

schen Genres in Frage stellt und das Air de Cour als länger geübte Praxis professioneller Sänger lange vor den ersten Drucken nachweist. Ein interessanter, aber leider sehr umständlich formulierter Ansatz zu Intavolierungen von Messensätzen bei Miguel de Fuenllana scheint ohne Ergebnis ein wenig zu versanden, wo man gespannt war auf die Quintessenz – schade.

Leider fallen einige Beiträge aus dem Rahmen heraus, da sie mit dem Thema „Gesang zur Laute“ nur durch einen geistigen Spagat in Beziehung gesetzt werden können; hier wird weniger über historische Entwicklungen referiert als mit modernen Augen und Ohren spekuliert, z. B. Richard Wistreich über musikalischen Machismo im Fall des Sängers Brancaccio oder Sebastian Klotz über John Dowlands Texte.

Den Abschluss bildet ein Artikel von Susanne Rupp, der sich ausschließlich mit Texten geistlicher Lautenlieder bei Dowland und Thomas Campion befasst, wobei Musik und Laute vollkommen unter den Tisch fallen.

Der Akzent liegt grundsätzlich weniger auf der Entwicklung der Lautentechnik als auf der Singstimme und noch weniger auf der Relation von Singstimme und Instrument, wozu man vor allem beim englischen Lautenlied doch einiges hätte sagen können (und eine Rubrik von „Gesang zur Laute und Laute zum Gesang“ vielleicht von Interesse gewesen wäre). Eine Äußerung, die mich einigermaßen sprachlos gemacht hat („The texture of his [Dowlands] lute songs seem to be almost too accessible, at times even simplistic. This creates an unsettling contrast between the collapse of visionary language and the pleasing appearance of his compositions“, Beitrag Klotz, S. 181) hätte niemals passieren können, hätte man gerade hier die Dualität von Singstimme und Lautenpart berücksichtigt; es ist gerade so, als wolle man die *Winterreise* nur nach der Singstimme beurteilen.

Ich hätte mir noch andere Themen wünschen können. Über das Lautenlied ist viel geschrieben worden, namentlich in englischen Publikationen, und die Laute als genuin weltliches Instrument ‚exotischer‘ Herkunft hielt gerade im hier behandelten 16. Jahrhundert dem Tasteninstrument (als genuin geistlichem Instrument europäischer Faktur) die Waage, so dass zu dieser Zeit niemand ahnen konnte, welches von beiden Fundamentinstrumenten die nachhaltigere Wirkung zeitigen würde. Erst im 17. Jahrhun-

dert zeichnete sich die Universalität des Tasteninstrumentes ab, gewissermaßen, als man die Problematik des ‚Wolfes‘ in der Temperatur gemeistert hatte (die Laute hatte diesen ‚Wolf‘ nicht und war daher imstande zu Modulationen rund um den Quintenzirkel). Lautenisten und Tastenspieler zählten zu den ersten spezialisierten Instrumentalmusikern, und hier entwickelten sich die ersten idiomatischen instrumentalen Tonsprachen. Gab es überhaupt ‚Gesang zum Tasteninstrument‘ und wie sah dieser aus? Wie beeinflusste die Veränderung des Instrumentes ‚Laute‘ die Praxis der Begleitung? Wo handelt es sich überhaupt um ‚Begleitung‘ und wo bildet die Laute einen Widerpart bzw. einen Kommentator des Textes? Diese Komplexe fehlen leider vollkommen, und man möchte empfehlen, sie gelegentlich nachzuholen.

