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: "Praticar l'armonia" : das Titelbild der Regola Rubertina von Silvestro Ganassi, Venedig 1542

Autor: Papiro, Martina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868869

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: 04.07.2025

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

„PRATICAR L'ARMONIA". DAS TITELBILD DER *REGOLA RUBERTINA* VON SILVESTRO GANASSI, VENEDIG 1542

von Martina Papiro

Abb. 1: Titelblatt von: Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venedig 1542 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.84

Da originale Musikinstrumente aus der Zeit vor 1550 nicht überliefert sind, werden Instrumentendarstellungen in den Bildkünsten für die Organologie zu bedeutenden Quellen. Studien aus diesem Fachbereich stützen sich allerdings meist nur auf Ausschnitte aus den Bildwerken, wobei sie deren Kontext und Medialität nur ungenügend berücksichtigen – so auch Ian Woodfields *The Early History of the Viol* von 1984, die auf seiner Sammlung von Bildmaterial zur Ikonographie der frühen Viola da Gamba basiert.[1] Das auf die dargestellten Instrumente beschränkte Interesse führt oftmals dazu, die gewählten

[1] Auch in den jüngeren Studien zur Geschichte früher Streichinstrumente werden die Bildquellen meist nur dekontextualisiert und ausschnitthaft angeführt, vgl. Bettina Hoffmann, *La viola da gamba*, Palermo: L'epos 2010 (Organologia 2); Stefano Pio, *Viol and Lute Makers of Venice, 1490–1630 = Liuteria veneziana*, Venedig: Venice research 2011; Anne-Emmanuelle Ceulemans, *De la vièle médievale au violon du XVIIe siècle: étude terminologique, iconographique et théorique*, Turnhout: Brepols 2011.

Bildausschnitte als bestätigende ‚Beweise' für Thesen zur Beschaffenheit und musikalischen Verwendung der Viola da gamba zu verwenden.

Im Rahmen des Basler Forschungsprojektes *Transformationen früher Klanglichkeit*[2] wurde ein anderer Ansatz gesucht, der hier am Beispiel des Titelbilds zu Silvestro Ganassis *Regola Rubertina* exemplarisch vorgestellt wird.[3]

Ein ganzseitiges Titelbild eröffnet die 1542 publizierte *Regola Rubertina* (Abb. 1).[4] Da es sich hierbei um die erste italienische Instrumentalschule für die Viola da gamba handelt, kommt ihrem Titelbild eine große Bedeutung zu, denn ergänzend zum Text präsentiert es anschaulich die bauliche Beschaffenheit, die Handhabung und musikalische Verwendung der Viola da gamba für die Nutzer der Instrumentalschule. Bisher wurde es in Neueditionen und Übersetzungen zwar reproduziert, aber kaum besprochen. Auch in kunsthistorischen Studien wird das Titelbild zwar als „wertvolle Quelle für Fragen der Aufführungspraxis, Spieltechnik und Organologie der Musikinstrumente" genannt, aber wiederum nicht eingehend als Bild an sich untersucht.[5] So widmet sich dieser Beitrag ausführlich der Analyse des Titelbildes, und dies aus mehreren Perspektiven, die sowohl den äußerlichen, formalen (Entstehung, Einbindung des Bildwerkes etc.) als auch der bildimmanenten Kontext (kompositioneller Aufbau, Darstellungsweise, Themen etc.) berücksichtigen. Im Folgenden wird das Titelbild als Buchillustration, als ikonographische Quelle und schließlich als Bildkunst ergründet. Die verschiedenen Perspektiven auf das Bild zeigen auf, in welcher Weise es zeitgenössischen Konventionen entspricht, auf welche Vorbilder das Titelbild bezogen ist und in welchen Punkten es eigenständige und neuartige Gestaltungsweisen zeigt.

[2] Siehe dazu den Beitrag von Thomas Drescher in diesem Band.

[3] Für ihre wesentlichen Hinweise und Anregungen danke ich den Kolleginnen und Kollegen des Basler Forschungsprojektes *Transformationen früher Klanglichkeit* – Thomas Drescher, Thilo Hirsch, Martin Kirnbauer und Kathrin Menzel. Wichtige Impulse verdanke ich Klaus Krüger und der Berliner Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz*, wo ich 2012 im Rahmen eines Studientages eine erste Fassung dieses Beitrags vorstellen konnte.

[4] Silvestro Ganassi, *REGOLA RUBERTINA. Regola che insegna Sonar de uiola d[']archo Tastada de Siluestro ganasi dal fo[n]tego*, Venedig: l'autore 1542.

[5] Ulrike Groos, *„Ars musica" in Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim etc.: Georg Olms 1996, 52.

Erste Betrachtung: Das Titelbild als Buchillustration

Venedig war das italienische Zentrum für den Musikdruck. In den Offizinen des Antonio Gardano und Ottaviano Scotto wurden im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehr als die Hälfte der europäischen Musikeditionen produziert.[6] Angesichts dieses Umfelds ist es nicht verwunderlich, dass Silvestro Ganassi sein musikalisches Können und Wissen in gedruckter Form kommerziell zu nutzen suchte, doch weisen seine Werke individuelle Merkmale auf, die sie aus der Menge der Musikdrucke des 16. Jahrhunderts hervorheben.

Die Besonderheiten beginnen bereits damit, dass sich Ganassi nicht an einen der renommierten venezianischen Verleger wandte. Seine drei Publikationen – die Blockflötenschule und Diminutionslehre mit dem Titel *La Fontegara*[7] von 1535, die *Regola Rubertina* von 1542 und die als zweiter Teil der Gambenschule konzipierte *Lettione seconda*[8] von 1543 – veröffentlichte Ganassi im Eigenverlag.[9]

Die zweite Besonderheit der Instrumentalschulen Ganassis besteht in der Ausstattung mit Bildschmuck, die vor allem die *Regola Rubertina* und die *Lettione seconda* kennzeichnet. Die musikalische Notation wie auch der Bildschmuck sind in der Technik des Holzschnitts gefertigt, da Holzschnitte

6 Für Ottaviano Scotto vgl. Jane A. Bernstein, *Music printing in Renaissance Venice. The Scotto Press (1539–1572)*, New York: Oxford University Press 1998; für Antonio Gardane und seine Offizin im 16.-17. Jh. vgl. Mary S. Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer 1538–1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, 3 Bde., New York: Routledge 1988, 1997, 2005.

7 Silvestro Ganassi, *Opera Intitulata Fontegara. La quale i[n]segna a sonare di flauto cho[n] tutta l'arte opportuna a eßo i[n]strumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni i[n]strumento di fiato et chorde: et a[n]chora a chi si dileta di canto, co[m]posta per sylvestro di ganaßi dal fo[n]tego sonator d[e] la Ill[ustrissi]ma S[ignori]a D[i] V[enezi]a*, Venedig: l'autore 1535.

8 Silvestro Ganassi, *Lettione seconda pvr della prattica di sonare il violone d'arco da tasti, composta per Silvestro Ganassi dal Fontego desideroso nella pictvra, laqvale tratta dell'effetto della corda falsa givsta e media et il ponere li tasti con ogni rason e prattica, et ancora lo acordar ditto violone con la diligentia conveniente in diverse maniere et accomode ancora per qvelli che sonano la viola senza tasti con vna nvova tabvlatvra di lavto adottata di molti et vtilissimi secreti a propositi nell'effetto dil valente di tal strvmento e strvmenti et ancora il modo di sonare piv parte con il violoni vnito con la voce. Opera vtilissima a chi se diletta de imparare sonare.*, Venedig: l'autore 1543.

9 Die Drucklizenz und das Privileg erscheinen nur in den ersten beiden Drucken: *Fontegara* 1535: „nessuno ardisca per anni venti prossimi de stampare ne far stampare ne in alcuno altro loco stampata far vender la presente opera [...] senza licentia de l'auttore sotto pena [...] ducati diece per cadauna che fusse ritrovata si al stampadore coma al venditore come nel privilegio e grazia nello eccelso senato della Illustrissima Signoria di Venzia concessa si contiene." Kolophon: „Impressum Venetiis per Sylverstro di ganassi dal fontego sonator della illustrissima signoria di Venetia hautor pprio. MDXXXV." *Regola Rubertina* 1542: Kolophon: „CON GRATIA ET PRIVILEGIO. In Venetia ad instatia de l'autore M D XLII." *Lettione Seconda* 1543: Kolophon auf der letzten Seite: „Lettor la diligentia del lezer sera il mezzo del conoscere alcun error si nel intaglio quanto della Stampa per il replicamento. Stampata per Lauttore proprio. Nel M.D.XXXXIII."

mit dem Letterndruck kombiniert werden konnten – eine Standardtechnik für die Buchillustration und ebenso für den Notendruck jener Zeit.[10]

Da Ganassi seine Werke selbst verlegte und eventuell sogar selbst druckte, stellt sich die Frage, ob er auch selbst die Notenbeispiele, Tabellen, Zierrahmen und Illustrationen anfertigte.[11] In Venedig arbeiteten allerdings zahlreiche professionelle Formschneider und Stecher meist ungenannt für verschiedene Drucker und Verleger, diese hätten also auch für Ganassi tätig sein können.[12] Der mehrstufige Herstellungsprozess von Bilddrucken machte eine Arbeitsteilung zur Regel: Als erstes erstellte ein Künstler oder ein spezialisierter Reißer eine Vorlage, meist eine Zeichnung. Der Künstler oder Reißer oder auch ein Formschneider übertrug in einem zweiten Schritt die Vorlage auf den Holzblock, wobei er gegebenenfalls die Seitenverkehrung berücksichtigen musste. Danach schnitt der Formschneider den Holzblock bzw. Druckstock und schließlich fertigte der Drucker mittels einer Presse die Abzüge. Nur selten führte ein- und dieselbe Person alle vier Arbeitsschritte aus.

Der Titelholzschnitt der *Regola Rubertina* zeichnet sich durch eine relativ hohe Qualität der Ausführung aus. Körper und Oberflächen sind durch eine differenzierte Linienführung modelliert. Dieser Holzschnitt kann daher kaum als Arbeit eines Dilettanten eingestuft werden. Zwar wirkt die gesamte Darstellung etwas flach, denn die Linien variieren eher in ihrer Länge als in ihrer Streuung, Breite und Schwellung. Im Vergleich mit anderen konturbetonten Buchillustrationen (siehe Abb. 2–5) scheint es, als ob hier die Tonwerte einer gemalten Vorlage ins druckgraphische Medium übersetzt werden sollten. Dies

[10] Der venezianische Musikdruck befand sich um 1540 in einer Übergangsphase: Es wurde der Mehrfachtypendruck nach Ottaviano Petrucci oder die Technik des Holzschnitts verwendet. Noch vor 1540 führte der aus Frankreich stammende Antonio Gardano das Einfachdruckverfahren in Venedig ein, bei dem eine Type sowohl Notenlinien wie auch Notenzeichen enthält. Zur Geschichte des Musikdrucks in Venedig siehe: Bernstein, *Music printing* (wie Anm. 6), bes. 25–26. Zu Antonio Gardano siehe Lewis, *Antonio Gardano* (wie Anm. 6).

