

Ein ferner Klang bei Heinrich Schütz

Gedanken zur Begleitung des Evangelisten in der *Historia der Auferstehung* (SWV 50) von 1623 *

von Michael Dollendorf, Berlin

Denn nicht Ruhe find' ich...
eh' ich ihn nicht habe und halte,
den rätselhaften weltfernen Klang¹...

Die Suche nach einem besonderen Klang wurde zwar erst 1912 von Franz Schreker in Frankfurt auf die Opernbühne gebracht, sie war aber immer eine treibende Kraft im Schaffen von Komponisten. Anhand der *Auferstehungshistorie* SWV 50 von Heinrich Schütz soll gezeigt werden, wie solch ein idealer Klang ausgesehen haben mag, wie er schon bei der Drucklegung des Werkes aus Marketinggesichtspunkten einem Kompromis weichen musste, und wie heute eine Erstaufführung der vermuteten Vision aussehen könnte².

Schütz bietet im Vorwort der *Auferstehungshistorie* verschiedene Möglichkeiten an, die Partie des Evangelisten zu begleiten³:

1. Der Evangelist kan in ein Orgelwerk / Positiff, oder auch ein Instrument, Lauten / Pandor, &c. nach gefallen gesungen werden / wie dann zu dem ende die Wort des Evangelisten unter den Bassum continuum mitgesetzt worden. Es ist aber der Organist, welcher seine Person hier wol vertreten will / zuerindern / daß so lange der falsobordon in einen thon weret / er auff der Orgel / oder Instrument, mit der Hand immer zierliche und appropriirte leuffe oder passaggi darunter mache / welche diesem Werck / wie auch allen andern falsobordonen die rechte art geben / sonsten erreichen sie ihren gebührlichen effect nicht.

2. Wann man es aber haben kan / ist besser daß die Orgel und anders hier ausbleibe / und an stadt derselben nur vier Violen di gamba (welche hierbey auch zufinden) die Person des Evangelisten zubegleiten gebraucht werden.

3. Es will aber von nöthen seyn / daß die vier Violen, mit der Person des Evangelisten / sehr fleißig practicirt werden / folgender massen: Der Evangelist nimpt seine partey für sich / und recitiret dieselbe ohne einigen tact, wie es ihm bequem deuchtet / hinweg / helt auch nicht lenger auff einer Sylben / als man sonst im gemeinen langsamen und verstendlichen Reden zu thun pflaget.

So dürfen die Violen auch auff keinen tact, sondern nur auff die Wort / welche der Evangelist recitiret, und in ihren parteyen unter den falsobordon geschrieben seynd / achtung geben / so kan man nicht irren / Es mag auch etwa eine Viola unter den hauffen passepiren, wie im falsobordon gebrauchlichen ist / und ein guten effect gibt.

4. Auch ist zu mercken / daß in den vier parteyen der Violen, der Bassus Continuus der Personen colloquenten mit gesetzt worden / zu dem ende, daß sie nachrichtung haben können / wenn sie mit der Person des Evangelisten widerumb anfangen sollen / damit das Werck fein ordentlich ohne confusion auffeinander folge.

5. Zu Ende in denen Büchern der vier Violen di gamba, ist auch ein Chor aus dem Beschluß à 9. copiret, auff daß / si placet, derselbe mitgeiget werden könne.

Die unter 1. beschriebene Möglichkeit stellt den üblichsten Fall der Generalbass-Realisation dar: Ein Sänger wird von ei-

nem akkordfähigen Instrument, der Orgel oder einem Zupfinstrument begleitet. Läufe und Passagenwerk zu improvisieren entspricht der üblichen Spielweise, da sonst ein einmal angeschlagener Akkord zu schnell verklingt und dem Sänger keine Unterstützung mehr bietet. Diese Möglichkeit soll nicht weiter interessieren.

