tanzgeiger sein Instrument gegen Bauch oder Brust und strich es mit einem kurzen, in der Faust gehaltenen Bogen scharf akzentuierend. Im Innern des Hauses spielte der vornehme Liebhaber die flach an die Brust gelegte, nach 1600 geschulterte Violine mit langem, schwach gespanntem Bogen, der er in verschiedenen, eleganten Griffweisen führte zu Liedbegleitungen und Ensemblestücken. Es gilt daher, für frühe Violinmusik einen kräftigen, für Tanzmusik im Freien geeigneten Ton, von einem weichen, im Vergleich zum heutigen zarteren Klang zu unterscheiden und entsprechend einzusetzen. Diese Studien zur Frühgeschichte der Violine unterstützen die Ergebnisse der neueren Literatur und dienen der Interpretation der ersten Violinmusik.

29 S. 112 ff.

30 S. 116 ff.

31 S. 122 f.

Bibliographie

- Abele, H.: Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau. Neuburg a. D. 1874.
- Alexandru, T.: Le violon comme instrument musical populaire. — *Revista de folclor* 3, Bukarest 1957.
- Allan, J. M.: Zanetti. — *MGG* 14, 1968.
- Ancona, P. d': La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle. Brüssel 1925.
- Anglès, H.: Bermudo. — *MGG* 1, 1949–51.
- Anglès, H.: Cerone. — *MGG* 2, 1952.
- Apel, W.: Violin. — *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge Massachusetts 5/1952.
- Apian-Bennwitz, P. O.: Die Geige. Weimar 1892.
- Appel, M.: Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten. Diss. phil. Berlin 1935.
- Aschmann, R.: Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels. Diss. phil. Zürich 1963.
- Babitz, S.: The violin, views and reviews. — *American String Teacher* 2, Urbana Illinois 1959.
- Bachmann, A.: An encyclopedia of violin. Paris 1906.
- Bachmann, W.: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. Leipzig 1964.
- Bagatella, A.: Regeln zur Verfertigung von Violinen, Violen, Violoncellen und Violonen. Göttingen 1896. (deutsche Übersetzung der italienischen Ausgabe von 1782).
- Baines, A.: Fifteenth-century Instruments in Tinctori's: De inventione et usu musicae. — *GSJ* 3, 1950.
- Baines, A.: Musical Instruments. London 1966.
- Baines, A.: Two Cassels Inventories. — *GSJ* 4, 1951.
- Balfoort, D. J.: De hollandsche Viool Makers. Amsterdam 1931.
- Balfoort, D. J.: Een merkwaardige oude viool. — *Medeelingen van den Dienst voor Kunsten en Wetenschappen der Gemeente*. S-Gravenhage 1934, deel 3.
- Banach, J.: Tematy Muzyczne w plastyce polskiej. Krakow 1956.
- Beckmann, G.: Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. Diss. phil. Berlin 1916. Druck Berlin 1918.
- Bergmann-Müller, R.: Die Musikdarstellungen in der venezianischen Malerei von 1350–1600 und ihre Bedeutung für die Auffassung des Bildgegenstandes. Diss. phil. Marburg 1951.
- Berner, A.: Die Berliner Instrumentensammlung. Berlin 1952.
- Berner, A.: Die Instrumentenkunde in Wissenschaft und Praxis. — Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953. Kassel 1954.
- Berner, A.: Instrumentensammlungen. — *MGG* 6, 1957.
- Berner, A.: Untersuchungsprobleme und Wertungsprinzipien an Musikinstrumenten der Vergangenheit. — Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel 1959.
- Bessaraboff, N.: Ancient European Musical Instruments. Boston 1941.
- Bessler, H.: Musik und Bild. Festschrift für Max Seiffert. Kassel 1938.
- Bessler, H.: Spielfiguren in der Instrumentalmusik. — *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft*. Leipzig 1956.
- Bessler, H.: Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert. — *AfMw* 16, 1959.
- Blankenburg, W.: David. — *MGG* 3, 1954.
- Blankenburg, W.: Jubal. — *MGG* 7, 1958.
- Blume, F.: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Kassel 1965.
- Boetticher, W.: Gerle. — *MGG* 4, 1955.
- Boetticher, W.: Judenkönig. — *MGG* 7, 1958.
- Boltshauser, H.: Die Geigenbauer der Schweiz. Degersheim 1969.
- Boltshauser, H.: Geschichte der Geigenbaukunst in der Schweiz. Leipzig 1923.

- Bonaventura, A.: *Storia del Violino*. Milano 1925.
- Bonetti, C.: *La genealogia degli Amati-Liutai e il Primato della Scuola Liutistica Cremonese*. — *Bollettino Storico Cremonese* 3, Cremona 1938, vol. 8.
- Borren, Ch. v. d.: *O. de Lassus et la musique instrumentale*. — *Revue Musicale* 3, 1922, H. 7.
- Boyden, D. D.: *Monteverdi's Violini Piccoli alla Francese and Viola da braccio*. — *AnnMI* 6, 1958–1963.
- Boyden, D. D.: *The History of Violin playing*. London 1965.
- Boyden, D. D.: *The violin and its technique in the 18th century*. — *MQ* 36, 1950, no. 1.
- Boyden, D. D.: *The Hill Collection*. London 1969.
- Boyden, D. D.: *Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761*. Mainz 1971.
- Bricqueville, E. de: *Les collections d'instruments de musique au XVII^e, XVIII^e, XIX^e siècle*. Paris 1895.
- Buchner, A.: *Musikinstrumente im Wandel der Zeit*. Prag 1956.
- Cabos, F.: *Le violon et la lutherie*. Paris 1948.
- Cervelli, L.: *Contributi alla storia degli strumenti musicali in Italia*. Bologna 1967.
- Chybinski, A.: *Die deutschen Musiktheoretiker im 16.–18. Jahrhundert und die polnische Musik*. — *SIMG* 13, 1910/11.
- Closson, H.: *La collection des instrument néerlandais au musée du conservatoire de Bruxelles*. — *ZdIMG* 11, 1910.
- Closson, H.: *La harpe à archet et les origines du violon*. Bruxelles 1933.
- Commenda, H.: *Die Gebrauchsschriften der alten Landlageiger*. — *Zeitschrift für Volkskunde* 35, 1939.
- Cosacchi, S.: *Musikinstrumente im mittelalterlichen Totentanz*. — *MF* 8, 1955.
- Danckert, W.: *Geschichte der Gigue*. Leipzig 1924.
- Dart, T.: *A Hand-List of English Instrumentalmusic*. — *GSJ* 8, 1955.
- Dean-Smith, M.: *Playford*. — *MGG* 10, 1962.
- Debaar, M.: *Le violon*. Bruxelles 1937.
- Denis, V.: *De Muziekinstrumenten in de Nederlande en in Italie*. Leuven 1944.
- Denis, V.: *Hiob*. — *MGG* 6, 1957.
- Denis, V.: *La représentation des instruments de musique dans les arts figurés du XV^e siècle en Flandre et en Italie*. — *Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome* 21, 1941.
- Diedrichs, E.: *Deutsches Leben der Vergangenheit*. Jena 1908.
- Diestel, H.: *Violintechnik und Geigenbau*. Leipzig 1912.
- Disertori, B.: *Pratica et technica della lira da braccio*. — *RMI* 45, 1941.
- Disertori, B.: *La primitiva viola italiana senza capotasto*. — *RMI* 42, 1938.
- Donington, R.: *Ganassi*. — *MGG* 4, 1955.
- Donington, R.: *The instruments of music*. London 1949.
- Dorslaer, G. v.: *Die Musikkapelle Kaiser Rudolfs II i. J. 1582 unter der Leitung von Philipp de Monte*. — *ZfMW* 13, 1930/31.
- Doppelmayer, J. G.: *Historische Nachricht von den nürnbergischen Mathematicis und Künstlern*. Nürnberg 1730.
- Dräger, H. H.: *Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa*. Diss. phil. Berlin 1937. Druck Kassel 1937.
- Dräger, H. H.: *Gasparo da Salò*. — *MGG* 4, 1955.
- Dräger, H. H.: *Mersenne*. — *MGG* 9, 1961.
- Dräger, H. H.: *Geige*. — *MGG* 4, 1955.
- Drechsel, F. A.: *Alte Dresdner Instrumenteninventare*. — *ZfMW* 10, 1927/28.
- Dreyer, O.: *Gedanken zur Geschichte der Musikinstrumente*. — *Glareana* 8, 1959.
- Droysen, D.: *Die Saiteninstrumente des frühen und hohen Mittelalters*. Diss. phil. Hamburg 1961. mschr. (Druck in Vorbereitung)

- Edler, H.: f-Modelle alter Meistergeigen. Siegburg 1970.
- Egan, P.: Concert scenes in musical paintings of the Italian Renaissance. — *Journal of the American Musicological Society* 14, 1961.
- Ehmann, W.: Das Musizierbild der deutschen Kantorei im 16. Jahrhundert. — Festschrift für Max Seiffert. Hrsg. v. H. Bessler, Kassel 1938.
- Ehrlich, A.: Die Geige in Wahrheit und Fabel. Leipzig 1922.
- Elsner, A.: Untersuchung der instrumentalen Besetzungspraxis der weltlichen Musik im 16. Jahrhundert in Italien. Diss. phil. Berlin 1935.
- Emmanuel, M.: The creation of the violin and its consequences. — *MQ* 23, 1937.
- Engel, C.: Researches into the early history of the violin family. London 1838.
- Engelke, B.: Agricola — *MGG* 1, 1949/50.
- Engelbrecht, C.: Eine Sonate con voce von Giovanni Gabrieli. — Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956. Kassel 1957.
- Epstein, P.: Heinrich Litzkau. — *ZfMw* 12, 1929.
- Eras, R.: Die ursprüngliche Bauweise und Mensurierung von Streichinstrumenten. — *MF* 13, 1960, H. 3.
- Eras, R.: Interessiert den modernen Geigenbauer noch die ursprüngliche Bauweise der Streichinstrumente? — *Das Musikinstrument* 10, 1961, H. 5.
- Ernst, F.: Die Spielleute im Dienste der Stadt Basel im ausgehenden Mittelalter. Diss. phil. Basel 1945.
- Ewers, H. H. und Poritzki, J. E.: Musik im Bild. München 1914.
- Falke, K.: Von alten und neuen Geigen. Leipzig 1916.
- Farga, F.: Geigen und Geiger. Zürich 1940.
- Federhofer, H.: Grazer Geigen- und Lautenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts. — *Blätter der Heimatkunde* 25, 1951.
- Fellerer, K. G.: Conforti. — *MGG* 2, 1952.
- Fétis, F.-J.: Antoine Stradivari précédé de Recherches historiques et critiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet. Paris 1856.
- Fétis, F.-J.: Notice biographique sur Nicolo Paganini suivie de l'analyse de ses ouvrages et précédé d'une esquisse de l'histoire du violon. Paris 1851.
- Finlay, J. F.: Musical instruments in 17th century Dutch paintings. — *GSJ* 4, 1953.
- Foffa, O.: Pellegrino da Montichiari. Brescia 1937.
- Frei, S. und W.: Mittelalterliche Schweizermusik. Bern 1967.
- Friedrich, W.: Die älteste türkische Beschreibung von Musikinstrumenten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Diss. phil. Breslau 1944.
- Frotschner, G.: Die Volksinstrumente auf Bildwerken des 16. und 17. Jahrhunderts. — Festschrift für Max Seiffert. Hrsg. v. H. Bessler, Kassel 1938.
- Fryklund, D.: Einige deutsche Ausdrücke für Geige. — Festschrift für Axel Erdmann. Uppsala 1913.
- Fuchs, A.: Die Musikdarstellungen am Sebaldusgrab Peter Vischers mit einem Überblick über die Musikdarstellungen der zeitgenössischen Nürnberger Meister Dürer, Krafft, Stoss, Flötner und der Illustratoren des Kaisers Maximilian. Dresden 1936.
- Fuchs, A.-Möckel, O.: Taxe der Streichinstrumente. Leipzig 1929–6/1960.
- Funk, H.: Martin Agricola. Wolfenbüttel 1933.
- Gaillard, P. A.: Philibert Jambe de Fer. — *MGG* 6, 1957.
- Galpin, F. W.: Old English instruments of music. London 1910.
- Geering, A.: Textierung und Besetzung in Ludwig Senfls Liedern. — *AfMw* 4, 1939.
- Geiringer, K.: Die Flankenwirbelinstrumente in der bildenden Kunst der Zeit zwischen 1300–1500. Diss. phil. Wien 1923. mschr.
- Geiringer, K.: Musical instruments, their history in western culture. London 1953.

