

**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

**Kapitel:** III: Musiktheoretische Quellen

**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:** 09.02.2026

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

### III Musiktheoretische Quellen

#### Einleitung

Dichtung, Berichte, überliefelter 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 violinistischer 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 „stähline Instrumentsaiten“, von 1628 Cremoneser Violinen, wahrscheinlich von Antonio Amati, vom 29. Juni 1629 die Diskantgeiger Grünschneider 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<sup>e</sup> 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 Musikanstrumentensammlung 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 „vulnolo“ bei Lanfranco, Ganassi und Ortiz und „viola“, bzw. „vole“ („d’arco“) bei Ganassi Vicentino, Jambe de Fer, Galilei, Conforto, Cerreto heisst, nämlich die sechs-saitige, mit Bünden 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 „vole 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 „rubeba“ und „viella“  |
| 14. Jh.   | Konrad von Megenburg Anfertigung von „saitenspil“ und „fidel“  |
| 1484 ca.  | Johannes Tinctoris „DE INVENTIONE ET USU MUSICA“ „viola cum arcula“, „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 BEGRIFFEN 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. „Violón” erwähnt, Tanz-  
 geiger abgebildet.
- 1592 Lodovico Zacconi „PRATTICA DI MUSICA...” Venedig 1592. Stimmung, Tonumfang,  
 Soziologisches der „violini”
- 1592 Ricardo 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 MUSICAE” 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“ (Fingeraufsatzz 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 corda absque applicatione indicis G sol re ut constituat, cum applicatione ejusdem a lá 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': Zeigefingern, 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 tänneim holz werdent niht guot päuch zuo saitenspil, sam zuo fideln, zuo leim und zuo andern dingen, dar umb daz derlai holz von seiner lüftigen natur gesträntes 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 tänkleim holz, dar umb, wenn sich die luft gestögen hât an die starken saiten in der ding päuchen, so zinselt (17) es langsam durch die linden pödem, und dâ von wirt gedoen süez.“ Ist das Saiteninstrument fertig zusammengefügt, wird das Holz „gebrüneret“ 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 eingekrümmmt („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. Hüsch: Johannes Tinctoris. – MGG 13, Sp. 418

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

lanische „ghiterra“ 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 arcuolo“ (23) stellt Tinctoris die „viola vero cum arcuolo“ 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, Todestdatum 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 „saitenspil“,

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 wenigs 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 Bünde. Als „saitenspil mit bünden“ betrachtet er „Gross-Geige, Lauten und Quintern“, als solches ohne Bünde 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 Graf weisenden 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 Bünden, 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 Bünden, 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 FACILIUM MUSICUM EXERTIUM, INSTRUMENTORUM ET LUTINE ET QUOD VULGO GEYGEN NOMINANT, ADDISCITUR LABORE STUDIO ET IMPENSIS JOANNIS JUDENKUNIG DE SCHWEBISCHEN GMUND IN OMNIUM USUM ET UTILITATEM TYPIS EXCUDENDUM PRIMUM EXHIBITUM, VIENNAE, AUSTRIAЕ 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), Bünden, 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.

Allein 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 Bünden zugeordnet sind, zu sprechen. Er unterscheidet Gross-Geigen in Quart-Terz-Quart-Stimmung und zwei Arten von Klein-Geigen: vierseitige in Quarten und dreiseitige 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 vierseitigen in Quarten gestimmten kleinen Geigen gestimmt werden (47). Für die Frühgeschichte der Violine ertragreicher als diese durch genau abgesteckte Bünde (48) und Quartstimmung gekennzeichneten Gamben gelten die kleinen Geigen in Quintstimmung (49).

Sie sind „kleiner denn die vorigen gestalt“ und „gewenlich one bünd erfunden“. Agricola erklärt aber, es sei schwierig, ohne Bünde 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 dreiseitigen 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 rechtwinklig 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 spitzer Eckbildung an die Violine (53). Es hat wohl deswegen Bünde, 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