Die 2. Möglichkeit, die Begleitung durch ein Gambenensemble, ist viel interessanter. Nichts ist normal. Es gibt kein anderes Werk, weder bei Schütz noch bei seinen Zeitgenossen, bei dem eine derartige Lösung gewählt wurde. Es handelt sich nicht um einen figurierten Continuosatz wie z.B. in Thomas Selles *Johannespassion*⁴, der den Evangelisten von zwei Dulzianstimmen begleiten lässt, die überaus gut auf einem Tenor- und einem Bassinstrument liegen und glänzen können. Nichts ist am Gambenensemble der *Auferstehungshistorie* instrumentengerecht oder gar gambistisch. Die Lösung ist derart unüblich, dass Schütz eine ausführliche Anweisung erteilen muss, wie bei den Proben zu verfahren ist. Der Aufwand für die Drucklegung war enorm, da in jedem der vier Stimmbücher für die Gambisten der gesamte Text des Evangelisten und die Continuoimmen der Passagen der Colloquenten gedruckt werden mussten, um eine Koordinierung bei der Aufführung zu erleichtern, saubere Einsätze zu ermöglichen und schnelle Anschlüsse sicherzustellen. Weshalb dieser Aufwand? Weshalb eine Anhäufung von Problemen? Und all dies zu einer Zeit, als in Dresden zwar noch nicht viel von den Wirren des 30-jährigen Krieges zu spüren war, Schütz aber überhaupt nicht sicher sein konnte, dass einer der Käufer seines Druckes noch eine Möglichkeit haben würde, das Werk in der vorgeschlagenen Weise aufzuführen.

Die Frage lautet also: Was hat Heinrich Schütz veranlasst, eine Lösung zu fordern, die zwar einen bemerkenswerten Klang erzeugt, aber sehr schwer zu realisieren ist? Welchen Klang (ver-)sucht er (zu realisieren)? Hat er vielleicht doch ein Vorbild? Und ist der Vorschlag im Vorwort tatsächlich die ideale Lösung, oder ist es nur der beste Kompromiss für ein Ideal, das Schütz im Sinn hatte, auf dessen Realisation er aber nicht hoffen konnte?

Das Problem ist von zwei Seiten anzugehen. Zunächst soll geklärt werden, in welchen Kontext es ein von Streichinstrumenten begleitetes Singen in einer italienisch-deutsch geprägten Musikkultur gegeben hat, dann soll erörtert werden, warum Schütz gerade bei der Evangelistenpartie auf diese Lösung zurückgriff.

* Dieser Aufsatz ist erschienen in: Beiträge zur musikalischen Quellenforschung, Band 5, Bad Köstritz, 2002.

Wir danken dem Heinrich-Schütz-Haus für die freundliche Abdruckerlaubnis.

¹ Franz Schreker: Der ferne Klang, 1. Akt, 1. Szene

² Bewusst wird das Risiko eingegangen, der Spekulation bezichtigt zu werden. Methodisch folgt dieser Exkurs der Technik der dichten Beschreibung, die von Anthropologen entwickelt wurde, um fremde oder ferne Kulturen in ihrer Sprache und aus sich selbst heraus zu erklären. Das soll hier geschehen.

³ Transkribiert vom Verfasser nach dem Faksimile-Abdruck in: Heinrich Schütz: *Historia der Auferstehung Jesu Christi*, Stuttgarter Schütz-Ausgabe, Bd. 4, hrsg. von Günter Graulich, Neuhausen-Stuttgart 1986, XXXVI-XXXVII.

⁴ Thomas Selle: *Passio secundum Johannem cum Intermediis*, Hamburg 1643.

Das Singen zur Gambe, *Cantar alla Viola*⁵, auf der sich der Sänger selbst begleitet, ist eine schon 1528 bei Baldassare Castiglione im *Il Libro del Cortegiano* beschriebene Technik:

*Ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare; il che tanto de venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia*⁶

Vor allem aber scheint mir der Gesang zur Viola für die Rezitation geeignet; es ist ein großes Wunder, wie die Worte an Wohlklang und Wirkung gewinnen⁷.

Elf Jahre später gibt es dann das erste größere Musikbeispiel. Innerhalb der umfangreichen Musik zur Hochzeit von Cosimo I. de Medici, Herzog von Florenz, mit Eleonora di Toledo⁸, tritt im dritten Intermedium Silenus auf, der sich auf einem *Violone* begleitet und in *O begli anni del'oro* das Goldene Zeitalter preist. Die Bühnenanweisung lautet:

Durch sie geweckt und gebeten zu singen, nahm er einen großen Schildkrötenpanzer zwischen seine Ziegenbockbeine, in welchem ein vortrefflicher *Violone* verborgen war, griff einen Bogen der geschmeidig war wie eine Esche, und begann süß zu spielen und folgende Canzonetta zu singen.⁹

Die Canzonetta ist vierstimmig überliefert, gedruckt auf vier Stimmbücher verteilt. Auch hier entspricht also die Form, in der das Werk veröffentlicht wurde, nicht der Beschreibung der Ausführung. Die oberste Stimme ist eine tiefe Tenorstimme mit einem Umfang von f-es'. Diese wurde von Silenus gesungen. Die anderen Stimmen bewegen sich in einem mehrheitlich homophonen Satz zwischen Es-d'.