- Geisberg, M.: Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. München 1930.
- Gerhartz, K.: Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart. Diss. phil. Bonn 1922, mschr.
- Gerhartz, K.: Zur älteren Violintechnik. — ZfMw 6, 1924.
- Göthel, F.: Das Violinspiel Ludwig Spohrs. Diss. phil. Berlin 1935.
- Göthel, F.: Zur Praxis des älteren Violinspiels. — Festschrift A. Schering zum 60. Geburtstag, Hrsg. v. H. Osthoff, Berlin 1937.
- Goldron, R.: Der Humanismus und die Musik. Lausanne 1966.
- Greilsamer, L.: L'anatomie et la physiologie du violon. Paris 1924.
- Greulich, M.: Beiträge zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im 16. Jahrhundert. Diss. phil. Berlin 1934.
- Grillet, L.: Les ancêtres du violon. Paris 1901.
- Haberl, F.: Cäcilia. — MGG 2, 1952.
- Hajdecki, A.: Die italienische Lira da braccio. Eine kunsthistorische Studie zur Geschichte der Violine. Mostar 1892. Nachdr. Amsterdam 1965.
- Hammerich, A.: Das musikhistorische Museum zu Kopenhagen. Kopenhagen 1911.
- Hammerstein, R.: Instrumenta Hieronymi. — AfMw 16, 1959.
- Hammerstein, R.: Die Musik der Engel. München 1964.
- Hammerstein, R.: Die Musik am Freiburger Münster. — AfMw 9, 1952.
- Hart, G.: The violin, its makers and their imitators. London 1875.
- Haubensack, O.: Ursprung und Geschichte der Geige. Marburg 1930.
- Hayes, G. R.: Musical instruments and their music 1500–1750. Oxford 1930.
- Heartz, D. L.: Sources and Forms of the French instrumental Dance in the Sixteenth Century. Diss. phil. Harvard 1957. mschr.
- Henley, W.: Universal dictionary of violin and bow makers. London 1959–60.
- Heron–Allen, E.: De fidiculis bibliographia. London 1890–94.
- Herzfeld, F.: Unsere Musikinstrumente. Darmstadt 1954.
- Heissmeyer, A.: Apoll und der Apollonkult seit der Renaissance. Diss. phil. Tübingen 1967.
- Hess, A.: Italian Renaissance paintings with musical subjects. New York 1952.
- Hill, W. A., A. F. und A. E.: Antonio Stradivari. London 1902.
- Hind, A. M.: Catalogue of early Italian engravings preserved in the departement of prints and drawings in the British Museum. London 1909.
- Hind, A. M.: Engravings in England in the sixteenth and seventeenth centuries. Cambridge 1952 ff.
- Hinks, R.: Michelangelo Merisi da Caravaggio. London 1952.
- Högler, F.: Das Instrumentarium der Gotik. — Die Musik-Erziehung 2, 1950.
- Hollstein, F. W.: Dutch Engravings, Etchings and Woodcuts. Amsterdam 1949 ff.
- Hollstein, F. W.: German Engravings, Etchings and Woodcuts. Amsterdam 1954 ff.
- Horsley, I.: Ortiz. — MGG 10, 1962.
- Huggins, M. L.: G. P. Maggini. London 1892 2/1961.
- Hüschen, H.: Artes Liberales. — MGG 1, 1949/50.
- Hüschen, H.: Hieronymus de Moravia. — MGG 6, 1957.
- Jacquot, J.: La lutherie en Lorraine. Paris 1912.
- Jalovec, K.: Böhmisches Geigenbauer. Prag 1959.
- Jalovec, K.: Deutsche und österreichische Geigenbauer. Prag 1967.
- Jalovec, K.: Italienische Geigenbauer, Prag 1957.
- Jeans, S. und Oldham, G.: The drawings of musical instruments in MS Add. 30342 at the BM. — GSJ, 13, 1960.
- Jselin, D. J.: Biagio Marini. Sein Leben und seine Instrumentalwerke. Hildburghausen 1930.

- Kaminski, W.: *Skrzypce polskie*. Krakow 1969.
- Kämper, D.: *Studien zur instrumentalen Ensemblekunst in Italien*. — *Analecta Musicologica* Bd. 10. Köln, Wien 1970.
- Kinsky, G.: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln*. Köln 1912.
- Kinsky, G.: *Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig 1929.
- Koczirz, A.: *Über die Fingernageltechnik bei Saiteninstrumenten*. — *Studien zur Musikgeschichte*. Festschrift für Guido Adler. Wien 1930.
- Koczirz, A.: Vorwort zu Hans Judenkünigs „Introductio“. — *DTÖ* 37, Wien 1911.
- Kolneder, W.: *Die musikalisch-soziologischen Voraussetzungen der Violinenentwicklung*. — Festschrift J. Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag. Bonn 1967.
- Kolneder, W.: *Das Buch der Violine*. Zürich 1972.
- Komma, K. M.: *Musikgeschichte in Bildern*. Stuttgart 1961.
- Koschinsky, F.: *Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert, unter Berücksichtigung des Breslauer Kunstschaflens dieser Zeit*. Diss. phil. Breslau 1931.
- Kruger, H.: *Die Verstimmung auf Saiteninstrumenten*. — Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel 1959.
- Kunze, S.: *Die Entstehung des Concerto-Prinzips im Spätwerk Giovanni Gabrielis*. — *AfMw* 21, 1964.
- Layer, A.: *Kaspar Tieffenbrugger*. — *Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben* 4, München 1955.
- Leichtentritt, H.: *Instrumente im Zeitalter Josquins*. — *ZdIMG* 7, 1905.
- Leichtentritt, H.: *Was lehren uns die Bildwerke des 14. – 17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit*. — *SdIMG* 7, 1906.
- Leipp, E.: *Le violon*, Paris 1965.
- Lesure, F.: *Les orchestres populaires à Paris vers la fin du XVI^e siècle*. — *Revue de Musicologie* 35–37, 1953–55.
- Lesure, F.: *La facture instrumentale à Paris au 16^e siècle*. — *GSJ* 7, 1954.
- Lesure, F.: *Notes sur la facture du violon en France au 16^e siècle*. — *La Revue Musicale* 36, 1955.
- Lesure, F.: *Trichet*. — *MGG* 13, 1966.
- Lesure, F.: *Musik und Gesellschaft im Bild*. Kassel 1966/67.
- Ling, J.: *Nyckelharpan*. Stockholm 1967.
- Lütgendorff, W. L. Freiherr v.: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M. 1904.
- Marbach, T.: *Das Musikstück in der holländischen Malerei*. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1945. mschr.
- Major, E. und Gradmann, E.: *Urs Graf*. Basel 1954.
- Marcuse, S.: *Musical Instruments. A comprehensive dictionary*. USA 1964. London 1966.
- Marcuse, S.: *Musical Instruments*. Yale University Collection. Garden City 1964.
- Marle, R. van: *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance*. Den Haag 1931–1932.
- Marks, F. G.: *The evolution of multiple-stop technique in seventeenth century violin music*. Masterthesis University of California, 1957. mschr.
- Massenkeil, R.: *Compendium musicae des René Descartes 1618*. — Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel 1959.
- Mendelssohn, H.: *Die musizierenden Engel in der bildenden Kunst*. Berlin 1907.
- Merian, W.: *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*. Leipzig 1927.
- Meyer, E. H.: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts*. Kassel 1934.
- Moreck, C.: *Die Musik in der Malerei*. München 1924.
- Moser, A.: *Der Violino piccolo*. — *ZfMw* 1, 1918.
- Moser, A.: *Geschichte des Violinspiels*. Berlin 1923.
- Moser, H. J.: *Die Symbolbeigaben des Musikbildes*. — Festschrift für Max Seiffert. Hrsg. v. H. Bessler, Kassel 1938.

- Möckel, O., Winckel, F.: Die Kunst des Geigenbaus. Hamburg 3/1967.
 Möckel, O.: Geigensammlungen. — Der Sammler 2, 1928.
 Möller, M.: Giovanni Paolo Maggini. — Violin and Violinists 19, 1958, no. 5.
 Möller, M.: The violin-makers of the Low Countries. Amsterdam 1955.
 Mucchi, A. M.: Gasparo da Salò. Milano 1940.
 Musper, T.: Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten. Stuttgart 1964.
- Nef, K.: Zur Forschung über ältere Instrumentalmusik. — Festschrift zum zweiten Kongress der Internationalen Musikgesellschaft. Basel 1906.
 Nef, K.: Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Basel 1902.
 Nef, K.: Unsere Musikinstrumente. Leipzig 1926.
 Niederheitmann, F.: Cremona, eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihre Instrumente. Leipzig 1877.
 Niemöller, H. W.: Luscinius. — MGG 8, 1960.
- Palisca, C. V.: Cerreto. — MGG 2, 1952.
 Palisca, C. V.: Lanfranco. — MGG 8, 1960.
 Palisca, C. V.: Galilei. — MGG 4, 1955.
 Palisca, C. V.: Vincentino. — MGG 13, 1966.
 Parigi, L.: I disegni musicali del Gabinetto degli Uffizi. Firenze 1951.
 Pasquali, G. und Principe, R.: Il Violino, Milano 1939.
 Peluzzi, E.: Pratica e tecnica della lira da braccio. — RMI 45, 1941.
 Peluzzi, E.: Chi fu l'inventore del violino. — RMI 45, 1941.
 Persijn, J.: Origine du mot violon. La Haye 1937.
 Petzold, R.: Zur sozialen Stellung des Musikers im 17. Jahrhundert. — Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel 1959.
 Pietzsch, G.: Virdung. — MGG 13, 1966.
 Pietzsch, G.: Bildung und Aufgabe des Kantors im Mittelalter und Frühprotestantismus. — Die Musikpflege 4, 1933/34.
 Pigler, A.: Barockthemen. Budapest 1956.
 Pincherle, M.: An illustrated history of Music. New York 1959.
 Pincherle, M.: Feuilletts d'histoire du violon. Paris 1927.
 Plamenac, D.: An unknown violin tablature of the early 17th century. — Papers of the American Musicological Society. Boston 1941.
 Pougin, A.: Le Violon. Paris 1924.
 Prunières, H.: La musique de la chambre et de l'écurie sous la régné de François I. — L'année musicale 1, 1911.
 Prunières, H.: Exposition de la musique française. Paris 1934.
- Raupp, J.: Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente. Bautzen 1963.
 Raupp, J.: Sorbische Musik. Bautzen 1966.
 Ravizza, V.: Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien. Bern 1970.
 Rebs, A.: Anleitung zum Lackieren von Streichinstrumenten. Utrecht 2/1972.
 Redlich, H. F.: Banchieri. — MGG 1, 1949/50.
 Reger, W.: Stuttgarter Festzüge. Zulassungsarbeit der Musikhochschule Stuttgart. Stuttgart 1966. mschr.
 Reichert, G.: Falck — MGG 3, 1954.
 Riechers, A.: Die Geige und ihr Bau. Leipzig 1912. 6/1922.
 Riedel, H.: Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Bonn 1963.

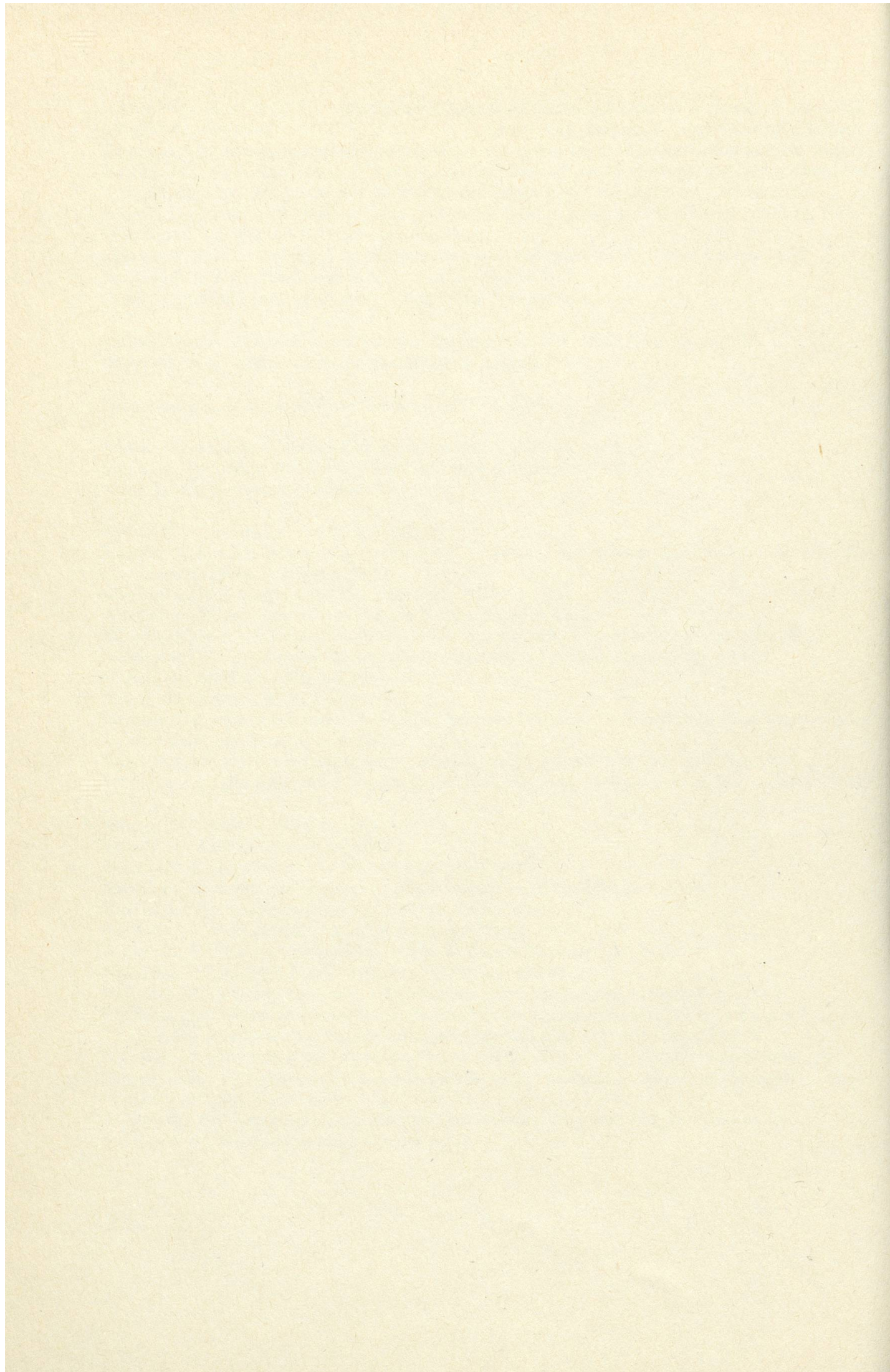
- Rittmeyer-Jselin, D.: Das Rebec. Ein Beitrag zur Geschichte unserer Streichinstrumente. – Festschrift für Karl Nef zum 60. Geburtstag. Leipzig 1933.
- Rogowski, B.: Die Entwicklung der Streichinstrumententechnik als Vorstufe zur Technik der Violine. Diss. phil. Wien 1935. mschr.
- Rödig, H.: Geigenbau in neuer Sicht. Frankfurt a. M. 1962.
- Roussel, A.: Grundlage der Geige und des Geigenbaus. Frankfurt a. M. 1965.
- Rubardt, P.: Streichinstrumente des 17. und 18. Jahrhunderts mit originaler Mensur. – Beiträge zur Musikwissenschaft 7, 1965.
- Rühlmann, J.: Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882.
- Ruhnke, M.: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusik-Kollegien. Berlin 1963.
- Russel, T.: The violin scordatura. – The Musical Quarterly 24, 1938.
- Ruth-Sommer, H.: Alte Musikinstrumente. Ein Leitfaden für Sammler. Berlin 1961.
- Sacchi, F.: La prima comparsa della parola Violino. – Gazzetta Musicale di Milano 46, 1891.
- Sachs, C.: Die Musikinstrumente, Breslau 1923.
- Sachs, C.: The history of the musical instruments. New York 1940.
- Sachs, C.: Handbuch der Musikinstrumente. Berlin 1919.
- Sachs, C.: World history of the dance. London 1938.
- Sandberger, A.: Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Leipzig 1894.
- Sandys, A. und Forster, S. A.: The history of the violin. London 1864.
- Sartori, C.: Bibliografia della musica strumentale Italiana. Firenze 1952.
- Sartori, C.: Rognoni. – MGG 9, 1959.
- Sauerlandt, M.: Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei. Leipzig 1922.
- Seiffert, M.: Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesangs und den Ursprung des Musikkupferstiches. – AfMw 1, 1918/19.
- Seiffert, A.: Eine Theorie der Geige. – AfMw 5, 1922.
- Senn, W.: Forschungsaufgaben zur Geschichte des Geigenbaues. – Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bamberg 1953. Kassel 1954.
- Senn, W.: Maggini. – MGG 8, 1960.
- Senn, W.: Streichinstrumentenbau. – MGG 12, 1966.
- Senn, W.: Violine. – MGG 13, 1966.
- Senn, W.: Wandel des Geigenklanges seit dem 18. Jahrhundert. – Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Hamburg 1956. Kassel 1957.
- Sieber, F.: Volk und volkstümliche Motivatik im Festwerk des Barocks. Dargestellt an Dresdner Bildquellen. Berlin 1960.
- Simon, A.: Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker. Diss. phil. Zürich 1916.
- Sonner, R.: Arbeau. – MGG 1, 1949/50.
- Springer, H.: Der Anteil der Instrumentalmusik an der Literatur des 14. bis 16. Jahrhunderts. – ZIMG 1910/11.
- Schaal, R.: Die Musikinstrumentensammlung von R. Fugger d. J. – AfMw 21, 1964.
- Schebeck, E.: Der Geigenbau in Italien und sein deutscher Ursprung. Prag 1874.
- Schering, A.: Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16. Jahrhundert. – ZIMG 13, 1910/11.
- Scheuerleer, G.: Iconography of musical instruments. – ZIMG 12, 1911.
- Schlesinger, K.: Instruments of the modern orchestra and early record of the precursors of the violin family. London 1910.
- Schlosser, J. v.: Die Sammlung alter Musikinstrumente. Wien 1920.
- Schneider, M. F.: Alte Musik in der bildenden Kunst Basels. Basel 1941.
- Schramm, A.: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Leipzig 1920–1943.
- Schünemann, G.: Geschichte der deutschen Schulmusik. Leipzig 1932.

