

Igor Pomykalo, Wien – Zagreb – Piregg - Cittadella

Projektnummer: P11434-HIS

Projekt *Lira da braccio* und *Lirone*: Rekonstruktion der Spieltechnik und des Repertoires

ABSCHLUSSBERICHT, Februar 2001; korrigiert 2011 nach der kroatische Version von 2009

Vorwort, Seite 2.

I. Bericht:

§ 1. Historische Entwicklung des Interesses für *Lira da braccio* und *da gamba* (von 1892 bis heute), Seite 4.

§ 2. Die Rolle von Liren und ihre Verbreitung in Europa des 15., 16. und 17.Jh., Seite 7.

§ 3. Die Terminologie, Seite 9.

§ 4. Die organologischen Merkmale. Seite 10.

§ 5. Zeitgenössische Quellen (Stimmung und Spieltechnik), Seite 13.

5.1. Schriftlichen Quelle, Seite 13.

5.1.1. Stimmungen, Seite 14.

5.1.2. Spieltechnik, Seite 15.

5.1.3. Die *Lira* (*da braccio* oder *da gamba*) Spieler in 15., 16. Und 17. Jhd., Seite 15.

5.1.4. H. Cardanus über die *lira* von Alessandro Striggio (d.Ä.), Seite 16.

5.2. Musikalische Quellen bzw. Quellen die mit denen in der Verbindung stehen, Seite 16.

§. 6. Ikonographie, Seite 18.

§. 7. Rekonstruktion der Spieltechnik und Improvisation, Seite 21.

7.1. Benvenuto Disertori, Seite 21.

7.2. Martin Greulich über *Lira da gamba*, Seite 21.

7.3. Die Rekonstruktionen von S. Jones, J. Skeaping, Seite 23.

7.4. Imke David, Seite 24.

7.5. Igor Pomykalo (einer Zusammenfassung der Spieltechnik und Improvisation auf beiden Liren auf Grund von zeitgenössischen Quellen und eigener praktischen Erfahrung), Seite 25.

§. 8. Rekonstruktion des Repertoires, Seite 27.

§. 9. Liren (*da braccio* und *da gamba*?) in Kroatien, Seite 32

Zusammenfassung, Seite 35.

II. Anhang (eigene pdf Datei):

- A. Teilweise kommentierte Bibliographie (Seite 1) und Diskographie (Seite 12) zu Lira da braccio und da gamba; Stand Februar 2001,
- B. Namen von Lira (-da braccio- und da gamba-) Spieler von 1475 bis heute (2001), Seite 14.
- C. Liste der erhaltenen (?) Liren (da braccio und da gamba) und Kopien (vor 1945 gebaut) mit dazugehörigen Abbildungen, Seite 19.
- D. Audio Datenbank: digitale Tonaufnahmen mit dem DAT – Recorder, Minidisk-, bzw. Digitalen Videokamera für diesen Projekt, bis Juli 2005. Aufgenommen wurden. S. 21.
- E. Musikbeispiele, Seite 24.
- F. Abbildungen, Seite 27.
- G. Lira da braccio und da gamba im Internet (2009), Seite 28.
- H. Liste mit Namen von Instrumentenbauern (2001), Seite 30.
- I. Liste von Personen bzw. Institutionen die einen Antwort bzw. Reaktion auf unsere Info-Aktion geleistet haben (bis 2001), Seite 31.
- J. Musikwissenschaftler bzw. Ensembles die sich mit Liren intensiv (theoretisch oder praktisch; Untersuchungen, Studien, Konzerte und Aufnahmen) beschäftigt haben (2001) Seite 33,

Vorwort:

An der Universität für Musik¹, unter der Führung von Herr Prof Dr Hartmut Krones, habe ich Anfang 2001 den Arbeit an meinen Projekt „**Lira da braccio und Lirone: Rekonstruktion der Spieltechnik und des Repertoires** (Projektnummer: P11434-HIS) beendet. Auf diesen Projekt habe ich, dank der Unterstützung des Wiener Forschungsfonds ab den Herbst 1996 bis zum Februar 2001 gearbeitet, obwohl meine – anfangs passive und später aktive-Interesse bzw. Beschäftigung mit der Problematik von Liren (da braccio und da gamba) aus Mitte der siebziger Jahre des vorigen Jahrhundert stammt.

Ich habe mich mit der sog. “alte Musik” seit dem Jahr 1969, durch Gründung von Zagreber Ensemble “Universitas Studiorum Zagradiensis”, intensiv beschäftigt. Nach gründlichen Studium des Viola da Gamba und Englischen Gambenmusik des späten 16. und ganzen 17. Jh. komme ich zunehmend im Kontakt mit der mittelalterlichen Musik und ihren Instrumenten. Ich beginne mich intensiv mit der mittelalterlichen Fidel (Engl. fiddle, Fr. vielle, It. viola), und seit dem frühen siebziger Jahre² mit der damals jungen Disziplin der sog. historischen Aufführungspraxis zu beschäftigen.

Während des Studiums von Archiv- und ikonografischen (italienischen und kroatischen) Quellen des späten 15., 16. und erste Hälfte des 17. Jh. merkte ich dass die Name eines Streichinstruments – Lira - sehr oft im schriftlichen und (noch öfter) ikonographischen Quellen dieser Zeit aufscheint. Gleichzeitig, wissen wir heute (wenigstens war dass der Fall vor vierzig Jahren) über diesen Instrument fasst nichts. Weitere Untersuchungen haben

¹ Lehrkanzel für Aufführungspraxis und Stillkunde, Abteilung für Musikpädagogik, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Projekt Nr.: P11434-HIS).

² Während meiner Studienaufenthalten bei diversen Seminaren bzw. Stipendien im Holland, Belgien und Dänemark, 1974.

gezeigt dass für dieses Instrument so gut wie keine Musik erhalten blieb (was ist auch verständlich da auf beiden Liren ausschließlich improvisiert wurde), dass sich im Museen bzw. Musikinstrumenten Sammlungen in ganzen Welt mehrere erhaltene Liren befinden und dass die beiden Instrumente fast ausnahmslos im Konzerten bzw. (damals noch relativ seltenen) Aufnahmen früher Musik nicht aufscheinen.

Die Tatsache, dass ich ein diplomierter Bratschist bin, der später durch Gambenspiel auch "da gamba" Familie (mit sog. "Untergriff" Bogentechnik) kennengelernt hat, waren die Grundvoraussetzungen mich mit der Liren – Problematik überhaupt auseinandersetzen zu können. Da ich zu dem Zeitpunkt mehrere Jahre lang auch mittelalterlichen Fidel gespielt habe, war ich zusätzlich mit harmonischem, bordunierendem, Spiel eines Streichinstruments bestens vertraut.

Kurz darauf (1977) hat mein Interesse für Liren - dank eines Studienaufenthaltes in Großbritannien (finanziert durch den sog. British Council) - eine konkrete Chance bekommen, meine Fragen Liren betreffend damals die besten Spezialisten für alten Musik (Musiker, Musikwissenschaftler und Instrumentenbauer) zu stellen.

Zum ersten Mal konnte ich in den "Ashmolean Museum", Oxford, eine (angeblich) original Lira da braccio sehen, viele wichtige Bücher (von denen ich damals in Zagreb nicht ein Mal träumen konnte) finden und schließlich - was für Weiterentwicklung meines Interesses für Lirenspiel entscheidend war - einen Instrumentenbauer treffen, der selbst seit Jahren großes Interesse für diese Instrumente und etwas Erfahrung im Bau von solchen gehabt hat. Das war Herr Robert Hadaway aus Wales, mit dem ich seit dreißig Jahren neben professionellen auch eine freundschaftliche Beziehung habe. Herr Hadaway hat gerade in Wien die (damals für zweifellose Originalinstrumente gehaltene) beide Liren (da braccio und da gamba) untersucht und vermessen und hat mir daher angeboten, eine Lira da braccio nach dem Wiener Vorbild zu bauen. Das Instrument wurde erst 1981 fertig und deswegen musste ich meinen ersten Experimenten mit dem Lirenspiel auf dem mittelalterlichen Fidel machen. Dank diesen Experimenten konnte ich aber relativ schnell die ersten Schritte auf der Lira machen und schon bald (bei den Musikwissenschaftlichen Symposium über *Seconda prattica* in Poggio a Caiano, b. Florenz) diese neue Kenntnisse kurz demonstrieren.

Das hat wieder dazu geführt, dass ich mich (ohne ahnend wie ich das finanziell damals in Zagreb überhaupt verkraften konnte...) kurzer Hand entschlossen habe, den Herrn Hadaway mit dem Bau einer Lira da gamba zu beauftragen. Während ich auf das Instrument wartete, habe ich "auf dem Papier" die Funktionsprinzipien von Lira da gamba Akkorden geklärt und habe mich ab 1985 ernsthaft parallel mit beiden Instrumenten beschäftigt.

Ich muss zugeben, dass in allen diesen Jahren mühseliger Arbeit, es auch einige Momente von Krisen gab, wo ich nahe dran war das Ganze zu verlassen. Umso mehr war ich zufrieden und dankbar, als ich merkte, dass dieses Experimentieren und Suchen endlich die erste Ergebnisse zeigt. Die Ermutigungen seitens Herr Prof. Dr. René Clemencic (mit dem ich von 1983 bis 2004. eine unvergessliche künstlerische Zusammenarbeit hatte), meine Kollegen aus dem "Ensemble Lyra Wien" (insbesondere Frau Mira Valenta) und die Möglichkeit, die neuerworbene Erfahrungen in Praxis auszuprobieren, waren wichtige Unterstützungen diesen Weg fortzusetzen. Besonders wichtig für mich war auch das Vertrauen, das mir und meinen Ideen gegenüber Herr Prof. Dr. Mag. Hartmut Krones schenkte.

Als ich dann 1996 schließlich vom Wiener Forschungsfond auch die finanzielle Unterstützung für dieses Projekt bekommen habe, war das vor allem eine Anerkennung meines langjähriges Arbeit – noch dazu von dem Land, das ich gerne als meine Wahlheimat bezeichne und wo ich so viel Schönes erleben und wichtiges lernen und machen/realisieren konnte. Gleichzeitig war ich mir von großen Verantwortung Österreichischen und internationalen Kultur, Musik und Wissenschaft gegenüber bewusst.

Ich bin ein Musiker, kein Wissenschaftler, und kann daher meine Methode eher als eine Art Labor für praktische Experimente beschreiben. Ein wichtiger Teil von Ergebnissen ist daher von einem Praktiker für praktischen Gebrauch gedacht: die Aufnahmen (die in unseren Audio - bzw. einige in Video – Datenbank aufbewahrt sind), die Notenbeispiele und schließlich die Spielanweisungen für potenzielle Studenten. Es gibt aber auch viele Informationen (auch in Form von Listen usw.) die jeden (sowohl Praktiker als Theoretiker) - der sich für Phänomene Liren, Renaissance – Musik, Aufführungspraxis alter Musik, Ikonographie und Organologie interessiert – weiter helfen können. Ein Hinweis: im ganzen Text schreibe ich den Namen Lira im Kursiv nur dann wenn es auch so im zeitgenössischen Quelle vorkommt; am sonst schreibe ich es einfach Lira bzw. Lira da braccio oder Lira da gamba im Klammer.

Die Ergebnisse (die ich "Abschlussbericht" nennen muss, obwohl es keinen "Schluss" geben wird, weil ich diesen Arbeit und Experimente vorsetzen werde) stehen vor Ihnen. Für jede Kritik oder Anregung stehe ich gerne zur Verfügung.

I.Bericht:

§ 1. Historische Entwicklung des Interesses für Lira da braccio und da gamba (von 1892 bis heute)³

Vor etwas mehr als hundert Jahren, 1892, hat Alexander Hajdecki, Major der K. U. K. Armee und Musikliebhaber als erster in neueren Zeiten ein Buch über die "italienische Lira da braccio" geschrieben und in Mostar, der Hauptstadt Herzegowinas, herausgegeben.

Hajdecki, ein musikalischer Laie, versucht in erster Linie zu beweisen, dass: *"... dieses verkannte Instrument, diese Lira es ist, welche uns den ersten Impuls, die unmittelbare Anregung zur kritischen Untersuchung über die Entstehung unserer Violine gab, - sie bildet den Mittelpunkt derselben, weshalb wir auch ihren Namen an die Spitze dieser Abhandlung stellten."* Obwohl man Hajdeckis Arbeit heute in vielen Hinsichten sehr kritisch gegenüber stehen sollte⁴, bleibt trotzdem die Tatsache, dass vor hundert Jahren dank ihm die internationale Musikwissenschaft einem vergessenen Musikinstrument ihr Interesse schenkte.

Über Liren haben in den letzten 120 Jahren viele (in meisten Fällen bekannte) Autoren geschrieben. Besonders interessante und wichtige Beiträge zu ihrer Geschichte und Spieltechnik leisteten Georg Kinsky, Gerald Hayes, Martin Greulich, Benvenuto Disertori (vor 1945) bzw. Emanuel Winternitz und Howard Mayer Brown, nach dem Zweiten Weltkrieg. Mit Erin Headley⁵ treten die praktischen Musiker auf der Szene. Es folgen die wichtigen Arbeiten von Vladimir Ivanoff, Sterling Scott Jones, Joseph M. Skeaping, Igor Pomykalo, Imke David und neuerlich Victor G. Penniman.

Die Meinungen verschiedener Autoren, über die Instrumente, ihre Rolle und Bedeutung in ihrer Zeit, gehen auseinander von Positivismus bis zum völligen Ignoranz hin; von kriterielose Denken, das sich unter jeden Erwähnung des Namens *Lira* immer und ausschließlich Lira da braccio bzw. da gamba "verbirgt" bis zur gegenteiligen Meinung, dass

³ Detaillierte Informationen siehe in den Anhang A. Bibliographie und Diskographie.

⁴ Wie z. B. Walter Kolneder in seinem "Buch der Violine" tut, siehe in der Bibliographie.

⁵ Amerikanische Cellistin und Gambistin war die erste die sich nach 1945, in der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, mit der Rekonstruktion der Spieltechniks auf der Lira da gamba – Lirone intensiv beschäftigt hat – siehe später.

unter diesen Namen bzw. unter *lyra* fasst ausnahmslos ein antikes Instrument bzw. die Renaissancelaute – also im beiden Fällen ein gezupftes Instrument, gemeint ist.

Über die Improvisationstechnik in der Volks - bzw. Lateinische Sprache in Italien des 15. Jhd. hatte Emile Haraszi vor mehr als einen halben Jahrhundert (1955) geschrieben. Obwohl er den Terminus *Lira*, *Lyra* (ja sogar die *Viola*) fast ausschließlich als Laute interpretiert (was ich für übertrieben halte), muss man sein Arbeit sehr ernst nehmen.

Obwohl das manchmal nur aufgrund der zeitgenössischen Quellen sehr schwierig ist, sollte man zwischen bekannten Lautenisten⁶ und vermutlichen Lira (da braccio?) - Spieler - dem Leonardo da Vinci z.B. - unterscheiden. Besonders wenn es in Betrachtung genommen wird, was über seiner Lirenspiel Giorgio Vasari sag: "*l'armonia con maggior tuba sonora di voce ...*" Oder wenn man, über einem von dem bekanntesten Frottolisten Marco Cara und seiner "*sonora lira*" liest. Falls man sich zwischen harmonischen und klanglichen Charakteristiken der Lira und Laute entscheiden muss - würde ich beim *sonora* eher an ersten denken.

Seine Interpretation von Terminen *Lira*, *Lyra* und *Viola* mit dem gezupften Instrument Laute, begründet Haraszi mit den Autoritäten aus der Vergangenheit wie z. B. Baldassare Castiglione (1528) und Johannes Tinctoris (1487). Während man beim Castiglione schwer oder überhaupt nicht erkennen kann an was für ein (Streich- oder Zupf-) Instrument er denkt, wenn er "*il cantare alla viola per recitare*" sagt, ist das ganz anders beim Tinctoris, der⁷ ganz eindeutig die Termine *lyra* und *viola* mit dem Zupfinstrument Laute übersetzt. Es ist merkwürdig, dass er überhaupt nicht die Lira da braccio-Spiel erwähnt, das gerade in seiner Zeit blühte! Wie das in Rainer Ullreichs Artikel über Fidel im den neuen MGG zu lesen ist, spricht Tinctoris lediglich über die Stimmung von drei- bis fünfsaitigen *Viola*. Über den letzteren sagt er, dass die in den Quinten und Oktaven gestimmt waren und über ihre Rolle, dass die *Viola* die Epen begleitet hat -was mich stark an die Lira da braccio erinnert.... Wenn wir ohne weiteres den Standpunkt Tinctoris akzeptieren würden, was bedeuten dann all die unzählige Abbildungen von Lira (*Viola*) da braccio - Spieler (vor allem in liturgischen Kodexen) bzw. in Akt des Improvisierens vor einem Humanisten Kreis abgebildet? Ich glaube es ist kein Zufall, dass einzig notierten Beispiele für Lira da braccio in direkten Vergleich mit der Laute und in einem Handschrift aus italienischen Pesaro (in der Bibliothek Oliveriana, Nr. 1144 Olim 1193) das sonst ausschließlich Musik für die Laute und diversen Zupfinstrumente enthält, zu finden sind.⁸

Neben anderen, sagt Haraszi das der Praxis von Sänger/Improvisatoren von mittelalterlichen Trouveres und Menestrels kommt. Der Kunst des Improvisierens ist unteilbar in ihrer Gesamtheit: von Fall zur Fall war die Begleitung (d.h. ihre Komplexivität) verschieden. Manche Musiker (der P. Bono, z.B.) waren in der erste Linie Virtuosen (auf der Laute) aber auch der Sänger; die anderen – die Sänger von "*cantastorie*"(also die die über wichtigen historischen Ereignissen sangen, etwas wie die kroatische Gusla Sänger noch heute) haben wahrscheinlich den Akzent auf den Text gestellt und ihren Gesang mit relativ einfachen Akkordfolge begleitet. Haraszi vermutet das der Kunst von Gesangsbegleitung nach Italien aus der Iberischen Halbinsel gekommen ist und zwar über den Aragonischen Hof im Neapel.

Nicht nur die Termine *Lira* bzw. *Lyra* sondern auch *Viola* (z.B. beim Castiglione) interpretiert Haraszi ohne Ausnahmen als Laute und sagt ohne weiteren Erklärungen auf der S. 20 in seinem Artikel: „*das Termin Viola wurde hier als Laute gemeint; es handelt sich also um einen gezupften und nicht um einen Streichinstrument, ...*“

⁶ Z.B. den Pietro Bono, den A. Baldassare unter Lira - Spieler angeführt.

⁷ In seinem Werk "De inventione et usu musicae", Neapel 1487.

⁸ Siehe Anhang E; Musikbeispiele, Nr.1. a, b und 2. a – e

Wie hat laut Haraszi die Technik und Stil der Aufführung von Sänger (Lautenisten) /Improvisatoren in die Praxis funktioniert? Zitierend Philippe Monnier⁹, Haraszi führt an das manche Säger von „cantastorie“ eine langsamere Melodie gesungen haben und sich selbst dabei auf der „Violine,, oder Laute begleitet. Je nach Text, sie haben gemimt, verschiedene Stimmungen dargestellt, gelacht, geweint usw. Haraszi haltet das für übertrieben, jedoch aufgrund von verschiedenen Quellen¹⁰ ist mit André Pirro einer Meinung wenn er sagt das Gesang kaum moduliert war und dass die Sänger ihren Deklamation mit ein paar Akkorden begleiteten – natürlich auf der Laute...

Autor fragt sich wie waren die Melodien aufgrund dessen die Improvisatoren improvisiert haben: waren die Volksweisen ähnlich oder sie waren in der Art von rhythmisierten *parlando* aufgeführt. Weil für ihm in der Improvisation Lira da braccio nicht existiert, macht er nicht nur aus den Leonardo einen Lautenisten, sondern auf der S. 29 aus den Lira da braccio Spieler (und wahrscheinlichen Erfinder der Lira da gamba; siehe beim I. David), Atalante Migliorotti „Leonardos Schülerin“ auf der Laute macht!