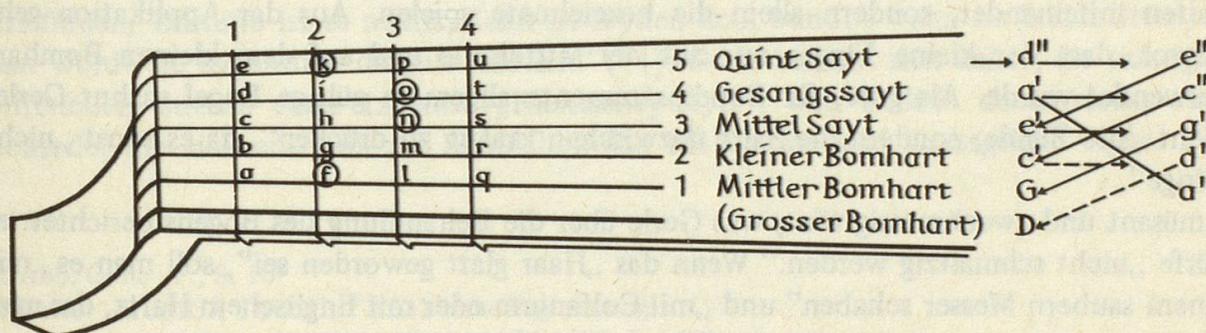
54 Siehe S. 53

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 . . . , 3<sup>rf</sup>.

58 „die sayt/ die über 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 Quartentönen 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 Quartentönen.

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 Gesangssaite des Tenors entspricht der Quintsaite 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 Quintsaite des Diskants wird nach der Gesangssaite 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 befleissen, „den Bogen . . . gerad 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 Mittelsaite 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. 61

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 wurdt sie aygentlich darauff machen“ (71). Gerle bemüht sich daher, die richtigen Griffstellen mittels eines Lineals („Richtscheytleyn“) und Zirkels abzumessen, eine Methode, die sich auch für das Bundabbinden bei Lauten und Grossgeigen eigne. Das

62 Abb. Gerle . . . , S. 10<sup>r</sup>

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<sup>r</sup>–18<sup>r</sup>

66 „fug“ bedeutet bei Gerle Kanon

67 Gerle: MUSICA TEUSCH . . . 1532, S. 14<sup>r</sup>

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

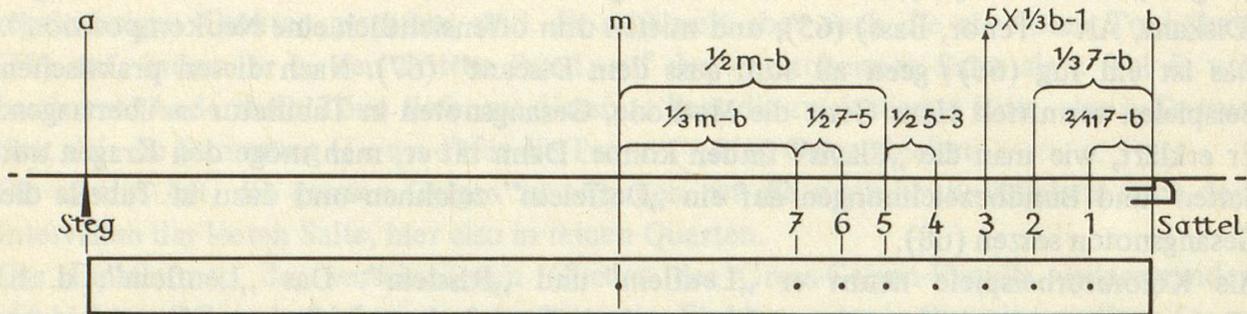
69 Gerle: „MUSICA TEUSCH“ . . . 1532, S. 28<sup>r</sup>

70 Gerle . . . , S. 31<sup>rf</sup>.

71 Gerle . . . , S. 31<sup>r</sup>

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

Die sieben Griffen 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 (zweieinhalf 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 Tabulaturen für grosse Geigen wagen. „Dan es ist ein ding mit den stücklein 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 fliessend vom Hals abhebt, Zargenkranz ohne Überlappung, Mittelbügel, c-förmige Schalllöcher, Griffbrett mit sieben Bünden und unständigem Saitenhalter. Hingegen trägt sie einen für die Gambe ungewohnten Knickhals

72 Gerle . . . , S. 31<sup>r</sup>

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<sup>v</sup>

74 Gerle . . . , S. 33<sup>r+v</sup> Mag ich gunst han und Ein Mayd die sagt mir zu, 4-stimmige Geigentabulaturen  
75 nach S. 31<sup>v</sup> 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 Agricolias 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 Bünde. 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. 33v

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 Giacobo della Corna und Zanetto Montichiaro).