- Schünemann, G.: Die Violine. — Deutsches Museum 12, 1940.
- Schuler, M.: Mareschall. — MGG 8, 1960.
- Schultz, H.: Instrumentenkunde. Leipzig 1954.
- Starcke, H.: Die Geige und ihre Entstehung, Verfertigung und Bedeutung. Die Behandlung und Erhaltung aller Bestandteile und die Meister der Geigen- und Lautenbaukunst. Dresden 1884.
- Stevens, D.: Seventeenth-Century Italian Instrumental Music in the Bodleian library. — AM 16, 1954.
- Stoeving, P.: The story of the violin. London 1904.
- Straeten, E. S. v. d.: History of the violin, its ancestors and collateral instruments. Kassel 1933.
- Straeten, E. S. v. d.: The Romance of the Fiddle. London 1911.
- Strunk, O.: Source Readings in music history, New York 1950.
- Tervarent, G. de: Attributs et symbols dans l'art profane 1450–1600. Genf 1958–1959.
- Tottmann, A. K.: Führer durch die Violinliteratur. Leipzig 1934.
- Untersteiner, A.: L'Invenzione del violino. — RMI 11, 1904.
- Vannes, R.: Essai sur la naissance du premier violon. — RMI 11, 1904.
- Vendel, F. N.: Gamler Violiner og deres Bymestre. Kopenhagen 1927.
- Vidal, A.: Les instruments à archet. Paris 1876.
- Walker, D. P.: Bottrigari. — MGG 2, 1952.
- Wallner, B. A.: Die Bilder zum achtzeiligen Totentanz. Ein Beitrag zur Musikikonographie des 15. Jahrhunderts. — ZfMw 6, 1923.
- Wasielewski, W. J. v.: Die Collection Philidor. — VfMw 1, 1885.
- Wasielewski, W. J. v.: Die Violine und ihre Meister. Dresden 1869.
- Wasielewski, W. J. v.: Gaspard Duiffoprugcar. — Monatshefte für Musikgeschichte 15, 1883/84.
- Wasielewski, W. J. v.: Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. Berlin 1878.
- Wegner, M.: Apollon. — MGG 1, 1949–1951.
- Wegner, M.: Arion. — MGG 1, 1949–1951.
- Weinmann, K.: Ein unbekannter Traktat des Johannes Tinctoris. — Festschrift für Hugo Riemann zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. C. Mennicke. Leipzig 1909.
- Weizsäcker, H.: Studien zur deutschen Violinmusik im 17. Jahrhundert. Diss. phil. Prag 1924.
- Wenzinger, A.: Die Geige alter Mensur in der Kammermusik. — Zeitschrift für Hausmusik 5, 1936. H. 4.
- Wessely, O.: Hitzler. — MGG 6, 1957.
- Wessely, O.: Tübingensa. — MF 7, 1954.
- Westrup, J. A.: Monteverdi and the orchestra. ML 21, 1940.
- Winkel, F.: Analogien der Geigen- und Menschenstimme. — Musikblätter 4, 1950.
- Winkler, F.: Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Berlin 1936.
- Winterfeld, C. V.: John Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834.
- Winternitz, E.: The inspired musician. — The Burlington Magazine 100, 1958.
- Winternitz, E.: On Angel Concerts in the 15th century. MQ 49, 1963, no. 4.
- Winternitz, E.: Musicali stromenti. — Enciclopedia universale dell'arte, Venezia-Roma 1963.
- Winternitz, E.: Quattrocento-Intarsien als Quellen der Instrumentengeschichte. — Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958. Kassel 1959.
- Winternitz, E.: The school auf Gaudenzio Ferrari and the early history of violin. Varallo Sesia 1967.
- Winternitz, E.: The visual arts as a source for the history of music. — Report of the eighth congress New York 1961. Kassel 1961.
- Wünsch, W.: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren. Diss. phil. Prag 1937. mschr.
- Wustmann, R.: Musikalische Bilder. Leipzig 1907.

Zirnbauer, E.: Musik in der alten Reichstadt Nürnberg. Nürnberg 1965

Zinsli, P.: Niklaus Manuels Totentanz. Bern 1953.

Zulauf, M.: Der Musikunterricht in der Geschichte des Bernischen Schulwesens von 1528–1798. Bern 1934.





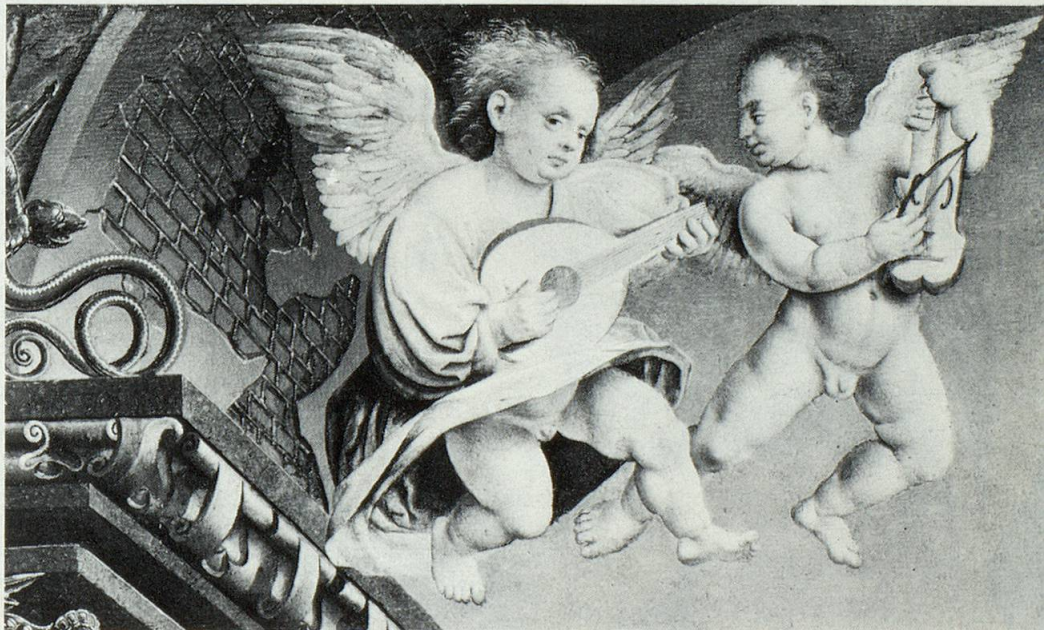
1



2



3



4

Abb. 1-4: Phantastische Streichinstrumente in Abbildungen bis um 1500.



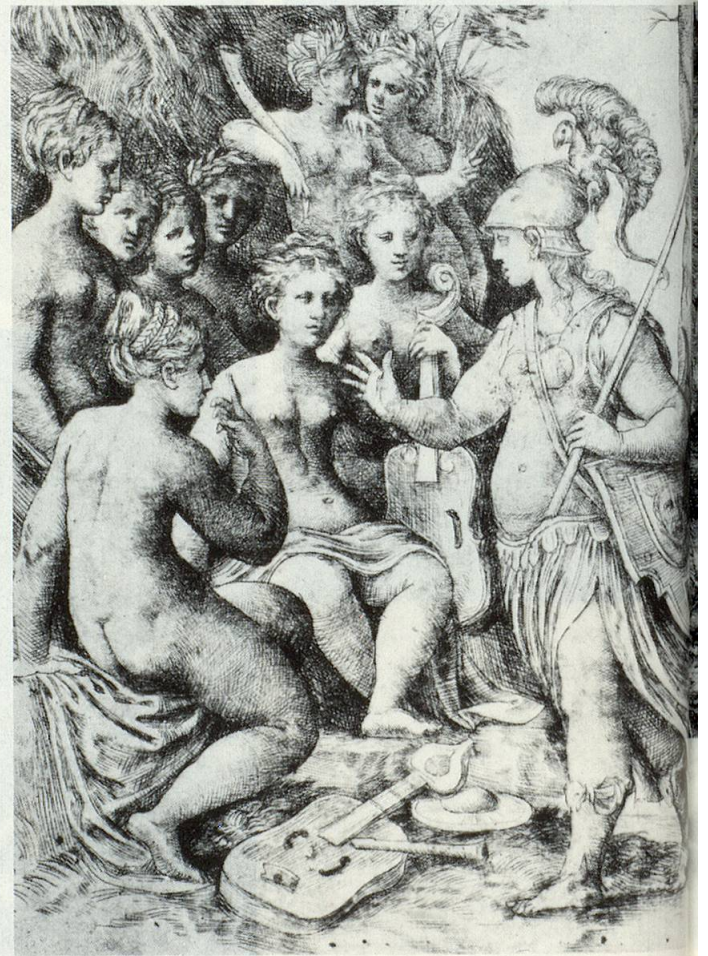
5



7



6



8

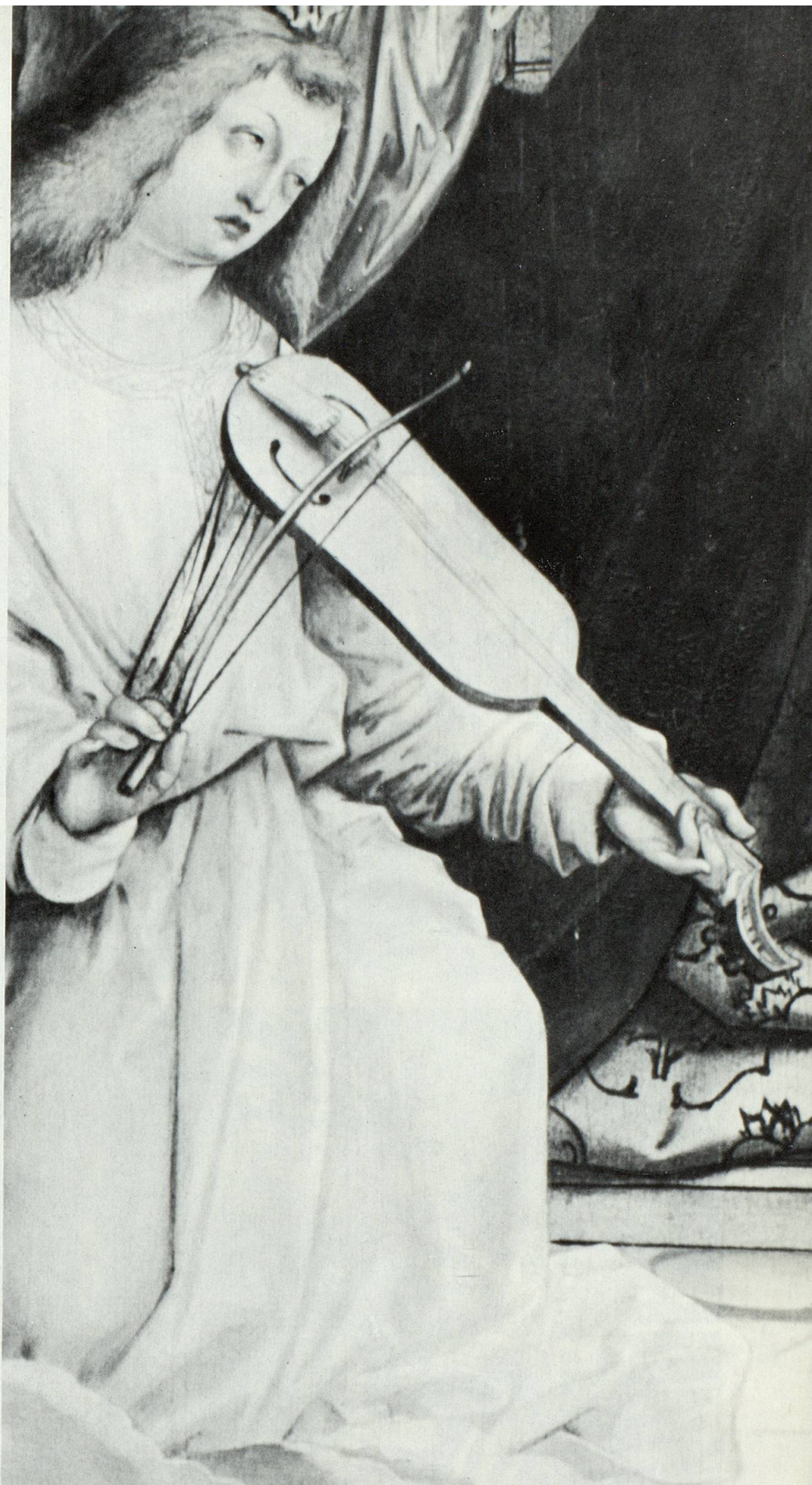
Abb. 5-8: Phantastische Streichinstrumente in Abbildungen bis um 1500.