In den letzten zwanzig Jahren wurden (mehr oder weniger regelmäßig) Artikel bzw. grundlegende Informationen über Liren (da braccio und da gamba) in allen Musikwörterbüchern, -Führer, Enzyklopädien bzw. Geschichten der Musik publiziert. Das gilt sogar für die Werke, die eher für ein breiteres Publikum gedacht sind. Obwohl die Informationen im Großen und Ganzen stimmen (und je weiter desto kompletter sind), bei meisten Autoren¹¹ zieht sich durch viele Beiträge (was die beiden tiefsten neben den Griffbrett laufenden Saiten anbelangt) ein "altes" Fehler durch. Mit Disertori angefangen, viele Autoren (einer von anderen übernehmend) nennen die zwei tiefsten, neben den Griffbrett laufenden, Saiten: "Bordunsaiten". Auf der Lira da braccio - im Unterschied zum mittelalterlichen Fidel¹² hat man nicht "borduniert" d.h. die Melodie mit einem mehr oder weniger gleich bleibenden Bordun (ital.: *Bordone*, dt.: *Orgelpunkt*, engl.: *Drone*) unterstützt, sondern viel mehr mit Akkorden in einer Art Proto-Basso Continuo begleitet.

Lanfranco (1533) nennt die sieben Saiten - von tiefsten ausgehend: *basso grave*, *basso acuto* und die tiefsten Griffbrettsaiten: *bordone grave* und *bordone acuto*¹³ – daraus hat sich wahrscheinlich dieses Missverständnis und irrtümliche Interpretation entwickelt. Wenn man die Tatsache ignoriert das man in Italien des 16. Jh. Der Bezeichnung *Bordone* nur für eine von mehreren Saiten auf den Saiten (Zupf – oder Streich -) Instrumenten verwendet, ist verständlich dass es unbedingt zum erwähnten Fehler kommen muss. So wird diese Bezeichnung in ihre mittelalterliche Bedeutung interpretiert, als eine (oder zwei) Saiten die außerhalb von Griffbrett platziert waren und ähnliche Funktion wie die echten Bordunsaiten auf den Organistrum (Drehleier) bzw. wie die Bordunpfeifen beim Dudelsack hatten.

⁹ Philippe Monnier: Le Quattrocento. Essai sur l'histoire Littéraire du XVIe siècle italien. Paris: 1901.

¹⁰ Z. B.: Paolo Cortese in seinem Werk "De Cardinalatu", 1510.: siehe Bibliographie.

¹¹ Die Ausnahme bilden Emanuel Winternitz - mit seinem nach ca. sechzig Jahren noch immer nicht wirklich übertroffenen Artikel "Lira da braccio" im alten Ausgabe von der Musikgeschichte im Gegenwart (mehr über seiner Arbeit siehe in der Anhang K) und die Kollegin Marianne Bröcker in "Metzler Neues Handbuch der Musik", 1996.

¹² Oder zum noch heute existierenden Praxis in Süd - bzw. Außereuropäischen Volksmusik.

¹³ Giovanni Maria Lanfranco: Scintille di musica (Brescia, 1533): "Della accordatura della Lyra"(str.136-7): "Hora e da Sape:che ciascuna delle due / piu graui chorde chiamiamo Basso:/ perche la seconda si accorda in otta/ua con la prima: Contro le quali le due / seguenti (percioche lo acuto Bordon / in ottava col graue Bordon si tira) p/ quarta si concordino: Laonde nasce,/che il detto Bordon acuto col Basso / acuto: & il graue Bordon col graue/ Basso in quarta si rispodino: Quan/tunque il Basso Bordon col Basso acuto per quinta remessa si faccia udire. Per tanto auertire si dee:chel/ 4. Equal dimostra la quarta: posto fra i due Bassi: & i due Bordoni: seme doppiamente: Percioche (com/e detto) l'acuto Bordon contro dell'acuto Basso: & il graue Bordon contra del graue Basso per quarta si/fanno risonare. Ora quella chorda, che noi chiamiamo Tenore: si accorda in ottava col graue Basso:/ & in vnisono con lo acuto: Per il che il detto Tenore risponde in quinta sopra il graue Bordon, & in q(ua)рта sotto lo acuto. Ma dal Tenore alla Sottanella: & dalla Sottanella al Canto per quinta si ramina.... I tasti dellaqual Lyra si trouano a tastone: & a orrechia: po/scia che in essa altrimente non si pongono."

Sogar die neueste (und sonst sicherlich wertvolle) Beiträge dieser Thematik gewidmet bleiben von oben erwähnten Fehler nicht verschont. Man würde fast denken als ob die Kollegen die Lanfranco Saiten - Benennung nicht richtig gelesen bzw. verstanden haben. So schrieb Antonio Baldassare (1999, siehe Anhang A, Bibliographie) vor kurzem von: "*abgespreizten Bordunsaiten (auch wenn sie bei der Lira d.br. im Gegensatz zum Fidel nur noch gelegentlich als Bordune zur Anwendung gekommen zu sein scheinen) sowie die oft gebräuchliche Oktavstimmung sowohl der Bordun- als auch die ersten Griffbrettsaiten ...*" und Dorothea Baumann (auch 1999) sagt: "*Die Bezeichnung Lira d.br. ist vom 15. Bis ins 17. Jh. gebräuchlich für ein Streichinstrument mit ... C-oder f-Löchern, in der Regel mit 5 Griffsaiten und 2 nicht über das Griffbrett laufenden Bordunsaiten.*" Es handelte sich, wie uns Lanfranco schon sagt, (und Cerreto im Falle von Lira da gamba wiederholt) um Bass- und keine Bordunsaiten.

Auch Imke David (im Kapitel 2.1.1.; S.21) bringt eine nicht korrekte deutsche Übersetzung von Cerreto und sagt "*Zwei Bordunsaiten außerhalb des Griffbretts.*" Ich habe im Originaltext keine Stelle gefunden wo er diese Saiten "Bordunsaiten" nennt: er spricht lediglich von: "*corde di fuora*", "*corde di fuora al Manico*" oder "*corde gravi*": die Außenseiten, die Saiten die außerhalb des Griffbretts laufen, bzw. tiefe Saiten, also. Von diesem Irrtum ausgehend, immer wenn sie von tiefsten Saiten spricht, verwendet sie den Begriff "Bordunsaiten".

§ 2. Die Rolle von Liren und ihre Verbreitung in Europa des 15., 16. und 17. Jh.:

Lira und Laute haben eine ähnliche Rolle bei dem improvisierten (*ad hoc*/Stehgreiff-) Vortrag von italienischen Humanisten gespielt. Die wichtigste Unterschied zwischen den beiden Instrumenten liegt vor allem darin, dass man auf der Laute sowohl aus Noten musizierte (aus diesem Grund ist uns aus dem 16. Jhd. ein riesiges Repertoire der Musik für Laute solo bzw. Gesang mit der Lautenbegleitung erhalten geblieben) als auch improvisierte, während die Lira da braccio die ganze Zeit ihre Verwendung der Praxis der Improvisation, augenblicklichen und nicht wiederholbaren Schöpfungsakt, gehörte. In der zeitgenössischen ikonographischen Quellen (wenn überhaupt mit anderen Instrument) tritt die Lira da braccio fast immer mit Laute zusammen¹⁴. Aufgrund gerade erwähnten Ähnlichkeiten zwischen der Laute und Lira da braccio glaube ich, dass man fast alles was Haraszi über Improvisationspraxis Ende 15. und Anfang der 16. Jhd. sagt, auch auf die hypothetische Rekonstruktion von Lira da braccio-Spiel anwenden kann.

Lira war das Instrument der Humanisten und Rezitatoren zur improvisierten akkordischen (homophonen) Begleitung ihres gesungenen (oder gesprochenen?) Vortrages. Darüber wurde es in den letzten Jahren mehr geschrieben. Besonders gelungen ist sicherlich Antonio Baldassares Artikel "Die Lira da braccio im humanistischen Kontext Italiens"¹⁵. Aus diesem Grund werde ich hier mehrere für unser Thema relevante Stellen zitieren:

"Die Voraussetzung für die Antikenrezeption in der Renaissance, die das Mittelalter in dieser Form nicht kannte, war der Humanismus mit seinem anthropozentrischen Denken ... Zum einen blühten in der Renaissance sozusagen die antiken Musikformen als Improvisationskunst in Form einer Art imitatio wieder auf, auch wenn die historische Quellen dafür fehlten. ... Die musikalische Erziehung gehörte gleichsam selbstverständlich zum Curriculum jedes Humanisten, sowie der meisten Fürsten. Besonders der musikalischen Bildung, vorab dem Singen zur Begleitung eines Musikinstruments, wurde dabei große

¹⁴ Siehe beim V. Ravizza: Das instrumentale Ensemble von 1400 - 1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes; u; Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, vol. 21) Bern/1970.

¹⁵ Siehe Bibliographie.

Bedeutung beigemessen, und zwar ganz im Sinne der antiken Vorstellung von der moralischen Kraft der Musik. ... Insgesamt scheint in der Renaissance die Vorstellung dass die Lira d.br. ein Abkömmling der antiken Leier sei, nicht bezweifelt werden ... erstaunende Sachverhalt, weil aufgrund intensiv betriebenen Studiums der antike Wissenschaft, Kunst u. Mythologie die Theoretiker und Musiker klar sein musste dass die Lira d.br. nicht antiker Ursprung war... Rafaels Parnass- Fresko zeigt, dass die Renaissance bereits genaue Kenntnisse vom Bau antiker Instrumente hatte. Dass der Widerspruch trotz des Wissens um die antiken Instrumente entweder nicht wahrgenommen oder kaum jemanden irritierte, mag mitunter durch eine in der musikalischen und musiktheoretischen Literatur weitverbreitete Vorstellung über den /antiken, IP/ Ursprung der zeitgenössischen Streich -Instrumente begründet gewesen sein." "... in der Entwicklungsgeschichte von der mittelalterlichen Fidel zur Lira d.br. die Erweiterung der Saitenzahl auf sieben, gerade durch den vermeintlichen antiken Ursprung der Lira beeinflusst war." - siehe beim Lanfranco, Ganassi, Bernardi - sogar beim Leopold Mozart 1756! I.P.

Und weiter: "... in der Entwicklungsgeschichte von der mittelalterlichen Fidel zur Lira d.br. die Erweiterung der Saitenzahl /von fünf, IP/ auf sieben, gerade durch den vermeintlichen antiken Ursprung der Lira beeinflusst war."

Abgesehen von ihrer Bedeutung als Soloinstrument wurde die Lira da braccio oft in Quellen über Intermedien erwähnt, wo sie allein oder in verschiedenen Ensembles auftrat - z. B. zur Begleitung von Madrigalen. In der zeitgenössischen Ikonographie kommt die Lira in allen ihren Formen äußerst oft vor¹⁶, fast immer in einer Art mythologischer bzw. allegorischer Darstellung von Orpheus, Apoll oder König David gehalten oder gespielt. Da das Instrument (wie schon gesagt) eng mit der in der italienischen Renaissance stattgefundenen Wiederbelebung antiker Musikpraxis verbunden war (daraus erging sich seine zentrale Rolle in der damaligen Musikkultur und Aufführungspraxis) ist es verständlich, dass viele damalige Musiker, Komponisten, Künstler, Dichter, Philosophen, Laien und Professionelle sich mit der Kunst der Improvisation auf der Lira intensiv beschäftigt haben. Um nur die wichtigsten zu nennen: Leonardo da Vinci, Raffael, Gaudenzio Ferrari, Leonardo Giustiniani, Serafino dall'Aquila, Marcilio Ficino und viele andere.¹⁷

Eine wichtige Rolle hat Lira auch in Zusammenhang mit interpretieren von s.g. Horazischen Oden und bei den Latinisten dieser Zeit gespielt. Die zahlreichen Musikbeispiele schauen als eine Art "Realisierung" von Lira da braccio – bzw. noch mehr; Lira da gamba Begleitung.¹⁸ Ich habe bisher mehrere Male¹⁹ diesen Repertoire untersucht und gespielt und kann sagen dass er sicherlich für den Aufführung auf den Liren geeignet ist. Es ist interessant zu erwähnen dass ich, 2003., für meinen solistischen Auftritt bei der Festival „Styriarte“ (Graz) erbeten wurde eine musikalische Rekonstruktion der sieben Orphischen Hymnen (die ins Latein von Italienischen Humanist, Philosoph, Arzt und *Lyra* (da braccio?) - Spieler Marsilio Ficino übersetzt wurden). Für diese Rekonstruktion habe ich teilweise den gregorianischen Melodien aus Zadar und in zwei Fällen, mit Melodien von Oden die in

¹⁶ Siehe beim S. Jones, § 6.

¹⁷ Siehe Anhang B.1. Tabelle mit Namen von (wahrscheinlichen) Spieler/ Improvisatoren auf der Lira da braccio.

¹⁸ Die beim Italiener eher eine Kunstform darstellte und beim Deutschen – mit der Ausnahme von Ludwig Senfl – als didaktische Hilfe zum Erlernen von lateinische Metrik diente. Italienische Komponisten nehmen dabei vor allem die Gedichte von Virgil und neigen eher sog. Aristotelischen Schule der „Rhythmiker, für die ist die Verlängerung oder Verkürzung von Silben und einsetzen von Pausen charakteristisch. Auf dieser Weise wird die Poesie mit Takten der Musik vereinbart. Außerdem, beim Italiener treten auch die sog. „Madrigalisten“. Im Unterschied zum ersten Deutsche Komponisten verwenden meistens die Versen von Horazischen Oden und neigen eher der Alexandrinischen Schule der „Metriker“. In diesem Fall hat die Poesie die absolute Vorrang das auf den festen Schemen beruht.

¹⁹ Als Mitglied des "Clemencic Consort" - Wien, eigenes „Ensemble Lyra Wien“, mit Schweizer Ensemble "Daedalus" oder als Solist; siehe Anhang D. Audio – Video Datenbank.

seinem Werk „*Grammatica brevis*“ Italienischer Humanist Kroatischer Herkunft – Franciscus (Franjo) Nijer – veröffentlicht hat.²⁰

Obwohl die Liren ein typisches Produkt italienischer Kultur und Praxis waren, will ich hier mehrere Quellen zitieren die zeigen, dass beide Instrumente auch im deutschen bzw. österreichischen Raum bekannt/präsent waren. Im Archiv der Universität Wien, Inventar. 114 befindet sich die sog. „Celtis“ - Truhe“. Laut Adelbert Schusser zeigen die Darstellungen auf der Truhe, die nach dem Tod des deutschen und in Wien tätig gewesenenen Humanisten Konrad Celtis 1508 angefertigt wurden, neben anderen einen lorbeer gekränzten und Fidel (oder Lira da braccio?) spielenden Apoll. Interessanterweise diente diese Kiste dem 1501 von Kaiser Maximilian I. gegründeten Wiener „*Collegium poetarum et mathematicorum*“ zum aufbewahren verschiedener Insignien. Auch zu erwähnen sind die beiden Zitate aus dem Ambrasser Instrumenteninventar aus dem Jahre 1596. Das erste unter der Nr. 230: „*Lyro - viole, so zu Cremona erkhaufft worden, vier stuckh, als zwei tenor und zwei discant*“ ... Und das zweite: „*ain lira*“. In Uffizien gibt es auch eine Skizze von G. Arcimboldo die eine kostümierte Person (die bei der Wiener Festivitäten 1571 auftreten sollte), die in rechten Hand eine Lira da braccio haltet, zeigt.²¹ Aus dem Schreiben des Französischen Musiktheoretikers M. Mersenne (1636) geht es hervor, dass Lira (da gamba) von „Französischen Orpheus“, Le Bailiff, gespielt wurde. In ihrem Buch identifiziert Imke David dem als Jean-Antoine de Baïf, bekannten Französischen Humanisten, und Dichter und Erfinder von sog. *Vers mesurée à l'antique* und Gründer der Akademie „der Musik und Poesie“. Den Namen „Le Bailiff“ konnte ich in keinen (weder Französischen, noch Englischen oder Deutschen) Musiklexikon finden.

Lira da gamba (Lirone) wurde ausschließlich für akkordischen (proto – *basso continuo*) Spiel ausgedacht und ihre Hauptrolle war Gesangsbegleitung. Aufgrund meiner praktischen Erfahrung kann ich sagen, dass man auf der Lira da gamba auch allein instrumentale Präludien, Zwischenspiele bzw. homophonisch gestaltene Tänze spielen kann.

Obwohl Erin Headley die erste namentliche Erwähnung des Instruments schon in frühen Jahren des 16. Jhd. fand²² scheint es, dass sie erst gegen Mitte des Jhd. voll auf der Szene tritt. Als gestrichenes Continuoinstrument wurde die Lira da gamba gleich oft in Zusammenhang mit Aufführungen von geistlichen wie weltlicher Musik erwähnt. Besonders wichtige Rolle hat sie in der Theatermusik zweite Hälfte des 16. und im ganzen 17. Jhd. zuerst im Venedig und später in allen anderen wichtigsten italienischen Musikzentren wie Rom, Florenz und Neapel gespielt.²³

§ 3. Die Terminologie:

Die Lira da braccio war einer der wichtigsten Streichinstrumente der Renaissance die sich direkt aus dem mittelalterlichen Fidel entwickelt hat.

In der musikalischen, Literatur bzw. in Archivquellen zwischen der Mitte des 15. und Anfang des 17. Jhd. wurde *Lira* unter verschiedenen Namen erwähnt. Am Anfang unter *lyra*, während des 16. Jh. hauptsächlich unter *lira* oder *lira moderna*, *lira di sette corde*, *lira da spalla* und *lira con l'archetto*. Ab zweiter Hälfte des 16. Jh. fangt man sie *viola* zu nennen.

²⁰ Auf die hat mir hingewiesen und zur meine Verfügung sein Artikel mit Transkriptionen von insgesamt fünf Oden von Nijer gestellt, mein ehemaliger Kollege, Herr Dr. Ennio Stipčević aus Zagreb.

²¹ Siehe Anhang, Abbildung Nr. 2 a

²² In seinem Buch bestätigt Imke David mit einem Dokument, dass Lira da gamba schon 1505 von einem Schüler und Freund Leonardos, Attalante Migliorotti, erfunden wurde.

²³ Siehe Anhang E, Notenbeispiele.

Es ist interessant das 1581. Giorgio Vasari, z. B., als er 1564. einen Musikinstrument schildert sagt: „...*una lira ovvero viola*“. Vincenzo Galilei erklärt, dass noch vor nicht allzu langer Zeit man Viola da braccio *lira* nannte! Um diesen terminologischen Durcheinander Volkommen zu machen, erinnern wir uns das Musiktheoretiker Johannes Tinctoris (1435 – 1511) unter *lyra* immer auf Laute denkt und das man (mindestens im Venedig, ab Mitte des 16. Jh. Aufwärts) unter Begriffen *lira* und *lirone* manchmal Instrumente der Violinfamilie dachte.

Emanuel Winternitz - amerikanischer Musikwissenschaftler Österreichischer Herkunft - hat in seinem Artikel "Lira da braccio" in alten MGG (in dem er auch über die Lira da gamba berichtet), ein ganzes Kapitel der Terminologie gewidmet. Beide Instrumente wurden oft einfach *lira* genannt, oder *lira moderna* im Unterschied zum antiken Instrument gleichen Namens; *lira antica*. Im Laufe der Zeit änderte sich die Bedeutung und zwar so das Ende 15. Jhd. der Terminus *lira* gelegentlich Laute bzw. Viola bedeutete und *viola* konnte auch Lira da braccio bedeuten. In seinem Werk "*Regola rubertina*" (eigentlich dessen zweiten Teil, *Letzione Seconda*" aus 1543) spricht Silvestro Ganassi zuerst von *lira di sette corde* - was an und für sich eine klare Bedeutung hat und sich sicherlich auf der Renaissance Lira da braccio bezieht. Wenn er aber später über einen Antikenfund in Rom berichtet (wo angeblich ein Streichinstrument - Spieler zu sehen war) sagt er dass: „...*der Spieler hatte eine "viola d'arco, die besser lira oder lirone und nicht viola oder violone genannt werden sollte", in der Hand*“ (unterstrichen von I.P.). Wie der Italienischer Kollege Rodolfo Baroncini in seinem Artikel zu Geschichte der Violine im 16. Jhd. (1994) zeigte, wenigstens in Venedig des 16. Jh. könnten die Termine *lira* und *lirone* auch "violine" bzw. "violone" (d.h. verschiedene Mitglieder der Geigenfamilie) bedeuten. Das heißt, leider, dass nicht einmal die namentliche Erwähnung von (beiden) Instrumenten immer ein eindeutiger Beweis sein muss²⁴, dass es sich tatsächlich um eine Lira da braccio bzw. da gamba handelt.

