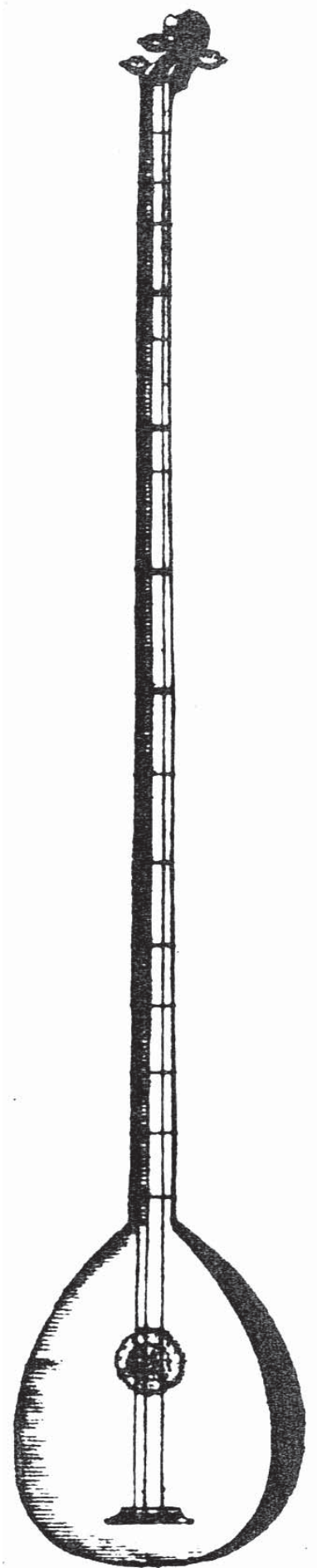


Der Colascione - eine Langhalslaute des 17./18. Jh

Dieter Schossig
Historische Musikinstrumente

Großmehring 2010



Impressum

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil der Arbeit darf in irgendeiner Form (durch Kopie, Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Autors reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Großmehring, 2010

Dieter Schossig
Historische Musikinstrumente

Nibelungenstrasse 10 B
D – 85098 Großmehring
info@schossig-lautenbau.de

INHALT

Inhalt	1
Einleitung	3
Begriffsdefinition	4
Name und Namensgeschichte	10
Entstehung, zeitliche und lokale Einordnung	11
Aufbau und Bauformen.....	20
Besaitung und Stimmung.....	28
Spieltechnik	33
Repertoire	39
Rezentes Instrumentarium	45
Tambura.....	45
Tamburica	46
Tanpura.....	47
Saz oder Baglama	49
Setar	49
Dokumentation existierender Instrumente	51
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg	51
Mezzo-Colascione Inv.Nr.: MIR911	51
Mezzo-Colascione Inv.Nr.: MIR912	62
Händelhaus Halle	71
Colasciontino MS-170	71
Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig.....	89
Colascione Inv.Nr.: H528.....	89
Colascione Inv.Nr.: H529	100
Colascione Inv.Nr.: H531	110
Weitere Instrumente in Sammlungen	116
Versuch einer akustischen Betrachtung	120
Resümee der Messungen.....	128
Zusammenfassung.....	129
Anhang	130

Quellen / Bildquellen 132

EINLEITUNG

Die Zahl der theoretischen Arbeiten zu historischen Zupfinstrumenten ist im Vergleich zur Vielzahl der Dokumentationen über Streichinstrumente überschaubar. Grenzt man den Betrachtungsraum auf Lauteninstrumente ein, so reduziert sich die Anzahl noch einmal sehr stark. Kaum zu finden aber sind Arbeiten über ein Saiteninstrument, das auch sonst nur noch in einer geringen Zahl in Museen vertreten ist, den Colascione.

Ein Anliegen dieser Arbeit ist es, Informationen zu diesem wenig bekannten Instrument zu liefern. Es ist ein Versuch, denn die Zeit der Bearbeitung war mit 4 Monaten doch sehr eng bemessen zumal sich der Großteile der noch existierenden Instrumente in Sammlungen befindet, die im Rahmen dieser Zeit nicht erreichbar waren.

Notgedrungen musste der Umfang eingegrenzt und der Fokus auf die italienische Form dieses Instrumentes gelegt werden. Damit besteht somit ausreichend Platz für eine Fortführung.

BEGRIFFSDEFINITION

Der Colascione ist ein Instrument aus der Lautenfamilie, das auf Grund seiner für Lauten unüblichen Proportionen eine Sonderstellung unter den Instrumenten einnimmt. Von seinem konstruktiven Aufbau und der Wirkungsweise der Tonerzeugung ist er eine Schalen-Halslaute und trägt entsprechend der Klassifikation nach Hornbostel-Sachs die Nummer 321.321. Verglichen mit anderen Lauteninstrumenten besitzt der Colascione jedoch bezüglich der Korpusmaße eine bedeutend längere Spielmensur. Die Betonung liegt hier auf dem Begriff „Spielmensur“, denn es gibt auch bei anderen Lauten Varianten mit sehr langen und zum Teil sogar bedeutend längeren schwingenden Saitenlängen. Allerdings sind diesen Saiten meistens Aufgaben zugeordnet, die ein Greifen und damit Verändern der Tonhöhe nicht nötig macht und auch nicht ermöglicht. Gemeint sind die verlängerten Basssaiten von theorbierten Lauten, wie sie bei den entsprechend benannten Theorben, den Arciliuti oder auch einigen Barocklauten mit Schwanenhalsweiterungen vorkommen.

Das besondere Merkmal des Colascione ist, wie schon genannt, sein verhältnismäßig langer Hals, der an einem dazu sehr kleinen Lautenkorpus angesetzt ist. Er ist damit den noch heute existierenden Instrumenten im arabischen, indischen und türkischen Sprachraum verwandt, doch dazu später mehr. Besaitet ist das Instrument meistens mit drei, teilweise nur mit zwei aber auch mit vier Einzelsaiten, die mit den Fingern gezupft oder mit einem Plektrum angerissen werden. Durch den langen Hals ergibt sich ein sehr großer Tonumfang pro Saite. Eine Aufteilung der Halsmensur in bis zu 24 Bündeln ist dabei keine Seltenheit. Ein weiteres optisches Merkmal ist der meistens mit leichtem Schwung nach hinten geschweiftem Wirbelkasten (Pandurinentyp). Lautentypische Wirbelkästen, die in einem festen Winkel nach hinten abknicken sind nicht belegt. Die drei kleinen Abbildungen zeigen zwei ganz typische Instrumente und in ihrer Mitte eine Zeichnung aus der *Harmonie universelle* von Marin Mersenne.

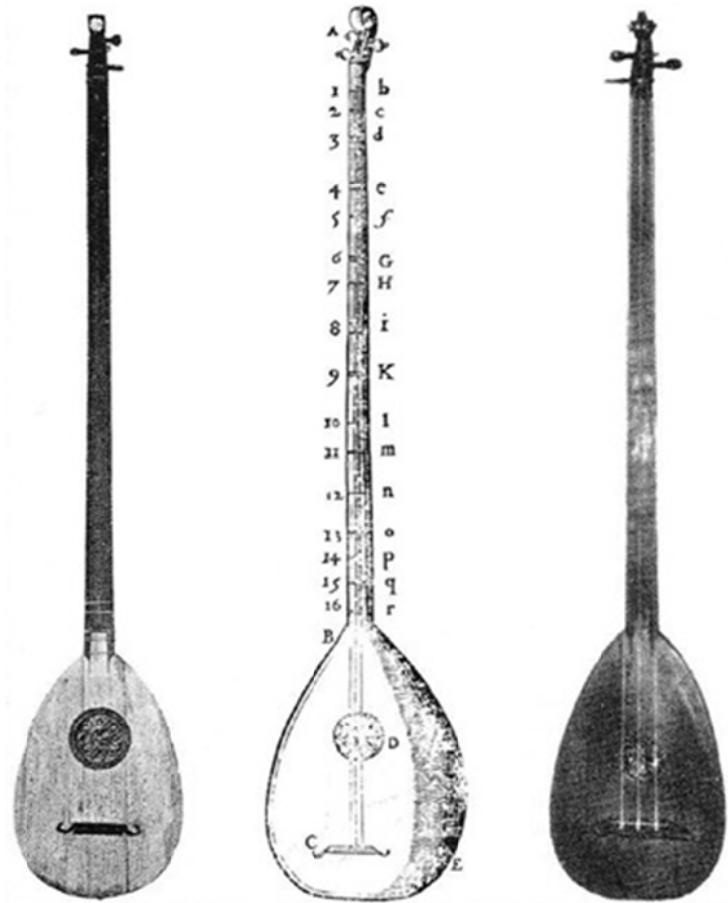


ABBILDUNG 1 COLASCIONE (E528 LEIPZIG - MERSENNE - PADUA)

Die folgende Grafik stellt das Verhältnis der Gesamtlänge zur Korpuslänge von 25 Instrumenten aus unterschiedlichen Sammlungen dar. Die zur Auswertung dabei herangezogenen Instrumente sind im Anhang aufgeführt.

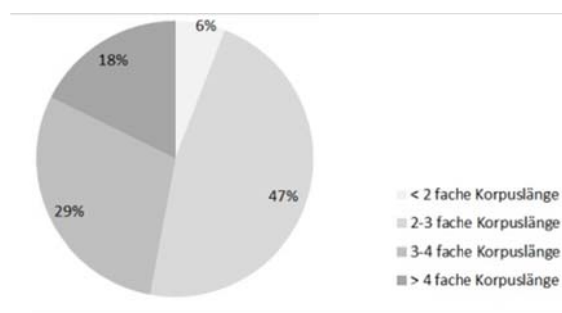


ABBILDUNG 2 VERHÄLTNIS GESAMTLÄNGE ZU KORPUSLÄNGE

Wie man leicht sieht, so besitzen 50% der Instrumente eine mehr als 3-fache Gesamtlänge zur Korpuslänge und 95% doch mindestens die doppelte Gesamtlänge. Als Vergleich liegt das Verhältnis bei Knickhalslauten unabhängig von deren Mensur bei 1,4 bis 1,7 mit dem Schwerpunkt bei 1,6. Diese Tatsache ist neben ihrer geringen Saitenzahl das charakteristischste Merkmal der Colascione, weshalb sie auch zu Recht

den Namen Langhalslauten tragen. Typische Instrumentenlängen liegen im Bereich von 90 bis 200 cm, die zugehörigen Mensurlängen dementsprechend bei 70 bis 180 cm. Instrumente mit diesen Saitenlängen sind fast ausschließlich den Basslagen vorbehalten. Wie später noch gezeigt wird, so fanden diese Instrumente ihren häufigsten Einsatz in der Ausgestaltung einer Basslinie als Begleitung von Gesang oder anderer Melodieinstrumente.

Auch wenn die Mehrzahl der Colascione eine große Gesamtlänge besitzt, so ist doch die absolute Dimension nicht das entscheidende Merkmal. Wie in vielen Instrumentenfamilien üblich existieren auch bei den Langhalslauten Ausführungen für unterschiedliche Tonumfänge. So gibt es bei den Colascione auch eine Gruppe mit einer um eine Oktave höheren Stimmung. Mit ihren dafür notwendigen Messuren kleiner 90 bis 100 cm liegen sie damit durchaus schon im Bereich von größeren Renaissance- oder Barocklauten. Der Name dieser kleineren Ausführung ist Mezzo-Colascione, Colascioncino oder Colasciontino nach dem italienischen Diminutiv.

Der Colascione und sein kleiner Pendant, der Colasciontino oder auch Colascioncino sind die italienische Form dieser Langhalslaute, in Frankreich trägt das Instrument den Namen Colachon.

In der folgenden Abbildung sind zwei dieser kleineren Instrumente aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums zu sehen. Ihre Gesamtlängen betragen 86,4 bzw. 84,2 cm.



ABBILDUNG 3 MEZZO-COLASCIONE MIR911 (VORN) UND MIR912 (GNM)

Galichon oder Große Mandora

Nachdem nun schon verschiedene Namen für diesen Typ der Langhalslauten genannt worden sind, muss auf eine immer wieder vorkommende Namensverwechslung hingewiesen werden. In verschiedenen Literaturstellen, wie zum Beispiel auch bei

Mersenne wird häufig der Name Colascione für ein Instrument verwendet, dass bis auf die Zugehörigkeit zur Familie der Lauten und da speziell der Basslauten mit dem bisher vorgestellten Colascione nicht gleichgestellt werden darf. Der Name für diesen anderen Typ der Basslaute ist korrekterweise Galichon, Calichon oder Calachon aber auch Große Mandora. Allerdings birgt auch der Begriff Mandora wieder eine Gefahr der Verwechslung in sich, denn mit diesem Name wurde auch eine kleine vier- oder fünfchörige Diskantlaute bezeichnet (bei Prätorius: Mandürchen). Diese kleine Laute war zeitlich weitaus früher angesiedelt als die Große Mandora. Die Stimmung des Mandürchen wird bei Praetorius mit $g - d' - g' - d''$ und bei Mersenne mit $c - g - c' - g'$ oder auch $c - g - c' - f$ angegeben.



ABBILDUNG 4 MANDÜRCHEN (PRAETORIUS - GIACOMO MORA¹)

Mit diesem kleinen Instrument hat die hier angesprochene Mandora nichts gemeinsam. Erst im Übergang zum Rokoko ist mit Großer Mandora der Galichon gemeint. Der Unterschied zur Mandora besteht eigentlich nur in der größeren Länge der Mensur, weshalb der Galichon bei gleicher Quart/Terz-Stimmung zur Mandora eine Oktave tiefer liegt. Daher ist auch der Name Große Mandora gebräuchlich.

¹ Mandürchen Giacomo Mora Bagolino 1791 (GNM Sammlung Rück) Aus Van der Meer „Musikinstrumente“

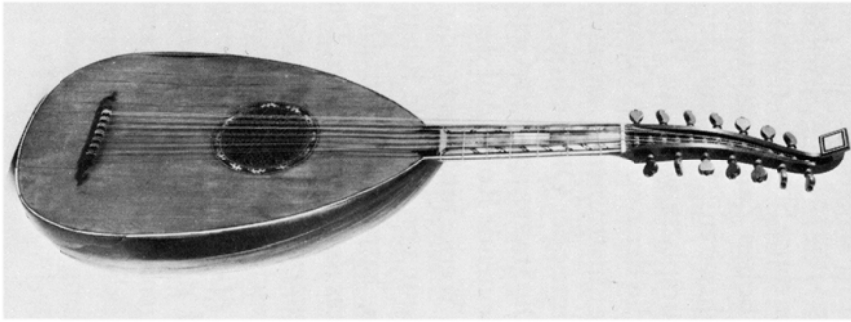


ABBILDUNG 5 MANDORA, GIUSEPPE RADICE, MAILAND 1775⁽²⁾

Dieses Zupfinstrument entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert in Deutschland und besitzt mehr Saiten als der bisher besprochene Colascione. Sein deutlich kürzerer Hals ist wegen der größeren Saitenzahl von fünf bis sechs Saiten, die auch in Doppelchören vorkommen, breiter. Die Anzahl der Bünde beschränkt sich auf 12-16 Bünde. Der Wirbelkasten ist nicht wie bei Lauten nach hinten abgeknickt sondern in der Mehrzahl geschwungen mit seitenständigen Wirbeln, häufig mit einer wieder nach vorn weisenden Kopfplatte. Mit seiner gebräuchlichsten Stimmung in Quartan mit einer großen Terz zwischendurch (D-G-c-f-a-d⁴) wurde er hauptsächlich als Solo- und auch Orchesterinstrument eingesetzt, so zum Beispiel im Generalbass. Es gibt eine ganze Reihe an Kompositionen die für den Galichon geschrieben wurden. Einer dieser Komponisten war der an deutschen Fürstenhöfen beschäftigte gebürtige Italiener Giuseppe Antonio Brescianello (1716-1757). Von ihm stammen die „18 Stücke für Gallichone solo“ (Sächs. Landesbibliothek Dresden) [LÜCK].

Die Blütezeit dieses Instrumentes war um 1650 bis 1750 in Deutschland, weshalb man auch den Namen „deutscher Galichon“ findet. Diese Bezeichnung darf aber nicht zu der Annahme führen, dass dieses Instrument allein nur in Deutschland bekannt war und nur dort gespielt wurde. Auch in Österreich, Böhmen und Italien wurde damit musiziert.

Mit seiner kürzeren Mensur kann man ihn genaugenommen nicht mehr zu den Langhalslauten zählen. Als Basslaute besitzt er gegenüber den Barocklauten aus der gleichen Zeitepoche dennoch einen längeren und schmaleren Hals.

In der folgenden Abbildung aus dem Werk „*Musurgia universalis*“ von Athanasius Kircher (Rom 1650) ist ein 4-saitiger Galichon mit der entsprechenden Stimmung dargestellt. Kircher verwendet hier den Namen Manora.

² Aus (GNM Sammlung Rück) Aus Van der Meer „Musikinstrumente“

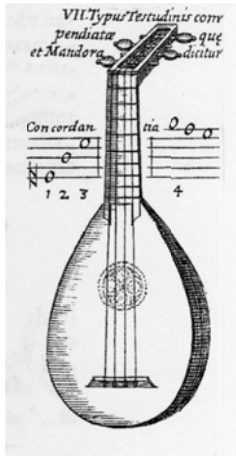


ABBILDUNG 6 MANDORA MIT STIMMUNGEN (NACH ATHANASIUS KIRCHER)

Der Galichon ist ein Instrument, dessen musikalisches Umfeld weitaus besser belegt ist als bei dem italienischen Colascione. Das Instrument fand in Deutschland den Einzug in die Orchester seiner Zeit, dem 17. und 18. Jahrhundert. Bekannt ist auch eine ganze Reihe von Komponisten, die Werke für den Galichon geschrieben haben und viele ihrer Kompositionen sind teilweise noch erhalten. Das ist eine gänzlich andere Situation und sie würde den Umfang dieser Arbeit bei weitem sprengen. An dieser Stelle möchte ich nur die Unterschiede zwischen diesen beiden doch sehr unterschiedlichen Instrumenten deutlich machen. Das Thema dieser Arbeit soll ausschließlich die italienische Version der Langhalslauten, den italienischen Colascione sein.

NAME UND NAMENSGESCHICHTE

Für eine etymologische Betrachtung des Namens Colascione gibt es verschiedenste Ansätze. [LÜCK]

Nach Curt Sachs kommt der Name von dem griechischen Wort *Chelys*, was „Holzkasten“ oder „Lyra“ bedeutet. Eine andere Deutung (Brockhaus Riemann Musiklexikon) geht vom griechischen Wort *χαλάθιον* = „Körbchen“ aus. Diese Bezeichnungen sind aber nicht überzeugend da das vermittelte Bild auf fast alle Lauteninstrumente zutreffen und kein Alleinstellungsmerkmal darstellen würde.

Eine weitere Ableitung stammt vom türkischen Name *kolja*. Die Bestandteile des Wortes *kol* = „Arm“ und *dja* = „wie oder lang wie“ führen zu der Deutung „langer Arm“ oder auch „langer Hals“. Ein Bild das durchaus zutreffend sein könnte.

Eine noch bessere Deutung kommt von Karl Geiringer. Er geht vom lateinischen Namen *coclearis* aus, womit der „Kochlöffel“ oder „Esslöffel“ gemeint ist. Sieht man sich den Colascione an, so erscheint diese Deutung wohl am überzeugendsten.

Zieht man allerdings in Betracht, dass die Herkunft des Instrumentes aus dem türkisch-arabischen Raum kommt, so könnte die rein optische Ähnlichkeit mit einem Küchengerät zu vordergründig und deshalb eventuell auch falsch sein. Andererseits wurde der Colascione nicht in seiner existierenden Form und auch nicht als „Colascione“ von den orientalischen Kulturen übernommen sondern entwickelte sich erst in Süditalien zu dem hier beschriebenen Instrument. Insofern ist wohl auch eine Namensgebung aus dem italienischen Sprachraum möglich. Nach Daniel Fryklund wäre so auch eine ganz andere Deutung einleuchtend. Er sieht in dem lateinischen Namen *collatione*, *collatio* = Zusammenkunft, Abendgesellschaft oder im italienischen *colazione* = Imbiss, Frühstück einen Zusammenhang zur Aufführungspraxis des Instrumentes. Es ist bekannt, dass der Colascione als Begleitinstrument zu Gesängen eingesetzt wurde und damit auch bei Zusammenkünften, bei Feierlichkeiten und großen Festen gespielt wurde. Eine mögliche Deutung?

Andere Auffassungen machen sich am Klang des Instrumentes fest, der je nach Besaitung sehr unterschiedliche Formen annehmen kann. Mit Metallsaiten ist die Klangfarbe sphärisch und obertonreich, mit Darm weich und tendenziell dumpfer und heiser.

Es ist bisher nicht verlässlich geklärt, woher der Name kommt. Nachvollziehbar sind aber all die oben aufgeführten Varianten, jede für sich.

ENTSTEHUNG, ZEITLICHE UND LOKALE EINORDNUNG

Über die Herkunft des Colasciones gibt es verschiedene Ansichten die ich in diesem Kapitel vorstellen möchte.

Unbestritten ist sein Ursprungsort. Schon *al-Fārābi* (870 – 950), ein islamischer Philosoph und Universalgelehrter beschrieb in einem Werk über die islamische Musik, dem *Kitāb al-mūsīqī al-kabīr*, in seiner Heimat ein Instrument dieser Art. Er nannte darin zwei unterschiedliche Typen, den mit langen Hals und bis zu 20 Bündeln versehenen, harmonisch und temperiert gestimmten *Tanbur von Bagdad* und den pythagoreisch gestimmten kurzhalsigeren *Ud*. Beide Instrumente gehören auch noch heute zu den im Nahen und Mittleren Osten gespielten Musikinstrumenten.

Erste Urform der Lauteninstrumente können aber schon auf den Zeitraum vor ca. 5000 Jahren im Reich der Assyrer datiert werden. Um 2300 v. Chr. war der Typus Laute fertig entwickelt (LÜCK). Bereits damals fand eine Aufspaltung in drei Grundformen statt, die als getrennte Linien ihre Weiterentwicklung erfahren haben.

Nach Wilhelm Heinitz⁽³⁾ (1883-1963) sind das

- der Tanburtypus mit apfel- oder schotenförmigen Schallkasten und einem verhältnismäßig sehr langen Hals
- der Typus mit birnenförmigen Schallkörper ohne Hals (Rebec, später Mandora, Mandola,...)
- und der Typus mit taillenförmigen Schallkörper mit Hals (später Gitarren)

Als Vorfahre des Colasciones ist die erste Grundform, der Taburtypus zu erkennen. Aus ihm haben sich alle weiteren Formen, wie man sie später und auch noch heute im Nahen, Mittleren und auch Fernen Osten finden kann entwickelt.

