

Westsächsische Hochschule Zwickau
Angewandte Kunst Schneeberg
Studiengang Musikinstrumentenbau
Matrikel 96

Semesterarbeit, 5. Semester

Thema:

Über die Entstehungsgeschichte der Viola d'amore mit Resonanzsaiten

Christian Pabst, Februar 1999

Über die Entstehungsgeschichte der Viola d'amore mit Resonanzsaiten

1. Themenstellung

- 1.1. Gegenstand, Zielstellung, Methodik
- 1.2. Terminus technicus
- 1.3. Etymologie
- 1.4. Das Instrument

2. Das Barockzeitalter

- 2.1. Charakteristik des Barockzeitalter
- 2.2. Das Musikverständnis im Barock
- 2.3. Der Sympathiebegriff im Barock

3. Das Phänomen der Resonanz

- 3.1. Definitionen
 - 3.1.1. Resonanz
 - 3.1.2. Resonanzsaiten
 - 3.1.3. Das Material der Resonanzsaiten
- 3.2. Die Nutzung des Resonanzphänomens vor 1600
- 3.3. Wissenschaftliche Resonanzuntersuchungen in Europa des 16. und 17. Jahrhundert

4. Wesensverwandte Instrumente der Viola d'amore

- 4.1. Musikinstrumente mit d'amore- Spezifizierung
- 4.2. Streichinstrumente mit Resonanzsaiten
 - 4.2.1. Die Lyra viol
 - 4.2.2. Das Baryton
- 4.3. Einige Bemerkungen zum Begriff „Viola bastard“

5. Theorien zur Entstehungsgeschichte der Resonanzsaiten

- 5.1. Der Indisch-Persische Einfluß
- 5.2. Eine englische Erfindung
- 5.3. Der Einfluß anderer Länder
- 5.4. Metallene Spielsaiten als Ursprung

6. Zur Entstehungsgeschichte der Viola d'amore

- 6.1. Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten
- 6.2. Die Viola d'amore mit Resonanzsaiten

7. Ikonographie zur Viola d'amore

8. Ausgesuchte Instrumentenbauer

- 8.1. Biographische Daten

9. Sonstiges

- 9.1. Ausgesuchte Musikwerke
- 9.2. Ausgesuchte Musikinstrumentensammlungen
- 9.3. Diskographie
- 9.4. Bibliographie
- 9.5. Bildnachweis

1. Themenstellung

1.1. Gegenstand, Zielstellung, Methodik

In der Musikgeschichte Europas sind seit dem frühen 17. Jahrhundert Streichinstrumente mit Resonanzsaiten belegt. Sie sind Ausdruck des damals allgemein vorherrschenden Kunst- und insbesondere des damals vorherrschenden Musikverständnisses.

Das heutige Bestreben zur Aufführung historischer Musik, speziell des Barock, verlangt ein solches Verständnis dieser Zeit und ihrer Musik-instrumente.

Zur Entstehungsgeschichte von Streichinstrumenten mit Resonanzsaiten in Europa gibt es keine eindeutigen Belege. Es bestehen aber verschiedene Hypothesen.

Erstmalig wurde durch Curt Sachs zu Beginn dieses Jahrhunderts versucht, eine eindeutige Antwort zu finden.

Anhand der *Viola d'amore mit Resonanzsaiten* soll diese Frage näher betrachtet werden. Die *Viola d'amore* ist ein Streichinstrument mit Resonanzsaiten und ein Instrument des Barock. In ihr verbindet sich das Kunstverständnis, wissenschaftliche Erkenntnisse und die Freude am Experimentieren der damaligen Zeit.

In dieser Arbeit wird nicht versucht, eine schon bestehende These zur Entstehungsgeschichte der *Viola d'amore* zu untermauern oder eine neue zu erstellen. Vielmehr ist es das Ziel, bekannte Thesen zu betrachten. Dazu werden u.a. wesensverwandte Instrumente und Instrumente, die entwicklungsgeschichtlich gesehen eine „Zwischenstation“ für die *Viola d'amore* darstellen können, beschrieben. Es wird überblicksartig auf das damalige Musikverständnis und historische Untersuchungen zur Akustik eingegangen. Zusätzlich werden verschiedene Literatur- und Bildquellen ausgewertet.

Diese Arbeit soll Grundlage für weitere Untersuchungen sein. Darum werden in ihrem letzten Teil verschiedene Musikinstrumentensammlungen, Tonträger und Musikwerke von Bedeutung angegeben.

1.2. Terminus technicus

Die Bezeichnung *viola* oder *viula* ist seit dem 12. Jahrhundert aus dem Provenzalischen bekannt. Daraus entwickelten sich Namen wie *vielle*, *virole* oder im spanischen *vihuela*. Das Italienische übernahm die Urform *Viola*.

Während bis zum 16. Jahrhundert *Fidel* und *Viola* oft noch als Begriffe für ein und das selbe Instrument verwendet wurden, entwickelte sich im 16. Jahrhundert ein hochentwickelter Instrumententypus, der als *Viola* bezeichnet wird. In dieser Zeit entstand auch die *Viola da braccio* und *Viola da gamba*.¹ Ebenfalls im Zuge solcher Entwicklungen entwickelten sich Instrumente wie die *Viola d'amore* (Liebesgeige, Liebesviola)² - ein *da braccio*-Instrument.

1.3. Etymologie

Das Wort *viola* in seiner Entstehung ist umstritten. Es gibt dafür verschiedene Lösungsansätze: Das lateinische Wort *vitulari* (einen Siegeszug anstimmen, jubeln) wird ebenso wie das althochdeutsche Wort *fidula* als Ursprung in Betracht gezogen.

¹ Berner 1966, Sp. 1672

² Berck 1994, S. 11

Weiterhin werden organologische und onomatopoetische Zusammenhänge gesehen.³

Der Namenszusatz *d'amore* kann als Klangbeschreibung, die in den Namen eingegangen ist, angesehen werden. Der Klang der *Viola d'amore* wird häufig als lieblich beschrieben.

Weiterhin wurde die häufige Abbildung eines Amor auf der *Viola d'amore* als Grund für die Namensgebung genannt.⁴ Nur ist dieser auch häufig auf anderen Instrumenten abgebildet und dient somit wenig als schlüssiger Beweis.

Eine weitere Überlegung geht in eine, auf den ersten Blick, ganz andere Richtung: Der Esel wurde in der Zeit der Antike und des Mittelalters häufig als Spieler der Leier und der Harfe, aber auch des Horn, der Flöte und des Dudelsack dargestellt. Dieser Zusammenhang liegt auf der Hand, wenn man weiß, daß der Esel sich mit Musik gut zähmen ließ. Dies machten sich auch die Eseltreiber im *Vorderen Orient* zu nutze und entwickelten sicher ein eigenes Instrumentarium. Das Wort *Maultier* in den Sprachen des *Vorderen Orient* hat eine Klangähnlichkeit mit dem lateinischen Wort *amor*. Nun war es möglich, daß Eseltreiber ihr Instrumentarium mit nach Europa brachten und sich daraus hier neue Instrumente entwickelten, in Anspielung auf eben diese Instrumente.⁵

Eine weitere These zur Namensentstehung bezieht sich auf die Form der Schalllöcher. Diese werden häufig als Flammenschwert geschnitten. Das Flammenschwert gilt als religiöses Symbol der Mauren. Deren Glaubensbrüder können im Nahen und Mittleren Osten als Erfinder der Resonanzsaiten gelten (*d'amore*= da More [of the Moor]).⁶

1.4. Die Viola d'amore

Am Ende des 17. Jahrhunderts fand die *Viola d'amore* Verbreitung. Die erste namentliche Erwähnung ist dem Autor aus dem Jahre 1649 bekannt.⁷ Die *Viola d'amore* ist eine Sonderform der Familie der *Viola da gamba*. Im Gegensatz zu den üblichen Instrumenten dieser Familie aber, ist sie ein reines Soloinstrument. In ihren Abmessungen entspricht sie einer Diskantgambe. Da sie aber in Armhaltung gespielt wird, ergibt sich eine niedrigere Zargenhöhe von ca. 5 cm. Das Korpus zeigt ähnliche Merkmale wie das einer Gambe, doch ist die Formenvielfalt des Korpusumriß von „schlicht gambenförmig“ bis „stark geschweift“ stärker ausgeprägt. Der flache Boden ist zum Halsfuß abgeschrägt. Die Schalllöcher der Decke sind oft flammenförmig (siehe Abb.1). Im oberen Teil der Decke ist häufig eine Rosette eingelassen.

³ Berner 1966, Sp. 1671f

⁴ Küllmer, 1986, S. 150

⁵ ebd., S. 152

⁶ Berck, 1994, S. 11

⁷ Aber 1921, S.146

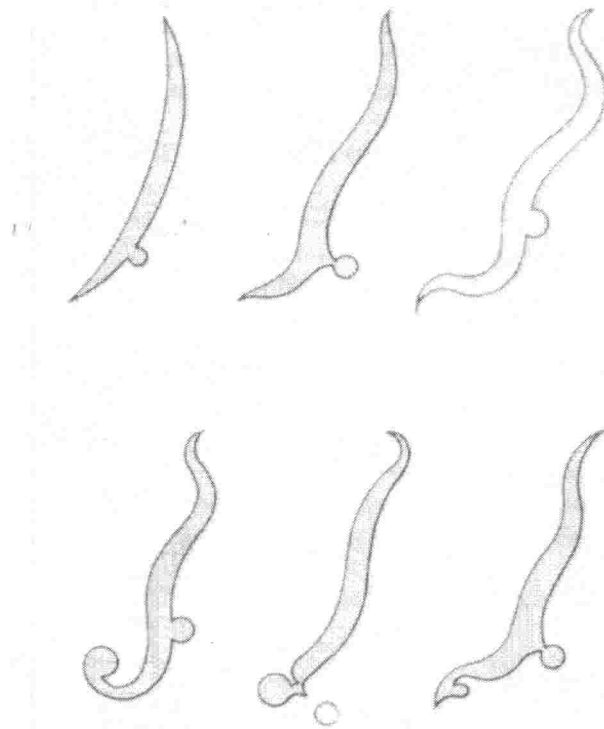


Abb.1: Schalllöcher

Ein charakteristisches Merkmal der *Viola d'amore* sind ihre Resonanzsaiten. Die Befestigung derselben erfolgt meist an Stiften im Unterklotz und zusätzlichen Wirbeln im Wirbelkasten. Die Resonanzsaiten laufen dann in einer Nut unter dem Griffbrett und durch eine Öffnung (oder mehrere kleine Löcher) im Steg entlang. Durch die Resonanzbesaitung ergibt sich ein besonders langer Wirbelkasten. Dieser endet häufig in einem Amorkopf.

Die Besaitung der *Viola d'amore* und ihre Stimmung ist nicht festgelegt. In der Regel aber besitzt sie 6-7 Spiel- und Resonanzsaiten (in gleicher Stimmung dazu). Eine Stimmung im D-Dur Akkord hat sich heute durchgesetzt: A d a d' fis' a' d''.

Ob Instrumente ohne Resonanzsaiten gebaut wurden, ist nicht eindeutig geklärt. Es ist aber davon auszugehen. Ihr Charakteristikum waren Spielsaiten aus Messing oder Eisen.

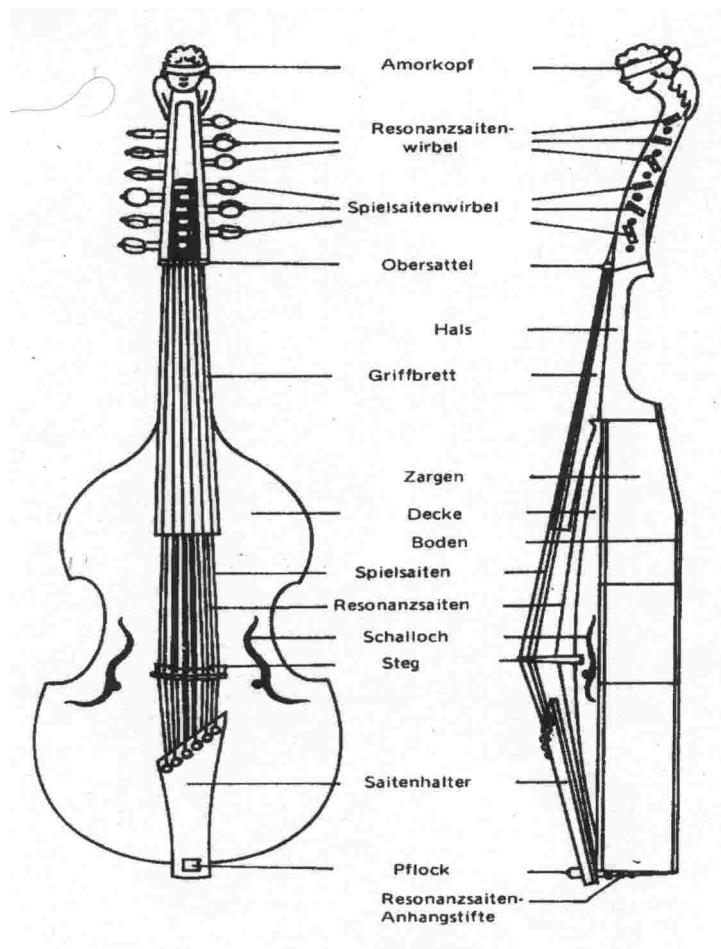


Abb.2: Viola d'amore

2. Das Barockzeitalter

2.1. Charakteristik des Barockzeitalters

Das Wort Barock stammt vermutlich aus dem Portugiesischen und bedeutet soviel wie *schiefe runde Perle*⁸.

Europa war in der Zeit des ausgehenden 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts durch die Stilepoche des Barock geprägt. Es zeigte nationale Ausprägungen, zeichnete sich aber überall durch das Loslösen von alten Weltbildern und alter Autoritäten aus.

Die Wissenschaft bekam neue Impulse. Sie ging allmählich zur induktiven Beweisführung über. Galileo Galilei (1564-1642) war einer der ersten Wissenschaftler, der die Empirie gleichberechtigt neben der deduktiven Beweisführung verwendet. Durch ihn wuchs der Wissenschaftszweig der Akustik über den antiken Wissensschatz hinaus.⁹

Im allgemeinen waren Wissenschaft und Kunst noch auf Gott ausgerichtet, als der Herrscher über die Welt¹⁰.