Was die frühere Lira da braccio - Geschichte (in den ersten Periode von 1470 bis 1530) anbelangt, glaube ich, dass es den Humanisten, Neoplatonisten und Künstler wie Ficino, Leonardo, Gaudenzio Ferrari oder Rafael unwichtig war, ob man die improvisierte Gesangsbegleitung mit einem gezupften oder gestrichenen Saiteninstrument ausgeführt hat. Das Akt selbst, das Gesamtkunstwerk als solches und eine (gegläubte) Wiederentdeckung bzw. Belebung der antiken Praxis waren denen wichtiger.

Wenn man in den Intermedien für den Theaterstück „*La Pellegrina*“ aus 1589, getrennt oder zusammen *lira* und/oder *lirone* erwähnt ist das nicht mehr ein „standfestes“ Beweis das die Lira da braccio tatsächlich in der Zeit noch im Gebrauch war.

Später, ab 1550, wenn die Lira da braccio langsam aus der Kunst- in die Volksmusikpraxis mutierte²⁵, haben wir große Schwierigkeiten, wenn wir mit Sicherheit wissen oder beweisen möchten, dass es in einem oder anderen Fall von Lira da gamba bzw. Lirone die Rede ist und nicht von eine „gewöhnliche“ Gambe oder einen Mitglied der Geigenfamilie. Lediglich wenn man den Terminus *lirone*, oder *lirone perfetto*, *arciviolata* bzw. *arciviolata lira* verwendet, können wir sicher sein dass damit eine Lira da gamba gemeint ist. Neben erwähnten, scheint dieses Instrument unter den Namen *arcivioladaslyras*, *lyra*, *lyrone*, *lyra de gamba*, *lira*, *lira in gamba*, *gran lira*, *lira grande*, *lira doppia* und *lyra perfecta*.

§ 4. Die organologischen Merkmale:

Die ersten Liren (letzte Drittel des 15. Jh.) waren höchstwahrscheinlich aus einem Stück Holz geschnitten und darauf wurde die Resonanzdecke geklebt. Es ist anzunehmen dass man in "Übergangszeiten" kaum ein bedeutender Unterschied zwischen den Fidel/Fiedel und Lira

²⁴ Wie das z.B. H.M.Brown, E. Headley und neuerlich I. David interpretiert haben

²⁵ Siehe beim S. Cerreto, 1608.

feststellen konnte. Über den organologischen Merkmale der Lira da braccio sagt Dorothea Baumann: "*Die Bezeichnung Lira d.br. ist vom 15. bis ins 17. Jh. gebräuchlich für ein Streichinstrument mit fidel., dann Violinähnlichen Resonanzkörper mit leicht eingezogenem Unterbügel²⁶, C-oder f-Löchern, in der Regel mit 5 Griffsaiten und 2 nicht über das Griffbrett laufenden Bordunsaiten !/ und mit flachem Steg, der drei-bis vierstimmiges Akkordspiel erlaubt. ... Das Griffbrett war zunächst mit Bündeln versehen, die Spättestens nach 1600 verschwanden*". Es gibt zwar wenige ikonographische Quellen die die Bündel zeigen, allerdings - bevor wir nicht möglichst alle solche Quellen untersucht haben - kann man das nicht als typisch für die Lira da braccio bezeichnen. Wir sollten uns daran erinnern dass Lanfranco (1533, siehe Note 13) ausdrücklich sagt dass man auf der *Lira* (da braccio) die Bündel nicht verwendet hat.

Es ist nicht möglich aufgrund sechs (angeblich in Originalzustand) erhaltener Liren da braccio und vier Lira-violen²⁷ irgendwelcher Aufschluss über den Bau und "charakteristischen Merkmale" zu ziehen. Beim keinem einzigen von sog. originalen Liren (da braccio) kann man mit absolute Sicherheit behaupten dass die wirklich und ursprünglich als solchen gebaut und gespielt wurden. Die wichtigen Teile wie Hals, Griffbrett, Saitenhalter, Steg, Saiten selbst und Bogen sind auf jeden Fall nicht erhalten.

Mit der Lira da gamba bzw. Lirone ist leider nicht besser: es sind uns nur acht von denen und Fragmente von neunten²⁸ erhalten geblieben und bei keinen einzigen kann man in ihre Echtheit sicher sein. Laut Karel Moens (1988), meinen und Imke Davids Untersuchungen, es könnte sein dass wir überhaupt keine in Originalzustand erhaltene Lira (da braccio oder da gamba) besitzen und dass diese eher aus Gamben, Cellos, Bratschen und Geigen (aus 16., 17. und 18. Jhd. stammend) während des 19. Jhd. im Liren umgebaut wurden... Man muss sich fragen aus welchem Grund? Die ersten sporadischen sog. "historischen" Konzerte haben zwar schon im 19. Jhd. (Fétis, Dolmetsch usw.) stattgefunden, aber zu ernsthaften, systematischen, Versuchen die sog. Wiederbelebung alter Musik zu betreiben, ist es erst ein Jahrhundert später gekommen. Es könnte sich aber auch um Wunsch von Leiter des (damals neugegründeten) Musikinstrumentensammlungen (in Wien, Brüssel, Berlin oder Leipzig) handeln, in ihren Sammlungen etwas exotisches, mysteriöses,- gar ein "fehlendes Bindeglied" der Violinfamilie- zeigen zu können.²⁹

Wenn wir das was erhalten blieb mit der Ikonographie vergleichen, kann man sagen dass die Bauweise einer Lira da braccio (je nachdem um welche Zeit sich handelt) einen mittelalterlichen Fidel, einer Viola da braccio bzw. frühe Violine ähnlich war und dass die Lira da gamba bzw. Lirone ähnlich wie eine Gambe gebaut wurde. Die Saitenzahl war (meistens) 7 bei der Lira da braccio und 11 bis 18 bei der Lira da gamba.

Emanuel Winternitz³⁰ hat, anhand seiner ikonographischen Untersuchungen, bei der Lira da braccio drei Grundformen festgestellt:

a) die "*lange, schmale Corpus mit sanft eingebuchteten, eckenlosen Seitenwänden,*

²⁶ Ein Merkmal das relativ selten im ikonographischen Quellen dieser Zeit zu finden ist, aber dass man beim allen (angeblich original) erhaltenen Liren findet!

²⁷ Laut Jones, die ursprünglich vielleicht Liren gewesen sind und in Laufe der Zeit in Bratschen umgebaut wurden.

²⁸ Katalog G. Kinsky, Nr.784.

²⁹ Siehe Anhang C. Liste der erhaltenen (?) Liren

³⁰ Emanuel Winternitz: "Lira da braccio", in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, erste Ausgabe, 1960.

b) zur Unterteilung der letzteren in zwei Bügel und infolgedessen des Corpus in zwei Teile, einen oberen langen, schmalen und einen unteren kurzen, breiten;

c) zur Unterteilung der Zargen in drei Bügel als der unmittelbaren Vorstufe zur Violin - Form.“

Sterling Jones hat die Formen der Lira d.br. Korpus wie folgt unterscheidet:

A: Violinartige Form mit vier Ecken (es kommt durch ganze Zeit des Verwendung vor);

B: zwei Ecken an der unteren Teil des Instruments (erste Drittel des 16. Jh.),

C: keine Ecken und kein eingezogene Unterbügel (Ende 15. und erste Drittel des 16. Jh.),

D: die Form der Lira (?) kann nicht eindeutig identifiziert werden (z.B. Instrument wird nur teilweise; von unten/ hinten sichtbar) und

E: ovale, Fidelartige Korpus (in seinem Buch mit nur einen Beispiel belegt, sonst schwer von Fidel zu unterscheiden).

Vergleichs wegen bringe ich hier auch die Fidelformen wie die von D. Baumann³¹ untergeteilt sind:

A) flach-oval,

B) länglich-elliptisch,

C) wie eine acht in der Mitte eingezogen, seit dem 13. Jh. mehr gitarrenförmig,

D) in 15. Jh. a) mit zwei Ecken dann b) mit vier Ecken und 3-5 Saiten“

Und weiter: „... Schon seit späten 12. Jh. sind die Zargen Halbrund gesägt und verleimt. Die Stimmwirbel sitzen oberständig auf eine Stimmplatte ...“³²

Englische Lira da braccio – Bauer und Spieler, Kollege Joseph Skeaping³³, meint dass man organologisch zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Typen von Instrumenten unterscheiden kann. Erste oder "klassische" Lira ist mittelalterlichen Fidel sehr ähnlich, die zweite ist in Grunde genommen eine Violine bzw. Viola mit sieben Saiten und dem flachem Steg - das die akordischen Spiel ermöglicht - versehen. Dabei hatte die erste einen eher größeren Korpus aber leichtere Bauart.

Erst wenn möglichst alle ikonographische Quellen (besonders die italienischen Herkunft, aber auch diejenigen die von italienischem Künstler oder unter den Einfluss der Italienischen Kultur in anderen Ländern einstünden) untersucht sind, kann man einen endgültigen Schluss ziehen. Dass war z. B. (und ist noch immer geblieben) die Aufgabe die ich mir am Anfang dieses Projekts, 1996, unter den Namen „LIRA DATABASE“ gestellt habe.

Dank Benvenuto Disertori (der schon 1940 als erste darauf hingewiesen hat) und neuerlich Imke David, die das ergänzt hat, gibt es mindestens drei ikonographische Quellen die einen

³¹ Baumann, Dorothea: "Streichinstrumente des Mittelalters und der Renaissance" in: Music in Art 1999.

³² Wie bei der vielen Lira da braccio Abbildungen.

³³ In seinem "Spielanweisungen zu der Lira da braccio", 1998, siehe Bibliographie.

identischen Form der Lira da gamba – ein Standardtyp könnte man fast sagen – zeigen. Interessanterweise gehört diesen Typ nur eine von erhaltenen (?) Instrumente, eine eher kleine Lira da gamba von der leider lediglich ein Foto und Fragmente geblieben sind.³⁴

§ 5. Zeitgenössische Quellen (Stimmung und Spieltechnik):

5.1. Schriftliche Quellen:

Über die Lira da braccio bzw. da gamba haben im 16. und Anfang des 17. Jhd. mehrere wichtige Autoren geschrieben. Besonders wertvolle Informationen zu beiden Instrumente lieferten uns: Giovanni Maria Lanfranco (1533), Sylvestro Ganassi (1549), Hieronimus Cardanus (Jerome Cardan, um 1550), Gioseffo Zarlino (1558), Ludovico Zacconi (1592), Scipione Cerreto (1601 und 1608), Agostino Agazzari (1607), Pedro Cerone (1613), Michael Praetorius (1619), Francesco Rognoni (1620), Marin Mersenne (1636), André Maugars (1639) und Athanasius Kircher (1650).

Lanfranco gibt uns die relative Stimmung der Lira da braccio (was von meisten anderen im Laufe von gleichen bzw. nächsten Jahrhunderts übernommen wurde), Ganassi - neben schon erwähnten Terminologie-Verwirrung - liefert auch einige wichtige spieltechnische Informationen (siehe später. 5.1.2. Spieltechnik).

Von Cardanus haben wir detaillierte Angaben über Striggios *Lira* und einiges über beiden *lira antica* und *lira moderna* d.h. Lira da braccio bekommen. Cerreto und Mersenne geben uns neben Stimmungen und spieltechnischen Anweisungen für die Lira da gamba (und wenigen Informationen zu Lira da braccio) auch zwei kurze Beispiele - Fragmente von Lira da gamba - Musik. Die beiden liefern uns auch einige Informationen über die Lira da gamba - Spieler ihrer Zeit.

Agazzari, als Komponist und Praktiker (was fasst ein „Regel“ in damaligen Zeit war), spricht über die Rolle der Lira da gamba als Kontinuuminstrument und Praetorius übermittelt die Informationen dass er von mehreren italienischen Kollegen übernommen hat. Es wird vermutet dass er selbst diesen Instrument nie gesehen hat, da er für den Zeichnung von dessen eine etwas vergrößerte Version eigenes Abbildung der Lira da gamba verwendete...³⁵ In seinem Buch bringt die Imke David (mit der Ausnahme G.M. Lanfrancos) alle zeitgenössische Quellen im Originalform und im deutschen Übersetzung.

Italienischer Arzt, Philosoph, Mathematiker und Musiktheoretiker Hieronymus Cardanus (Jerome Cardan, Girolamo Cardano)³⁶ hat uns nicht nur äußerst wichtige Informationen über die A. Striggios *lira* (siehe 5.1.4), sondern einiges über Lira da braccio hinterlassen. Aus seinem Schreiben kann man entnehmen dass um 1550³⁷ Lira da braccio im Kreiss von Intellektuellen und Musiker noch immer die gleiche Stellung wie um 1500 (in ihrer Blütezeit) gehabt hat. Cardanus unterscheidet zwischen zwei Typen vom diesen Instrument: *lyra maior* mit sieben Saiten und *lyra parva* mit drei Saiten in Quinten gestimmt, dass eigentlich einer Rebec/Rubebe nahe kommt. *Lyra maior* wurde laut Cardanus gleich wie beim Lanfranco gestimmt. Die Tatsache dass Cardanus die "gewöhnliche" Lira da braccio *lyra maior* nennt, könnte vielleicht erklären an was für Instrumente Nicholas Gombert gedacht hatte, als er im Superius seiner vierstimmigen Mottete (1539 herausgegeben) schrieb, man kann sie mit *lyris*

³⁴ Siehe Anhang F, Abbildungen Nr.3 a, b und 4 a, b bzw. der Zeichnung B. Disertoris.

³⁵ Darauf hat mich die Kollegin Frau Dr. Anette Otterstedt, aus dem Musikinstrumenten Museum Berlin, hingewiesen.

³⁶ Siehe Bibliographie unter, Cardanus bzw. Miller.

³⁷ Zu gleichen Zeit als der Tempesta Blondi im sog. Pesaro Handschrift seine Lira (da braccio) Aufzeichnungen notierte.

maioribus spielen. Cardanus sagt noch: „...es gibt kein Instrument der vollkommener wäre von *lira*, die so viel Zufriedenheit gibt, so ausgezeichnet zur menschlicher Stimme passt und einen Instrument der Götter darstellt weil die *lira* auf zahlreichen Abbildungen oft spielen...“³⁸ Natürlich, einige von diesen Informationen könnten sich auch auf der *Lira da braccio* und nicht nur auf der *Lira da gamba* (wie das I. David interpretiert) beziehen.

Laut Scipione Cerreto³⁹ hat die *Lira da braccio* - wenigstens im Neapel und in südlichen Italien - während letzten Drittel des 16. Jhd. an ihren Bedeutung im wesentlichen verloren. Statt von Humanisten, Künstlern und bekannten Musiker wird das Instrument nunmehr von Menschen aus untersten gesellschaftlichen Schichten: Blinden, Bettlern und wandernden Straßenmusikanten gespielt. Jedenfalls, bleibt sie ein improvisierendes Instrument das höchstwahrscheinlich ihren Namen einem echten bordunierenden Musikinstrument borgt, dem Drehleier. Nicht nur Joseph Haydn nennt diese Art von Instrumenten *Lira*.

In seinem bekanntesten Werk "*Della Prattica musicale e vocale*" gibt uns Cerreto die praktische Angaben und Musikbeispiele für die *Lira da gamba*. Ähnlich wie im sog. Pesaro-Handschrift finden wir dort die Akkorde und ein kleines Fragment das uns ein bisschen Einsicht in die vergessene Spieltechnik der *Lira da gamba* gibt. Französische Musiktheoretiker, Vatter Marin Mersenne⁴⁰ gibt einen wichtigen Platz/Rolle der *Lira da gamba* (oder *lyre*, wie er diesen Instrument nennt) ihre Bauweise, die Verhältnisse zwischen Saiten- bzw. Halslängen und Bündeln, ihr Charakteristiken und Rolle und gibt zudem einen musikalischen Fragment eines „*Laudate Dominum*“.

Beide Liren werden oft in schriftlichen (Archiv- oder Literatur-) Quellen erwähnt, aus dem man (mit gebotenen Vorsicht, genauso wie bei der Ikonographie) etwas über ihre Bedeutung, Rolle, Art der Verwendung und Aufführungspraxis Musik jener Zeit im Allgemeinen lernen kann.

5.1.1. Stimmungen:

Aus verschiedenen zeitgenössischen Quellen geht hervor, dass die *Lira da braccio* ähnlich wie die Violine gestimmt wurde. Lanfranco (1533) gibt uns die relative und Praetorius (1619) die genaue Stimmung: die tiefsten neben dem Griffbrett laufenden Basssaiten waren in der Oktave d - d und die restlichen fünf Melodiesaiten in der Oktave g - g, d, a, e', - bei Praetorius d'- gestimmt. Die Vermutung Disertoris, dass die größeren Liren eine Quint tiefer gestimmt waren - ähnlich wie die Bratsche -, haben meine und Sterling Jones praktischen Experimente bestätigt.

Lira da gamba konnte neun bis vierzehn Saiten auf dem Griffbrett und zwei bis vier externe Basssaiten haben. Seine eigenartige aber geniale Stimmung und einzigartige Klangfarbe wurden von vielen Musiktheoretikern, Schriftstellern sowie Musiker – Komponisten selbst des 16. und 17. Jh. sehr geschätzt. Die Angaben über diesen Instrument im diversen musiktheoretischen Werken und Musiklexikonen scheinen noch hundert Jahren auf nachdem es aus der musikalischen Praxis verschwunden ist.

Das Instrument wurde in aufsteigenden Quinten oder absteigenden Quartan gestimmt. Obwohl sich die Stimmungsangaben von Cerreto, Praetorius und Mersenne in der Tonhöhe

³⁸ Alle meine Zitate über Schreiben von H. Cardanus, wurden auf Grund von englischen Übersetzung des Lateinischen Original, dass Clement A. Miller gemacht und 1973. Herausgegeben hat; siehe Bibliographie.

³⁹ In seinem weniger bekannten Werk "*Del' arbore musicale*", 1608.

⁴⁰ In seinem Werk "*Harmonie Universelle*" aus 1636.

und Register unterscheiden, bleibt die oben angeführte Charakteristik von aufsteigenden Quinten bei allen gleich.⁴¹

Diese Stimmung ermöglicht dem Spieler das Spiel von etlichen (vier- bis fünf- stimmigen Dur- und Moll -) Akkorden mit gleichen Fingersatz in einer Art *jeux barée*. Dazu kann man relativ problemlos auch die Vorhalte (Quart auf Terz-, Sept auf Sext) spielen. (Siehe beim I. David)

Im absoluten Gegensatz dazu stehen die Cardanus Angaben über den Stimmung des Striggios *lira*:⁴² dessen 18 (!) Saiten wurden im Dur (?) Dreiklängen (siehe E, Notenbeispiel Nr. 7.c) gestimmt. In ihrem sonst interessanten und wichtigen Buch hat Imke David diese Tatsache weder erwähnt noch analysiert.⁴³

5.1.2. Spieltechnik:

Das was Ganassi über den Gesangsbegleitung auf der *lira di sette corde* sagt könnte auch auf die größere Lira da gamba angewendet werden. "*Prattica del dire i bassi accompagnando con il suon della lyra*" erklärt Disertori als singen der Melodie eine Oktav tiefer, so dass die Lira - Akkorde eigentlich höher als der Gesang selbst erklingen. Diese Praxis hilft auf jeden Fall dass manche "unvollständige" Akkorde - die eine Quinte in Bass haben - nicht unvollständig klingen.