Eine sehr frühe Abbildung eines Colasciones zeigt ein Truhenbild von Parentino.

³ Wilhelm Heinitz, Handbuch der Musikwissenschaften - Instrumentenkunde



ABBILDUNG 7 TRUHENBILD VON BERNARDO PARENTINO (BERLIN, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM)

Bernardo Parentino (1437 Parenzo -1531 Vicenza) war ein Augustinermönch und Maler. Sein Gemälde stammt aus der Sammlung Pianciatichi, Florenz und wurde 1904 vom damaligen Kaiser-Wilhelm-Museum Berlin erworben. Heute ist es zusammen mit einem weiteren Gemälde gleicher Art im Bode-Museum in Berlin ausgestellt.

Wilhelm von Bode schrieb 1906 dazu in dem Katalog „Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum“:

„Auf Steinpostamenten, an denen Musikinstrumente lehnen, sitzt rechts eine Frau, die Flöte blasend, links ein Mann, Laute spielend...“

Zu einem Gegenstück aus der gleichen Sammlung mit ähnlichen Darstellungen erwähnt er:

„... ein Mann in orientalischer Tracht...“

Im „Handbuch der Musikwissenschaften-Instrumentalkunde“ von Dr. Ernst Bücken wird dieses Instrument irrtümlich als „florentinische Mandoline“ bezeichnet. Allem Anschein nach ist es aber ein Colasciontino, für eine Mandoline wäre der Hals viel zu lang.

Erste Abbildungen der Langhalslaute als Instrumente im europäischen Raum findet man schon in den Cantigas de Santa Maria aus dem Spanien des 13. Jahrhunderts. Unter den beigefügten Miniaturen gibt es eine Abbildung von Musikern, die Langhalslaute spielend.



ABBILDUNG 8 MINIATUR AUS DEN CSM - LANGHALSLAUTEN

Die Proportionen von Korpus und Hals stimmen recht gut zum Formtypus des Colascione, aber die angedeutete Sattelknopfbefestigung der Saiten und die beidseitig zur Mittelachse angeordneten Schalllöcher passen nicht so recht zu dem späteren Instrumenten. Dass es sich um eine Laute und speziell um eine Langhalslaute handelt ist unschwer zu erkennen. Auch dass das Instrument ganz lautentypisch gezupft oder angeschlagen wird, lässt sich bei beiden Musikern gut sehen.

Was aber am wichtigsten ist, ist die Tatsache, dass sich erste Instrumente in Spanien des 13. Jahrhunderts verbreitet haben müssen. Diese wurden wahrscheinlich von den Arabern im 8. Jahrhundert bei ihrer Eroberung der Iberischen Halbinsel mitgebracht und in das dortige Instrumentarium übernommen.

Auch in Süditalien sind erste Instrumente im 15. Jahrhundert aufgetreten. 1480 wurde Süditalien von den osmanischen Türken überfallen. Sie kamen unter anderem über die schon seit 1000 v.Chr. besiedelte, ehemals griechische Stadt Otrantos, zu jener Zeit aber Provinz des unteritalienischen Reiches (heute Otranto) nach Italien um den Islam auf Italien auszubreiten. Otrantos gehörte damals zum Königreich Neapel.

In Süditalien beschreibt Tinctoris um 1484 den Tambur als kleines, dürftiges Instrument türkischen Ursprungs in der Form eines Kochlöffels (coclearis) mit drei Saiten, die mit dem Fingern oder mit Plektrum gezupft werden.

Eine weitere Möglichkeit der Verbreitung der arabischen Urform in Mitteleuropa dürften auch die Kreuzzüge im 11.- 13. Jahrhunderts gewesen sein. Süditalien war, begründet durch seine Nähe zur byzantinischen und muslimischen Welt ein Ausgangspunkt der 1095 bis 1099 beginnenden Kreuzzüge. Ob nun durch gefangene

Muslime oder durch Plünderungen der Städte und Dörfer während der keineswegs nur religiös sondern vorrangig politisch und wirtschaftlich begründeten Feldzüge, es sind mit großer Wahrscheinlichkeit auch Instrumente mitgebracht worden. Man nimmt generell an, dass über diesen Weg viele der später im der Renaissance zu Blüte gelangten Saiteninstrumente ihren Ursprung gefunden haben.

Und letztendlich durch den lebhaften Handelsverkehr zwischen Orient und Italien, bei denen oftmals levantinische Söldner⁽⁴⁾ auf venezianischen Schiffen dienten, waren Tamburininstrumente in den mitteleuropäischen Raum gelangt.

Einmal in das Instrumentarium eines Landes übernommen, werden die Instrumente über die Jahre bei Reparatur und Nachbau zwangsläufig verändert. So hat sich auch der Tambur zum italienischen Colascione gewandelt. In dieser Form war er noch im 19. Jahrhundert als Volksinstrument im ganzen süditalienischen Raum bekannt und wurde bis ca. 1920 von sizilianischen Sängern zur Begleitung benutzt. Über seinen heutige Gebrauch waren keine Informationen mehr zu erlangen, sieht man von der Verwendung im Rahmen der Alten Musik-„Bewegung“ ab.

Aus der Zeit der Hauptverbreitung in Mitteleuropa stammen die folgenden Darstellungen. Sie geben mit ihren Erläuterungen und Abbildungen ein Bild des Colasciones zum jeweiligen Zeitpunkt.

Marin Mersenne (1588-1648) beschreibt in seiner „Harmonie universelle“ (Paris 1636) den Colascione so:

„Darlegung der Gestalt und des Gebrauchs des Bichords und des Trichords oder Colascions. Da das Instrument oft nur zwei Saiten besitzt, kann man es Bichord nennen; kommt wie hier eine dritte Saite hinzu, nennt man es Trichord. Am Hals unterscheidet man 16 Bünde, die auf der linken Seite durch Zahlen, auf der rechten Seite durch Buchstaben notiert werden....“

Seine Zeichnung stellt einen Colascione mit bezifferter Bundierung und Stimmung dar. Ergänzend erwähnt er noch als Größenangabe eine Gesamtlänge zwischen vier und fünf Füße, umgerechnet rund 130 cm bis 162,5 cm bedeuten würde⁽⁵⁾.

⁴ Levantiner: Angehörige der Länder und dabei vorrangig der Küstenregionen des östlichen Mittelmeerraumes, Minderheiten vorrangig katholischen Glaubens

⁵ Französischer Fuß (Fuß des Königs) zu Mersenne Zeit nicht standardisiert, sondern wahrscheinlich rund 325 mm). [pied du roi = 12 pouces (1688-1799) = 324,84mm] – Mersenne aber 1588-1648)

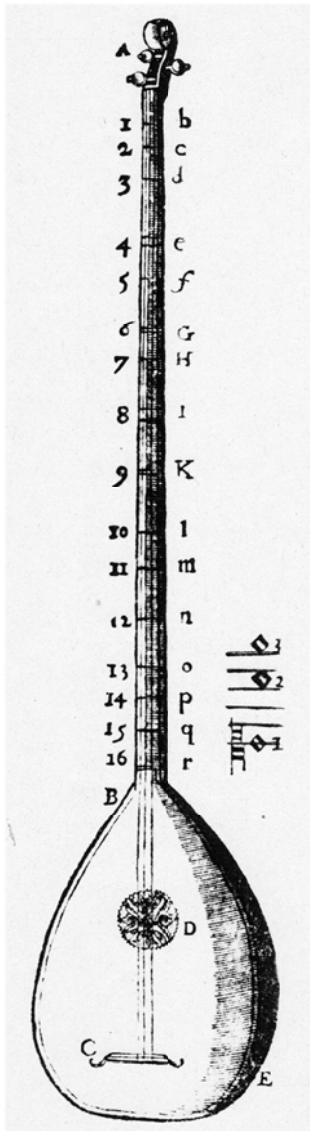


ABBILDUNG 9 MARIN MERSENNE, HARMONIE UNIVERSELLE, COLASCIONE

Eine weitere Darstellung (Seite 16) findet sich in der „*Musurgia Universalis*“ (Rom 1650) von Athanasius Kircher. Kircher liefert darin eine sehr detaillierte Abbildung von Zupfinstrumenten seiner Zeit mit ihren gebräuchlichen Stimmungen. Am rechten Rand ausgezeichnet dargestellt ein Colascione, darunter noch das Bild einer Mandora, dass weiter vorn schon gezeigt wurde.

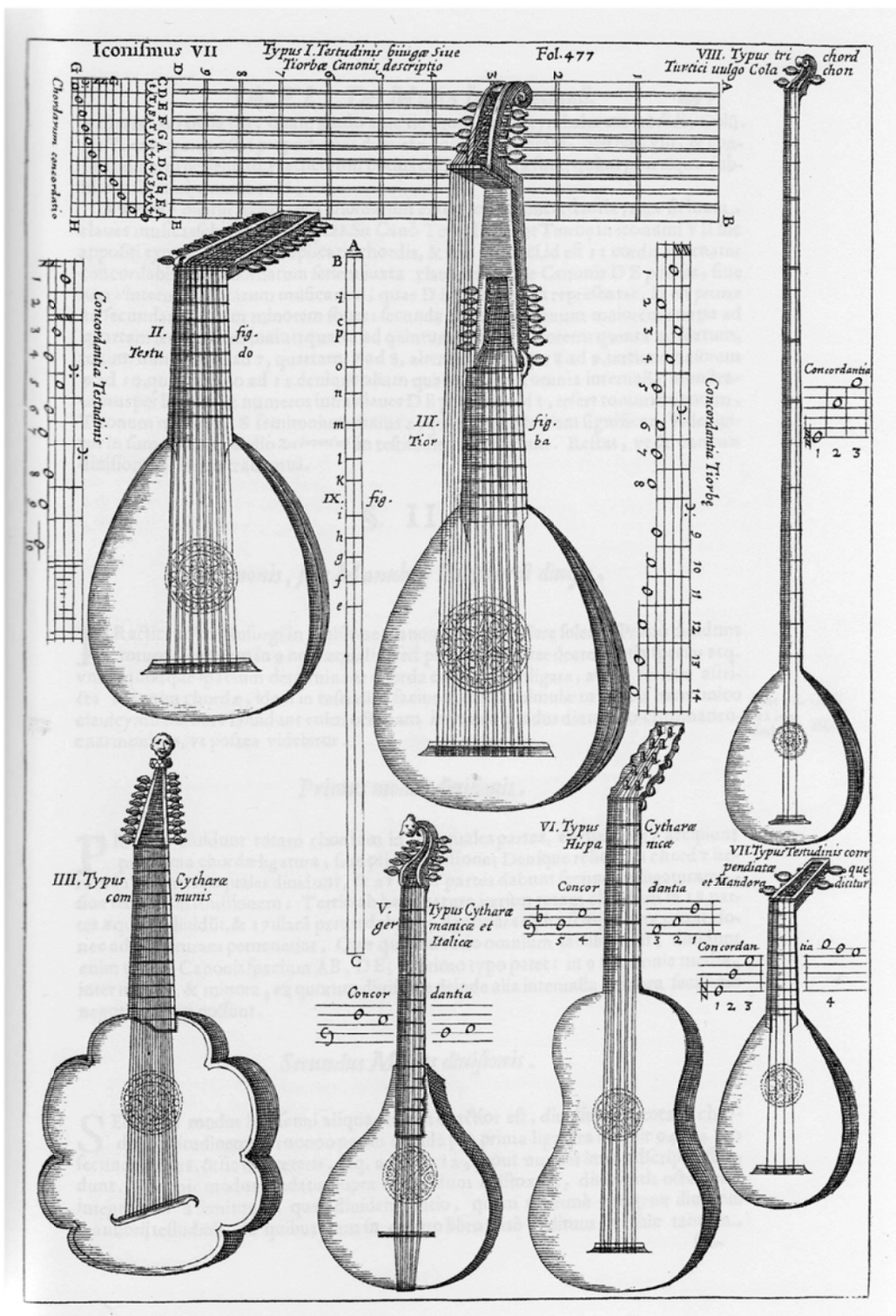


ABBILDUNG 10 ATHANASIUS KIRCHER, MUSURGIA UNIVERSALIS, ZUPFINSTRUMENTE

73 Jahre später erschien in Rom ein Werk über „alle Instrumente harmonischer Art“, das *"Gabinetto Armonico Pieno d' Instromenti sonori Indicati, Spiegati, et di nuovo corretti"* in Rome.

Filippo Bonnani (1638-1725) ein Jesuitenpater, Naturforscher und späterer Kurator des Museo Kircheriano in Rom beschreibt darin den Colascione mit den folgenden Worten:

„Colascione: die folgende Figur stellt eine türkische Dame dar, die im Begriff ist, ein Instrument von 3 Saiten zu spielen, welches in der Türkei viel gebraucht wird und besonders von den Frauen. In arabischer Sprache nennt es sich Dambura, in Italien Colascione, wie es nach den Autoren der Crusca⁶ heißt. Es wird auch oft im Königreich Neapel gespielt indem die Saiten mit einem Plektron oder einer Feder geschlagen werden. Es gibt einen heiseren Laut, bewirkt durch die sehr langen Saiten und den kleinen Schallkörper, wie man auf dem vorliegenden Bild sieht, das dem in Paris veröffentlichten Buche entnommen ist und das in Constantinopel gezeichnet wurde auf Anordnung von Herrn Ferrajol, welcher daselbst Gesandter des Königs von Frankreich gewesen war. Es (das Instrument) pflegt mit dem Griffbrett 6 Fuß lang zu sein, in 16 Bünde unterteilt und bisweilen mit nur 2 Saiten versehen zu sein.“



ABBILDUNG 11 COLACHON-SPIELERIN (KUPFERSTICH AUS BONANNIS „GABINETTO ARMONICO“, ROM 1772

⁶ Accademia della Crusca, 1583 in Florenz gegründete Gesellschaft für „das Studium und die Bewahrung der italienischen Sprache“ – „crusconi – Kleieflocken – nach dem Motto „die Spreu vom Weizen trennen“

Im Jahre 1732 verfasste Johann Gottfried Walther sein Werk „*Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*“ und beschreibt den Colascione wie folgt:

„... ein in Türcken, sonderlich beym Frauenzimmer, sehr gebräuchliches musicalisches Instrument von 2 bis 3 Saiten, dessen Corpus rund, wie eine Laute, aber ganz klein ist; der Hals hingegen, welcher in 16 Griffe abgetheilt, hat 6 Schuh⁽⁷⁾ in der Länge. Die Araber nennen es Dambura. Die Neapolitaner brauchen es sehr starck, und tractiren die Saiten mit einem Plectro, oder mit einer Feder.“

Interessant ist, dass Michael Praetorius im „*Syntagma musicum*“ Band II aus dem Jahre 1619 mit keinem Wort den Colascione erwähnte, obwohl er ihn zeitlich hätte kennen müssen. Zu dieser Zeit war das Instrument schon in Italien und auch in Frankreich bekannt. In seinem Buch hatte er die Wertung des in seiner Epoche bekannten Instrumentariums aus der Sicht des Hofmusikers vorgenommen und eine klare Trennung zwischen am Hofe benutzten Instrumenten und den Volksmusikinstrumenten gemacht. Doch warum fand der Colascione dann als Volksmusikinstrument keine Beachtung? Der Ursache kann eigentlich nur darin bestehen, dass das Instrument in Deutschland möglicherweise noch unbekannt war.

In Deutschland hatte der italienische Colascione nie eine Verbreitung gefunden. Dafür bildete sich im 17. Jahrhundert eine andere Art von Basslaute heraus die mit großem Korpus, breiterem, aber kürzerem Hals, geschweiften Geigenkragen und fünf bis sechs Saiten oder Doppelchören ausgestattet war. Nach Sachs war sie eine Mischung aus der fünfsaitigen Mandora und eben dem italienischen Colascione. Sie trägt den Namen Galichon⁽⁸⁾ oder auch Große Mandora. Die Stimmung der sechssaitigen Instrumente war D-G-c-f-a-d‘.

Doch dieses Instrument ist nicht Thema dieser Arbeit.

Nach seiner Blütezeit um 1650 bis 1770 nahm die Bedeutung des Colascione sehr rasch ab und war nach 1770 den Druck der Streichinstrumente nicht mehr gewachsen. In Deutschland ist der Colascione als Gattungsbegriff, also auch in der deutschen Ausführung, dem Galichon im 19. Jahrhundert in Vergessenheit geraten. Die italienische 2-4-saitige Variante war hier ohnehin nicht gebräuchlich. In einem

⁷ Schuh (oder Fuß) in Sachsen 283,19 mm (1871/1875), davor weit mehr differenziert
Hier also 6 Schuh ca. 170 cm!!!

⁸ Auch Colachon (franz.), Gallishone (Fürst. Fürstenbergische Hofbibl.), Gallichon (Stadtarchiv Amberg), Gallichona oder Gallichone (Sächs. Landesbibl. Dresden) und Galizona (Prag)

Musikalischen Lexikon 1802 von H.C. Koch wird der Colascione und Galichon als „veraltetes Saiteninstrument in der Form einer alten Laute“ bezeichnet. Einzig in Italien, seinem Ursprungsland war dem Colascione ein längeres Bestehen beschieden. Als Volksinstrument hatte er den Untergang der Lauten überlebt und wurde sogar solistisch bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts gebraucht.

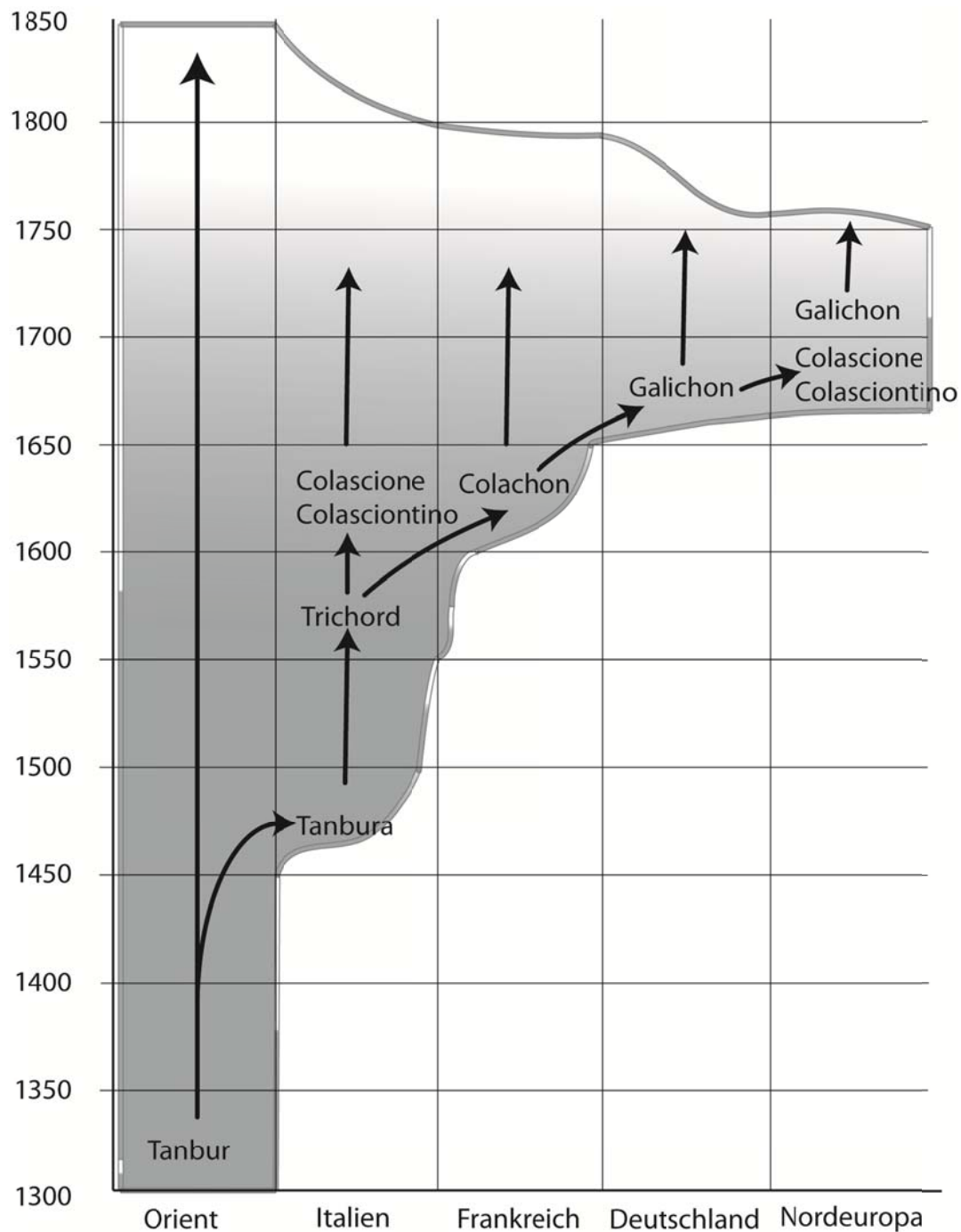


ABBILDUNG 12 ZEITLICHE UND ÖRTLICHE VERBREITUNG DES COLASCIONE NACH LÜCK

AUFBAU UND BAUFORMEN

Der Colascione, wie auch seine kleinere Ausführung der Colasciontino haben als Mitglieder der Lautenfamilie als Resonanzkörper eine typische bauchige Muschel, einen daran angesetzten Hals und an dessen freien oberen Ende eine Vorrichtung zum Befestigen und Spannen der Saiten. Diese grobe Beschreibung ist so allgemeingültig dass sie praktisch für eine Vielzahl von Saiteninstrumenten zutreffend ist. Verfeinert man diese Beschreibung so kommt man zu der folgenden Darstellung:

Das Korpus ist wie bei Lauten oder Mandolinen üblich aus mehreren Spänen aufgebaut. Auch die Spanzahl variiert von angefangen 5 Spänen bis über 25 Späne. Interessanterweise sind bei Colascionen Instrumente bekannt, bei denen die Spanzahl einen geraden Wert hat. Ein bei Lauten völlig unübliche Form, denn der Bau der Muschel beginnt praktischerweise immer mit einem Mittelspan an dem dann rechts und links abwechselnd weitere Späne angesetzt werden. Der Grund für diese Besonderheit könnte eventuell sein, dass einige Instrumente offensichtlich aus Laienwerkstätten stammen, was auch aus der groben Verarbeitung einiger Instrumente zu schließen ist. Zu belegen ist diese Annahme allerdings nicht.

Als Material für die Späne sind alle im Lauten- und später im Mandolinenbau übliche Materialien, wie Ahorn, Eibe und auch Elfenbein verwendet worden. Dazu kommen auch Hölzer wie Birne, Ceder und Nuss. Die teilweise verwendeten Zwischenadern sind aus Ebenholz oder geschwärzten Obstholz.

