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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 29 (2005)

Artikel: Protoformen der Violine zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien : zum Versuch einer Rekonstruktion

Autor: Drescher, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-869037

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: 15.07.2025

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

PROTOFORMEN DER VIOLINE ZU BEGINN DES 16. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN
Zum Versuch einer Rekonstruktion

von Thomas Drescher

Seit die Geschichte der Violine geschrieben wird, übt ihre Frühgeschichte eine besondere Faszination aus, weil das Instrument bereits im 16. Jahrhundert – ohne längere Entwicklungsphase, wie man dachte – von Brescianer und Cremoneser Werkstätten nach einem ausgereiften und auch heute noch gültigen Bauplan hergestellt wurde. Diese Entstehung quasi aus dem „nichts" leistete einer langwierigen, letztlich freilich vergeblichen Suche nach dem konzeptionellen und handwerklichen „Erfinder" gehörig Vorschub.[1]

Entscheidende Schritte zum besseren Verständnis der frühen Entwicklung geschahen durch die Forschungen zur Lira da braccio und damit zu eben jenem Instrument, das um 1500 die Wiederbelebung antiker Vortragsformen begleitete.[2] David D. Boyden[3] und jüngst vor allem Rodolfo Baroncini[4] konnten dokumentarisches und ikonographisches Material bereit stellen, das es zulässt, die Geschichte der Violine tatsächlich bis in die Zeit kurz nach 1500 zurückzuverfolgen und sie damit in denselben Kontext rückt, in dem auch die Lira anzutreffen ist.

Die bautechnischen und musikalischen Implikationen jener sehr frühen Formen der Violine sind allerdings noch wenig erforscht. Aus den bisher bekannten ikonographischen Belegen zwischen 1506 und 1552 können die

[1] Siehe z.B. Oreste Foffa, *Pellegrino da Montichiari, inventore del violino. Attribuzione basata su prove, documenti, testimonianze ed approvazioni d'insegni tecnici e studiosi della storia musicale*, Brescia 1937; 2. Aufl. Brescia 1940; Carlo Bonetti, „La genealogia degli Amati liutai e il primato della scuola liutistica Cremonese", in: *Bollettino Storico Cremonese*, serie II, anno III, vol. VIII (1938) 76–139; Adolf Layer, „Der Erfinder der Geige – ein Allgäuer?", in: *Unser Allgäu* 5/Nr. 2 (1952).

[2] Alexander Hajdecki, *Die italienische Lira da braccio. Eine kunsthistorische Studie zur Geschichte der Violine nebst einem Anhang mit Nachrichten über einige der ältesten Violenbauer*, Mostar 1892, Reprint Amsterdam 1965; Emanuel Winternitz, Artikel „Lira da braccio" in *MGG*, Bd. 8 (Kassel etc. 1960) Sp. 935–954; ders., „The school of Gaudenzio Ferrari and the early history of the violin", in: Gustav Reese und Rose Brandel (Hg.), The commonwealth of music. writings in honor of Curt Sachs, New York 1965, 182–200; als Separatum mit italienischer Übersetzung: *Gaudenzio Ferrari, his school and the early history of the violin*, Varallo Sesia 1967; Laurence C. Witten, „Apollo, Orpheus and David: A study of the crucial century in the development of bowed strings in north Italy 1480–1580 as seen in graphic evidence and some surviving instruments", in: JAMIS 1 (1975) 5–55; Antonio Baldassare, „Die Lira da braccio im humanistischen Kontext Italiens", in: *Music in Art* 24/1–2 (1999) 5–28.

[3] David D. Boyden, *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, London 1965.

[4] Rodolfo Baroncini, „Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i „sonadori di violini" della Scuola Grande di San Rocco a Venezia", in: *Recercare* 6 (1994) 61–190; ders., „Die frühe Violine: Form- und Bauprinzipien Zwei ikonographische Quellen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts"; in diesem Band.

baulichen Eigenschaften zu einem Teil abgelesen werden, zu einem anderen müssen sie hypothetisch erschlossen werden. Die mittlerweile gewonnenen Erfahrungen beim Nachbau von Streich- und Zupfinstrumenten des 15. Jahrhunderts sind dabei von Vorteil und ermöglichen einen Herstellungsprozess, der sich löst von den Mustern des – historisch erst später entstandenen – traditionellen Geigenbaus.

Die Schola Cantorum Basiliensis hat auf der Basis des vorhandenen Materials in Zusammenarbeit mit dem Basler Instrumentenbauer Richard Earle[5] im Jahr 2002 die Rekonstruktion einer Proto-Violine gewagt. Damit sollten erste Erfahrungen über Bauweise, Handhabung und Klang eines solch frühen Instruments gewonnen werden.