9



11



10



12



15



13



16



14



17



19



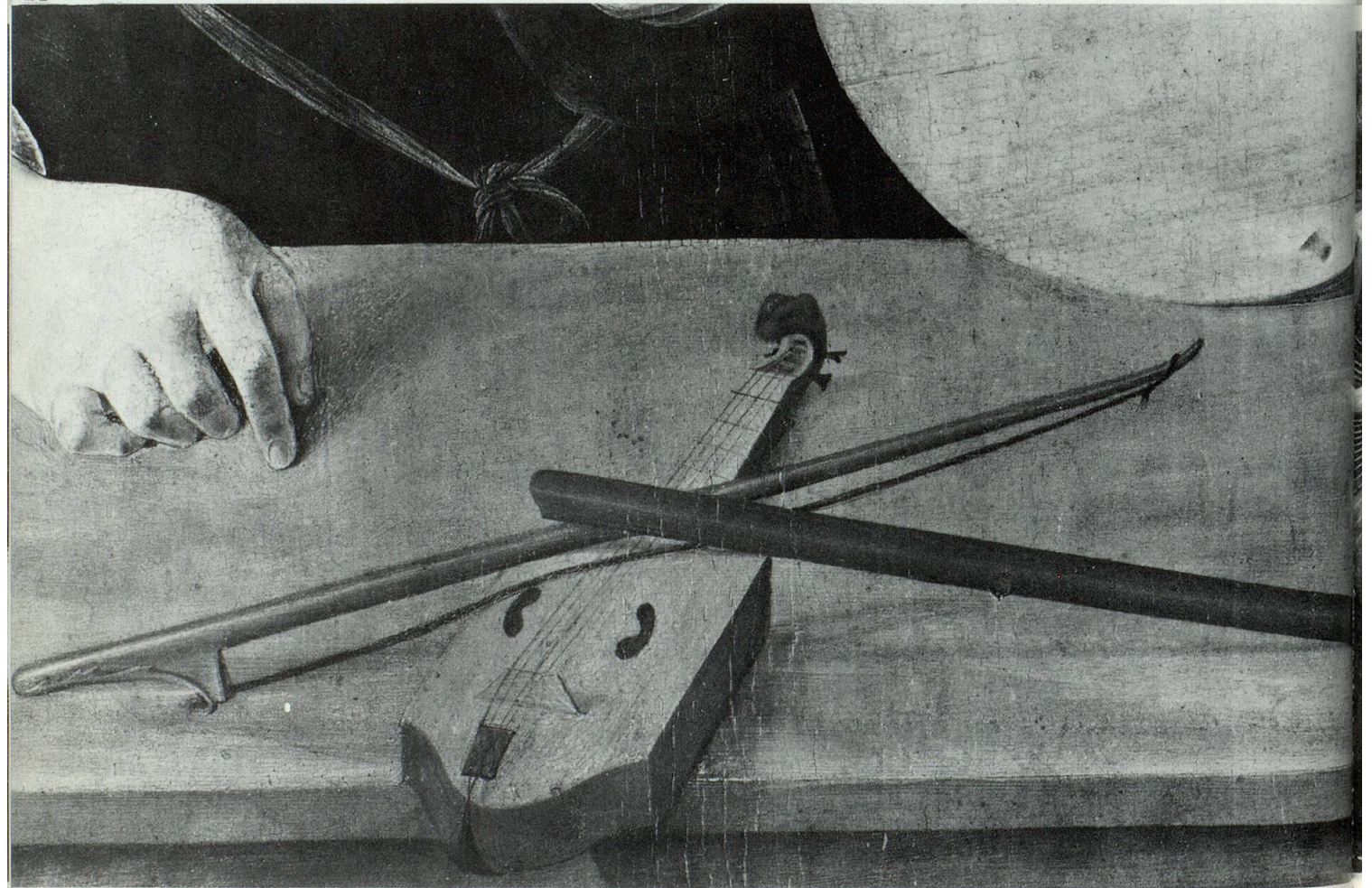
18



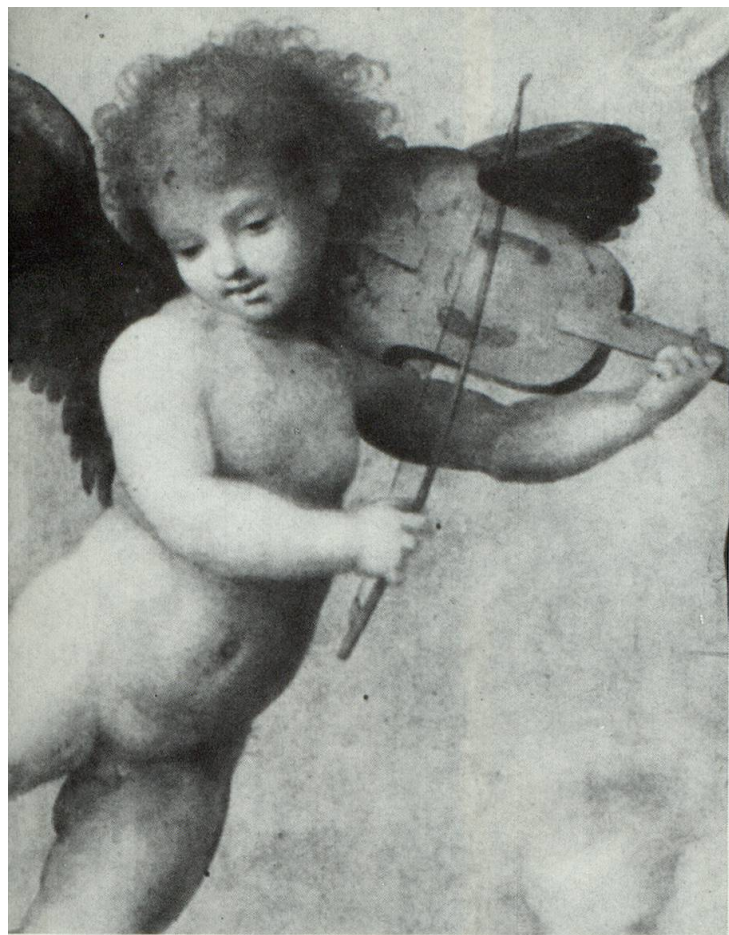
20



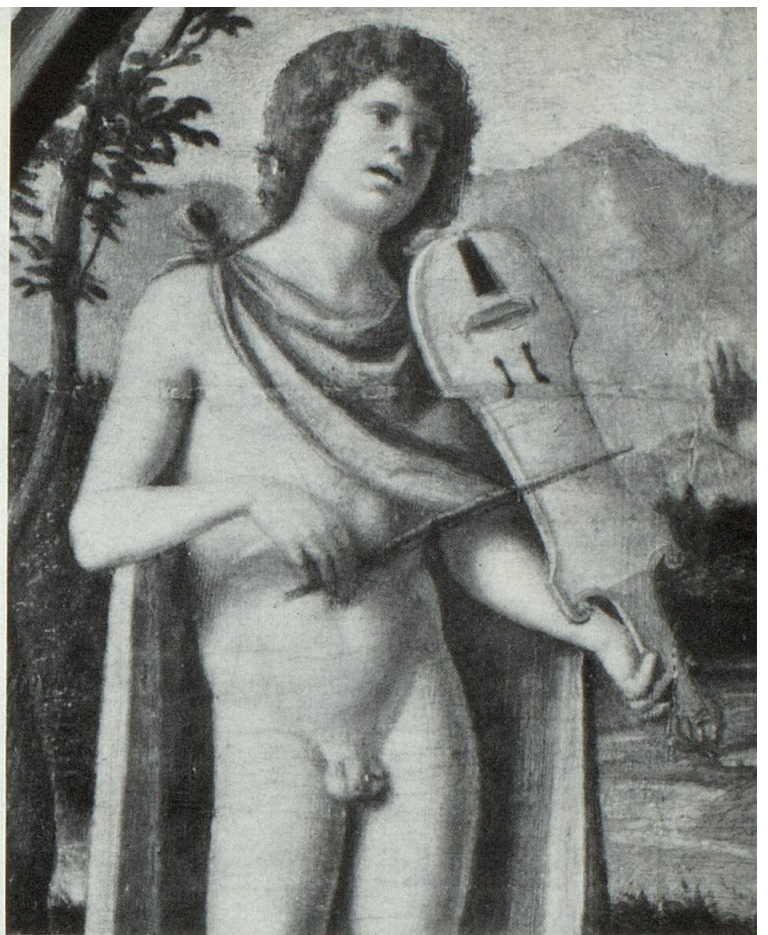
21



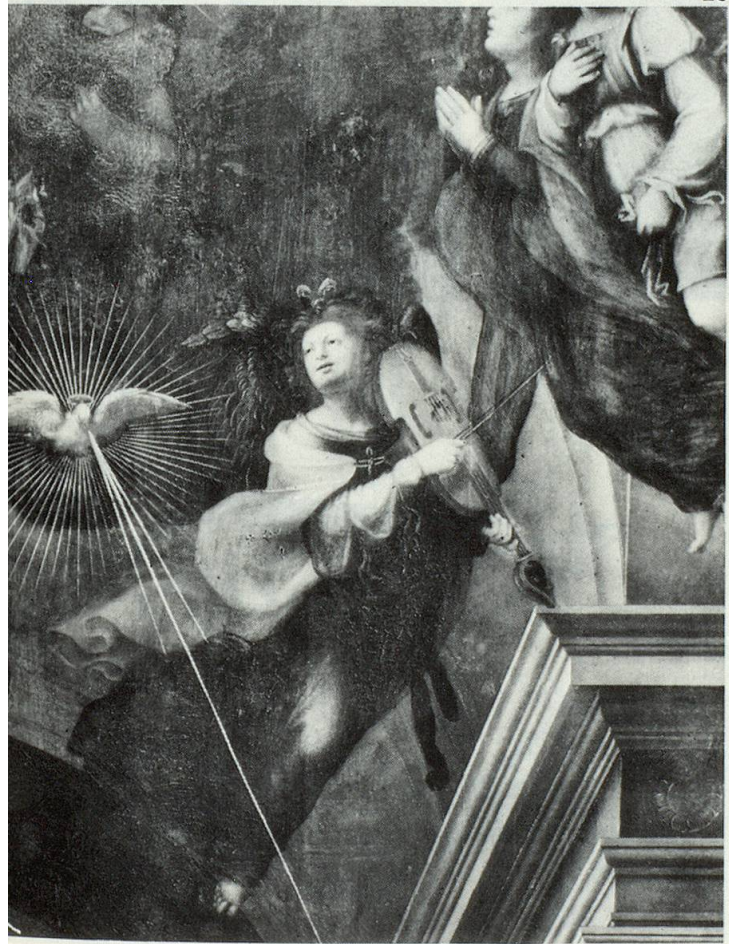
22



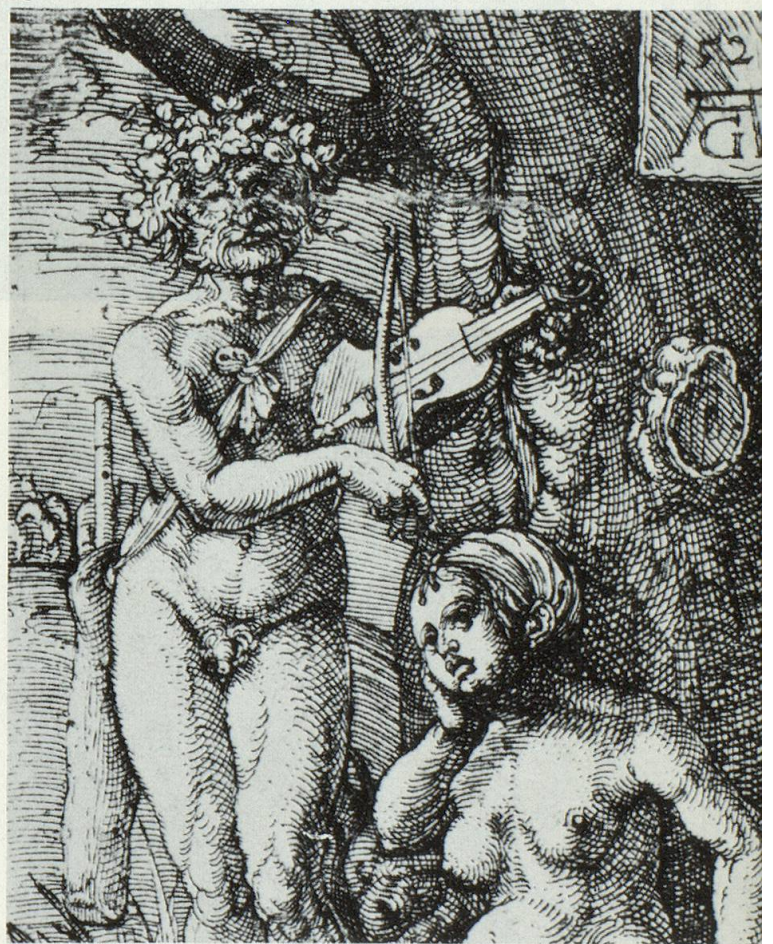
23



25



24



26

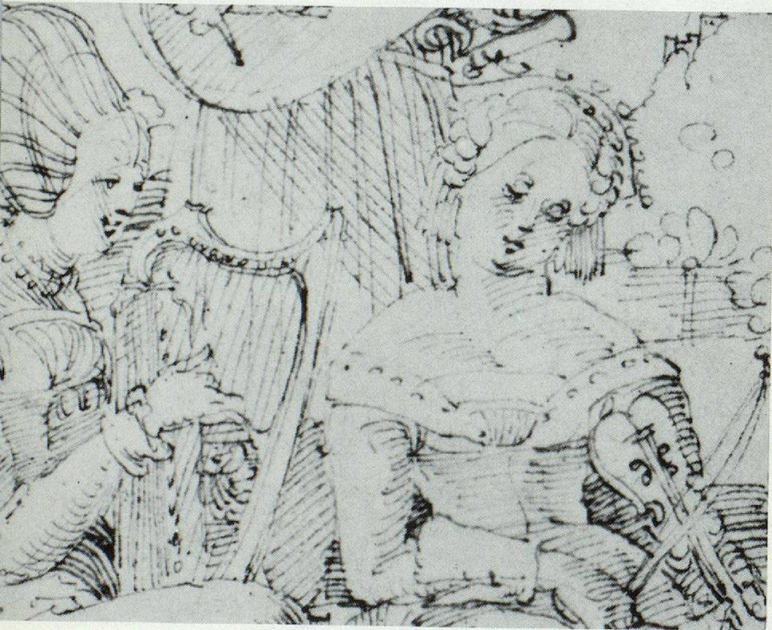
Abb. 23-26: Fidel. Pilzform in Abbildungen bis um 1530.