(September 2003)

Annette Otterstedt

*The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, Magnano, Italy 29 April–1 May 2000. Edited by Christophe COIN and Susan ORLANDO. Solignac: Edition Ensemble Baroque de Limoges / Torino: Edizioni Angelo Manzoni 2002. 223 S., Abb.*

Dieser Band ist die erste Publikation zur italienischen Viola da gamba. Sie spiegelt in ganzer Breite deren Problematik: unerforschte schriftliche Zeugnisse, bis zur Unkenntlichkeit veränderte Instrumente, eine uneindeutige Nomenklatur in den musikalischen Texten sowie die generelle Annahme, dass das Instrument nach 1600 in Italien nicht mehr existierte. Der Band beweist, dass dem nicht so war, und es wird Zeit, dass die Forschung sich dieser verworrenen Situation annimmt. Die Herausgeber sind sich der Problematik bewusst. Dass der Band auf Englisch erscheint (Übersetzung: S. Orlando), erleichtert den Zugang; jedem der dreizehn Artikel ist ein kurzes Abstract auf Italienisch und Französisch vorangestellt. Die Beiträge sind jedoch von heterogenem Niveau.

Der statistische Beitrag über erhaltene Instrumente von Thomas MacCracken, der die Liste von Peter Tourin weiterführt, ist als Basis unverzichtbar, selbst wenn diese Liste weder vollständig noch vollkommen ist. Ebenso unverzichtbar ist die kritische Arbeit von Karel Moens zur Problematik der Echtheit erhaltener Instrumente.

Für derartige Untersuchungen ist Moens seit langem bekannt, und seine Ergebnisse – einerlei auf welcher Seite man steht – können nicht mehr ignoriert werden. Carlo Chiesa berichtet über erhaltene Instrumente aus Cremona, bereichert um schriftliche Zeugnisse. Dergleichen hätte man in diesem Band mehr gebraucht, auch wenn der Artikel im Ganzen etwas unkritisch erscheint und den Ist-Zustand als gegeben nimmt.

Am überraschendsten ist ein Artikel von James Bates, dessen Titel eher spekulativ wirkt: „Monteverdi, the Viola Bastarda Player“. Er deutet bekannte Quellen neu und zeigt überzeugend einen Aspekt von Monteverdis Biographie, der der Forschung bisher entgangen ist: Monteverdi als (hoch bezahlter) virtuoser Instrumentalist und (gering bezahlter) Komponist. Vittorio Ghielmi referiert über eine Quelle zur Gambenspieltechnik des 18. Jahrhunderts, wobei er gründlicher hätte vorgehen können, anstatt sich in allgemeinen Topoi zu verlieren. Martin Kirnbauer behandelt chromatische Experimente mit Gamben unter der Ägide von Giovanni Battista Doni (dieser Thematik ist er inzwischen weiter nachgegangen in: „Si possono suonare i Madrigali del Principe“ – Die Gamben G. B. Donis und chromatisch-enharmonische Musik in Rom im 17. Jahrhundert“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 22, 2002, S. 229–352).

Renato Meucci widmet sich frühen Zeugnissen und stützt sich dabei im Wesentlichen auf die Arbeit von Ian Woodfield (*The Early History of the Viol*, Cambridge 1984). Allerdings weist seine Beweiskette Lücken auf, die er stets mit einer Vermutung schließt (z. B. S. 20 in der Postulierung eines nicht sichtbaren Streichbogens, S. 22 bei Bordunen einer Gambe, fußend auf einem Zitat von Zarlino, der ganz andere Instrumente beschreibt, S. 29 Verwechslung von nomineller und absoluter Tonhöhe). Man wünschte sich bei diesem komplizierten Thema etwas mehr Präzision.

Simone Zopf behandelt ein bautechnisches Problem gebogener und ausgestochener Decken; mit italienischen Gamben hat dies allenfalls zu tun, weil sie sich die ‚Ciciliano‘-Instrumente der Wiener Sammlung vorgenommen hatte. Dabei geht sie ehrlich vor und verschweigt keineswegs die strittigen Fragen um diese Instrumente. Über die italienische Gambe der Renaissance aber sagt das leider wenig aus. Ein Artikel von Marco Tiella über eine ähnliche ‚Ciciliano‘-