⁸ Michels 1985, S. 301

⁹ Heyde 1986, S. 239

¹⁰ Damman 1967, S. 13

2.2. Das Musikverständnis im Barockzeitalter

Die göttliche Natur wurde als klar proportioniert und wohl gestaltet angesehen. Dies galt es in der Musik auszudrücken. Die Musik des Barock besaß immer noch die Aufgabe Gott zu dienen. Sie galt als in besonderer Form geeignet seine Herrlichkeit darzustellen.¹¹

So ist zu verstehen, daß die Musik als Wissenschaft betrachtet wurde und als solche im *Quadrivium* der Freien Künste der Arithmetik, Astronomie und Geometrie nahestand. Dementsprechend waren Zahlenproportionen die konstruktive Grundlage der Musik. So galt z.B. der Dreiklang als Ausdruck der göttlichen Dreifaltigkeit. Aber nicht nur den Zweck der Verherrlichung hat dieses Kompositionsprinzip. Sie war ebenso Orientierung und Grenzlinie vor klanglichen Extremen.¹²

Andere Bezeichnungen für die Stilepoche des Barock in der Musik, sind: *Zeitalter des konzertierenden Stils* und *Generalbaßzeitalter*.

2.3. Der Sympathiebegriff

In der heutigen englischen Bezeichnung für Resonanzsaiten (*sympathetic strings*) ist die Verbindung von Sympathie und Resonanz noch zu erkennen. Auch im deutschsprachigen wurde bis in das 19. Jahrhundert von *sympathetischen Saiten* gesprochen. Damit waren Resonanzsaiten gemeint. Aus diesem Grund soll die Bezeichnung *Sympathie* einmal genauer betrachtet werden. *Sympathie* gilt als ein positiver Ausdruck. Er drückt eine Vorliebe und eine Zuneigung für etwas aus. Im allgemeinen ist heute wenig bekannt über den Ursprung des Wortes und seine ursprüngliche Bedeutung. Im Zeitalter des Barock war man sich dessen stärker bewußt, und so läßt sich auch der andere Umgang damit verstehen. Die heutige Bedeutung hat nur noch wenig mit seiner ursprünglichen antiken zu tun. Das griechische Wort *Sympatheia* (συμπάθεια) wird mit „gleiche Empfindung, Stimmung oder Leidenschaft, Mitleiden“ übersetzt. Es setzt sich aus der Vorsilbe *sym-* („zusammen, mit“) und dem Wort *pathos* („das Leiden“) zusammen.¹³ In der Zeit der Renaissance fand eine starke Orientierung zur Antike statt. So bekam der *Sympathiebegriff* auch wieder neue Beachtung. Das Verständnis von *Sympathie* und *Antipathie* im Sinne einer Wechselbeziehung fand Eingang in den Wissenschaften, besonders in der Medizin. Bestimmte Stoffe mit heilender Wirkung, die geheime Kräfte besäßen, galten als *sympathetische Mittel*.

Die Sympathielehre findet im Barock weiter Beachtung.

Als Teilgebiet der Physik beschäftigen sich viele Gelehrte ab dem 16./17.

Jahrhundert wieder verstärkt mit der Akustik. So fand der *Sympathiebegriff* auch hier Eingang¹⁴. Dies zeigt u.a. die Resonanzbeschreibung des Athanasius Kircher (1601-1680): „Sympathetische Kunst=Stück und experimenta nennen wir/ wann instrumenta ohnberührt/ allein auf Bewegung und Hall anderer Werck und instrument, auch das andere resoniret.“¹⁵ Resonanz also ist also die Folge von *Sympathie*.

In der Musik geht der *Sympathiebegriff* in der Affektenlehre auf. Der Affekt beruht auf *Sympathie* zur gespielten Musik. Diese Verknüpfung beschreibt wiederum A. Kircher: „so ergeht es auch dem hörenden Menschen, der durch die Musik bewegt und erregt

¹¹ ebd.

¹² ebd., S. 11

¹³ Küllmer 1986, S. 120

¹⁴ ebd., S. 120

¹⁵ nach Kircher 1650, zit. in Küllmer 1986, S. 130

wird. Die Analogie besteht also: Saite - Resonanzsaite und Musica pathetica - Mensch als Affektwesen.“¹⁶

3. Das Phänomen der Resonanzsaiten

3.1. Definitionen

3.1.1. Resonanz

Resonanz ist das Mitschwingen eines Körpers in der Schwingung oder Teilschwingung (Obertöne) eines anderen Körpers. Wenn die Schwingungsperiode des erregenden Körpers der Eigenschwingung des mitschwingenden Körpers entspricht, genügt eine nur geringe Kraft um diese Eigenschwingung hervorzurufen.¹⁷

3.1.2. Resonanzsaiten

Resonanzsaiten sind Saiten, die nicht unmittelbar erregt werden, sondern beim Spiel durch Resonanz zum Mitschwingen kommen.¹⁸

3.1.3. Das Material der Resonanzsaiten

Für Resonanzsaiten wurden vermutlich immer Metallsaiten verwendet. So sind aus historischen Quellen keine Angaben zu Resonanzsaiten aus anderem Material zu finden. Auch heute werden Resonanzsaiten aus Metall gefertigt. Der Grund liegt in ihren Materialeigenschaften. Sie besitzen eine geringere Dämpfung gegenüber Darmsaiten und klingen somit länger nach.

Aus spieltechnischer Sicht ergibt sich folgender Vorteil. Da Metallsaiten gegenüber Darmsaiten weniger anfällig auf Feuchtigkeitsschwankungen reagieren, halten diese besser die Stimmung. Ein häufiges Nachstimmen kann also vermieden werden. Das kann z.B. bei einem *Baryton* von Bedeutung sein, bedenkt man, daß dieses Instrument bis zu 35 Saiten besitzt.

Ein weiterer Grund, interessant aus der Sicht des Instrumentenbauers, ergibt sich aus der höheren Masse. Eine höhere Masse verlangt geringere Saitendurchmesser und hilft Platz zu sparen, bei der Anbringung der Resonanzsaiten.¹⁹

3.2. Die Nutzung des Resonanzphänomen vor 1600

Schon aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. sind Resonanzbeschreibung überliefert. Die älteste stammt aus China und erläutert den Resonanzvorgang an einer Laute.¹⁹ Eine weitere chinesische Beschreibung aus der Zeit um Christi Geburt erläutert einen Stimmvorgang. Unter Nutzung der Resonanz, sollen Glocken mit Saiteninstrumenten gestimmt wurden sein.²¹

¹⁶ nach Kircher 1650, zit. in Küllmer 1986, S. 130

¹⁷Thiel 1973, S. 489, nach Küllmer 1986, S. 17

¹⁸ Franke 1969, S. 46, nach Küllmer 1986, S. 17

¹⁹ nach Küllmer 1986, S. 54 f

¹⁹ Küllmer 1986, S. 92

²¹ ebd.

Aus dem römischen Reich sind Texte zum Resonanzvorgang aus der Zeit um 600 n. Ch. überliefert.²²

Instrumente mit Resonanzsaiten sind aus dem persisch-arabischen Raum durch Abbildungen spätestens seit dem 14. Jahrhundert n. Ch. bekannt (Spießlaute: *Kemange*²³, Erzlaute: *mugní* und das Streichinstrument: *gizak*).²⁴

3.3. Wissenschaftliche Resonanzuntersuchungen in Europa des 16. und 17. Jahrhundert

Für das Europa der Neuzeit gilt der italienische Arzt Girolamo Fracastoro (um 1478-1553) als der erste, der die Resonanz wissenschaftlich beschrieb („*De sympathia et antipathia*“, 1546).²⁵

Johannes Kepler (1571-1630) veröffentlichte 1619 die „*Weltharmonik/ Harmonices mundi libri V*“ und bespricht im Band II die Musik. Ebenso äußerte er sich in diesem Zusammenhang über die Resonanz und deren Ursachen.²⁶

Zur gleichen Problematik veröffentlichte Galileo Galilei (1564-1642) den „*Discorsi et demonstrationi matematiche intorno da due nuove science*“.²⁷

Und weiter finden sich Abhandlungen zu dieser Thematik beim französischen Mönch Marin Mersenne (1588-1648). Er befaßte sich intensiv mit der Instrumentenkunde und akustischen Problemen. Innerhalb mehrerer Schriften äußerte er sich über das Resonanzphänomen. Am ausführlichsten tat er dies im „*Harmonicorum libri XII*“ (1635).²⁸

Alle Wissenschaftler legten der Resonanz mathematische Verhältnisse zugrunde und betrachteten die Luft als Mittler der Schwingungen.²⁹

4. Streichinstrumente mit Resonanzsaiten

4.1. Instrumente mit d'amore- Spezifizierung

Eine Modeerscheinung des 18./19. Jahrhunderts ist die Klangspezifizierung verschiedener Instrumente im Sinne eines „lieblichen, silbrig argentin“ Klanges. Dies wurde durch Veränderungen an schon bekannten Instrumenten oder durch den Bau neuer Instrumente erreicht. Alle diese Instrumente wurden überwiegend solistisch eingesetzt. Sie sind heute teilweise, obwohl in Außenseiterrollen, fester Bestandteil des Instrumentariums, andere hingegen wurden gänzlich vergessen. Weitestgehend unbekannt ist das *Cembal d'amour* bzw. *Clavecin d'amour*, das von Gottfried Silbermann 1721 in Freiberg/Sa. gebaut wurde. Dieses Instrument entspricht einem Klavichord doppelter Saitenlänge und veränderter Dämpfungsmechanik.³⁰

Eine *Clarinette d'amour* wurde um 1800 entwickelt. Ihr Merkmal ist das birnenförmige Schallstück, der sogenannte „Liebesfuß“. Unter dem Schnabel befindet sich ein kleines Metallrohr und sie ist auf As, F, G, oder B gestimmt.³¹

²² ebd.

²³ ebd.

²⁴ Farmer 1966, S. 100

²⁵ Küllmer 1986, S. 148

²⁶ ebd.

²⁷ ebd.

²⁸ ebd., S. 91

²⁹ ebd., S. 91f.

³⁰ Adlung II 1768, S. 123

³¹ Küllmer 1986, S. 150f.

Eine Mischung aus Gitarre und dem Violoncello stellt das 1823 von Gregorius Stauffer in Wien erfundene *Arpeggione* bzw. *Gitarre d'amour* dar. Das eckenlose Korpus hat die Größe eines Cellos. Griffbrett und Besaitung entsprechen hingegen der Gitarre. Gespielt wird es wie ein Cello.³²

4.2. Streichinstrumente mit Resonanzsaiten

Innerhalb der Streichinstrumentenfamilie wurden ebenfalls mehrere Instrumente mit Resonanzsaiten entwickelt. Auch hier wurden schon bekannte Instrumente genutzt oder Instrumente neu geschaffen.

Für das *Trumscheit* zeigt sich die Besaitung mit Resonanzsaiten als wichtige Klangverbesserung. Erstmalige Erwähnung dieser Form findet sich 1619 bei Michael Praetorius.³³ Er beschreibt ein Instrument mit 3 Resonanzsaiten. Eine weitere Form des *Trumscheit* mit Resonanzsaiten, ist die eines mit bis zu 50 Resonanzsaiten im Korpusinneren. Die erste Abbildung und Beschreibung eines solchen Instrumentes findet sich 1680 in England.³⁴ Beide Formen werden gleichermaßen als *Tromba marina d'amour* bezeichnet.

Eine Sonderform der *Pochette* stellt die *Pochette d'amour* dar. Das älteste erhaltene Instrument stammt von Thomas Edlinger, Augsburg, aus dem Jahr 1676. Das Korpus dieses Instrumentes ist gambenförmig und die Besaitung besteht aus 4 Spiel- und 4 Resonanzsaiten. Jede Resonanzsaite ist an einem Wirbel befestigt, so daß das Instrument insgesamt 8 Wirbel besitzt. Die Resonanzsaiten sind unter dem Steg und in einer Halskehlung unter dem Griffbrett entlanggeführt. Der Großteil der noch erhaltenen Museumsinstrumente hat eine Besaitung von 4 Spiel- und 4-Resonanzsaiten und stammt aus dem 18. Jahrhundert.³⁵ Als Herkunftsländer gelten Frankreich, Deutschland und Italien. Es bleibt trotzdem anzumerken, daß sich keine festen Regeln über Korpusform, Besaitung und Stimmung für die *Pochette d'amour* aufstellen lassen.

Ein der *Viola d'amore* sehr ähnliches Instrument ist das *Englisch Violet*. Es unterscheidet sich in der Zahl der Resonanzsaiten, die bei diesem Instrument häufig doppelt so hoch wie die Zahl der Spielsaiten ist.

Dies sollen nur einige Beispiele der unterschiedlichsten Instrumente mit *d'amore* Spezifizierung sein.

Weitere noch näher zu besprechende Instrumente sind außer der *Viola d'amore*, die *Lyra viol* und das *Baryton*.