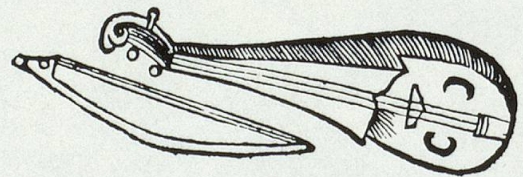
27



28



29



30

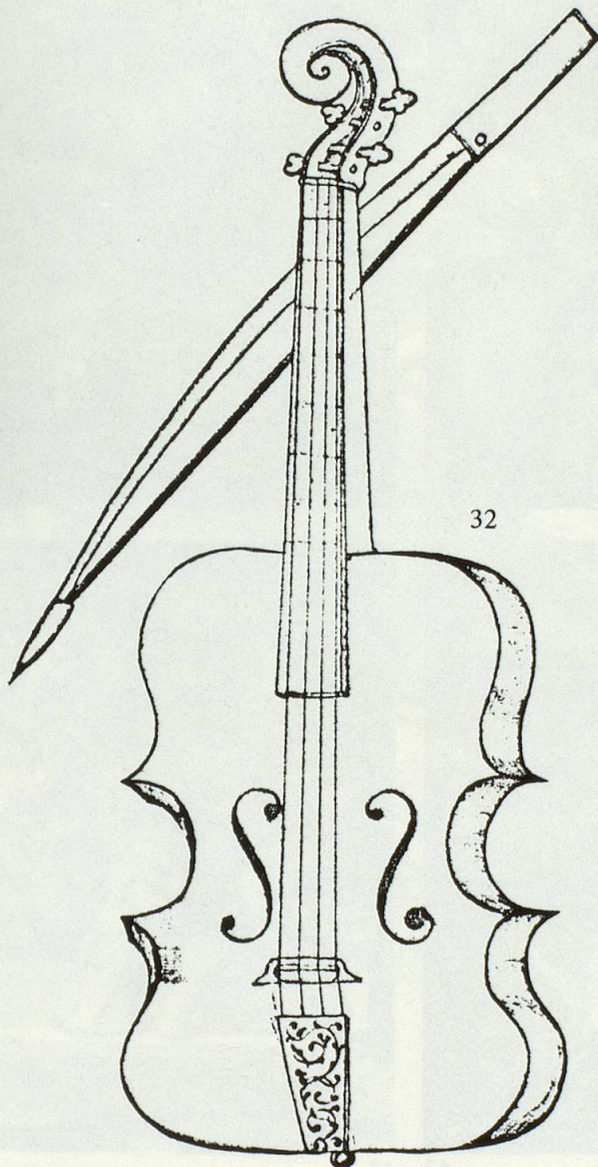




31



33



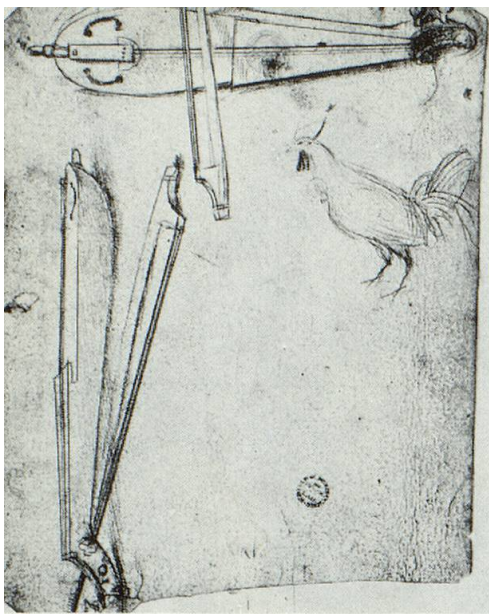
32



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43

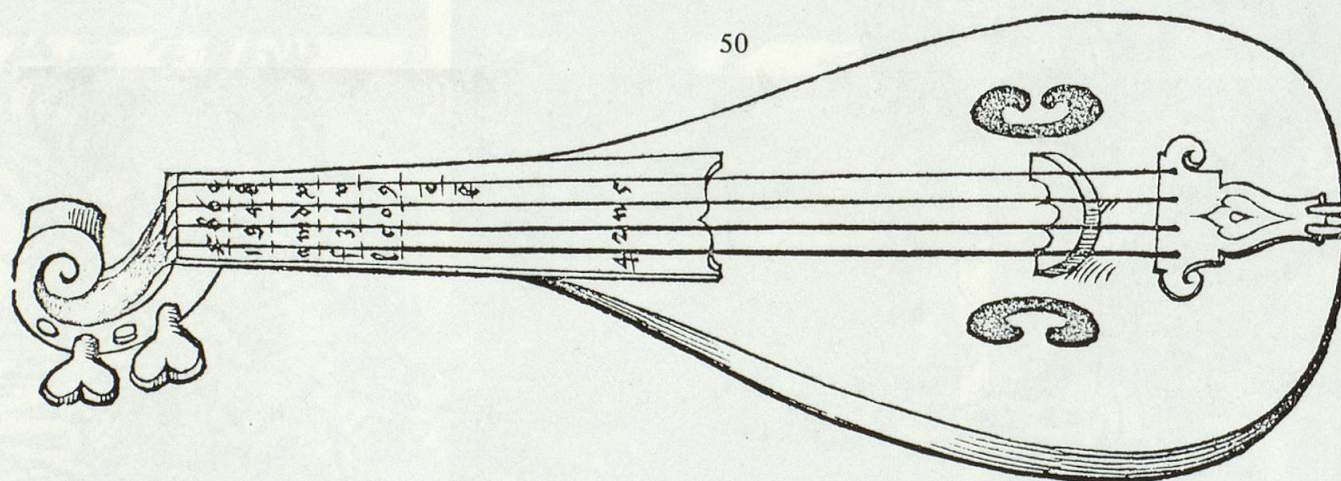
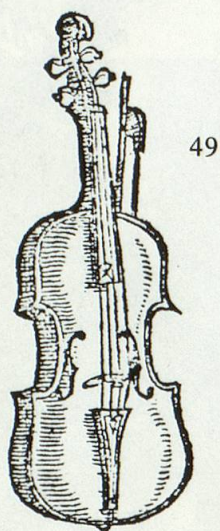
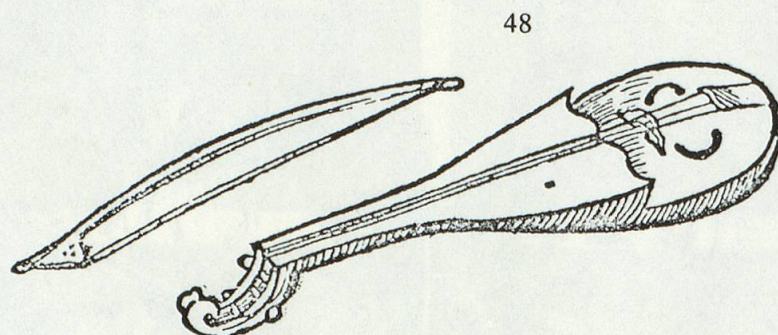
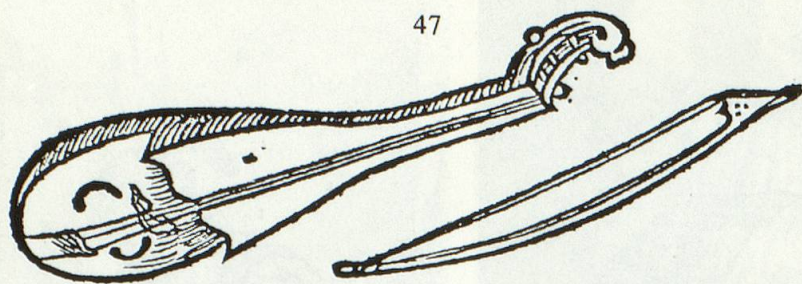


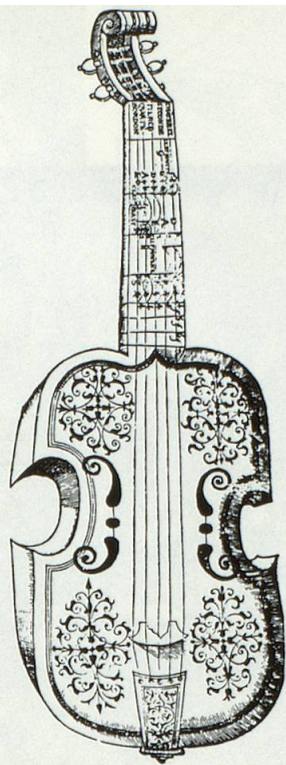
44 46



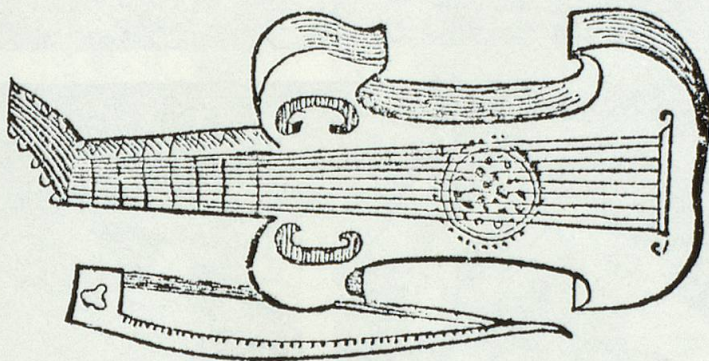
45



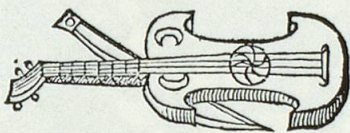




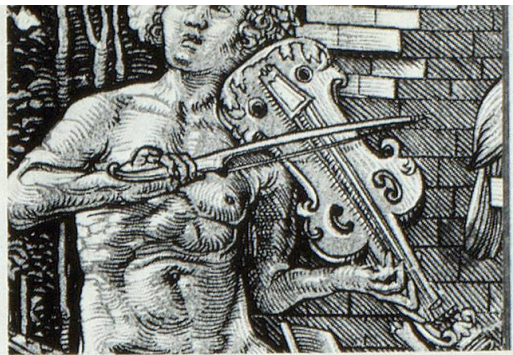
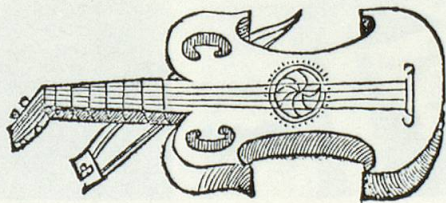
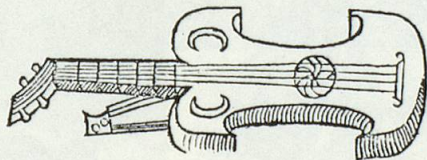
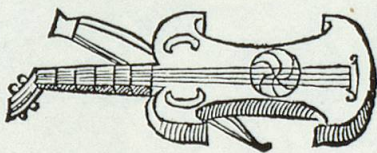
51



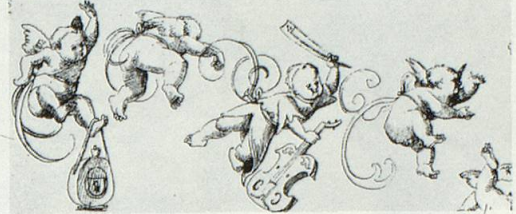
52



53



54



55



56



57



58



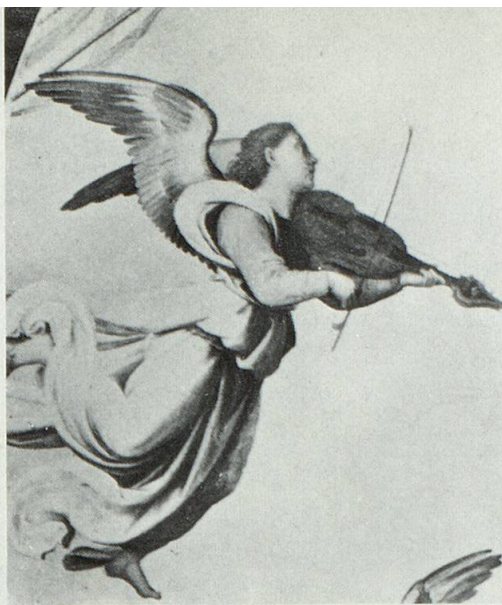
59



60



61



64



67



62



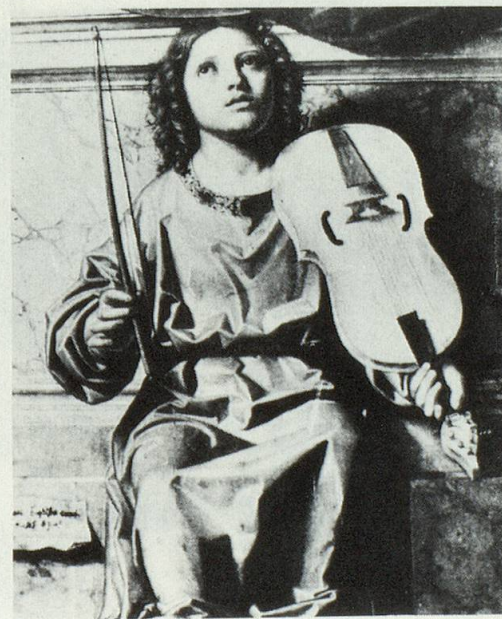
65



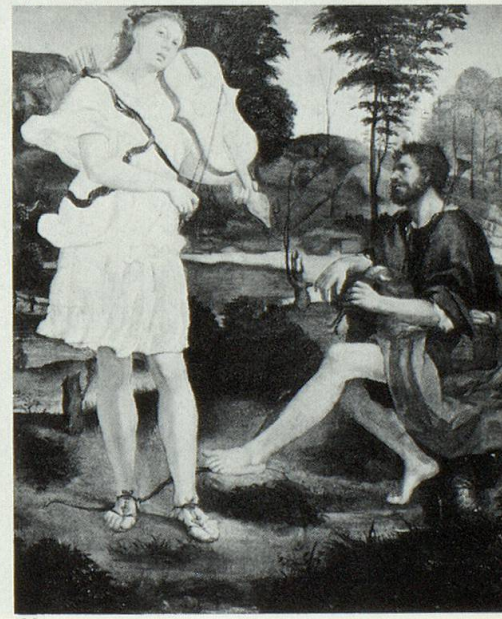
68



63



66



69



Abb. 70: Lira da braccio. Detail aus Gaudenzio Ferrari. Anbetung der Hirten. 1532 Vercelli.