Beispiel 1: Francesco Corteccia, *O begli anni del'oro*

O be - gl'an - ni de - l'o - ro

Der Begriff *Violone* darf hier nicht verwirren. Im frühen 16. Jahrhundert bezeichnet er oftmals ein größeres Instrument der Gambenfamilie¹⁰. Man kann sicher annehmen, dass das Instrument nicht größer war als die normale Bassgambe, die Ganassi beschreibt. Silvestro Ganassi bringt die Praxis des *Cantar alla Viola* mit Orpheus in Verbindung und gibt den entscheidenden Hinweis, dass es sich beim *Violone* nicht um eine große Bassgambe handelt, sondern um einen *Lirone*.

Orpheus soll der Überlieferung nach nicht die Laute gespielt haben, sondern ein Instrument mit Saiten und Bogen, nämlich die *Lira*, die an Saiten und Bogen der Gambe ähnelt. Die Namen *Lira* und *Lirone* sind üblich, auch wenn man meist *Violone* sagt. Es ist aber angemessener *Lirone*, oder wenn es mehrere sind *Lironi* zu sagen, anstatt *Viola* oder *Violoni*, weil man sich auf die *Lira* bezieht, mit der sich Orpheus begleitet¹¹.

Orpheus oder seinen Vater Apoll mit einer Leier darzustellen war ikonographisch ein Topos, aber die Instrumente, die man ihnen in die Hand gab, wandelten sich im Laufe der Jahrhunderte. Waren es im antiken Griechenland die *Kythara* oder die *Lyra*¹², wurde daraus in der Renaissance zuerst ein kleineres

Streichinstrument, das 5–7 Saiten hatte, von denen meist zwei Saiten außerhalb des Griffbrettes verliefen. Es handelte sich also um Formen der *Lira da braccio*¹³.

Da es in der frühen Renaissance noch keine Instrumente der Violinfamilie gab und Gamben ‚da Gamba‘, also auf dem Schoß stehend oder zwischen den Beinen gespielt wurden, darf man wohl annehmen, dass der gelegentlich auftauchende Begriff *Viola da braccio* zu dieser Zeit synonym zu *Lira da braccio* verwendet wurde. [Eine Begriffsverwirrung kann es höchstens bezüglich der *Vihuela dal' mano*¹⁴ gegeben haben, die in Italien, vor allem im zum spanischen Königreich gehörenden Neapel, gespielt wurde].

Mit dem fortschreitenden 16. Jahrhundert werden die Instrumente, die Orpheus und Apoll in Händen halten, immer größer, bis zur Größe der Bassgambe. Dies entspricht auch der Entwicklung der Musik und der Entwicklung von der Madrigalintavolierung hin zur Monodie.

Eine ähnliche Entwicklung in der Ikonographie lässt sich bei einer anderen Figur der Antike nachzeichnen – beim Dichter Homer. Auch dieser wurde in antiker Zeit mit *Kithara* dargestellt¹⁵. In der Renaissance wird daraus ein Streichinstrument, und im Barock stellt ihn Pier Francesco Mola (* 1612 Colldreira – † 1666 Rom) mit einem *Lirone* dar. Zu sehen ist der blinde Sänger Homer, der sich beim Vortrag seiner Epen auf einem *Lirone* mit 13 Saiten selber begleitet. Das Gemälde entstand wohl zwischen 1663 und 1666 und hängt heute in der Dresdner Gemäldegalerie¹⁶ (erst nach Schützens Zeit angekauft). Eine weitere Fassung gibt es in Rom.

Abb. 1: Pier Francesco Mola: *Homer*, Gemäldegalerie Dresden¹⁷



Was hat das alles mit Schütz und der *Auferstehungshistorie* zu tun?

Die ikonographische Verbindung zwischen Orpheus und Christus war immer klar. Beide sind Sohn eines Gottes und als solche in der Lage, in die Unterwelt zu gehen und lebend zurückzukehren¹⁸. Die Renaissance der Figur des Orpheus stützt sich auf die Ikonographie, die im Mittelalter im Zusammenhang mit Christus entwickelt worden ist, bzw. es stützt sich die Ausstattung des Christus mit bestimmten Symbolen und Eigenschaften auf antike Vorbilder¹⁹.