Cerreto, Agazzari und Mersenne geben uns die eindeutige Anweisungen zum langsamen Bogenbewegungen und Rognoni⁴⁴ - neben der Bemerkung dass die Lira da braccio in seinem Zeit wenig bekannt ist - empfiehlt einen langen Bogenbewegung anzuwenden und verwendet dazu den Begriff *lireggiare*. Dieser Begriff bleibt noch mehreren Dekaden in Verwendung und zwar nicht nur auf Liren beschränkt. Cerreto sagt noch dass wegen des flachen Stegs der Spieler mehrere Saiten gleichzeitig spielen muss und drei oder vier Noten auf einem Bogen binden/spielen soll.

5.1.3. Die Lira (da braccio oder da gamba) Spieler in 15., 16. Und 17. Jhd:

Aus verschiedenen zeitgenössischen (Archiv- und Literatur-) Quellen habe ich die Listen von vermutlichen Liraspieler des 15, 16, und 17. Jhd. zusammengestellt. Ihr Zahl (und er könnte noch größer sein...) mit vielen bekannten Namen darunter, zeigt am besten welche wichtige Rolle diese beide Instrumente gespielt haben und was für ein Ruf die in ihren Zeit hatten.⁴⁵

Von ca. vierzig Humanisten, Künstler und Musiker die zwischen 1470 und 1530 eine *lira* spielten bzw. in meisten Fällen ihren eigenen Gesang (oder Rezitation?) mit improvisierten akkordischen Spiel begleiteten, kann man in wenigen Fällen sicher sein dass die tatsächlich eine Lira da braccio und nicht eine Laute oder ein andere Zupfinstrument bzw. eine Viola da braccio gespielt haben.

⁴¹ Siehe Anhang E, Notenbeispiel Nr. 4.a – e.

⁴² Mehr darüber siehe unter 5.1.4. Cardanus über *lira*.

⁴³ Siehe Anhang E. Musikbeispiele Nr. 7. a, b und 7 c.

⁴⁴ Gibt 1620. eine interessante Bemerkung, die bestätigt die etwas ältere Angaben Cerretos aus dem Jahr 1608., das Lira da braccio zu diesen Zeitpunkt schon wenig bekannt ist.

⁴⁵ Mehr darüber beim A. Baldassare (in seinem schon zitierten Artikel); siehe § 2, bzw. Anhang A. Bibliographie.

Von etwas kleineren Anzahl, ca. dreißig Komponisten, Musiker und Sänger (meistens in einer Person) die eine vermutliche Lira da gamba spielten ist wieder bei manchen unklar ob sich doch nicht um eine gewöhnliche Viola da gamba handelte. Laut Cerreto gab es zu seiner Zeit allein in Neapel sieben Meister - Spieler der *lironi*.

5.1.4. H. Cardanus über die *lira* von Alessandro Striggio (d.Ä):

Wie schon erwähnt hat Cardanus neben anderen interessanten Informationen eine relativ detaillierte Beschreibung von Alessandro Striggios⁴⁶ *lira* hinterlassen. Da Striggio⁴⁷ einer von wichtigsten *Lira* (vermutlich: da gamba) - Spieler damals war, könnte man von Cardanus Angaben sehr viel erwarten. Da er angeblich Striggios Instrument gesehen und gehört hat müssen wir ihm glauben wenn der sagt dass diese *lira* groß wie ein Mann war. Eine Art Kontrabass-gambe, also, mit nicht weniger als achtzehn Saiten - alle auf dem Griffbrett. Laut Cardanus hat diese *lira* die Stimmung von sechs übereinander folgenden Dur-Dreiklängen⁴⁸ und daraus sich ergebenden Tonumfang von fünf und halb Oktaven. Wie konnte so ein Instrument, wo man die Register eines Kontrabasses mit dem eine *Violino piccolo* vereinen sollte, ausschauen und überhaupt funktionieren? Eine schematische (und in jedem Fall schlecht gezeichnete Abbildung) dieser *lira*, die Cardanus gemacht hat(?), hilft uns nicht in geringsten bei der Lösung dieses Rätsels.⁴⁹ Was könnte und hatte Striggio auf dem gespielt, da die Zeitgenossen von seinem Spiel so begeistert waren?

Meine Untersuchungen⁵⁰ haben eindeutig gezeigt dass Cardanus Stimmungsangaben weniger Akkorde ermöglichen als die übliche Lira da gamba Stimmung (siehe beim Cerreto, Praetorius und Mersenne). Dabei habe ich mich anders als/im Unterschied zum Cardanus entschieden die Moll – Dreiklänge anzuwenden, weil man so noch mehr Möglichkeiten als beim Originalfassung bekommt.

War Striggios spiel eher eine Antizipieren dessen was - möglicherweise unter seinem oder auf jeden Fall italienischen Einfluss - die Engländer vierzig Jahre später die *lyra viol* nannten – eine „gewöhnliche“ Viola da Gamba mit eigenen Stimmung und Spieltechnik? Diese Technik, ähnlich der Laute, ermöglicht dass der Spieler die Melodie in höheren Register/Saiten selbst mit Akkorden in tieferen Register/Saiten begleitet. Ich habe in den Buch über *Lyra viol* von Annette Otterstedt eine Stimmung gefunden die mit Striggios identisch ist - einziges Problem dass die aus Deutschland und aus dem Jahr 1741 stammt!⁵¹

⁴⁶ Nicht zu verwechseln mit seinem gleichnamigen Sohn, bekannten Dichter, Monteverdis Librettisten („Orfeo“) und guten Freund.

⁴⁷ Lebte von ca.1537 bis1592; der bekannter und in seiner Zeit sehr geschätzter Komponist, Musiker und Diplomat.

⁴⁸ Eher Stimmung einer Viola d'Amore ähnlich.

⁴⁹ Siehe Anhang F, Abbildungen Nr.5 b .

⁵⁰ Von denen ich schon früher berichtet habe; für dessen Zweck habe ich eien Alt – Tenor Gambe als mittleren sechs Saiten von Striggios *lira* gestimmt – also Saiten 7 bis 12 oder zwei Dreiklänge.

⁵¹ Siehe in den Anhang E, Musikbeispiele 5. A, b und 7 a -c: die zeitgenössische Stimmungen, meine Korrekturen und Rekonstruktion von Akkorden die man auf der Striggios *lira* spielen könnte. Siehe auch Anhang F, Abbildungen Nr. 13. Meine Rekonstruktion des Striggios Instruments und Gemälde von P. F. Mola, auf dem ein junger Mann eine Gambe mit acht (oder neun?) Saiten spielt. Interessanterweise sind sechs von denen auf den üblichen Ort d.h. in den Wirbelkasten/Schnecke zu sehen. Auf der linke Seite dieses Instrumentes (höchstwahrscheinlich am Anfang des des Griffbretts) sieht man (mindestens) zwei Wirbel für – vermute ich – höchste und daher relativ kurze Saiten.

5.2. Musikalische Quellen bzw. Quellen die mit denen im Verbindung stehen:

Da ich über Fragmenten der Musik für die Lira da gamba schon mehrmals besprochen habe bzw. mich mit denen später beschäftigen werde⁵² wollte ich mich hier relativ intensiv mit dem Pesaro – Handschrift und einigen anderen sekundären aber trotzdem interessanten Quellen auseinandersetzen. Die schon erwähnte Handschrift aus Pesaro⁵³, die laut V. Ivanoff Mitte des 16. Jh. entstand, ist die einzige Quelle aus der wir etwas über die Spieltechnik auf der Lira da braccio erfahren können. Sie wurde von Walter Rubsamen entdeckt, von Howard Mayer Brown und neuerlich von Vladimir Ivanoff und Sterling Jones erarbeitet, transkribiert und veröffentlicht. Alle darin enthaltenen Beispiele (Musik bzw. die Fragmente und Akkorde) sind in der sog. Italienischen Lautentabulatur, wo man die Töne/Bünde mit Ziffern (im Unterschied zur sog. Französischen Lautentabulatur wo man stattdessen die Buchstaben verwendet) geschrieben. Und zwar: 0 für leere Saite, 1 für erste Bund, usw. Auf insgesamt vier Seiten (von Seite 173 bis 176) sind zuerst in Form einer Skala alle Noten, die man auf der Lira spielen kann angeführt.

Es folgen die Akkorde G, B, F, C, D – Dur bzw. d, a, es und g-Moll in verschiedenen Umkehrungen, die man auf der Renaissance-Laute spielen kann und anschließend die gleichen Akkorde (mit Ausnahme von d-Moll und weniger Umkehrungen) für die Lira.

Anschließend folgen zwei kurze Musikbeispiele: eine "*Romanesca*" und ein Fragment eines "*pas(s)amez(z)o de lira*". Sie zeigen uns eine von vielen Möglichkeiten auf, wie man auf diesem Instrument spielen konnte. Die Melodie, (merkwürdigerweise ohne Verwendung der obersten Saite) bleibt im oberen Register und die Akkorde in mittleren bis tieferen Register. Aus der Tabulatur geht nicht hervor, ob die Akkorde liegen bleiben oder nur an gewissen Stellen erklingen sollten, bzw. ob man sie *arpeggiando* oder *legato* spielen sollte.

Weiter zeigt sich eine Art Katalog mit allen Akkorden, die man auf der Lira spielen kann. Dabei sind laut Brown dem Verfasser vier bis fünf offensichtliche Fehler unterlaufen. Ivanoff hat versucht drei davon zu korrigieren, mindestens zwei Angaben bleiben jedoch weiterhin sinnlos und die hat Jones lösen zu versuchen.

Es ist zu bemerken, dass man in den ganzen Handschrift nur beim ersten Beispiel die höchste Saite (e') verwendete; die Saite also, die man in allen anderen Beispielen völlig außer Acht gelassen hatte. Das ist deshalb unverständlich, weil sich⁵⁴ durch ihr einbeziehen etliche brauchbare neuerworbene Akkorde anbieten.

Die weiteren vier Seiten der Pesaro-Handschrift fehlen. Nur dank Tempesta Blondi (laut V. Ivanoff einem der Inhaber, bzw. Tabulatur-Schreiber und mutmaßlichen Liraspieler) und seiner *tavola* (Verzeichnis) wissen wir zum Teil, was uns verloren ging:

Intavolatura d(e)lla lira

(s. 177) *e(h) non* (oder: *darò*) *piu guerra*

(s. 184) *bataglia*

(s. 187) ?

(s. 188) ?

Dieser Verlust ist nur einer von mehreren unglücklichen Zufällen, wo uns weitere Quellen bzw. Informationen über die Spieltechnik auf diesem Instrument verloren gingen: Silvestro

⁵² Die werden in der Kapitel § 7. Rekonstruktion der Spieltechnik und § 8. Rekonstruktion des Repertoires beschrieben.

⁵³ Gefunden und aufbewahrt in der Bibliothek "Oliveriana" im italienischen Pesaro, unter der Nr.1144 Olim 1193.

⁵⁴ Laut Kollege Jones und meinen Untersuchungen.

Ganassi (in seinem Werk „*Regola Rubertina*“) verspricht uns, als nächstes, ein Buch über die Lira da braccio zu schreiben. Ob er das je gemacht hat ist uns unbekannt. Aurelio Virgiliano (Ende des 16. Jhs.) hinterlässt uns in seinem (in den Handschrift erhaltenen und für den Druck gedachten) Werk „*Il Dolcimello*“⁵⁵ die Griffstabellen für verschiedene Instrumente (sogar für die Renaissance- Posaune!); und zusätzlich ein leeres Blatt mit den verzierten Überschrift *Lira*...

Die restlichen musikalischen Quellen gehören fast ausschließlich den Intermedien wo zwischen 1539 und 1600 (gelegentlich auch später) zuerst Lira da braccio, später beide und zuletzt nur noch Lira da gamba allein (als Gesangsbegleitung, oder in verschiedenen instrumentalen oder vokal- instrumentalen Ensembles) oft auftraten.

In vielen Fällen sind die Noten von Werken verloren - die Lirastimmen waren so wie so improvisiert - und in wenigen Glücksfällen wo Noten erhalten geblieben sind, wissen wir nicht welche Art von Liren und was die eigentlich gespielt haben. Alles was man in erwähnten Musikbeispielen findet sind Angaben (ober – bzw. unterhalb der Noten) von Namen *lira* oder eventuell *lirone*. Imke David gibt uns auch eine Liste von Werken wo die *Lira* (wahrscheinlich da gamba) an der Titelseite bzw. in der Partitur erwähnt oder empfohlen wurde. Davids Liste habe ich ausgeborgt und an Anfang unseren Anhang E, Musikbeispiele gestellt.

Neben schon erwähnten, fügt H. Cardanus in seinem Traktat „*De Tranquillitate*“ ein Musikbeispiel, „*Lamentatio*“ bei, und sagt darüber dass es aus seiner Feder stammt und wurde anlässlich des Todes seines Sohnes komponiert. Es wurde von ihm, nach dem Abendessen ausgeführt, wobei er die höchste Stimme gesungen und restlichen vier auf der *lira* gespielt hat.⁵⁶

§ 6. Ikonographie:

Wie schon betont ist die Ikonographie eine von unseren wichtigsten Quellen, nicht nur bei der Untersuchungen von organologischen Merkmale, sondern auch bei der Rekonstruktion der Spieltechnik (Instrumenthaltung, Positionen von beiden Händen usw.) und der Aufführungspraxis Musik der Renaissance im allgemeinen. Wie schon Emanuel Winternitz empfohlen hat, muss man die ikonographischen Quellen vorsichtig benutzen.

Beim vielen Abbildungen tritt die Lira⁵⁷ oft aus symbolischen Gründen auf. Deshalb ist es äußerst schwierig ihren Auftritt im verschiedenen (instrumentalen bzw. vokal-instrumentalen) Ensemble als verlässliche Quelle für die Aufführungspraxis diese Zeit zu nehmen. Einige von diesen Quellen sind mehr, andere weniger realistisch abgebildet und einige wurden durch spätere Restaurierungen in violinartigen Instrumente "korrigiert". Auf jeden Fall, es ist leicht erkennbar ob der Künstler einen Ahnung von Instrument selbst bzw. ihre Spieltechnik gehabt hat oder nicht.

Wie ich schon in zweiten Kapitel (die Rolle und Verbreitung von *Liren* in Europa von Ende 15. bis Ende 17. Jh. gewidmet) erwähnt habe, Lira da braccio scheint oft als Instrument von Humanisten auf und als – „natürliche“ Ersatz, Nachfolgerin, von antiken *Lyra* – in Händen von Apollo, Hommer und Orpheus; als Attribut von Poesie, Musen und Satiren, mit Allegorie des Gehörs u.a. In zahlreichen Abbildungen religiöser Inhalt, wird Lira da braccio von König David und Engel gespielt (bzw. mindestens in Händen gehalten) und wird oft zu

⁵⁵ Siehe Bibliographie.

⁵⁶ Siehe die Diskussion zwischen drei Personen: dem Philosophen, dem Bürger und den Einsiedler.

⁵⁷ Und das gilt besonders für Lira da braccio; weniger im Falle der Lira da gamba.

einer Art Verzierung oder wichtiger symbolische Zusatz bei den größeren Kompositionen wie z.B. Verehrung der Jungfrau Maria, des Hl. Kreuz, Darstellung des Herrn im Tempel, Anbetung der Könige, usw.

Angefangen mit G. Kinsky (1912) haben mehrere Musikwissenschaftler, bei ihren Liren Studien, ikonographische Quellen verfolgt und dabei zu interessanten und wichtigen Ergebnissen gekommen. Benvenuto Disertori (1940/41 und später), Viktor Ravizza (1970), H.M. Brown und insbesondere Emanuel Winternitz haben in diesen Richtung Maßstäbe gesetzt und viele brauchbare Ideen den jüngeren Kollegen gegeben.

In die bildenden Künste ihrer Zeit scheint Lira da braccio in mehreren verschiedenen Formen.

In seinem Buch über die Lira da braccio, Kapitel der Organologie gewidmet, hat Sterling Jones aufgrund eine umfassende ikonographisch - organologische Analyse von 97 Abbildungen (mit zwei zusätzlichen Quellen, eigentlich 99), auf folgende Typen geteilt:

A. Liren mit vier Ecken (wie bei der Geige), B. Mit zwei Ecken, C. Mit "Gitarren"-Korpus, D. Instrumente bei denen keine Identifizierung bzw. Klassifizierung möglich war und E. Instrumente mit der ovalen Form.

Für diesen Bericht habe ich eine Zusammenfassung von wichtigsten Ergebnissen Jonesschen Analyse gemacht⁵⁸,

1. Typ A. Die Liren (Violen) da braccio mit vier Ecken sind durch den ganzen Zeitraum der Blüte dieses Instruments zu bemerken obwohl wir nicht mit Sicherheit feststellen können wann es aus Praxis verschwindet. Bei ihm sieht man den gekrümmten Steg öfter als der flachen. Der eingezogene Unterbügel (in Englisch. "indentation") auf den unteren Teil des Korpus, beim Knopf, ist beim Mehrheit (53) von abgebildeten Instrumenten nicht bemerkbar.

2. Typ B. Die Liren (Violen) da braccio mit zwei Ecken sind eher in dem ersten Drittel des 16. Jhd. bemerkbar – meistens bei den Abbildungen von geistlichen/religiösen Charakter. Die Mehrheit der Stege ist leicht gekrümmt und der eingezogene Unterbügel ist nicht zu merken.

3. Typ C. Die Liren mit einem „Gitarren“ – Korpus sind eher Ende 15. und in den ersten Drittel des 16. Jhd. zu finden. Gleiche Anzahl von abgebildeten Instrumenten hat mehr bzw. weniger gekrümmte Stege und die Mehrheit von denen hat kein eingezogene Unterbügel und ähnelt daher stark den mittelalterlichen Fidel.

4. Typ D. Instrumenten bei denen (wegen mangelhaften Abbildung; d.h. man sieht nur ein Teil der Lira) keine Identifizierung bzw. Klassifizierung möglich war.

Typ.E. Instrumente mit der ovalen Form wurden mit einen einzelnen Abbildung dokumentiert.

Wenn wir jetzt diese vier (5) Typen von Liren mit (angeblichen) Originalinstrumenten vergleichen, kann man feststellen:

-Alle angeblich erhaltene Liren haben den eingezogenen Unterbügel, fünf Saiten auf dem Griffbrett und zwei externe Basssaiten.⁵⁹

⁵⁸ Siehe Bibliographie; Jones, S. 15 – 54.

⁵⁹ Wenn wir im Fall von beiden Liren (da braccio und da gamba) über erhaltenen und angeblich im Originalzustand aufbewahrten Instrumenten spricht, darf man nicht aus dem Augen die Tatsache verlieren dass man in keinem von Fällen absolut sicher in ihre Authentizität sein kann.

-Im Unterschied zu denen die Mehrheit vom (99) abgebildeten und analysierten Liren haben keinen eingezogenen Unterbügel und sind von männlichen Spieler gespielt. Ausnahme bilden vier Abbildungen die weibliche Lira - Spieler darstellen. Über die Hälfte von insgesamt 109 abgebildete bzw. erhaltene Instrumente stammen aus dem ersten Drittel des 16. Jh.

-Saitenzahl: Bei den 60 von 99 Abbildungen und 10 erhaltenen Instrumenten kann man mit ziemlicher Sicherheit die Saitenzahl erkennen. Nur 16 von allen zeigen sieben Saiten; 13 davon haben die gleiche Anzahl von Saiten und Wirbel. Laut Jones haben drei von erhaltenen Liren den ursprünglichen Hals und Wirbelkasten. (Diese Behauptung sollte man anhand einer dendrochronologische Analyse prüfen, IP)

-Steg: Nur 9 von 40 Abbildungen bei denen man den Steg klar genug sehen kann, zeigen einen fast völlig flachen Steg; alle anderen zeigen verschiedene Krümmung.