[11] Der Verweis darauf, dass Ganassi seine Werke selbst druckte, findet sich nur 1543 im Kolophon der *Lettione seconda* (siehe das Zitat in Anm. 9). Er könnte aber auch eine Lohndruckerei beauftragt haben, siehe dazu den Beitrag von Martin Kirnbauer in diesem Band, S. 211

[12] Das Verhältnis zwischen den venezianischen (Buch-)Druckern, Verlegern, Händlern, Malern, Reißern, Formschneidern und Stechern ist variabel verzweigt und nicht systematisch erforscht (einführend dazu Michael Bury, *The Print in Italy 1550–1660*, London: The British Museum Press 2001, bes. 170–174). Als zeitgenössisches venezianisches Beispiel für das Verhältnis zwischen dem Maler Tizian, seinen Verlegern und verschiedenen Formschneidern vgl. Michelangelo Muraro und David Rosand (Hgg.), *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza: Pozza 1976, insb. 57–60, 71–74 116–126 und 141–150. Die Autorschaft der Illustrationen in Musikdrucken, wie etwa den 1538 von Antonio Gardano verlegten *Motetti del frutto*, ist meist unbekannt. Vgl. John T. Spike, „Caravaggio and the Motetti del Frutto of Antonio Gardano", in: Aaron H. De Groft (Hg.), *Caravaggio. Still Life with Fruit on a Stone Ledge* (Symposium, Murcarelle Museum of Art at the College of William & Mary, November 9–10, 2006), Williamsburg, Va: Murcarelle Museum of Art 2010, 87–95.

lässt die Vermutung zu, dass Ganassi durchaus selbst die Vorlage für das Titelbild lieferte, aber für ihre Übertragung auf den Druckstock einen professionellen Formschneider beauftragt hat. Da weitere Indizien fehlen und Ganassi in der *Regola Rubertina* keinerlei Bezug zum Titelbild nimmt, muss die Frage seiner Autorschaft aber offen bleiben.

Titelbilder in italienischen Musikdrucken vor 1550

Musikdrucke verfügten meist über typographischen Schmuck wie Zierinitialen, Rahmenleisten oder Ornamentvignetten, wobei die Titelseiten in der Regel nur mit mehrfach verwendeten Zierelementen oder Druckermarken versehen waren.[13] Ein individuelles Titelbild stellte vor diesem Hintergrund eine Besonderheit dar, die mit größerem produktionstechnischen Aufwand und höheren Kosten verbunden war. So diente eine illustrierte Titelseite nicht nur der Vermittlung zusätzlicher Informationen zum Inhalt und Konzept des Druckes, sondern sie steigerte auch dessen Wert und Prestige.

Im Bereich der italienischen Instrumentalmusikdrucke haben sich für die Zeit bis 1550 nur wenige Editionen mit einem individuellen Titelbild erhalten:[14]

- 1517, *Frottole intabulate da sonare organi* (verschiedene Autoren), Rom: Andrea Antico [Brown 1517/1] (Abb. 2)
- 1535, *La Fontegara* ... (Silvestro Ganassi), Venedig [Brown 1535/1] (Abb. 3)
- 1536, *Intabolatura di liuto* ... (Francesco da Milano u. a.), Venedig: Francesco Marcolini [Brown 1536/3] (Abb. 4)
- 1536, *Intabolatura de leuto de diversi autori* ... (Pietro Paolo Borrono u. a.), Mailand: Giovanni Andrea Casteliono [Brown 1536/9] (Abb. 5)
- 1542, *Regola Rubertina* ... (Silvestro Ganassi), Venedig [Brown 1542/2]

[13] Jane A. Bernstein, *Print Culture and Music in Sixteenth-Century Venice*, Oxford: Oxford University Press 2001, 40–57; Margaret M. Smith, *The Title-Page. Its early development 1460–1510*, London: The British Library 2000; Ursula Rautenberg, *Das Titelblatt. Die Entstehung eines typographischen Dispositivs im frühen Buchdruck*, Erlangen: Universität Erlangen Nürnberg 2004 (Alles Buch. Studen der Erlanger Buchwissenschaft 10), 1–33, bes. 18–28.

[14] Grundlage für diese Aussage ist die Auswertung von Howard Meyer Brown, *Instrumental Music printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge, MA und London: Harvard University Press 1979.

Abb. 2: Titelblatt von: Andrea Antico, *Frottole intabulate da sonare organi,* Rom 1517/ Faksimile Bologna: Forni 1970

Abb. 3: Titelblatt von: Silvestro Ganassi, *La Fontegara,* Venedig 1535 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.83

Abb. 4: Titelblatt von: *Intabolatura di liuto,* Venedig 1536 / Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SA.78.C.28 19

Abb. 5: Titelbild von: *Intabolatura de leuto de diversi autori,* Mailand 1536 / Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur SA.76.C.23 18

Allen Titelbildern gemeinsam ist die Darstellung einer einschlägigen Musizier-Szene. Diese beziehen sich aber auf jeweils andere Aspekte oder Bedeutungsebenen der Musikdrucke: Andrea Anticos Titelbild (Abb. 2) enthält mit der programmatischen Gegenüberstellung von Cembalo und Laute möglicherweise eine Anspielung auf den Konkurrenten Ottaviano Petrucci, dessen Pionierdrucke mit Lautenintabulierungen nun durch Intabulierungen für Tasteninstrumente übertrumpft werden sollten;[15] das Titelbild der *Fontegara* (Abb. 3) präsentiert eine Unterrichtsszene, in der zugleich die Vorbildrolle des Gesangs für alle Instrumentenarten veranschaulicht wird;[16] bei der Edition von Francesco Marcolini (Abb. 4) lauschen zwei Männer versunken dem Spiel eines Lautenisten, womit sich das Titelbild als Illustration des Verleger-Vorworts erweist, in dem der überlegene ästhetischen Genuss gepriesen wird, den das Hören des Spiels virtuoser Lautenisten bereitet;[17] Lauten und Instrumentenkasten, Stimmbücher, Tintenfass, Federkiel sowie weitere Schreibutensilien im Titelbild der Mailänder Intabulierung (Abb. 5) kennzeichnen den dargestellten Mann als professionellen Lautenisten, der auch intabuliert und komponiert – mit eben diesen Fähigkeiten präsentiert sich der Lautenist und Kompilator der Sammlung, Pietro Paolo Borrono, im Widmungsschreiben des Druckes.[18] Im Titelbild der *Regola Rubertina* schließlich scheint das Ensemble aus drei Gambisten die integrierte Titelinschrift anschaulich zu demonstrieren: „Regola che insegna sonar de viola d'archo tastada" – „Regelwerk, das das Spielen der *viola d'arco tastada* lehrt". Das Bild zeigt dem Betrachter gleich zur Eröffnung das erwünschte Ergebnis der Instrumentalschule. Im Unterschied zu den anderen Titelbildern liegt hier

[15] Siehe dazu Stanley Boorman, „Early music printing: An indirect contact with the Raphael circle", in: Andrew Morrogh (Hg.), *Renaissance studies in honor of Craig Hugh Smyth*, Florenz: Olschki 1985, Bd. 1, 533–556; Paolo Emilio Carapezza, „La musica per strumenti da tasto nell'ambiente di Giorgione: Andrea Antico e Marcantonio da Bologna", in: *Giorgione e la cultura veneta tra Quattrocento e Cinquecento*, Rom: De Luca 1981, 224–227; Hiroyuki Minamino, „A monkey business: Petrucci, Antico and the Frottola Intabulation", in: *Journal of the lute society of America* 26–27 (1993/1994), 96–106; Peter Sterzinger, Vorwort zu: *Andrea Antico, Frottole intabulate da sonare organi*, Wien und München: Doblinger 1987 (Diletto Musicale 891).

[16] Die Allgemeingültigkeit der Diminutionslehre wird bereits im Titel angesprochen: „[...] utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si dileta di canto [...]"; die Vorbildfunktion der menschlichen Stimme bespricht Ganassi im ersten Kapitel der *Fontegara*.

[17] *Intabolatura di liuto*, Venedig 1536, [S. 2]: „[...] la soavità del concento, che partorisce il Liuto tocco da le diuine dita di Franceso Milanese, d'Alberto da Mantoua, e di Marco da l'Aquila, con il farsi sentir ne l'anima, ruba i sensi di chi l'ascolta." Zum Titelbild dieses Musikdrucks siehe Harry Colin Slim, „Some possible liknesses of Francesco Canova da Milano (1497–1543)", in: *Painting music in the sixteenth century. Essays in iconography*, Aldershot: Ashgate 2002, Nr. II)= Überarbeitung der Fassung in *Musica Disciplina* 18 [1964]), 1–6.

[18] *Intabolatura de leuto*, Mailand 1536, [S. 3]: „[...] mi son messo a comporre, & mettere insieme le presenti canzoni, Mottetti, & altre compositioni di Huomini Grauissimi in questa arte, che non solo appertengono al Liuto, mà ancora altre Musiche [...]". Bei diesem Druck ist zudem besonders, dass auf der Titelseite allein das Bild ohne jegliche Inschrift erscheint, während der Titel auf der Verso-Seite gedruckt ist. Borrono firmiert seine Kompilation und die Widmung nicht, so dass sich seine Identität und sein Beitrag erst aus der Inhaltstabelle der Werke erschließen lassen.

der Akzent auf den Instrumenten und ihrer Spielpraxis. In der zweiten und dritten Betrachtung werden diese Eigenheiten näher untersucht.

Die Kartuschen in Ganassis Gambenschule

Die *Regola Rubertina* und die *Lettione seconda* heben sich auch hinsichtlich des Bildschmucks von konventionellen Notendrucken ab, da die Regeln zur Stimmung, zur Transposition, zu den Tonskalen etc. auf eine eigene Seite gesetzt und von einer Kartusche umfasst sind (Abb. 6). In der *Lettione seconda* schmücken Kartuschen sogar jede einzelne Seite.