I.

David Boyden hat 1980 erstmals in instrumentenkundlichem Zusammenhang auf ein Gemälde aufmerksam gemacht, das als früheste Repräsentation einer Proto-Violine gelten kann.[6]

Abb 1: Garofalo (Benvenuto Tisi), Detail aus dem Deckenfresko der „Sala del tesoro" im Palazzo des Ludovico il Moro in Ferrara, 1506.

[5] Richard Earle (geb. 1953 in Dover/Ohio) erwarb zunächst einen BA in Kunst (Skulptur/Zeichnen/Kunstgeschichte) an der Kent State University, Ohio; anschliessend studierte er Laute und historische Aufführungspraxis in Oberlin (1979–82, BA) und an der Schola Cantorum Basiliensis (1982–87). Seit 1987 lebt er als freischaffender Instrumentenbauer in Basel. Er beschäftigte sich von Beginn an intensiv mit den Zupf- und Streichinstrumenten des Mittelalters und der frühen Renaissance. Seit 20 Jahren baut er frühe Formen der „da gamba"-Instrumente, oft in engem Austausch mit Musikern der SCB. Die Arbeiten sind geprägt von seinen klanglichen Vorstellungen als Musiker wie von einem formalen Ansatz als Bildhauer, mit dem er instrumentenbauliche Gegebenheiten und ästhetisches Konzept in Übereinstimmung zu bringen versucht.

[6] David D. Boyden, Artikel „Violin", in: *NGrove*, Bd. 19, 825.

Das Deckenfresko von Garofalo (Benvenuto Tisi) in Ferrara zeigt einen jungen Mann mit einem kleinformatigen Streichinstrument in der Hand. Neuerdings wird es auf 1506 datiert.[7] Die durch Rodolfo Baroncini gefundenen und ca. 30 Jahre später datierten Belege in Form von zwei Intarsien fordern zum Vergleich der Darstellungen heraus.[8]

Garofalo hat die Fresken für die Decke der „Sala del tesoro" im Palast von Antonio Costabili in Ferrara gemalt (heute bekannt als Palazzo des Ludovico il Moro). Costabili war ein wichtiger Diplomat des Estensischen Hofes, der sich längere Zeit in Mantua bei Isabella d'Este-Gonzaga, ferner in Venedig, in Rom und vor allem in Mailand aufhielt; erstaunlicherweise sind dies alles Orte, die für die früheste Geschichte der „modernen" Streichinstrumente, Violine und Viola da gamba, von besonderer Bedeutung sind. Das Deckenfresko soll angeblich Mitglieder der Familie Costabili zeigen, locker aufgereiht auf einem illusionistischen Balkon.[9] Es sind mehrere Instrumente abgebildet, neben der „Violine" an anderen Stellen eine Viola da gamba, eine Laute und eine Harfe.

Das gezeigte Instrument besitzt Merkmale der späteren Violine: die klare Teilung in Ober-/Mittel-/Unterbügel, Randüberstand, FF-Löcher und Schnecke (diese auf einem archaischen sichelförmigen Wirbelkasten). Sogar ein dunkles Griffbrett auf einem hellen Kern ist zu erkennen. Ob hier bereits ein Furnier aus exotischem Hartholz gezeigt wird oder gefärbtes Hartholz gemeint ist, lässt sich nicht entscheiden. Auffallend ist jedoch, dass auch der Steg und der Saitenhalter dunkel gehalten sind. Neben dem funktionalen Aspekt der Widerstandsfähigkeit des Griffbretts spielte also wohl auch der ästhetische im farblichen Gesamtbild des Instruments eine Rolle. Andere Kennzeichen, die konstruktionsbedingt vorhanden sein sollten, fehlen allerdings: die nach außen weisenden Ecken sowie eine sichtbar gewölbte Decke. Dafür ist eine Besonderheit an den Oberbügeln zu beobachten, die am Halsansatz nicht im 90°-Winkel ansetzen, sondern deutlich nach innen gezogen sind, wenn auch perspektivisch verzerrt und ungleichmäßig auf beiden Seiten. Ein weiteres Spezifikum ist auf dieser Abbildung nur zu ahnen: die Zargen scheinen konkav ausgehöhlt zu sein, wie sich von einer leicht gebogenen Eckenkante vermuten lässt.

Konkave Zargen sind in jener Zeit häufig zu beobachten; in den von Baroncini präsentierten Intarsien sind sie ebenso deutlich zu erkennen wie bei vielen Lire da braccio-Abbildungen des frühen 16. Jahrhunderts. Sogar überlieferte Instrumente können als Zeugen herangezogen werden.[10]

[7] Anna Maria Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. Benvenuto Tisi. pittore (c. 1476–1559). Catalogo generale*, Rimini 1993, 80–84, zur Datierung 84.