-Ein oder mehrere Spieler bzw. Ensemble: in 43 Fällen ist nur ein und in 44 sind auch andere Instrumente zu sehen; in keinem Fall wurde der Zusammenspiel von zwei oder mehr Liren gefunden. Die Quellen die über der Aufführung von Intermedien für „*La Pellegrina*“ (1589) berichten, sprechen fast ausnahmslos über gleichzeitigem Spiel von zwei Liren da braccio. Als Vergleich, zitieren wir den A. Baldassare der über Ergebnissen von V. Ravizza ikonographischen Untersuchungen folgendes sagt: *„...von 536 untersuchten ikonographische Quellen befinden sich insgesamt 37 Darstellungen mit einer Lira da braccio, auf welchen die oft entweder als Soloinstrument oder im zweistimmigen Ensemble (bezeichnenderweise fast ausnahmslos zusammen mit der Laute, deren musikalische Funktion ähnlich wie bei der Lira d.br. in der Begleitung von Gesang bestand dargestellt ist und selten im drei- oder mehrstimmigen Ensemble.“*

-Bogen: von allen Abbildungen 20 zeigen ein langes, 26 mittleres und 35 sogar kurzes Bogen. Mehrere zeitgenössische Quellen berichten von eher längeren Bögen ...

Kollege Jones hat mir eine Ergänzung seiner ikonographischen Analyse geschickt - die nicht zuletzt durch verschiedene Reaktionen⁶⁰ dass dieses Buch hervorgerufen hat - entstand.

Das wichtigste daraus: von 99 abgebildeten Beispiele 71 von denen geben uns einige Informationen zu Spieltechnik der linken Hand. 50 davon zeigen den linken Hand in den ersten Position – allerdings: 12 davon werden nicht gespielt. Beim neun Beispielen (davon alle gespielt) wird zweite oder dritte Position verwendet. Die Mehrheit der abgebildeten Liraspieler hat die Finger (und den Daumen) des linken Hand in einer normalen Haltung - zehn dagegen zeigen den Daumen auf dem bzw. über den Griffbrettsaiten.⁶¹

Der Anzahl von fast hundert ikonographischen Abbildungen (dazu auch zehn angeblichen Originalen) die von Jones analysiert wurden ist sicherlich groß, aber wegen außergewöhnlich zahlreichen Lira (vor allem da braccio und relativ selten da gamba) Abbildungen in der bildenden Künste der Renaissance und des Frühbarocks, weit davon entfernt um definitiv zu sein. Die Überraschungen sind jederzeit möglich und die internationale Projekte wie RIdIM-a (Répertoire International d'Iconographie Musicale) usw. bringen „auf den Tageslicht“ immer wieder neue Quellen die dann neue Analysen und Korrekturen von alten ermöglichen. In letzten Jahren wurden in Europa einige wichtige (zum Teil auch reisende) Ausstellungen

⁶⁰ Darunter auch meinen Bericht/Kritik im RIdIM/RCMI Newsletter; siehe Bibliographie.

⁶¹ Siehe J. Skeaping, § 7.3.

gehalten/gemacht/ organisiert, dank dessen wir eine Reihe von neuen ikonographischen Quellen bekommen haben.⁶²

§ 7. Rekonstruktion der Spieltechnik:

7.1. Benvenuto Disertori

Benvenuto Disertori war der erste, der noch in den frühen vierziger Jahre 20. Jahrhunderts eine Rekonstruktion des Repertoires und der Spieltechnik auf der Lira da braccio gewagt hat.⁶³ Seine Rekonstruktion der Spieltechnik war sehr mutig: er hat die Akkorde die man auf der Lira spielen kann anhand Bildquellen aus der Blütezeit der Lira da braccio Spiels - also von Ende 15. bis ca. 1530 - zu rekonstruieren versucht. Wir wissen leider nicht wie viele Quellen bzw. Abbildungen er bei diesem Vorgang gesehen hat, jedenfalls wurden von ihm nur zehn in endgültige Betrachtung genommen und in seinem Artikel "Pratica e tecnica della lira da braccio ..." (1941), ausführlich analysiert.

Selber ein Geiger, neigt Disertori dazu das ganze aus der Sicht der moderne Violintechnik zu betrachten. Und trotzdem: er hat die Grundideen gestellt⁶⁴ auf denen sich unsere ganze spätere Untersuchung zu Liren entwickelt hat. Schon damals hat Disertori begriffen dass das Gesang zu improvisierten Lirenbegleitung eine Art Bestätigung von italienischen natürlichen Neigung zur Monodie und *Seconda prattica* eines Caccini, Peri, Monteverdi u.a. war und als solche eine Art Antizipieren der Stille *affetuoso e recitativo*, das sich erst ein Jahrhundert später behaupten konnte, darstellte. So mutig Disertoris Experimente mit Akkordrekonstruktionen anhand ikonographischer Quellen auch sind, kann man sie nicht ignorieren, weil alle spielbar sind und im Einklang mit neuesten praktischen Erkenntnissen von Lirenspiel stehen⁶⁵ Außerdem hat sich Disertori mit noch zwei - nicht unwichtigen praktischen Aspekte des Lirenspiels beschäftigt: mit Abbildungen die zeigen wie die Lira – Spieler ihren Instrument gestimmt bzw. gehalten haben.

Beim heutigen Urteil von Disertoris Arbeit darf man nicht vergessen, dass zu den Zeitpunkt seinen intensiven Liren – Beschäftigung, die Musikwissenschaft noch nicht den Pesaro - Handschrift gekannt hat.⁶⁶

7.2. Martin Greulich über die Lira da gamba:

In seiner Dissertation unter dem Titel "Beiträge zur Geschichte der Streichinstrumentenspiels im 16. Jhd." aus dem Jahre 1933, hatte der Autor insgesamt dreizehn Seiten dem Phänomen Liren (da braccio und da gamba) gewidmet. Neben Zitaten aus der zeitgenössischer Literatur,

⁶² Ab 12. Dezember 2000 bis 18. März 2001 wurde zuerst in Cremona (Santa Maria della Pietà) und dann in Wien (Palais Harrach; von 4. April bis 1. Juli) eine reisende Ausstellung unter den Title "Dipingere la musica", zur Thema „Musik in der bildenden Kunst des 16. und 17. Jh.“ (Siehe Bibliografie) im Rahmen dessen man eine Reihe von schon bekannten, zum Teil aber (um 15) unbekanntem Abbildungen auf denen eine oder andere Lira zu sehen ist. Neben anderen wurden auch die beiden Liren aus dem Wiener "Sammlung alter Musikinstrumente" beim Kunsthistorischen Museum ausgestellt. Fast gleichzeitig wurde in Italien (zuerst im Rom, in der Galleria Nazionale d' Arte Antica di Palazzo Barberini, von 15. Dezember 2000 bis 28. Februar 2001, dann in Siena, in der Kirche Santa Maria della Scala, von 6. April bis 17. Juni 2001) zweite wichtige Ausstellung unter dem Titel „Colori della Musica“: Bilder, Musikinstrumente und Konzerte zwischen „cinquecento“ und „Seicento“ abgehalten; auch hier konnte man teils bekannten teils neuen Abbildungen von Lira da braccio bzw. da gamba sehen.

⁶³ Siehe Bibliographie.

⁶⁴ Ob das eine oder andere Forscher heute akzeptieren bzw. anerkennen will oder nicht.

⁶⁵ Zu denen Kollegen Jones, Skeaping und ich – einer von anderen völlig unabhängig - gekommen sind.

⁶⁶ Im Jahr 2000 bin in Kontakt mit dem Sohn von 1969 gestorbenem Prof. Benvenuto Disertori gekommen - Ing. Arch. Andrea Disertori - der mir mehrere (z. Teil nicht publizierte) Arbeiten und Originalzeichnungen seines Vaters, (der auch ein bekannter und anerkannter Graphiker war) geschickt hat und wofür möchte ich mich bei ihm auch hier bedanken.

hatte sich Greulich (selber ein Violoncello - Spieler) ausführlich mit Scipione Cerreto Angaben und Tabulatur für Lira da gamba beschäftigt und die auch transkribiert. Mehr noch; er hat als erster in unseren Zeit anhand Cerreto Anweisungen und Beispielen die praktische Untersuchungen mit mehreren Liren (da braccio und da gamba) aus dem Leipziger Musikinstrumenten - Museum durchgeführt. Aus seinem Schreiben geht leider nicht hervor mit welchen genau. Wie die Kollegin Annette Otterstedt in seinen Buch über englischen Lyra viol sagt: "...zu Greulichs Bogentechnik wäre jedoch einiges einschränkende zu sagen, wobei man ihm zugutehalten muss das zu seiner Zeit wohl kaum jemand Erfahrungen mit der Untergriffhaltung besaß." In diesen Buch schrieb sie weiter: "...ich vermute dass sowohl die Lira da braccio als auch die Lira da gamba ihre Akkorde im akustischen Bild ähnlich formten und es bei beiden nicht zwingend auf ein - von Greulich offenbar erwartetes - gleichzeitiges Anstreichen aller Saiten, sondern auf rasches Arpeggieren hinauslief."⁶⁷ Laut meinen praktischen Erfahrungen (Frau Otterstedt spielt die "normale" Viola da gamba und die englische *Lyra Viol* aber keine Lira da gamba) muss ich mich doch (vor allem im Falle der Lira da gamba) Greulichs Erfahrungen neigen. Kollegin Otterstedt selbst hat später in ihren Artikel über Liren in neuen MGG⁶⁸ (in dem sie sehr wenig über die Lira da braccio und etwas über die Lira da gamba schreibt) diese *arpeggiando* - Akkordenspiel von Liren entkräftet.

Imke David⁶⁹ hat, auf Grund von intensiven Studien von Zeitgenössischen Traktaten sowie eigenen praktischen Erfahrung, der Meinung dass man die Noten eines drei – bis fünfstimmigen Akkord mit einem Bogenbewegung ausführen muss d.h. mit (fast) gleichzeitigen aufklingen von allen Saiten.

Zurück zum Greulich: neben praktischen Experimenten mit dem Lira da gamba Spiel (wo er sich vor allem mit der Problematik wie man mit der Untergriff - Bogentechnik möglichst viele Noten eines Akkords gleichzeitig spielen kann beschäftigte), hat Martin Greulich auch nach eventuellen weiteren Stücken des Lira - Repertoire gesucht und über ihre Rolle im Intermedien bis zum Mersenne Fragment gekommen.

In dem Anhang hat er noch zwei eigene Rekonstruktionen von Priestergesang von Alfonso Della Viola aus "*Il Sacrificio*" (1554) für Lira da braccio⁷⁰ (Greulich hat sich für Lira da gamba entschieden) und dem Madrigal "*Io che l'onde raffreno*" von Christofanno Malvezzi aus den Intermedien für "*La Pellegrina*" (1589) gemacht.

Bei seinen Rekonstruktionen hat Greulich einen einfallsreichen System gefunden, wie man in ganz normalem Notensystem mit fünf Linien Lira da braccio bzw. da gamba Musik notieren kann. Die Saiten wurden - von tiefsten ausgehend - mit arabischen Ziffern versehen; man muss die natürlich memorieren. Beim Notenbeispielen steht neben jede Note die jeweilige Ziffer, die den Liraspieler sagt welche Saite er spielen soll.⁷¹

Es ist sicherlich Schade dass sich Greulich nicht weiter mit Liren Problematik beschäftigt hat und nicht eventuell in Kontakt mit Disertori (der sich nur sechs – sieben Jahre später mit

⁶⁷ In ihren Buch „Die Englische Lyra- Viol: Instrument und Technik“ Kassel: Bärenreiter 1989, S. 27.

⁶⁸ Siehe Bibliographie.

⁶⁹ Sie erwähnt die Greulichs Untersuchungen, die man in Form eines Separates in meisten deutschen bzw. österreichischen Universitätsbibliotheken findet, nicht und deshalb kann ich mir vorstellen dass sie die nicht kennt; siehe meine Kritik ihres Buches im „Music in Art“, XXV/ 1-2 (2000) 117-120 bzw. „Arti Musices“, Nr. 1/2001.

⁷⁰ Was wir später in zwei Fassungen von Prof. Wolfgang Osthoff und einem von Sterling Jones bekommen haben; siehe unter § 8. Rekonstruktion des Repertoires.

⁷¹ Siehe Anhang E, Notenbeispiele Nr. 9 a – d.

ähnlichen Problematik beschäftigt hat) gekommen ist. Was mit ihm geschah und ob er den zweiten Weltkrieg überhaupt überlebt hat ist uns nicht bekannt. Trotz der Tatsache dass Annette Otterstedt die internationale Musik – und wissenschaftliche Publikum schon 1989. auf seinen Arbeit und sehr wichtigen Untersuchungen Aufmerksam gemacht hat, sind Greulichs Experimente und deren Ergebnisse fast allen (nicht nur amerikanischen sondern auch europäischen) Kollegen – Musiker und Musikwissenschaftler – unbekannt geblieben.

Ich möchte am Ende dieses Absatzes noch das zitieren, was Greulich zum Schluss seiner Dissertation über den Lirenspiel sagt: *"Unter stilgeschichtlichen Gesichtspunkten noch einmal gesehen, bedeutet diese Praxis ein absolut ausgesprochenes Empfinden für reine Akkordik, die den Dreiklang als solchen - in isolierter Form - aus dem musikalischen Geschehen für die Auffassung und die Verarbeitung der harmonischen Grundlagen bereits bewusst herausragt und somit als ein Vorläufer des Generalbasszeitalters, wenn nicht schon selbst als solches, zu betrachten ist."*

7.3. Die Rekonstruktionen von S. Jones und J. M. Skeaping:

Durch viel experimentieren kam Sterling Jones zu erstaunlich vielen Akkorden, die man ohne größeren technischen Schwierigkeiten (vor allem auf kleineren Instrument der die Größe eine Geige hat) auf einer Lira da braccio ausführen kann. Beim seinem Spielanweisungen empfiehlt er Verwendung von Akkorden wo alle (oder die meisten) Töne mit Fingern und weniger auf der offenen Saiten gespielt sind. Insbesondere gilt dass für Noten die auf dem mittleren Saiten zu spielen sind. Mit wenigen Einschränkungen wird das von zeitgenössischer Ikonographie, Disertoris Ergebnissen und meine Erfahrung bestätigt. Falls man einzelne Saiten spielen will sollte das durch eine präzise Bogen(Haltung) - Kontrolle geschehen. Diese Technik wird von S. Ganassi (im Zusammenhang mit Viola da gamba – Technik; Kapitel XVI des zweites Teils, „*Lettione seconda*“, seines Buches „*Regola Rubertina*“) beschrieben.

Die Akkorde (S.57-84, 27 Seiten, also!) die Jones rekonstruiert hat und uns empfiehlt, sind akademisch gesehen großartig, für praktische Anwendung wo ein Lira – Spieler schnell reagieren d.h. improvisieren soll, oft viel zu komplex. Die zeitgenössische Quellen sprechen von langsamen und eher einfacheren, improvisierten, Begleitung des gesungenes Texts das von (beides gleichzeitig, also) ein und selber Musiker ausführen soll. Bei meinem praktischen Experimenten (bei vielen Konzerten und Aufnahmen in Praxis ausprobiert und aufgezeichnet) habe ich genügend Bestätigung für diese Meinung bekommen.

Angesichts seines Wissens und Können, es ist sicherlich schade dass Jones sein Spiel auf der Lira da braccio nicht aufgenommen hat und damit sein Buch komplettiert hat.⁷²

Joseph M. Skeaping⁷³ hat sich, weniger anhand von Akkorden aus dem Pesaro Handschrift und wesentlich mehr von der Ikonographie - ähnlich wie Disertori - inspirieren lassen. Wichtiges Merkmal seiner Rekonstruktion der Lira Spieltechnik ist die häufige Anwendung des Daumens des linken Handes. Dadurch ist dem Spieler ermöglicht die Melodie, das auf den oberen zwei Saiten gespielt wird, mit dem für damalige Zeit und Praxis typische Akkordfolge des *Passamezzo moderno*: Tonika, Subdominante, Dominante und Tonika, zu begleiten.

⁷² Dank heutigen (2001 aber auch schon im Jahr 1995, als Jones Buch herauskam) technischen Möglichkeiten dass hätte die Herstellungskosten dieses ansonsten exzellenten Buches nicht wesentlich vergrößern.

⁷³ Englischer Musiker und Instrumentenbauer, der seinerzeit auf dem Magisterium zur Problematik der Lira da Braccio im London gemacht hat.

Seine Überlegungen und praktische Beispiele sind genauso überzeugend wie die von Sterling Jones, der den Daumen lediglich bei den außenstehenden Basssaiten beabsichtigte. Es hängt allerdings von Instrumenten ab an dem das ausprobiert wurde, weil beim größeren Liren mit flachen Griffbrett und den Steg⁷⁴ diese Daumentchnik schwer anwendbar ist.⁷⁵

Alle drei (Skeaping, Jones und ich) sind wir auf ähnliche Idee gekommen, was die Rolle und Einfluss die Liras akkordische Spieltechnik für andere Streichinstrumente vor allem der Geigenfamilie anbelangt.⁷⁶ Die vergessene Tradition der Lira da braccio Spieltechnik in der Renaissance, hat sich gewissermaßen in akkordischen Spiel auf der Geige bzw. Bratsche im späteren Zeiten, (über dem Werken von Marini, Balthasar, Biber, Bach, Tartini, Paganini bis Bartok bis zum heutigen Tag) "erhalten". Das wird bestens durch das Biagio Marinis *Capriccio per sonare il Violino con tre corde à modo di Lira*⁷⁷ bestätigt, dass Jones gefunden und in seinem Buch publiziert hat.⁷⁸

7.4.Imke David Spielanweisungen auf der "sechzehnsaitigen" Lira da gamba (mit meinen Kommentaren ergänzt):

In seinem Buch über die Lira da gamba gibt Imke David die Anweisungen zur Spieltechnik und Generalbasrealisierung. Die Autorin meint, dass die Lira da gamba nur als akkordisches Begleitinstrument eingesetzt und nicht zum Solospiel verwendet werden konnte. *„Wegen der besonderen Bauweise, der flachen Steges und der großen Anzahl von 11-16 Saiten konnte keine einstimmige Melodie gespielt werden.“* Aus meinen praktischen Erfahrung mit dem Instrument geht hervor dass – spieltechnisch gesehen – wenn man das will auch das Streichen einzelnen Saiten, d.h. das Spiel eine im Umfang begrenzte Melodie, möglich ist. David hat mehrmals die Wichtigkeit von langsamen Bogenbewegungen beim Instrument (was auch in allen zeitgenössischen Quellen zu finden ist), unterstrichen und die missverständene „Arpeggieren“ auf der Lira, die uns Anette Otterstedt empfohlen hat, abgelehnt.

Zur Aussetzung des Generalbass sagt sie: *„Nach langer Praxis können die Griffsmöglichkeiten und ein Gefühl für die einfachste logische Akkordverbindung gefunden werden, wodurch die Stimmführung andeutungsweise erkannt und Vorhalte vorbereitet und aufgelöst werden können.“* Die kurzen, artikulierte Stricharten sind sicherlich möglich, aber laut David *„gehören nicht zum Charakter der Lira da gamba“* Es hängt davon ab um was für ein Repertoire, Gattung und Zwecke sich handelt. In der Musik eher tänzerischer Charakter (z.B. in manchen Intermedien wo die Lira da gamba so oft eingesetzt wurde) wird so einen Strichart eher willkommen...

Die Akkorde müssen oft unvollständig bleiben und die Stimmführung ist nicht immer deutlich zu erkennen. *„Somit stellt der Klangcharakter die wichtigste Eigenschaft der Lira da gamba dar.“* *“Die Akkorde werden in den Umkehrungen gespielt, die komplizierten Akkordverbindungen können nicht immer vollständig gespielt werden. Dank der Stimmung der ... können die vierstimmigen einfachen Grund- und Sextakkorde bequem gegriffen werden.“*

⁷⁴ Wie bei meinen Lira da braccio, die nach dem angeblich originalen Instrument von Giovanni d'Andrea aus 1511 (siehe Anhang C.), von R. Hadaway 1981. gebaut wurde.