Die Kartusche ist als Tafel vor einem dunklen Hintergrund fingiert. Der verzierte Rand mit den eingerollten, plastisch modellierten Ecken, den perspektivisch abgestuften Rändern und den Durchbrüchen verleiht ihr eine dreidimensionale Wirkung. Die Regeln scheinen daher auf einen materiellen Träger ‚gemeißelt' zu sein und erhalten so eine zusätzliche Betonung gegenüber den restlichen Seiten mit dem erläuternden Text und den notierten Übungen. Die Ornamentkartuscheen verleihen zudem beiden Teilen der Gambenschule den Charakter von schmucken, preziösen Publikationen.

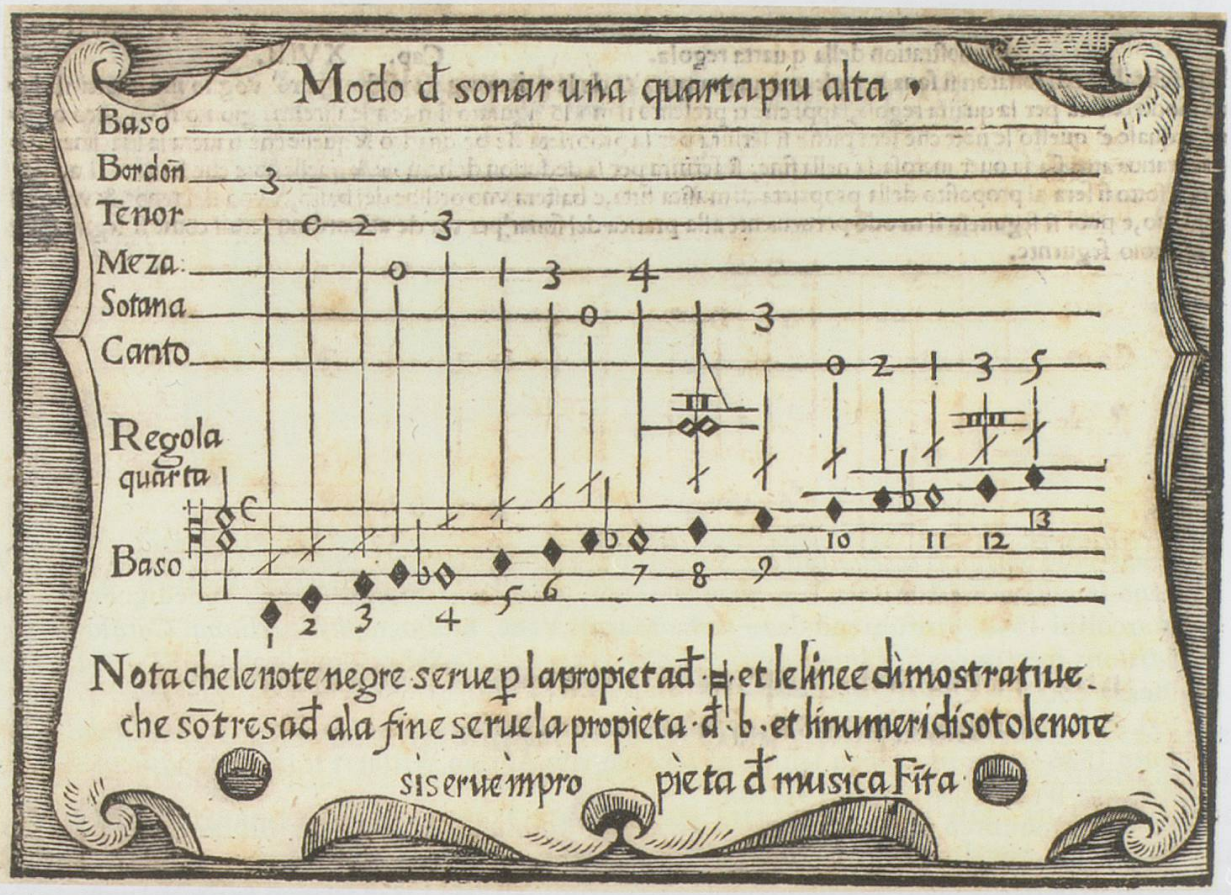

Abb.6: Seite xxxviii: „Modo de sonar una quarta piu alta" aus der *Regola Rubertina*, Venedig 1542 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.84

Während mir keine anderen Drucke bekannt sind, in denen derart konsequent auf der Buchseite ein anderes Trägermedium fingiert wird, gibt es für die Gestaltung der Kartusche durchaus Vorbilder. Vielleicht ließ sich Ganassi vom Titelblatt des zwei Jahre zuvor erschienenen *Terzo libro di architettura* (Abb. 7) von Sebastiano Serlio inspirieren:[19] Auf einem ruinösen antiken Portikus stehend, stützen zwei Putten eine Kartusche, die den Titel des Buchs enthält. Ganassi könnte die Fiktion eines materiellen Inschriften-Trägers, die runden Durchbrüche und die geschwungenen Ränder mit den eingerollten Mittelteilen von dieser Publikation übernommen haben.

Serlios 1540 in Venedig bei Marcolini verlegter Traktat zur Architektur der römischen Antike war mit seinen zahlreichen Illustrationen eine überaus aufwendige, innovative Publikation. Ihr Autor und ihr Verleger gehörten zu den zugewanderten Persönlichkeiten, die das kulturelle Leben Venedigs prägten. Der Drucker-Verleger Francesco Marcolini hatte sich auch durch Musikeditionen hervorgetan[20] und war nicht nur mit renommierten Architekten wie Serlio und Jacopo Sansovino oder mit Malern wie Tizian befreundet, sondern auch mit dem Literaten und Intellektuellen Pietro Aretino und mit dem vielseitigen Musikliebhaber Anton Francesco Doni. Nicht zuletzt verkehrten die genannten Persönlichkeiten auch in den musikalischen Kreisen Venedigs.[21] Womöglich suchte Ganassi über die Gestaltung und bildliche Ausstattung seiner Gambenschule die Nähe zu solchen qualitätvollen venezianischen Editionen und vielleicht auch den Kontakt zu ihren Produzenten.

[19] Sebastiano Serlio, *Il terzo libro die Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia.*, Venedig: Francesco Marcolini 1540. Einführend dazu siehe Magali Vène, *Bibliographia serliana. Catalogue des éditions imprimées des livres du traité d'architecture de Sebastiano Serlio 1537–1681*, Paris: Picard 2007, bes. 14–19 und 54–55.

[20] Vgl. die bereits genannte Sammlung von Lautenmusik verschiedener Autoren, *Intabolatura di liuto* 1536 sowie im selben Jahr fünf Messen von Adrian Willaert (*Liber quinque missarum Adriani Willaert*, RISM A/I W1103).

[21] Zu den genannten Persönlichkeiten und ihrer Verbindung vgl. Vène, *Bibliographia serliana* (wie Anm. 19), 15–18; Marie-Cécile van Hasselt, „Francesco Marcolini, éditeur-typographe (actif à Vénise, 1534–1559)", in: Sylvie Deswarte-Rosa (Hg.), *Sebastiano Serlio à Lyon. Architecture et imprimerie*, Bd. 1: *Le Traité d'Architecture de Sebastiano Serlio. Une grande entreprise éditoriale au XVIe siècle*, Lyon: Mémoire active 2004, 83–86; *Tiziano e la silografia veneziana* (wie Anm. 12); Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei (Hgg.), *Un giardino per le arti: Francesco Marcolini da Forlì. La vita, l'opera, il catalogo. Atti del convegno internazionale di studi, Forlì 2007*, Forlì: Editrice Compositori 2009.

Abb. 7: Titelblatt *Terzo libro di Architettura,* von Sebastian Serlio, Venedig 1540 / München, Bayerische Staatsbibliothek, Signatur Res/2 A.civ 197

Zweite Betrachtung: Das Titelbild als ikonographische Quelle

Wir sehen in Ganassis Titelbild vier Männer, die gemeinsam musizieren. Drei spielen sitzend Viola da gamba, während der Vierte mit einem Notenblatt in der Hand etwas zurückversetzt steht. Das Titelbild zeigt drei in Größe und Form leicht verschiedene *viole d'arco tastade* – so bezeichnet Ganassi die Gambe auf dem Titelblatt – mit folgenden Merkmalen: massiger Wirbelkasten, langer Hals mit Bünden, gewölbtes Griffbrett, fünf bis sechs Saiten, ein relativ großer Korpus – wobei beim mittleren Instrument Ober- und Unterbügel mittig eingezogen sind –, C-Schalllöcher oberhalb des deutlich gewölbten Stegs, Saitenhalter und Anhängeknopf.

Die Musiker veranschaulichen in drei verschiedenen Ansichten die korrekte Spielhaltung, wie sie Ganassi in Kapitel I bis III der *Regola Rubertina* beschreibt: Sie sitzen aufrecht, wobei sie die Gambe leicht diagonal vor dem Körper halten; ihre Haltung und Gesten erscheinen elegant und gemessen. Auch die Handhaltungen sind akkurat dargestellt. Interessanterweise ist dreimal ein Untergriff zu sehen, während sich Ganassi im entsprechenden vierten Kapitel darauf beschränkt, die Finger zu nennen, die den Bogen halten, ohne die Position der Hand näher zu bestimmen.

Die zahlreichen instrumentenbaulichen Details, wie beispielsweise die Form der Wirbel, die variierten Spitzen der Streichbögen oder die Bohrungen für die Anhängesaite beim Saitenhalter haben eine Entsprechung in der minutiösen Darstellung der Spieler, deren Fingernägel, Adern, Zähne, Pupillen und Gesichtsfalten sichtbar sind. So erhalten die Instrumente eine den Spielern ebenbürtige Gewichtung und eine geradezu portraithafte Präsenz. Ganassi konzipierte das Titelbild dergestalt, dass die Gamben und ihre Handhabung möglichst detailliert und differenziert zur Geltung kommen. Darin liegt ein bedeutsamer Unterschied zu den anderen Titelbildern von Instrumentalmusikdrucken (siehe Abb. 2–5), in denen die Instrumente weniger prominent erscheinen.

Bezüglich der Verlässlichkeit des Titelbildes als ikonographische Quelle für einen Nachbau sei auf den Beitrag von Thilo Hirsch in diesem Band verwiesen und hier nur die folgenden Bemerkungen angeführt.