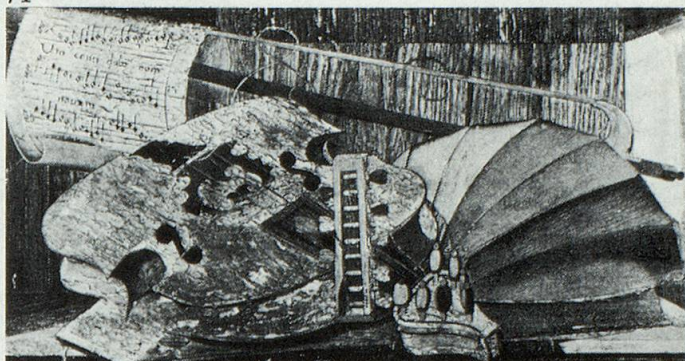
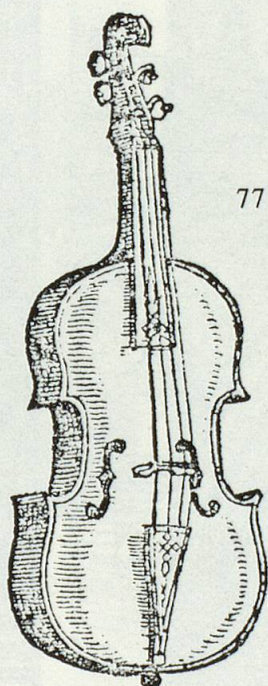
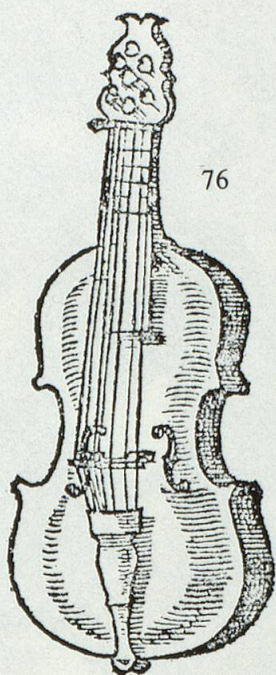


Abb. 71-77: Die Violinform bei der Lira da braccio mit Mittelbügeln in Abbildungen bis 1619.



79 80



82



81



Abb. 83: Die viersaitige Violine. Detail aus Bernadino Lanino. Maria mit Kind und musizierenden Engeln. 1522. Raleigh Museum.



84



85

Abb. 84-85: Polnische Geige in polnischen Abbildungen um 1500.



Abb. 86-87: Zur Verbreitung der Violine.



88



90



89



91



92



93



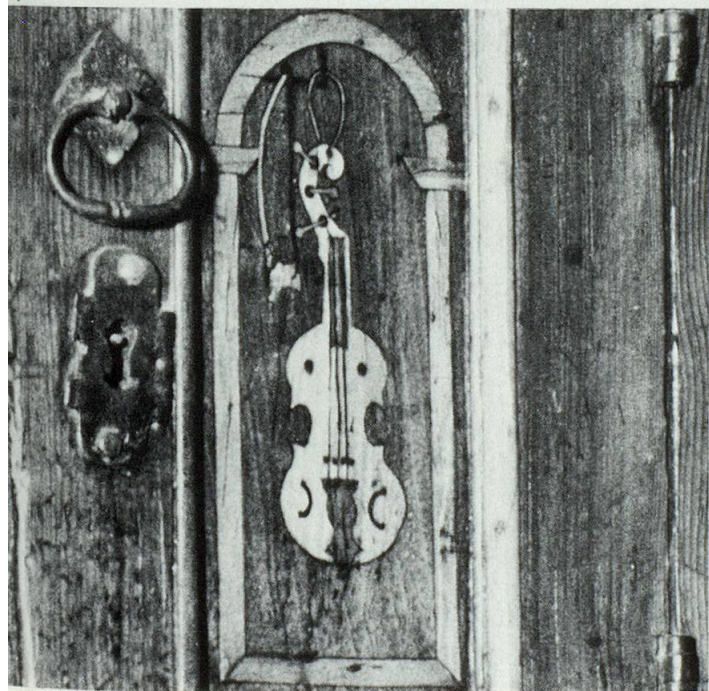
94



95



97



96



98

Abb. 96-98: Violine mit c- und punktförmigen Schallöchern oder mit einem quergelagerten c-Loch zwischen Steg und Griffbrett in Abbildungen bis um 1580.



99



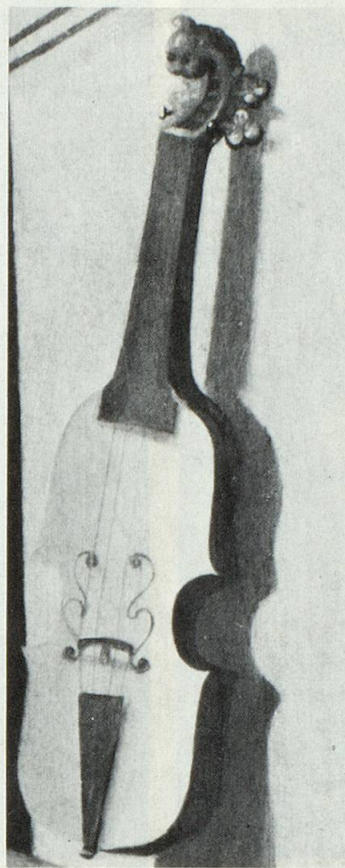
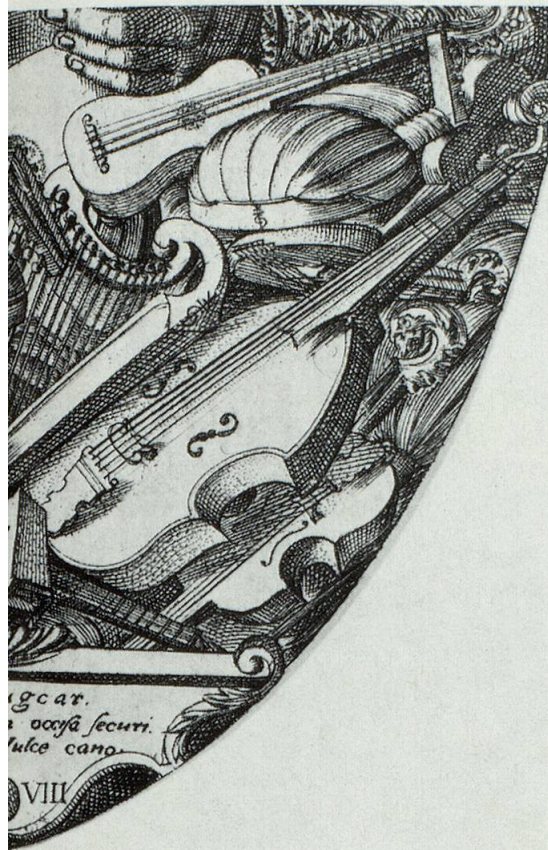
101



100



102



103 105

106



104



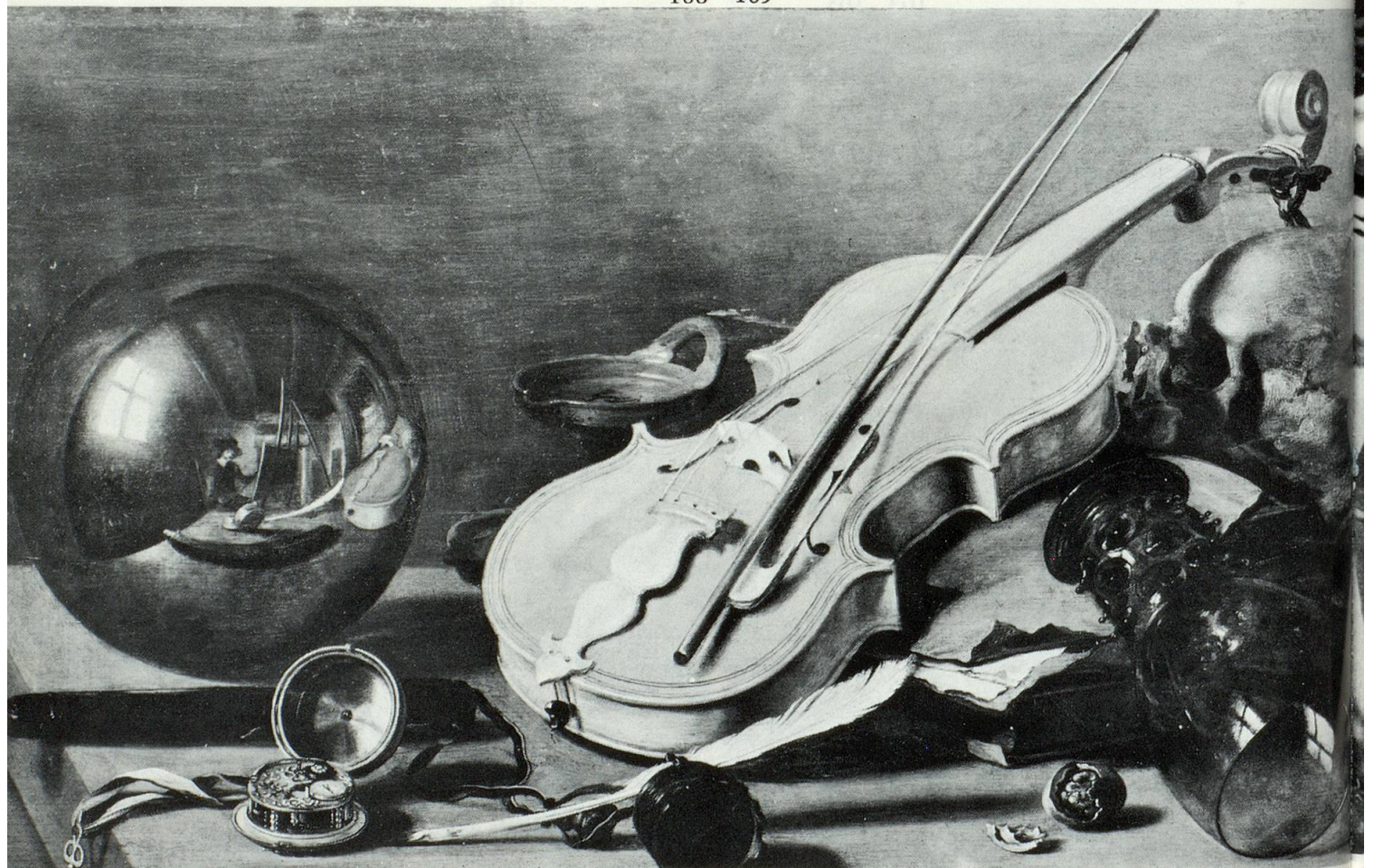
107



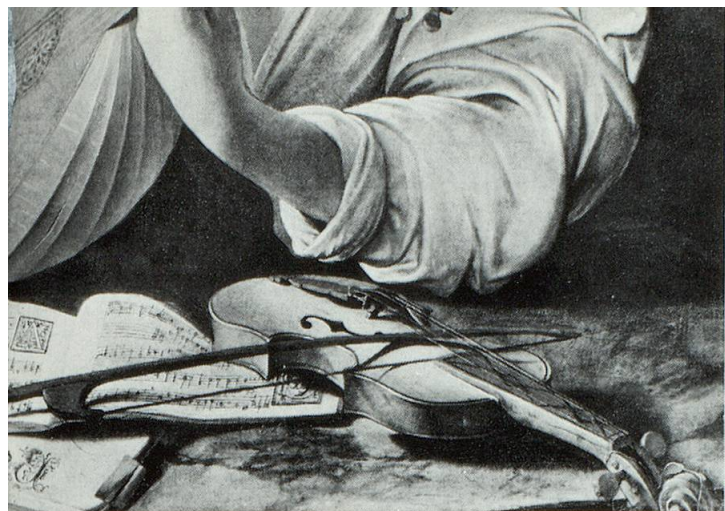
108



109



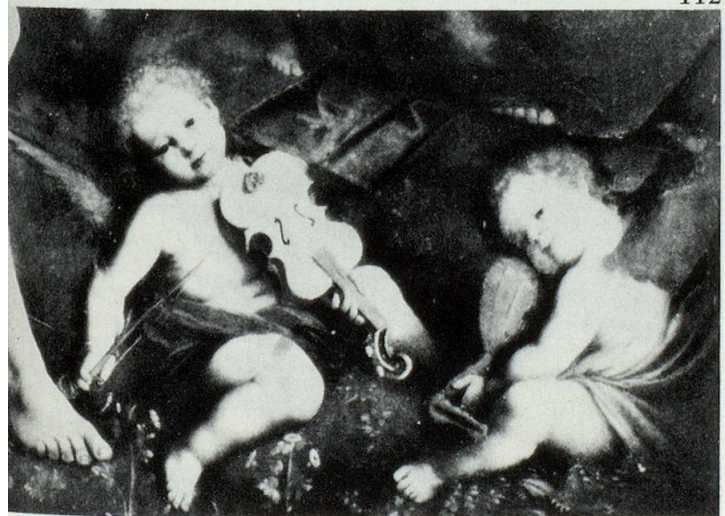
110



111



112



113



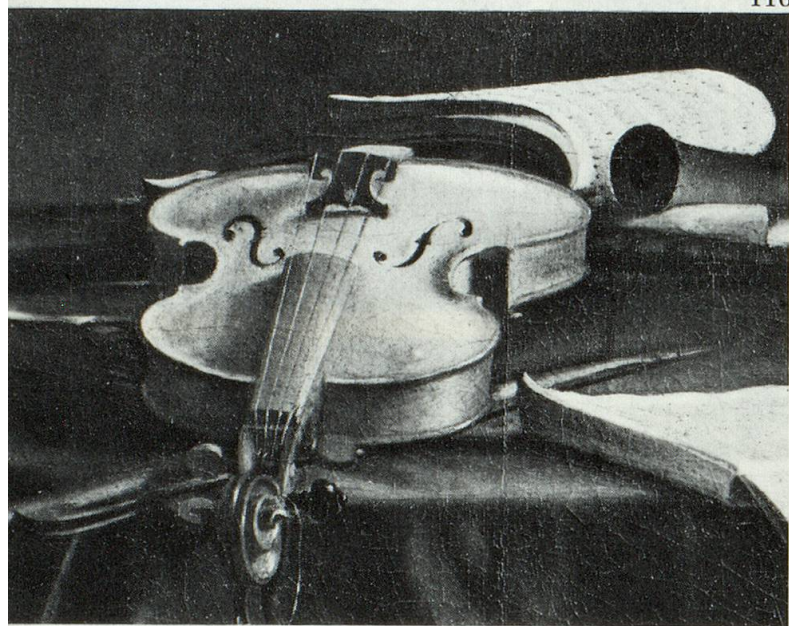
114



115



116



118



117

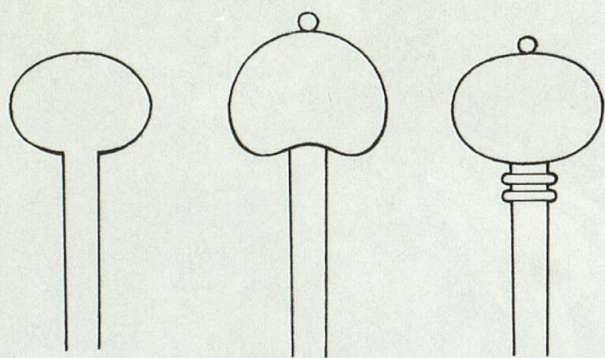


Abb. 116-118: Wirbelformen in Abbildungen um 1500 und 1601. Belege zu diesen und den folgenden Zeichnungen finden sich am Schluss des Bildteils.