[8] Siehe Anm. 4.

[9] Fioravanti Baraldi, wie Anm. 7, Tavola III. Leider sind in der Abbildung einige Figuren am Rand abgeschnitten.

[10] Francesco Linarol, Venedig 1563, Vermillion SD, Shrine to Music Museum, Nr. 4203; „Viola da braccio", Wien, Kunsthistorisches Museum, C.70 (Schlosser-Katalog, S. 63, Abb. Taf. 16).

Ein weiteres bautechnisches Merkmal, das jedoch nicht immer zu sehen ist, sind die schon erwähnten Einbuchtungen der Zargen am Halsansatz und am unteren Scheitelpunkt der Korpusform. Genau dies ist jedenfalls auf einem bekannten Gemälde von Gaudenzio Ferrari gut zu erkennen, das lange Zeit als eine der frühesten Abbildungen der Violine galt. Es handelt sich um ein musizierendes Engelchen zu Füssen der „Maria unter dem Orangenbaum" (datiert 1529–30).[11] Ein verhältnismäßig spätes Bild von Bernardino Lanini aus dem Jahr 1552 zeigt diese Einzüge in geradezu übertriebener Weise.[12] Es dürfte sich dabei um eine der letzten Abbildungen jener frühen Bauform einer Violine handeln.

Die beiden von Baroncini vorgestellten Intarsien sind rund 30 Jahre nach dem Fresko Garofalos entstanden. Die Intarsie in Finalpia mit CC-Löchern und fünf Saiten scheint – wie Baroncini beschreibt – in vielen Details noch Merkmale der Lira zu bewahren. Das Instrument in Parma hingegen sieht zukunftsweisend aus: Die Form des langen, geschwungenen Saitenhalters bleibt bis weit ins 17. Jahrhundert hinein gebräuchlich; es besitzt FF-Löcher, und Wirbelkasten und Schnecke haben bereits die gewohnte doppelt geschwungene Form. Die Dreisaitigkeit steht in Einklang mit den frühesten Stimmungsangaben zur Violine. Deutlich erkennbar ist der noch altertümlich massive Hals, der sich ohne Verjüngung vom Halsfuß bis zum Wirbelkasten zieht; der Steg ist unterhalb der Mitte der FF-Löcher platziert.

Ein separat aufgesetztes Griffbrett reicht knapp bis zur Hälfte der Deckenmensur. Wie das Profil an seinem Ende zeigt, ist es offenbar von unten ausgehöhlt worden, um Gewicht einzusparen. Da es keine Keilform besitzt, die nötig wäre, um es über die Deckenwölbung anzuheben, darf dies als Indiz für eine nahezu flache Decke angesehen werden.

II.

Die speziellen sekundären Merkmale (konkave Zargen, Einzüge oben und unten) geben einen Hinweis auf grundsätzliche Aspekte der Bauweise, die die abgebildeten Instrumente trotz der verwandten Umrissformen von dem unterscheiden, was als „klassische" Violine zu bezeichnen ist. Offenbar wurden sie in älteren Herstellungstechniken gebaut, die von der Arbeit aus dem vollen Holz geprägt waren. Hierzu gehört das Aushöhlen des Korpusinneren aus einem massiven Holzblock ebenso, wie das Ausdünnen der Zargen von außen. Die Zargenränder an Decke und Boden bleiben dabei etwas stärker, womit die Stabilität des ganzen Korpus erhöht wird und überdies eine größere

[11] Eine Abbildung ist leicht zugänglich als Frontispiz in David D. Boyden, *The history* ... (wie Anm 3); ebenso im Artikel „Violin", in: *NGrove*, Bd. 19, 825.

[12] Bernardino Lanini (1510–1583): Engel mit „Violine", Blockflöte, Laute und Tamburello (1552), Raleigh/NC, Raleigh Museum, abgebildet bei Winternitz, *Gaudenzio Ferrari* ... (wie Anm. 2), Pl. 39b. Einzüge dieser Art in der Korpusform lassen sich auch bei späten Fideldarstellungen finden, mussten also für die Proto-Violinen nicht eigens erfunden werden. Siehe etwa ein Musikengelchen mit einem kleinen dreisaitigen Instrument im sog. Tucher-Epitaph des Hans von Kulmbach von 1513 (Nürnberg, St. Sebald, Nordseite des Hochchores).