Das Bild erweckt aufgrund seiner Details und individualisierenden Variationen der Instrumente und Haltungen den Eindruck von Präzision und Plausibilität. Der Nachbau nur eines Instrumententyps hätte aber eine interpretierende Collage aus Einzelheiten des Bildes erfordert. Denn die drei abgebildeten Gamben lassen sich nicht zur Rundum-Ansicht eines einzigen Instrumentes zusammenfügen, da sie in der Größe und in baulichen Details untereinander variieren.[22] Zudem bestehen gerade in Detailaspekten einige Inkonsistenzen: Der Spieler links sitzt mit anatomisch übermäßig gespreizten Beinen und sein Instrument zeigt keine Bünde. Bei der Viola da gamba der mittleren Figur erscheint der Hals überlang, zu beiden Seiten sind – perspektivisch inkorrekt – Zargen sichtbar und die Saitenstärken sind in verkehrter Reihenfolge angeordnet, denn die dickste Saite befindet sich an der Diskantposition. Für dieses Detail wurde die Seitenverkehrung, die sich bei der Übertragung der Holzschnittvorlage ergibt, offensichtlich nicht beachtet. Beim Spieler rechts schließlich ist die Darstellung des Instruments und der Bogenhaltung perspektivisch nicht ganz stimmig und die Anzahl der Saiten verringert sich von sechs unterhalb des Bogens auf fünf oberhalb davon. Vor allem perspektivische Inkonsistenzen bei der Darstellung der Instrumente lassen eine bildlich getreue Übernahme für einen Nachbau nicht zu. Diese punktuellen Widersprüche verringern zwar nicht die Plausibilität der Darstellung insgesamt, sie erfordern

[22] Für die Einschätzung der Instrumentengröße und ihrer Mensur siehe den Beitrag von Thilo Hirsch in diesem Band, S. 254

jedoch eine kritische Relativierung durch Vergleiche mit dem Text der *Regola Rubertina*, erhaltenen Instrumenten sowie weiteren ikonographischen und schriftlichen Quellen.

Die Gambendarstellungen in der Lettione seconda

Der zweite Teil der Gambenschule Ganassis, die 1543 publizierte *Lettione seconda*, enthält zwei weitere Gambendarstellungen. Diese weisen durchaus Bezüge zum Titelbild der *Regola Rubertina* auf, sind aber in andere Bildtypen integriert – eine Vignette und eine Illustration –, die im Druck entsprechend eine andere Funktion erfüllen.

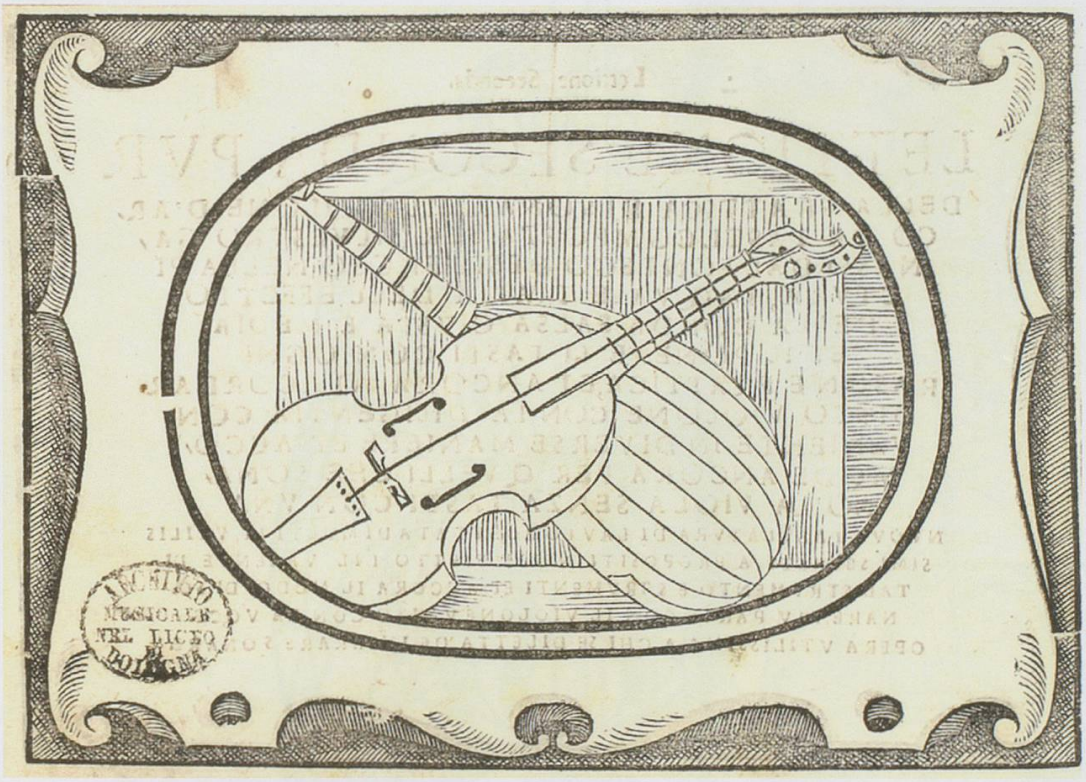

Abb. 8: Vignette auf der Rückseite des Titelblattes von: Silvestro Ganassi, *Lettione seconda*, Venedig 1543 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.85

Die Vignette auf der Rückseite des Titelblatts (Abb. 8) zeigt eine Gambe und eine Laute, die diagonal und mit den Rückseiten zueinander aufgestellt sind. Das Rechteck und die Schraffuren hinter den Instrumenten deuten eine kastenartige Nische an. Die Laute signalisiert, dass die *Lettione seconda* ein entsprechendes Kapitel zu diesem Instrument enthält – im Titel wird eine „neuartige Tabulatur" für Laute angekündigt.[23] Zugleich ist die Laute hinter die Gambe zurück versetzt, was dem Streichinstrument eine Vorrangstellung verleiht. Die Instrumente sind nur durch Konturlinien definiert und wirken

[23] Siehe Anm. 8 für den vollständigen Titel.

daher wie emblematische Abstraktionen, zumal bei der Gambe nur die mittlere Saite aufgespannt ist. Ob sie damit musikalisch proportionierte Harmonie symbolisieren sollen, sei dahin gestellt.[24] Jedenfalls nimmt die Gambe auf der Vignette die doppelseitige Darstellung der Gambe voraus, mithilfe derer Ganassi im vierten Kapitel der *Lettione seconda* die Saitenteilung veranschaulicht (Abb. 9). Dort illustriert Ganassi anhand einer Gambe mit nur einer aufgespannten Saite exemplarisch das Verfahren der Saitenteilung und die zugrunde liegenden geometrischen Proportionen, die beim Anbringen der Bünde berücksichtigt werden müssen.

Abb. 9: Abbildung zur Bundeinteilung, in: Silvestro Ganassi, *Lettione seconda*, Venedig 1543 / Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur B.85

[24] Zur Laute als Symbol für (musikalische) Harmonie vgl. Andrea Alciati, *Emblematum libellus*, Paris: Christian Wechel 1534, 6 (Motto „foedera", Bündnisse); Carla Zecher, *Sounding Objects. Musical Instruments, Poetry and Art in Renaissance France*, Toronto: University of Toronto Press 2007, 102–108 und passim.

Unterstützt durch erläuternde Inschriften zeigen verschiedene Zirkel das praktische Vorgehen bei der Ermittlung der Bundpositionen an und verdeutlichen zugleich die Distanzverhältnisse zwischen den Bünden bzw. Intervallen.

Für seine Illustration adaptierte Ganassi vermutlich die aus Musiktraktaten geläufigen Darstellungen der Intervall-Proportionen von Tonskalen anhand eines Monochords, wie z. B. diejenige in Franchino Gaffurios *Theorica Musice* von 1492 (Abb. 10).[25]

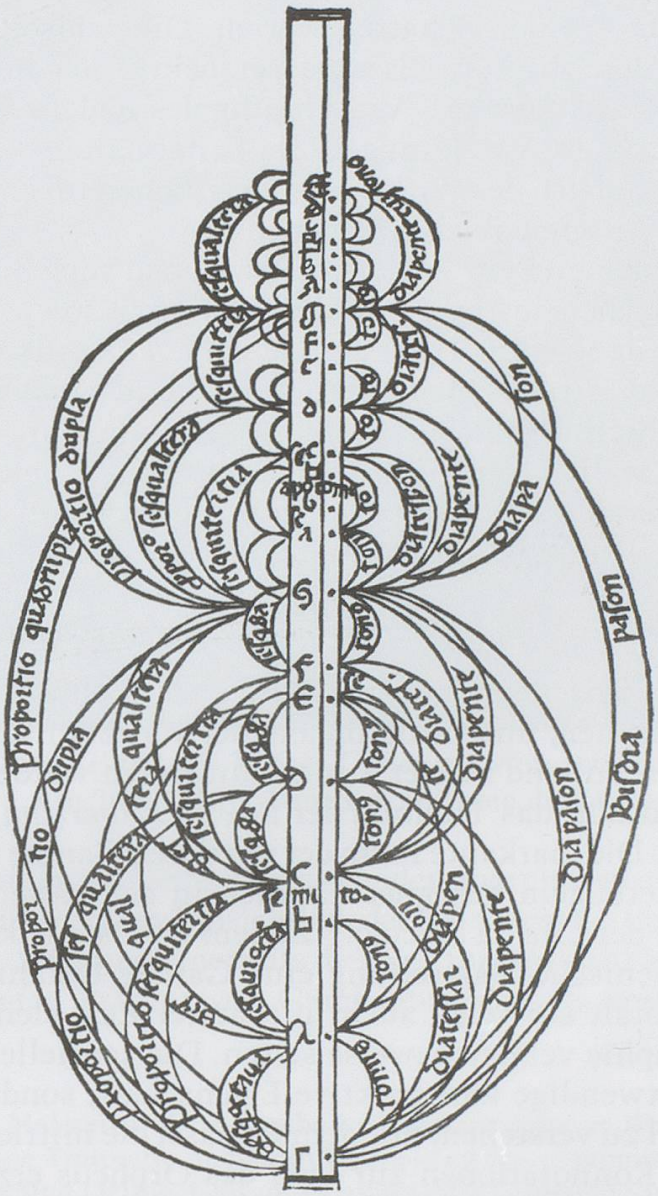

Abb. 10: Abbildung zu den Tonintervallen, S. iii verso, in: Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, Mailand 1492 / Faksimile Bologna: Forni 1972

Der niedrige gerade Steg der Gambe in Ganassis Illustration, der eher demjenigen eines Monochords entspricht, könnte ein Indiz für die Aneignung sein.