Eine ähnliche Linie lässt sich zwischen Homer und dem Evangelisten konstruieren. Sind nicht beide Berichterstatter von Ereignissen in einer mythologischen (Vor-)Zeit? Was ist der Evangelist in der protestantischen Kirchenmusik denn anderes als ein Chronist und Geschichtenerzähler? Er kündigt nicht von griechischen Göttern und Helden sondern von christlichen, erfüllt aber genauso wie Homer die Rolle desjenigen, der von einer fernen Begebenheit erzählt. Was Schütz mit seinem Instrumentalsatz klanglich nachbildet, ist nichts anderes als der selbstbegleitete Vortrag eines solchen Boten, im modernsten Klangbild seiner Zeit, dem des *Lirone*²⁰.

In Italien war es bei den Oratorienaufführungen der Gegenreformation und in der neu entstandenen Oper üblich, dass sich deklamierende Sänger auf dem *Lirone* begleiteten, auf dem man durchgängig einen vierstimmigen Satz spielen kann und darüber hinaus in der Lage ist, in den Binnenstimmen Umspielungen, figurierende Elemente und auszierende Kadenzfloskeln zu realisieren. Giulio Caccini, der immer mit der Erfindung der Monodie in Verbindung gebracht wurde, war selbst ein berühmter Tenor und auch ein virtuoser Lironespieler. Schütz, der von 1609–1613 in Venedig bei Giovanni Gabrieli studierte und Norditalien bereiste, muss dieses Instrument und seine Möglichkeiten dort kennengelernt haben.

In Schützens Umfeld gibt es eine sehr wichtige Verbindung zum *Lirone*: Die Beschreibung und Abbildung im *Syntagma Musicum II* von Michael Praetorius aus dem Jahr 1619. Schütz und Praetorius waren sich zu diesem Zeitpunkt schon mehrfach begegnet. Von allen Beschreibungen des *Lirone* vermittelt die von Praetorius den umfassendsten Eindruck und macht aus Sicht des Spielers auch durchweg Sinn. Er gibt eine Stimmung für ein 14-saitiges Instrument an, die ganz regelmäßig den Quintenzirkel durchschreitet und über 13 Quintschritte

von Ges nach cis führt. Damit ist ein Klang in der großen bzw. kleinen Oktave angesiedelt, also ganz in der Lage des Gambenquartetts bei Schütz. (Im Vergleich beschreiben die italienischen Quellen eine Stimmung, die etwa eine Quinte höher liegt und den Klang in eine Tenor-Alt-Lage bringt, so dass nur die charakteristische Klanggestik des *Lirone* da ist, er aber nicht mehr gut eine tiefe Tenorstimme begleiten kann).

Praetorius stellt mit dieser Stimmung ein wichtiges Charakteristikum des *Lirone* heraus, nämlich dass es sich um ein „Reininstrument“ handelt, welches der enharmonischen Verwechslung nicht bedarf, und auf welchem von Ges (6 b-Vorzeichen) bis H (5 #-Vorzeichen) jeder Dur- und Mollakkord in reiner Stimmung hervorgebracht werden kann. Man kann also auf eine Temperierung verzichten, solange man nicht mit anderen Nicht-Reininstrumenten zusammenspielt.

Auch löst die Praetorius-Stimmung die eigenartige Verwirrung um die sogenannten „Bordunsaiten“²¹ auf. *Lirone* die bis etwa 1650 abgebildet werden, weisen immer Saiten auf, die nicht über dem Griffbrett liegen. Dabei handelt es sich um eine instrumentenbauliche Analogie zur *Lira da Braccio*, die vielleicht unter den Begriff *ikonographisches Zitat* gefasst werden kann. Folgt man der ganz regelmäßigen Stimmung von Praetorius, löst sich das Problem jedoch von spieltechnischer Seite

Gb db Ab eb B f c g d a e h f# c'#

	Bb	fb	cb	gb	db	ab	eb	bb	f	c'	g	d'
B	f	c	g	d	a	e	h	f#	c'#	g#	d'#	#
cb	gb	db	ab	eb	bb	f	c'	g	d'	a	e'	#
c	g	d	a	e	h	f#	c'#	g#	d'#	a#	e#	#
db	ab	eb	bb	f	c	g	d'	a	e'	h	f#	#

⁵ Thilo Hirsch: Das „Cantar alla Viola“ im 16. Jahrhundert oder „Über eine vergessene Gambenkunst“, Diplomarbeit Schola Cantorum, Basel 1999.