Leimfläche für die Decke entsteht.[13] Im Gegensatz hierzu steht die spätere Technik des Geigenbaus, bei der die Instrumente, speziell die Zargen, aus separat gefertigten dünnen Einzelteilen über einer Innenform zusammengefügt werden, eine Methode, die mit zeitlicher Verzögerung wohl aus dem Lautenbau übernommen wurde, der um 1500 bereits in voller Blüte stand.

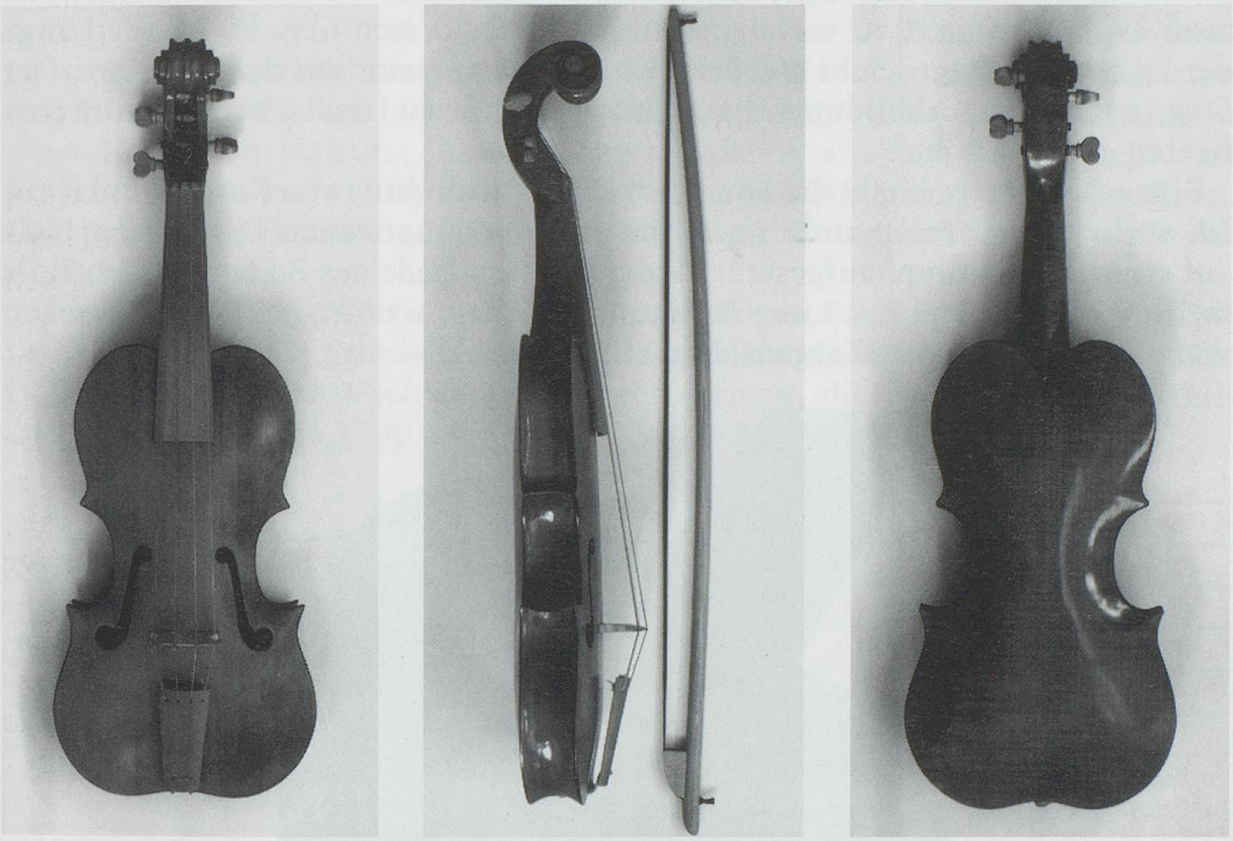

Abb. 2a-c: Proto-Violine von Richard Earle 2002, frontal, Seitenansicht, Rückansicht

Die Basler Rekonstruktion sollte ein möglichst frühes Stadium der Bauweise aufweisen. Unsere leitende Idee war deshalb die Materialeinheit von Boden und Zargen in Verbindung mit Einzügen des Korpus am Hals und am unteren Ende der Form. Der Korpus ist aus dem vollen Holz gearbeitet, die Zargen aussen konkav ausgedünnt. Der an das Garofalo-Gemälde angelehnte sichelförmige Wirbelkasten läuft in eine offene Schnecke mit großen Windungen aus. Der Hals ist sehr dick, wie dies auf den Abbildungen von Streichinstrumenten jener Zeit durchgehend zu erkennen ist. Im Querschnitt ist er leicht „v"-förmig profiliert, um die linke Hand nicht zu sehr auseinander zu treiben. Das Griffbrett aus Ahorn ist leicht keilförmig angelegt und erhebt sich minimal über die Decke. Decke und Boden sind nur wenig gewölbt. Es gibt keine Randeinlagen und keine Hohlkehle. Die Ecken sind deutlich betont