⁷⁵ Vergleiche, was der Anwendung von Daumen linkes Handes anbelangt, mit dem Ergebnissen von der ikonographische Analyse des S. Jones; siehe § 6.

⁷⁶ Meiner Meinung nach auch bei der Viola d'Amore.

⁷⁷ Herausgegeben im Venedig 1620, in der Zeit wo man Lira da braccio sicherlich nicht mehr verwendete.

⁷⁸ Siehe Anhang E, Notenbeispiele, Nr.10.

Die Lira da gamba wird als ein unvollkommenes Instrument auch deshalb bezeichnet, weil beim ihren Spiel (dank spezifischen Spieltechnik und durch die die Natur ihre Stimmung) zwangsläufig Parallelen auftreten. Die Autorin empfiehlt richtigerweise dass man beim Kontinuospiel ein zweites Bassinstrument hinzufügt um Bassmelodie und Stimmführung zu übernehmen bzw. zu artikulieren und die Parallelintervallen zu überdecken. Sehr interessant ist die David Bemerkung von „Doppelbünden“ beim A. Salvettis Instrument (Gemälde von A. Gabbiani) und zwar am ersten und dritten Bund. Laut David befinden sich die „... häufig verwendeten Töne von sehr hoch gestimmten Moll-Terzen mit b-Vorzeichen und für Sext-Akkorde die Bass Töne, die als Leittöne in einer mitteltönigen Stimmung mit # als Vorzeichen äußerst tief erklingen müssen ... auf dem dritten Bund, einem Doppelbund, wird die Oktave zum Grundton gegriffen; da finden sich die Töne die im Quintenzirkel weit ab liegen und einen sehr tiefen bzw. hohen Stimmung bedürfen - fis, cis, gis, dis, ais, eis, his - und auf der anderen Seite - ges, des, as, es, be, f, c, g. Aus diesem Grunde finden sich auf dem ersten und dritten Bund Doppelbünde.“

7.5.Mein Resümee der Liren – Spieltechnik nach zeitgenössischen Quellen und meinen praktischen Untersuchungen:

A. Lira da braccio:

1. Auf dem Lira da braccio wurde sowohl melodisch (auf den obersten zwei bis drei Saiten) als auch akkordisch gespielt. Es ist zu bemerken, dass alle angebliche Originalinstrumente einen relativ flachen Steg haben - viele ikonographische Quellen hingegen auch gekrümmte Stege zeigen. (Siehe § 6.Ikonographie.)

2. Man konnte nicht alle Akkorde in allen Umkehrungen spielen, obwohl meine, Jones und Skeaping Untersuchungen zeigen dass es viel mehr Möglichkeiten gibt als man anhand dem Pesaro-Handschrift glauben würde. Obwohl Disertori eine Bildquelle gefunden hat wo der Liraspieler (mittels eines auf dem Daumen der linken Hand befestigten Ringes; kommt im Frage nur beim sechssaitigen Liren, mit nur eine Basssaite, wurde bisher mit einen einzigen Beispiel bestätigt) auch den jeweils erforderlichen Bass spielen könnten, sagt Ivanoff dass man die beide Bordunsaiten!/ nicht mit Finger verkürzen/spielen konnte.

3. Die Liraspieler verwendeten neben anderen auch das, was man heute *jeux barée* oder *barriera* Technik nennt: mehrere Saiten werden mit einem flach über das Griffbrett gelegten Finger gegriffen. Griffe auf den drei mittleren Saiten erforderten wahrscheinlich die *barriera* eines Fingers der linken Hand.

4. Die Art und Weise wie diese Instrumente damals gespielt wurden variierte, wahrscheinlich von einer sehr einfachen, bis hin zu einer ziemlich virtuosen Kombination von Läufen (nur bei der Lira da braccio)⁷⁹ und Akkorden. Die „*Romanesca*“ aus dem Pesaro-Handschrift zeigt die wahrscheinlich übliche Faktur von Sätzen für die *Lira*: eine in Sekundfortschreitungen geführte Melodie in der Oberstimme (auf den oberen zwei Saiten), gestützt durch ein einfaches Klanggerüst (auf den unteren vier bis fünf Saiten).

5. Es ist anzunehmen, dass fast alle Spieler ihre Spieltechnik auf der Lira (was auch für Lira da gamba gelten könnte – siehe 7.5./ B) auf memorieren von (allen) Akkorden bzw. Akkordkombinationen basierten, was dann eine Basis für ihre Improvisation bildete. Natürlich, diese Spieltechnik hat sich im Laufe der Zeit geändert: am Anfang eher sich auf Spieltechnik der mittelalterlichen Fidel stützend - später eher frühen Geigentechnik nahe kommend. Oder noch mehr: ich glaube dass gerade die Experimente mit dem akkordischen Spiel auf der Lira da braccio (bei der Viola da gamba war Akkordenspiel von Anfang an

⁷⁹ Laut Disertori haben die die Lautenisten damaligen Zeit die "perfidie" von. Lat. "per fides" d.h. „auf gut Glück“, genannt.

üblich – siehe beim Ganassi⁸⁰), zum ähnlichen Entwicklungen bei der Violintechnik geführt haben.⁸¹ Laut Reiner Ullreich⁸² hat die Umwandlung des "Bordunierens" auf dem Fidel in eine Art "proto"-akkordische Begleitung des Gesangs schon Ende des 14. Jhd angefangen. Mit anderen Worten würde das bedeuten dass zum Zeitpunkt als die sog. Proto – Lira (siehe Skeaping) „auftaucht“, man diese Technik schon ein ganzes Jahrhundert lang verwendet hat.

6. Mehrere Musikwissenschaftler sind der Auffassung, dass der Gesang unterhalb der Lage der Lira da braccio lag, was auch durch Silvestro Ganassi bestätigt wird. Der Sänger konnte mit seiner Stimme die Grundtöne von Akkorden (die spieltechnischen Begrenzungen der Instrumente haben die zwangsläufig oft auf 4/6 – Klänge begrenzt) ergänzen. Allerdings, meine und Kollege Jones Experimente (siehe seine Vorschläge von Rekonstruktion des Repertoires) bestätigen es dass auch andere Art von Vortrag - wo Gesang in der gleichen Lage bzw. oberhalb der Lira liegt – im Frage kommen.⁸³

B.Lira da gamba:

Im Unterschied zu Imke David (siehe 7.1.4.) und aufgrund eigenen praktischen Erfahrungen, kann ich sagen/bestätigen das man auf der Lira da gamba (Lirone), sofern man das will weil das eher untypisch für den Klangcharakter des Instruments ist, auch eine einzige Saite spielen kann. Das bezieht sich vor allen auf die Saiten in höchstem Register. Außerdem, ist dieses Instrument, neben ihren Hauptfunktion des Gesangs (oder Soloinstrument -) Begleitung⁸⁴ absolut für den Ausführung von eigenständigen instrumentalen Vor -, bzw. Zwischenspiele (in Fall von mehreren Strophen; sog. *Ritornelli*) oder kürzeren homophon komponierten Tänze geeignet.

Erinnern wir uns wieder an Alessandro Striggio d.Ä. und die Tatsache das er meistens allein auftritt, seine *Lira* als Solist spielend. Das gilt natürlich nicht für seine zahlreich dokumentierte Auftritte bei den Intermedien, wo meistens mehrere Musiker in einer Art „Kontinuo“ – Gruppe bis zum einen echten kleinen Orchester (bei Aufführung von Intermedien für „*La Pellegrina*“, z. B.) zusammenspielten. Bisher wurde auch keine Quelle gefunden nach der hervorgehen würde das Striggio auf seiner (ganz außergewöhnliche...) *Lira* eigenes bzw. Gesang seine Frau, ausgezeichnete Sängerin und Lautenistin begleitet hat. Anders wie Imke David denke ich dass man auf der Lira da gamba – je nachdem um welchen Repertoire bzw. musikalischen Form sich handelt – auch ein kürzeres und akzentuiertes Bogenstrich/ Bewegung verwenden kann. In der Musik tänzerischer Charakter (wie z. B. in manchen Intermedien für „*La Pellegrina*“ kann so ein Bogenstrich sehr willkommen und effektiv sein.

Außerdem, glaube ich dass man Lira da gamba nicht in sog. „Bass“ Instrumente einteilen kann da ihr Register und Klangfarbe eindeutig die Tenorlage gehören. Viele Male habe ich Das Instrument im Kombination mit (oft einem) Zupfinstrument (z. B. *Chitarrone* oder *Arciliuto*) bzw. Streichinstrument (Bass Viola da gamba, Violoncello oder Violone) gespielt

⁸⁰ Siehe Bibliographie.

⁸¹ Auch hier stimmen meine und die Meinungen von beiden Kollegen, Jones und Skeaping überein.

⁸² Ullreich, Rainer: Artikel "Fidel", "Die MGG", 2.Ausgabe, 1996.; Siehe Bibliographie.

⁸³ Im Rahmen dieses Projekts habe ich versucht auch zu singen und mich selbst dabei mit einem oder anderen Lira zu begleiten, was damals die übliche Vortragsart sicherlich war und heute äußerst selten gemacht wird. Das war eine sehr wichtige Erfahrung die ich beim mehreren Vorträgen und Konzerte erhalten und demonstrieren konnte. Meine Experimente wurden übrigens auf zahlreichen Aufnahmen erhalten die ich mit dem (Projekteigenen) DAT- bzw. Minidisk - Recorder bzw. Videokamera für unsere Datenbank aufgezeichnet habe; siehe Anhang D. Siehe auch im Zusammenfassung.

⁸⁴ Diesbezüglich stimmen alle zeitgenössischen Quellen des 16. und 17. Jh. überein.

und kann mit Kollegin I. David übereinstimmen wenn sie sagt das diese (seitens der Zeitgenossen oft bestätigte) Praxis außerordentliche Resultate gibt. Sie korrigiert im Wesentlichen manche „schwächeren“ d.h. nicht „komplett“ klingenden Akkorde, wie denen die eine Quint als Grundton haben. Auch bei der Lira da gamba existiert eine (andere) Art von sog. *barée* - Technik, die eher an das was man heute noch bei der Gitarre verwendet, erinnert.

§ 8. Rekonstruktion des Repertoires:

Für heutige Rekonstruktion des Repertoires auf der Liren (da braccio oder da gamba) sind mehrere Sachen wichtig. Die Notenschrift, Stimmung für die man sich entscheidet bzw. die Quellen die man auswählt und bearbeitet (intabuliert). Historisch gesehen hat man damals bei den beiden Liren entweder die italienische⁸⁵ oder französische Lautentabulatur⁸⁶ verwendet. Sterling Jones hat in seinem Buch eine Modifizierung italienischer Tabulatur vorgeschlagen indem (umgekehrt als bei der ursprünglichen) die höchste Linie für höchste Saite steht. Beide, Skeaping und ich haben diesem Beispiel gefolgt. Ich bin dafür dass man das als "Standard" - Tabulatur für die Lira da braccio akzeptiert - es ist für Streichinstrumentenspieler irgendwie natürlicher und übersichtlicher. Die Verwendung der Tabulatur bei den Streichinstrumenten der *da braccio* oder Violin- Familie war im 16. und 17. Jh. eher eine Rarität. Eine von diesen Raritäten stellt eine Violintabulatur aus Insel Hvar (Lesina) in Kroatien, aus dem 17. Jh. dar⁸⁷

Der Grund warum man die Tabulatur gerade beim oben erwähnten Streichinstrumenten selten verwendete, war sicherlich die Tatsache dass aus Nummer von 0 bis 4 nicht klar wird was für Akzidenzien zu spielen sind. Dieses Problem bewusst, hat Jones einige Zeichen eingeführt, die das Mangel eine diatonische Tabulatur korrigieren. Ein Akzent nach rechts bedeutet "#" (kreuz), doppelte - ein Doppelkreuz; ein Akzent nach links ein "b" und das doppelte ein Doppel-b. Für den Daumen hat er die Buchstabe "t"-englisch *thumb*-eingeführt.⁸⁸

8.1.Rekonstruktionen von W. Osthoff, V. Ivanoff, S. Jones, I. David – mit meinen Kommentaren:

Deutscher Musikwissenschaftler Wolfgang Osthoff hat zweimal eine Rekonstruktion von Alfonso Della Viola Musik zum "*Il Sacrificio*" von Agostino Beccari aus dem Jahre 1554 gemacht. Erste Versuch hat er 1969. veröffentlicht und zweite⁸⁹ 1983. Seine beiden Rekonstruktionen sind auf der Lira da braccio spielbar. Eine sehr gelungene Rekonstruktion gleichen Stückes hat Jones 1995 in seinem Buch veröffentlicht.

⁸⁵ Mit Ziffern notiert - Pesaro Handschrift und Cerretos Fragmente.

⁸⁶ Mit Buchstaben notiert; Fragmente von Mersenne.

⁸⁷ Im italienischen Original: "Intauoladure del Violino di Sgr. Gabriele Peruaneo di Lesina", in einen Kodex mit Werken von alten Dalmatinischen Dichter des 16. Jh. um 1625. geschrieben gefunden. (aus dem Buch von J. Andreis: *Povijest glazbe/Geschichte der Musik*, Vol. IV, Zagreb: Liber –Mladost, 1974). Über dieser Tabulatur hat einen detaillierten Bericht geschrieben und Versuch eine Transkription gemacht amerikanischer Musikwissenschaftler Kroatischer Herkunft Dr. Dragan Plamenac, in seinem Artikel "An Unknown Violin Tablature of the Early 17th Century", veröffentlicht im *Papers of the American Musicological Society, Annual Meeting 1941*, S. 114-157. Manche von darin enthaltenen Fragmente klingen ganz passable/überzeugend auf der Lira da braccio.

⁸⁸ Das, könnte man (meiner Meinung nach) noch einfacher mit Zeichen #, b, und dem für den Auflösung bzw. mit bb oder x (die letzten zwei werden sowie so selten gebraucht). Den Symbol für den Daumen würde ich lieber mit der Buchstabe „p“, von italienischen *police* da in der Musik üblich ist die italienische Begriffe oder Zeichen die aus diese Sprache kommen/stammen zu verwenden.

⁸⁹ Nach dem Howard Mayer Brown (1973) die Akkorde und Musikfragmente aus dem Pesaro - Handschrift transkribierte und veröffentlichte.

Vladimir Ivanoff, selber ein Spezialist für historische Zupfinstrumente, hat in seinem Ausgabe des kompletten Pesaro - Handschrifts 1988 neben anderen auch eine Rekonstruktion von Lira Fragmenten bzw. Akkorde aus diesen Quellen gegeben.

Imke David⁹⁰ hat sich für Französische Tabulatur entschieden. Es ist eine Geschmacks- bzw. Gewöhnungssache und jede sollte für sich selbst die beste Lösung suchen. Meine Meinung nach ist die Tabulatur sehr willkommen falls man (sich selbst, beim einstudieren - oder einem Studenten) etwas veranschaulichen will. Für den Kontinuospiegel (insbesondere) auf der Lira da gamba, würde ich auf alle Fälle empfehlen die Akkorde, ihre Verbindungen und Vorhalte zu memorisieren und dann aus einem "Klavierauszug"⁹¹ auf zwei Notensystemen oder einzelne Basslinie, die durch Ziffern ergänzt wurde zu spielen. Ich selbst habe jahrelang folgenden eigenen „Erfindung“ benutzt: für kürzere Stücke (z.B. die Tänze bzw. die frühen Madrigalen oder Villanellen) habe ich einfach unterhalb der Bass Stimme die Ziffern für die Vorhalte (4 – 3 usw.) oder 7 (für Septakkord) und für die Akkorde die Buchstaben benutzt: groß für die Dur – und klein für Moll – Akkorde. Ähnliche Methode haben damals die Komponisten bei der Tabulatur für die Renaissance bzw. Barockgitarre verwendet und etwas Vergleichbares wird heutzutage im Blues bzw. Rock Musik benutzt.⁹²

Jones hat die Praetorius Stimmung für die höchste Saite d´ statt e´ übernommen, was sich in vielen Fällen (aber nicht immer) als eine gute Alternative erwiesen konnte. Besonders sinnvoll ist diese Stimmung wenn man das Lautenrepertoire für Lira da braccio bearbeiten möchte. Beide, der Kollege Skeaping und ich, haben uns (unabhängig voneinander) für die Lanfrancos Stimmung, in der auch die einzigen erhaltenen Musikbeispiele (Fragmente) für diesen Instrument im Pesaro – Handschrift notiert wurde, entschieden. Joseph Skeaping hat sich für die Tabulatur – Variante von Jones aber auf fünf Linien entschieden; die tiefsten Saiten auf dem Griffbrett bzw. Außerhalb von gleichen versteht er als "Paaren" d.h. die Saiten die in Oktaven gestimmt man mit einem Finger drückt. Im Unterschied zum Jones seine Tabulatur hat keine Sonderzeichen für Akzidenzen.

Im 16. und während des ganzen 17. Jh. (zuerst beim Violon da gamba und dann bei der Geige, siehe beim Ganassi, Biber usw.) wird oft sog. *scordatura*, d.h. umstimmen von Saiten für den Zweck eines bestimmten Stückes (sodass die Akkorde mit so viel wie möglich leeren Saiten klingen) verwendet. Das letzte steht in einen gewissen Widerspruch mit einigen Empfehlungen von Sterling Jones.

Es wundert mich eigentlich dass die Spieler der Lira da braccio ausgerechnet diesen Art Stimmung ausgewählt haben (im Quinten und mit Verdoppelungen in Oktave) - im Grunde genommen sehr ähnlich der Stimmung von Instrumenten der sog. Geigenfamilie. Eine Stimmung dass eher wie bei der Laute (im Quartan mit eine Terz dazwischen, wie beim Gamben) wäre viel logischer obwohl es nicht unmöglich ist dass man das durch erwähnten *scordatura*, von Fall zu Fall auch dass gemacht/angewendet hat.

Obwohl sie ihren Buch den Titel "Die sechzehn Saiten der italienischen Lira da gamba" gab, hat Imke David beim ihren Notenbeispielen und Generalbass-Realisierungen eine Tabulatur mit 13 Linien verwendet und "zum besserem Verständnis" ein Griffbrett mit 13-Saiten und 7 Bündeln abgebildet. Als Vorlage dafür hat sie den Pietro Salvettis Lira da gamba (auf der

⁹⁰ Anders als ich der sich für italienische Lautentabulatur entschieden habe, in der die Cerretos Lira da gamba – Fragmente notiert sind.

⁹¹ Auf zwei Notensystemen; man hat nur die Melodie von Sopran und Bass Stimme – was sowie so die übliche Art wie man im 17. Jh. Musik notiert hat darstellt.

⁹² Siehe Anhang E, Musikbeispiele, Nr. 12.

Gemälde von A.D. Gabianni⁹³ abgebildet) mit einem von drei Mersenes Stimmungen kombiniert.

Was die Quellen anbelangt, obwohl wir aus der Zeit 1510-50 schon die ersten Stücke der Instrumentalmusik für Streichinstrumente der Gambenfamilie (S. Ganassi und D. Ortiz, wobei die Beispiele von ersten polyphonisch anstatt homophonisch und von zweiten nur melodisch geschrieben wurden also in beiden Fällen ungeeignet für die *Liren* Vortrag) haben, ist der Repertoire für Tasteninstrumente und die Laute viel grösser und bietet daher mehr Möglichkeit einer Analyse und des Vergleichs. Außerdem hat sich dieses Repertoire (größtenteils) aus der Improvisation, präluieren (*preludio*), suchen (*ricercare*) und fantasieren (*fantasia*) auf genannten Instrumenten entwickelt.