Gambe in der Accademia Filarmonica in Bologna ist unbefriedigend, weil er gleichzeitig technikgläubig und gedanklich nachlässig ist. Mit aufwendigen Computerprogrammen wird das Instrument untersucht, aber Schlüsse werden nicht gezogen, und die Untersuchungen von Moens werden ignoriert. Dabei fallen auch bei diesem Instrument Merkwürdigkeiten auf, auf die Moens bei anderen Instrumenten aufmerksam gemacht hat, z. B. auf den typischen Überlieferungsbruch um 1800 (Napoleons Italienfeldzug 1796 mit Plünderungen auch und gerade in Bologna), eine anscheinend nicht zugehörige Decke (aus einem größeren Instrument mit abgehobelter Mittelrippe?), die möglicherweise am Rand ausgedünnt und ungleichmäßig fest gezwungen war, sodass sie sich heute vom Instrument löst, oder auf einen als zugehörig deklarierten Bogen, dessen Kannelierung ihn in das 18. Jahrhundert verweist. Dementsprechend könnte dieses Instrument aus derselben Quelle stammen wie seine angezweifelte Schwestern in Wien, Brüssel oder anderswo. Überhaupt lag der Akzent der Tagung offenbar ein wenig einseitig auf diesen Instrumenten, die aber solange nicht zur Evidenz dienen können, solange sie angezweifelt werden.

Myrna Herzog („Charakteristika des Geigenbaus im italienischen Gambenbau“) baut mit viel Enthusiasmus auf einer Forschung auf, die noch zu leisten wäre. In der ersten Fußnote dankt sie sich für die Zusammenarbeit mit 18 Personen, zu denen zu meiner Überraschung auch ich selber zähle, obwohl ich allenfalls vor vorschnellen Schlüssen gewarnt habe. Oliver Webber liefert einen Beitrag zur historischen Darmbesaitung, der zwar nicht zum Thema gehört, aber wichtig und gut fundiert ist.

Schließlich referieren Luc Breton spekulativ über Proportionen bei der Bealkung im Gambenbau, was über die historische italienische Gambe nichts aussagt, sowie Paolo Pandolfo über die Kunst des Viola-bastarda-Spiels, ein Beitrag, der in seiner gut gemeinten Subjektivität wohl eher dem Bereich „Musikermemoiren“ zuzuordnen wäre.

Was z. B. fehlt, sind Beiträge zur Aufarbeitung von Archiven (z. B. in der Art, wie sie Rodolfo Baroncini leistet) oder Bibliographien mit einer Einkreisung der Nomenklatur, z. B. in der neu erschienenen Bibliographie von Bettina Hoffmann (*Catalogo della musica solistica e cameris-*

*tica per viola da gamba*, Lucca 2001). Die Aktivitäten sind vorhanden. Man muss sie nur bündeln. Dieser erste Versuch kann nicht umfassend sein. Aber es ist erfreulich, dass er nicht ohne Ergebnis blieb. Auf diesem sollte man weiter aufbauen.

(März 2004)

Annette Otterstedt

*MICHA BEUTING: Holzkundliche und dendrochronologische Untersuchungen an Resonanzholz als Beitrag zur Organologie. Remagen-Oberwinter: Verlag Kessel 2004. 219 S., Abb.*

Eine zerstörungsfreie Altersbestimmung war und ist ein Desideratum, das mit der Dendrochronologie – Zählung und zeitliche Zuordnung von Jahresringen – zumindest teilweise geleistet werden kann, denn sie kann über den Umweg des Fälldatums eines Baumes indirekte Hinweise geben. Außerdem ist es durch Kreuzvergleiche (engl. ‚cross-matching‘) möglich, die Herkunft aus ein- und demselben Baum zu bestimmen und damit weitere Eingrenzungskriterien zu liefern. Das Interesse an der Dendrochronologie an Musikinstrumenten geht zurück bis auf das Jahr 1958, als bereits in der *Instrumentenbau-Zeitschrift* 12 (September 1958, S. 295–297) darüber berichtet wurde; allerdings noch ohne Altersbestimmung, da entsprechende Datenreihen noch nicht existierten, sondern wegen des Kreuzvergleiches.