4.2.1. Die Lyra viol

Die *Lyra viol* ist eine kleine Baßgambe, die in England im 17. Jahrhundert verwendet wurde (Abb.: 3). Sie unterscheidet sich unwesentlich von den in England damals üblichen 2 anderen Arten der Baßgamben (*Consort bass*,

³² ebd

³³ Praetorius 1619, S. 58

³⁴ Küllmer 1986, S. 313

³⁵ Küllmer 1986, S. 339

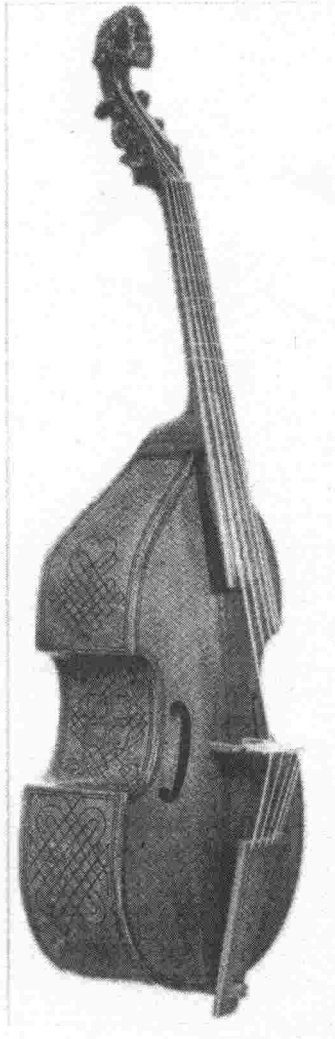


Abb.3: Lyra viol von John Rose, London 1598

Division viol).³⁶ Christopher Simpson gibt Auskunft über die *Lyra viol*: Ihre Saiten sind heller im Klang, die Stegung ist flacher und der Saitenabstand zum Griffbrett ist geringer als der des *Consort bass* und der *Division viol*.³⁷ Ergänzend erfährt man durch Playford, daß sie die kleinste Form der 3 Baßgamben war.³⁸

Die *Lyra viol* zeichnet sich weniger durch gravierende bauliche Merkmale aus, als durch ihren Kompositionsstil und ihre Spielweise. Diese lehnte sich der *Lira da gamba* an. So entstand eine *Viola da gamba* mit dem Terminus *Lyra viol*, die das Spiel auf der *Lira da gamba* imitieren sollte.

Musiker des 17. Jahrhunderts griffen auch auf das *Consort bass* und die *Division viol* zurück, wenn nichts anderes zur Hand war. Im bezug auf die *Lyra viol* wäre es also besser, von einer Spielweise als von einem Instrument an sich zu sprechen.

Nichtsdestotrotz existierte die *Lyra viol*. Und es existieren viele Kompositionen für dieses Instrument bzw. diese Spielweise.

Schon im frühen Hinweise, daß die *Lyra viol* mit Resonanzsaiten versehen wurde. Alle Autoren des 17. Jahrhunderts nennen englische Gamben allgemein, oder speziell die *Lyra viol*, als die ersten Gamben mit Resonanzsaiten. Der früheste Hinweis findet sich 1619 bei M.Praetorius. In seiner 17. Jahrhundert gibt es Beschreibung über die *Viola bastard* spricht er über englische Gamben mit Messing- oder Stahl-Resonanzsaiten.³⁹

4.2.2. Das Baryton

Ebenso wie die *Lyra viol* und die *Viola d'amore*, gehört das *Baryton* (Abb.: 4) zu den Instrumenten der Gambenfamilie. Es ist ein Instrument mit Resonanzsaiten und entspricht in der Regel der Größe eines *Violoncellos* bzw. einer *Tenorgambe*.

³⁶ Grove II 1984, S. 577

³⁷ Simpson 1659, zit.nach Grove S. 577

³⁸ Playford 1652, zit. nach Grove S. 577

³⁹ Praetorius 1619, S. 47



Abb. 4.: Baryton (Spieler: Josze Vazquez)

Das Besondere dieses Instrumentes ist seine außergewöhnlich hohe Zahl an Resonanzsaiten. Diese kann bis zu 27 betragen, bei einer Regelbesaitung von 6-7 Spielsaiten.⁴⁰ Die hohe Zahl an Resonanzsaiten bedingt einen besonders breiten Hals. Dieser ist rückseitig offen. So ist es möglich, während des Spiels die Resonanzsaiten mit dem Daumen zu zupfen. Diese Spielweise und das Instrument selbst wird von Martin Heinrich Fuhrmann 1706 im „Musikalischen Trichter“ beschrieben: Die „Viola Barydon/ is forne wie eine Viol di Gamb mit 6. därmeren Seiten/ und hinterwärts mit dräternen Seiten wie eine halbe Harffe im Bass bezogen/ klingt sehr anmuthig/ aber es läßt sich nicht alles darauf tractiren/ sondern muß darnach gesetzt werden.“⁴¹

Aufgrund der komplizierten Spielweise und der sich geänderten Aufführungspraxis fand das *Baryton* nie größere Verbreitung im 18. Jahrhundert. Die wenigen Zentren lagen in Süddeutschland, Österreich, Ungarn und England.⁴² Vor allem der Hof des Fürsten Esterhazy ist zu nennen. Fürst Esterhazy selbst spielte dieses Instrument und einige Baryton-Virtuoson waren in seiner Hofkapelle angestellt. Joseph Haydn als Vizekapellmeister wurde 1765 beauftragt „besonders solche Stücken, die man auf der Gamba (damit ist das Baryton gemeint) spielen mag...zu componieren“ (Verordnung des Fürsten an Haydn, Süttör 1765, Zitat nach Bertha 1965, S. 50). So ist es nicht verwunderlich, daß viele Kompositionen von J. Haydn für dieses Instrument überliefert sind.

Die Geschichte des *Baryton* ist ebenso verworren, wie die der *Viola d'amore*. Darum einige Daten, in chronologischer Form:

⁴⁰ Küllmer 1986, S. 205

⁴¹ Fuhrmann, zit. nach Küllmer 1986, S. 190

⁴² ebd., S. 205

- 1614 In der Akademie der Wissenschaften von Leningrad wird ein Manuskript dieser Jahreszahl (ON 124) mit einigen Stücken für das *Baryton* aufbewahrt. Seine Herkunft ist unklar, doch verweisen einige Titel auf den deutschsprachigen Raum.⁴³
- 1644 In der Veröffentlichung „Cogitata physico mathematica“ schreibt M. Mersenne über eine *Lyra* oder *Viola*, die zur Zeit Jacob I. (1566-1625, König von England ab 1603) in England gebräuchlich gewesen sein soll. Sie besaß 6 Spiel- und 6 Resonanzsaiten, wobei man die Resonanzsaiten mit dem linken Daumen berühren konnte.⁴⁴
- 1647 Aus diesem Jahr stammt das älteste erhaltene *Baryton*, welches sich im Museum des Royal College in London befindet. Das Instrument wurde von Magnus Feldtlen gebaut.⁴⁵
- 1653 Mit den Jahreszahlen 1653, 1669 und 1670 galten die in der Landesbibliothek Kassel aufbewahrten Manuskripte (2^oMs. Mus.61Li) lange Zeit als die ältesten erhaltenen Kompositionen für das *Baryton*.⁴⁶
- 1697 ist das erste Jahr aus dem eine Beschreibung (von D. Speer) für das *Baryton* in seiner heutigen Form erhalten ist.⁴⁷

4.3. Einige Bemerkungen zum Begriff der Viola bastard

Im Zusammenhang von Streichinstrumenten mit Resonanzsaiten stellt sich oft die Frage, ob die *Viola bastard* die erste Gambenform mit Resonanzsaiten war. Hier aber beginnt schon das Problem. Es gibt keine genauen Belege über das Aussehen der *Viola bastard* und/ oder ob es sie überhaupt gab.

Einige Quellen (M.Praetorius; F.Rogioni, Selva, 2. Teil, Vorrede) beschreiben die *Viola bastard*. Andere Quellen geben diesen Begriff nur als Spielweise an. Diese Quellen lassen auch keinen eindeutigen Sinn für die Notwendigkeit eines speziellen Instrumentes für diese Spielweise erkennen. Aus diesem Grund soll in kurzer Form dieses Problem betrachtet werden.

Der Begriff *Viola bastard* taucht bereits 1553 in Italien auf.

In einer Schrift des Komponisten Girolama dalla Casa aus dem Jahre 1584 („Il vero modo di diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato, et di corda, et di voce humana“, Venedig) werden an einigen umgeschriebenen Madrigalen und Canzonen Anweisungen zur Spielweise der *Viola bastard* gegeben.⁴⁸

Michael Praetorius schreibt im „Syntagma musicum II“ (1619) über die *Viola bastard*: „Dieses ist eine Art von Violn de Gamba wird auch gleich also/ wie eine Tenor von Violn de gamba gestimmet/ (den man auch in manglung darzu brauchen kann) Aber das Corpus ist etwas länger vnd grösser. Weiß nicht/ Ob sie daher den Namen bekommen/ daß es gleichsam ein Bastard sey von allen Stimmen; Sintemal es an keine Stimme allein gebunden/ sondern ein guter Meister die Madrigalien, vnd was er sonst vff diesem Instrument musizieren will/ vor sich nimpt/ und die Fugen und Harmony mit allem fleiß durch alle Stimmen durch und durch/ bald oben außm Cant, bald vnten außm Baß/ bald in der mitten außm Tenor und Alt herausser suchet/ mit saltibus und diminutionibus zieret/ vnd also tractieret, daß man ziemlicher masen fast alle Stimmen eigendlich in ihren Fugen vnd cadentien daraus vernemen kann. Wie ich dann den vnwissenden zur nachrichtung 2. Oder 3. Exempel am ende dieses

⁴³ Wackernagel 1997, S. 278

⁴⁴ ebd.; siehe ebenso Küllmer 1986, S. 184 Fußnote 1

⁴⁵ Küllmer 1986, S. 189

⁴⁶ Wackernagel 1997, S. 278

⁴⁷ Speer 1697, S. 207

⁴⁸ nach Küllmer 1986, S. 168

dritten Theils hette mit einsetzen wollen: Wil es aber sparen/ biß in den Appendicem Tertij Tomi, nim: Instructionem pro Symphoniacis.

Es werden aber solche Violn de Bastarda vff mancherley Art gestimmet/ als in der Tabell zu ersehen/ vnd noch vff viel andere weise mehr/ darnach der Meister den Gesang gesetzt und gerichtet hat.

Jetzo ist in Engelland..."(vgl. 5.2.).⁴⁹

Es ist auffällig wie ausführlich auf die Spielweise und verhältnismäßig kurz auf das Instrument an sich eingegangen wird. Trotz allem bildet er ein solches Instrument ab: Es ist etwas kleiner als die auf dem gleichen Bild gezeigte *Tenorgambe*. Die abgebildete *Viola bastard* besitzt eine Rosette auf der Deckenseite. Der Wirbelkasten endet in einer Schnecke (Abb.: 5).

Auf diese Quelle beruft sich weitestgehend Curt Sachs. Für ihn hat die *Viola bastard* die oben genannten Merkmale. Hinzu kommen bei ihm Resonanzsaiten als Charakteristikum, was bei Praetorius aber offensichtlich nicht der Fall ist. Sein Instrument zeigt keine Resonanzbesaitung.

In heutiger Zeit wird stärker in Betracht gezogen, daß es sich hauptsächlich um eine Spielweise handelte. Eine Spielweise, die auch auf anderen Instrumenten praktiziert werden konnte. Dazu findet sich wiederum bei Praetorius ein Hinweis. Über den Dresdner Posaunisten Erhard Borussum schreibt er: Er (der Posaunist) habe sein Instrument „gezwungen, daß er darauff fast die höhe eines Zinken/ Als nemblich/ das oberste g" sol re ut; Auch die tieffe einer Quart-Posaun/ Als das A1 mit so geschwinden Coloraturen und saltibus, gleich auff der Viol de Bastarda, oder auff eim Cornet/ zu wege bringen/ erreichen und praestiren können."⁵⁰

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es die *Viola bastard* wahrscheinlich gegeben hat. Über ihr Aussehen jedoch gibt es keine zuverlässigen Quellen. Heute noch vorhandene Instrumente mit diesem Namen oder ähnlichen Eigenschaften, wie oben aufgeführt, liefern keine genauen Informationen. An ihnen läßt sich nicht zweifelssfrei feststellen, daß sie Instrumente waren wie bei M. Praetorius beschrieben.

⁴⁹ Praetorius 1619, S. 47

⁵⁰ ebd., S. 31

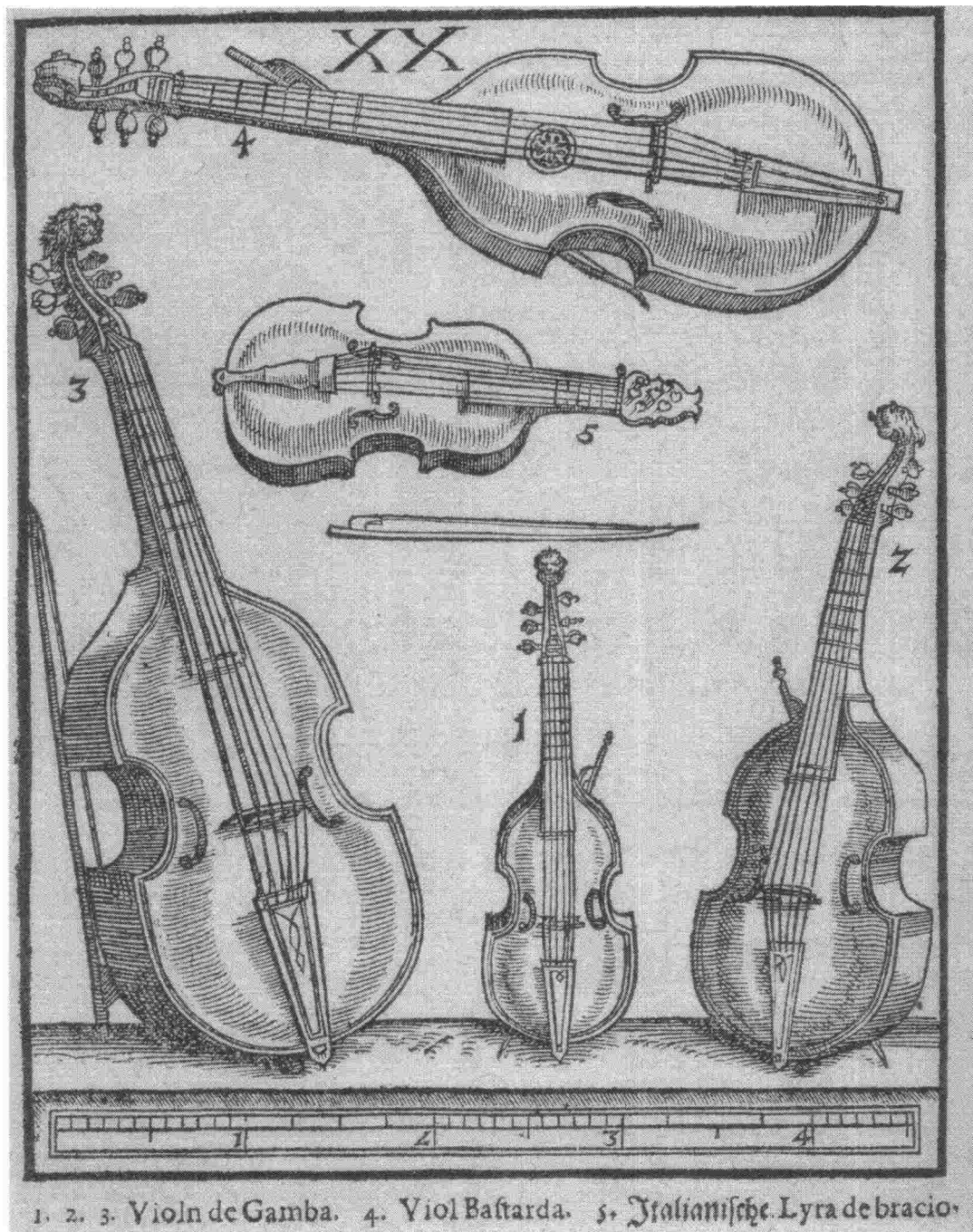


Abb.5.; Tafel XX aus M. Praetorius, Viola bastard

Da sich die Bezeichnung auch auf die Spieltechnik bezieht, spricht weiterhin M. Praetorius Ausführung über den Posaunisten. Offensichtlich war also ein „alla bastarda“-Spiel auch auf anderen Instrumenten üblich.