Bei einer Zahl von Instrumenten findet man Karniesleisten. Das sind praktisch Außenfutterleisten oder Reifchen, welche die Leimfläche zwischen Muschel- und Deckenkante vergrößern und zusätzlich die empfindliche Kante verstärken. Auch sind in der Mehrzahl die letzten Späne vor der Decke deutlich breiter gehalten als das bei Lautenmuscheln anzutreffen ist.

Die Form der Muschel ist birnen- oder tropfenförmig, teilweise mit einem nahezu kreisrunden Deckenumriss an der Unterkappe. Diese Form wie auch die breiteren letzten Späne sind auch im Mandolinenbau ganz typisch und sprechen für die Werkstätten in Süditalien, vornehmlich Sizilien. Die Tiefe der Muschel reicht von flachen Formen bis zu kreisrunden Querschnitten. Überhaupt ist eine Form mit ihrem tiefsten Punkt im unteren Bereich der Muschel und einem dann gleichmäßigen flachen Abfall der Linie zum Hals hin häufiger anzutreffen.

Mandolinentypisch sind auch die relativ breiten Endkappen bei einigen Instrumenten, speziell bei den kleinen Colsciontinos. Vergleicht man diese, so findet man Konturen

dieser Kappen, wie man sie bei Renaissance-oder Barocklauten nicht kennt, wohl aber bei Mandolinen.



ABBILDUNG 13 ENDKAPPEN ⁹⁾

Es wurden aber auch für den Lautenbau völlig unübliche Materialien verwendet. Ähnliches findet man auch bei anderen Arten von Musikinstrumenten, die sich in der Volksmusik verbreitet haben oder aus ihr stammen. So wurden dort häufig Materialien verwendet, die im Umfeld des Erbauers einfach zugänglich und gebräuchlich waren. Als Beispiel dafür besitzt die Universität Leipzig in ihrer Sammlung im Grassi-Museum ein Fragment eines Instrumentes, dessen Korpus aus der Schale eines Wasserkürbis bestand. Näheres dazu im Kapitel über die untersuchten Instrumente.

Auch in der Sammlung des Musikinstrumenten-Museum Berlin ist ein Colasciontino zu sehen, der als Korpus ein Schildkrötenpanzer besitzt. Instrumente dieser Art finden sich häufiger in außereuropäischen Kulturen.

Der Hals ist, wie schon erwähnt im Verhältnis zu den Korpusabmessungen sehr lang und bei einer Besaitung mit zwei bis vier Saiten sehr schmal. Bei einer durchschnittlichen Gesamtlänge vom 2,5 – 3,5 fachen der Korpuslänge sind bis zu 24 Bünde gesetzt worden. Das ermöglicht einen zu greifenden Tonumfang von bis zu zwei Oktaven je Saite. Bei den betrachteten Instrumenten bestanden die Halsbünde aus Darm allerdings müssen das nicht Originalmaterialien sein. Aber bei den zur gleichen Zeit gebauten Zupfinstrumenten waren Darmbünde üblich. Es ist allerdings fraglich, ob bei gleichzeitiger Verwendung von Metallsaiten den Bündeln ein langes Leben beschieden war. Ich konnte jedoch bei den genannten Instrumenten keine anderen Bundierungen finden.

Als Material für den Hals fanden sich die dafür üblichen Hölzer wie Pappel oder Obsthölzer und auch Ahorn. Häufig ist der Hals nur gebeizt und lackiert. Bei allen bis auf einem der untersuchten Instrumente sind die Griffbretter aufgesetzt und bestehen

⁹⁾ (links H528 Leipzig rechts MIR911 Nürnberg)

aus Ebenholz oder Pappel. Bei einem Instrument im Germanischen Nationalmuseum wurde auf ein aufgesetztes Griffbrett verzichtet. Bei diesem einfachen Colasciontino ist der Hals praktisch das Griffbrett. Das Instrument wird in einem späteren Kapitel vorgestellt.

Der Hals wurde entweder lautentypisch an der Muschel angeleimt und von der Muschelinnenseite mit Nägeln durch den Halsklotz gesichert oder wie bei dem eben genannten Instrument durch Einsetzen in ganzer Länge des Halsklotzes verbunden. Diese Aussagen gelten aber nur für die direkt von mir untersuchten Instrumente.

Die Wirbelkästen im Pandurinenstil sind bei den kleineren Instrumenten meistens aus dem Halsmaterial gearbeitet. Bei größeren Instrumenten ist der nach hinten geschwungene Wirbelkasten am Halsende angesetzt. Alle betrachteten Instrumente haben seitliche Steckwirbel.

Ein weiteres typisches Merkmal der Colascione ist die Form ihres oberen Abschlusses vom Wirbelkasten. Hier findet man mehr oder weniger verzierte Endplatten an einem nach vorn gebogenen Teil des Wirbelkastens, aber auch Schnecken und geschnitzte Tier- oder Frauenköpfen.



ABBILDUNG 14 VERSCHIEDENE WIRBELKÄSTEN⁽¹⁰⁾

Bei einer Laute würde die Frage nach dem Material der Decke keinerlei Diskussionen aufkommen lassen. Ein Nadelholz, vorrangig Fichte ist das übliche Deckenholz. Bei einigen Colascione verwendete man in Einzelfällen durchaus auch andere Materialien. Hölzer wie beispielsweise Weide oder Lärche, teilweise im Fladerschnitt sind belegt. Es liegt nahe, dass hier die Geschichte der Herkunft einen Einfluss auf die Auswahl der

¹⁰ Mezzo-Colascione Nr. 1567, Brüssel / Mezzo-Colascione MIR911, GNM / Colasciontino MS-170, Halle

Deckenhölzer hat. Noch heute werden für orientalische Musikinstrumente zum Beispiel Hölzer des Maulbeerbaums oder des Walnussbaums verwendet. Diese Tradition hatte sich bei der Italisierung erhalten. Einen gewissen Einfluss haben aber sicher auch wieder die Kenntnisse und Erfahrungen der Instrumentenbauer, da eine Reihe von Instrumenten ganz offensichtlich in Laienwerkstätten entstanden sind.

Bei allen untersuchten Instrumenten ist für die Befestigung der Saiten wie bei Lauten üblich ein Querriegel (Knüpfsteg) auf die Decke geleimt. Dieser Querriegel hat aber bei den Instrumenten nicht die „Normierung“ auf eine bestimmte Form erfahren sondern ist von Instrument zu Instrument sehr unterschiedlich gefertigt. Die Breite ist bei einigen Instrumenten nicht viel größer als es für die Befestigung der Saiten notwendig ist, andere haben Verlängerungen nach den Seiten, die flach auf die Decke auslaufen. Auch die Hinterkante ist teilweise weiter auf die Decke gezogen und bogen- oder muschelförmig gestaltet. Als Material wurde geschwärzte Birne, aber auch Knochen verwendet.

Allerdings ist speziell bei der Einschätzung von Stegen immer daran zu denken, dass dieses Element nicht Originalmaterial sein kann. Viele Instrumente sind in den Jahren restauriert oder „modernisiert“ worden. Der Steg war dabei ein häufiges Objekt einer Überarbeitung. So finden sich wie auch bei Lauten häufig Stege von Gitarren oder Gitarrenlauten auf den Instrumenten. Betrachtet man die noch existierenden Instrumente, so scheint es, dass Originalquerriegel bei nachweislich originalen Instrumenten eher sehr klein waren und keine langen Stegverlängerungen aufwiesen. Durch die geringe Saitenzahl und dem damit auch geringen Gesamtsaitenzug ist eine besonders große Leimfläche nicht notwendig. Außerdem bringt ein breiter Steg bei den kleinen, schmalen Decken eher den negativen Effekt einer nicht erwünschten zusätzlichen Versteifung an der Stegposition. Ein breiter Steg wirkt schnell wie ein zusätzlicher Deckenbalken. Auch ändert ein größerer Steg die Klangeigenschaften des Instrumentes in der Art, dass sich durch die größere Masse die Ein- und Ausschwingzeiten der Töne verlängern. Bei einem mit Metallsaiten bezogenen Instrument ist aber schon durch die größere Saitenmasse ausreichend Energie in der Saitenschwingung um einen lang anhaltenden Ton auch bei kleiner Stegmasse zu erzeugen. So macht ein kleiner Steg statisch und akustisch durchaus Sinn und dürfte eher für einen Originalzustand oder für eine gute Restaurierung sprechen.



ABBILDUNG 15 VERSCHIEDENE STEGFORMEN ⁽¹⁾

Die Verzierungen der Instrumente reichen von einfach gemachten Instrumenten für Straßenmusikanten bis zu Prunkinstrumenten, die wohl kaum zum Musizieren gedacht waren. Auch hier hatte sicher wie schon eben erwähnt die Qualifikation der Instrumentenbauer einen Einfluss auf die Ausführung. Aber diese Unterschiede finden sich wohl bei allen Instrumentenfamilien.

Dennoch gibt es immer wieder einheitliche Stilmerkmale, die sich dann nur in der Ausführung der Arbeit unterscheiden. So ein typisches Element ist die Verzierung des Schalllochs der Decke. Dieses sowohl akustisch notwendige wie auch gestalterisch wichtige Element ist bei allen betrachteten Instrumenten vorhanden. Bei einigen Instrumenten ist die Rosette sehr einfach und teilweise recht grob in die Decke geschnitten. Andere Instrumente tragen filigran eingeschnittene Arbeiten und wieder andere sind mit eingesetzten Rosetten die durchaus auch aus Pergament oder auch Papier bestehen können verziert. Eine Mehrstufigkeit wie man sie bei Barockgitarren oder Mandolinen findet, ist aber bei den betrachteten Instrumenten nicht zu finden. Einige Rosetten bestehen hingegen aus mehreren Lagen Pergament oder Papier, die unterschiedlich gestaltet, übereinander geleimt sind. Dies Technik findet man auch bei anderen Instrumenten wie zum Beispiel bei Cembali.



ABBILDUNG 16 VERSCHIEDENE ROSETTEN ⁽²⁾

¹¹ Mezzo-Colascione MIR912, GNM / Colasciontino E1563, Paris / Colascione H529, Leipzig

¹² Colasciontino E1563, Paris / Colascione H529, Leipzig / Mezzo-Colascione MIR911, GNM

Weitere Objekte einer Verzierung stellen Hals und Griffbrett dar. Wie auch bei Lauten werden gerne die Halsrückseiten mit Längsstreifen versehen. Dazu wird der ganze Halsrücken mit Ebenholz furniert, in das Streifen aus Elfenbein oder Knochen eingesetzt sind.

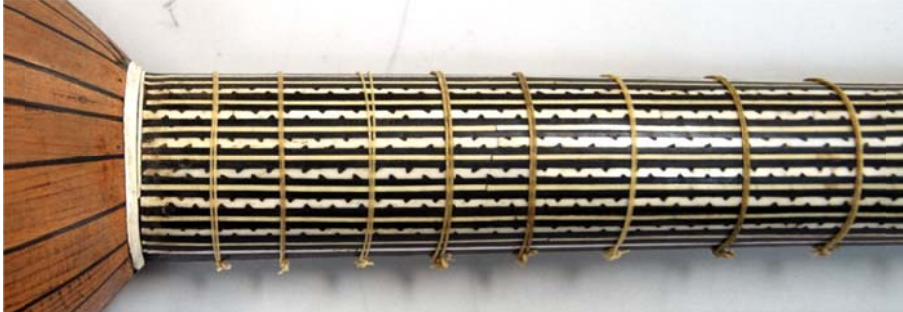


ABBILDUNG 17 HALSRÜCKSEITE COLASCIONTINO MS-170

Ein stark verziertes Griffbrett ist bei einem Colasciontino aus der Sammlung des Händelhauses Halle zu sehen. Das Griffbrett ist mit Ebenholz und Knochenadern belegt, die um einen Mittelstreifen mit kleinen Täfelchen aus Knochen mit verschiedenen eingravierten Szenen angeordnet sind. Diese Art der Verzierung ist auch noch an anderen Colasciontino zu finden. Ein weiteres Beispiel für ein stark verziertes Griffbrett findet man bei dem Instrument aus der Leipziger Sammlung H531.

Deckenverzierungen sind klanglich immer ein Problem, da sie sich negativ auf das Schwingungsverhalten auswirken können. Daher waren stark verzierte Instrumente häufig Objekte, die als Kunst- oder Prunkstücke in den persönlichen Sammlungen an Fürstenhöfen oder reicher Kunstsammler landeten. Bei einigen Instrumenten war es aber eine gebräuchliche Form der Verzierung. So sind Barockgitarren italienischer Instrumentenbauer sehr häufig mit Deckenintarsien aus Perlmutter, Elfenbein und Ebenholz versehen. Auch bei dem Instrument in Halle findet sich eine überaus reiche Verzierung. Näheres zu diesem Instrumente im Kapitel Colasciontino MS-170.

Ein bei Lauten typisches Merkmal sind Randeinlagen um die Decke, die neben der optischen Zierde durchaus auch eine Schutzfunktion für die empfindliche Fichtenholzkante hat. Bei den untersuchten Colascionen sind diese Kantenverstärkungen bis auf eine Ausnahme nicht zu finden. Bei dem Colasciontino aus der Sammlung des Händelhauses Halle ist eine Kante aus Knochen um die Decke in die Deckenkante eingelassen.



ABBILDUNG 18 DECKENRÄNDER⁽¹³⁾

Bei den Bauformen des Colascione kann man die Instrumente zunächst in zwei Arten einteilen. Das Unterscheidungsmerkmal dabei ist die Mensur oder auch die Gesamtlänge. In der folgenden Grafik sind die betrachteten Instrumente prozentual in ihrer Häufigkeit in vier Klassen dargestellt.

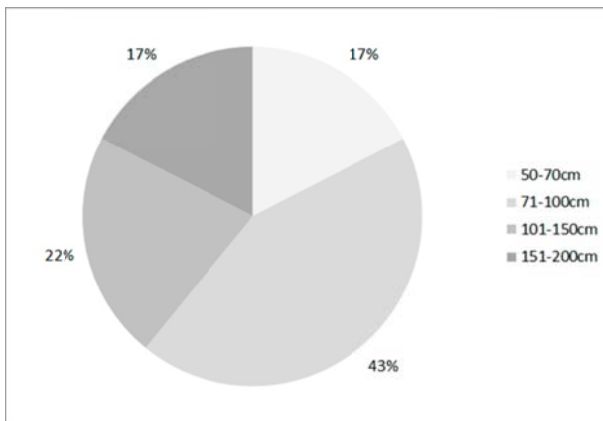


ABBILDUNG 19 PROZENTUALE VERTEILUNG DER GESAMTLÄNGE DER BETRACHTETEN INSTRUMENTE

Wie man sieht, wird ein großer Bereich von Instrumenten gebildet, die eine zwischen 50 und 100 cm liegende Gesamtlänge besitzen. Die dazugehörigen Mensurlängen betragen dabei ungefähr 40 bis 85 cm. Ein Instrument mit dieser kürzeren Gesamtlänge wird Mezzo-Colascione, Colasciontino oder Colascioncino genannt und ist die Diminutivform des Colasciones. Diese Instrumente eignen sich auf Grund ihrer Abmessungen dem Spiel auf Straßen und Plätzen und dürften damit häufig in der Volksmusik gebraucht worden sein. Sie sind trotz langem Hals robust genug, reisende Musikanten zu begleiten und auch unter einfachen Umgebungsbedingungen keinen Schaden zu nehmen.

Am anderen Ende der Längenskala finden sich Instrumente mit Dimensionen bis zu 200 cm. Der Einsatz dieser Instrumente ist zweifellos nur an Aufführungsorten möglich,

¹³ Colasciontino MS-170, Halle / Mezzo-Colascione MIR912, GNM

die der Kammermusik vorbehalten sein sollte. Leider fehlen über ihre Verwendung wie auch über die Spielweise jegliche Informationen. So können hier nur Vermutungen angestellt werden.

Dazwischen liegt noch ein Bereich mit Längen von 101 bis 150 cm. Diese Instrumente sind durch ihre Bassstimmung, vermutlich C – c – g und eventuell auch noch eine Oktave tiefer prädestiniert für die Ausführung des Generalbasses. Auch die Begleitung anderer Melodieinstrumente und der Gesangsstimme ist möglich und auch belegt. Näheres dazu im Kapitel Repertoire.

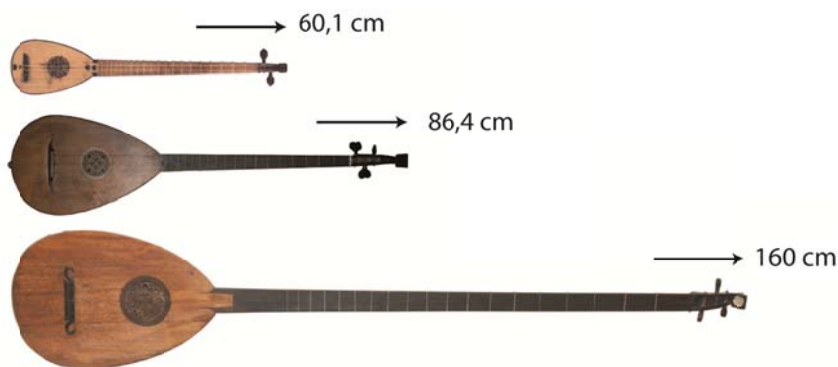


ABBILDUNG 20 INSTRUMENTENGRÖSSEN

Es gibt leider nicht viele Instrumente, die überlebt haben und es lässt sich auch nicht sagen, ob zum Beispiel besonders große Instrumente auch wirklich selten verwendet wurden oder ob viele von ihnen auf Grund ihrer Größe Beschädigungen erlitten haben und dadurch verloren gingen. Sicherlich waren aber die kleineren Instrumente allein durch ihre Verwendung in der Volksmusik in der Überzahl.

Alle Bemerkungen zur Form und dem Aufbau resultieren aus dem betrachteten Instrumentarium, deren Aufstellung im Anhang zu finden ist. Außerdem sind einige Instrumente nur in Fragmenten erhalten oder nicht im Originalzustand. Auch ist eine Reihe von Instrumenten zu einem späteren Zeitpunkt gebaut worden um die aufkommende Sammelleidenschaft des Bürgertums im 19. Jahrhundert zu bedienen. In jener Zeit sind viele der heute noch existierenden Sammlungen gegründet worden und die meisten noch existierenden Sammlungsobjekte in heutigen Museen stammen daher. In jener Zeit war es durchaus üblich, Instrumente „im Auftrag“ nachzubauen oder andere Instrumente „umzubauen“ um „ältere“ Instrumente dem Bedarf entsprechend bereit zu stellen.

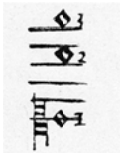
Diese Instrumente sind dann häufig nicht nur vom inneren Aufbau her falsch gebaut und teilweise überhaupt nicht spielbar sondern auch äußerlich nicht korrekt gemacht und so relativ leicht zu identifizieren.

BESAITUNG UND STIMMUNG

Zur Stimmung des italienischen Colascione gibt es mehrere Quellen.

Marin Mersennes erklärt dazu in seiner „*Harmonie universelle*“ (Paris 1636)

...Der Colascione hat nur zwei bis drei Saiten und ist ein vier bis fünf Fuß langes Instrument, das in Italien gespielt wird und dessen Akkord die Quintoktave ist, wie man auf dem neben der Abbildung befindlichen Noten sieht. Man kann es auch in einigen anderen Stimmungen spielen. Es sieht aus wie eine Laute und hat nur einen Hals, der sehr lang ist, um den drei Saiten Ausdehnung zu geben. Diejenigen, welche nur zwei Saiten aufziehen, stimmen es in der Quinte. Hier aber ist der Quint die Oktave zugefügt.“



Damit weist Mersenne dem Colascione folgende Stimmung zu:



Wie eine noch folgende Überschlagsrechnung zeigen wird, ist dies Stimmung durchaus plausibel, geht man von einer etwaigen Mensurlänge kleiner 85cm bei Verwendung der damals bekannten Saitenmaterialien aus. Für Instrumente mit längeren Mensuren war die Verschiebung um eine Oktave nach unten notwendig.

Auch Athanasius Kircher zeigt die gleiche Stimmung in seiner „*Musurgia universalis*“



Im Gegensatz dazu steht die Aussage von Georg Kinsky im „*Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Köln*“ (Cöln 1912), wonach die Stimmung in Quartan und zwar E – A – d erfolgte. Auch Curt Sachs und Hugo Riemann schließen sich dieser Meinung an. Belegbar ist diese Stimmung jedoch nicht.

So kann davon ausgegangen werden, dass die Stimmungen nach Mersenne und Kircher eher zutreffen werden.

Interessant ist dabei auch, dass man eine ähnliche Stimmung bei rezenten Instrumenten wiederfindet. So verwendet der indische Tanpura diese Stimmung, wie im Kapitel Rezentes Instrumentarium gezeigt wird. Als Saitenmaterial wurden vermutlich Darm- und Metallsaiten benutzt. Das entspricht den üblichen Materialien bei Zupfinstrumenten dieser Zeitepochen. In Europa sind Musiksaiten aus Eisen, Kupfer oder Silberdraht ab dem 14. Jahrhundert im Gebrauch. Im Jahre 1425 wird das Drahtziehen im „*Hausbuch der Mendelschen Zwölfbrüderstiftung zu Nürnberg*“ beschrieben. Bis zum 18. Jahrhundert kamen noch Messing und Golddrähte dazu. Ab dem 17. Jahrhundert waren die Drahtzieher in der Lage, Durchmesser von 0,12 - 0,13 mm zu erzeugen. Aber erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts existieren hochfeste Stahlsaiten.

Frühe Saiten hatten noch nicht die Zugfestigkeit heutiger Produkte, viel zu ungleichmäßig waren die Legierungen durch die Ausgangsmaterialien (Erze) und Verunreinigungen durch Schlacken und Werkzeuge. Auch der spätere Schmiedeprozess des Rohmaterialgußbarrens war noch nicht exakt kontrollierbar. Um diese Barren zu Saiten zu verwandeln, wurden diese im Handzug in Ziehsteinen mit immer kleinerem Durchmesser auf den Solldurchmesser gezogen. Dabei werden die Metallkristallbezirke gestreckt, gegeneinander verschoben und in der Zugrichtung ausgerichtet. Dieser Prozess ist maßgebend für die spätere Zugfestigkeit der Saite.