[25] Franchino Gaffurio, *Theorica musice*, Mailand: Giovanni Pietro Lomazzo 1492 (= Neuausgabe des Traktats *Theoricum opus musice discipline*, Neapel 1480).

Die Gambengestalt hat eine Zierfunktion, denn ihre Form ist für die Ermittlung der Bundposition irrelevant. Ganassi nutzte sie für eine ‚Belebung' der Illustration. Korpus und Wirbelkasten erscheinen als dreidimensionale plastische Teile, wobei die beidseitigen Doppellinien bei den Schalllöchern und den Zargen Volumen an zeigen, die Schattenwürfe bei Steg, Saitenhalter, Ecken und Unterbügel sowie der dreidimensional dargestellte Wirbelkasten die Fiktion von Körperhaftigkeit unterstützen. Diese drei Arten der Gestaltung sind aber inkongruent zueinander. So müssten Wirbelkasten, Hals und Griffbrettende ebenfalls einen Schatten werfen. Die beidseitig sichtbaren Zargen bei den Ecken des Mittelbügels sind perspektivisch inkorrekt, es sei denn, dass sie eine faktisch größere Ausdehnung des Bodens anzeigen sollen.[26] Die Randeinlagen und die Verzierungen des Saitenhalters – genauso wie die eingerollten Späne seitlich des Wirbelkastens – dienen im Kontext der Illustration dem optischen Ausgleich der Bildebenen.

Die Illustration bietet ein Vexierspiel zwischen verschiedenen Darstellungsweisen, die zwischen abstrakt und illusionistisch sowie zwischen funktional und dekorativ changieren. Trotz der plausiblen Details ist dieses Instrument nicht als maßstabgetreues Modell einer Gambe zu verstehen. Dennoch verleiht ihm die Alleinstellung auf einer Doppelseite die Aura des Exemplarischen. Die formalen Parallelen zur Gambe des mittleren Spielers auf dem Titelblatt der *Regola Rubertina* schaffen zudem einen Bezug zum ersten Teil der Schule und tragen zur weiteren Hervorhebung dieser Gambenform bei.

Die Regola Rubertina *und die zeitgenössische Gamben-Ikonographie*

Das Verhältnis zwischen Ganassis Gambendarstellungen und der zeitgenössischen italienischen, und insbesondere der venezianischen Ikonographie der Gambe soll hier anhand zweier Punkte umrissen werden.

Zum einen enthält das Titelbild der *Regola Rubertina* eine singuläre Gambendarstellung: Die markante Form der mittleren Gambe mit den eingezogenen Ober- und Unterbügeln begegnet nämlich in der italienischen Ikonographie vorwiegend bei der Lira da braccio.[27] Zudem ist bislang keine andere, vor 1542 datierbare italienische Darstellung eine Gambe bekannt, die eine ähnliche Größe und Gestalt aufweist; auch in späterer Zeit bleibt sie in der italienischen Ikonographie vergleichsweise selten. Die spezielle Form ist daher m. E. weniger als notwendige konstruktive Eigenschaft, sondern vor allem als ein visuelles Signal zu verstehen, mit dem Ganassi die mittlere Gambe hervorhebt und vielleicht Konnotationen zur Lyra des Orpheus erzeugen wollte – siehe dazu den Abschnitt zur musikalischen Verwendung.

Zum anderen stammen die wenigsten erhaltenen Gambendarstellungen aus

[26] Damit wäre neben der Korpusform eine weitere Parallele zur mittleren Viola da gamba auf dem Titelbild der *Regola Rubertina* gegeben.

[27] Eingezogene Ober- und Unterbügel bei Streichinstrumenten sind ab 1500 oft in der nordalpinen Ikonographie zu finden, etwa in Sebastian Virdungs *Musica getuscht* (Basel 1511) für die „Gross Geigen".

der Zeit vor 1550 aus Venedig oder dem Veneto.[28] So besteht die venezianische Gambenikonographie bis in die 1540er Jahre aus Einzelfällen, wie ein Vergleich mit einem Gemälde von Bonifacio de' Pitati zeigt, das um 1535/1540 in Venedig entstanden ist. In Bonifacios Darstellung einer biblischen Parabel figuriert die Gambe innerhalb eines gemischten Ensembles (Abb. 11).[29]

Abb. 11: Bonifacio de' Pitati (1487–1553): Das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus, um 1535–1540, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv. 291

Das Instrument auf Bonifacios Gemälde weist andere morphologische Merkmale als dasjenige Ganassis auf, besonders hinsichtlich der Halskonstruktion, der Oberbügel und der Proportionen. Während einerseits diese geringe Anzahl an Darstellungen im Kontrast zur belegten Präsenz von Gambenbauern und -spielern in Venedig

[28] In der venezianischen Malerei wird die Gambe wird erst im späteren Werk Tizians und bei den jüngeren Malern wie Tintoretto und Paolo Veronese zu einem prominenten Instrument. Von Malern wie Bernardino Licinio, Giovanni Cariani oder Girolamo Savoldo, deren Œuvre zahlreiche Gemälde mit musikalischem Thema beinhaltet, sind keine Gamben-Darstellungen bekannt. Maler wie Pordenone, die sich zu Lebzeiten Ganassis auch in der Lagunenstadt aufgehalten haben, stellen in ihren venezianischen Werken keine Gamben dar. Vgl. Groos, *Ars musica* (wie Anm. 5); für Pordenone siehe Caterina Furlan (Hg.), *Il Pordenone. Atti del convengno internazionale di studi (1984)*, Pordenone: Bibliotheca dell'Immagine 1985; Caterina Furlan (Hg.), *Il Pordenone* (Ausstellungskatalog Pordenone 1984), Mailand: Electa 1984.

[29] Bonifacio de' Pitati (1487–1553): Das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus, um 1535–1540, 206 x 438 cm, Venedig, Accademia, Inv. 291. Zum Gemälde von Bonifacio Veronese siehe Philip Cottrell, „Vice, Vagrancy and Villa Culture: Bonifacio de' Pitati's ‚Dives and Lazarus' in Its Venetian Context", in: *Artibus et historiae* 26/51 (2005), 131–150.

steht, könnte andererseits die Vielgestaltigkeit der Gambentypen und -formen in der venezianischen Malerei gerade auch deren real existierende Vielfalt bezeugen.[30] Alle drei Instrumentalschulen Ganassis zeigen bereits Gambendarstellungen unterschiedlicher Form, wobei diejenige mit den eingezogenen Ober- und Unterbügeln, die sowohl in der *Regola Rubertina* wie in der *Lettione seconda* zu sehen ist, jeweils hervorgehoben wird. Ganassi behandelt aber in keinem seiner Texte formale Aspekte der Gambeninstrumente und erwähnt nur, dass sie oftmals unterschiedliche Proportionen haben und daher das Zusammenspiel Schwierigkeiten bereitet. Mit der Lösung solcher Probleme befasst er sich eingehend im Kap. VII und Kap. XI der *Regola Rubertina*.

Zur musikalischen Verwendung der Gamben im Titelbild der Regola Rubertina

Die drei Gambisten spielen ihre Instrumente im Consort und haben dabei, wie der junge Sänger, geöffnete Lippen – beim mittleren und beim rechten Spieler sind gar Zähne sichtbar. Daraus kann man in diesem Zusammenhang schließen, dass alle vier Musiker singen. Dieser ‚Befund' lässt sich auf verschiedene Weise interpretieren.

So könnte es sich beispielsweise um die Aufführung eines polyphonen Madrigals handeln, bei der die Gambisten jeweils ihre Alt-, Tenor- und Bass-Stimme auf dem Instrument verdoppeln, während der Sänger solistisch die oberste Stimme übernimmt. Ganassi beschreibt aber in der *Regola Rubertina* keine solche Aufführungspraxis, sondern nur eine, bei der ein Spieler eine Stimme singt und die übrigen nach den Möglichkeiten der Gambe selbst dazu spielt – im XVI. Kapitel der *Lettione Seconda* gibt er ein Beispiel dafür mit der Intabulierung eines Madrigals.[31] Andere schriftliche Quellen schildern dagegen Aufführungsweisen von Madrigalen, bei denen ein solistischer Sänger bzw. eine solistische Sängerin von einem Instrumentalensemble begleitet wird, das die restlichen Stimmen spielt.[32]

[30] Pio, *Viol and Lute Makers* (wie Anm. 1), bes. 26, 34, 112–114 und *passim*.

[31] „[...] ti sera mostrato uno madregal da sonare e cantare con ditta uiola." *Lettione seconda* 1543, Blatt F; „[...] se tu uolesti pratticar alcuna compositione che fusse a quattro ouer a cinque & uolendo sonar quattro parte & cantar la quinta, el ti fa bisogno accomodarti de uno archeto piu longo del suo ordenario [...]" *Lettione seconda* 1543, Blatt Fv. Übersetzung: „[...] es wird dir ein Madrigal gezeigt, das zu singen und mit der Gambe zu begleiten ist. [...] Willst du etwa eine 4- oder 5-stimmige Komposition ausführen und dabei 4 Stimmen spielen und die 5. singen, musst du dir einen besonders langen Bogen verschaffen." Alle deutschen Übersetzungen aus Ganassi in diesem Artikel basieren auf: Hildemarie Peter, *Sylvestro Ganassi, La Fontegara, Venedig 1535*, Berlin-Lichtenau: Robert Lienau 1956 und Wolfgang Eggers, *Die „Regola Rubertina" des Silvestro Ganassi, Venedig 1542/43*, Basel u. a.: Bärenreiter 1974.

[32] Siehe Kirnbauer in diesem Band, S. 215 Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice*, University of California Press 1995, zitiert auf S. 32–33 A. F. Donis Beschreibung eines Musikabends in Venedig: „Io ho udito una sera un concerto di violoni & di voci, dove ella [Polissena Pecorina] sonava, e cantava in compagnia di altri spiriti eccellenti"; sowie Philippe Canguilhem, „Monodia e contrappunto a Firenze nel Cinquecento: Dal ‚canto alla lira' al ‚canto alla bastarda'", in: Francesca Menchelli-Butini (Hg.), *La monodia in Toscana alle soglie del XVII secolo*, Pisa: ETS 2007, 25–42, hier 28–30.