⁶ Baldassare Castiglione: *Il Libro del Cortegiano*, Venedig 1528, Edizione Garzanti, Milano 1981, Libro II, Kap. XIII.

⁷ Sämtliche Übersetzungen aus dem Italienischen stammen vom Autor.

⁸ *Musiche fatte nelle nozze*, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Faksimile Peer 1984

⁹ Andrew C. Minor, Bonner Mitchell: *A Renaissance Entertainment*, Columbia, Missouri, 1968, S. 297 ff.

¹⁰ Alfred Planyavsky: *Der Barockkontrabass Violone*, 2. Aufl., Tutzing 1998.

¹¹ Sylvestro Ganassi: *Regola Rubertina*, Venedig 1542, Kap. VIII.

¹² M. L. West: *Ancient Greek Musik*, Oxford 1992, S. 48 ff. und siehe die Publikation von Ernst Buschor: *Griechische Vasen*, München, 1940.

¹³ Sterling Scott Jones: *The Lira da Braccio*, Bloomington 1995.

¹⁴ Luis de Milán: *El Maestro*, Valencia 1536.

¹⁵ Katalog: *Troja – Traum und Wirklichkeit*, Stuttgart 2001.

¹⁶ Gemäldegalerie Dresden, *Alte Meister*, Sig. 715.

¹⁷ Abbildung aus: Imke David: *Die sechzehn Saiten der italienischen Lira da Gamba*, Osnabrück 1999, S. 44.

¹⁸ F. B. Sternfeld: *The Birth of Opera*, Oxford 1993.

¹⁹ Joscelyn Godwin: *The Harmony of the Spheres. A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*, Rochester VT 1993.

²⁰ Imke David: *Die sechzehn Saiten der italienischen Lira da Gamba*, Osnabrück 1999, [Dies ist die umfangreichste Monographie zum *Lirone*.] und Erin Headley: *Lirone*, in: *The New Grove* 1999.

²¹ Der Begriff „Bordunsaiten“ findet sich in keiner historischen Quelle und das Problem ist wohl ein von Musikwissenschaftlern des 20. Jahrhunderts geschaffenes, die das Instrument und seine Spielweise nicht verstanden haben. Die alten Autoren beschreiben lediglich Saiten, die außerhalb des Griffbretts liegen, ähnlich wie bei großen Lauten oder der o.g. *Lira da braccio*.

leicht auf. Die einfachste Art einen Akkord auf dem *Lirone* zu spielen besteht darin, den Grundton als leere Saite zu spielen und auf der nächsten ebenfalls leeren Saite die Quinte. Auf der übernächsten Saite liegt dann auf dem 1. Bund die kleine Terz, auf dem 2. Bund die große Terz. Die dritte Saite ist also die erste, welche überhaupt gegriffen werden muss. Und genau so funktioniert das von Praetorius beschriebene und abgebildete Instrument. Die beiden untersten Saiten, die nicht über das Griffbrett laufen, werden also bei Ges- und bei Des-Akkorden gespielt²².

Aber weshalb fordert Schütz im Vorwort zur *Auferstehungshistorie* ein Gambenquartett und keinen *Lirone*? Nun – die Verbreitung des *Lirone* war im Wesentlichen auf Italien beschränkt. Praetorius beschreibt das Instrument zwar genau und bildet es auch ab, und zwar mit einem Korpus in leicht verbreiteter Celloform, mit hochgewölbter ausgestochener Decke, also genau so wie ein italienischer Spitzengeigenbauer der Zeit, wie etwa Amati, wohl gearbeitet hätte.²³ Es kann aber kaum vorausgesetzt werden, dass es in Deutschland *Lirone* gegeben hat.²⁴ Ein Gambenquartett ließ sich aber wohl fast überall zusammenstellen, selbst noch im 30-jährigen Krieg. Allein die Tatsache der Drucklegung des Werkes in sieben Stimmbüchern, einem für den Evangelisten, einem für die übrigen Sing-

stimmen, einem für den Generalbass und vier Stimmbüchern für die Gamben, lässt auf die Absicht schließen, eine möglichst weite Verbreitung zu erreichen. Außerdem macht Schütz im Vorwort auch zu den vier Gamben die Bemerkung „welche hierbey auch zufinden“.