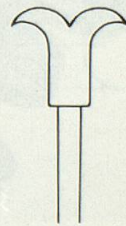
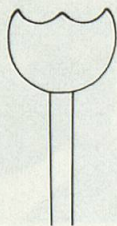
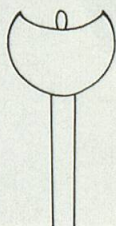
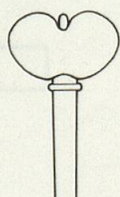
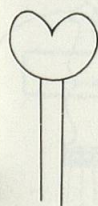
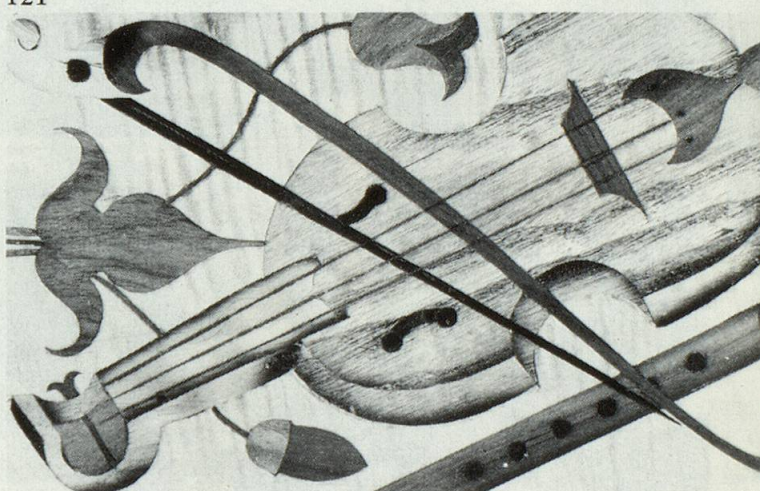
119



121



120 122

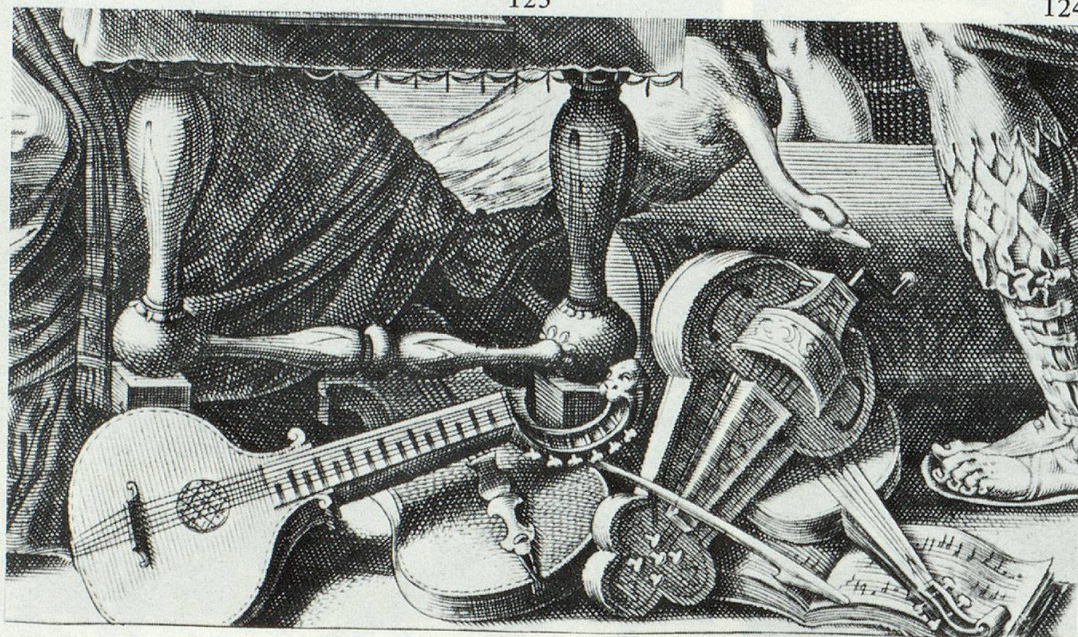




123



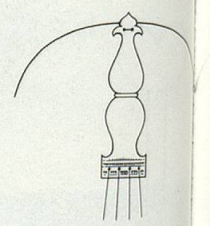
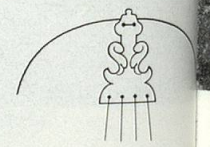
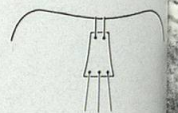
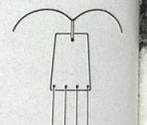
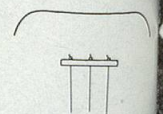
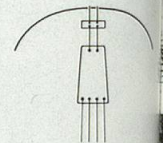
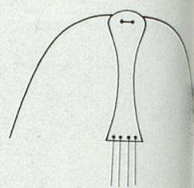
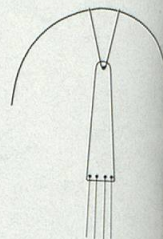
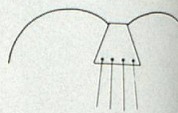
124



125

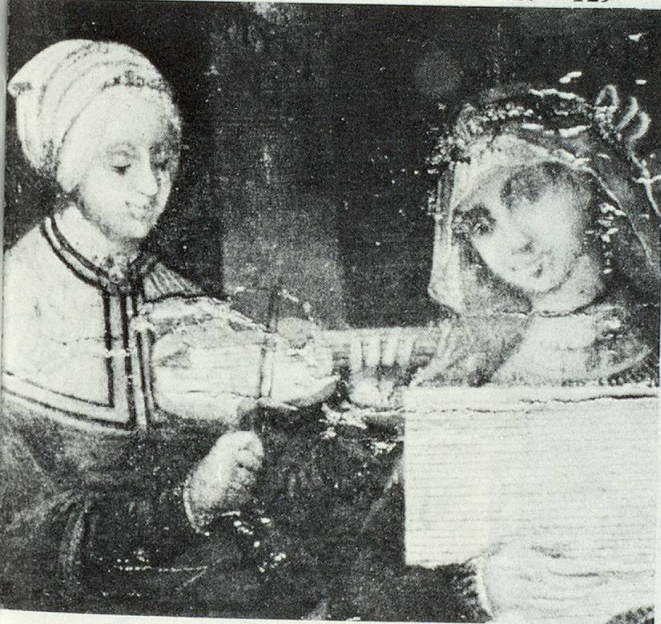


126





127 129



128 130



131

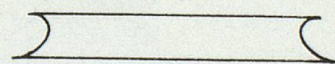
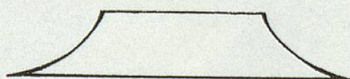
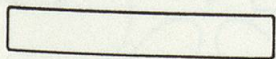


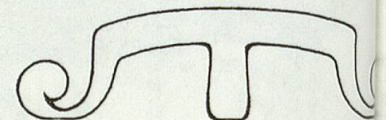
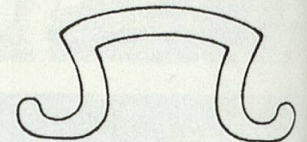
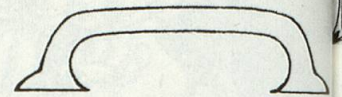
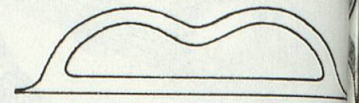
Abb. 127-131: Steglose oder mit Riegel versehene Streichinstrumente in Abbildungen bis um 1540.



132

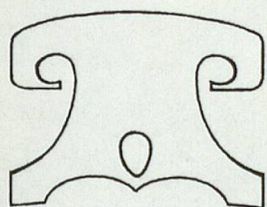
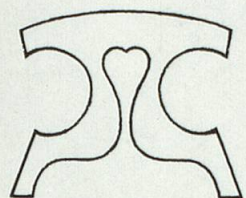
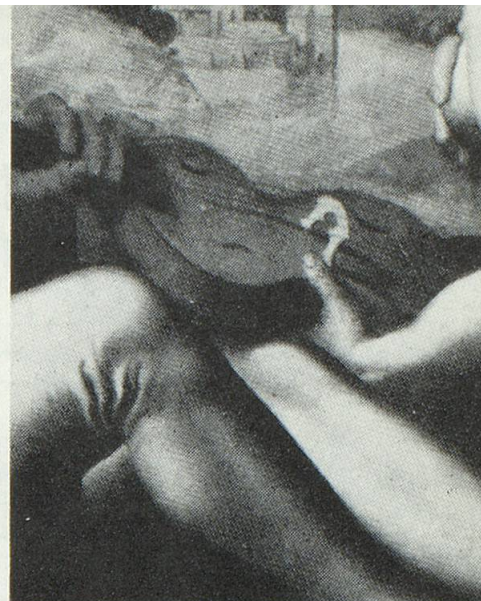


133





134 135



136



137



138



139



141



140

14

Abb. 137-141: Form und Beschluss des Wirbelkastens in Abbildungen von 1584-1630.



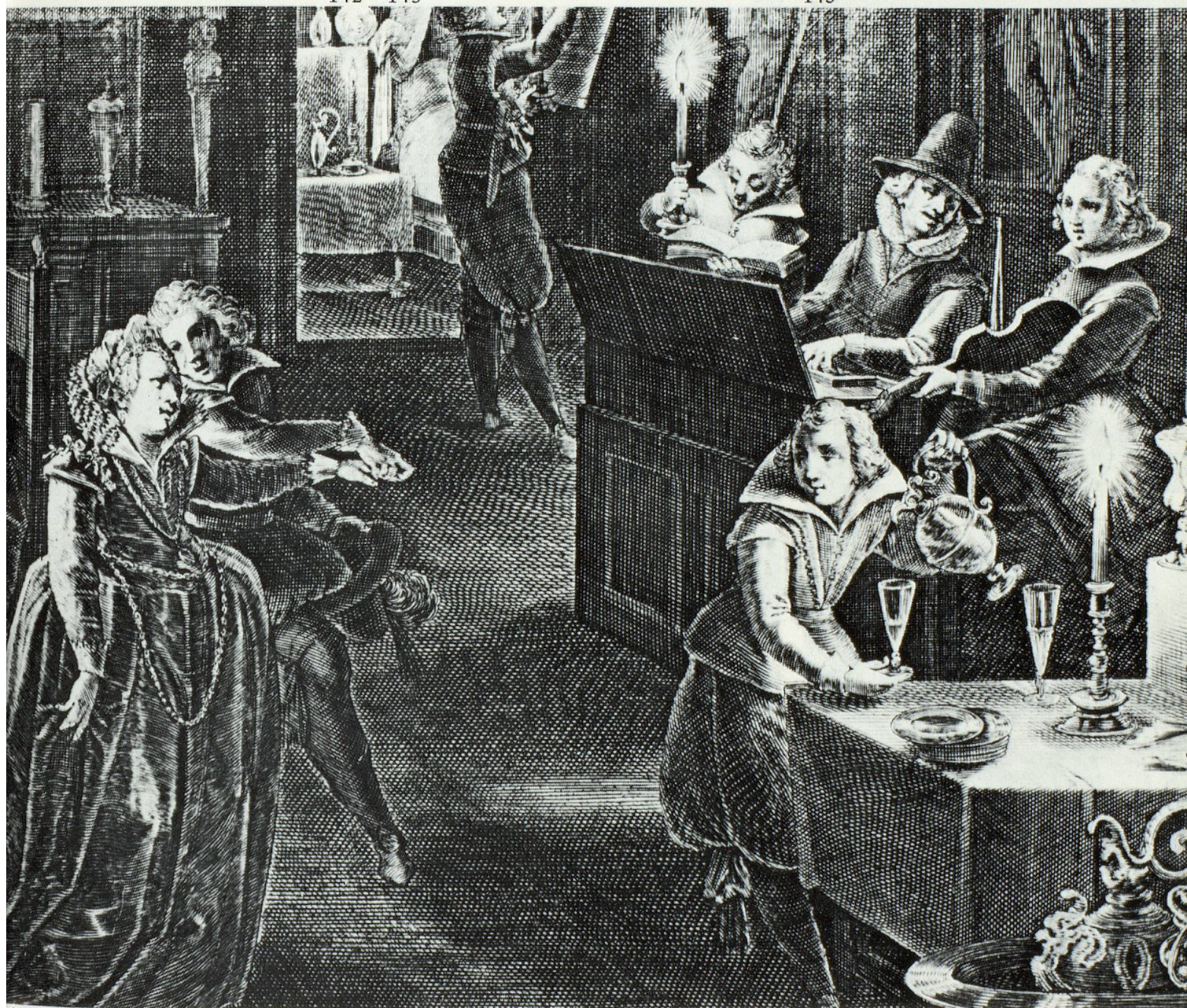
142



143



145



144

Abb. 142-145: Die Verwendung der Violine in Abbildungen von 1557-1623.