Während die letztgenannte Aufführungspraxis dem solistischen Sänger die Hauptrolle zuweist, stehen im Titelbild der *Regola Rubertina* die Gambenspieler, und besonders der Mittlere von ihnen, im Vordergrund. Vielleicht ist es bedeutsam, dass die Gambisten im Gegensatz zum Sänger ohne Noten spielen und singen. Darin könnte ein Verweis auf die Praxis des „cantare alla lira" bzw. „cantare alla viola" verborgen sein. Damit ist die solistische, selbstbegleitete improvisierte Versrezitation gemeint, die seit dem 14. Jahrhundert, teils mit Rückbezug auf die Rezitationsweise der antiken Kitharoeden, praktiziert wurde.[33] In der Renaissance war dies die angesehenste Form des Singens. Baldassarre Castiglione pries 1528 das „cantare alla viola" als Musizierform, die sich auch für den vollendeten Hofmann ziemt.[34] Im achten Kapitel der *Regola Rubertina* leitet Ganassi die Viola da gamba von der Lyra des Orpheus ab und schlägt als passendste Bezeichnung „Lirone" vor – er stilisiert die Gambe damit gleichsam als große Lira zur legitimen Nachfolgerin der antiken Lyra.[35] Vor diesem Hintergrund erscheint die mittlere Gambe, deren Gestalt in Italien zuvor nur für Lire da braccio belegt ist, programmatisch ausgewählt. Ende des 15. Jahrhunderts waren Darstellungen des Orpheus oder Apoll aufgekommen, die sich mit versunkenem oder aufwärts gerichtetem Blick beim Singen mit einem Saiteninstrument begleiten.[36] Ob mit einer antiken Lyra oder mit der modernen Lira da braccio oder auch Lira da gamba ausgestattet, versinnbildlichten die beiden mythologischen Sänger gleichsam die harmonisierende Macht

[33] Timothy James McGee, „‚Cantare all'improvviso': improvising to poetry in late medieval Italy", in: ders. (Hg.), *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications, Western Michigan University 2003, 31–70; zur Rolle der italienischen Dichter-Sänger im Verhältnis zur mündlichen Tradition und zur zeitgenössischen Kunstmusik siehe James Haar, „*Improvvisatori* and Their Relationship to Sixteenth-Century Music", in: ders., *Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350–1600*, Berkeley etc.: University of California Press 1986, 76–99, bes. 83–84 zu den verwendeten Streichinstrumenten.

[34] Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, Venedig 1528, II.13: „[...] parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran maraviglia." Die Bedeutung „viola" bei Castiglione ist offen, der Begriff kann verschiedene gezupfte oder gestrichene Saiteninstrumente bezeichnen. Siehe dazu den Beitrag von Thomas Drescher in diesem Band, S. 191.

[35] Zur Lira da braccio als moderne Lyra im italienischen Renaissance-Humanismus siehe einführend Emanuel Winternitz, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London: Faber 1967, 86–98, und aktueller Sterling Scott Jones, *The lira da braccio*, Bloomington: Indiana University Press 1995 (Publications of the Early Music Institute); Philippe Canguilhem, „Naissance et décadence de la ‚lira da braccio'", in: *Pallas* 57 (2001), 41–54 und Ill. 23–27.

[36] Vgl. Martina Papiro, „‚Vaghissimo componimento'. Andrea Sacchis Inszenierung des Sängerkastraten Marc'Antonio Pasqualini", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72/2 (2010), 211–236, hier 218–227; Gabriele Frings, *Giorgiones Ländliches Konzert. Darstellung von Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin: Mann 1999, 84–87; Elisabeth Schröter, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raphael. Die Schrift- und Bildtraditionen von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Hildesheim etc.: Olms 1977, 275–279.

der Musik.[37] Die zahlreich erhaltenen Darstellungen zeigen die Verbreitung und Bekanntheit dieses Motivs, etwa der zwischen 1500 und 1520 entstandene Kupferstich von Benedetto Montagna, mit einem Lira da braccio spielenden Orpheus in einer Landschaft mit Tieren (Abb. 12).[38]

Abb. 12: Benedetto Montagna (1481–1558): Orpheus, um 1500–1520 / London, British Museum, Inv. 1895,0915.76; Creative commons, c The Trustees of the British Museum

[37] Vgl. Martina Papiro, „Competere e giudicare. Apollo, Marsia, Pan e Mida", in: Susanne Pollack (Hg.), *Il Dolce potere delle corde* (Ausstellungskatalog Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florenz 2012), Florenz: Olschki 2012, 75–80, hier 76–78; Matthias Winner, „Lorbeerbäume auf Raphaels Parnaß", in: Max Seidel (Hg.), *L'Europa e l'arte italiana*, Venedig: Marsilio 2000, 187–210.

[38] Benedetto Montagna (1481–1558), Orpheus, um 1500–1520, Kupferstich, 26 x 19,6 cm. London, British Museum, Signatur 1895,0915.76.

Auch zeitgenössisch gekleidete Figuren mit Lira da braccio können auf die mythologischen Sänger anspielen, denn bereits die ähnliche Pose, das Musikinstrument und Attribute wie der Lorbeer reichen aus, um die Assoziation zum Musizieren von Apoll oder Orpheus zu erzeugen.[39] Indem Ganassi also den mittleren Gambisten in einer solchen Pose und mit einem der Lyra verwandten Instrument zeigte, legte er auch bildlich für das Musizieren auf der Viola da gamba einen Bezug zur humanistischen Musikkultur nahe und forderte deren Prestige und intellektuellen Anspruch ein.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass das Titelbild als ikonographische Quelle zahlreiche Informationen zu baulichen Merkmalen und zum kulturellen Hintergrund der Viola da gamba transportiert, die jedoch durch kritischen Vergleich geordnet werden müssen. Insbesondere die Musiziersituation ist im Titelbild durch Ambivalenzen gekennzeichnet. Es scheint hier das Spektrum der Formen und Anwendungsmöglichkeiten der *viola d'arco* illustriert zu werden, das um 1540 in Italien existierte, wobei das Gewicht auf Kombinationen von singen und spielen im Ensemble liegt.

Dritte Betrachtung: Das Titelbild als Bildkunst

Bereits Stefano Toffolo bemerkte, dass der Titelholzschnitt wie ein zeitgenössisches Gemälde wirke.[40] Damit verwies er auf Gemälde, die seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts auch im venezianischen Umfeld entstanden waren und die heute oft mit dem Verlegenheitstitel *Concerto* bezeichnet werden.[41] Sie zeigen zeitgenössisch gekleidete Personen in Halbfigur, die Musikinstrumente und/oder Musiknoten halten, aber nicht zwingend spielen – also eine mehrdeutige Szene, die zwischen Portrait, Genre und Allegorie schwankt.

[39] Vgl. das Gemälde von Giovanni Cariani (um 1485/1490–1547), Mann mit Lira da braccio, um 1515, Öl auf Leinwand, 64 x 51 cm. Dijon, Musée Magnin, Inv. 1980 28.

[40] Stefano Toffolo, *Note in Arte. La ‚Musica' nell'arte veneta da Paolo Veneziano ai Tiepolo*, Padua: Armelin Musica 2011, 72: „il gruppo di violisti da gamba della Regola Rubertina ha quasi l'impatto visivo di un quadro dell'epoca, senza averne la bellezza o la grandezza."

[41] Zur „Concerto"-Ikonographie siehe Patricia Egan, „‚Concert' Scenes in Musical Paintings of the Italian Renaissance", in: *JAMS* 14/2 (1961) 184–195, hier bes. 191–194; Bert W. Meijer, „Harmony and satire in the work of Niccolò Frangipane: problems in the depiction of music", in: *Netherlands quarterly fort he history of art* 6/2 (1972/1973), 94–112, für eine kritischere Position bezüglich der Darstellung musikalischer Harmonie; Nicoletta Guidobaldi, „Musica delle cose invisibili: le Concert dans les peintures italiennes entre le XVe et le XVIe siècle", in: Jean-Michel Vaccaro (Hg.), *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIVe Colloque International d'Etudes Humanistes*, Tours 1991, Paris: CNRS 1995, 317–332; Wolfgang Prohaska, „Concerti", in: Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Mailand: Skira 2000, 75–79; spezifischer für Venedig siehe Groos, *Ars musica* (wie Anm. 5).

Abb. 13: Tizian (1488/1490–1576): sogenanntes „Concerto", um 1510 / Florenz, Palazzo Pitti, Inv. Palatina Nr. 185

Ganassi könnte derartige Gemälde, wie etwa das sogenannte *Concerto* Tizians[42] (Abb. 13) gesehen haben: Rechts steht ein Kleriker, der ein Saiteninstrument hält, in der Mitte ein Mann, dessen Hände sich in Spielhaltung bei der Tastatur eines Virginals befinden, und links dahinter ein modisch herausgeputzter Jüngling, der einer anderen sozialen Schicht wie auch Realitätssphäre anzugehören scheint (er verkörpert einen Typus, während die beiden anderen Männer portraitiert erscheinen). Während die musikalische Aktion aufgehalten ist, hält das subtile Beziehungsnetz, das sich zwischen den drei Figuren anhand von Blicken, Gesten und Attributen entspinnt, die Szene in einer rätselhaften, spannungsreichen Schwebe.

Entscheidende Parallelen zwischen dem für Concerto-Szenen exemplarischen Gemälde Tizians und dem Titelholzschnitt bestehen im kompositorischen Aufbau und in der Darstellungsweise der Figuren. Wie in Tizians Gemälde lenkt bei Ganassi weder eine Raumausstattung noch ein Landschaftsausblick

[42] Tizian (1488/1490–1476), sog. Concerto, um 1511, Öl auf Leinwand, 86,5 x 123,5 cm. Florenz, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Inv. 185. Für den aktuellen Forschungsstand zu diesem Werk siehe Hilliard T. Goldfarb, „Some Observations on *The Interrupted Concert* by Titian an Developments in His Art about 1511–1512", in ders. (Hg.), *Art and Music in Venice From the Renaissance to the Baroque*, New Haven und London: Yale University Press 2013, 113–121.

von den Musikern ab. Sie sind dicht an den Bildrand gerückt, der ihre Körper und Instrumente überschneidet, was den Eindruck einer unmittelbaren Nähe zum Betrachter erzeugt. Wie der modische Jüngling im Gemälde blickt im Titelbild der Gambist rechts zum Bildbetrachter und scheint ihn damit zur Teilhabe oder gar zum Mitspielen aufzufordern. Der Blick aus dem Bild heraus ist ein Motiv, das der Malerei entlehnt ist und das sich in der Buchillustration kaum je findet, ebenso wie die differenziert gestalteten Gesichtsausdrücke, Blickrichtungen, Gesten und Spielhaltungen – man vergleiche im Gegensatz dazu nochmals die Titelbilder der anderen Instrumentalmusikdrucke (Abb. 2–5). Beim Titelholzschnitt dient allerdings das Spiel mit den Blickrichtungen selbstbezüglichen Verweisen. Während die aufwärts gerichteten Blicke des linken und des mittleren Spielers zugleich in Richtung des Werktitels „Regola Rubertina" weisen, wendet sich der Spieler rechts direkt dem Bildbetrachter zu, zugleich zielt sein Bogen wie ein Pfeil auf den Namen Ganassis in der unteren Inschriftenzeile. Gewitzt wirbt hier Ganassi in eigener Sache, indem er für Gemälde typische Motive und Bildaufbau in die Funktionalität seines Titelbildes einbindet.