Abschließend soll noch ein Blick auf die Musik geworfen werden. Was spielt das Gambenquartett und welche Rückschlüsse lassen sich auf die Realisierung einer Basso continuo-Stimme mit einem *Lirone* ziehen? Ein Vergleich zwischen dem Gambensatz und der Generalbass-Stimme gibt interessante Einblicke.

Auffallend ist vor allem die recht häufige Verwendung leerer Akkorde, das heißt zwei Gamben spielen den Grundton, zwei spielen die Quinte und die Terz fehlt, bzw. wird von Evangelisten gesungen. An den entsprechenden Stellen gibt es in der Generalbass-Stimme keinen Hinweis auf das Auslassen der Terz. Der Sänger hat also in der Streicherversion ungleich größere Gestaltungsmöglichkeiten, weil er nicht nur dynamisch eine größere Flexibilität in der Begleitung vorfindet, sondern weil er auch durch die von ihm gesungenen Terzen, Sexten, Septen etc., die Intonation als Gestaltungsmittel einsetzen kann.

Beispiel 2.²⁵

8 Und sie gin-gen schnell zum Grabe hin = aus, mit Furcht und gro-ßer Freu = be, und lie-fen, daß sie es sei-nen

8 Jün-ger ver-fün-dig-ten; denn es war sie Zit-tern und Ent-set-zen an = tom-men, und sag-ten nie-mand

8 nichts, denn sie furch-ten sich.

Im Zusammenhang mit einer Generalbassgestaltung nur mit *Lirone* wird häufig darauf hingewiesen, dass dies unbefriedigend bleibe, weil das Instrument, bedingt durch die Stimmung, immer zwischen Akkorden in Grundstellung und solchen in der zweiten Umkehrung springt. In der Praxis hat sich das nicht als Problem erwiesen. Anders als bei Cembalo und Orgel nimmt das Ohr die Stimmführung nicht wahr, sondern nur die wechselnde Aura von aufeinander folgenden Klängen.

Es ist nicht anzunehmen, dass es zu Schütz' Lebzeiten eine Aufführung der *Auferstehungshistorie* gegeben hat, bei der sich der Evangelist auf einem *Lirone* begleitet hat. Dieser Beitrag möchte eine Anregung sein, Fragen zu stellen, die über eine übliche aufführungspraktische Forschung hinausgehen; auch bei einem Werk, bei dem die Quellenlage so klar und ideal ist wie bei der *Historie der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi*. Komponisten, und insbesondere auch Heinrich Schütz, haben Klangvisionen denen sie nachspüren. Schon die auf den Markt geworfene Druckversion des Werkes kann eine Kompromisslösung darstellen. Auch ist dies ein schönes Beispiel dafür, dass ein Werk nur im Kopf seines Schöpfers perfekt existiert und jede Aufführung nur eine Annäherung darstellen kann.

Michael Dollendorf studierte Musik und Musikwissenschaft an der University of Michigan in Ann Arbor und spielte mit dem Philharmonia Baroque Orchestra, den Smithsonian Chamber Players und Les Arts Florissants. Er lebt als freier Musiker und Dramaturg in Berlin.

²² Solche Akkorde kommen freilich in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts kaum vor. Praetorius geht es anscheinend um ein klares und logisches Prinzip. Ein Spieler kann jederzeit diese Saiten anders stimmen, z.B. auf G und d, um die Resonanzeigenschaften des Instrumentes zu verbessern.

²³ Zahlreiche Hinweise zur Interpretation der Darstellung von Praetorius verdanke ich Marco Ternovec, B-Iddergem, der das Instrument für mich rekonstruiert hat.

²⁴ Karel Moens und Imke David haben nachgewiesen, dass es keine originalen *Lirone* mehr gibt. Die Instrumente in verschiedenen Sammlungen sind allesamt erst im 19. oder 20. Jahrhundert zu *Lirone* umgebaut worden und als Fälschungen in die Sammlungen gelangt. Das einzige vermutete „Originalinstrument“ befand sich in Leipzig und gilt als Kriegsverlust. Nur Griffbrett, Wirbelbrett und Saitenhalter sind erhalten.