Hier liegt nunmehr die erste Monographie zu dem Thema vor. Unter der Ägide von Peter Klein (Institut für Holzbiologie der Universität Hamburg), der sich auf diesem Gebiet mit Messungen an Holzgegenständen – darunter auch Decken von Musikinstrumenten – seit 20 Jahren profiliert hat, hat sich Micha Beuting gänzlich auf Instrumente spezialisiert. Er baut auf den von Klein erstellten Datenreihen auf und erweitert diese. Dabei geht er über Klein hinaus, wenn er durch Befragungen von Holzhändlern und Clusteranalysen, die er ausführlich erläutert, dendrochronologische Bilder eingrenzen kann in Herkunftsgebiete – ein großer Fortschritt, da damit zahlreiche anonyme Instrumente zumindest landschaftlich zugeordnet werden können. Dabei erweist sich, dass ein naturwissenschaftlicher Ansatz auch für Geisteswissenschaften und Handwerk von Nutzen sein kann, denn der Autor weist en passant nach, wie sehr

lieb gewonnene Gewohnheiten, z. B. die traditionelle Einschätzung im Instrumentenbau von Qualitätsholz in Verbindung mit Engjährigkeit, ins Reich der Fabel zu verweisen sind, und wie wenig sich Vorurteil und Realität anhand von erhaltenen Instrumenten zur Deckung bringen lassen (S. 45 ff.). Auch der Forstwirtschaft bzw. dem Holzhandel mit seiner vernachlässigten Berücksichtigung von Tonholz im gesamten Holzhandel (z. B. im Bayerischen Wald nur 1–3%), die begründet wird mit Unwirtschaftlichkeit, verpasst Beuting einen freundlichen Seitenhieb mit dem Hinweis auf die hohen Preise, die für Tonholz bezahlt werden (für die Musikwissenschaft von geringerem Interesse, aber wirtschaftlich ausbaufähig).

Das Buch ist in knappen Sätzen und leicht lesbar geschrieben. Einige wenige Flüchtigkeitsfehler, die die Leser verwirren könnten, seien hier vom Autor korrigiert: S. 25: In der Abbildung der Spinettformen „polygonal“ statt „polyphon“ (Fehler übernommen von Crombie 1995); S. 27: „Freiberg“ statt „Freiburg“; S. 69: Tabelle II.5.2.: Eintrag für Brett F fehlt; S. 94 oben: geschweifte Klammer am Ende der Formel wurde vergessen; S. 101 viertletzte Zeile: ... die Anzahl der gemessenen Jahrringe (138) statt (158).

Beutings Arbeit besticht durch den vielseitigen Ansatz. Hier ist kein Technomane am Werk, der blind seinem Computer vertraut, sondern gerade die Arbeit an den Regionalclustern mit den Wahrscheinlichkeiten, Baum- oder zumindest Bestandsgleichheiten einer Region zu erfassen, erfordert Übung, Fingerspitzengefühl und immer wieder einen genauen Blick auf das Holz. Dabei ist Berting mit seinen Zuordnungen sehr zurückhaltend, und es müssen mehrere ziemlich labile Parameter eine hohe Potenz aufweisen, bevor von einer Bestands- oder gar Baumgleichheit ausgegangen werden kann. Eine leichtfertige Zuschreibung ist auf diesem Wege daher nicht zu erwarten. Das von Beuting entwickelte System klingt glaubwürdig und ist für zukünftige Arbeiten von großem Nutzen. Alles in allem ist hiermit ein wichtiger Schritt getan worden zu einer weniger emotionellen und mehr sachlich orientierten Erforschung alter Musikinstrumente. Eine Arbeit, die nicht die Erfahrung der Geigenkenner überflüssig macht, aber sie von naturwissenschaftlicher Seite stützen und korrigieren kann.

(Juni 2004)

Annette Otterstedt