Concertare *als Realisierung von Harmonie*

Mit einem Bildaufbau, der die Beziehung der Figuren untereinander und zum Bildbetrachter betont, erlangt die Darstellung des Musizierens oder auch nur die Evokation von Musik durch Instrumente und Noten den Status einer bedeutsamen Metapher, denn gemalte Concerto-Szenen sind auch Sinnbilder für das soziale und ethische ‚Zusammenspiel' der Mitwirkenden, weil die gemeinsame Realisierung eines Musikstücks Koordination und gegenseitige Einstimmung der Teilnehmenden erfordert.[43] Während im Gemälde Tizians die Beziehung zwischen den Figuren spannungsgeladen ist und ihr (musikalisches) Verhältnis offen bleibt, befinden sich die Figuren des Titelholzschnitts gerade beim Musizieren. Mit dem ernsten, konzentrierten Gesichtsausdruck und der gemessenen Spielhaltung erscheint jeder für sich ausgewogen und zugleich, durch die unterschiedlichen Ansichten und variierten Details derselben ‚Handlung', mit den Mitspielern abwechslungsreich geeint. Das Gamben-Consort veranschaulicht exemplarisch, wie sich durch das Musizieren ein harmonisches Verhältnis zwischen den Spielern etabliert. In der Widmung der *Regola Rubertina* hebt Ganassi hervor, dass die wichtigste Aufgabe eines Menschen die Realisierung der mit Schönheit gleichgesetzten Harmonie sei.

[43] Der ethisch-soziale Aspekt des gemeinsamen Musizierens wird auch in der zeitgenössischen Literatur behandelt, etwa in Pietro Bembos *Asolani* oder in Baldassarre Castigliones *Cortigiano*, vgl. Guidobaldi, „Musica delle cose invisibili" (wie Anm. 41), 322. „concerto" und „concertare" wurde im 16. Jahrhundert auch jenseits des musikalischen Kontextes für „etwas miteinander in Übereinstimmung bringen, etwas aufeinander abstimmen, etwas miteinander vereinigen, zusammenwirken" verwendet, ebenso als Sammelbezeichnung für jede Art des musikalischen Ensembles, siehe Erich Reimer, „Concerto / Konzert", in: Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller (Hgg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden: Steiner 1972–2005, Ordner 2, 1–17, besonders 1–3.

Ganassi lebt gleich selbst vor, wie man sich diesem Ziel nähern kann: „[...] ich [habe] begonnen, ein Bild jener Harmonie zu entwerfen, die unserem Sinn geläufiger und ein Abbild der anderen ist [d. h. der Harmonie der Seele]. Sie beruht auf der Ausgeglichenheit der Stimmen und der Instrumente, und von ihr habe ich mir durch Gottes Gnade und mit vieler Mühe meinerseits einige Kenntnis angeeignet."[44]

Das Titelbild der *Regola Rubertina* demonstriert mit dem musizierenden Ensemble nicht allein die Handhabung der Viola da gamba, sondern es stellt auch ein kulturelles Ideal dar, und zwar in einer für zeitgenössische Gemälde typischen Gestaltungsweise. Das heißt, dass für das Titelbild ein gehobener Bildmodus gewählt wurde, der vor allem einer vermögenden Gesellschaftsschicht bekannt war, die sich Gemälde leisten konnte und für die musikalische Kenntnisse zu den Bildungsrequisiten gehörten.[45]

Der Titelholzschnitt als Berufsporträt?

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen dem Titelbild der *Regola Rubertina* und den Concerto-Gemälden besteht in der porträthaften Darstellung der drei Gambenspieler.[46] Ihre individualisierte Charakterisierung wirft die Frage nach ihrer Identität auf. Mehrfach wurde in der Ganassi-Forschung vermutet, dass er sich in den Titelbildern der *Fontegara* und der *Regola Rubertina* selbst abgebildet habe.[47] Aber welche der vier Personen soll mit Ganassi identifiziert werden? Der Vergleich mit dem Titelbild der *Fontegara* von 1536 (Abb. 3) spricht für den Mann am linken Bildrand, doch über die Ähnlichkeit der beiden Figuren hinaus gibt es kaum weitere Anhaltspunkte. Zudem müssten auch die anderen Personen als Portraits identifiziert und dabei geklärt werden, weshalb sich Ganassi – wenn er es denn ist – eine Randposition zuweist, während

[44] Ganassi 1542, fol. Aii: „[...] sono andato adombrando questa armonia, ch'è piu commune al senso nostro, & è imagine di quella, che sta nella proportione delle voci & delli istrumenti, de laquale venuto in qualche cognitione per gratia di Dio, e di molte mie fatiche."

[45] Zur Rolle der Musik in der (venezianischen) Gesellschaft im 16. Jahrhundert siehe einführend: Groos, *Ars musica* (wie Anm. 5), 54–56; die Bedeutung der Musik spiegelt sich auch in der Vielzahl von Musikinstrumenten in den venezianischen Haushalten, vgl. Stefano Toffolo, *Strumenti musicali a Venezia nella storia e nell'arte dal XIV al XVIII secolo*, Cremona: Ed. Turris 1995, 45–68.

[46] Anders als die Gambisten im Vordergrund stufe ich den jungen Sänger als idealtypische Darstellung eines Jünglings ein, vergleichbar dem jungen Mann links im Gemälde Tizians.

[47] Fiabane, in Martin Kirnbauer, „Armando Fiabanes ‚lettera su Ganassi'", in: *Glareana* 61/2 (2012), 40–54, hier 48, hält den Titelholzschnitt der *Regola Rubertina* – wie denjenigen der *Fontegara* – für ein Gruppenportrait der Musiker in Ganassis Familie, ohne genauere Identifikation der Figuren; Florence Gétreau schlägt den Musiker rechts oder denjenigen in der Mitte als Portraits Ganassis vor; siehe Florence Gétreau, „Un portrait énigmatique de l'ancienne collection Henry Prunières", in: *Musique Images Instruments* 5 (2003), 156.

doch die hervorgehobene Figur des Bildes der Spieler in der Mitte ist.[48] Eine direkte Identifikation erscheint kaum möglich und ist vielleicht auch nicht im Sinn der Darstellung, denn die Gattungskonventionen zeitgenössischer Musiker- und Autorenbildnisse wurden nicht berücksichtigt.[49]

Als Titelbild erfüllt der Holzschnitt auch die Funktion, ergänzende Information zum Inhalt der Publikation zu vermitteln. Indem es musizierende Menschen zeigt, könnte es daher beispielsweise die potentiellen Nutzer der Instrumentalschule darstellen, im Sinne einer anschaulichen Werbung. Durch die Widmung der *Regola Rubertina* und der *Lettione seconda* an die Florentiner Exilanten Ruberto Strozzi und Neri Capponi sowie durch Hinweise in der *Lettione seconda* scheint der Kontext auf, in welchem Ganassis virtuose wie gelehrte Gambenpraxis Anwendung fand – es sind die Höfe und die Kreise gebildeter, vermögender Aristokraten und Kaufleute, die zum eigenen Vergnügen musizierten oder in privaten Konzerten professionelle Musikerinnen und Musiker, darunter Ganassi selbst, auftreten ließen.[50] Der Umhang, den die Musiker in verschiedenen Varianten über die Schulter geschwungen haben, betont sie als Gruppe und gleicht Unterschiede im Aufwand der Kleidung aus. Vielleicht ist also im Titelbild ein Ensemble aus (vermögenden) Dilettanten und (dienstleistenden) Professionellen dargestellt. Dann wären Personen aus unterschiedlichen sozialen Schichten durch das gemeinsame Musizieren verbunden.

Plausibler erscheint, dass es sich um ein Ensemble aus nur professionellen Musikern handelt. Anders als in gemalten Musizierszenen – und anders als in zeitgenössischen Portraits[51] – sind alle Personen bei einer konkreten Handlung dargestellt, mehr noch, das Musizieren auf der *viola d'arco* charakterisiert und definiert sie. Die Musik ist hier nicht primär eine Metapher, der Bildbetrachter wird hier nicht durch eine unterbrochene musikalische Aktion zu

[48] Innerhalb der reichen Tradition des Autorbildes in der Buchillustration besteht der Typus, der den Verfasser beim Ausüben seiner Tätigkeit zeigt, fast nur für den *ex cathedra* dozierenden Gelehrten, während andere Berufszweige üblicherweise nur mit kennzeichnenden Attributen und Symbolen erscheinen, vgl. Giuseppina Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, 2 Bde., Mailand: Editrice Bibliografica 1988, bes. Bd. 1, 37. Zum Sonderfall des Gelehrtenbildes beim Dozieren *ex cathedra* (zu denen Zappella auch die Autorbilder Gaffurios oder Pietro Arons zählt) siehe Bd. 1, 50–54.

[49] Generell ist die Darstellung eines Musikers beim Spielen auch in der Druckgraphik äußerst selten, zumindest im 16. Jahrhundert, vgl. Anm. 48. Da das Titelbild nicht den Gattungskonventionen des Portraits entspricht, figuriert es auch nicht in den einschlägigen Verzeichnissen, wie etwa in Zappella (Anm. 48) oder in Karoline Czerwenka-Papadopoulos, *Typologie des Musikerporträts in Malerei und Graphik. Das Bildnis des Musikers ab der Renaissance bis zum Klassizismus*, 2 Bde., Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2007, bes. Bd. 1, 61–69.

[50] Vgl. den Beitrag von Martin Kirnbauer in diesem Band.