Wenn es eine *Viola bastarda* gab, legte er sicher keinen großen Wert auf das Instrument an sich, vielmehr aber auf die Spielweise. Jedenfalls läßt sich so seine Bemerkung zu diesem Instrument erklären, „in manglung darzu“ auch eine *Tenorgambe* zu verwenden. Ihre Aufgabe im Musikleben der damaligen Zeit war es offensichtlich, als eine Form der *Viola da gamba* mit Diminutionen „alla-bastarda“ zu spielen.⁵¹ Im Notfall konnte aber auch eine Tenorgambe diese Aufgabe übernehmen.

⁵¹ Küllmer 1986, S. 173

Das die *Viola bastard* mit Resonanzsaiten gespielt wurde lehnt E.Küllmer mit folgenden Worten ab: „Der Blick auf die Musik der *Viola bastarda* - eine Musik, die äußerst virtuos ist - spricht eher gegen Resonanzsaiten. Bei einem schnellen Spiel, von den höchsten bis in die tiefsten Lagen und mit Verzierungen ausgeschmückt, kommen Resonanzsaiten kaum zu ihrer vollen klanglichen Wirkung. Resonanzsaiten sind einer durchsichtigen, klaren Stimmführung „...“, eher hinderlich.“⁵²

A. Otterstedt glaubt verschiedene *Viola bastard* Instrumente auf Gemälden erkannt zu haben.⁵³ Eines davon befindet sich in der *Gemäldesammlung Alter Meister* in Dresden (Abb.:6).



Abb.:6, Musizierende Frauen, Tintoretto, 1,42 m x 2,14m

4.4. Gamben größerer Mensur mit Resonanzsaiten

Zusammenfassend lässt sich sagen: Gamben mit Resonanzsaiten gab es spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Erstmals wurden diese Gamben vermutlich in England gebaut. Welche der drei Gamben, die *Viola bastard*, die *Lyra viol* oder das *Baryton*, mit Resonanzsaiten gespielt wurde, ist nicht sicher. Vermutlich war es die *Lyra viol*. Hinzu kommt ein zu geringes Wissen über die *Viola bastard*. Die klanglichen Eigenschaften der Resonanzsaiten waren sehr beliebt. So kam es zur Bildung neuer Instrumente, die diese Eigenschaften imitieren sollten.

⁵² ebd., S. 174

⁵³ Otterstedt 1989, S. 22

Aus Sicht des Instrumentenbauers ist es interessant, Maße von Gamben mit Resonanzsaiten zu kennen. Leider sind wenig Referenz-Instrumente erhalten. Erschwerend kommt der Umstand hinzu, daß diese Instrumente unter unterschiedlichen Namen in den Unterschiedlichen Museen geführt werden. Deshalb werden nur unter dem Gesichtspunkt der Informationsquelle dem Autor bekannte Instrumente aufgelistet, unabhängig ihrer Katalogbezeichnung und Herkunft⁵⁴.

	Länge _{ges.}	Länge _{Korp}	Breite _{oben}	Breite _{unten}	Höhe _{Zargen}	Saiten
1	1230	685	317,5	395	127	7/7
2	1340	725	330	395	130	7/7
3	1140	685	-	385	125	6/6
4	1470	840	380	500	155	7/6
5	930	-	-	330	90	7/7
6	1250	700	-	400	-	6/7

L= Länge, B= Breite, H= Höhe

- 1 Basse de viole d'amour (Viol bâtarde)
Paris 1734
Stimmung A1/D/G/c/e/a/d
Inv.-Nr.: 852, Kinsky 1912
- 2 Basse de viole d'amour (Viole bâtarde)
Belgien oder Frankreich
Stimmung A1/D/G/c/e/a/d
Inv.-Nr.: 853, Kinsky 1912
- 3 Basse viole d'amour, Viola Bastarda
Inv.-Nr.: 257 (171), Skjerne 1931
- 4 Viola bastarda
Frankreich, frühes 18. Jh.
Hist. Museum Basel, Sammlung Lobeck 1956
- 5 Lyra Viol oder Viola bastarda
Louis Guersson, Paris 1737
Inv.-Nr.: 1219, Stanley 1918
- 6 Gamba d'amore
Inv.-Nr.: 384, Hammerich 1911

5. Theorien zur Entstehungsgeschichte der Resonanzsaiten

Im vorangegangenen Kapitel wurde betrachtet, welche *Gambe* erstmalig mit Resonanzsaiten ausgestattet wurde. Im folgenden wird nach den Einflüssen zur Entstehung dieser Instrumente und den Voraussetzungen für Resonanzsaiten gefragt.

Wie kam es also zur Entstehung von *Gamben mit Resonanzsaiten*? Dazu sind mehrere Aspekte näher zu betrachten:

- a) das indisch-persische Instrumentarium führte zu einer Weiterentwicklung des englischen Instrumentariums
- b) sie sind eine rein englische Erfindung

⁵⁴ aus Külmer 1986, S. 175f

- c) das Ursprungsgebiet liegt zwischen England und Indien
- d) metallene Spielsaiten als Ursprung für Resonanzsaiten

5.1. Indisch-Persische Einflüsse

Seit dem 16. Jahrhundert gab es englische Bestrebungen Handelsbeziehungen in Asien aufzubauen. Diese konnten 1557 mit Persien verwirklicht werden. Die Sperrung mehrerer Exporthäfen durch Spanien, Frankreich und der Hanse am Ende des 16. Jahrhundert, zwang die Engländer erneut zur Suche neuer Handelsmärkte. Englische Kaufleute organisierten 1589 eine Handelsexpedition nach Osten. Unter der Führung James Lancaester segelten 1591 drei Schiffe um das *Kap der Guten Hoffnung* nach Indien. Die Berichte dieser Expedition, die erst 3 Jahre später im Heimathafen wieder ankam, waren so erfolversprechend, daß die Gründung der *East-India-Company* beschlossen wurde. Diese Company bestand von 1600 bis 1858. Folgende Karte zeigt die Menge der Handelsstationen die schon 1617 bestanden und lassen den Erfolg erahnen (Abb.: 6, auf Seite 19).⁵⁵

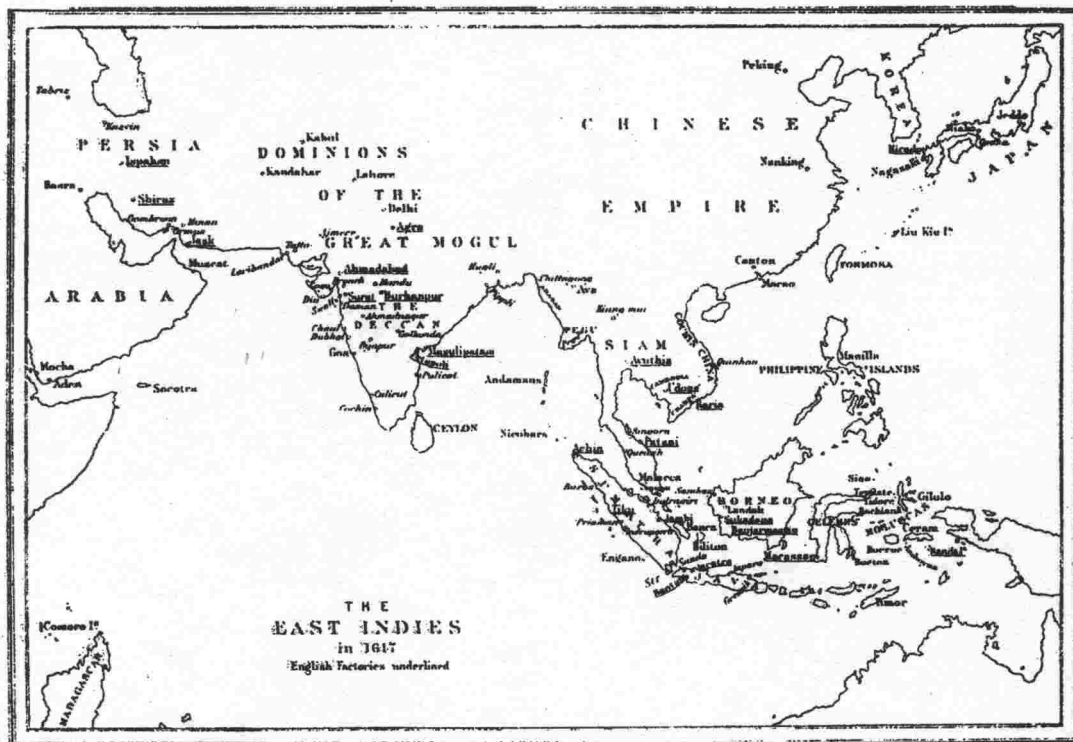


Abb.7: Englische Handelsniederlassungen in Ostindien im Jahre 1617

⁵⁵ Küllmer 1986, S. 140f.

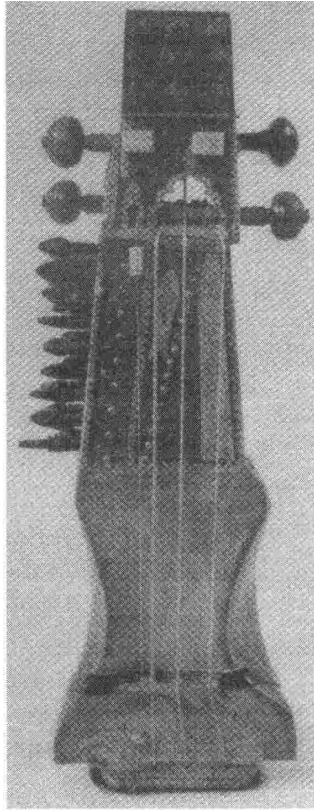


Abb.8: Sarangi

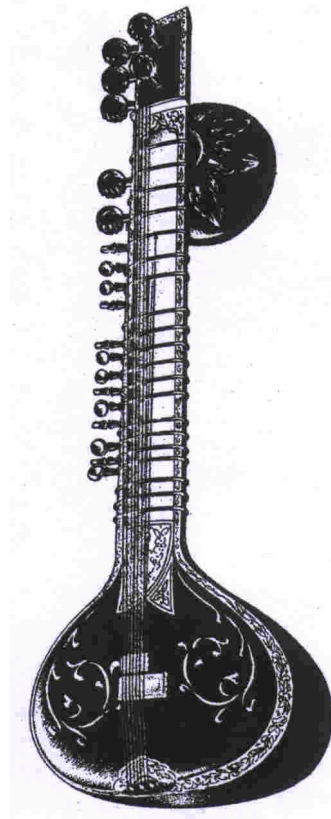


Abb. 9: Surbahar

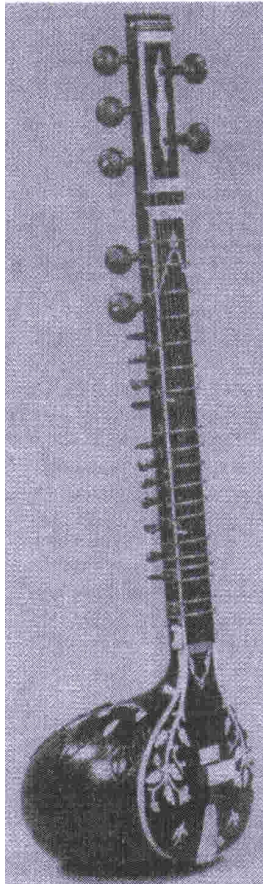


Abb.10: Esraj

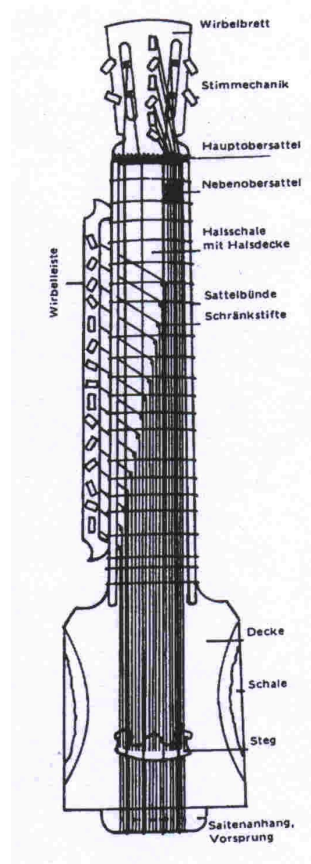


Abb. 11: Sitar

Das heutige indische Instrumentarium besteht aus einer Vielzahl von Instrumenten mit Resonanzsaiten: *Sarangi* (Abb.:8), *Saz*, *Sarod*, *Tad*, *Surbharar* (9), *Tayuc*, *Dilruba*, *Esraj* (10) und *Sitar* (11). Aktuelle Erkenntnisse beweisen allerdings nicht, daß diese Instrumente schon um 1600 Resonanzsaiten besaßen (*Sitar*, *Sarad*, *Surbharar*), ob diese überhaupt schon existierten (*Dilruba*, *Esraj*, *Tayuc*, *Sarangi*) oder das Alter (*Saz*) ist gänzlich unbekannt.⁵⁶

Dennoch kann nicht ausgeschlossen werden, daß um 1600 Instrumente mit Resonanzsaiten gespielt wurden. Schließlich käme auch die Übernahme von Resonanzsaiten in Betracht, bei der das ursprüngliche Instrument verschwand. Für die Entstehung von Instrumenten mit Resonanzsaiten im persisch-arabischen Raum spricht der starke persische Einfluß auf Indien, besonders im Norden des Landes. Musiker moslemischer Herrscher brachten ihre Instrumente ab dem 12. Jahrhundert ins Land. Darunter könnten sich verschiedene Instrumente mit Resonanzsaiten (Abb.: 12, 13) befunden haben, u.a. die *Kemângé rumi* (*Kemângeh roumy*, *kamānja Rûmî*).