Darmsaiten waren schon sehr viel früher bekannt. Erste Darmsaiten entdeckte man im Grab des Musikers Harmosis, der zur Zeit der Königin Hatschepsut (1520 bis 1484 v. Chr.) lebte. In seinem Grab fand man eine Laute, auf der noch Original-Darmsaiten aufgezogen waren. Umspinnene Saiten kamen aber erst Mitte des 17. Jahrhunderts für Musikinstrumente in Gebrauch.

Zum Zeitpunkt des Baus und der Verwendung des Colasciones waren also Darmsaiten und blanke Metallsaiten bekannt und bei anderen Saiteninstrumenten im breiten Einsatz.

Eine kurze Überschlagsrechnung soll zeigen, welche Stimmung mit dem seinerzeit üblichen Saitenmaterial möglich war.

Dazu wurden folgende Annahmen getroffen:

Reißgrenze Darm: 240-250 Hz/m

Möglicher Minimaldurchmesser Darm (17.Jh): 0,4 mm

Möglicher Minimaldurchmesser Metallsaiten (17.Jh): 0,12-0,13 mm

Zur Vereinfachung wurde ein Stimmtone $a = 440$ Hz angenommen

Die Berechnungen wurden unter Zuhilfenahme der vereinfachten Formel nach Taylor durchgeführt.

$$f = \frac{1}{2l} \sqrt{\left(\frac{F}{m'}\right)}$$

Mit l = Saitenlänge
 F = Saitenzugkraft
 m' = Massebelegung der Saite

Beispiel Colasciontino

Kleinste Mensur: 60cm

Stimmung: $c - c' - g'$

Besaitung Darm:

Erreichbare Tonhöhe der offenen obersten Saite: ca. 410 Hz ($\text{fis}' - g'$)

Durchmesser der obersten Darmsaite $g' = 392$ Hz : ca. 0,4 mm

Durchmesser der tiefsten Darmsaite $c = 130,8$ Hz: ca. 1,04 mm

Besaitung Kupfer:

Durchmesser der obersten Cu-Saite $g' = 392$ Hz : ca. 0,15 mm

Durchmesser der tiefsten Cu-Saite $c = 130,8$ Hz: ca. 0,4 mm

Damit ist bei einem sehr kleinem Colasciontino die Stimmung nach Mersenne oder Kircher ($c - c' - g$) sowohl mit Darm als auch mit Kupfersaiten erreichbar. Für beide Materialien stellt der Ton der obersten Saite aber eine Grenze dar, was eigentlich ganz typisch für die Stimmpraxis bei Lauten war. So wurde die höchste Saite, die Chanterelle, jeweils bis knapp an die Reißgrenze des Saitenmaterials gezogen und damit die Grundstimmung des Instrumentes festgelegt.

Betrachtet man eine mittlere Mensur von 85 cm wie sie bei einem größeren Colasciontino oder kleinen Colascione finden kann, so zeigt sich, dass hier die Stimmung eine Oktave tiefer gelegen haben muss.

Mensur: 85cm

Stimmung: $c - c' - g'$

Besaitung Darm:

Erreichbare Tonhöhe der offenen obersten Saite: ca. 290 Hz ($\text{fis}' - g'$)

Durchmesser der obersten Darmsaite $g' = 392$ Hz : ca. 0,27 mm

Durchmesser der tiefsten Darmsaite $c = 130,8$ Hz: ca. 0,73 mm

Besaitung Kupfer:

Durchmesser der obersten Cu-Saite $g' = 392 \text{ Hz}$: ca. 0,1 mm

Durchmesser der tiefsten Cu-Saite $c = 130,8 \text{ Hz}$: ca. 0,28 mm

Für eine Mensur von 85 cm wäre eine Stimmung $c - c' - g'$ mit den zu jener Zeit zur Verfügung stehenden Saitenmaterialien nicht möglich gewesen. Die obersten Saite in c' wären zu dünn für beide Materialien.

Geht man von einer Stimmung von einer Oktave tiefer, also $C - c - g$ aus, so sind die verfügbaren Materialien wieder verwendbar.

Stimmung: $C - c - g$

Besaitung Darm:

Durchmesser der obersten Darmsaite $g = 196 \text{ Hz}$: ca. 0,54 mm (je nach Spannung)

Durchmesser der tiefsten Darmsaite $C = 65,4 \text{ Hz}$: ca. 0,1,46 mm

Besaitung Kupfer:

Durchmesser der obersten Cu-Saite $g = 196 \text{ Hz}$: ca. 0,21 mm (je nach Spannung)

Durchmesser der tiefsten Cu-Saite $C = 65,4 \text{ Hz}$: ca. 0,57 mm

Eine weitere Überschlagsrechnung zeigt, welche maximale Mensur unter der Annahme der Stimmung $C - c - g$ theoretisch möglich gewesen war. Für eine Darmsaite mit einem zur damaligen Zeit möglichen Minimaldurchmesser von 0,4 mm ist die maximale Länge auf ca. 115 cm begrenzt. Für Metallsaiten kann die Mensur aber durchaus auf knapp 180cm angesetzt werden, vorausgesetzt das Material gestattet die dazu notwendige Saitenzugkraft.

In einer letzten Rechnung möchte ich ergänzend zeigen, dass auch eine noch tiefere Stimmung um eine weitere Oktave nach unten möglich und bei den entsprechenden Mensurlängen auch sinnvoll wäre. Ob es diese Stimmungen gegeben hat, kann nicht belegt werden. Geht man aber von einer Verwendung des Colasciones als Generalbassinstrument aus und vergleicht die Mensurlängen mit typischen Theorbenstimmungen bei ähnlichen Messuren, so sind diese Überlegungen möglicherweise doch zutreffend.

Mensurlänge: 140 cm

Stimmung: $C1 - C - G$

Besaitung Darm:

Durchmesser der obersten Darmsaite $G = 98 \text{ Hz}$: ca. 0,6 mm

Durchmesser der tiefsten Darmsaite $C1 = 32,7 \text{ Hz}$: ca. 2 mm

Besaitung Kupfer:

Durchmesser der obersten Cu-Saite G = 98 Hz : ca. 0,25 mm

Durchmesser der tiefsten Cu-Saite C1 = 32,7 Hz: ca. 0,77 mm

Bei einer Darmbesaitung müsste bei den tiefen Saiten auf eine umspinnenes Material ausgewichen werden, das es aber Mitte des 17. Jahrhunderts gab und das auch auf anderen Bassinstrumenten eingesetzt wurde.

All diese Betrachtungen sollen aber nur als grobe Abschätzung angesehen werden, denn viel zu ungenau sind die Annahmen zu den Materialien. Es zeigt sich aber, dass die von Mersenne und Kircher aufgezeichneten Stimmungen durchaus auf Instrumenten mit den bekannten Dimensionen möglich waren.

SPIELTECHNIK

Über die Spieltechnik des Colascione zu sprechen bedeutet, die Spielhaltung, die Anschlagtechnik und die Grifftechnik zu betrachten.

Bei einem Zupfinstrument wie dem Colascione scheint es zunächst keinen Anlass zu geben, über die Spielhaltung viele Worte zu verlieren. Ein Instrument in der Größe einer Gitarre kann man im Sitzen, aufgelegt auf den Oberschenkeln oder um den Hals gehängt spielen. Man kann es auch frei gehalten oder an einem Band hängend im Stehen spielen. Auf der Straße und bei Festen zusammen mit anderen Musikern wird es bestimmt in der letzten Version gespielt worden sein. Aber wie die vorhergehenden Kapitel zeigten, ist der Colascione kein so einheitliches Instrument wie die Gitarre. Allein die unterschiedlichen Dimensionen der Mensur lassen an einer einheitlichen Spielweise zweifeln. Aber leider existieren nur sehr wenige Quellen, die verdeutlichen, wie diesen unterschiedlichen Formen in der Praxis Rechnung getragen wurde.

In einem Gemälde von David Allen „Sir John Halkett und seine Familie“ ist eine Frau dargestellt, die im Stehen eine Langhalslaute zum Tanz der Kinder spielt. Dass es dem Künstler nicht vorrangig um die exakte Darstellung des Instrumentes geht sagt schon der Name der Arbeit. Dennoch zeigt das Bild eine ganz typische Haltung zum Spiel einer Laute, getragen an einem Band über Hals und Schulter. Auch die Stellung beider Arme und Hände ist so authentisch dargestellt, dass selbst der Barregriff und die Abstützung des kleinen Fingers auf der Decke gut zu erkennen ist. All das verstärkt die Glaubwürdigkeit der Darstellung. Nebenbei verrät uns der Mahler, dass die Frau Linkshänderin ist.



Abbildung 21 David Allen: “Family of Sir John Halkett of Pitfirreane” 1781⁽¹⁴⁾



ABBILDUNG 22 DETAIL FINGERSTELLUNGEN

In einem weiteren Bild ist ein Spieler zu sehen, der ebenfalls im Stehen einen Colascione spielt, dabei aber eine ganz andere Ausrichtung des Instruments benutzt. Genau genommen zeigt es eine Haltung, wie man sie bei ganz frühen Bildern von Lautenspielern findet. Der Arm läuft dabei in einer Linie mit den Saiten und ein zwischen Zeigefinger und Daumen gehaltenes Plektrum streift die Saiten.

¹⁴ www.1st-art-gallery.com



ABBILDUNG 23 COLASCIONESPIELER (BLEISTIFT UND TUSCHEZEICHNUNG VON PIETRO LONGHI (1702-85))



ABBILDUNG 24 AUSCHNITT MIT FINGERHALTUNG

Interessant ist die Führung des Bandes vor dem Hals. Handelt es sich hier nur um eine Unachtsamkeit des Zeichners oder wurde das Instrument tatsächlich so gespielt? Auch dürfte es in dieser Haltung schwierig sein, die oberen Bünde nahe dem Wirbelkasten zu erreichen. Wieder ein Fehler in dieser Zeichnung? Andererseits sieht man sehr schön, wie die Saiten mit einem Plektrum angezupft werden.

In dem folgenden Bild auf einer Keramik ist eine Szene dargestellt, bei der ein sitzender Spieler eine Tänzerin auf einer Langhalslaute begleitet.



ABBILDUNG 25 TANPURA-SPIELER UND TÄNZERIN

Auch wenn dieses Instrument kleiner zu sein scheint, so ist in dieser Haltung der gesamte Spielbereich der Saite zu greifen. Die rechte Hand zupft die Saite in der Höhe des Halsansatzes, was einen wärmeren, grundtonigeren und intimeren Klang erzeugt. Dieser weichere Klang möge zu den geschmeidigen Bewegungen der Tänzerin passen, es ermöglicht aber auch die bequemere Nutzung des Griffbrettes über alle Bünde.

Auch heute noch spielt man die verwandten Langhalslauten, wie Tanbur, Baglama oder Saz im mittleren Osten und Zentralasien im Sitzen auf Kissen am Boden in einer ähnlichen Haltung wie auf der bemalten Keramik.

Auf dem Bild von Filippo Bonanni (Abbildung 11) findet sich die gleiche Spielhaltung wieder und auch hier sind trotz der Länge des Instrumentes alle Bünde erreichbar.

Würde der stehende Musiker im zweiten Bild das Instrument ebenfalls mehr in Mensurmitte anzupfen, so wären auch die oberen Bünde zu greifen, der Klang wäre aber ein anderer. So spielt er das Instrument mit einer Position der rechten Hand wie es bei Lauten gebräuchlich ist. Bequem nutzen kann er dabei aber nur die oberen Lagen. Aber vielleicht war das auch ganz üblich, obgleich das klanglich nicht vorteilhaft ist, außer man sucht genau diesen Klang. Wie bei allen ikonografischen Quellen stellt sich auch hier die Frage nach einer Fehlerhaftigkeit der Darstellung.



ABBILDUNG 26 SPIELHALTUNG MIT PLEKTRUMSPIEL

Bei allen bisherigen Darstellungen hatten die Instrumente noch Dimensionen, die im Bereich der Armspanne eines Spielers liegen und damit die bei Zupfinstrumenten bekannten Spielweisen ermöglichen. Nun gibt es aber in den Museen und Sammlungen Instrumente, die Längen von knapp zwei Metern aufweisen. Ein Beispiel ist der Colascione der Sammlung des Grassi-Museums in Leipzig, der eine Länge von 198 cm besitzt. Dieses Instrument wäre in keiner der üblichen Haltungen spielbar. In der mir bekannten Literatur über Colascione waren keine Vermerke über das Spiel derartig großer Instrumente zu finden. Stellt man allerdings den Vergleich mit anderen Saiteninstrumenten an die im tiefsten Bassbereich erklingen so findet man beim Kontrabass eine mögliche Spielweise. So wäre es doch durchaus denkbar, dass der Colascione auf dem Boden oder einen weichen Gegenstand abgesetzt wurde und die Saiten mit den Fingern wie beim Bass mehr in der Mitte der Saite gezupft wurden. Einen Beleg dafür gibt es nicht, allerdings wurde teilweise in Indien der Tanpura in senkrechter Haltung gespielt. Nun ist dieses Instrument nicht als Vorgänger des Colasciones zu sehen sondern als Verwandter, der sich wahrscheinlich parallel entwickelt hatte, doch ist die Art dieses große Instrument zu spielen bestimmt nicht nur auf Indien begrenzt gewesen.

Zur Technik der rechten Hand gibt es neben den oben schon gezeigten Bildern auch schriftliche Informationen, die auf eine auch bei anderen Zupfinstrumenten übliche Spielweise hindeuten.

Johann Gottfried Walter beschreibt in seinem Musikalischen Lexikon (Leipzig 1732) die Nutzung wie folgt:

„ ... in der Türckey, sonderlich beym Frauenzimmer, sehr gebräuchliches musicalisches Instrument von 2 bis 3 Saiten,... Die Neapolitner brauchen es sehr starck, und tractiren die Saiten mit einem Plectro, oder mit einer Feder... “

Auch der türkische Tambura wie auch alle anderen noch in den verschiedenen Kulturkreisen gespielten Langhalslauten, die im Kapitel Rezentos Instrumentarium kurz vorgestellt werden, sind mit einem Plektrum gespielt worden bzw. werden immer noch so gespielt.

Aus einer Beschreibung des Tambura-Spiels lassen sich mehr Details entnehmen. Hier eine kurze Zusammenfassung:

Zupfen der Saiten mit den Fingern (üblicherweise mit dem Daumen) für ein leises Spiel

Benutzung eines Plektrums für kräftige Töne

Es gibt zwei Arten der Anschlagtechnik mit dem Plektrum:

Das Zupfen

jeder Note wird einmal gezupft

Verwendung bei kurzen Noten oder beim Staccatospiel

Das Tremolo

Schnelle Wiederholung des Anzupfens einer Saite durch schnelle Drehung des Handgelenks im Auf- und Abschlag erzeugt einen dauerhaften langen Ton

Für lange Noten und Legatospiel

Diese aktuelle Beschreibung der Tambura-Spieltechnik zeigt eigentlich eine ganz normale Spielweise, wie man sie bei anderen Zupfinstrumenten auch anwendet. Insofern kann man mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass diese auch für den Colascione zutreffend war. Ein Gespräch mit einem Wiener Musiker, der einen Nachbau eines Colasciones spielt, bestätigt diese Annahme.

REPERTOIRE

Über das Repertoire eines Instrumentes zu schreiben, das hauptsächlich in der Volksmusik beheimatet war, ist schwierig. So hatte der italienische Colascione⁽¹⁵⁾, vertraut man den wenigen Quellen, seine Hauptverbreitung in der usuellen Musik der Straßen- und Volksmusikanten. Dieses musikalische Umfeld gilt allgemein auch noch für die heutigen Instrumente der Familie der Langhalslauten.

Erst im späten 19., Anfang 20. Jahrhundert wurde damit begonnen, Volksmusik schriftlich aufzuzeichnen. Für den Colascione kam dieses wissenschaftliche oder bildungsgetriebene Interesse leider zu spät. In der Zeit seiner Verbreitung wurde seine Musik nur mündlich und auditiv übermittelt. Mit dem Wandel der Kulturen verlor sich jeweils das zeitgenössische Repertoire und damit das Wissen über diese Musik und ihre Musizierpraxis.

Es gibt aber noch Möglichkeiten sich dieser Musik auf Umwegen zu nähern. Solch eine Quelle stellt die aktuelle Musik in Ländern dar, in denen noch ähnliche Instrumente gebräuchlich sind. In diesen Ländern, wie beispielsweise der Türkei oder den arabisch sprechenden Ländern des Nahen Ostens werden noch immer Zupfinstrumente gespielt, die Verwandte des italienischen Colasciones sind. Bei einem Versuch, Verlorengegangenes auf diese Weise wiederzuentdecken sollte allerdings beachtet werden, dass es im Laufe der Jahre immer zu Veränderungen in der Musik kommt. Bei einer mündlichen Weitergabe wird es mit der Anzahl der Übertragungen mehr und mehr Abweichungen vom Original geben. Auch persönliche Qualifikation und Können der Musiker bringen Veränderungen ein. Und letztendlich haben zeitgemäße Musikströmungen einen Einfluss auf die tradierte Musik. Ist man sich dieser Probleme bewusst, so lassen sich aus der Musik und dem Spiel der Musiker im Nahen Osten oder im Süden von Italien doch wertvolle Hinweise auf das Originalrepertoire gewinnen.

Der Colascione oder seine kleinere Ausführung, der Colasciontino waren in den Kreisen der Volksmusiker immer ein Instrument zur Begleitung von Gesang und anderen melodiefähigen Instrumenten wie dem Dudelsack, der Gitarre oder der Mandoline. Der Colascione bildete die Basslinie, auf der die Melodien der Stimme oder der Melodieinstrumente sich ausbreiteten, ähnlich dem Generalbass in der Kunstmusik.

¹⁵ Wenn nicht ausdrücklich vermerkt gelten alle Bemerkungen sowohl für den „großen“ Colascione wie für den kleinen „Colasciontino“



© Deutsche Fotothek - Preview Scan

ABBILDUNG 27 SUONATORI IN EINER ZEITGENÖSSISCHEN SKIZZE

Ein Beispiel sind die sizilianische Suonatori oder die Pifferari, die traditionell in kleinen Gruppen durch die Straßen ziehen und musizieren und dieses in der italienischen Traditionspflege auch heute noch tun.

Neben dem bekannten Schwerpunkt in der Volksmusik Italiens hat der Colascione aber auch seine Verbreitung in der Kunstmusik gehabt. Wenn auch nur wenige Belege dafür existieren so sind sie doch ein Beweis für die professionelle Nutzung. Der Colascione war ein Instrument, das sowohl im Orchester als auch als Soloinstrument verwendet wurde, und das nicht nur in Italien.

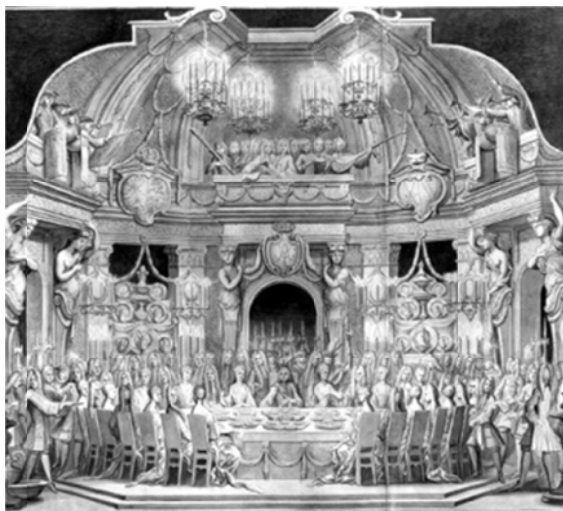
So schreibt Marin Mersennes in seinem Werk „*Harmonie universelle*“ (Paris 1636)

„Alle Instrumente, die nur ein, zwei oder drei Saiten haben, können dazu gehören (Colascione) oder zum Monochord: z.B. die verschiedenen Stockinstrumente, deren sich die Armen und Blinden bedienen, auf denen sie ein, zwei oder drei Saiten über einer Schweinsblase oder sonst einem Hohlkörper aufziehen, um so den Brummbass herzustellen, der von manchen auch der Bass von Flandern genannt wird und welchen sie der Geige, Cymbel und Trommel hinzugefügen, um die Harmonien zu verstärken.“

Mit den Worten „... um die Harmonien zu verstärken.“ nennt Mersenne eigentlich schon eine gebräuchliche Verwendung des Colasciones in der Musik. Diese Beschreibung deutet unmissverständlich den Einsatz als Bass-Stimme und als Fundament der Musik oder mit anderen Worten – als Generalbassinstrument an.

In der Zeit um das Ende des 16. Jahrhunderts entwickelte sich in Italien die Monodie oder auch *Seconda Pratica*, eine neue Art der Musik als Gegenstück zur Polyphonie. Das Charakteristische dieser Musik, deren Übersetzung aus dem Griechischen „Einzelgesang“ bedeutet, ist ein einstimmiger Gesang, ein Sologesang der nur von einer einfachen Instrumentalbegleitung unterstützt wird. Seinen Ursprung hatte die Monodie in den Kreisen der Florentiner Camerata, deren Ansinnen die Wiederbelebung der antiken Gesangspraxis des Sologesanges war. Monodische Musik sollte dabei das

Besondere der gesungenen Texte herausstellen, dessen Sinn und die damit verbundenen Gefühle betonen, Stichwort Affekte! Diesem Ziel ordneten sich die begleitenden Instrumente unter, indem sie dem Fluss der Worte folgten, diese hervorhoben und betonten. Diese Aufgabe wurde häufig einem Bassinstrument (Generalbass) übertragen.



© Deutsche Fotothek - Preview Scan

ABBILDUNG 28 COLASCIONE ALS ORCHESTERINSTRUMENT (OBEN AUF DER EMPORE)

Vertreter des monodischen Stils waren beispielsweise Claudio Monteverdi und Giuliano Caccini. Ihre Arbeiten führte die Monodie über Arien und Rezitative zu Oper und Oratorium.

Giuliano Caccini, geboren um 1545 in Rom und gestorben 1618 in Florenz war Komponist und Sänger am Hof der Medici in Florenz. Caccini selbst bezeichnete sich als den Erfinder des akkordbegleiteten Sologesangs. Er hatte sich besonders mit der Funktion des Basses in seinem Werk „Le nuove Musiche“ (1601) beschäftigt. Darin schreibt er bezüglich der Bassstimme an mehreren Stellen „die Verwendung des Chitarrone oder eines anderen Bassinstrumentes, das Akkorde zu spielen vermag“. Der Ansicht eines Wiener Musikers zufolge sind die Noten Caccinis hervorragend von einem Colascione zu spielen.

Für den Generalbass eignet sich dabei besonders eine Besaitung mit Darmsaiten, deren trockene aber kräftige Bassstimme hervorragend den Gesang unterstützt.