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 Abschreibefehler 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 Bewandtnis 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 Luscinus zweifellos die Druckstücke 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 unschätzbarer 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 VOLONE 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 VOLONE 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 VOLONE 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 Gamenbögen 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 lettore 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' auditio, 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 Quarten-, zum Diskant im Oktaverhältnis. Als grundlegende Violenstimmung 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 Violenensemble 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 Violen 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 regolar 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 braco della viola“) (124). Kein Punkt bedeutet stets Aufstrich („in zoso che sera lo accostarsi con il braco 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 supplisca“, 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 su 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 virtuosen 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 („groppi“, „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 Halbtontschritt 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 cordar 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 accordatura sene potra servire li sonatori de viola da brazo senza tasti per essere accordati 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 dell'i 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 Bünden. Er rät also, vorerst auf Streichinstrumenten mit Bünden 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 handgeglein“, 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 handgeglein“ (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 handgeglein/ 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 aufgezogen (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 zfürn“ (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 Grifffinger (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 röhrt 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. Wünsch: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren, Wien 1934, beschreibt die „flageolettartige Griffmanier“ der Guslaren. Vielleicht hängt sie mit Agricolias „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 sichts 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 zahn“, 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 ge-griffen.

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 weiteren Kapitel vermittelt er die monochordische Einteilung des Kragens und die Art, die polischen und kleinen Hand-Geigen untereinander zu stimmen. Vorerst wird die Quintsaite des Diskant-Instrumentes „so hoch sichts 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 orglische 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 gemeiniglich, 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 gemandt wie einer schüssel/, Da ein verdackt gericht inn leyt/, Und niemand kann geben bescheid . . .“ Wenn aber die deck abgestalt/, So erkent 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 erkent 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 melodye . . .“ 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 Muskinstrument, wenn er schreibt:

„Ich halts das kein Instrument sey  
Der menschen stim mit melody  
So ehnlich/ 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<sup>r</sup>

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 gsind/ 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 Kadenz, 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 Solospielder 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 Violen da gamba oder allgemein der Violen, 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 könnte alle Glieder der Gamba-familie bedeuten

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

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

188 Ortiz: Trattado ..., S. 3<sup>r</sup>

189 Ortiz: Trattado ..., S. 3<sup>r</sup>, 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 veces 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<sup>r</sup>

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 Seminiminen 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(azione) 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 Quarten 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 parce 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'inventione 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

Gerhardt 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 appellez 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 dancerie 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 dudit 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 („dancerie communement“), Mummerschänzen („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 Manuscript 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 schüttest, so plypt das hartz in der mitte lind, wie es vor ist gsyn. So du es räschts geüssest, so wirt es hert wie colophonum und wirt besser. Nims heruss, lass es wol trocknen. Darnach knoll es by dem füwr mit wolwaschnen händen zu samen (206). Terpetyn also gmacht, ist auch 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) voren am sattel uff die seitte das nam der gygen die resonanz das man vor der stubenthür nit ghören möcht.“

200 Manuscript 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 Strähl = 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 Viole 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 Gamen. 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 fis 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/ Eynföhrung 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 Schlüsseln/ 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). Pflegte 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 dancer 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 Nuance 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<sup>r</sup>–218<sup>v</sup> in: *Zacconi* . . . 1592

226 *Zacconi* . . . 1592, S. 213<sup>r</sup>

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

228 *Zacconi* . . . S. 213<sup>v</sup>, 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'Archiviolatelire, le Lire & gli arpicordi“ und solche, bei denen das Stimmen schwer fällt, Orgel, Regal und „Clavirgani“. 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 & Archiviolatelire“ 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 stimmbaren 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<sup>v</sup>

230 Zacconi ... S. 213

231 Zacconi ... 1592, S. 214<sup>r</sup>

232 „che si possano con facilità mirabile alterare et movere“, S. 214<sup>r</sup>

233 Zacconi ... 1592, S. 214<sup>v</sup>

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<sup>v</sup>

236 Zacconi ... 1592, S. 214<sup>v</sup>

237 Zacconi ... 1592, S. 215<sup>r</sup>

238 „Quelli che ad ogni tratto bisogna accordarli sono i Violini & Viole“, Zacconi ... 1592, S. 215<sup>v</sup>

239 Zacconi ... 1592, S. 215<sup>v</sup>

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 Viole 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, Quarten oder Quinten nach der Oktav-Methode (243) gestimmt. Zacconi erwähnt aber, einige (Spieler) hielten sich nicht an diese Stimmweise, sondern begännen 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 multiplicate . . .“) 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 „Viole 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 Viole da braccio werde in der Ordnung der Violine von Quinte zu Quinte gestimmt (249).