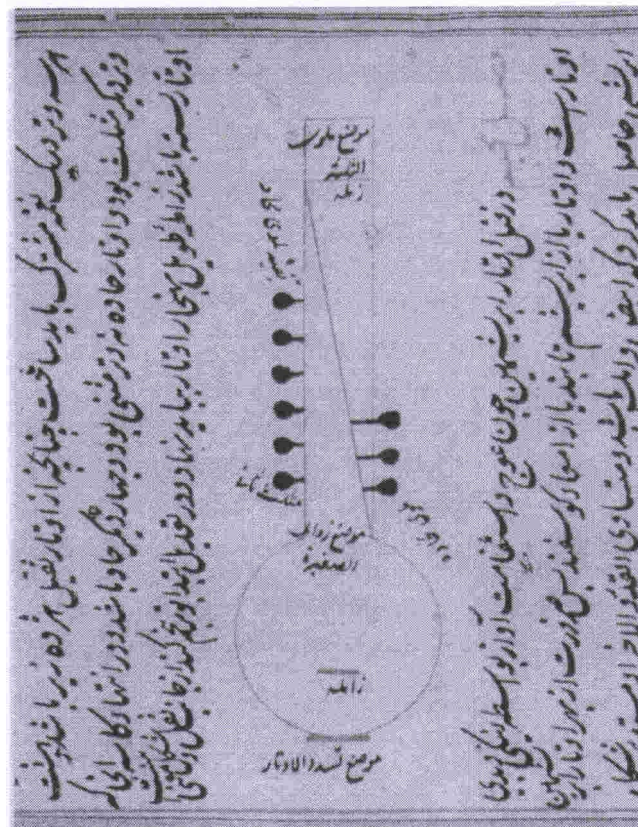


Abb.12: Mugni

Sie wird von Guillaume Villoteau⁵⁷ und Francois Joseph Fetis⁵⁸ beschrieben als: der *Viola d'amore*-ähnliches Instrument mit einer Korpuslänge die zwischen der einer Geige und der einer Bratsche liegt und mit 6 Spiel- und 6 Resonanzsaiten. Die Resonanzsaiten sind durch den Steg hindurch unter dem Griffbrett zu den Wirbeln im Wirbelkasten geführt. Beide Autoren zeigen zu diesem Instrument jedoch jeweils eine Abbildung eines geigenähnlichen Instruments mit einer Schnecke als Kopf (Abb.: 14).

⁵⁶ ebd.,s. 143f.

⁵⁷ Villoteau 1809, S. 880 f.

⁵⁸ Fetis 1869, S. 141

Fetis führt bei der *Kemângeh roumy* noch ein Instrument mit länglichem Korpus aus einem Stück gefertigt auf. Es besitzt 4 Spiel- und 4 Resonanzsaiten. Die Resonanzsaiten sind wiederum durch den Steg, unter dem Griffbrett entlang in den Wirbelkasten geführt. Diese Form der *Kemânge roumy* wird allgemein als die ältere von beiden angenommen.^{58a} Ein weiteres Instrument der Perser, welches durch die Expansion nach Indien gelangt sein könnte, ist die *Giza*. Ein Streichinstrument mit 2 Spiel- und 8 Resonanzsaiten.⁵⁹



Abb.13: Gizak

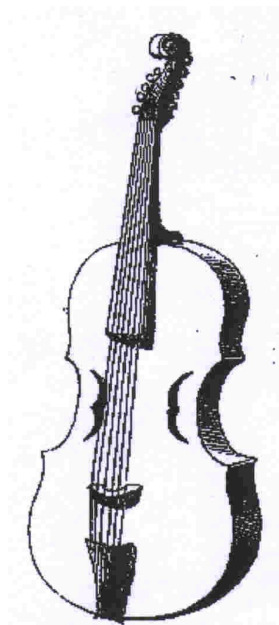


Abb. 14 Kemânge roumy

Es bleibt also festzuhalten, Instrumente mit Resonanzsaiten haben vor 1600 im persischen Raum bestanden. Diese können durch Musiker moslemischer Herrscher nach Indien gelangt sein. Ein weiterer Hinweis für diese Theorie, ist das noch heute verstärkte Aufkommen solcher Instrumente mit Resonanzsaiten im Norden Indiens, daß ehemalige Einflußgebiet der Perser (im 14. Jh. gelangte der Hof von Delhi unter persische Macht). Im Süden hingegen wurde stärker am altindischen Instrumentarium festgehalten. Dort fand nur die *Gottuvadyam* größere Verbreitung.⁶⁰ Zusammenfassend erscheint es möglich, daß englische Seeleute durch Erzählungen oder mitgebrachte Instrumente aus dem persisch-indischen Raum die Entstehung von *Gamben mit Resonanzsaiten* auslösten.

^{58a} Picken 1975, S. 175

⁵⁹ Farmer 1966, S. 112

⁶⁰ Küllmer 1986, S. 142

5.2. Eine englische Erfindung

Alle historischen Berichte über *Gamben mit Resonanzsaiten* geben England als Entstehungsland an. M. Praetorius schrieb 1619 im „Syntagma musicum II“ unter *Viol bastard*: „Jetzo ist in Engelland“ und beschrieb eine *Tenorgambe* mit Resonanzsaiten aus Messing oder Stahl.⁶² Auch Bacon⁶³, Playford⁶⁴, Kircher⁶⁵, Rousseau⁶⁶ und Mersenne⁶⁷ schrieben sie England zu. J. Playford erwähnte sogar einen Daniel Farrant als den Erfinder für die *Lyra-viol mit Resonanzsaiten*. Wichtig sind die Ausführungen von Mersenne in seinem „Cogitata physico mathematica“⁶⁸. Er erklärte, der englische König James I. (1566-1625) spielte eine solche *Viola*. Der zweite wichtige Hinweis von Mersenne findet sich im „Harmonie universelle III“⁶⁹, worin er die nach Europa mitgebrachten indischen Instrumente erwähnt, unter denen sich angeblich keines mit Resonanzsaiten befand.

Alle diese Ausführungen lassen eine englische Erfindung glaubhaft erscheinen. Die aufgeführten Autoren waren Zeitzeugen des 17. Jahrhunderts und sie erklärten den Ursprung in England. Es wird ein Spieler eines baryton-ähnlichen Instrumentes zu Anfang des 17. Jahrhundert benannt. Und obwohl indische Instrumente bekannt waren, findet sich kein Hinweis auf einen Einfluß von dieser Seite.

5.3. Einflüsse anderer Länder

Bei der Suche des Ursprungs der Resonanzsaiten in einem Gebiet zwischen England und Indien, ist daß dortige Instrumentarium zu untersuchen.

Die bulgarische *Gadulka (Rebec)* kommt zum Teil mit Resonanzsaiten vor. Die Anzahl ihrer Spielsaiten beträgt 3,4 oder 5, die der Resonanzsaiten ist nicht festgelegt. Diese zusätzlichen Saiten sind eine verhältnismäßig junge Erscheinung für dieses Instrument.⁷⁰

Ebenso sicher scheint, daß die afghanische Langhalslaute *Dutar* vor etwa dreißig Jahren Resonanzsaiten erhielt und zwar von dem Musiker Mohammed Karim.⁷¹ Das Instrument besitzt 4 Spiel- und 10 Resonanzsaiten.

Wann die afghanische *Rabab* (Abb.: 15) mit Resonanzsaiten ausgestattet wurde ist ungewiß.⁷²

Das ein entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhang zwischen Instrumenten des Balkan und den englischen Gamben besteht, scheint sehr unwahrscheinlich. Allerdings läßt auch diese Theorie sich nicht ganz von der Hand weisen, da ursprüngliche Instrumente mit der Zeit verschwunden sein können.

⁶² Praetorius 1619, S. 47

⁶³ Bacon 1661, S. 154f, nach Küllmer 1986, S. 182

⁶⁴ Playford 1652, nach Küllmer, S. 182

⁶⁵ Kircher 1650, Nach Küllmer 1986, S. !83

⁶⁶ Rousseau 1687, S. 21f, nach Küllmer 1986, S. 183

⁶⁷ Mersenne 1644, S.365, nach Küllmer 1986, S. 183

⁶⁸ ebd.

⁶⁹ Mersenne 1663, nach Küllmer 1986, S. 147

⁷⁰ Atanassov 1983, S.219 f.

⁷¹ Sakata 1976, S.151, nach Küllmer 1986, S. 144 f.

⁷² Baily 1981, S.1- 39; Hoerborger 1969, S. 71, nach Küllmer 1986, S. 144 f.

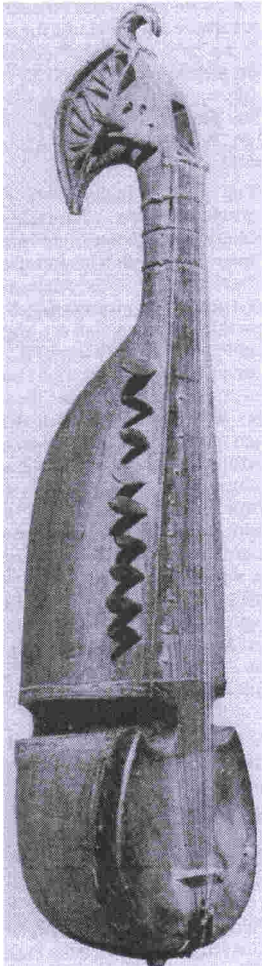


Abb. 15 Rabab

5.4. Metallene Spielsaiten

Bei der Suche nach dem Ursprung der Resonanzsaiten, sind auch technische Gegebenheiten der jeweiligen Zeit zu betrachten. Es bleibt also zu fragen, ab wann wurden Metalldrähte hergestellt und ab wann waren diese tauglich als Instrumentensaiten?

Drähte aus Gold und Silber sind schon für das alte Ägypten und Indien bekannt. Diese Drähte wurden zur Verzierung von Schmuckgegenständen verwendet. Im 2. Jahrhundert v. Ch. gab es römische Stoffe, in denen Gold und Silberdrähte eingewebt waren. Und um 400 berichtet der römische Schriftsteller Claudius Claudianus über Schmuck aus Gold-, Silber- und Bronzedraht.⁷³

Für die Herstellung dieser Drähte wurden vermutlich dünne Metallbleche durch Hämmern hergestellt. Von diesen wurden dünne Streifen heruntergeschnitten und wiederum durch Hämmern zu dünnen Drähten verarbeitet. Aufgrund dieser Verarbeitung waren sie allerdings nicht zugfest genug um auch als Saiten verwendet zu werden.⁷⁴

Die Arbeitstechnik, mit der dies erreicht wird, ist das „Drahtziehen“. Dieses wurde erstmalig von dem Mönch Theophilus (Westfalen) um 1100 beschrieben. Gemeint waren aber hier sicherlich Gold-, Silber- und Bronzedrähte.⁷⁵ Ein geeignetes Material für Metallsaiten fand sich erst mit der Eisendrahtherstellung. Der erste Beleg für diese Herstellung verweist auf Nürnberg. Dort wurde seit 1306

Eisendraht für Ritterrüstungen hergestellt. Das Handwerk des „Schockenzieher“ (Drahtzieher) findet schnell Verbreitung. So lassen sich schon 1320 in Frankfurt, 1351 in Augsburg Drahtzieher nachweisen.

Ab dem 14. Jahrhundert war es also möglich, Metallsaiten für Musikinstrumente herzustellen. Sicher ist, daß seit dem 15. und 16. Jahrhundert *Mandoren*, *Baßlauten*, *Zithern* und *Sistern* teilweise mit Metallsaiten gespielt wurden. Metallsaiten für Streichinstrumente (*Violn de braccio*) sind erstmalig durch M. Praetorius (1619) belegt⁷⁶.

Möglicherweise besteht auch in England eine lange Tradition in der Drahtherstellung, ähnlich wie in Deutschland. Durch die enge Bindung zu Irland war die *Irische Harfe* (*Irish Harp/ Keltische Harfe*) spätestens seit dem 13. Jahrhundert in England bekannt. Das typische Merkmal dieser Instrumente sind ihre Messingsaiten. Seit wann es die *Irische Harfe* mit Messingsaiten gab, ist nicht geklärt. Hinweise aber geben die beiden ältesten noch erhaltenen Instrumente, die *Queens Mary*⁷⁷ und die *Brian Boru* (Abb.:16). Erste stammt aus dem 15. Jahrhundert und wird in Edinburgh aufbewahrt. Die zweite befindet sich im *Trinity*

⁷³ Jahnelt 1963, S.211

⁷⁴ ebd.

⁷⁵ ebd.