Werden auf das Instrument aber Metallsaiten aufgezogen, so bildet sich ein sehr zarter, fast sphärischer Klang heraus. Der Grund ist die dabei verwendete geringe Saitenspannung auf Grund des Saitenmaterials. Dieser ganz spezielle Klang harmoniert wunderbar zu den gefühlvollen Liedern Caccinis, wie beispielsweise zu seinem 1602 veröffentlichten „Odi, Euterpe, il dolce canto“.

Ob nun mit Darmbesaitung als kraftvolles Bassinstrument oder mit schwacher Metallbesaitung zur zarten Umspielung, der Colascione war ein Instrument, das als Begleitinstrument seinen Platz in der Kunstmusik hatte.

Dass der Colascione aber auch als reines Soloinstrument oder im kleinen „Kammerorchester“ gespielt wurde, ist eigentlich zu erwarten. Die Bestätigung erhält man zunächst aus Mersennes Buch *„Harmonicorum libri“*. So schreibt er dort:

„Darlegung der Gestalt und des Gebrauchs des Bichords und des Trichords oder Colaschons. Da das Instrument oft nur zwei Saiten besitzt, kann man es Bichord nennen; kommt wie hier eine dritte Saite hinzu, nennt man es Trichord. Am Hals unterscheidet man 16 Bünde, die auf der linken Seite durch Zahlen, auf der rechten Seite durch Buchstaben notiert werden.“

Es ist nicht verwunderlich, dass auf zwei Saiten so hervorragende Kantilenen gespielt werden können, da die beiden alleinigen Stimmen im unendlichen Duettgesang eine bewunderungswürdige Mannigfaltigkeit durch Synkopen, Fugen und Auszierungen zustande brachten. Und es gab nichts zweistimmiges, was auf diesem Instrument nicht hätte gespielt werden können. Man bedenke noch, dass eine einzige Saite alles umfasste, was die Griechen je nach ihrer Seelenstimmung ersannen, und wir wissen, welche wunderbaren Dinge sie auf der zarten Saite der Laute auszudrücken vermochten.“

Praktisch belegt wurden diese Worte durch die Aufzeichnungen über konzertierende Musiker, die den Colascione als Solo- oder Duo-Instrument verwendeten, beispielsweise durch die Brüder Colla aus Brescia. Leider ist sehr wenig über ihr Leben bekannt, außer dass sie in den Jahren 1725 und 1730 geboren wurden und dass einer von ihnen den Namen Demómenico Colla trug. Bekannt sind allerdings ihre Konzertreisen durch Europa und bekannt sind auch die Instrumente, mit denen sie ihre Konzerte aufführten.

„ Nach einer längeren Pause wird am nächsten Sonntag von zwei italienischen Musikern, den Brüdern Colla, ein Konzert aufgeführt, wo sie in höchster Vollendung zwei seltene Instrumente traktieren, Colascioncino und Colascione genannt, mit welchen sie sich bereits an allen Höfen Europas in vollkommener Weise hören ließen.“

Das Konzert wird in Verbindung mit Instrumental- und Vokalmusik durchgeführt, gemischt mit italienischen Arien, Konzerten und Sinfonien. „

So eine Ankündigung eines Konzertes am 27. Oktober 1771 in Stockholm [LÜCK].

Weitere Konzerte führten die Musikanten in den Jahren 1752 bis 1772 durch ganz Europa, so durch Österreich (1752), England (1753, 1756), Skandinavien (1763, 1771, 1772) und auch Deutschland. Dort gastierten sie im Jahre 1766. Von dieser Reise stammen wahrscheinlich auch die *„6 Sonate per Colascioncino di due corde“*.

Im gleichen Zeitraum wird von zwei weiteren Musikern, den Brüdern Merchi aus Neapel berichtet, die ebenso in Europa zu Konzerten unterwegs waren. Auch sie spielten bei ihren Auftritten den Colascione. Die Frankfurter Konzertchronik von 1713-1780 verzeichnet für das Jahr 1752 folgende Nachricht:

„die drey⁽¹⁶⁾ angekommenen Virtuosen, Messieure les Frères Merchi, kündigen auf den 18. August ein Concert an; sie werden sich auf zweyn noch gantz unbekanntten Instrumenten, nemlich: Cälisconoini und Mandolina, desgleichen mit einem Violoncello hören lassen.“

Eine gänzlich andere Rolle spielte der Colascione in der Commedia dell'Arte. Hier unterstützte er mit seinem exotischen Aussehen und Klang den komödienthaften Handlungsverlauf. Er verstärkte damit den bäuerlichen Charakter der Szenen. So wie die Commedia die Opera buffa beeinflusste, so fand auch der Colascione dort seinen Platz als Instrument der Schäfer und des Landvolkes. Als Beispiel sei hier die Opera buffa „Patro Calienno“ (1709) komponiert von Orefice und getextet von Mercotellis genannt. Hier singt der Titelheld eine Arie unter dem Balkon der von ihm angebeteten Menella und spielt dabei einen Colascione.



© Deutsche Fotothek - Preview Scan

ABBILDUNG 29 COMMEDIA DELL'ARTE

Ob nun direkt als Instrument der Süditaliener oder durch seine tiefen Basstöne als Anspielung auf den Dudelsack oder die Drehleier der Hirten, der Colascione wurde hierbei als „Effekt“-Instrument verwendet. Ganz typisch war die Pastorale als Gattung der Barockmusik, die sich auch dieser Wirkung des Colasciones vereinzelt bedient haben soll.

¹⁶ Die dritte Person neben den Brüdern Merchi ist nicht bekannt.

Eine andere Sichtweise auf die Musik des Colasciones findet man in deren Imitationen durch andere Musikinstrumente. Diese Werke lassen sich zwar nicht dem Repertoire des Colasciones zurechnen, doch liefern sie eine interessante Möglichkeit, etwas über die Musizierweise, den Klang und die Musik zu erfahren.

Alexander Silbiger beschrieb in seiner Arbeit *“Imitation of the Colascione in 17th-Century Keyboard Music”* das Problem, dass Instrumente der Volksmusik selten einen Zugang zur Kunstmusik fanden. Er sagte aber auch, dass sie von „höher entwickelten“ Musikinstrumenten nachgeahmt wurden und so indirekt den Einzug ihrer Musik in die spätere „Klassische Musik“ erlebten.

Ein schönes Beispiel für die Imitation ist ein Stück von Giovanni Girolamo Kapsberger, das er 1640 in seinem *„Libro IV d'intravolutura di Chitarone“* veröffentlichte. Das Stück trägt den Namen *“Colascione”* und ist eine Übertragung einer Spielweise des Colasciones auf den Chitarrone, ein für Kapsberger sehr typisches Instrument.⁽¹⁷⁾



ABBILDUNG 30 COLASCIONE (KAPSBERGER) - GESETZT FÜR GITARRE

Interessant ist die Stimmführung durch die parallel geführten Intervalle. Diese Technik, eigentlich ein Verstoß gegen die Regeln der Musiktheorie, ist ganz typisch für Quint-Ostinati in der Volksmusik aller Länder von der Vergangenheit bis zur Gegenwart. Kompositionen des 17. Jahrhunderts über ostinate Bässe haben eine enorme Spannung zwischen der gleichbleibenden Bassfigur und den darüber stattfindenden Variationen.

¹⁷ Kapsberger galt zwar als Virtuose auf der Theorbe, war aber ebenso auf der Laute, der Gitarre und der Trompete gebildet.

REZENTES INSTRUMENTARIUM

Eine Beschäftigung mit historischen Musikinstrumenten birgt immer das Problem, auf nicht genügend Quellenmaterial zurückgreifen zu können. Auch wenn genügend Material zur Verfügung steht, um Erkenntnisse über ein Instrument zu erlangen, so stellen rezente Instrumente und Instrumentalpraktiken eine wertvolle Quelle für instrumentenkundliche Betrachtungen dar. Aus dem Vergleich eines heutigen Instrumentariums und dessen Spielpraktiken mit historischen Instrumenten und deren Praktiken lassen sich gegebenenfalls Lücken anderer Quellen schließen oder deren Richtigkeit verifizieren. Aus diesem Grund werden in diesem Kapitel kurz Instrumente vorgestellt, die heutzutage in verschiedenen Ländern zu finden sind und die einen möglichen Bezug zu dem Thema dieser Arbeit haben.

Alle diese Instrumente basieren auf einer Langhalslautenform, die aus dem arabischen Mittelalter und Asien stammend schon von *al-Fārābi* (870 – 950), einem islamischen Philosophen beschrieben wurde. Im vorderen Orient und in den arabisch sprechenden Ländern Nordafrikas, auf dem ganzen Balkanraum, Griechenland, ganz Zentralasien und in Indien sind Instrumente dieser Familie noch heute in Benutzung. Je nach Ausführung und je nach Region tragen sie unterschiedliche Namen.

TAMBURA

Die Tambura¹⁸ ist die im Nahen Osten und Zentralasien verwendete Form der Langhalslaute. Die Halslänge variiert von 40 bis 120 cm, die Zahl der Bündel von 10 bis 24. Das Korpus ist in der bulgarischen Form eher flach und in der makedonischen Form bauchig und teilweise mit schönen Holzeinlagen verziert. Die Muschel ist gewöhnlich aus dem Holz des Maulbeerbaums, aber auch aus Walnuss oder Weißbuche gefertigt. Dabei kann die Form entweder aus einem Stück Holz ausgehöhlt sein oder aber sie ist aus einzelnen Spänen verleimt. Die Decke ist meistens oval mit offenen Schallöchern (türkische Form) oder mit einer Rosette versehen (arabisch oder kurdische Form). Teilweise ist sie in Abhängigkeit von der Region und den Fertigkeiten des Erbauers rechteckig, rhombisch oder trapezförmig.

Große Unterschiede gibt es in der Art der Besaitung. Die Anzahl der Saiten reicht von zwei Einzelsaiten bis drei Chören mit Dreifachsaiten. Auch die Stimmung variiert von Ort und Spieler. So gibt es Instrumente, die in Quarten, Quinten, Sechsten oder

¹⁸ Auch andere Namen je nach Region und Mundart: Tambur, Tanbur, Tunbur,

Oktaven gestimmt sind. Gespielt werden diese Saiten entweder durch Anzupfen oder Anreißen mit einem Plektrum. Die Tambura wurde in der Vergangenheit ausschließlich zur Gesangsbegleitung in der türkischen Kunstmusik verwendet. Auch heute noch findet man diese Zusammenstellung, aber die Mehrzahl der Instrumente spielt man nun in kleinen bis größeren Ensembles mit anderen, auch verschiedenen Instrumenten zusammen.



ABBILDUNG 31 TAMBUR MIT GESTOCHENEM KORPUS (LINKS) UND GESPANTEM KORPUS (RECHTS)

TAMBURICA

Eine Verwandte der Tambura im südslawischen und ungarischen Raum ist die Tamburica (Tamburizza). Dabei ist der Name nur ein Überbegriff für eine ganze Reihe von Volksinstrumenten dieser Region. Ihre Verwendung finden diese Instrumente ausschließlich in der Volksmusik in den Ländern Kroatien, Serbien, Ungarn und Slowenien, seit dem 19. Jahrhundert aber auch von den Burgenlandkroaten im Burgenland, in Südkärnten und Wien.

Die Tamburica stellt praktisch eine Familie von Zupfinstrumenten unterschiedlicher Tonlagen dar, ähnlich wie es bei den Lauten üblich ist. Die Bauformen sind regional unterschiedlich, man findet sowohl Gitarren-, Lauten- und auch Gambenformen.

Eine Unterteilung der Familie erfolgt nach ihrer Stimmung und Tonlage. Die Unterarten der Tamburica sind:

Für die Melodiestimmen

Bisernica oder Prim für die Oberstimmen

Brač für die mittlere Tonlage (identischer Aufbau wie die Tambura)

Čelo und Čelovič für lange kräftige Tonfolgen

und für die Begleitung

Bugarija oder Kontra für die Begleitung im Bass

Berda als Kontrabassstimme

Bei der Saitenanzahl und Stimmung gibt es zwei-, drei- und vierstimmige Instrumente, die in unterschiedlichen Stimmungen gebaut werden. Bei zweistimmigen Instrumenten finden sich jeweils zwei Doppelsaiten, die in Quinten (g – d oder c - g) oder einstimmig (alle Saiten der gleiche Ton) gestimmt sind.

Dreistimmige Instrumente mit drei Doppelsaiten sind in Quinten gestimmt (g – d – a oder c – g – d).

Bei vierstimmigen Tamburicas sind in der Regel nur die beiden dünnsten Saiten paarig, die anderen beiden sind Einzelsaiten. Ihre Stimmung erfolgt in Quartan.

Gespielt werden die Instrumente mit den Fingern oder mit einem Plektrum.



ABBILDUNG 32 FAMILIE DER TAMBURICA

TANPURA

Die Tanpura ist ein Namensvetter der Tambura, ein Zupfinstrument der klassischen indischen Musik. Die arabische Tambura ist ein möglicher Vorfahre, doch hat sich das Instrument im Laufe der Vergangenheit so verändert, dass sich Klang und Aufbau deutlich unterscheiden. Es ist eine Langhalslaute mit einem meist aus dem Holz des Brotfruchtbaumes geschnitzten tropfenförmigen Korpus mit einer Holzdecke und einem langen, schmalen Hals ohne Bünde.

Es lassen sich drei Formen unterscheiden, deren Merkmale sind:

Instrumental Tanpura

flaches Korpus

Länge zwischen 95 und 115 cm

meistens fünf dünne Metallsaiten, Grundton C, weitere Saiten in Quinte und Oktave

heller, obertonreicher Klang, zur Begleitung von Melodieinstrumenten

Female Tanpura

Bauchiges Korpus

Länge von 120 bis 130 cm

4 Saiten mit Grundton G, gleiche Stimmung wie oben

Begleitung von Sängerinnen

Male Tanpura

Bauchiges Korpus

Länge von 140 bis 150 cm

4 Saiten mit Grundton C, gleiche Stimmung wie oben

Begleitung von Sängern

Die Spielhaltung ist senkrecht, die Saiten werden ungegriffen gezupft.

SAZ ODER BAGLAMA

Die Saz oder Baglama, beide meinen das gleiche Instrument, ist eine türkische Langhalslaute, die im 14. Jahrhundert aufkam. Möglicherweise stammt sie von der Tambura, es könnte aber auch ein gemeinsamer Vorfahre bestehen. Das heutige Volksmusikinstrument besteht aus einem bauchigem Korpus, das aus einem Stück Holz ausgehöhlt wird oder aus mehreren einzelnen Spänen aufgebaut ist.

Auch die Saz gibt es in unterschiedlichen Größen. Die Kurzhals-Saz oder Cura, die mittelgroße Baglama mit einer Länge von ca. 120 cm und die große Divan Saz.

Die Besaitung besteht in der Regel aus 6-7 Saiten, die chörig eingesetzt werden. Die oberen beiden Chöre haben jeweils zwei Saiten, der untere Chor zwei bis drei Saiten. Gestimmt wird das Instrument in Quinten (a – d – e oder a – d - g), es existieren aber auch viele andere Stimmungen. Typischerweise wird die Melodie auf dem höchsten Chor gespielt, die beiden anderen Chöre werden offen als Begleitung gespielt oder aber sie spielen die Melodie der ersten Saite mit. Die Saiten werden sowohl gezupft als auch mit dem Plektrum angerissen. Häufig wird beim Spiel mit dem Fingern der Rhythmus auf der Decke mitgeschlagen.



ABBILDUNG 33 BAGLAMA

SETAR

Aus dem Iran stammt ein Instrument, das den Namen Setar trägt. Setar bedeutet übersetzt sinngemäß „drei Saiten“, heutige Instrumente tragen aber jetzt vier Einzelsaiten aus Stahl. Das Korpus ist in der Regel aus Einzelspanen vom Maulbeerbaum gefertigt, es gibt aber auch Instrumente, die aus einem Stück Holz ausgehöhlt worden sind.

Gestimmt ist das Instrument in $c - c' - g - c'$ und wird nur mit dem Fingern gespielt. Es ist ein typisches Instrument der iranischen Kunstmusik und wird dort solo oder zur Gesangsbegleitung gespielt.



ABBILDUNG 34 SETAR

DOKUMENTATION EXISTIERENDER INSTRUMENTE

aus Sammlungen der Museen Nürnberg, Halle und Leipzig

Die Abbildungen der Originalinstrumente aus dem Germanischen Nationalmuseum, dem Händelhaus Halle und dem Grassimuseum Leipzig wurden im Rahmen der Projektarbeit angefertigt.

GERMANISCHES NATIONALMUSEUM NÜRNBERG

MEZZO-COLASCIONE INV.Nr.: MIR911



ABBILDUNG 35 MEZZO-COLASCIONE MIR 911

Herkunft vermutlich Italien 19. Jh.

Muschel eventuell älter und möglicherweise von einem früheren Instrument stammend, mit mittelbrauner Lasur überstrichen, Korpuslasur in den Hals gestrichen
Spuren am Hals, Muschel, Endkappe und Wirbelkasten deuten auf gleiches Werkzeug (Zahnobel, oder grobe Ziehklinge) hin, eventuell Überarbeitung beim Umbau zum Colasciontino

15 Ahornspäne mit Ebenholzadern (oder geschwärzten Hartholz?), unterschiedlicher Breite, nicht gekehlt, Deckenspäne breiter, keine Karniesleisten

Muschelform im Querschnitt halbrund, im Längsschnitt gleichmäßig von Endkappe ansteigend und zum Halsklotz abfallend

Deckenumriss mit maximaler Breite in Steghöhe, dann gleichmäßig zum schmalen Hals abfallend, dadurch stark tropfenförmig

Endkappe aus Ahorn, sehr hoch (Mandolinentyp) mit verzierten Verlauf an der Unterseite, zur Decke in weichem Bogen auslaufend



ABBILDUNG 36 MUSCHEL SEITLICH



ABBILDUNG 37 ENDKAPPE



ABBILDUNG 38 HALSANSTZ

Decke zweiteilig asymmetrisch zur Diskantseite verschoben
Stärke am Rand und an der Rosettenkante 4,2 mm, vermutlich auch im Rest der Decke,
mittel- bis feinjähiges Nadelholz, dendrochronologische Untersuchung fehlt,
keine Randeinlage
zwei sehr breite Deckenbalken, einer oberhalb, einer unterhalb der Rosette
Decke hat Wurmgänge, die an der Oberfläche verlaufen und angeschnitten sind,
offensichtlich wurde ein Material verwendet, dass schon Wurmbefall hatte um ein
höheres Alter vorzutäuschen



ABBILDUNG 39 FRASSGÄNGE AN DER OBERFLÄCHE

Steg aus Obstholz (Birne?), mit drei Saitenbohrungen, in zwei bogenförmige Schweife auslaufend, am Ende mit flachen Knöpfen



ABBILDUNG 40 STEG MR911

eingesetzte Rosette, mehrlagig, aber nicht stufig, aus Papier mit zwei unterschiedlichen Lochdurchmessern gestanzte Grundebene, darauf eine Ebene mit einer Rasterstruktur, in Deckenebene eingesetzt auf der Decke um die Rosette ein zweilagiger Ring, unterer Ring innen und außen fein gezahnt, oberer Ring mit ausgestanzten Rhomben und Löchern

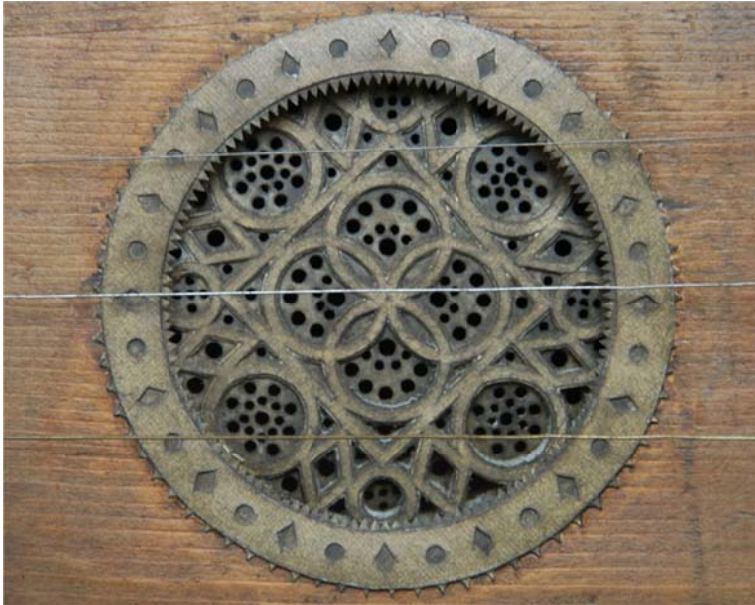


ABBILDUNG 41 ROSETTE MIR911

Hals und Wirbelkasten aus eine Stück Laubholz (Pappel?) grob gearbeitet, letztes Stück am Wirbelkasten angesetzt (Reparatur?)