²⁵ Heinrich Schütz: *Historia der Auferstehung Jesu Christi*. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. 3, hrsg. von Walter Simon Huber, Kassel 1956, S. 23.

Symposiumsband über The Italian Viola da Gamba

Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba. Herausgegeben von Susan Orlando, 224 S., div. Fotos und Abbildungen, ISBN 2-9509342-5-0, €45,-

Nach drei Symposien über Gamben (französische, englische und deutsche) in Limoges/Frankreich unter der Leitung von Christophe Coin erwartete man natürlich auch eines über die Gamben aus Italien. Obwohl Christophe Coin große Vorbehalte hatte, ließ er sich durch Susan Orlando vorbehaltlosen Einsatz zu einem vierten Symposium überzeugen. Weil es so wenig gesicherte Erkenntnisse über italienische Gamben gibt, schien es schwierig auch wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht zu werden.

Nachdem das Symposium im Frühjahr 2001 im Örtchen Magnano am Fuß der italienischen Alpen unter internationaler Teilnahme sehr professionell stattgefunden hatte, machte sich die Herausgeberin alsbald an die schwierige Aufgabe, die Beiträge zu sammeln, teilweise zu übersetzen und für ein Buch vorzubereiten. In dem vorliegenden englischsprachigen Band sind alle Beiträge übersichtlich und teilweise mit Bildern und Tabellen versehen abgedruckt; jeweils vorangestellt sind (leider sehr) kurze Zusammenfassungen in italienischer und französischer Sprache. Ein ausführliches Glossar in vier Sprachen über die wichtigsten Fachausdrücke erleichtert das Verstehen.

Naturgemäß scheinen instrumentenkundliche Beiträge zu überwiegen. Im ersten Aufsatz versucht R. Meucci anhand der geschichtlichen Hinweise in Text und Bild die Herkunft der Gambe nachzuweisen; da die Anfänge im Mittelmeerraum sicherlich im 15. Jahrhundert und früher liegen, gibt es aus der Zeit keine authentischen Exemplare mehr. Anders stellt sich die Situation im 16. Jahrhundert dar: Mehrere Autoren beschäftigten sich mit den mehr oder weniger original erhaltenen Instru-

menten, die einen ringen mit dem Nachweis ihrer Authentizität (K. Moens), andere mehr mit den technischen Eigenheiten ihrer Bauweise (M. Tiella, S. Zopf).

Um das, was heute noch an Objekten vorhanden ist, verstehen zu können, kann man die Erwartungen und Forderungen der Musiker und Komponisten nicht vernachlässigen, so geben die Quellen über Monteverdi als Viola Bastarda Spieler (J. Bates) oder die Versuche mit Umbauten für reine Stimmungen (M. Kirnbauer) Erklärungen für bauliche Versuche, die uns mit unseren doch weitgehend standardisierten Gambenformen/-größen kaum geläufig sind.

Spannend für die Gambenspieler sind Beiträge von P. Pandolfo über die Kunst des Improvisierens, Erkenntnisse über Saitenmaterial und -wahl im 17. Jahrhundert (O. Webber) oder die Verwendung der Gambe im 18. Jahrhundert unter anderem bei Vivaldi (V. Ghielmi).

Von allgemeinerem Interesse ist die immense Arbeit einer (kaum jemals vollständigen) Liste über alle noch erhaltenen alten Gamben weltweit; T. MacCracken versucht eine von P. Tourin begonnene Sammlung der wichtigsten Daten von erhaltenen Instrumenten aufzubereiten und fortzuführen; aus diesen Daten stellt er die für Italien relevanten in übersichtlichen Tabellen zur Diskussion.

Einige Leser der Gamben-Mitteilungen mögen sich noch an meinen (kritischen) Symposiumsbericht in Heft 38 erinnern; nachdem ich nun die ausführlichen Beiträge in dem Buch von S. Orlando nochmals in Ruhe studieren konnte, bin auch ich von der Wichtigkeit des Treffens in Magnano überzeugt. Es wird sicherlich dazu beitragen, die Diskussion über italienische Gamben zu befruchten und weiterzuführen, wünschenswert (mit den neuen Möglichkeiten wie Internet) wäre ein offenes Forum, in dem dann auch aktuelle Erkenntnisse, wie zum Beispiel von dem Symposium in Herne der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden könnten.

Tilman Muthesius, Potsdam 2002