[13] Der im Ferrareser Fresko und in den Intarsien klar von den Zargen abgesetzte Rand des Bodens könnte auf einem separat hergestellten Zargenkranz hindeuten. Doch auch ein solcher, in einem zusammenhängenden Stück aus dem vollen Holz ausgeschnitten, entspricht der ganzheitlichen Herstellungsweise.

und nach aussen gezogen, die CC-Bügel dabei dennoch offen gehalten. Auf überraschende Weise vertraut ist der Blick ins Innere des Instruments, denn durch die Einzüge der Form am oberen und unteren Ende glaubt man einen Ober- und Unterklotz zu sehen.

Im Inneren der Decke wurde ein Bassbalken aus dem vollen Holz stehen gelassen, eine Technik, die in peripheren Bautraditionen bis an die Schwelle zum 19. Jahrhundert zu verfolgen ist. Er erstreckt sich über die ganze Länge der Decke und liegt leicht aus der Mittelachse versetzt auf der Bassseite. Der Steg, nach alten Abbildungen geschnitten, sitzt tief zwischen den unteren Beeren der FF-Löcher.

Eine offene Frage bleibt die handwerkliche Verbindung von Korpus und Hals. Im vorliegenden Fall wurde im Sinne einer pragmatischen Lösung der Hals auf einen Holzstumpf aufgesetzt, der am oberen Ende des Boden/Zargen-Teils stehen gelassen und mit einer Schraube gesichert wurde. Historisch gesehen wäre auch eine Boden/Zargen/Hals-Einheit denkbar.

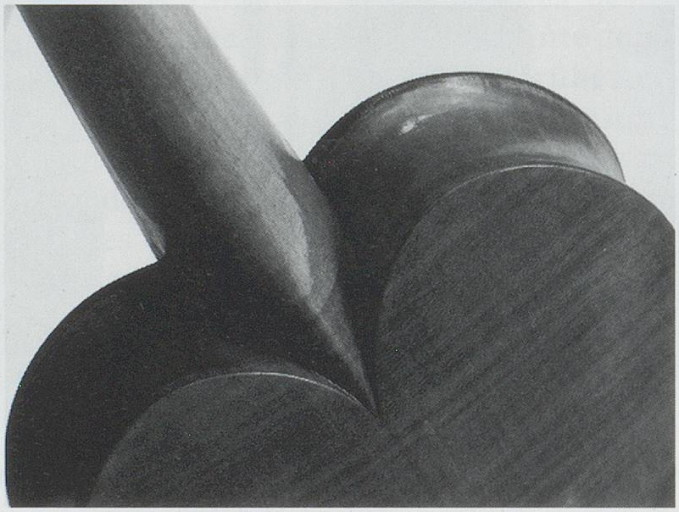

Abb. 3: Proto-Violine von Richard Earle 2002: Detail des Halsansatzes

Zwei Elemente sind an neuere Formen der Violine angelehnt: die offenen, stilisierten FF-Löcher (obwohl bereits bei Garofalo erkennbar) und die Viersaitigkeit – letzteres vor allem, um heutigen Geigern den Umstieg auf das frühere Instrument zu erleichtern. Eine Umrüstung auf drei Saiten wäre mit geringem Aufwand möglich.

Die Besaitung erfolgte mit reinen Darm-Saiten nach dem Prinzip der „equal tension".[14] Zunächst wurde das Instrument ohne Stimmstock gespielt. So hat es einen feinen, modulationsfähigen und interessant androgynen Klang, der

[14] Oliver Webber, „Real Gut Strings: Some new experiments in historical stringing", in: Susan Orlando (Hg.), *The Italian viola da gamba. Proceedings of the international symposium on the Italian viola da gamba, Magnano, Italy 29 April – 1 May 2000*, Solignac – Torino 2002, 165–180; ders., „Rethinking gut strings. A guide for players of Baroque instruments", in: *Early Music Review* 111 (Feb. 2006) 11. – Ein Herzlicher Dank geht an Jonathan Talbott (Den Haag) für seine Hilfe bei der Besaitung.

zwischen Violine und Viola da gamba angesiedelt ist. Mit einem Stimmstock ist der Klang natürlich kräftiger und bereits erstaunlich nahe an dem einer herkömmlichen Violine. Die Frage, ob jene frühen Instrumente mit oder ohne Stimmstock gespielt wurden, ist nicht abschliessend zu klären.