In seinem Buch über Improvisation⁹⁴ hat Ernest Ferand den umfangreichen Frottola-Repertoire in Zusammenhang mit verloren geglaubte Improvisationspraxis des ausgehenden 15. und Anfang des 16. Jh. gebracht. Kurz darauf (1940) hat Benvenuto Disertori ganz konkrete Schritte in gleichen Richtung unternommen und mit drei Beispielen (mit der akkordischen Struktur eines *aer de capituli*, *oda* oder *sonetto*) gezeigt dass man auf der Lira da braccio dem Gesang (bzw. Rezitation) eine Reihe von Gedichten Petrarca's, Dantes oder Tasso's begleiten könnte. Natürlich, war ihm klar dass im solchen Fall die Liraspieler all ihr Einfalls- d.h. Improvisations-vermögen und Begabung einsetzen mussten, um den Gefahr eines langweiligen und eintönigen Eindrucks zu entkommen.⁹⁵

Durch Ernest Ferand und Benvenuto Disertori angeregt⁹⁶, habe ich, als einen möglichen Weg das Repertoire auf der Lira zu rekonstruieren, das umfassende Frottolen bzw. Lautenrepertoire vom Ende des 15. bis Anfang des 16. Jh. untersucht. Als besonders geeignet haben sich die (für Gesang und Laute aus vierstimmigen Originalen) von Franciscus Bossinensis, aus Bosnien, bearbeiteten Frottolen⁹⁷ mit dazugehörigen quasi improvisierten Ricercari erwiesen. Natürlich sind in diesem Fall gewisse Kompromisse und Änderungen des Originaltextes notwendig.⁹⁸

Eine Reihe wichtiger Artikel mit Hinweisen über Liren, ihre Rolle in der Musik - insbesondere in Intermedien - hat uns der amerikanische Musikwissenschaftler Howard Mayer Brown hinterlassen. Obwohl das Pesaro-Handschrift schon von Walter Rubsamen 1968 beschrieben wurde, es war Brown dass als erster erkannte dass sich hier um ganz wichtige praktische Informationen zu Lira da braccio Spieltechnik handelt. Was die Lira da gamba anbelangt hat er in seinem Artikel "Psyche's lament" (1972) eine fragmentäre Rekonstruktion des Striggios Madrigals "*Fuggi speme mia*" veröffentlicht,⁹⁹ ohne selbst diesen Instrument jemals gespielt zu haben. Natürlich, obwohl bestimmt genial und erstes Versuch nach dem Greulich die Musik für Lira da gamba zu rekonstruieren, diese

⁹³ Antonio Domenico Gabbiani: "Il Principe Ferdinando de Medici e suoi musici" aus 1680.; Palazzo Pitti, Florenz.

⁹⁴ Ferand, Ernest: Die Improvisation in der Musik, Zürich: Rhein Verlag 1938.

⁹⁵ Siehe Anhang E, Musikbeispiele, Nr. 8.

⁹⁶ Ähnlich wie Sterling Jones bei seinem Rekonstruktionen von Repertoire.

⁹⁷ Bossinensis hat die Lautenbegleitung so gemacht dass er immer auf eine von inneren Stimmen verzichtete und beiden Ausgaben eigene, quasi-improvisierte, Einführungs - *ricercari* dazu gab.

⁹⁸ Das ist unbedingt notwendig schon wegen der Unterschied in den Stimmung der Laute und Lira; wo die erste in Quartan mit einen Terz in der Mitte (identisch der Viola da gamba) gestimmt wurde hat man Lira in Quinten und Oktaven gestimmt. Dazu muss man natürlich auch den Unterschied zwischen gezupften und gestrichenen Spieltechnik in Betrachtung nehmen. Siehe Anhang E, Musikbeispiele, Nr. 11.

⁹⁹ Brown, H. M.: "Psyche's Lament: Some Music for the Medici Wedding in 1565", 1972.; siehe Bibliographie. Bei dieser Gelegenheit hat Striggio dieses Stück selbst auf seiner Lira gespielt.

Rekonstruktion stellt vor uns bis dato ungelöste Frage: welche *Lira* (da gamba) und auf welche Weise Striggio gespielt hat? Da ich mir nicht vorstellen konnte das ein so bekannter und großartiger Musiker und Komponist wie Striggio nicht die Spieltechnik von üblichen, „normalen“, *Lira da gamba* (auf Cerretos Weise gestimmt) kannte, vielleicht existierten und waren gleichzeitig im Gebrauch mehrere Arten von diesen Instrument mit verschiedenen Stimmungen? Von Browns Fragment ausgehend habe ich die komplette Rekonstruktion von Striggios Stück und – wie Brown - für die *Lira da gamba* gemacht.¹⁰⁰

Vladimir Ivanoff glaubt dass man unter Umständen auch mehrere andere Stücke aus der Pesaro-Handschrift (vor allem die die für Plektrumlaute in der Tabulatur A. zu finden sind) auf der *Lira da braccio* spielen könnte.

Sterling Jones hat - neben einer ausführliche ikonographische Analyse, wichtige Hinweise zur Spieltechnik, und ein umfangreiches Akkord-Lexikon - auch die ausgewählte Repertoire von insgesamt acht Musikstücke, die in einen Zeitraum von etwas mehr als 100 Jahre entstanden sind, gebracht.

Ähnlich wie schon Ferrand und Disertori vor ihm, hat sich Jones für Frottola und ihr verwandtes Repertoire entschieden, noch eine Rekonstruktion des Stückes von Alfonso Della Viola¹⁰¹, neue Transkription von Liren-Fragmenten aus dem Pesaro-Handschrift gemacht und den "*Capriccio Per Sonare il Violino con tre corde à modo di Lira*" von Biagio Marini¹⁰² (1626 herausgegeben) in zwei Fassungen; für die *Lira da braccio* arrangiert und im Originalfassung für Geige.¹⁰³

In seinem "Spielanweisungen für den *Lira da braccio*" hat Engländer Joe Skeaping die Übungen für linke Hand, ein relativ kleines Akkordlexikon und schließlich insgesamt sieben Musikstücke von einem eher tänzerischen Charakter gegeben.¹⁰⁴

Neben schon besprochenen Akkorden und Generalbass Ausführung - Beispielen, hat die Imke David in ihrem Buch die Transkriptionen von Originalbeispielen und die Realisierung eines Lamentos von Domenico Mazzochi¹⁰⁵ gebracht.

Die Originalbeispiele sind aus dem Cerretos "*Della Prattica Musica*" und Mersennes "*Harmonie Universelle*" entnommen und zeigen zwei einzig erhaltene zeitgenössische Fragmente, die uns eine Einsicht in den Liren da gamba Spiel ermöglichen. Zu beiden Originalbeispielen sagt die Autorin: "*Cerreto in seinen Lira d.g. Beispiel zeigt dass es möglich ist, innerhalb der Klangfülle der Akkorde eine Melodie realisieren.*" Und weiter über Mersennes Beispiel sprechend: "*Im Vergleich /von beiden Quellen, I.P./ dazu erscheint Cerretos Spielweise fortgeschrittener als die von Mersenne, die sich streng an homophon*

¹⁰⁰ Dieses Stück werde ich bald (zusammen mit anderen Rekonstruktionen aus meinen Repertoire für beiden Liren) im Web „publizieren“ und mit eine Reihe von praktischen Spieltechnischen Anweisungen eventuellen Studenten von einen oder beiden diesen Instrumenten widmen. Es ist eine Tatsache dass im Laufe der Zeit (insbesondere nachdem ich 2010 die beste „live“ Videoaufnahmen aus meinen Konzerten 2000 -2005. Beim You Tube veröffentlichte) sich bei mir immer wieder die interessierte Kollegen melden die verschieden Fragen zur Liren haben bzw. Hilfe oder Informationen dazu brauchen.

¹⁰¹ Dritte in den letzten Dreißig Jahren.

¹⁰² Siehe die Fußnote Nr. 77.

¹⁰³ Interessanterweise habe ich bei der Rekonstruktion des Repertoires nicht nur auf ähnliche Iden sondern mich auch für mehrere gleiche Frottole wie der Kollege Jones entschieden!

¹⁰⁴ Skeaping, Joseph M.: *The lira da braccio: A player's manual*, 1998. (siehe Bibliographie bzw. unser Musikbeispiel Nr. 7b).

¹⁰⁵ Siehe Anhang E, Musikbeispiele Nr. 7 b.

verlaufende Akkorde hält und nicht mit Umspielungen in den Mittelstimmen die Komposition ausschmückt und vorantreibt, wie es die Quellen eigentlich beschreiben."¹⁰⁶

Davids Behauptung „*dass /Lira da gamba/ nur in Italien gespielt wurde*“ steht in klarem Widerspruch mit der Mersenne Aussage: „... *gebe ich noch ein Tabulaturbeispiel, damit man die Praxis dieses Instrumentes nach der Methode des Herrn Bailif, dem Orpheus Frankreichs, sieht.*“¹⁰⁷

Und zum Schluss, noch einige Bemerkungen zu Imke Davids schreiben. Es ist im ganzen Buch auffallend dass die Autorin alle Erwähnungen des Namens/Terminus *Lira* als *Lira da gamba* interpretiert. Mindestens bis 1550-60 wurde oft darunter *Lira da braccio*, als Humanisten-Instrument *par excellence*, gemeint.

Wenn die Autorin über *Lyra-Viol* (selbst Spielerin dieses Instruments) spricht, sagt sie nicht dass z.B. A. Ferrabosco I. eine *Lira* besaß¹⁰⁸ Noch dazu (siehe Otterstedt, 1989) gab es die *Lyra - Viol* Stimmungen die an die der A. Striggios (der in England anwesend war) *Lira - Stimmung* erinnern. Obwohl I. David die Quelle (Miller-Cardanus) ausführlich analysiert hat, wurde diese untypische Stimmung im ihren Buch weder erwähnt noch erklärt.¹⁰⁹

Leider, sogar die relativ rezente (im 2004 beim Indiana University) Dissertation von Amerikanischen Musiker und Musikwissenschaftler Victor G. Penniman¹¹⁰ bringt kein neues Licht diesbezüglich. Ich werde mich in einem separaten Artikel bzw. Blog mit seinen Dissertation/Ausgabe beschäftigen.

Auf dieser Stelle muss ich mit Bedauern feststellen, dass es wirklich schade ist das Amerikanerin Erin Headley¹¹¹ nicht selbst ein Buch (über Spieltechnik, mit Spielanweisungen, Generalbassrealisierungen und Notenbeispielen für *Lira da gamba/Lirone*) geschrieben hat sondern sich darauf beschränkt einen sicherlich hervorragenden Artikel über den Instrument im „New Groove“ zu veröffentlichen und die Ergebnisse von ihren langjährigen Forschungen ihrer ehemaligen Schülerin, Imke David, zu überlassen. Sie war nicht nur die erste die *Lira da gamba* in unseren Zeit gespielt hat, sondern sicherlich die erst berufene von uns allen, die im Worten und mit Musikbeispielen (wie das für *Lira da braccio* Sterling Jones gemacht hat) in Form eines Handbuches, das weiter gibt was sie in Form von zahlreichen Konzerten, Aufnahmen für LPs und CDs (siehe Diskographie) und Vorträgen gemacht hat.

¹⁰⁶ Dabei vergisst I. David die wichtigen Tatsache zu unterstreichen, dass Mersenne (im Unterschied zum Cerreto) in seinem Fragmenten zahlreiche Akkorde gibt die man mit "Barée"- Griff im höheren Lagen spielen soll.

¹⁰⁷ Im französischen Original („Harmonie Universelle“, str. 206) Mersenne sagt: „Or encore que l'on use rarement de cette espece de Lyre en France, ... , ie mets icy l'accord dont use le Baillif,...“ Dazu muss ich meine Skepsis zum Ausdruck bringen ob sich in diesen Fall, tatsächlich um Jean-Antoine Bäiff, bekannten französischen Humanisten (1532 — 1589) und Gründer der Akademie der Poesie und Musik handelt, wie das die Kollegin David interpretiert, oder nicht.

¹⁰⁸ Alfonso Ferrabosco (I) Bologna 1543 - Bologna 1588; italienische Komponist und Lautenist, Mitglied einer bekannte Musikerfamilie der Jahrelang in England tätig war. Sein Sohn, A. Ferrabosco II, geboren in England, war einer von bekanntesten Virtuosen und Komponisten (vielleicht sogar Erfinder?) Englischen *Lyra-Viol*. Siehe in den Buch A. Otterstedt "Die Gambe", 1994.

¹⁰⁹ Siehe dazu 5.1.4., S... in unseren Bericht bzw. Anhang E., Musikbeispiel Nr. 5.a.

¹¹⁰ Dem ich, nachdem er mich seinerzeit kontaktierte, ganzes Material d.h. deutsche und italienische Fassung dieses Projektes mit verschiedenen weiteren Informationen zur Verfügung gestellt habe – was er auch im Vorwort seine Dissertation erwähnte. Pennimans Dissertation kann man über Amazon.com bestellen.

¹¹¹ Siehe § 1 und Anhang A: Bibliographie und Diskographie.

Allerdings, hat sie mehrmals bei verschiedener Vorträgen¹¹² eine sehr interessante Idee geäußert, dass man das Klangideal der Lira da gamba (im 17. Jh. und später) mit einem Streicherensemble, in Form eines – wie sie das nannte: - „großes Lirone“ weiter entwickelt hat. Es handelt sich eigentlich um ein übliches (eventuell zweifaches bzw. dreifaches) Streichquartett, dass man mit einem oder mehreren *Violoni* „verstärkt“. Ein Ensemble dieser Art imitiert ganz bewusst das genannte Klangideal und lebt weiter lange Zeit nachdem Lira da gamba aus der Musikpraxis verschwunden hat. Als bestes Beispiel dazu könnte die bekannte Arie des Orpheus „*Possente spirto*“, aus der gleichnamigen Oper (*favola in musica*) von C. Monteverdi dienen.

§ 9. Lira (da braccio i da gamba) in Kroatien in der Zeit der Renaissance und des Frühbarocks:

Auf diesen Teil der Lirenproblematik habe ich schon vor einigen Jahren gearbeitet aber aus verschiedenen Gründen dann aufgehört. Da ich in Zwischen zur der Kenntnis gekommen bin das diese Thema viel mehr Aufmerksamkeit und Zeit verdient und eventuell in einen eigenen Artikel „wachsen“ könnte, habe ich mich entschieden hier nur relativ kurz darüber zu schreiben. In Betrachtung wurde das (vermutete) Aufscheinen von Liren (vor allem da braccio) im bildenden Künste und schriftlichen Quellen auf dem kroatischen Gebiet von 1470 bis 1650. und eine Analyse von eventuellen Beweisen für tatsächliche Verwendung des Instruments im meinen Heimat genommen.

Bekanntlich war der südslawisches Gebiet das man heute (wieder) Kroatien nennt in den historischen Periode den unsere Studie behandelt zwischen mehreren Großmächten geteilt: ihr kontinentales Teil war unter ungarischen (ab 1527. zusammen mit Ungarn unter Österreichischen Herrscher von Hause Habsburg) und unter Türken, wobei fasst ganze Küstenteil Istriens, Kroatische Küstenland, und Dalmatiens mit Inseln unter Venezianische *Serenissima* war. Das dalmatinische Hinterland war auch unter den Türken.

Während diesen ganzen Periode (und später, bis zum Napoleon) eine glückliche Ausnahme stellt die Republik von Dubrovnik mit ihr gehörigen Teilen der Küste und Insel dar. Trotz allen problematischen und eventuellen negativen Konnotationen, diese politische und wirtschaftliche Situation erklärt die Tatsache dass der größte Teil von Südkroatiens (Istrien und Dalmatien, also) – die Republik von Dubrovnik inbegriffen – in genannten Periode im direkten Kontakt mit der Kultur und Kunst der italienischen Renaissance und Barocks war. Im Falle vom kontinentalen Kroatien könnte man denselben Kontakt wenigstens vermuten, dank des indirekten Einfluss von ungarischen und, später, österreichischen Hofes. Natürlich, wenn ich für damalige Zeit Begriff „italienisch“ verwende, meine ich vor allem den Einfluss von Kultur und Kunst Venedigs bzw., in Falle von Dubrovnik, der von Florenz und sogar (über Aragonischen Hof im Neapel) Kultur Spaniens. Dass alles zusammen, erklärt die Erscheinen von Musikinstrumenten Lira (da braccio) im bildenden Künsten bzw. den gleichnamigen Termin im schriftlichen (Archiv – und Literatur -) Quellen Kroatiens. Es ist interessant zu erwähnen das in der Zeit von 1450 –bis 1600. in dalmatinischen Städten und im Dubrovnik eine (mit zahlreichen Quellen bestätigte) Praxis der Rezitation oder Singen zur (eigenen) *Leut* (Laute, im lokalen Sprache) – Begleitung, sowie Übersetzen von italienischen poetischen Formen – z.B. *Strambotto* ins kroatischen, tschakawischen, Idiom. Erinnern wir uns daran dass in Italien dieser Zeit regelrechte terminologische Durcheinander mit „waren“ Bedeutung von Terminen *lira* und *liuto* (Laute) herrschte.

Es gibt mehrere wichtige wissenschaftliche Arbeiten von kroatischen Musikwissenschaftler (im letzten Vierzig Jahre entstanden) wo man eine Reihe von relevanten Informationen finden und zum neuen Ideen, wo man noch weiter suchen könnte, kommen kann.

¹¹² In Wien und Utrecht z.B.; siehe unsere Liste von DAT-Aufnahmen, Anhang D.

Vor allem bezieht sich das auf die Dissertation von Kollegin Dr. Koraljka Kos¹¹³ wo die Autorin vor allem über ihren ikonografischen Untersuchungen schreibt aber auch einige interessante und für unser Thema wichtige schriftliche Quellen analysiert.

Ganz kurz gesagt, tendiert Kollegin Kos alle Erwähnungen des Namens *Lira* im diesen Quellen als Instrument der Antike bzw. traditionelle Instrument *Lijerica - Lirica* (das nach Dalmatien erst um 1800 kommt und heute auf der Gebiet um Dubrovnik – Konavle - begrenzt ist) zu interpretieren. Diese Denkweise kann man so erklären dass zu der Zeit als Frau Kos ihren Arbeit schrieb, Ende der Sechziger und Anfang Siebziger Jahre voriges Jahrhundert also, viele Kenntnisse der zeitgenössischer Musikwissenschaft – und das gilt besonders für die *Lira da braccio* - noch nicht bekannt waren.

Bei ihren ikonografischen Untersuchungen findet Kos nur eine Quelle die zwei (rudimentär gezeichnete) *Lira da braccio* zeigt.¹¹⁴ Natürlich, wenn wir auf dem Material dass Kos gesammelt und in ihren Buch publiziert hat, die Kriterien die bei seinem Untersuchungen S. Jones verfolgte (bzw. noch mehr der slowenischer Musikwissenschaftler Primož Kuret¹¹⁵) dann könnte man eine Reihe von Abbildungen als *Fidel*, *vielle* das vielleicht eine *Lira da braccio* darstellt, interpretieren. Während meines Arbeit im Rahmen von sog. „Sommerakademie der frühen Musik MAGUS“, Starigrad, Insel Hvar, 1997., habe ich zufälligerweise im dortigen Kirche des Hl. Stephans Darstellung einer typischen *Lira da braccio* entdeckt.¹¹⁶

Auch wenn wir diesen (bisher) relativ wenigen ikonografischen Quellen (die, siehe beim Winternitz, nicht nur unsicher sind sondern in Falle von Kroatien oft nur als Übertragung von italienischen Vorbildern entstehen) nicht im Betrachtung nehmen, findet man in Dissertation von Dr. Kos (im III. Kapitel: Instrumenten im Lichte von Archivquellen, Literatur und Theater) mehrere sehr interessante andere Quellen.

Die erste Quelle bezieht sich auf Klagelied „*Na priminutje Marina Držića , Dubrovčanina, tužba*“ (Klagelied zum Ableben von Marin Držić, des Dubrovnikers), die Mavro Vetranović (ein anderer Dichter aus Dubrovnik) anlässlich des Todes vom großen Komediographen (1567) gedichtet hat und in dem neben anderen gesagt wird das Apollon, Orpheus und Arion die *Lira* gespielt haben¹¹⁷. Natürlich, wenn man will kann man alle diese *Lira* Erwähnungen als dem antiken Instrument interpretieren, nur erinnern wir uns daran dass in Italien dieser Zeit, in Fällen wie diesen üblicherweise an die (moderne) *Lira da braccio* gedacht wurde.