Bei der Viole 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 „Viole di mezzo“ (250), das könnte eventuell

240 „Onde è ben conveniente che si come le corde animate che sono le corde de Violini & de Viole 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<sup>r</sup>

241 Zacconi . . . 1592, S. 216<sup>r</sup>

242 Zacconi: Pratica . . . 1592, S. 216<sup>v</sup>

243 Siehe S. 55 ff.

244 Zacconi: Pratica . . . 1592, S. 217<sup>r</sup>

245 „non è altro che il nome della Viola“, Zacconi: Pratica . . . 1592, S. 217<sup>r</sup>

246 Zacconi: Pratica . . . 1592, S. 217<sup>v</sup>

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

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

249 „Ma le Viole da braccio perche s'accordano con gl'ordini del Violino, & esso Violino accordandosi di quinta in quinta . . .“, S. 218<sup>r</sup>

250 „Il Tenore con tutte le altre Viole di mezzo . . .“, S. 218<sup>r</sup>

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 Zaconi 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, Zaconi 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 và 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 và 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 Zaconi: *Prattica* . . . 1592, S. 218<sup>v</sup>

252 „. . . diremo che i Violini ascendano sino à 17 voci . . .“, S. 218<sup>r</sup>

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 Titelkupfers 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 Unverständ, 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 viveno*“ (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 Mischia*“, „*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 Sontore . . .*“ „*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 „SYNTAGMATICUS 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 Därmern 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 Därmern 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 Aufstrich beim Gambenspiel entspricht dem Abbstrich auf der Violine.

277 „che il Braccio destro vada verso fuora 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. hrsg. 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 Stählene . . .“ (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 Säitten 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 newen Manier zu gewehnen: 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 stimmet/ 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 brazzo; Wird sonst eine Geige, vom gemeinen Volk aber eine Fidel und daher de bracio genennet, dass sie auf dem Arm gehalten wird.“ „Deroselben 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 jedermänniglichen bekannt ist, darvon (ausser diesem, dass wenn sie mit Messing- und stählernen 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 de 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 Bünden 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 Viole 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 daselbsten 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. Leipp: 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

## Musiktheoretiker nach 1630, die die Violine behandeln

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 Bünden 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“ röhmt 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 Hause“ (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 Perlmutt („nacres 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 pourquoi 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 expérimente 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“ Zaconnis, 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 characteres 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 Viole 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 différents“), 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 Ganztorschritt 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 Tabulature des Violons . . . elle n'est pas différente 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 Bünden 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 celuy qui tient ferme sur la touche du Violon, afin que la chorde 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 chorde à l'autre“ (328), ein Hinweis, der noch dem heutigen virtuosen 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, Fifre“) 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 chorde, si l'on veut pratiquer les douxes 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 chorde . . . 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 traîner 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 jusques en bas, pour faire les mignardises qui sont fort agréables . . .“ Mersenne: Harmonie . . . S. 183

la tristesse") wie die Laute und animieren wie die Trompete, kurz: „ceux qui le savent toucher en perfection peuvent representer 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 Hau te-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'espaulle gauche“ und führe den Bogen „vers la plus grosse chorde“ (339). Die „Tabulatur“ (340) der Viola und der Violine sei entweder mit Noten oder Lettern dargestellt.

Was die übrigen Merkmale betreffe, seien Viole und Violine „grandement conformes“. Wie die Viole 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 passtempes“ (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 representer 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 chordes des violes sont du costé de la main droite qui tient l'archet.“

340 „Tablature“ hier nicht im Sinn von Griffsschrift, 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 Terzschritten). 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 *Monteclair*, *Corrette*, *Geminiani*, *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 Gamenlehrmeister, 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 Prætorius 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 Bünden 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 erleiden 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 Chorten 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 er 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 Viole mit Bünden Geübt auf das Instrument „senza tasti“ zu übertragen. Abgebundene Instrumente sollen nicht auf den Bünden, 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 Judenkünig 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. Zaconi 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. Lagenpiel für abgebundene Gross-Geigen verlangen Judenkünig (5 halbe Lagen) und Ganassi (15 halbe Lagen). Zaconis Bemerkung, dass durch Kunstfertigkeit der angegebene Tonumfang gesprengt werden könne, weist auf Lagenpiel 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 Spielfinger, 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 Zaconi). Für Mersenne gilt die Violine als das mit Permutter und Rubinen besetzte *Instrument der königlichen Kapelle*, und Trichet hält sie für ein „joyeux passe temps“ bei Ständchen und Festivitäten.