In beiden Varianten mischt sich der Klang ausgesprochen gut mit frühen Formen von Viole da gamba,[15] die Violine ist aber auch im gemischten Ensemble bestens einsetzbar. Sogar als Soloinstrument, etwa in Diminutionsstücken, ist sie sehr gut zu gebrauchen. Der massive Hals mit großem Wirbelkasten und Schnecke machen das Instrument „kopflastig". Das Gewicht kann in einer kinnlosen Haltung, bzw. in einer Haltung am Oberkörper, sehr viel besser aufgefangen werden als mit der modernen Fixierung durch das Kinn. Der massive Hals zwingt ausserdem zu einer ökonomischen Technik der linken Hand.

Zum Instrument gehört ein entsprechender Bogen. Richard Earle und Randall Cook haben für die Schola Cantorum Basiliensis Modelle aus einheimischen Hölzern, bezogen mit schwarzen Haaren, gebaut, die denjenigen auf Abbildungen der Zeit um 1500 entsprechen (siehe Abb. 2b).[16]

	Maße in mm
Gesamtlänge	590
Korpuslänge (Decke ü. W.)	346
Maximale Breite der Oberbügel	168
Minimale Breite der CC-Bügel	110
Maximale Breite der Unterbügel	201
Zargenhöhe (mit Boden-, ohne Deckenrand):	am Halsansatz: 36/ CC: 40/unten: 39
Maximale Deckenwölbung	ca. 6
Maximale Bodenwölbung	ca. 9
Deckenmensur bis zum oberen Ende der FF	155
Deckenmensur bis zum unteren Ende der FF	234
Deckenmensur bis zum Steg (momentan)	225
Halslänge	125
Steghöhe	33
Schwingende Saitenlänge (momentan)	347
Stärke des Halses am Wirbelkasten (ohne/mit Griffbrett)	24/28
Stärke des Halses am Korpus (ohne/mit Griffbrett)	35/55
Der Hals ist leicht unter die Deckenebene geneigt	

[15] Das Instrument wurde in unterschiedlichen Kombinationen mit frühen Viole da gamba, ebenfalls aus der Werkstatt von Richard Earle, eingesetzt.

[16] Historische Vorbilder aus dem 16. Jahrhundert haben sich z.B. in der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien erhalten. Siehe Rudolf Hopfner, *Streichbogen: Katalog. Sammlung Alter Musikinstrumnente und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, Tutzing 1998, besonders SAM 81, SAM 84, SAM 107.

III.

Bemerkenswert ist der Umstand, dass das frühe Fresko von Garofalo in Ferrara in einem Kontext auftaucht, der in vielerlei Hinsicht für die Musik um 1500 von herausragender Bedeutung ist, ganz besonders im Hinblick auf instrumentale Entwicklungen.[17] Die Rolle des Lautenisten Pietrobono für die Herausbildung eines instrumentalen Idioms wurde immer wieder hervorgehoben, aber auch die Initiativen der d'Este bei der Entstehung der Viola da gamba sind gut dokumentiert.[18] Es wäre keine Überraschung, wenn in derselben Umgebung auch die Violine entscheidende erste Schritte gemacht hätte.[19]

Ein bisher in diesem Zusammenhang nicht diskutiertes literarisches Zeugnis könnte versteckte Hinweise hierzu enthalten. Es handelt sich um ein im Jahr 1549 in Ferrara erschienenes Buch von Cristoforo da Messisbugo, Tafelmeister der Familie d'Este, in dem der Autor herausragende Bankette der vergangenen Jahrzehnte bis ins Detail beschreibt.[20] Unter anderem berichtet er von zwei Festen im Jahr 1529, eines am 24. Januar, das Ercole II. d'Este für 104 illustre Gäste ausrichtete, unter ihnen auch Isabella d'Este aus Mantua. Ein weiteres fand am 20. Mai statt, veranstaltet von Ippolito d'Este, Erzbischof von Mailand und später Kardinal von Ferrara. Zwischen oder zu den Gängen wurde Musik musiziert, deren reichhaltige Besetzungen die Opulenz der Speisen spiegelte. Hauptakteur schon beim ersten gespielten Stück im Januar war der junge Alfonso della Viola (c. 1508–c. 1573), der mit Kollegen im Gambenkonsort spielte. Nach dem vierten Gang gab es nochmals eine Komposition von Alfonso, diesmal mit fünf Sängern zusammen mit fünf „viuole da arco con uno rubecchino" sowie mit einer Viola in Kontrabasslage, genannt „la orchessa" (wörtlich: die Menschenfresserin),[21] dazu weitere Blas- und Tasteninstrumente. Während des letzten, des 9. Ganges gab es nochmals Musik für fünf Violen und fünf Sänger, ein Tasteninstrument, eine Bassblockflöte, eine Lira, eine Posaune und eine Flöte.