⁷⁶ Praetorius 1619, S.48

⁷⁷ Diagram Group 1988, S.175

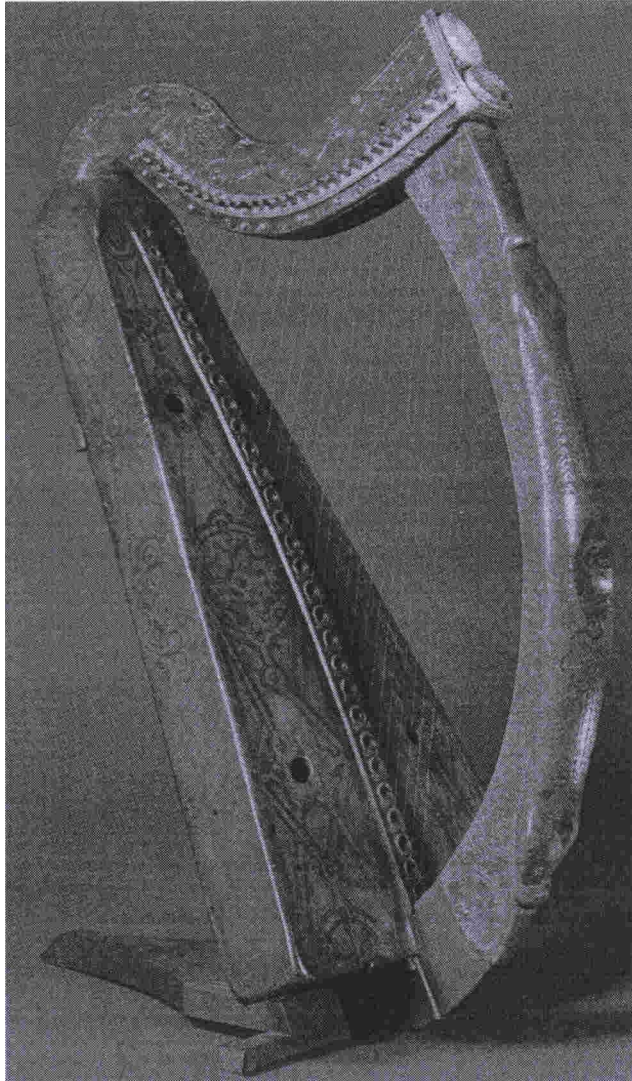


Abb.16: Irische Harfe, Brian Boru, Trinity College Dublin

College in Dublin und stammt aus dem 15. oder 16. Jahrhundert. Beide Instrumente sind sich sehr ähnlich. Da diese der heutigen Bauweise der *Irischen Harfe* gleichen, liegt der Verdacht nahe, daß sie zumindest mit Metallsaiten spielbar waren. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts waren englische Klaviersaiten die besten ihrer Art, was auch als Hinweis auf eine lange Tradition in der Drahtsaitenherstellung gedeutet werden kann.⁷⁸

Betrachtet man nun alle Lösungsansätze, so weist vieles auf die Entstehung von Streichinstrumenten mit Resonanzsaiten nach England. Nachdem es möglich wurde, Messing- und Eisendrähte durch das „Drahtziehen“ herzustellen, wurden diese auch bald für Musikinstrumente genutzt. Ab dem 15. Jahrhundert sind Zupfinstrumente mit Metallsaiten nachgewiesen und ab 1619 Streichinstrumente mit metallenen Spiel- aber auch Resonanzsaiten. Während die Anwendung von metallenen Spielsaiten europaweit verbreitet zu sein schien, waren Resonanzsaiten offensichtlich eine

englische Erfindung und ursprünglich eine englische Spielweise.

Diese Entwicklung kann durch den Kontakt zu indischen/ persischen Musikern eingeleitet worden sein. Jedoch sind keine Berichte des 17. Jahrhunderts bekannt, in denen ein solcher Ursprung genannt wird. Im Gegenteil: Es wurde alleine von der englischen Erfindung gesprochen. Ein Bericht von M. Mersenne informiert sogar über mitgebrachte indische Instrumente. Dabei wird kein Instrument mit Resonanzsaiten erwähnt. In seinen instrumentenkundlichen Schriften schreibt dann Mersenne auch nur von einer englischen Erfindung. Also, hätte Mersenne ein indisches Instrument mit Resonanzsaiten gekannt, warum sollte er es nicht erwähnt haben?

So bekommt die Theorie, über eine englische Erfindung, eine hohe Bedeutung. Dem Autor scheint sie die am besten fundierte zu sein.

Nachdem der Ursprung der Resonanzsaiten an Gambeninstrumenten besprochen wurde, bleibt die Aufgabe, die Entstehung der *Viola d'amore* zu betrachten.

⁷⁸ Jahnel 1963, S.211

6. Zur Entstehungsgeschichte der Viola d'amore

Die ersten Aufzeichnungen über die *Viola d'amore* weisen auf die Mitte des 17. Jahrhunderts und eine deutsch-österreichische Provenienz. So taucht in der Musikgeschichte die Bezeichnung *Viola d'amore* erstmalig 1649 auf.⁷⁹ Nach Frau D. Lindemann stammen die ersten Kompositionen für ein Instrument diesen Namens aus den Jahren 1668 von Christian Ritter und 1690 von Maria Aurora Königsmark.⁸⁰ In Überlieferungen des 17. Jahrhunderts fällt auf, daß die *Viola d'amore* oft ohne Resonanzsaiten beschrieben wird. Das aber solch ein auffälliges Merkmal vergessen wurde ist nicht anzunehmen. Vielmehr geht man heute von 2 Formen dieser Violen aus: die ursprüngliche ohne Resonanzsaiten und die neuere mit Resonanzsaiten.

6.1. Die Viola d'amore ohne Resonanzsaiten

Beide *Violen d'amore*-Typen besitzen das Merkmal einer Metallbesaitung. Die zu besprechende *Viola* hatte diese als Spielsaiten (Abb.: 17). Die Zahl betrug in der Regel 5-7 Saiten. Da sich ein Saitenbezug verschleißt und ausgewechselt werden kann und die Korpusgröße und Saitenzahl gleich einer *Diskantgamba* ist, müssen andere Kriterien zur Suche noch erhaltener Instrumente gelten.

Die *Viola da gamba*-Instrumente werden immer mit Bündeln gespielt. Die Halsform muß also so gestaltet sein, daß ein Abrutschen der Bündel vermieden wird. Das heißt, ein Instrument dessen Hals einen stark konischen Verlauf und einen halbrunden Querschnitt hat, war nicht zur Anbringung von Darmbündeln geeignet. Weiterhin wird eine *Viola d'amore* in Armhaltung gespielt. Dies verlangt eine geringere Zargenhöhe von ca. 5 cm. Als Schlußfolgerung daraus muß nach Instrumenten gesucht werden, die etwa die Größe einer *Diskantgamba* (ca. 40 cm Korpuslänge) haben, die eine Zargenhöhe von ca. 5 cm besitzen, einen Wirbelkasten mit 5-7 Wirbeln und die letztendlich als original in ihren Bauteilen gelten. Diese Instrumente gibt es. Vor allem gelten etliche Instrumente von J. Tielke als *Violen d'amore* diesen Typs. Dem Autor standen aber hauptsächlich Literaturquellen zur Verfügung und so sollen diese ausgewertet werden.

Wieder kann als erster Anlaufpunkt M. Praetorius helfen. Im „*Syntagma musicum II*“ (1619) schreibt er über die: „*Viola da Braccio*: Wenn sie mit Messings- vnd Stälernen Säiten bezogen werden/ ein stillen und fast lieblichen Resonanz mehr/ als die andern/ von sich geben.“⁸¹ Offensichtlich wurden schon Streichinstrumente der Altlage mit Metallsaiten gespielt und ihres lieblichen Klanges gelobt.

Die erste Überlieferung für ein Instrument mit dem Namen *Viola d'amore* stammt aus dem Jahr 1649. Der Musiker Johan Ritter, der sich auf einem Gastaufenthalt in Hamburg befand, schrieb am 1.11.1649 an seinen Weimarer Fürsten: „so habe ich auch bey mir...eine *Viola* mitt 5 seiten, welche genennet wird *Viola de l'amour* auf verstimte manier zu verbrauchen“.⁸² Es ist keine Beschreibung des Instrumentes, doch deutlich wird die schon damals gültige Praxis in verschiedenen Stimmungen zu spielen.

Genau 30 Jahre später schreibt der englische Musiker John Evelyn, nach einem Konzertbesuch, in sein Tagebuch: „above all for its sweetsness & novelty the *viola d'Amore* of 5 wyre-strings, plaied on with a bow being but an ordinary Violin, play'd on Lyra-way by a German, than which I never heard a sweeter Instrument or more

⁷⁹ Aber 1921, S. 154

⁸⁰ Lindemann 1996, S.11

⁸¹ Praetorius 1619, S.48f.

⁸² Ritter 1649, zit. nach Aber 1921, S.146

surprising.“⁸³ Er beschreibt das Instrument in einigen Punkten. Es ist also ein 5saitiges Streichinstrument, gespielt wie eine gewöhnliche Violine. Vielleicht ist über den deutschen Spieler Rückschluß auf das Instrument zu ziehen. Wieso sollte er nicht ein in England noch unbekanntes Instrument (in Deutschland aber bekannt) mitgenommen haben? Vielleicht spielte er eine *Viola d'amore* des Hamburger Geigenbauers Joachim Tielke (14.10.1641-19.9.1719), der sehr viele Instrumente baute, die heute als *Viola d'amore ohne Resonanzsaiten* gelten? Wie aus erstem Zitat und diesem Beispiel zu erkennen, muß die *Viola d'amore ohne Resonanzsaiten* mindestens in Hamburg bekannt gewesen sein.

Ab den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts finden sich Berichte über die *Viola d'amore* sowohl mit, als auch ohne Resonanzsaiten. Häufig werden auch beide Möglichkeiten gleichzeitig angegeben. So heißt es 1687 bei Daniel Speer die „Viol d l.Amour welche theils mit stähleren Saiten doppelt in unisono bezogen wird/ theils auch därmerne Saiten hat/ und in viel verstimmtten Sachen gebraucht wird.“⁸⁴ Trotzdem gingen instrumentenkundliche Schriften lange Zeit nur auf ein Instrument mit metallenen Spielsaiten ein. So schreibt J. Mattheson im „Neu Eröffneten Orchestre“ (1713): „Die verliebt Viola d'Amore, Gall. Viol d'Amour, führet den Nahmen mit der That/ und will viel languissanter und tendres ausdrücken. Sie hat 4. Sayten von Stahl oder Messing/ und eine/ neulich die Quinte, von Därmen...Ihr Klang ist argentin oder silbrig/ dabey überaus angenehm und lieblich“⁸⁵. Die zeitlich nächsten Werke zu D. Speer sind von J. Majer (Museum musicum, 1732) und J. Ph. Eisel (Musicus Autodidactus, 1738). Sie führen ähnliche Anmerkungen zu dem Instrument an. Bei J. Ph. Eisel findet sich noch der Hinweis auf die Italiener. Sie sollen die siebensaitigen Instrumente geschaffen haben.⁸⁶ J. Majer gibt noch einen Hinweis auf die *Viola d'amore* mit Resonanzsaiten. Kurz vor dem Druck seines Werkes, ergänzt er in einer Fußnote die Möglichkeit einer Resonanzbesaitung.⁸⁷ In diesem Zusammenhang soll auf die Abb.: 17 verwiesen werden. Das Instrumentenstillleben eines niederländischen Meisters zeigt u.a. eine *Viola d'amore*, die wie es scheint Bünde besitzt. Sollten dies tatsächlich Bünde sein, so waren diese sicher keine Darmbünde. Ausgehend von der historischen Literatur, die immer die Metallbesaitung der *Violen d'amore* hervorhebt, ist von metallenen Spielsaiten auch in diesem Fall auszugehen. Bei metallenen Saiten sind Darmbünde wegen ihres höheren Verschleiß ungeeignet. Wenn die abgebildete *Viola* also Bünde besaß so kann es sich nur um Bünde härteren Materials gehandelt haben. Wahrscheinlich waren diese eingelassen.⁸⁸

6.2. Die Viola d'amore mit Resonanzsaiten

Die erste schriftliche Beschreibung einer *Viola d'amore mit Resonanzsaiten* ist von 1687 bekannt (D. Speer: siehe 6.1.). Ab dieser Zeit gewinnt diese Form immer mehr an Bedeutung.

Heute sehr umstritten, ist eine erhaltene *Viola d'amore* von Marcell Pichler. Das Instrument wurde 1673 gebaut (Abb.18), doch wird sein Originalzustand angezweifelt⁸⁹. Es finden sich keine Spuren der Resonanzsaitenbefestigung am Instrument (Stifte im Unterklotz, Quersteg auf der Decke unterhalb des

⁸³ zit. nach Küllmer 1986, S.231

⁸⁴ Speer 1687, S. 90f.

⁸⁵ Mattheson 1713, S. 282-283

⁸⁶ van der Meer 1974, S. 549

⁸⁷ ebd., S. 552

⁸⁸ ebd., S. 551f.

⁸⁹ Birsak 1996, S. 51f

Saitenhalters). Die Resonanzsaiten sind am Saitenhalter befestigt. Nach einer mündlichen Auskunft von Herrn K. Birsak, ist dies aber untypisch an sehr alten *Violen d'amore*. Scheinbar handelt es sich also hier um eine umgebaute Diskantgambe.⁹⁰ Dennoch könnte es sich um einen Vorläufer für die noch näher zu besprechenden Instrumente des Johann S. Schorn handeln.⁹¹

Zuvor soll noch ein weiteres Instrument genannt werden: In der Mailänder Sammlung des *Palazzo Sforza* befindet sich eine *Viola d'amore* des Geigenbauers Gasparo da Salo von 1570.⁹² Die Echtheit scheint dem Autor aber nach bisherigen Erkenntnissen unglaublich, bleibt aber noch genauer zu überprüfen.

Dagegen Sicherheit bieten Instrumente von Johann Simon Schorn (1658-zw.1713/1719). Eine aus seiner Werkstatt erhaltene *Viola d'amore* (Udine ohne Nr., siehe Birsak 1996, S. 59) gilt heute als das früheste Instrument. Möglicherweise war Schorn sogar der Erfinder der *Viola d'amore mit Resonanzsaiten*. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, die Verbindung zu Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704). Eine der frühesten Kompositionen für *Viola d'amore mit Resonanzsaiten* wurde von eben diesem Komponisten geschrieben (1696, Partita Nr. VII, aus *Harmonia Artificioso-Arioso*, siehe 9.2.). Vielleicht arbeiteten oder inspirierten sie sich gegenseitig. Schließlich waren beide etwa zur gleichen Zeit am Salzburger Hof als Musiker bzw. Komponist tätig (Schorn war neben seiner Tätigkeit als Geigenbauer auch als Hofmusiker angestellt).