Weiter ist für unsere Untersuchung besonders interessant die Quelle¹¹⁸ die in einen gewissen Verbindung zum Dichter Marko Marulić (1450 – 1524) aus Split steht: „*Der Dichter Franjo Božičević-Natalis, ein Landsmann und Zeitgenosse von Marulić, der wie dieser in lateinisch und kroatisch schrieb und Autor von Marulićs Biographie ist, schrieb in seiner*

¹¹³ Im Form des Buches im Deutscher Sprache erschienen: Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien, Zagreb: 1972.

¹¹⁴ Befindet sich als eine Marginaldekoration im Handschrift Nr. 633, Psalterium Romanum, In der Schatzkammer der Dom von Split bewahrt, entstanden wahrscheinlich im Norditalien im 15. Jh. bzw. teilweise im Split im 17. Jh.

¹¹⁵ Primož Kuret: Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem/Musikinstrumente auf mittelalterlichen Fresken in Slowenien, Slovenska Matica, Ljubljana 1973. Siehe Abbildung auf der S. 25 und 84.

¹¹⁶ Ölgemälde von Francesco Santa Croce (1516-1546): Engel – *Lira da braccio* Spieler; siehe Anhang F: Ikonografische Quellen, Nr. 2.b.

¹¹⁷ Siehe die Dissertation von K. Kos, S. 242; in Buch S. 92; im kroatischen Original: „... Apolo ... u liru zvoneći zavapi iz glasa/ ... Orfeo se nije tač u liru zvoneći/ ... ni Arion pučinu kad morsku brodaše/ na ribi dupinu, a u liru zvonaše.“ Es ist interessant dass Vetranović für spielen den Verb „zvoniti“ verwendet, was eine direkte Übersetzung von italienischen „suonare“ bedeutet.

¹¹⁸ Siehe die Dissertation von K. Kos, S. 243; in Buch S. 94.

Gedichtsammlung (die Handschrift - unter dem Titel "Carmina Francisci Natalis"- wird in der Stadtbibliothek in Split aufbewahrt) das sein Landsmann – der Dichter Jerolim Papalić (Matov), die Gewonheit hatte, Marulićs Lieder sehr lebhaft mit Begleitung eines Streichinstrumentes zu singen: „carmina sua ad lyram ragutissimis modulibus decantare solebat“. In diesem Fall gibt es für mich keinen Zweifel dass sich hier um eine „moderne“ Lira da braccio und bestimmt nicht um eine antike *Lyra* bzw. einen Volksinstrument *Lirica – Lijerica* handelte.

In den Buch von Marin Franičević "Čakavski pjesnici renesanse"/Tschakawische Dichter der Renaissance¹¹⁹ habe ich die Information gefunden dass der Dichter Petar Hektorović von Insel Hvar (in seinen Brief an seinen italienischen Freund Vincenzo Vanetti) sagt: „es ist schon seit geräumiger Zeit dass meine *Lira* auf dem Wand hängt...“ Weiter wird von seinen „süßen Gesang“ in lateinischer und kroatischer Sprache berichtet. Der Brief wurde nicht datiert und die erste Erwähnung könnte damals übliche Aussage dass der Dichter keine Inspiration mehr hat bedeuten, wenn man dann aber „süßen Gesang“ erwähnt kann dies auch eine Information über lebendige Aufführungspraxis seiner Zeit bedeuten...

Mehrere interessanten Quellen und Ideen kann man in Buch (Dissertation) von Miho Demović¹²⁰ finden und insbesondere in mehreren Arbeiten (Artikel und Bücher) von meinen Kollegen Stanislav Tuksar . Es handelt sich vor allem von Buch "Hrvatski renesansni teoretičari glazbe"/"Die kroatische Musiktheoretiker in der Renaissance"¹²¹ und um "Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka"/"Die kroatische Musikterminologie im Zeitalter des Barocks"¹²².

Ich möchte mich hier vor allen mit dem Wörterbuch von Faust Vrančić aus 1595.¹²³ beschäftigen. Er übersetzt lateinischen Termin *lyra* mit italienischen *lira* und (sehr interessant!) kroatischen *guszlè*. Weiter wird lateinisch *lyricen* mit italienischen *sonatore*, deutschen *Harppfenschlager* und Kroatischen *guslar* übersetzt. Lateinisch *cithara* wird als italienisch *cithara*, deutsch *ein Harppf* und kroatisch *gušle* übersetzt. Auf ähnlicher Weise lateinisch *citharoedus* wird in italienischen *citharista*, deutsch *ein Harppfenschlager* aber überraschenderweise Kroatisch *gudac*! In Falle von lateinisch *fidicen*, gibt Vrančić in italienischen Übersetzung *citharista*, im Deutsch *Geyger* und im Kroatischen (wie beim *cithara*) bleibt *gudac*...

Noch heute verwendet man in der Kroatischen Sprache Namen *gusla* um entweder normale *Geige* oder den Volksinstrument (das zum Begleitung von Epischen Heldenlieder dient) zu bezeichnen. Dementsprechend wird die Person das diesen Instrument spielt als *guslar* bezeichnet. Die Name *gudac* ist heute nicht mehr in Verwendung, obwohl es im Form von *gudač* – jemand der Streichinstrument spielt – oft benutzt wird.

Aus allem oben angeführten kann man vermuten dass *Lira da braccio* in Kroatien des 15. und 16. Jh., vor allem im Kreisen von Humanisten, Künstler, Musiker und Dichter – beim kroatischer Kulturelite also - in Städten wie Zadar, Šibenik, Trogir, Split, Hvar, Korčula und

¹¹⁹ „Et già gran tempo è, che la mia lira pende al muro. ... perche ve ho udito in vostra giovinezza piu fiare, et in lingua latina et in quella della vostra patria con grandissimo favore de gli ascoltanti dolcemente cantare.“

¹²⁰ Miho Demović: "Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća/Musik und Musiker in der Republik von Dubrovnik von den Anfang des 11. bis der Mitte des 17. Jh.“, Zagreb: 1981.

¹²¹ Wo Tuksar über neoplatonischen Texten und Ideen von Federik Grisogono-Bartolačić, Schriften von Pavao Skalić, Franjo Petris, Miho Monaldi bzw. Nikola Vitov Gučetić schreibt und noch eine Analyse der Musikterminologie in den Wörterbuch von Faust Vrančić aus 1595. macht.

¹²² Für Details siehe in der Bibliographie.

¹²³ Siehe Fußnote Nr. 121.

Dubrovnik – nicht nur bekannt sondern auch in der Musikpraxis gespielt wurde.¹²⁴

Auf dieser Stelle möchte ich meine langjährige und intensive Beschäftigung mit der kroatischen musikalischen Nachlass (in Zusammenhang mit beiden Liren aber auch im Allgemeinen) erwähnen und mich für den Zusammenarbeit bei einer Reihe von lieben Kollegen, kroatischen Musikwissenschaftler und Musiker, die – jeder auf seiner Weise und im verschiedenen Momenten mit ihren Rat stets eine große Hilfe auf meinen „frühmusikalischen“ Weg waren, bedanken.¹²⁵

Zusammenfassung:

Vor etwas mehr als hundert Jahren, 1892, hat Alexander Hajdecki, Major der K.U.K. Armee als erster in neueren Zeiten ein Buch über die "italienische Lira da braccio" geschrieben. Seit dem haben über Liren viele (meistens bekannte) Musikwissenschaftler und ab 1970 (mit der Ausnahme von M. Greulich, der das schon 1933 getan hatte) mehrere praktische Musiker (Spezialisten für die s.g. alte Musik) Artikel und Bücher geschrieben.

Es kommt noch immer vor dass manche Autoren (sonst hervorragende Spezialisten am ihren Gebiet) in ihren Artikel und Bücher den alten Fehler wiederholen und zwei tiefsten, neben den Griffbrett laufenden, Saiten "Bordunsaiten" nennen. Auf der Lira da braccio (und genauso auf der Lira da gamba) - im Unterschied zum mittelalterlichen Fidel - hat man nicht "borduniert" d.h. die Melodie mit einem mehr oder weniger gleich bleibenden Bordun (ital.: *Bordone*, dt.: Orgelpunkt, engl.: *Drone*) - eine Art Harmonie - unterstützt, sondern viel mehr Gesang mit Akkorden in einer Art Proto - *basso continuo* begleitet.

Die Liren (da braccio und da gamba) waren die wichtigsten Streichinstrumente der Renaissance und des Frühbarocks. Lira da braccio hat sich aus dem mittelalterlichen Fidel entwickelt und wurde unter verschiedenen Namen in der musikalischen Literatur bzw. in Archivquellen zwischen der Mitte des 15. und Anfang des 17. Jhd. erwähnt. Am Anfang unter *lyra*, während des 16. Jh. hauptsächlich unter *lira* oder *lira moderna*, *lira di sette corde*, *lira da spalla* und *lira con l'archetto*. Ab zweiter Hälfte des 16. Jh. fangt man sie *viola* zu nennen.

Lediglich wenn man den Terminus *lirone*, oder *lirone perfetto*, *arciviola* bzw, *arciviola lira* verwendet, können wir sicher sein dass da eine Lira da gamba gemeint ist. Neben erwähnten, scheint dieses Instrument unter den Namen *arciviola das lyras*, *lyra*, *lyrone*, *lyra de gamba*, *lira*, *lira in gamba*, *gran lira*, *lira grande*, *lira doppia* und *lyra perfecta*.

Lira da braccio war das Instrument der Humanisten und Rezitatoren zur improvisierten akkordischen (homophonen) Begleitung ihres gesungenen (oder gesprochenen?) Vortrags. Lira da gamba (Lirone) wurde ausschließlich für akkordisches Spiel ausgedacht und ihre Hauptrolle war Gesangsbegleitung. Wegen ihres speziellen Klanges wurde die von zeitgenössischen Musiker und Komponisten sehr geschätzt. Aufgrund meiner praktischen Erfahrung kann ich sagen dass man auf der Lira da gamba auch solistisch instrumentale Präludien, Zwischenspiele bzw. homophonisch gestalteten Tänze spielen kann.

In Betrachtung dessen was erhalten (?) blieb verglichen mit der Ikonographie kann man sagen dass die Bauweise einer Lira da braccio (je nachdem um welche Zeit sich handelt)

¹²⁴ Dieses Instrument scheint relativ oft in schriftlichen (Literatur-), und manchmal ikonographischen Quellen und zwar in ihren üblichen italienischen Kontext: als Attribut von Apollo, Orpheus und König David. Siehe Anhang F, Abbildungen, Nr. 2 b.

¹²⁵ Angefangen mit Frau Dr. Koraljka Kos, verstorbenen Prof. Ladislav Šaban, Dr. Dragan Plamenac, indirekt (über seinen zahlreichen Ausgaben der frühen Kroatischen Musik) Dr. Lovro Županović, weiter Dr. Bojan Bujčić, Dr. Zdravko Blažeković, Dr. Katarina Livljanić bis zu meinen langjährigen Freunden und ehemaligen Kollegen aus dem Zagreber Ensemble für frühe Musik „Universitas Studiorum Zagrabienis“: Dr. Stanislav Tuksar und Dr. Ennio Stipčević.

einen mittelalterlichen Fidel, einer Viola da braccio bzw. frühe Violine ähnlich war und dass die Lira da gamba bzw. Lirone ähnlich wie eine Gambe gebaut wurde. Die Saitenzahl war (meistens) 7 bei der Lira da braccio und 11 bis 18 bei der Lira da gamba. Wie hat die "Lira grande" bzw. das Instrument was Alessandro Striggio d. Ä. gespielt hat ausgesehen, ist uns nicht bekannt. Aufgrund von Informationen die uns H. Cardanus gibt, habe ich eine Rekonstruktion von Akkorden und den Form versucht.

Wenn man in den Intermedien für den Theaterstück „*La Pellegrina*“ aus 1589, getrennt oder zusammen *lira* und/oder *lirone* erwähnt ist das nicht mehr ein „standfester“ Beweis das die Lira da braccio tatsächlich in der Zeit noch im Gebrauch war.

Obwohl die Liren ein typisches Produkt italienischer Kultur und Praxis waren, hat man die in anderen europäischen Länder nicht nur gekannt sondern gelegentlich auch gespielt.

Beide Liren werden oft in schriftlichen (Archiv- oder Literatur-) Quellen erwähnt, aus dem man (mit gebotenen Vorsicht, genauso wie bei der Ikonographie) etwas über ihre Bedeutung, Rolle, Art der Verwendung und Aufführungspraxis Musik jener Zeit im Allgemeinen lernen kann.

Für heutige Rekonstruktion der Spieltechnik und des Repertoires auf beiden Liren sind besonders wichtig Arbeiten und Ausgaben von mehreren Musikwissenschaftler (M. Greulich, B. Disertori, H.M. Brown, W. Osthoff usw.) sowie (zunehmend) von praktischen Musiker wie z. B. S. Jones, J. Skeaping, I. David und V.G. Penniman.

Im Lichte von neuesten Erkenntnisse (es fehlen allerdings noch einige detaillierte organologische Untersuchungen) es scheint dass wir überhaupt keine im Originalzustand erhaltene weder Lira da braccio noch Lira da gamba haben. Das würde bedeuten dass unsere einzige (so unsicher wie die ist) Quelle von Informationen zur den Bau-, Spieltechnik und Aufführungspraxis im Allgemeinen, die ikonographischen bzw. geschriebene Quellen bleiben.

Lira da braccio und da gamba haben vielfach sehr bedeutende Rolle bei der Formenentwicklung, Spieltechnik und ersten Experimenten mit dem *basso continuo* gehabt. Die haben gleichzeitig eine intellektuelle und symbolische Rolle durch ihre Anbindung an die Wiederbelebung antike Musikpraxis und den Neoplatonisten. Der improvisierte Vortrag - in der ersten Linie Gesangsbegleitung¹²⁶ war einmalig, bewusst nicht notiert und aus diesem Grund für immer verschwunden. Das akkordische Spiel auf der Lira da braccio wurde von der Geige (vielleicht auch von der Viola d'Amore?) übernommen und auf dieser Art und Weise bis heute erhalten geblieben.

Im Herbst 1996 habe ich meine Arbeit auf dem Liren - Projekt begonnen. Mit der freundliche und professionellen Unterstützung seitens Kollegen von der Lehrkanzel "Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis" (Universität für Musik Wien)¹²⁷ konnte ich viele Quellen studieren, unser Fragebogen an mehr als 300 Adressen verschicken (und etliche sehr interessante Antworten kriegen und Kontakte realisieren, siehe in den Anhang I), den "Liraforum" vorbereiten und an viele Spezialisten in ganzen Welt schicken und schließlich nach vier und halb Jahren Arbeit diesen Projekt zum Schluss bringen.

¹²⁶ Wo fast in Regel und für damalige Praxis üblich nicht nur die kreative und reproduktive Kunst, sondern sogar der Sänger und Begleiter in einer derselben Person vereinigt waren.

¹²⁷ Dafür möchte mich beim allen Kollegen, besonders aber Herr Dr. Stefan Jena, auch auf dieser Stelle von ganzen Herzen bedanken.

Vor nicht allzu lange Zeit (1997) konnten einige Skeptiker¹²⁸, ihren Zweifel über Sinn von (meinen und im allgemeinen) Liren Untersuchungen bzw. Datenbankerstellung äußern, weil nach denen die Thematik und Problematik „zu dünn“ sei. Die rezente Entwicklung zeigt das konträre: nach Bücher und Artikel von S. Jones, J.M. Skeaping, I. David und A. Baldassare bringt meine vier und halb – jährige Arbeit noch viele neue Informationen. Noch dazu laufen zu diesen Zeitpunkt (2001) gleich zwei Magister- bzw. Doktorarbeiten: einer im London über Lira da braccio und andere im Bloomington über Lira da gamba. Angesichts all dies, es ist klar dass dieses Thema man noch lange nicht als „erschöpft“ erklären kann¹²⁹.

Ich war (2001) und bin auch heute fest davon überzeugt, dass man für den Weiterentwicklung der Forschung (vor allem der praktische Natur) auf dem Gebiete der Liren – Problematik eine wesentlich größere Bereitschaft zur Zusammenarbeit zeigen muss. Warum könnte das nicht – wie in allen anderen Wissenschaften und vielen Künste – auch durch einen Teamarbeit, auf alle Fälle durch einen regen Austausch von Ideen und Informationen für „gemeinsame Sache“ und Ziel geschehen? Ein Beispiel solcher Zusammenarbeit war der ständigen Informationsaustausch zwischen mir und Kollegen J. Skeaping und der Kontakt mit dem anderen Kollegen V. Penniman, dem ich sofort und gerne alle meine Ideen, Informationen und Quellen zur Verfügung gestellt habe.¹³⁰

Genaues Gegenteil eine Zusammenarbeit ist die Einstellung (dem mittelalterlichen Zünften ähnlich) „ich gebe niemanden (wenigstens umsonst...) was“ und sitze eifersüchtig und gierig auf meinen „Reichtümer“, dass aber keiner ist so lange niemand was davon weiß.¹³¹

Trotz allen Zurückhaltung, ja sogar einigen negativen Reaktionen bzw. Ignoranz, zeigten die bisherige Reaktionen dass die Bereitschaft und Interesse an solchen Zusammenarbeit eindeutig besteht und dass die Idee einer zentrale LIRA DATENBANK¹³² eine wichtige Rolle in diesen Zusammenhang spielen könnte.

Zum Schluss, (2011) kann ich allen (jüngeren aber auch älteren) Kollegen, die sich aktiv mit dem Spiel einer von beiden Liren (vor allem die *da braccio*) beschäftigen möchten, eines „auf dem Herz“ legen: sie sollten mindestens „für sich“, zuhause, singen zu eigenen Begleitung auf einem oder anderem von diesen Instrumenten versuchen. Das war damals dass üblichste Art der Verwendung von beiden Liren, dem man heute (mit ganz seltenen Ausnahmen) oft ignoriert oder „vergisst“. Diese „authentische“ Art von Aufführung mit Liren ist meiner Meinung nach unausweichlich, wenn jemand dieses großartiges aber viele Jahrhunderte vergessene Renaissance – Kunst durchschauen und verstehen möchte.¹³³

Igor Pomykalo, Wien – Cittadella, 2001 Piregg/ Zagreb 2009 und Cittadella 2011

¹²⁸ Unter denen der englische Spezialist für historische Saitenerzeugung E. Segerman und die deutsche Ikonographin U. Henning.

¹²⁹ Auch die neuste Entwicklung geben mir durchaus „Recht“: vor kurzen – und dass war der „ware“ Grund warum nach zehn Jahren mich mit dem Original (also Deutschen) Fassung meines Projektes beschäftige... - würde ich per E – Mail von Kollegen Thilo Hirsch von der Schola Cantorum in Basel kontaktiert und um Informationen bezüglich meines Projekts gebeten. An diesen seit Jahren angesehenen Institution will man demnächst „ein Projekt ... über die Viola d'arco (und das "cantar alla viola") in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts...“ starten.

¹³⁰ Und der dass im Vorwort seiner Dissertation (die man beim www.amazon.com auch bestellen kann) erwähnt hat.

¹³¹ Dieses bedauerliches Phänomen war 2001. (und ist auch nach zehn Jahren) vor allem beim manchen Instrumentenbauer und Musikwissenschaftlern aber auch bei einen Teil von Kollegen praktischen Musiker bemerkbar.

¹³² Nach dem Vorbild von den internationalen Projekte wie z.B. RISM bzw. RIdIM.

¹³³ Als eine Art „Ermutigung“: denken wir nur daran dass so etwas immer eine Selbstverständlichkeit für Mehrheit der Autodidakten, Blues -, Pop- und Rock – Musiker war und geblieben ist. Sie singen oft (wie B.B. King oder Sting) und gleichzeitig auf dem E-Bass, Gitarre bzw. Einen Tasteninstrument spielen/sich begleiten.