Vor allem die Begriffe „Lira" und „Rubecchino" fordern zu Erklärungen heraus. Letzteres bezieht sich als Diminutivum auf das Rebec, ein seit langem etabliertes Streichinstrument der Diskantlage, das auf zahlreichen Abbildungen nördlich und südlich der Alpen in unterschiedlichsten baulichen

[17] An dieser Stelle sei nur auf das Standardwerk von Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505*, Oxford / Cambridge, MA 1984 verwiesen.

[18] Zusammenfassend: Ian Woodfield, *The early history of the viol*, Cambridge 1984.

[19] Neben dem oben abgebildeten Fresko findet sich in der Kirche Sta. Maria della Consolazione in Ferrara ein weiteres von Michele Coltellini oder Ludovico Mazzolino geschaffenes Fresko, auf dem musizierende Engel mit Streichinstrumenten ausgestattet sind. Das Gemälde wird auf 1510–15 datiert. Es sind zwei großformatige Viole da gamba zu sehen, ein Rebec, eine Vihuela da mano und ein viersaitiges da braccio-Streichinstrument mit einigen Merkmalen späterer Violinen (charakteristisch geschwungener Wirbelkasten mit Schnecke, Dreiteilung des Zargenkranzes, einfacher Saitenhalter). Konkave Zargen sind hier nicht zu erkennen. Neuerdings ist eine gute Abbildung zugänglich bei Renato Meucci (Hg.), *Un corpo alla ricerca dell'anima ..., Andrea Amati e la nascita del violino 1505–2005*, Cremona 2005, 20–21.

[20] Howard Meyer Brown, „A cook's tour of Ferrara in 1529", in: *RIM* 10 (1975) 216–241.

[21] Ebenda 240: „una viola chiamata la orchessa per contrabasso".

Varianten und in allen sozialen Klassen zu finden ist. Es war um 1500 ein absolut ausgereiftes Streichinstrument, hatte drei bis vier Saiten und eine Bauweise, in der der birnenförmige Korpus sowie Hals und Wirbelkasten aus einem einzigen Stück Holz gefertigt waren. Die Decke wurde separat darauf gesetzt. In den späten Bauformen um 1500 sind auch aufgesetzte Griffbretter zu erkennen. In der italienischen Ikonographie um 1500 finden sich dafür zahlreiche Beispiele.[22]

Die Lira hingegen ist als jenes neue Streichinstrument zu sehen, das die Rezitation des wiederbelebten antiken Gesanges begleitete. Im Mai 1529 schreibt Messisbugo von Sängern, die mit der Lira solistisch auftraten: „cantando al modo d'Orfeo".[23] Die Lira blieb in der Ikonographie jedoch nicht allein auf die Verbindung mit Orpheus beschränkt, sondern wurde auch auf andere „Sänger" wie Apoll, Homer und den biblischen König David übertragen. Sie findet sich auch in Händen musizierender Engel zu Füßen von Mariendarstellungen und Heiligen in der italienischen Malerei (z. B. bei Cima da Conegliano, Bellini). Katherine Powers vermutet sogar, dass einige dieser Lira-Engel eine Praxis des Laudensingens mit akkordischer Begleitung reflektieren und damit für die Betrachter ein Element des Alltagslebens in die ansonsten entrückten Heiligenbilder hineinprojizieren.[24] Die antike Lyra und das Plektrum (zum Streichbogen umgedeutet) fanden auf diese Weise eine vielschichtige zeitgenössische Interpretation.[25]

In einer Umgebung, die – wie der Hof von Ferrara – besonders für die Streichinstrumente nach neuen Lösungen suchte, musste das Rebec wie ein Relikt aus alten Zeiten aussehen. Was läge also näher, als eine „Lira" für das (gemischte) Ensemble zu kreieren. Das neue Instrument bewahrt Größe, Besaitung, Spielart und Merkmale der Bauweise des Rebec, bekommt aber einen neu entworfenen Korpus, der sich an die Lira anlehnt.

In dieser Überschneidung von alter Funktion und neuer Form ergeben sich zwangsläufig Unsicherheiten in der Terminologie. „Lira" könnte sich also sowohl auf das neue Reziationsinstrument beziehen, wie auf die Ensemblevariante in Form der Proto-Violine. Dasselbe ist aus der entgegengesetzten Perspektive für „Rebec" denkbar: es könnte das neu entworfene Instrument in seiner alten Funktion meinen.