Ebenfalls für Salzburg ist die erste bildliche Darstellung (Abb.:19) einer *Viola d'amore mit Resonanzsaiten* belegt. Dieses und die oben genannten Tatsachen, gelten als die wichtigsten Argumente einer Provenienz der *Viola d'amore mit Resonanzsaiten* in Salzburg.

⁹⁰ Birsak 1996, S.165

⁹¹ ebd., S.51

⁹² Museo Degli Strumenti Musicali MCMLXIII, S.22

7. Ikonographie zur Viola d'amore

7.1. Viola d'amore ohne Resonanzsaiten



Abb.17: *Violino d'amore* in Filippo Bonannis "Gabinetto Armonico", 1722, Stich

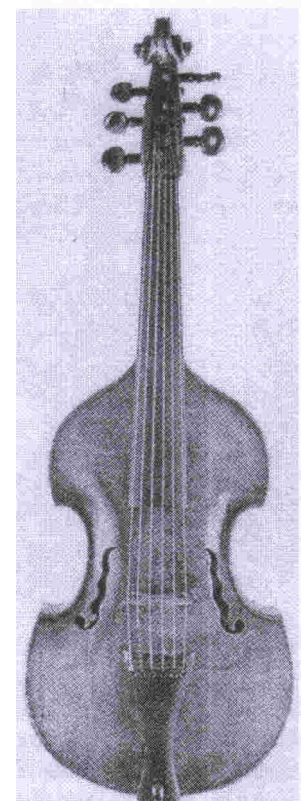


Abb.18: G. Gagliano, Den Haag, Neapel 1765



Abb. 19: Holländischer Meister, Stilleben mit Laute, Violine und Viola d'amore, 2. Hälfte 17. Jhd., GNM Nürnberg

7.2. Viola d'amore mit Resonanzsaiten

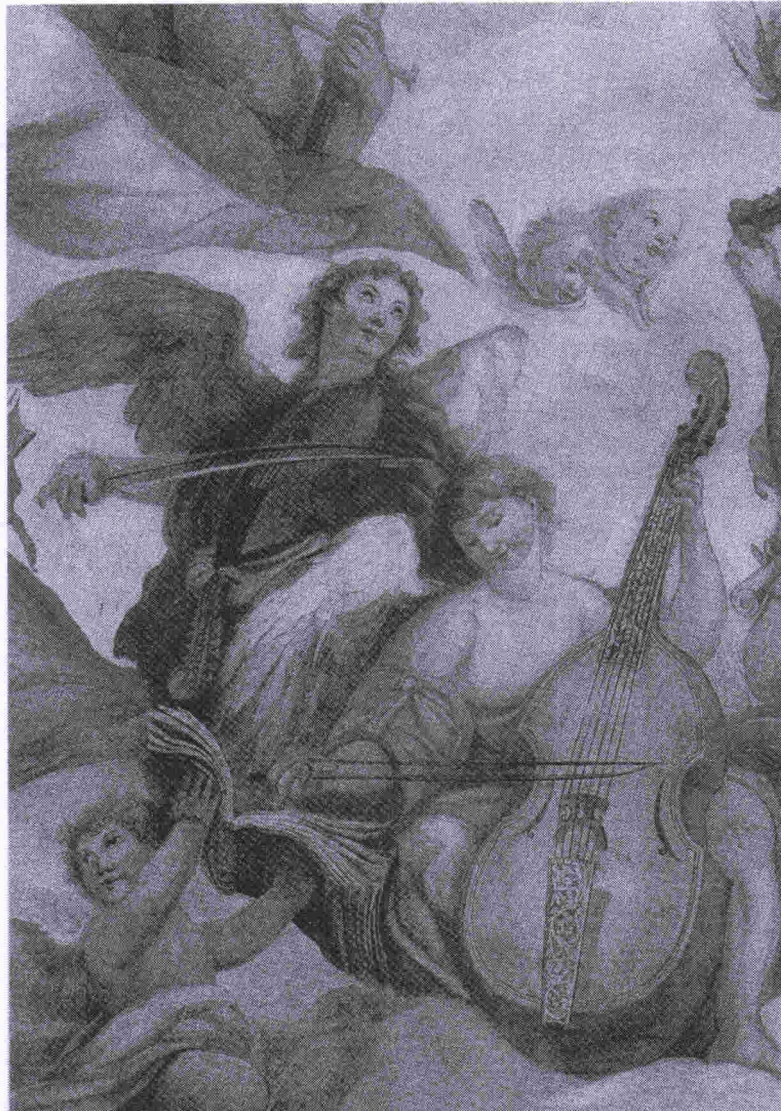


Abb.20: Johann M. Rottmayr, Kuppelfresko der Dreifaltigkeitskirche, Salzburg 1697



VIOL D' AMOUR

*Ich heiss' Viol d' Amour mit recht. weil die verliebten
mein ungemainer Schall in Lust und Freude setzt.
doch werd ich öfters auch gerühmet von betrubten
als die in grössten Lejd der süsse Thon ergötzt
wer die Music versteht und Liebt, wird leicht bekehren
ich seij die Anmuth selbst bej jedermaã zu nennen.*

Abb.21: Viola d'amore Spieler, aus Ch. Weigl: Musikalisches Theatrum, Nürnberg 1717

8. Ausgesuchte Instrumentenbauer

Dieser Teil der Arbeit soll einen kurzen Überblick über einige Instrumentenbauer geben, welche *Violen d'amore* bauten, die heute noch hoch angesehen sind. Dies waren: *M. Pichler, J.S.Schorn, P.Alletsee* und *J.U.Eberle*.

Daniel Farrant taucht nicht als Instrumentenbauer in der Literatur auf, aber J. Playford nennt ihn als den Erfinder der englischen Gamben mit Resonanzsaiten (vgl.5.2.).⁹³

8.1. Biographische Daten

Marcell Pichler:

(Merzell, Marcell/ Bichler, Puechler)
(1618/ 30?- 1694?)

Sein Wohnort war ursprünglich Hallein, nahe Salzburg. Hier heiratete er 1662 Rosina Weiss. In dieser Ehe wurden zwischen 1663 und 1675 acht Kinder geboren.

Pichler wurde lange Zeit als möglicher Geselle von J. Stainer angesehen.

Ein Eintrag in den Büchern der hochfürstlichen *Kassa Journale*, über die Entlohnung für eine kleine *Violone*, gibt ihn 1675 als Bürger zu Hallein aus. Im Jahr 1683 wird er für 4 Schallmei Geigen als „Geigenbauer allhie“ (in Salzburg) entlohnt. Sein Wohnort wird erstmalig 1686 in Salzburg angegeben. Über sein Sterbedatum findet sich ein Eintrag im Sterbeverzeichnis des Altersheim der St. Erhardskirche in Salzburg. Am 1.7.1694 starb dort im Alter von 46 Jahren ein Geigenbauer Marcellus Pichler.

Wahrscheinlich ist es eben dieser Pichler. Wenn es sich um den gesuchten Pichler handelt, dann ist die Altersangabe sicherlich falsch. Möglicherweise ist sie ein Schreibfehler. Sollte also die 46 in Wahrheit 76 heißen, so wäre das Geburtsjahr 1618. Sollte das Alter 64 heißen so wäre das Geburtsjahr 1630.

Von seinem Sohn Peter ist bekannt, daß er ab 1686 als Geigenbauer zu Traunstein arbeitete

Interessant ist noch folgender Vermerk: Seine Schwägerin Maria Weiss heiratete 1672 Heinrich Ignaz Franz Biber, den Komponisten des Salzburger Hofes.

Im *Carolinum Augusteum Salzburg* befinden sich mehrere Instrumente von ihm.
Literatur:Lütgendorff II 1904, III 1990

K.Birsak 1996, S. 165, 211; Barockberichte S.296

Johannes S. Schorn:

(geb.:1658- gest.: zw.1713 und 1719)

Johannes S. Schorn wurde in Fridolfing geboren und lebte spätestens seit 1680 in Salzburg. Am 11.8.1681 heiratete er dort Christina Bleis.

Von ihm sind etliche Instrumente und speziell *Violen d'amore* erhalten. Außerdem gilt eine von ihm gebaute *Viola d'amore* (1699) als das älteste Instrument seiner Art.

Ab dem Jahr 1709 nannte er sich Hofgeigenmacher, vermutlich bekam er aber erst ab 1713 ein regelmäßiges Gehalt in dieser Funktion.

Aus seiner ersten Ehe stammen 2 Söhne (Johann Paul: 28.6.1682-26.10.1758 und Johann Joseph: 21.5.1684- 7.3.1758). Beide Söhne waren später als Hofmusiker angestellt und wurden auch als Geigenmacher angegeben. Instrumente von Johann P. Schorn wurden häufig seinem Vater zugesprochen.

Nach dem Tod seiner ersten Frau heiratete Johannes S. Schorn erneut, am 19.8.1709 Maria Magdalena Mayr. In dieser Ehe wurden die beiden Kinder: Maria Anna (geb.: 13.1.1710) und Joseph Joachim (geb.:18.3.1713) geboren.

⁹³ Playford 1665, nach Küllmer 1986, S.182f.

Ein Schwager in zweiter Ehe war Jacob Weiß. In Harry Danks Buch „The Viola d’amore“ ist eine Viola d’amore von einem J.Weiß aus Hall abgebildet.

Möglicherweise handelt es sich hier um die selbe Person.

Matthias Sagmayr arbeitete 1713 als Geselle bei ihm.

Mehrere Instrumente von ihm befinden sich im Carolinum Augusteum Salzburg.

Literatur: Lütgendorff II 1904, III 1990

Birsak 1994, S. 138, 211

Federhofer 1989, In: MGG, Sp. 45

Danks 1976

Paul Alletsee:

(Alletsche, Alletzie, Alleci)

(geb.: 26.8.1684- gest.: 21.9.1733/

nach Bletschacher: 26.7.1684- 21.9.1735)

Paul Alletsee lebte in München, wo er auch starb.

Eine Geige mit der Zettelaufschrift 1698 ist das früheste bekannte Instrument von ihm. Sein Sterbedatum fällt in die Zeit der Geschäftsübernahme um 1738 durch seinen Schwiegersohn.

Einige *Violen d’amore* von ihm werden im Münchner Nationalmuseum und im Preußischen Kulturbesitz Berlin aufbewahrt.

Literatur: Lütgendorff II 1904, III 1990

Johannes Udalricus Eberle:

(Eberll, Ebberll)

(geb.: 2.7.1699- gest.: 2.7.1769)

Johannes U. Eberle ist der Sohn von Sebastian und Ursula Eberle, geb. Schonger.

Er erlernte das Geigenbauerhandwerk in seiner Heimat Vils. Als Geselle ging er zu Thomas Edlinger nach Prag, wo er später auch seine eigene Werkstatt eröffnete. Am 20.2.1726 erwarb er das Prager Bürgerrecht und heiratete im darauffolgenden Jahr Klara Jordin. Aus dieser Ehe stammen 9 Kinder.

Eberle war der erste charakteristische Vertreter des Prager Geigenbaus.

Viola d’amore Instrumente von ihm befinden sich u.a. im Musik-instrumentenmuseum von Leipzig und Prag.

Literatur: Lütgendorff 1904

Daniel Farrant:

Unter dem Namen Daniel Farrant ist ein Violinist am Hofe des englischen König Jacob I. (Regierungszeit 1603- 1625) bekannt. Seine Lebensdaten sind hingegen nicht überliefert.

Der Vater Farrants, Richard, starb am 30.11.1580 (oder 1581). Dieser war Mitglied der Chapel Royal, war „Master of the Choristers“ und Mitorganist an der St. George Kapelle im Schloß Windsor.

Literatur: Shaw 1989

9.Sonstiges

9.1. Diskographie

1- Ariosti, A.; A. Vivaldi, Pater Ant. I. Hraczek; K. Stamitz: Virtuoso Compositions for Viola d’amore, Karl Stumpf (Viola d’amore), Supraphon LP 50568

- 2- Biber, H. I. F.; Ch. Petzold, K. Stamitz: *Musik für Viola d'amore*, Günther Lemmen und Doris Wolff-Malm (Viola d'amore), Ars musica LP 30101SM
- 3- Biber, H. I. F.: *Harmonia Artificioso Arioso*, Manfredo Kraemer und Pablo Valetti (Viola d'amore), Prod.: 1995, CD Astrée E 8572
- 4- Graupner, Ch.; Monsieur Grobe, J. D. Heinichen, L. T. Milandre, F. W. Rust: *Die Viola d'amore „in mancherley Stimmung“*, Dorothea Jappe spielt auf 5 verschiedenen originalen Viola d'amore, Fono Schallplattengesellschaft mbH, FCD 91 016
- 5- *Guide des Instruments baroques*, (Lyra-viole, Viola d'amore, Baryton, Oboe d'amore u.a.), Ricercar Consort, Prod.: B - 6890 Anloy, o.J., CD SPRL Ricercar RIC 93001 A - C (3 CD)
- 6- Haydn, J.: *Baryton-Oktette*, Vol. 1, *Divertimenti a otto voci*, José Vazquez (Baryton), Rec./Prod.: 1996, CD Koch International GmbH, 3-1250-2 H1
- 7.- Hindemith, P.: *Kleine Sonate für Viola d'amore, op. 25,2*, Ivo Bauer (Viola d'amore) auf: *Complete Sonatas*, Vol. 2, CD: MDG 304 0692-2
- 8.- Vivaldi, A.: *Concerti per Viola d'amore*, Bruno Giuranna (Viola d'amore), Rec./Prod.: 1972, ETERNA, MC

9.2. Ausgesuchte Musikwerke

Basse de viole d'amour (Basso d'amore):

Wolf-Ferrari, Ermanno (1876-1948): „Duo für Viola d'amore und Basso d'amore“, op.33⁹³

Baryton:

Haydn, Joseph. (1732-1809): „Barytonoktett Hob. X/5“, G-Dur, 1775
 „Divertimento Hob. X/1“, D-Dur, 1775
 „Divertimento Hob. X/6“, A-Dur
 „Divertimento Hob. X/12“, G-Dur, (siehe Diskographie 5)

Viola bastard:

Malvezzi, Cristofano (Cristoforo) (1544- 1593): „Sinfonia Nr.4“ (?)
 Marenzio, Luca (1553/54-1599) : „Sinfonia Nr.2“ (?)