Hals in den Halsklotz eingesetzt, mit weichem Übergang in die Muschelform schwarz gefärbt

asymmetrischer Halsquerschnitt mit Schwerpunkt zur Basseite

kein aufgesetztes Griffbrett sondern Halsoberfläche genutzt, Darmbünde, Obersattel aus Knochen auf den Hals aufgeleimt, keine Deckenbünde

Wirbelkasten in Form des Pandurinentyps gestochen, nach hinten geschwungen mit Gegenschwung zur einer nichtverzierten Stirnplatte, wie Hals schwarz gefärbt

drei Wirbel in Herzform, sehr grob geschnitten



ABBILDUNG 42 WIRBELKASTEN MIR911

Bezeichnung des Instrumentes	Colasciontino oder Mezzo-Colascione
Herstellungszeit und -ort, Erbauer, Herstellerschule	unbekannt, vermutlich süditalienische Arbeit
Signaturen vom Hersteller (Zettel, Brandstempel)	keine Zettel sichtbar
Herkunft	Sammlung hist. Musikinstrumente v. Dr. Dr. c. Ulrich Rück, Nürnberg
Eigentümer Inventarnummer	Germanische Nationalmuseum Nürnberg MIR911
Mensuren	
Mensur , Saitenmensur (#1)	631
Länge der ungegriffenen Saite (Diskant)	632
Halsmensur (Abstand zw. Sattel und Korpusrand)	416
Anzahl der Saiten	3
Anzahl der Chöre	Einzelsaiten
Saitenzahl pro Chor	-
Saitenabstand gesamt (#6) zwischen 1. – n. Saite (Chormitte) am Obersattel	14,5
Saitenabstand im Chor am Obersattel	-
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chormitte) am Steg	37
Saitenabstand im Chor am Steg	-

Saitenmaterial (nur bei Originalmaterial)	Metall
Saitenlage am 1. Bund	0,3
Saitenhöhe am Hals-Korpusübergang Diskant Bass (auf Griffbrett)	5
mittlere Saitenhöhe über der Decke vor dem Steg	8
Diskantreiter	nicht vorhanden
Mensur	
Bassreiter	nicht vorhanden
Anzahl der Saiten/Chöre	
Mensur	
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chor) am 2. Obersattel	
Theorbierung	nicht vorhanden
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chor) am Obersattel	
Saitenlage über Griffbrett am Obersattel der Spielmensur	
Saitenlage über Deckenrand	
Saitenmaterial (nur bei Originalmaterial)	
Stimmung	
Weitere Messuren (Unterteilungen)	nicht vorhanden
Griffbrett	
Material	Laubholz (Pappel), geschwärzt (Halsobenseite = Griffbrett)
Griffbrettform	eben
Wölbungshöhe am Obersattel	-
Wölbungshöhe am GB-Ende	-
Griffbrettlänge vom Obersattel (0.ter Bund) (#2)	418
Griffbrettbreite am Obersattel	23,2
Griffbrettbreite unten am Ende	37,2
Lage des Oktavbundes bzw. Nummer des Bundes am Korpusrand	18. (letzter) Bund 12mm vor Deckenkante 20. Bund am Muschelrand (nicht vorhanden)
Griffbretthöhe (-stärke) am Obersattel	Griffbrett ohne Trennung vom Hals
Griffbretthöhe am Deckenrand	
Verzierungen	keine
Bünde	
Material (Griffbrett/Decke)	Darm, keine Deckenbünde
Anzahl (Griffbrett/Decke)	18 Bünde

Anbringungsart (#3)	einfach gebunden					
Bundbreite (wenn abweichend von Griffbrettbreite)	-					
Bundabstände (vom Obersattel)	I.		II.		III.	
	IV.		V.		VI.	
	VII.		VIII.		IX.	
	X.		XI.		XII.	
	XIII.		XIV.		XV.	
Bundbreiten	I.		II.		III.	
	IV.		V.		VI.	
	VII.		VIII.		IX.	
	X.		XI.		XII.	
	XIII.		XIV.		XV.	
Obersattel						
Obersattelbreite (rechtwinklig zur Besaitung)	23					
Obersattellänge	3,9					
Obersattelhöhe Diskantseite	1,2 (auf Griffbrett /Hals aufgeleimt, nicht eingesetzt)					
Obersattelhöhe Basseite	dito					
Material Obersattel	Knochen					
Bassreiter	nicht vorhanden					
Obersattelbreite						
Material						
Theorbierung	nicht vorhanden					
Obersattelbreite						
Höhe über Oberseite Halsverlängerung						
Material						
Korpus						
Muschel						
Formart / Gestalt	Birnenförmig, Querschnitt annähernd halbrund					
Gesamtlänge des Instruments einschl. Sattelknopf)	864					
Korpuslänge (in der Regel Deckenlänge)	305					
max. Korpusbreite	208					
Lage von unten	100					
Korpushöhe	118					
Lage von unten	100					
Anzahl der Späne	15					
Material	Ahorn ?					
Spanbreite maximal	38 Deckenspan, sonst 22					
Spanstärken	?					
Zwischenspäne, Material	1,0 Ebenholz, oder Hartholz geschwärzt					
Endkappe						
Material	wie Späne					

Zwischenspäne in der Endkappe	nicht vorhanden			
Maximale Höhe	52			
Länge	342			
Dicke	1,6			
Form der Kappenenden	rund auf Deckenebene auslaufend			
Halsklotz Material und Form Dimensionen	?			
Endknopf Material und Form Dimensionen	rund Durchmesser 15 x H 8,5			
Lackierung	Schellack			
Decke				
Material	Fichte ?			
Deckenlänge (wenn nicht mit Korpuslänge identisch)	302			
Deckenbreite(wenn nicht mit Korpuslänge identisch)	s.o.			
Deckenstärke (auch Link auf Datei)	4,2 am Rand und Rosette			
Wölbungstiefe der Decke	0			
Bebalkung (auch Link auf Datei)	?			
Dekor	schlicht			
Randeinlagen / Zierspäne	keine Randeinlage			
Schalllöcher				
Schallochform und Anzahl	rund, 1			
Schallochlänge/-breite	52,5			
Schallochlage (Rand gemessen von unten)	175			
Verhältnis zur Korpusbreite				
Verhältnis zur Mensur				
Schallocheinfassung	Pergament oder Papier (2 Schichten)			
Rosetten	Pergament oder Papier, einstufig mit 3 Schichten			
Oberflächenbehandlung	?			
Hals				
Material				
Halsprofil am Wirbelbrett/-kasten am Halsansatz	halbrund mit leichter Verlagerung der Höhe zum Bass halbrund halbrund			
Halslänge	wie Halsmensur			
Halsstärke	am 1.Bund	18,8	Halsmitte	16
	am Halsfuß	26,5 in Muschel übergehend		
Halsbreite am Wirbelkasten	wie GB			

am Halsansatz	
Hals-Kopfwinkel (Wirbelbrett, Wirbelkasten) (#5)	
Stellung des Halses zur Deckenebene in Saitenebene seitlicher Winkel	gerade
Hals-Korpusverbindung	stumpf geleimt ?
Hals-Wirbelbrett/-kastenverbindung	einteilig
Dekor	kein
Theorbierung	nicht vorhanden
Material	
Dimensionen Länge von Obersattel zu Obersattel Breite am Hals Stärke am Hals Breite am oberen Wirbelkasten Stärke am oberen Wirbelkasten	
Wölbung Oberseite/Unterseite am Hals am obere Wirbelkasten	
Dekor	
Befestigung für Gurt	
Wirbelkasten	
Material	wie Hals, aus dem Hals gearbeitet
Form/Gestalt	nach hinten gebogener Wirbelkasten mit nach vorn auslaufendem Endstück mit Kopfplatte - Pandurinentypus
Dimensionen Länge Breite am Halsansatz außen Breite am Halsansatz innen Breite am Ende außen Breite am Ende innen Höhe am Halsansatz Höhe am Ende	134 ab Mensurende 23,2 10 21,0 10 19
Unterseite Material	
Dekor	Kopfplatte ohne Verzierung (n.Org.)
Diskantreiter	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Wirbelkastenoberkante	
Bassreiter	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Wirbelkastenoberkante	

Breite maximal	
Winkel zur Wange des Wirbelkastens	
Zweiter Wirbelkasten	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Halsverlängerung	
Wirbel	
Wirbelform	3 seitliche Steckwirbel, Herzförmig, grob geschnitten
Material	
Steg	
Stegform	Knüpfsteg m. Stegflügeln
Stegflügel	in runde Enden (Knöpfe) auslaufend
Material	Birne ?
Dimensionen	
Länge	122,5 (über Stegflügel), sonst 53,6 Oberseite
Breite Bass	12,8
Breite Diskant	12,3
Höhe Bass	10,4
Breite Diskant	10,1 10,0
Steglage (gemessen von Korpuskante unten)	88,5 bis Stvk
Art der Saitenaufhängung	Knüpfsteg
Anmerkungen / Kommentare	
Umbauten am Instrument	Steg, Wirbelkasten letztes Stück hin zur Kopfplatte n. Org.
Erhaltungszustand/ konservatorische Aspekte	
Zubehör	
Sonstiges	zuletzt in der Sammlung Rück ¹⁹⁾
Abbildungsnachweis	
Literaturhinweise/Quellen	
Temperatur / rel. Luftfeuchte	
Vermessung durchgeführt von	Dieter Schossig
Datum der Messungen	26.10.2010
	(alle Angaben, wenn nicht anders angegeben in mm)

¹⁹⁾ Ulrich Rück (1882-1962) zusammen mit seinem Bruder Wilhelm Rück (1849-1912) Nürnberger Musikinstrumentensammler, Naturwissenschaftler und Klavierhändler. Machte sich auch einen Namen mit bedeutenden Restaurierungsarbeiten und seiner Förderung der Musikaufführung auf historischen Instrumenten. Die Sammlung ging nach den Tode Ulrich Rück's an das Germanische Nationalmuseum Nürnberg

MEZZO-COLASCIONE INV.NR.: MIR912



ABBILDUNG 43 MEZZO-COLACIONE MIR 912

Herkunft vermutlich Italien 19. /20. Jh, aber höchst fraglich

im Instrument ein gedruckter Zettel mit einem Ornament, umgeben von gedruckten lateinischen Texten, eine schwach, stark vergilbte Schrift zeigt den Text:

„... Saluzzo ar...90..“



ABBILDUNG 44 ZETTEL MIR912

nach Lütgendorff ist der Ort Salluzo mit der Instrumentenbauerfamilie Cappa verbunden

Giuseppe Francesco Cappa – 1640

Goffredo Cappa, geb. 1644, gest. 1717

Gioacchino und Giuseppe Cappa (Söhne von Goffredo Cappa ?)

Würde diese Kennzeichnung stimmen, so wäre das Instrument oder zumindest die Muschel Ende des 17. Jahrhunderts zu datieren. Da aber Cappa, der als bester Schüler von Nicolo Amati galt, schon zu Lebzeiten sehr berühmt war, wurden später viele Instrumente mit gefälschten Zetteln versehen. Diese Vermutung liegt auch bei diesem Instrument sehr nahe, da Fakten gegen das bezeichnete Alter sprechen. Das Instrument stammt ursprünglich aus der Sammlung der Familie Rück in Nürnberg. Die Sammlung und damit auch dieses Instrument wurde Mitte des 20. Jh. an das Germanische Nationalmuseum übergeben. Noch vor der Übergabe im Jahre 1933 ist es von O. Marx und G. Wunderlich im Auftrag von Ulrich Rück „aufgearbeitet“ worden. Dabei wurden die folgenden Arbeiten durchgeführt:

Decke ersetzt (wahrscheinlich auch geänderte Bebalung)

Steg erneuert

Karniesleisten angesetzt

Griffbrett erneuert

Obersatte erneuert

Somit kann über den Originalzustand wenig ausgesagt werden, auch besteht theoretisch die Möglichkeit, dass das Instrument für die Sammlung Rück aus dem Korpus einer Diskantlaute zur Mezzo-Colascione gearbeitet wurde.

Muschel aus 15 Spänen Nussbaumholz mit Ebenholzzwischenadern (oder geschwärztes Hartholz), Deckenspäne wesentlich breiter, ansonsten Späne ungleichmäßig gefertigt, zur Mittelachse(!) zulaufend, nicht gekehlt

Muschelquerschnitt ganz leicht mittig abgeflacht, Längsschnitt höchste Stelle vor dem Steg, von da zur Unterkante schräg abfallend, zum Halsklotz sehr flach abfallend (ausgeprägte Tropfenform)

Deckenumriss mit nahezu kreisrunder Unterkante, größte Breite oberhalb des Steges, dann flach zum Hals abfallend (Tropfenform)

Lackierung mit Schellack, vom Hals nach dem Ansetzen auf die Muschel übergestrichen
angesetzte Karniesleisten beidseitig

Endkappe aus zwei Spänen des Muschelholzes mit zwischengelegter schwarzer Ader,
Enden in die Karniesleisten übergehend, stumpf anstoßend



ABBILDUNG 45 MUSCHEL MIR 912

Decke zweiteilig symmetrisch aus feinjähri-gen Nadelholz, Stärke am Rand ca. 2.0-2.5 mm

drei Deckenbalken, einer oberhalb, zwei unterhalb der Rosette, in Futterleisten verzapft
keine Randeinlage aber schmale Griffbrettspitzen aus Ebenholz

Steg aus Obstholz (Birne?), mit drei Saitenbohrungen, 10 mm hoch, sehr breit mit zwei
kurzen nach unten laufenden Schweife, am Ende mit flachen Knöpfen

geschnittene Rosette, Balkenmuster mit rankenden Zweigen mit Blättchen, in der Mitte
sechsbliättrige Blüte

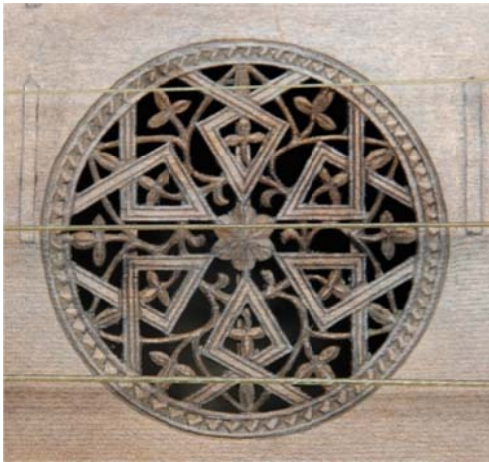


ABBILDUNG 46 ROSETTE MIR 912

Hals und Wirbelkasten aus eine Stück Laubholz, asymmetrischer Halsquerschnitt mit
Schwerpunkt zur Basseite, in der Längsachse in der Mitte geringste Stärke

aufgesetztes Griffbrett aus Ebenholz, Darmbünde, Obersattel aus Knochen an die
Hinterkante des Griffbretts auf den Hals aufgeleimt, keine Deckenbünde

Wirbelkasten in Form des Pandurinentyps gestochen, nach hinten geschwungen mit
Gegenschwung zur Stirnplatte, diese mit Intarsie (Birne) und Ebenholzrand,
Wirbelkasten wie Hals schwarz gefärbt

drei Wirbel aus Buchsbaum (2) und Pflaume (1)



ABBILDUNG 47 WIRBELKASTEN MIR 912

Bezeichnung des Instrumentes	Colasciontino oder Mezzo-Colascione
Herstellungszeit und -ort, Erbauer, Herstellerschule	18.Jh?, vermutlich süditalienische Arbeit
Signaturen vom Hersteller (Zettel, Brandstempel)	gedrucktes Ornament mit rötlich gedrucktem Text ...Salluzo ar ...
Herkunft	Sammlung hist. Musikinstrumente v. Dr. Dr. c. Ulrich Rück, Nürnberg
Eigentümer Inventarnummer	Germanische Nationalmuseum Nürnberg MIR912
Mensuren	
Mensur , Saitenmensur (#1)	727
Länge der ungegriffenen Saite (Diskant)	727
Halsmensur (Abstand zw. Sattel und Korpusrand)	477
Anzahl der Saiten	3
Anzahl der Chöre	Einzelsaiten
Saitenzahl pro Chor	-
Saitenabstand gesamt (#6) zwischen 1. – n. Saite (Chormitte) am Obersattel	22,5
Saitenabstand im Chor am Obersattel	-
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chormitte) am Steg	53,5
Saitenabstand im Chor am Steg	-
Saitenmaterial (nur bei Originalmaterial)	Darm
Saitenlage am 1. Bund	2,2 hohe Saite, 2,5 tiefe Saite
Saitenhöhe am Hals-Korpusübergang Diskant Bass (auf Griffbrett)	6,5
mittlere Saitenhöhe über der Decke vor dem Steg	8
Diskantreiter	nicht vorhanden
Mensur	
Bassreiter	nicht vorhanden
Anzahl der Saiten/Chöre	
Mensur	
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chor) am 2. Obersattel	
Theorbierung	nicht vorhanden
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chor) am Obersattel	
Saitenlage über Griffbrett am Obersattel der Spielmensur	
Saitenlage über Deckenrand	
Saitenmaterial (nur bei Originalmaterial)	
Stimmung	
Weitere Mensuren (Unterteilungen)	nicht vorhanden

Griffbrett																															
Material	Ebenholz, (n.Org.)																														
Griffbrettform	eben																														
Wölbungshöhe am Obersattel	-																														
Wölbungshöhe am GB-Ende	-																														
Griffbrettlänge vom Obersattel (0.ter Bund (#2))	464																														
Griffbrettbreite am Obersattel	28,8																														
Griffbrettbreite unten am Ende	54,6																														
Lage des Oktavbundes bzw. Nummer des Bundes am Korpusrand	18.-19. Bund an der Muschelkante																														
Griffbretthöhe (-stärke) am Obersattel	2,1																														
Griffbretthöhe am Deckenrand	2,1																														
Verzierungen	keine																														
Bünde																															
Material (Griffbrett/Decke)	Darm, keine Deckenbünde																														
Anzahl (Griffbrett/Decke)	Bünde nicht komplett																														
Anbringungsart (#3)	Doppelt gebunden																														
Bundbreite (wenn abweichend von Griffbrettbreite)	-																														
Bundabstände (vom Obersattel)	<table border="1"> <tr> <td>I.</td> <td></td> <td>II.</td> <td></td> <td>III.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>IV.</td> <td></td> <td>V.</td> <td></td> <td>VI.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>VII.</td> <td></td> <td>VIII.</td> <td></td> <td>IX.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>X.</td> <td></td> <td>XI.</td> <td></td> <td>XII.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>XIII.</td> <td></td> <td>XIV.</td> <td></td> <td>XV.</td> <td></td> </tr> </table>	I.		II.		III.		IV.		V.		VI.		VII.		VIII.		IX.		X.		XI.		XII.		XIII.		XIV.		XV.	
I.		II.		III.																											
IV.		V.		VI.																											
VII.		VIII.		IX.																											
X.		XI.		XII.																											
XIII.		XIV.		XV.																											
Bundbreiten	<table border="1"> <tr> <td>I.</td> <td></td> <td>II.</td> <td></td> <td>III.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>IV.</td> <td></td> <td>V.</td> <td></td> <td>VI.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>VII.</td> <td></td> <td>VIII.</td> <td></td> <td>IX.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>X.</td> <td></td> <td>XI.</td> <td></td> <td>XII.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>XIII.</td> <td></td> <td>XIV.</td> <td></td> <td>XV.</td> <td></td> </tr> </table>	I.		II.		III.		IV.		V.		VI.		VII.		VIII.		IX.		X.		XI.		XII.		XIII.		XIV.		XV.	
I.		II.		III.																											
IV.		V.		VI.																											
VII.		VIII.		IX.																											
X.		XI.		XII.																											
XIII.		XIV.		XV.																											
Obersattel																															
Obersattellänge	29,8																														
Obersattellänge	5,5																														
Obersattelhöhe Diskantseite	5,4																														
Obersattelhöhe Basseite	6,4																														
Material Obersattel	Knochen																														
Bassreiter	nicht vorhanden																														
Obersattellänge																															
Material																															
Theorbierung	nicht vorhanden																														
Obersattellänge																															
Höhe über Oberseite Halsverlängerung																															
Material																															
Korpus																															
Muschel																															
Formart / Gestalt	birnenförmig, Querschnitt annähernd halbrund																														

Gesamtlänge des Instruments einschl. Sattelknopf)	942
Korpuslänge (in der Regel Deckenlänge)	332
max. Korpusbreite	209
Lage von unten	100
Korpushöhe	112
Lage von unten	100
Anzahl der Späne	15
Material	Nussbaum (?)
Spanbreite maximal	45 Deckenspan, sonst 26
Spanstärken	?
Zwischenspäne, Material	Ebenholz, 1,5 mm
Endkappe	
Material	wie Späne
Zwischenspäne in der Endkappe	ein Ebenholzspan
Maximale Höhe	59
Länge	325
Dicke	2,0
Form der Kappenenden	schräg, in beidseitige Karniesleisten übergehend
Halsklotz	?
Material und Form	
Dimensionen	
Endknopf	flach, löffelförmig, rund
Material und Form	Fichte/Kiefer
Dimensionen	L 27,5 x B 24,5 x H 9
Lackierung	Schellack
	Muschel mit lateinischen gedruckten Texten ausgekleidet
Decke	
Material	Fichte oder Kiefer, (n.Org.)
Deckenlänge (wenn nicht mit Korpuslänge identisch)	s.o.
Deckenbreite(wenn nicht mit Korpuslänge identisch)	s.o.
Deckenstärke (auch Link auf Datei)	Randstärke 2,0 - 2,5
Wölbungstiefe der Decke	2 in Rosettenhöhe
Bebalkung (auch Link auf Datei)	?
Dekor	schlicht
Randeinlagen / Zierspäne	keine Randeinlage
Schalllöcher	
Schallochform und Anzahl	Rund, 1
Schallochlänge/-breite	58,2 innen, 66,6 außen Diamantring
Schallochlage (Rand gemessen von unten)	217
Verhältnis zur Korpusbreite	209/217
Verhältnis zur Mensur	1/3,35
Schallocheinfassung	Diamantrossette in Decke geschnitten
Rosetten	1
Oberflächenbehandlung	Schellack
Hals	
Material	Pappel ?
Halsprofil am Wirbelbrett/-kasten	rund

am Halsansatz	flach oval			
Halslänge	480			
Halsstärke	am 1.Bund	18,5	Halsmitte	18,4
	am Halsfuß	19		
Halsbreite				
am Wirbelkasten	29			
am Halsansatz	55,8			
Hals-Kopfwinkel (Wirbelbrett, Wirbelkasten) (#5)				
Stellung des Halses zur Deckenebene in Saitenebene seitlicher Winkel				
Hals-Korpusverbindung	stumpf geleimt?			
Hals-Wirbelbrett/-kastenverbindung	einteilig			
Dekor	kein, Schellack, ehemals geschwärzt (?), nach dem Ansetzen lackiert (auf die Muschel überlackiert)			
Theorbierung	nicht vorhanden			
Material				
Dimensionen				
Länge von Obersattel zu Obersattel				
Breite am Hals				
Stärke am Hals				
Breite am oberen Wirbelkasten				
Stärke am oberen Wirbelkasten				
Wölbung Oberseite/Unterseite am Hals				
am obere Wirbelkasten				
Dekor				
Befestigung für Gurt				
Wirbelkasten				
Material	wie Hals			
Form/Gestalt	nach hinten gebogener Wirbelkasten mit nach vorn auslaufendem Endstück mit Stirnplatte (mit Birnenholzdreiecken), Pandurinentyp			
Dimensionen				
Länge	112,5 ab Mensurende			
Breite am Halsansatz außen	28,5			
Breite am Halsansatz innen	16			
Breite am Ende außen				
Breite am Ende innen				
Höhe am Halsansatz				
Höhe am Ende				
Unterseite Material				
Dekor	Kopfplatte mit zweifarbiger Einlage (Quadrat mit Teilung in den Diagonalen) (n.Org.)			
Diskantreiter	nicht vorhanden			
Material				
Höhe über Wirbelkastenoberkante				
Bassreiter	nicht vorhanden			