[22] Um einige wenige zu nennen: Antonio Vivarini (1415–1484): Hl. Markus (1474) – zwei Engel in Kombination von Gittern und Rebec, Venedig, Sta. Maria gloriosa dei Frari. Das Rebec ist hier viersaitig. Benedetto Coda (1460–1520): Madonna mit Kind und Heiligen, Rimini, Pinacoteca comunale – das Rebec ist eventuell fünfsaitig gedacht, denn es sind drei Wirbel an einer Seite des Wirbelkastens zu sehen. Raffael (1483–1520): Marienkrönung mit zwei Engeln, die Rebec und Lira spielen; Rom, Pinacoteca Vaticana. Gaudenzio Ferrari (ca. 1480–1556): verschiedene Rebecs, darunter auch fantastische Formen, im Kuppelfresko des Domes Sta. Maria dei miracoli von Saronno (1534–36).

[23] Brown (wie Anm. 20) 238.

[24] Catherine Powers, „The lira da braccio in the angel's hands in Italian Renaissance Madonna enthroned paintings", in: *Music in Art* 26/1–2 (2001) 21–29.

[25] Antonio Baldassare (wie Anm. 2).

Vielleicht sind alle drei beschriebenen Möglichkeiten in den Berichten von Messisbugo enthalten. Beim solistischen Einsatz der Lira („modo d'Orfeo") ist höchstwahrscheinlich die Lira da braccio gemeint. Die „Lira" im großen Ensemble am Schluss des Banketts vom 20. Mai 1529, zusammen mit sechs Violen (da gamba) genannt, ist eher als Diskantinstrument eines gemischten Ensembles zu sehen.[26] In der Besetzung vom 24. Januar 1529 mit „cinque viuole da arco con uno rubecchino" und einer Viola in Kontrabasslage („l'orchessa") möchte man unter dem „rubecchino"/kleinen Rebec dasselbe vermuten. In beiden Ensemblegruppierungen ist der Gebrauch einer Proto-Violine möglich, wie sie in verschiedenen Varianten in den ersten vier Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts abgebildet ist.

Wenn die vorangehenden Überlegungen auch eher spekulativ bleiben, so zeigt die Ikonographie und die Geschichte der musikalischen Ensembles doch, dass es eine Frühgeschichte der Violine gibt, die noch stark von älteren Elementen des Instrumentenbaus geprägt ist und von einem Einsatz als Einzelinstrument in gemischten Ensembles. Erst als vermutlich um 1540 in Brescia oder Cremona die Bauweise über einer Innenform aufkommt, wird eine rationelle Fertigung in normierten Größen und Formen, in arbeitsteiliger Herstellung und damit in größeren Stückzahlen möglich. Damit ist der Weg frei für die Violine in einer homogenen Instrumentenfamilie, die sich über ganz Europa verbreitet, wie an spezialisierten italienischen Musikertruppen des 16. Jahrhunderts am französischen Hof, in Dresden und München sowie in England und in Venedig zu verfolgen ist.[27]

Die Proto-Violine vom Beginn des 16. Jahrhunderts bis etwa 1540 stellt ein interessantes Bindeglied zwischen den spätmittelalterlichen Streichinstrumenten der Diskantlage und der neuzeitlichen Geschichte der Violininstrumente dar und bietet für das Repertoire jener Zeit von Diskantus-Improvisationen über gemischte Ensembles bis zur Tanzmusik und Diminutionspraxis eine reizvolle neue Klangfarbe für die Historische Musikpraxis.

[26] Rodolfo Baroncini konnte eine ähnliche begriffliche Camouflage in venezianischen Dokumenten um 1540 nachweisen. Hier werden dieselben Spieler als „sonadori di violetta", „sonadori di viola" wie als „sonadori di lironi" aufgelistet. An einer Stelle (11. Dez. 1541) ist sogar explizit von „sonadori de viola overo lironi" die Rede (Baroncini, „Contributo ...", wie Anm. 4, 159–160).

[27] Peter Holmans These, dass die Violine aus dem Geist der instrumentalen Familienbildung im frühen 16. Jahrhundert entstanden sei, verliert damit nicht an Relevanz, sie ist nur etwas später anzusetzen und mit der hier skizzierten Vorgeschichte zu versehen (Peter Holman, *Four and twenty fiddlers. The violin at the English court 1540–1690*, Oxford 1993, besonders Kapitel 1; ders., „What did violin consorts play in the early sixteenth century", in diesem Band).