[51] Für die Gattungskonventionen des Portraits vgl. Gottfried Boehm, *Bildnis und Individuum*, München: Prestel, 1985, 28; Petra Kahtke, *Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform des 16. Jahrhunderts*, Berlin: Dietrich Reimer 1997.

einer weiterführenden Reflexion eingeladen, wie etwa in Tizians *Concerto*.[52] Insofern gleichen die Musiker des Titelbilds eher dem Ensemble in Bonifacio de' Pitatis Gemälde (Abb. 11) oder den Musikern in den Titelbildern der Lautentabulaturen (Abb. 3–5), die vollkommen in ihrer Tätigkeit aufgehen. Der entscheidende Unterschied zu diesen Drucken liegt in der Aneignung des ‚hohen' Bildmodus eines Concerto-Gemäldes, der die dargestellten Musiker nobilitiert. So präsentiert das Titelbild vielleicht eine Berufselite der Gambisten, die alle spieltechnischen und musikalischen Anforderungen des Instruments beherrscht. Diese Inszenierungsweise deutet auf den Anspruch hin, den professionellen *virtuosi*, wie Ganassi selbst einer war, eine auszeichnende Würde zu verleihen.

Auswertung

Was leistet die erweiterte kunsthistorische Untersuchung eines Bildes – hier des Titelbildes der *Regola Rubertina* – für ein instrumentenkundliches Forschungsprojekt?

Für die konkrete Rekonstruktion einer Viola da gamba erbringt sie Kriterien für die Einschätzung der Verlässlichkeit der Darstellung. Zudem erkundet sie die ‚Darstellungsgeschichte' des Instruments und erlaubt dessen Einordnung innerhalb seines ikonographischen Kontextes. So lässt sich diesbezüglich zum Titelbild der *Regola Rubertina* zusammenfassen: Es präsentiert realitätsnah verschiedene Formen der Viola da gamba, wobei das mittlere Instrument besondere morphologische Merkmale aufweist. Dass es sich dabei nicht um einen eigenen Gambentypus handelt, sondern um ein Instrument, dessen Korpusform als Blickfang dient, der zugleich auf bestimmte musik- und kulturhistorischen Kontexte verweist, haben Vergleiche mit den weiteren Gambendarstellungen in den Werken Ganassis sowie mit der zeitgenössischen venezianischen Gamben-Ikonographie gezeigt. Die Vergleiche mit weiteren Gamben-Darstellungen waren umso wichtiger, als der Text der *Regola Rubertina* auf die Morphologie der Instrumente nicht eingeht. Wechselseitige Ergänzung zwischen Text und Bild ergibt sich dagegen hinsichtlich der Information zur musikalischen Verwendung. Das Titelbild veranschaulicht die Bandbreite der aufführungspraktischen Möglichkeiten der Viola da gamba, die im Text beschrieben werden. Dabei liegt im Bild der Akzent auf der Gambe als Consort-Instrument, das auch den Gesang begleitet. Durch die Hervorhebung des mittleren Musikers und seines Instrumentes, wird zugleich auf das solistische Spiel der Gambe verwiesen.

Die drei Betrachtungen des Titelbildes der *Regola Rubertina* beleuchteten dessen medien- und kunsthistorischen Kontext und zeigten dabei seine Besonderheiten auf. Bereits die Ausstattung der *Regola Rubertina* mit einem einschlägigen Titelbild sowie mit Kartuschen ist ein luxuriöses ‚Extra', das sie als ambitionierten Druck ausweist.

Im Vergleich zur konventionellen Buchillustration für Musikdrucke ist das

[52] Zum Motiv des Unterbrechens bzw. des Innehaltens und seinen möglichen Bedeutungen in Musizier-Szenen vgl. Augusto Gentili, „Di musica e d'amore: accordi, richiami, tentazioni (e rimozioni)", in: *Dipingere la musica* (wie Anm. 41), 69–73.

Titelbild formal und inhaltlich aufwendiger, denn sein Aufbau, die Darstellungsmittel, Motive und Themen sind der zeitgenössischen Malerei entlehnt – kurzum: es ist wie ein Gemälde gestaltet und damit wie ein ranghöheres, eigenständiges Bildwerk. Als solches evoziert es das humanistische Konzept des Musizierens als Realisierung von Harmonie und präsentiert dabei (professionelle?) Musiker und ihre Instrumente auf nobilitierende Weise.

Mit einem derartigen Titelbild scheint Ganassi seiner Gambenschule die Qualität eines Prestige-Objekts zu verleihen, das vornehmlich eine gebildete, vermögende Kundschaft ansprechen soll.

Verknüpft man die Erkenntnisse aus der kunsthistorischen Untersuchung des Titelbildes mit weiteren Eigenschaften der *Regola Rubertina*, treten die Originalität und der soziokulturelle Kontext dieser Schrift deutlich hervor.

Das ausgesprochen eigenständige Titelbild entstand, indem ad hoc Darstellungsweisen und Bildmotive aus der Malerei benutzt wurden. Im Popularisierungsmedium des Holzschnitts wurde somit etwas ‚öffentlich' gemacht, das üblicherweise nur ausgewählten Individuen bei der Betrachtung von einmaligen Gemälden zugänglich war. Dasselbe Verfahren der Übertragung lässt sich auch beim Text der *Regola Rubertina* feststellen, denn er ist in direkter Rede formuliert, Ganassi spricht seine Leser wie in einer realen Unterrichtssituation an. Damit fiktionalisierte Ganassi gewissermaßen die Interaktion, die er mit seinen Schülern pflegte. Genauso hatten sich andere Autoren in ihren Vorworten, Widmungsschreiben und literarischen Texten in Form von Dialogen auf die gesellschaftliche Interaktion in exklusiven Salons und Akademien bezogen. Durch die Drucklegung solcher Texte machten diese Autoren die kulturellen Praktiken jener Gemeinschaften einer größeren Öffentlichkeit zugänglich und stellten sich dabei zugleich als Teil eben dieser Gemeinschaften dar.[53] Neben den einschlägigen praktischen Erklärungen und Anleitungen zum Gambenspiel finden sich in der *Regola Rubertina* und *Lettione seconda* Begriffe, Metaphern und Anekdoten, die Ganassis literarische, philosophische, kunst- und musiktheoretische Kenntnisse offenbaren. Sie erscheinen auf eine entsprechend gebildete Leserschaft gemünzt und demonstrieren zugleich die umfassende Bildung des Autors, der sich somit als ebenbürtiger Gesprächspartner präsentiert. Dabei ist bemerkenswert, dass Ganassi kein literarisches Italienisch verwendet, sondern eine dialektal gefärbte Sprache.[54] Er behält also eine mündliche, äußerst individuelle Ausdrucksweise bei, was seiner Gambenschule auf einer weiteren Ebene Originalität verleiht. Wie Feldman anhand dreier Fallstudien nachwies, bedienten sich im Venedig der 1540er Jahre Verleger, Autoren, Komponisten wie Mäzene als Widmungsträger der Veröffentlichung von Madrigalen zur distinguierenden Gestaltung der eigenen sozialen und kulturellen Identität, was gelegentlich ihre Karriere und den

[53] Feldmann, *City Culture* (wie Anm. 32), 48. Diese Praxis ist eindrücklich zu beobachten bei Autoren wie Pietro Aretino, Antonfrancesco Dorni oder Lodovico Dolce.

[54] Vgl. als Gegensatz die Vorworte bzw. Widmungstexte in den Lautentabulaturen von Francesco Marcolini (wie Anm. 17) oder Pietro Paolo Borrono (wie Anm. 18).

sozialen Aufstieg förderte.[55] So könnte Ganassi mit der Publikation seiner Gambenschule ein ähnliches Ziel verfolgt haben.[56] Als Sohn eines eingewanderten Barbiers hatte er schon lange vor der Publikation seines Lehrweks 1542 dank seiner musikalischen Talente Karriere gemacht.[57] Mit der Publikation der Gambenschule und der Widmung an die Florentiner Strozzi und Capponi, die er als seine Schüler ausweist, machte Ganassi seine Beziehungen zur gehobenen Gesellschaftsschicht öffentlich – und dokumentierte damit gewissermaßen seinen sozialen Aufstieg.

Inhaltlich und didaktisch enthalten die *Regola Rubertina* und die *Lettione seconda* den *state of the art* des zeitgenössischen Gambenspiels. Auch die in der *Lettione seconda* erwähnten Gamben-Virtuosen wie Giuliano Tiburtino, Lodovico Lasagnino, Giovanni Battista Ciciliano oder Alfonso della Viola sowie die Komponisten Nicolas Gombert und Adrian Willaert gehören zu den anerkannten Exponenten des italienischen Musiklebens, so dass Ganassis virtuose Instrumentalpraxis zugleich auf diejenige der besten Musiker der Zeit bezogen ist. In direktem Verhältnis dazu stehen die anspruchsvolle publizistische Aufbereitung und die bildliche Ausstattung – die Publikation orientiert sich auf allen Ebenen an hohen qualitativen Ansprüchen, denen auch der Autor selbst genügt. Das Spielen der Gambe erhält auf diese Weise die Qualität eines Status-Symbols.

Mit der Publikation der ersten italienischen Gambenschule füllte Ganassi eine Marktlücke, denn die Viola da gamba war um 1540 nicht nur in Venedig ein Instrument, das sich zunehmender Beliebtheit erfreute, und zwar für Professionelle wie auch für Laien verschiedener Gesellschaftsschichten.[58] Ganassis Publikationsstrategie schuf Anreize sowohl für die sozial hochgestellte Kundschaft, die sich mit dem Inhalt und Kontext der Gambenschule direkt identifizieren konnte, wie auch für die aufstrebende Bürgerschicht, die sich den aristokratischen Lebensstil aneignen wollte.

[55] Feldman, *City Culture* (wie Anm. 32), 48: „By the middle of the century these dual phenomena — the urge to dialogue and the quest for diversity — had brought more authors, more vernaculars, and more literary forms into the hurried arena of published exchange than had ever been there before. Composers and patrons numbered among the many groups who were drawn into increasingly public relationships as a result. For them (as for people of letters), the new public nature of verbal interchange could prove by turns threatening and expedient. On the one hand, it exposed private affairs — or fictitious imitations of them — to social inspection and thus caused tensions over the commodification of what was individual and supposedly personal. On the other hand, it allowed its ablest practitioners to manipulate their social situations, reshape their identities, and, in the most inventive cases, mobilize their own professional rise."

[56] Gerade in Venedig bestand eine vergleichsweise hohe Durchlässigkeit zwischen den Gesellschaftsschichten. Vgl. Feldman, *City Culture* (wie Anm. 32), 3–24.

[57] Vgl. den Beitrag von Martin Kirnbauer in diesem Band.

[57] Für die Verbreitung der tiefen Streichinstrumente in den venezianischen Laienbruderschaften vgl. Pio, *Viol and Lute Makers* (wie Anm. 1), 64–80.