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

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 35-36 (2011-2012)

Artikel: Bellezza e bontà : zur Transformation instrumentaler Klanglichkeit um 1500 am Beispiel der Viola da gamba in Italien - eine Einleitung

Autor: Drescher, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868867

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: 09.07.2025

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

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

von Thomas Drescher

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Transformation der Streichinstrumente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[11] Zum Weiterleben des Begriffs „Lira" als Bezeichnung „neuer" Streichinstrumente siehe Rodolfo Baroncini, „Contributo alla storia del violino nel sedicesimo secolo: i ‚sonadori di violini' della Scuola Grande di San Rocco a Venezia", in: *Recercare* 6 (1994), 61–190.

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

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

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

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

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

Die neuen Streichinstrumente als Teil der höfischen Kultur

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

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

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

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

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

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

[19] Ich folge der Ausgabe von Bruno Maier (Hg.), *Il Libro del Cortegiano, con una scelta delle Opere minori di Baldassar Castiglione*, Turin: Unione Tipografica Editrice Torinese ²1964, 208–210. Der Druck des *Cortegiano* erfolgte jedoch lange nach seiner Entstehungszeit, die zwischen 1508 und 1516 liegt.

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

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

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

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

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

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

Professionelle Spieler der neuen Instrumente

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

Am Beginn steht ein undatierter, jedoch mit hoher Wahrscheinlichkeit im Juni 1530 von Borgo in Rom verfasster Brief an Cles, in dem er eine Musikergruppe mit Johannes Fondo aus Trient und vier Kompagnons beschreibt, die spezielle Fähigkeiten im Spiel der „violoni grandi" und anderer Instrumente besäßen. Bemerkenswert ist die doppelte Betonung des großen Formats, einmal im Suffix von „viol-oni", zum anderen im Adjektiv. Fondo hatte für Papst Leo X. in Rom gearbeitet[25] und danach für den Kardinal von Ferrara,[26] an zwei Orten also, die für die Frühgeschichte der Viola da gamba von großer Bedeutung sind. Darüber hinaus sei Fondo ein Spieler der „Cithara" (wohl ein Zupfinstrument, vielleicht eine Harfe), der Laute, ein guter Flötist und er könne singen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Silvestro Ganassi

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

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

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

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

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

Das Forschungsprojekt

Die doppelseitige schematische Darstellung eines Instruments in Ganassis zweitem Band[32] – eigentlich als proportionale Darstellung der Bundpositionen auf dem Griffbrett gedacht – wurde zum Bezugspunkt eines Forschungsprojekts an der Schola Cantorum Basiliensis in den Jahren 2011–2013, das sich vorgenommen hatte, die Transformation instrumentaler Klanglichkeit um 1500 am Beispiel der frühen Viola da gamba zu beschreiben.[33] Nach ersten Sondierungen hat sich jedoch rasch gezeigt, dass die Entwicklungen im Norden einen eigenen Ansatz benötigen. Sie wurden deshalb in einem Projekt mit Förderung des Schweizerischen Nationalfonds (SNF) in den Jahren 2013–2015 separat behandelt.[34]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anhang 1

Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venedig: nelle case d'Aldo Romano e d'Andrea d'Asolo suo suocero 1528[38]

Kap. XII

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

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

Kap. XIII

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

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

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

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

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

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

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

Anhang 2

Schriftwechsel zwischen Andrea Borgo und Bernhard Cles, ca. 1530[39]

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

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

[39] Lunelli, „Contributi trentini" (wie Anm. 23), 51–54.

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

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

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

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

Dipoi sonano tre viole et una lira balli alla Italiana, uno di questi ha nome Jannes di Trento nativo, et qual sona di viola et di liuto et di citara cantandoli dentro, sona di flauto un poco et canta al libro.
L'Altro ha nome Andrea da Verona el quale sona di viola con tasti et di viola senza tasti et di lira et di corneto e canta un poco.
L'altro si è gobino et lè da verona nominato Jo. Ludevico el qual sona de viola et di organo et canta.
L'altro ha nome Io. Petro da Cremona el qual sona di viola et di liuto.
Quai musici stanno con el Sr. Castellano di Castel Sant'Angelo et hanno di provisione tre scudi al mese per uno et hanno promissa [sic] di esser dal S.r Castellan beneficiati; et non son per farsi vergogna, et qualche volta sonano al papa et alli R.mi Cardinali.
Li quali musici dicono non voler meter a taglia Signor alcuno, ma ben si rimeteno alla discretione che de chi li vorà.
Havendo de venir loro non hano el modo de cavalchatura; le viole che sonana [sic] non sono sue. Loro portano una lira viola una citara: di viole et di un liuto grosso bisognara per la via di Venetia farli provisione. Li quali dicono che hano gran desiderio di non star in Roma.

Außerdem spielen sie mit drei Violen und einer Lira Balli „alla Italiana", einer von ihnen namens Johannes, gebürtig von Trient, spielt Viola, Laute und „citara" und singt auch dazu [= selbstbegleitetes Singen], er spielt ein bisschen Flöte und singt aus dem Buch [= kann Noten lesen bzw. über eine gegebene Stimme improvisieren].
Der andere heißt Andrea von Verona und er spielt die Viola mit Bünden und die Viola ohne Bünde und die Lira und Zink und singt ein bisschen.
Der andere ist der kleine Bucklige (gobino) aus Verona, genannt Jo.(hann) Ludwig und er spielt die Viola und die Orgel und er singt.
Der andere hat den Namen Jo(hannes) Pietro von Cremona und er spielt die Viola und die Laute.
Die Musiker stehen im Dienst des Kastellans von Castel Sant'Angelo und jeder erhält monatlich 3 *scudi* Lohn und der Kastellan gab ihnen das Versprechen, ihnen Benefizien zu vergeben; sie machen sich keine Schande (wenn sie spielen), und manchmal spielen sie vor dem Papst und den ehrwürdigen Kardinälen.
Diese Musiker sagen, dass sie nicht in den Dienst eines bestimmten Herrn treten wollen (und definierte Lohnforderungen haben), sondern sich (und ihren Lohn) dem Ermessen desjenigen anvertrauen, der ihre Dienste in Anspruch nimmt.
Sie verfügen über keine Reittiere für ihre Reise; die Violen, die sie spielen, sind nicht ihre eigenen. Sie bringen eine Lira(,) Viola (und) eine Citara mit: die Violen und eine große Laute wird man für sie über Venedig besorgen müssen. Sie sagen, dass sie großes Verlangen danach haben, nicht mehr in Rom zu bleiben.