Material	
Höhe über Wirbelkastenoberkante	
Breite maximal	
Winkel zur Wange des Wirbelkastens	
Zweiter Wirbelkasten	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Halsverlängerung	
Wirbel	
Wirbelform	drei seitliche Steckwirbel (n.Org.)
Material	Buchsbaum ?
Steg	
Stegform	Knüpfsteg m. Stegflügeln (n.Org.)
Stegflügel	in runde Enden auslaufend
Material	Birne
Dimensionen	
Länge	187,5 (über Stegflügel), sonst 85,4 Oberseite
Breite Bass	11,6
Breite Diskant	11,6
Höhe Bass	10,3
Breite Diskant	10,1
Steglage (gemessen von Korpuskante unten)	75,8 bis StVk
Art der Saitenaufhängung	Knüpfsteg
Anmerkungen / Kommentare	
Umbauten am Instrument	Decke, Steg, Griffbrett, Kopfplatte n. Org. (Otto Marx)
Erhaltungszustand/ konservatorische Aspekte	
Zubehör	
Sonstiges	eventuell eine Arbeit von G.Cappa (Familie Cappa, wohnhaft in Salluzo 17.-18. Jh) zuletzt in der Sammlung Rück
Abbildungsnachweis	
Literaturhinweise/Quellen	
Temperatur / rel. Luftfeuchte	
Vermessung durchgeführt von	Dieter Schossig
Datum der Messungen	26.10.2010
	alle Angaben, wenn nicht anders angegeben in mm

HÄNDELHAUS HALLE
COLASCINTINO MS-170

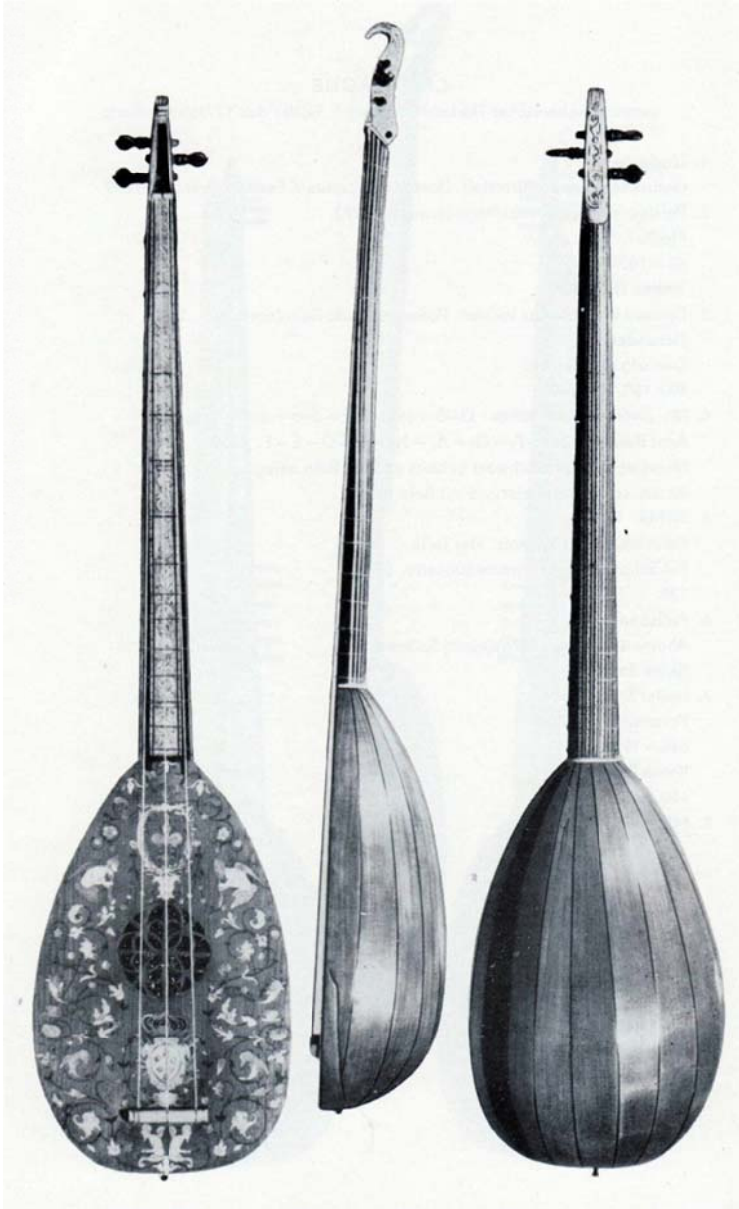


ABBILDUNG 48 COLASCINTINO MS-170 HÄNDEL-HAUS HALLE)

Die Abbildung ist dem Katalog zu den Sammlungen des Händel-Hauses Halle, Halle an der Saale 1972 entnommen.

Herkunft vermutlich Florenz, 17. Jahrhundert (nach dem Katalog)

Muschel aus Nadelholz (Zypresse ? ²⁰), 10 (!) Späne unterschiedlicher Breite mit schwarzen Zwischenadern (Ebenholz oder gefärbtes Laubholz), unter der Endkappe nicht zusammenlaufend (bedingt durch flachen Muschelquerschnitt, aber dennoch viel zu ungleichmäßig)

Späne zum Halsklotz sehr ungleichmäßig, Richtung der Spanfugen laufen nicht immer gleichmäßig zur Instrumentenmittelachse, teilweise vor dem Halsansatz zusammenlaufend,

Fuge zum Halsansatz mit Knochenstreifen verdeckt

keine Karniesleisten

Muschelform im Querschnitt nicht halbrund sondern abgeflacht, im Längsschnitt gleichmäßig von Endkappe sehr schräg ansteigend und zum Halsklotz abfallend
Deckenumriss deutlich unsymmetrisch, an der Diskantseite abgeflachter, mit maximaler Breite ca. 1/3 von unten

Endkappe aus dem gleichen Material wie die Späne, sehr niedrig, zur Decke mit schrägen Abschluss



ABBILDUNG 49 MS-170 KORPUS SEITENANSICHT

²⁰ Zypresse laut Sammlungskatalog



ABBILDUNG 50 MS-170 KORPUS ENDKAPPE



ABBILDUNG 51 MS-170 KORPUS HALSANSATZ



ABBILDUNG 52 MS-170 SEITENANSICHT

Decke aus minderwertigem Nadelholz sehr ungleichmäßig und grobe Jahre, hoher Spätholzanteil, Teilungsfuge nicht erkennbar
 gesamte Deckenfläche mit Verzierungen aus Perlmutter und Elfenbein oder Knochen versehen, zusätzliche Gravuren mit schwarzem Kitt verfüllt (näheres dazu später)
 durchgeführte Deckenschwingungsmessungen lieferten ein für Lautendecken untypisches Signalbild so dass auf eine nicht übliche Deckenkonstruktion (Stärkeverteilung, Bebalung) geschlossen werden musste (siehe Kapitle Versuch einer akustischen Betrachtung).

Eine Erklärung für dieses untypische Schwingungsverhalten fand sich anhand von Fotos, die bei einer 1990 durchgeführten Restaurierung gemacht wurden. Diese zeigen einen Schichtaufbau der Decke aus zwei Furnierlagen, die mit unterschiedlicher Orientierung verleimt wurden. Nur die Deckschicht hat die typische Richtung der Jahre in Längsrichtung, die Unterschichten sind aus einzelnen Stücken völlig orientierungslos aufgeleimt worden und dienen wahrscheinlich nur der Halterung der in das Deckenfurnier eingesetzten Verzierungen. Aus akustischer Sicht ist ein solcher Schichtaufbau zwar schwingfähig, gute Klangeigenschaften sind allerdings nicht zu erwarten.

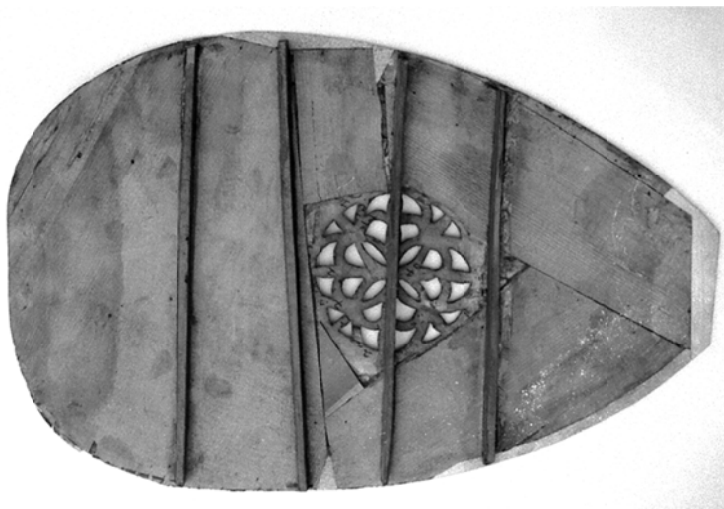


ABBILDUNG 53 MS-170 DECKENAUFBAU (BILD AUS DEN UNTERLAGEN DES MUSEUMS)

Bebalkung mit vier Querbalken in unterschiedlichen Winkeln, zweiter Balken von unten in der Richtung des untergeleimten Furniers
Balkenlayout allen Anschein nach weniger aus klanglichen Überlegungen sondern eher allein aus stabilitätssichernden Gründen gesetzt
Rosette etwas grob in die Decke geschnitten, venezianisches Motiv



ABBILDUNG 54 MS-170 –ROSETTE

Steg aus Elfenbein, aufgesetzt auf ein Holzunterlage, drei sehr dünne Saitenbohrungen



ABBILDUNG 55 MS-170 STEG

Steg mit runder Oberseite – kein definierter Abschluss der Mensur, führt zu Unreinheit der Stimmung und kann klirren, untergesetzte Holzunterlage möglicherweise zu einer anfänglichen Saitenlagenkorrektur,
offensichtlich kam es später durch eine ungenügende Stabilität der Gesamtkonstruktion des Instrumentes zu einem Verziehen des Halses so dass die Vorsorgemaßnahme nicht mehr nötig gewesen wäre, die Saitenlage ist aktuell auch ohne Saitenzug sehr hoch.

Hals aus Nadelholz, stumpf am Oberklotz angesetzt
Unterseite mit Elfenbeinstreifen, an den Kanten eingekerbt, Zwischenräume zwischen den Elfenbeinstreifen mit schwarzem Kitt verfüllt.

Oberseite Griffbrett mit Elfenbeinplättchen belegt, Ränder wie die Rückseite mit Elfenbeinstreifen verziert, der äußere Rand setzt die Deckenumrandung fort. Die Elfenbeinplättchen sind fein graviert, geschwärzt und zeigen kleine Szenen.

Der Wirbelkasten ist bis auf die Innenseite vollständig mit Elfenbeinplättchen belegt, die ebenfalls graviert und geschwärzt sind. Die Form ist typisch für den Typus der Colascione, das Ende läuft in einen nach vorn gebogenen Haken aus.

Verzierungen

Das Instrument trägt eine sehr reiche Verzierung die in den folgenden Bildern dargestellt werden soll.



ABBILDUNG 56 MS-170 HALS (AUS EINZELBILDERN MONTIERT)



ABBILDUNG 57 MS-170 - HALS EINZELSZENEN (AUSZÜGE)

Die Szenen zeigen Landschaftsmotive, Fabelwesen, Poseidon mit Dreizack auf einem Fabelfish, einen musizierenden Hirten mit einem liegenden zuhörenden Mädchen und

zwei fechtende Männchen. Die Arbeiten sind sehr fein ausgeführt worden, die Vorlagen aber leider unbekannt.



ABBILDUNG 58 MS-170 WIRBELKASTEN

Besonders aufwendig ist die Decke gestaltet. Hier wurden als Materialien Perlmutter und Elfenbein und eine schwarze Kittmasse verwandt. Die fein säuberlich ausgesägten Einlagen wurden in die Decke eingelassen und die Zwischenräume zwischen den Materialien mit Kitt gefüllt. Zusätzlich sind deren Binnenflächen noch graviert und mit schwarzer Farbe hervorgehoben worden.



ABBILDUNG 59 MS-170 DECKE

Zentrale Elemente der Decke sind das Wappen der Familie der Medici und das Wappen der Stadt Florenz.

Beide liegen in der Mittelachse der Decke oberhalb des Steges bzw. der Rosette.



ABBILDUNG 60 MS-170 WAPPEN DER MEDICI AUF DER DECKE UND ORIGINAL

Das Deckenmotiv greift das Wappen der Medici auf, setzt es aber auf eine eigenwillige Art um. Das eigentliche Wappen der Medici ist in dem Bild nebenan zu sehen. Generell besteht ein Wappen in der Heraldik zunächst nur aus dem eigentlichen Schild. Im Falle der Medici ist es ein nur in Italien übliches Rossstirnschild, also ein Schild, das auf der Stirn der Pferde geführt wurde. In Fall des Medici-Schildes besteht es aus einem goldenen Hintergrund mit 6 schwebenden Kugeln in Rot. Ab dem Jahre 1465 wurde die obere Kugel durch die französische Lilie als Gnadenzeichen Ludwig XI ersetzt. Jedes weitere Beiwerk um das Wappen bezeichnet die Heraldik als Prachtstücke und Armaturen.

Ein Prachtstück in dieser Darstellung ist die Krone oberhalb des Schildes. Diese Helmkrone oder Helmzier war eine übliche Art, Adelswappen von reichen Adels- oder Patrizierfamilien den entsprechenden Rang zu geben. In diesem Fall handelt es sich um eine italienische Königskrone.

Das Wappen selbst sitzt in einer Kartusche, einem Zierrahmen, wie er in der Zeit der Renaissance und des Barocks üblich war. Allerdings ist die dargestellte Form typisch für die deutsche Renaissance und weniger für Italien. Auch diese Kartuschen gehören noch zu den Prachtstücken in der Heraldik.

Interessant ist allerdings das unter der Kartusche hervorragende Beiwerk, das als Armatur bezeichnet wird. Zu sehen sind Schwerter, Speere, eine Hellebarde und Helme. Dieses Wappenzubehör diente einer übermäßigen Auszierung. Aufgekommen ist diese Ausschmückung aber erst im 18. Jahrhundert! Typisch dabei waren alle Arten von historischen Waffen.

Das bedeutet allerdings, dass die Decke aus Sicht der Heraldik erst im 18. Jahrhundert angefertigt worden sein konnte. Aber dazu mehr in der Zusammenfassung über die Herkunft des Instrumentes.



ABBILDUNG 61 MS-170 WAPPEN AUF DER DECKE UND WAPPEN DER STADT FLORENZ

Eine weitere Darstellung auf der Decke zeigt das Wappen der Stadt Florenz. Es stellt die Florentiner Lilie dar und ist in der Ornamentik eine stark stilisierte Schwerlilie, deren Blätter im unteren Teil mit einem Band umwunden sind. Typisch für die Florentiner Lilie ist die Darstellung von zwei zusätzlichen Zweigen rechts und links des mittleren Blütenblattes. Üblich sind dabei kleine stilisierte Lilien, Weintrauben, Rosen oder andere Blumen. Für Florenz allerdings sind es die oben dargestellten kleinen Lilien. Als Familiensitz der Medici ist der Zusammenhang schlüssig. Allerdings ist auch hier die Vorlage arg verspielt, betrachtet man die Blumen rechts und links des mittleren Blütenblattes. Im Originalwappen sind diese auch kleinen Lilien, in der Deckenintarsie aber Blüten mit ovalen Blättchen. An einer möglichen Grenze der Genauigkeit kann es nicht liegen, denn in anderen Details zeigt der Künstler, der diese Intarsien geschnitten hat, dass er in der Lage ist, feinste Details wiederzugeben.

Um die beiden zentralen Symbole, den Wappen der Medici und der Stadt Florenz, gruppieren sich verschiedenste Darstellungen von musizierenden Engeln, Füllhörner, Vögel und Köpfen von Fabelwesen (Blumenwesen). Verbunden wird alles mit schwarzen rankenden Pflanzen mit Blattwerk aus Perlmutter.

Alles in allem gibt das Instrument einen sehr zwiespältigen Eindruck ab. Zunächst lässt sich anhand der Konstruktion, verbunden mit den aufwändigen Verzierungen vermuten, dass das Instrument mehr zur Präsentation als zum Musizieren gefertigt wurde. Dass beim Bau der Klang im Vordergrund stand, kann mit hoher Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Dagegen sprechen der Deckenaufbau aus verschiedenen Furnieren und der Art ihrer Anbringung, dann die Beibalkung der Decke und nicht zuletzt die Konstruktion des Steges.

Für ein repräsentatives Instrument andererseits sind die Ausführungen der Muschel und die Rosette sehr grob und unbeholfen ausgefallen und ähneln eher einer Laienarbeit.

Warum wurde nicht bei diesen Elementen auf ein einheitliches Bild zu den handwerklich gut gearbeiteten Verzierungen an Decke, Hals und Wirbelkasten geachtet? Sollte mit den unregelmäßigen Formen der Späne, der Decke und der Rosette ein „altes“ Instrument vorgetäuscht werden, das in dem Besitz einer bedeutenden Familie des 15./16. Jahrhunderts, der Medici war, und so geadelt werden?

Kann man aus den verschiedenen vorgenannten Gründen an dem Alter des Instrumentes zweifeln? Ich denke, es gibt viele Gründe, das Instrument in den Zeitraum Ende 19. Jahrhundert, Anfang 20. Jahrhundert zu datieren.

So sind die eben genannten Qualitätsunterschiede der Ausführungen nur schlüssig, wenn bewusst ein höheres Alter durch starke Abnutzung und Fehlerhaftigkeit gesetzt werden sollte. Auch die Unstimmigkeiten in der Darstellung der Wappen lenken den Blick in die nähere Vergangenheit.

Letztendlich spricht die Tatsache, dass das Instrument weniger bzw. wenn überhaupt zum Musizieren gebaut wurde für ein Sammelobjekt. Als sich im Rahmen der „Sammelleidenschaft“ im 19. Jahrhundert weltweit viele Sammlungen von Musikinstrumenten gründeten, war der Bedarf an „historischen“ Instrumenten sehr groß. Unter diesem Druck wurden häufig Musikinstrumente als „historisch echt“ gebaut. Eine dieser Werkstätten betrieb in Italien Leopoldo Franciolini (1844-1920). Er war ein Florentiner Antiquar, Instrumentenhändler und Fälscher. Aus seiner Werkstatt kamen viele Musikinstrumente, die noch heute in Sammlungen weltweit vorhanden sind.

Lynda Sayce, eine bekannte Lautenistin aus Großbritannien, schrieb sinngemäß in dem Artikel *"How to spot a fake lute, or Signor Franciolini's shop of horrors"* in den Lute News Nr.91:

„.. Leopoldo Franciolini ist heutzutage als Fälscher historischer Lauten bekannt. ... Leopoldo ist für eine große Anzahl „fragwürdiger „ historischer Lauten bekannt und viele von den Fälschungen „spuken“ noch in den Museen der Welt umher. Für einen Lautenspieler sind diese Instrumente völlig „out“, denn die meisten von ihnen sind überhaupt nicht spielbar und würden sich wahrscheinlich beim Stimmen selbstzerstören...“

Wahr ist allerdings, dass seine Instrumente häufig echte Teile historischer Lauten des 16./17. Jahrhunderts enthalten, die von Franciolini mit falschen Dekorationen und Zusätzen erweitert wurden. So könnte die Muschel einer Laute durchaus echt, eine Halserweiterung (z.B. bei einem Arciliuto) aber völlig unpassend und nicht funktional sein...“

Sir Franciolinis „Frankenstein-Kreationen“ waren offensichtlich für ein Ziel zusammengebaut worden ... um Geld von „Möchtegern-Sammlern“ von antiken Instrumenten einzutreiben....“

Das Museum of Fine Arts in Boston besitzt beispielsweise eine ganze Sammlung von Instrumenten aus Franciolinis Werkstatt. Zu finden sind dort eine ganze Reihe von Lauten und Mandolinen aber auch Tasten – und Blasinstrumente.

Bei der Suche nach der Herkunft des Colasciontos der Halleschen Sammlung fand ich einen interessanten Vorgang im Internet:

2009 wurde bei Christies in London ein Colascionto angeboten. Er stammte aus der Erich Lachmann Sammlung. Erich Lachmann war ein Sammler historischer Musikinstrumente in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Viele seiner Instrumente stammen aus bekannten Sammlungen, wie der Sammlung von Paul de Witt oder der Snoeck Collection. 1960 erwarb die University of California in Los Angeles die Lachmann-Sammlung.

Das angebotene Instrument besitzt eine Länge von 96,4 cm und wird der Werkstatt Leopoldo Franciolini zugeschrieben!

Dieses Instrument sieht dem Colascionto in Halle überraschend ähnlich, wie die nachfolgenden Bilder zeigen.



ABBILDUNG 62 COLASCIONTINO BEI CHRISTIES (LINKS) - COLASCIONTINO MS-170 (RECHTS)

Die Ähnlichkeit wird noch deutlicher, wenn man sich die Decken beider Instrumente näher betrachtet. Die folgenden Abbildungen stellen jeweils Details beider Instrumente nebeneinander.



PROBABLY THE WORKSHOP OF LEOPOLD FRANCIOLINI
A COLASCIONE, FLORENCE, LATE 19TH CENTURY
Verkauft bei Christie's

Colasciontino MS170

ABBILDUNG 63 VERGLEICH DER DECKEN BEIDER INSTRUMENTE



PROBABLY THE WORKSHOP OF LEOPOLD FRANCIOLINI
A COLASCIONE, FLORENCE, LATE 19TH CENTURY
Verkauft bei Christie's

Colasciontino MS170

ABBILDUNG 64 DETAILS BEIDER INSTRUMENTE

Auch das Instrument der Lachmann-Sammlung zeigt beim Steg eine fragliche Konstruktion. Die Vorderkante des Stegs in Richtung Deckenmitte weist merkwürdige keilförmige Einschnitte auf, die technisch keinen Sinn machen und auch als Verzierung wenig Sinn ergeben. Der gesamte Steg, ein offensichtlich schwimmender Aufstellsteg sitzt gestalterisch unpassend auf den Verzierungen der Decke. Eine handwerklich gute Leistung hätte dafür eine bessere Lösung gefunden.

Leider stehen von dem Instrument keine weiteren Bilder zur Verfügung um zusätzliche Vergleiche ziehen zu können. Aber die wenigen Bilder lassen eine frappierende Ähnlichkeit erkennen, die meine Vermutung, dass es sich bei dem Colasciontino in

Halle um ein Instrument des 19./20. Jahrhunderts handelt stärkt. Wenn die Zuordnung des Instrumentes aus der Lachmann-Sammlung zur Franciolini-Werkstatt richtig ist, so könnte auch das Hallesche Instrument aus dieser Werkstatt und damit aus dem 19./20. Jahrhundert stammen.