146



147



148



149



150



*lectit durissima corda,
iſtes, concitatque ſibi*

*Et inſus recreat ſtudioſum ponde
Quid mirum a Muſis Muſica*

151



152



153



154



156



159



155



157



158



160



161



162



163



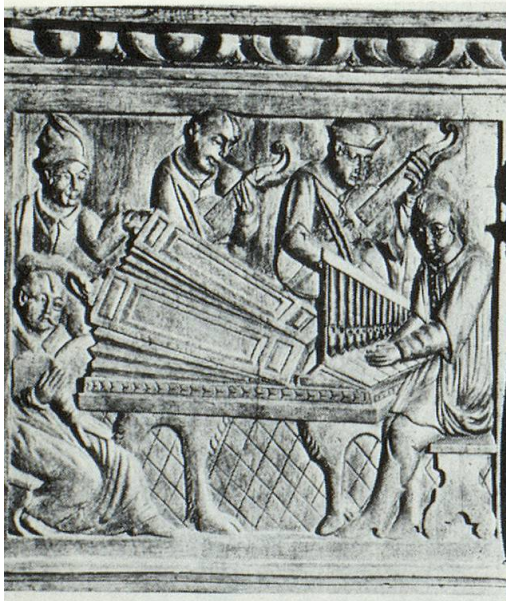
164



165



166



167



168





169



170



171



173



174



172



175



177

ERATO.



176



Extra gerens meritis superum deducito laudes,
Metiri calcas pergito quodque solum.
Imen ad aeternum fixa refer omnia mente:
Huc carpes certum, crede, salutis iter.

178



179



180



181



182



183



184



185



186



187



188



189



190



191



192



193



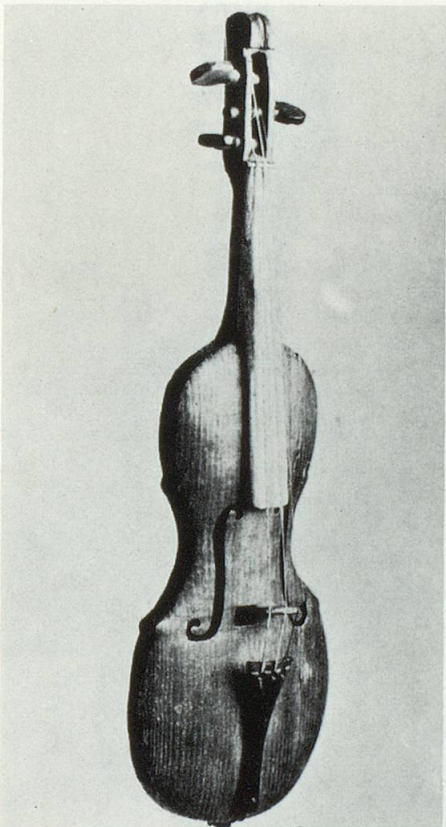
194



I



II



III



IV

Abb. I: Viola da braccio-Violine, italienisch um 1500 Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv. Nr. C. 70. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien

Abb. II: Lira da braccio-Violine von Gasparo da Salò, Brescia 16. Jh. Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique Bruxelles, Inv. Nr. 1415. Foto nach: Storia della Musica, Bd. I

Abb. III: Klein-Geige (Oktawa czorsztyńska), polnisch, 16. Jh. (?) Muzeum Instrumentow Muzycznych, Poznan. Foto nach: W. Kaminski „Skrzypce polskie”, Krakow 1969, s. 15 mit freundlicher Genehmigung des Verlags

Abb. IV: 3-saitige Violine (Mazanka wielkopolskie), polnisch, 16. Jh. Muzeum Instrumentow Muzycznych, Poznan. Foto nach: W. Kaminski „Skrzypce polskie”, Krakow 1969, s. 10 mit freundlicher Genehmigung des Verlags



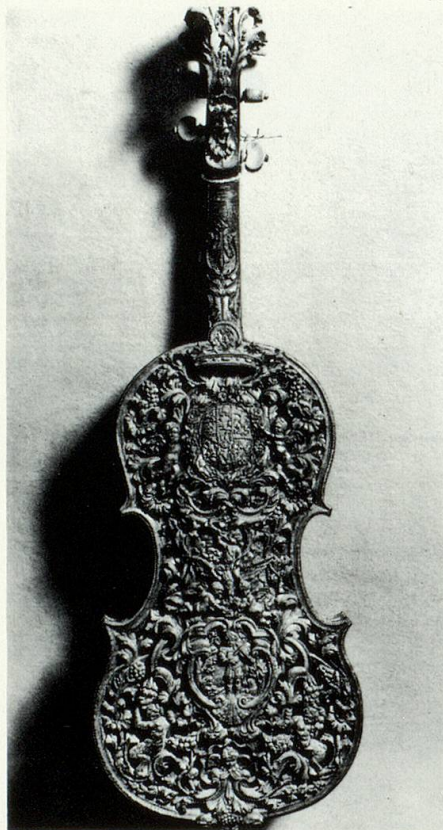
V



VI



VII



VIII

Abb. V: Violine von Zuan Maria da Bressa, Venedig, 16. Jh. Museo degli Strumenti musicali, Milano, Nr. 45. Foto: Museo degli Strumenti musicali

Abb. VI: Violine, Gasparo da Salò zugeschrieben, 16. Jh. Museo degli Strumenti musicali, Milano, Nr. 44. Foto: Museo degli Strumenti musicali

Abb. VII: Violine von Hieronymus und Antonius Amati, Cremona, 16. Jh. Stadtmuseum München. Foto Knecht, Stadtmuseum München

Abb. VIII: Violine, italienisch 16. Jh. Galleria Estense, Modena. Foto Alinari Nr. 15673



IX



X



XI



XII

Abb. IX: Violine von Gasparo da Salò, Brescia um 1560. Museo degli Strumenti musicali, Milano, Nr. 40. Foto: Museo degli Strumenti musicali

Abb. X: Violine von Andrea Amati, Cremona 1564 (Charles IX). Ashmolean Museum, Oxford Nr. 10. Foto Ashmolean Museum Oxford

Abb. XI: Violine von Gasparo da Salò, Brescia 1570. Museo degli Strumenti musicali, Milano, Nr. 41. Foto: Museo degli Strumenti musicali Milano

Abb. XII: Violine von 1575, böhmisch. Bach-Haus Eisenach, Inv. Nr. 46. Foto: Bach-Haus Eisenach



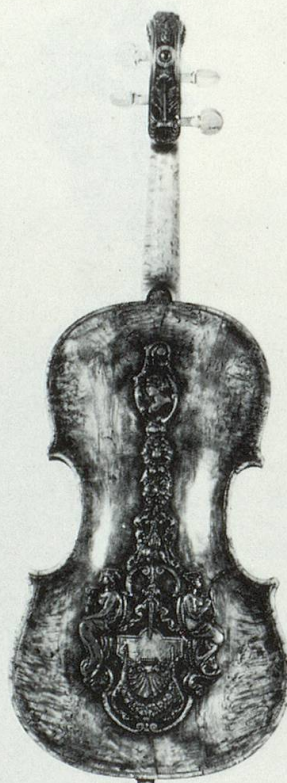
XIII



XIV



XV



XVI

Abb. XIII: Violine von Ventura Linarolo, Venedig 1581. Kunsthistorisches Museum Wien, Sammlung alter Musikinstrumente, Inv. Nr. C. 96. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien

Abb. XIV: Violine von Mango Longo, Padova 1597. Museo degli Strumenti musicali, Milano Nr. 110. Foto: Museo degli Strumenti musicali, Milano

Abb. XV: Violine von Antonio Mariani, Pesaro frühes 17. Jh. Musikmuseet, Stockholm, Inv. Nr. 1957/58. Foto: Musikmuseet, Stockholm

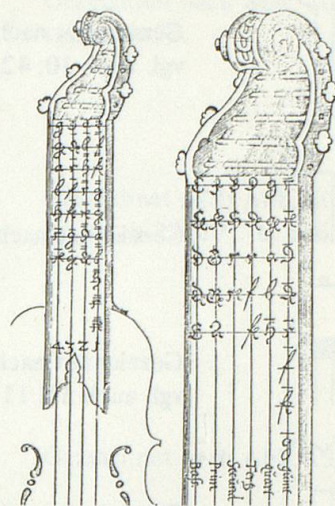
Abb. XVI: Violine von Tomaso Castelli, Brescia 1621. Musikmuseet Stockholm, Inv. Nr. 2369. Foto: Musikmuseet, Stockholm



XVII



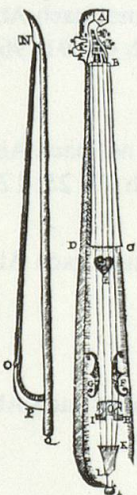
XVIII



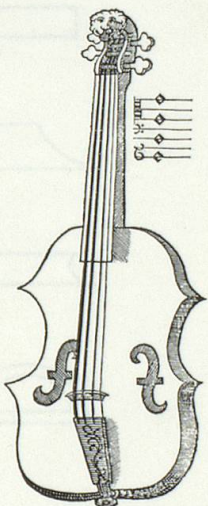
XIX



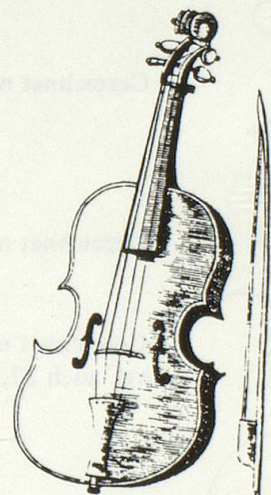
XXIII



XX



XXI



XXII

Abb. XVII: aus: Thoinot Arbeau „L'Orchésographie". Lengres 1589.

Abb. XVIII: aus: Hans Judenkünig „Ain schone . . . underweisung" 1523. Frontispiz.

Abb. XIX: aus: Daniel Hitzler „Newe Musica oder Singekunst". Tübingen 1628, S. 108.

Abb. XX: aus: Paris 1636, S. 178.

Abb. XXI: aus: Marin Mersenne „Harmonie universelle".

Abb. XXII: aus: Marin Mersenne „Harmonie universelle" Paris 1636, S. 184.

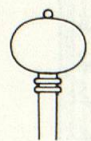
Abb. XXIII: aus: Giovanni Lucca Conforto „Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi" Rom 1593. Frontispiz.



Gezeichnet nach Abb. 116.
vgl. auch 30, 42, 47, 88, 96, 113.



Gezeichnet nach Abb. 117.



Gezeichnet nach Abb. 118.
vgl. auch 51, 115.



Gezeichnet nach Abb. 119.
vgl. auch 120.



Gezeichnet nach Abb. 120.



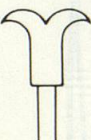
Gezeichnet nach Abb. 121.
vgl. auch 111.



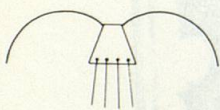
Gezeichnet nach Abb. 110.



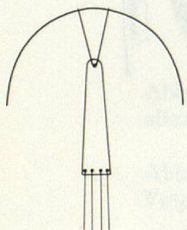
Gezeichnet nach Abb. 105.



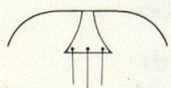
Gezeichnet nach Abb. 122.



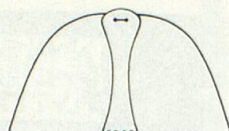
Gezeichnet nach Abb. 70.
vgl. auch 27, 83, 106.



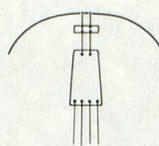
Gezeichnet nach Abb. 39.
vgl. auch 10, 19, 22, 24, 25, 36.



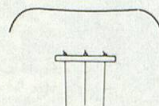
Gezeichnet nach Abb. 88.
vgl. auch 12, 32, 38, 51, 63, 65, 66,
68, 132.



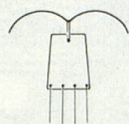
Gezeichnet nach Abb. 101.
vgl. auch 110, 114, 126.



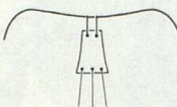
Gezeichnet nach Abb. 124.



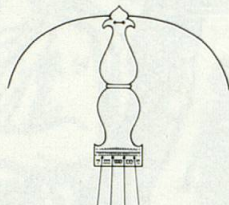
Gezeichnet nach Abb. 35.
vgl. auch 30, 44, 53.



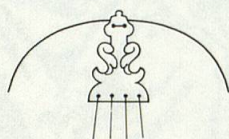
Gezeichnet nach Abb. 123.
vgl. auch 57.



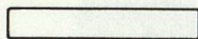
Gezeichnet nach Abb. 25.
vgl. auch 10, 24, 91, 110, 114, 125,
133, 178, 184.



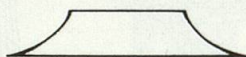
Gezeichnet nach Abb. 125.
vgl. auch 110.



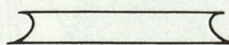
Gezeichnet nach Abb. 126.



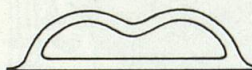
Gezeichnet nach Abb. 130.
vgl. auch 44, 91, 96, 127, 129.



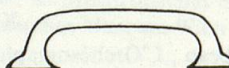
Gezeichnet nach Abb. 131.
vgl. auch 22, 25, 122.



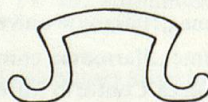
Gezeichnet nach Abb. 91.



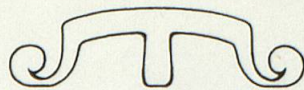
Gezeichnet nach Abb. 132.



Gezeichnet nach Abb. 32.



Gezeichnet nach Abb. 133.



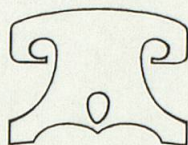
Gezeichnet nach Abb. 105.
vgl. auch 32.



Gezeichnet nach Abb. 50.
vgl. auch 22, 27, 76, 126.



Gezeichnet nach Abb. 134.



Gezeichnet nach Abb. 118.



Gezeichnet nach Abb. 95.