Viola d'amore:

Ariosti, Attilio (1666-um1740): „Lezione III d-moll, für Vla d'a. und B.c.“, (siehe Diskographie 1)
 Blarr, Oscar Gottlieb: „Threnos II“, Vla d'a. Solo
 Biber, Heinrich, Ignaz, Franz (1644-1704): „Harmonia artificioso-arioso, Partita VII für 2 Vla d'a. und B.c., c-moll“, 1696, (siehe Diskographie 2 und 3)
 Graupner, Christoph (1683-1760): „Trio a Vla d'A., Chalumeau e Cembalo, F-Dur“, (siehe Diskographie 4)
 Grobe, Monsieur (Ende 17.Jh.): „Partita: 1 Vla d'a., 1 Viol d'gamb, et B.c., c-moll“, (siehe Diskographie 4)
 Heinichen, Johann David (1683-1729): „Trio a Flauto Travers e Viol d' Amour e Cembalo, F-Dur, (siehe Diskographie 4)
 Hindemith, Paul (1895-1963): „Kleine Sonate für Vla d'a., op. 25,2“; (siehe Diskographie 7)
 „Konzert für Vla d'a. und Orch., Kammermusik Nr. 6, Nr.1 aus op.46“

⁹³ siehe Valentin 1986, S.97

Kienzl, Wilhelm (1857- 1941): „Der Kuhreigen“, 1911 (Oper) RISM1997: Variationen über das Strassburglied aus der Oper: „Der Kuhreigen“
 Massenet, Jules: „Le Jongleur de Notre Dame“ 1902 (Oper?)
 Milandre, Louis-Toussaint(Mitte 18.Jh.): „Pieces pour une Vla d’a., Violon et Basse“, Es-Dur, (siehe Diskographie 4)
 Petzold, Christian: „Partita ex A“, für Vla d’a. allein, (siehe Diskographie 2)
 Puccini, Giacomo: „Madame Butterfly“, 1904 (Oper), (Ende 2. Akt)
 Rust, Friedrich Wilhelm (1739-1796): „Sonata per il Cembalo colla Vla d’a., D-Dur“, (siehe Diskographie 2)
 Stamitz, Karl (1745-1801): „Sonate D-Dur für Vla d’a. und Bratsche“, (siehe Diskographie 2)
 Vivaldi, Antonio (1678-1741): „Concerto F-Dur, RV 97“, Konz. f. Vla d’a., Streicher und B.c., (siehe Diskographie 8)
 „Concerto D-Dur, RV 392“, Konz. f. Vla d’a., Streicher und B.c., (8)
 „Concerto d-moll, RV 393“, Konz. f. Vla d’a., Streicher und B.c., (8)
 „Concerto d-moll, RV 394“, Konz. f. Vla d’a., Streicher und B.c.(8)
 „Concerto d-moll, RV 395“, Konz. f. Vla. d’a., Streicher und B.c.(8)
 „Concerto A-Dur, RV 396“, Konz. f. Vla d’a., Streicher und B.c.(8)
 „Concerto a-moll, RV 397“, Konz. F. Vla d’a. u, Streicher und B.c.(8)
 „Concerto d-moll, RV 540“, Konz. f. Laute, Vla d’a. und Streicher, (8)
 Wolf-Ferrari, E.: „Duo für Vla d’a. und Basso d’amore, op. 33“

9.3. Ausgesuchte Musikinstrumentensammlungen

Unter dem Gesichtspunkt umfangreicher Sammlungen von *Violen d’amore* und *Baryton*, sollen hier einige Sammlungen aufgelistet werden:
 Leipzig: Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig
 Prag
 Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum
 Kopenhagen: Musikhistorisk Museum Copenhagen
 London: Victoria & Albert Museum

9.4. Bibliographie

Literatur:

BAINES, A.: Musikinstrument, München 1962
 BERCK, H.: Viola d’amore Bibliographie, Leipzig 1994
 BERNER, A.: Viola, In: MGG XIII, Kassel 1966, Sp. 1683-1688
 BIRSAK, K und A.: Gambe, Cello Kontrabaß, Salzburger Museum Carolino Augusteum-Jahresschrift 42-1996, Salzburg 1996
 BLUME, F.: Barock, In: MGG I, Kassel 1966
 DAMMAN,R.: Der Musikbegriff im deutschen Barock, Köln 1967
 DANKS, H.: The Viola d’amore, Halesowen 1976
 DIAGRAM-GROUP: Musikinstrumente der Welt, München 1988
 FARMER, H.G.: Musikgeschichte in Bildern, Bd. II, Musik des Mittelalters und der Renaissance/ Lieferung 2, Leipzig1966,
 FEDERHOFER, H.: Schorn, J., In: MGG XII, Kassel 1989, Sp. 45F
 FLEISCHHAUER, G., M.Lustig, W.Ruf, F.Zschoch: Stimmungen im 17. und 18. Jh. Vielfalt oder Konfusion, In: 15. Musikinstrumentenbau- Symposium in Michaelstein am 11. und 12.11.1994, Michaelstein 1997, S. 116f
 FRANKE, H.: Lexikon der Physik, Stuttgart 1969

- GERBETH, S.: Über die Konstruktion der 5-saitigen Viola d'amore ohne Resonanzsaiten aus dem 18. Jahrhundert, Dipl., Markneukirchen 1996
- GURLITT, W., H.H.Eggebrecht: Viola d'amore, In: Riemann Sachlexikon Musik, Sonderausgabe, Mainz 1967, S. 1037f.
- HAMMERICH, A.: Das Musikhistorische Museum zu Kopenhagen, Kopenhagen 1912
- HELLWIG, G.: Joachim Tielke, Ein Hamburger Lauten-und Violenmacher der Barockzeit, Frankfurt/M. 1980
- HEYDE, H.: Musikinstrumentenbau, 15.-19. Jahrhundert, Kunst-Handwerk-Entwurf, Leipzig 1986
- JALOVEC, K.: Cesti houslari (Violin makers of Bohemia), Prag 1959
- JAHNEL, F.: Die Gitarre und ihr Bau, Frankfurt 1963, S. 211
- KINSKY, G.: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Köln 1912
- KÖHLER, W.E.: Beiträge zur Geschichte der Viola d'amore, Diss., Berlin 1938
- KRICKEBERG, D.: S.Ch.Klaus, Ein Beitrag zur Geschichte des Saitendraht herstellenden Handwerk in Nürnberg bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, In: Der schöne Klang, Nürnberg 1996, S. 118f
- KÜLLMER, E.: Mitschwingende Saiten, Musikinstrumente mit Resonanzsaiten, Diss., Bd. 46 der Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, Bonn 1986
- LIIVOJA, L. J.: Johann Ulrich Eberle, In: The New Grove, Dictionary of Musical Instruments I, London 1984, S. 642f
- LINDEMANN, D.: Die Renaissance der Viola d'amore um die Jahrhundertwende (19./20.), Dipl.arb., Essen 1996
- LÜTGENDORFF, W.L. von: Die Geigen-und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart II, Frankfurt/ M. 1904, rev. 6/ 1922/R 1968, Th. Drescher: Bd. III, Tutzing 1990
- MEER, J.H.van der : Musikinstrumente, München 1983
Zur Frühgeschichte der Viola d'amore, In Report of the 11. Congress of International Society for Musicology (Kopenhagen 1974), S. 547-555
- MICHELS, U.: dtv-Atlas, Musik Bd. I und II, München 1977 und '85
- MUSEO DEGLI STRUMENTI MUSICALI; Comune di Milano, Catalogo a cura di Natale e Franco Gallini, Castello Sforzesco, Mailand MCMLXIII
- OTTERSTEDT, A.: Die Englische Lyra-Viol, Kassel 1989
Die Gambe, Kassel 1994
- RONEZ- KUBITSCHEK, M.: Die Viola d'amore-ein Instrument der galanten Zeit, In: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts, Heft 29: Zur Weiterentwicklung des Instrumentariums im 18. Jahrhundert, Konferenzbericht der XIII. Wissenschaftlichen Arbeitstagung, Blankenburg/Harz, 21.-23.6.1985, Michaelstein 1986
- ROSENBLUM, M.: Viola d'amore, In: The New Dictionary of Musical Instruments I, London 1984, S. 760-763
- SACHS, C.: Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1930, S. 194-197
Reallexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913
- SHAW, H, M.: Farrant (dt. Th. Holm), In: MGG III, Kassel 1989, Sp. 1840
- SCHRAMMEK, W.: Die Viola d'amore zur Zeit Johann Sebastian Bachs, Sonderdruck aus: Bach-Studien 9, Leipzig 1986, S. 56-66
- SKJERNE, G.: Carl Claudiu's samling af gamle musikinstrumenter, Kopenhagen 1931
- STANLEY, A.: Catalogue of the Staerns Collection of Musical Instruments, Michigan 1918

THIEL, E.: Sachwörterbuch der Musik, 3. Auflage, Stuttgart 1973
 TRAFICANTE, F.: Lyra viol, In: The New Grove II, Dictionary of Musical Instruments, London 1984
 VALENTIN, E.: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, neu herausgegeben von F. A. Stein und Ch. Weiss, Regensburg 1986, S. 97
 VIOLA D'AMORE, In: Der Musikbrockhaus, Mainz 1982
 WACKERNAGEL, B.: Europäische Streich- und Zupfinstrumente, Hackbretter und Äolsharfen (Deutsches Museum München Musikinstrumentenkatalog), Frankfurt/ M. 1997, S. 267- 287

Quellen:

ABER, A.: Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662, Leipzig 1921, S. 146
 ADLUNG, J.: Musica mechanica organoedi, Berlin 1768
 BACON, Sir F.: Natural History. Sylva Sylvarum, Amsterdam 1661
 BOYDEN, D.D.: Die Geschichte des Violinspiels von seinen Anfängen bis 1761, Mainz 1971
 EISEL, J.Ph.: Musicus autodidaktas, Erfurt 1738
 EVELYN, J.: The Diary of John Evelyn, 1673-1689, London 1955, Band IV, S. 186f
 KIRCHER, A.: Musurgia universalis, Rom 1650
 MAJER, J.F.B.C.: Museum Musicum Theoretico Practicum, Neu-eröffneter Theoretisch-und Practischer Music-Saal, Schwäbisch Hall 1732, S. 83f
 MERSENNE, M.: Cogitata physico mathematica, Paris 1644
 Harmonie universelle III, Paris 1636
 MOZART, L.: Gründliche Violschule, Salzburg 1756
 PRAETORIUS, M.: Syntagma Musicum II, Wolfenbüttel 1619
 PLAYFORD, J.: Musick's Recreation on the Viol, Lyra-way, 1652, London NaD 1965
 ROUSSEAU, J.: Traité de la Viole, Paris 1678
 SIMPSON, Ch.: The Division Viol, London 1665
 SPEER, D.: Grund-richtiger, kurtz, leicht und nöthiger Unterricht der Musicalischen Kunst, Ulm 1687

9.5. Bildnachweis

Abb. 1: Schallochformen der Viola d'amore, nach I. Otto und O. Adelman, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Musikinstrumenten- Museum, Berlin 1975, aus Küllmer 1986, S. 261f.
 Abb. 2: Viola d'amore, siehe oben
 Abb. 3: Lyra- Viol, John Rose, London 1598, In: The New Grove, Dictionary of Musical Instruments II, London 1984, S. 578
 Abb. 4: Barytonspieler, In: CD- Beiheft 3- 1250- 2, Koch- International- GmbH, Wien 1996
 Abb. 5: Viola bastard, M. Praetorius, In: Sintagma Musicum II, Wolfenbüttel 1619
 Abb. 6: Musizierende Frauen, J.R. Tintoretto, Staatliche Kunstsammlungen Alter Meister Dresden, Kat.- Nr.: 265, Foto
 Abb. 7: englische Handelsniederlassungen in Ostindien 1617, nach Küllmer 1986, S.142

- Abb. 8: Sarangi, Völkerkunde Museum Berlin, Musikethnologische Abteilung, Inv.- Nr. VII c 19, Foto: nach Küllmer 1986, S. 45
- Abb. 9: Surbahar, Diagram Group, In: Musikinstrumente der Welt, München 1983, S. 181
- Abb.10: Esraj, nach I. Otto und O. Adelman, Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Musikinstrumenten- Museum Berlin, Katalog der Streichinstrumente, Berlin 1975, aus Küllmer 1986, S.50
- Abb.11: Sitar, Völkerkundemuseum Berlin, Musikethnologische Abteilung, Inv.- Nr. VII c 192, aus Küllmer 1986, S. 52
- Abb.12: Mugni, aus Farmer 1966, S. 101, Abb. 91
- Abb.13: Gizak, aus Farmer 1966, S. 112, Abb. 107
- Abb.14: Kemänge roumy, aus Fetis 1869, S. 141, Abb. 17
- Abb.15: Rabãb, aus Brunner 1989, Inv.- Nr. 1119, S. 84
- Abb.16: Irische Harfe, *Brian Boru*, Trinity College Library Dublin, The Board of Trinity College Dublin, Photo printed by John Hinde Ltd.
- Abb.17: Violino di amore, aus Birsak 1996, S. 52, Abb. 15
- Abb.18: Viola d'amore ohne Resonanzsaiten, aus van der Meer 1983, S. 110, Abb. 181
- Abb.19: Stilleben mit Laute, Violine und Viola d'amore, aus van der Meer 1983, S. 146, Abb. 256
- Abb.20: Kuppelfresko der Dreifaltigkeitskirche Salzburg, aus Birsak 1996,S. 42, Abb.8
- Abb.21: Viola d'amore Spieler, aus Weigel 1717