Bezeichnung des Instrumentes	Colasciontino
Herstellungszeit und –ort, Erbauer, Herstellerschule	18./19.Jh?, vermutlich süditalienische Arbeit
Signaturen vom Hersteller (Zettel, Brandstempel)	
Herkunft	
Eigentümer Inventarnummer	Händel-Haus Halle/Saale MS-170
Mensuren	
Mensur , Saitenmensur (#1)	772
Länge der ungegriffenen Saite (Diskant)	773
Halsmensur (Abstand zw. Sattel und Korpusrand)	475
Anzahl der Saiten	3
Anzahl der Chöre	Einzelsaiten
Saitenzahl pro Chor	-
Saitenabstand gesamt (#6) zwischen 1. – n. Saite (Chormitte) am Obersattel	18,5
Saitenabstand im Chor am Obersattel	-
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chormitte) am Steg	49
Saitenabstand im Chor am Steg	-
Saitenmaterial (nur bei Originalmaterial)	Metall
Saitenlage am 1. Bund	2,4 hohe Saite, 2,6 tiefe Saite
Saitenhöhe am Hals-Korpusübergang Diskant Bass (auf Griffbrett)	7,0
mittlere Saitenhöhe über der Decke vor dem Steg	10
Diskantreiter	nicht vorhanden
Mensur	
Bassreiter	nicht vorhanden
Anzahl der Saiten/Chöre	
Mensur	
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chor) am 2. Obersattel	
Theorbierung	nicht vorhanden
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chor) am Obersattel	
Saitenlage über Griffbrett am Obersattel der Spielmensur	
Saitenlage über Deckenrand	
Saitenmaterial (nur bei Originalmaterial)	

Stimmung																															
Weitere Messuren (Unterteilungen)	nicht vorhanden																														
Griffbrett																															
Material	Elfenbein, Ebenholz(?), Kitt																														
Griffbrettform	eben																														
Wölbungshöhe am Obersattel	-																														
Wölbungshöhe am GB-Ende	-																														
Griffbrettlänge vom Obersattel (0.ter Bund) (#2)	475																														
Griffbrettbreite am Obersattel	25,5																														
Griffbrettbreite unten am Ende	46																														
Lage des Oktavbundes bzw. Nummer des Bundes am Korpusrand	16.-17. Bund an der Muschelkante																														
Griffbretthöhe (-stärke) am Obersattel	durch angesetzte Randader nicht erkennbar																														
Griffbretthöhe am Deckenrand	durch angesetzte Randader nicht erkennbar																														
Verzierungen	Elfenbein geritzt und geschwärzt, Ebenholz(?), Kitt, siehe Bilder																														
Bünde																															
Material (Griffbrett/Decke)	Darm, keine Deckenbünde																														
Anzahl (Griffbrett/Decke)	Bünde nicht komplett																														
Anbringungsart (#3)	doppelt gebunden																														
Bundbreite (wenn abweichend von Griffbrettbreite)	-																														
Bundabstände (vom Obersattel)	<table border="1"> <tr> <td>I.</td> <td></td> <td>II.</td> <td></td> <td>III.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>IV.</td> <td></td> <td>V.</td> <td></td> <td>VI.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>VII.</td> <td></td> <td>VIII.</td> <td></td> <td>IX.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>X.</td> <td></td> <td>XI.</td> <td></td> <td>XII.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>XIII.</td> <td></td> <td>XIV.</td> <td></td> <td>XV.</td> <td></td> </tr> </table>	I.		II.		III.		IV.		V.		VI.		VII.		VIII.		IX.		X.		XI.		XII.		XIII.		XIV.		XV.	
I.		II.		III.																											
IV.		V.		VI.																											
VII.		VIII.		IX.																											
X.		XI.		XII.																											
XIII.		XIV.		XV.																											
Bundbreiten	<table border="1"> <tr> <td>I.</td> <td></td> <td>II.</td> <td></td> <td>III.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>IV.</td> <td></td> <td>V.</td> <td></td> <td>VI.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>VII.</td> <td></td> <td>VIII.</td> <td></td> <td>IX.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>X.</td> <td></td> <td>XI.</td> <td></td> <td>XII.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>XIII.</td> <td></td> <td>XIV.</td> <td></td> <td>XV.</td> <td></td> </tr> </table>	I.		II.		III.		IV.		V.		VI.		VII.		VIII.		IX.		X.		XI.		XII.		XIII.		XIV.		XV.	
I.		II.		III.																											
IV.		V.		VI.																											
VII.		VIII.		IX.																											
X.		XI.		XII.																											
XIII.		XIV.		XV.																											
Obersattel																															
Obersattellänge	27																														
Obersattellänge	5,8																														
Obersattelhöhe Diskantseite	5,5																														
Obersattelhöhe Basseite	5,5																														
Material Obersattel	Knochen																														
Bassreiter	nicht vorhanden																														
Obersattellänge																															
Material																															
Theorbierung	nicht vorhanden																														
Obersattellänge																															
Höhe über Oberseite Halsverlängerung																															
Material																															

Korpus	
Muschel	
Formart / Gestalt	Muschelform im Querschnitt abgeflacht, im Längsschnitt gleichmäßig von Endkappe sehr schräg ansteigend und zum Halsklotz abfallend
Gesamtlänge des Instruments einschl. Sattelknopf)	933
Korpuslänge (in der Regel Deckenlänge)	353
max. Korpusbreite	225
Lage von unten	125
Korpushöhe	100,5
Lage von unten	125
Anzahl der Späne	10
Material	Nadelholz Furnier!
Spanbreite maximal	40 (max.) sehr ungleichmäßig
Spanstärken	?
Zwischenspäne, Material	Ebenholz oder geschwärztes Laubholz
Endkappe	
Material	wie Späne
Zwischenspäne in der Endkappe	nein
Maximale Höhe	30
Länge	
Dicke	
Form der Kappenenden	in leichten Bogen bzw. weggebrochen (Bassseite)
Halsklotz	?
Material und Form	
Dimensionen	
Endknopf	runder Knopf
Material und Form	Metall
Dimensionen	7 Durchmesser 9 Länge
Lackierung	Schellack
Decke	
Material	Fichte oder Kiefer
Deckenlänge (wenn nicht mit Korpuslänge identisch)	s.o.
Deckenbreite(wenn nicht mit Korpuslänge identisch)	s.o.
Deckenstärke (auch Link auf Datei)	durch angesetzte Randader nicht erkennbar
Wölbungstiefe der Decke	0
Bebalkung (auch Link auf Datei)	siehe Röntgenbild
Dekor	Elfenbein und Perlmutter geritzt und geschwärzt, schwarzer Kitt – siehe Bilder
Randeinlagen / Zierspäne	Elfenbeinader, Breite 1,4 ... 2,7
Schalllöcher	
Schallochform und Anzahl	rund, 1
Schallochlänge/-breite	74,5 innen, 83 außen geritzt
Schallochlage (Rand gemessen von unten)	186
Verhältnis zur Korpusbreite	1 / 1,2
Verhältnis zur Mensur	1 / 4,15
Schallocheinfassung	geritzter Rand, geschwärzt (nur noch Reste erhalten)

Rosetten	1			
Oberflächenbehandlung	Schellack			
Hals				
Material	Nadelholz			
Halsprofil am Wirbelbrett/-kasten am Halsansatz	rund flach oval			
Halslänge	ca. 450			
Halsstärke	am 1.Bund	17	Halsmitte	19
	am Halsfuß	24		
Halsbreite am Wirbelkasten am Halsansatz	25,5			
	45			
Hals-Kopfwinkel (Wirbelbrett, Wirbelkasten) (#5)	0			
Stellung des Halses zur Deckenebene in Saitenebene seitlicher Winkel				
Hals-Korpusverbindung	stumpf geleimt und geschraubt			
Hals-Wirbelbrett/-kastenverbindung	?			
Dekor	Elfenbeinstreifen, Zwischenräume gefüllt mit schwarzem Kitt			
Theorbierung				
nicht vorhanden				
Material				
Dimensionen Länge von Obersattel zu Obersattel Breite am Hals Stärke am Hals Breite am oberen Wirbelkasten Stärke am oberen Wirbelkasten				
Wölbung Oberseite/Unterseite am Hals am obere Wirbelkasten				
Dekor				
Befestigung für Gurt				
Wirbelkasten				
Material	wie Hals			
Form/Gestalt	nach hinten gebogener Wirbelkasten mit nach vorn auslaufendem Endstück in Hakenform, Pandurinentyp			
Dimensionen Länge Breite am Halsansatz außen Breite am Halsansatz innen Breite am Ende außen Breite am Ende innen Höhe am Halsansatz Höhe am Ende	90 ab Mensurende 25,5 19			
Unterseite Material				
Dekor	Elfenbein, geritzt und geschwärzt			

Diskantreiter	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Wirbelkastenoberkante	
Bassreiter	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Wirbelkastenoberkante	
Breite maximal	
Winkel zur Wange des Wirbelkastens	
Zweiter Wirbelkasten	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Halsverlängerung	
Wirbel	
Wirbelform	drei seitliche Steckwirbel
Material	Buchsbaum mit Elfenbeinknöpfchen
Steg	
Stegform	Knüpfsteg m. Stegflügeln
Stegflügel	nicht vorhanden
Material	Elfenbein mit Hartholzunterlage
Dimensionen	
Länge	69,5
Breite Bass	11
Breite Diskant	11
Höhe Bass	12
Breite Diskant	12
Steglage (gemessen von Korpuskante unten)	55 bis StVk
Art der Saitenaufhängung	Knüpfsteg
Anmerkungen / Kommentare	
Umbauten am Instrument	Restaurierung 1990
Erhaltungszustand/ konservatorische Aspekte	
Zubehör	
Sonstiges	
Abbildungsnachweis	
Literaturhinweise/Quellen	
Temperatur / rel. Luftfeuchte	
Vermessung durchgeführt von	Dieter Schossig
Datum der Messungen	6.10.2010
	alle Angaben, wenn nicht anders angegeben in mm

MUSEUM FÜR MUSIKINSTRUMENTE DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

COLASCIONE INV.NR.: H528



ABBILDUNG 65 COLASCIONE H528

Nach Kinsky - italienische Arbeit 17. oder 18. Jh.

Muschel mit 25 Spänen Laubholz 2-farbig gestrichen (Bild), Deckenspäne sehr viel breiter, Späne ausgekehlt, dunkle Zwischenadern (gefärbt)
einteilige Endkappe, simuliert durch Farbgebung einen mehrteilig zusammengesetzten Aufbau, in der Mitte mit bogenförmiger Kontur, bis zur halben Muschelhöhe beidseitige breite Karniesleisten, stumpf an Endkappe anstoßend

Querschnitt halbrund, Längsschnitt höchste Tiefe in Stegposition, zur Endkappe schnell abfallend und ab Endkappe gerade, fast rechtwinklig zur Decke, zum Halsklotz gleichmäßig abfallend, erst am Halsklotz stärkerer Abfall, Deckenkontur an der Unterseite nahezu halbrund, zum Halsklotz gleichmäßig abgerundet (breite Birnenform)



ABBILDUNG 66 ENDKAPPE H528



ABBILDUNG 67 GEMALTE ZWEIFARBIGKEIT H528

Decke dreiteilig, aber nicht symmetrisch zur Deckenmitte, auf der Basseite Trennung weiter nach außen verschoben, Jahrgänge ungleichmäßig und mitteleinjährig

Deckenstärke zwischen 1,5 mm und 2,4 mm in Steghöhe
Decke dunkel gefärbt, keine Randeinlage, Griffbrettspitzen aus Ebenholz



ABBILDUNG 68 DECKE H528

eingesetzte Rosette, nahezu identisch zur Rosette des Nürnberger Mezzo-Colascione MIR91 (Bild)

mehrlagig, aber nicht stufig, aus dickerem Papier mit zwei in unterschiedlichen Lochdurchmessern gestanzte Grundebene, darauf eine Ebene mit einer Rasterstruktur, in Deckenebene eingesetzt

auf der Decke um die Rosette ein zweilagiger Ring, unterer Ring innen und außen fein gezahnt, oberer Ring mit ausgestanzten Rhomben und Löchern



Leipzig H528 (45° gedreht)



Nürnberg MIR91

Steg wahrscheinlich Obstholz (geschwärzt), mit drei Saitenbohrungen, in zwei hakenförmige Arme auslaufend, Steghinterkante mit Rautenmuster beschnitzt



ABBILDUNG 69 STEG H528

Hals aus einem Stück Laubholz (Pappel?), halbrunder Querschnitt, Stärke ca. 5 mm zur Muschel ansteigend, schwarz gefärbt

viele offene Wurmgänge, die an der Oberfläche verlaufen, offensichtlich war das verwendete Material schon bei der Verarbeitung sehr wurmstichig, sollte ein höheres Alter vorgetäuscht werden? (Abbildung 70)

19 Darmbünde (nicht Original)

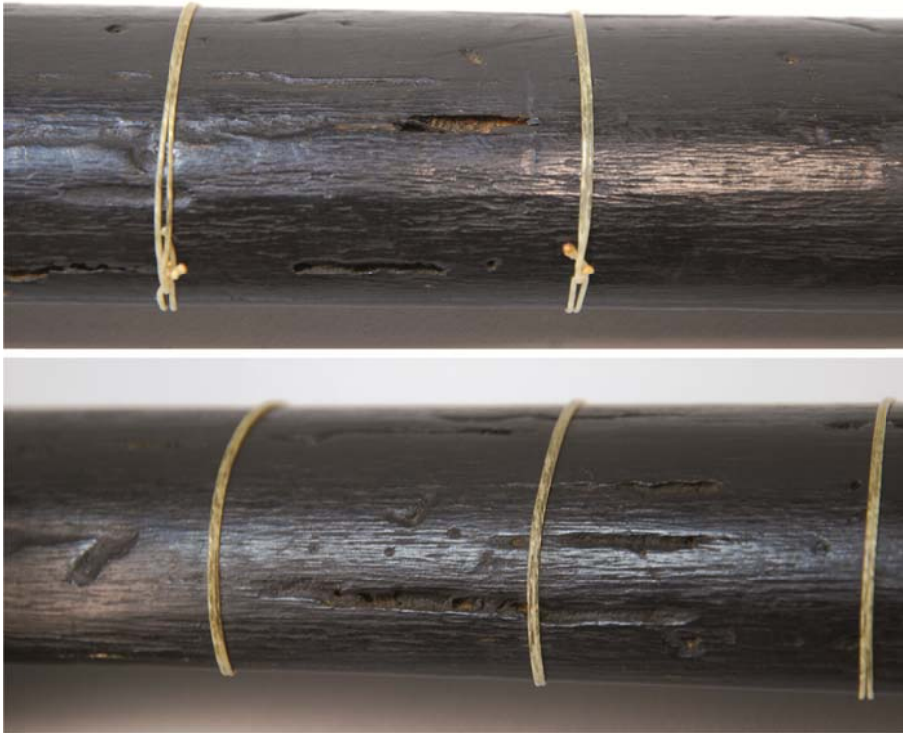


ABBILDUNG 70 WURMFRASS AM HALS H528

aufgesetztes Griffbrett aus Ebenholz, Obersattel aus Ebenholz (?) hinter den Griffbrett in den Hals eingesetzt, keine Deckenbünde

Wirbelkasten gestochen und angesetzt, Pandurinentypus, nach hinten geschwungen mit Gegenschwung zur einer Stirnplatte auf der eine Blüte aus Perlmutter aufgesetzt ist, Wirbelkasten wie Hals schwarz gefärbt

drei Wirbel aus Palisander oder Ebenholz mit Auge aus Perlmutter





ABBILDUNG 71 WIRBELKASTEN H528

Zuletzt in der Sammlung Heyer⁽²¹⁾

Bezeichnung des Instrumentes	Colascione
Herstellungszeit und -ort, Erbauer, Herstellerschule	?
Signaturen vom Hersteller (Zettel, Brandstempel)	
Herkunft	Ital. Arbeit
Eigentümer Inventarnummer	Museum für Musikinstrumente Universität Leipzig Inv.Nr: 528
Mensuren	
Mensur , Saitenmensur (#1)	1322
Länge der ungegriffenen Saite (Diskant)	1322
Halsmensur (Abstand zw. Sattel und Korpusrand)	1035
Anzahl der Saiten	3
Anzahl der Chöre	-
Saitenzahl pro Chor	-
Saitenabstand gesamt (#6) zwischen 1. – n. Saite (Chormitte) am Obersattel	32,5
Saitenabstand im Chor am Obersattel	16,1
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chormitte) am Steg	52,3
Saitenabstand im Chor am Steg	28
Saitenmaterial (nur bei Originalmaterial)	Stahl
Saitenlage am 1. Bund	3,5

²¹ Wilhelm Heyer (1849-1913), Papierfabrikant und Instrumentensammler in Köln, neben eigenen Sammlungsstücken Zukauf der Sammlungen Paul de Witt, Rudolf Ilbach und Baron Alessandro Kraus, nach seinem Tod erwarb die Universität die Sammlung (1926)

Saitenhöhe am Hals-Korpusübergang	Hals wahrscheinlich verzogen					
Diskant	17					
Bass (auf Griffbrett)	16					
mittlere Saitenhöhe über der Decke vor dem Steg	8,5					
Diskantreiter						
Mensur	nicht vorhanden					
Bassreiter						
Anzahl der Saiten/Chöre	nicht vorhanden					
Mensur						
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chor) am 2. Obersattel						
Theorbierung						
Saitenabstand gesamt zwischen 1. – n. Saite (Chor) am Obersattel						
Saitenlage über Griffbrett am Obersattel der Spielmensur						
Saitenlage über Deckenrand						
Saitenmaterial (nur bei Originalmaterial)						
Stimmung						
Weitere Messuren (Unterteilungen)						
Griffbrett						
Material	Ebenholz (n.o.)					
Griffbrettform	eben					
Wölbungshöhe am Obersattel	0					
Wölbungshöhe am GB-Ende	0					
Griffbrettlänge vom Obersattel (0.ter Bund) (#2)	995					
Griffbrettbreite am Obersattel	39					
Griffbrettbreite unten am Ende	53,5					
Lage des Oktavbundes bzw. Nummer des Bundes am Korpusrand	26. Bund am Halsansatz					
Griffbretthöhe (-stärke) am Obersattel	23					
Griffbretthöhe am Deckenrand	23					
Verzierungen	-					
Bünde						
Material (Griffbrett/Decke)	GB Darm n.o., Decke keine					
Anzahl (Griffbrett/Decke)	GB 19 n.o., Decke keine					
Anbringungsart (#3)	geknüpft (doppelt) n.o.					
Bundbreite (wenn abweichend von Griffbrettbreite)	n.o.					
Bundabstände (vom Obersattel)	I.		II.		III.	
	IV.		V.		VI.	
	VII.		VIII.		IX.	
	X.		XI.		XII.	
	XIII.		XIV.		XV.	

Bundbreiten	I.		II.		III.	
	IV.		V.		VI.	
	VII.		VIII.		IX.	
	X.		XI.		XII.	
	XIII.		XIV.		XV.	
Obersattel						
Obersattelbreite (rechtwinklig zur Besaitung)	Diskant 3,25 Bass 3					
Obersattellänge	4,09					
Obersattelhöhe Diskantseite	5,5					
Obersattelhöhe Basseite	5,0					
Material Obersattel	Ebenholz ?					
Bassreiter						
Obersattelbreite	nicht vorhanden					
Material						
Theorbierung						
Obersattelbreite	nicht vorhanden					
Höhe über Oberseite Halsverlängerung						
Material						
Korpus						
Muschel						
Formart / Gestalt	birnenförmig, nahezu halbrunder Querschnitt					
Gesamtlänge des Instruments einschl. Sattelknopf)	1600					
Korpuslänge (in der Regel Deckenlänge)	410					
max. Korpusbreite	297					
Lage von unten	160					
Korpushöhe	145					
Lage von unten	145					
Anzahl der Späne	25					
Material	Eibe ?					
Spanbreite maximal	Deckenspan 56, sonst 15					
Spanstärken	offene Stelle: 1,8					
Zwischenspäne, Material	1,4, Ebenholz ?					
Endkappe						
Material	wie Späne					
Zwischenspäne in der Endkappe	keine					
Maximale Höhe	79,5					
Länge	370					
Dicke	1,5					
Form der Kappenenden	in Kaniesleisten übergehend					
Halsklotz	nicht sichtbar					
Material und Form						
Dimensionen						
Endknopf	rund, Holz unbekannt, D 12,5 mm, H 10,5 mm					
Material und Form						
Dimensionen						
Lackierung	braun, Art unbekannt, eher Schellack					
Decke						

Material	Nadelholz, sehr grobjährig, Jahresringabstände durchschnittlich 2,5 mm		
Deckenlänge (wenn nicht mit Korpuslänge identisch)	456 reicht in Hals hinein		
Deckenbreite(wenn nicht mit Korpusbreite identisch)			
Deckenstärke (auch Link auf Datei)	am Rand 1,5 mm (Höhe Rosette), 2,4 mm (Höhe Steg)		
Wölbungstiefe der Decke	5 mm vor Rosette		
Bebalkung (auch Link auf Datei)	nicht ersichtlich		
Dekor	schlicht, Griffbrettspitzen		
Randeinlagen / Zierspäne	nicht vorhanden		
Schalllöcher			
Schallochform und Anzahl	rund, 1		
Schallochlänge/-breite	Öffnung: 86,5 mm, Außen am Verzierungsrand 106 mm		
Schallochlage (Rand gemessen von unten)	Mittelpunkt Rosette nach unten: 26,8 cm		
Verhältnis zur Korpusbreite			
Verhältnis zur Mensur			
Schallocheinfassung	Pergament 2-lagig		
Rosetten	Pergament einstufig 4 Lagen		
Oberflächenbehandlung	lackiert ev. Lack von Decke		
Hals			
Material	Laubholz?		
Halsprofil am Wirbelbrett/-kasten am Halsansatz	halbrund		
Halslänge	103 (bis Sattel)		
Halsstärke	am 1.Bund	15,8	Halsmitte
	am Halsfuß	20,3	
Halsbreite am Wirbelkasten am Halsansatz	wie GB		
Hals-Kopfwinkel (Wirbelbrett, Wirbelkasten) (#5)			
Stellung des Halses zur Deckenebene in Saitenebene seitlicher Winkel			
Hals-Korpusverbindung	stumpf angesetzt?		
Hals-Wirbelbrett/-kastenverbindung	keilförmig eingesetzt in den Hals		
Dekor	ohne, schwarz lackiert		
Theorbierung	nicht vorhanden		
Material			
Dimensionen Länge von Obersattel zu Obersattel Breite am Hals Stärke am Hals Breite am oberen Wirbelkasten Stärke am oberen Wirbelkasten			
Wölbung Oberseite/Unterseite am Hals am obere Wirbelkasten			

Dekor	
Befestigung für Gurt	
Wirbelkasten	
Material	Ahorn od. Buche ?, stark überlackiert
Form/Gestalt	Wirbelkasten geschweift mit Kopfplatte, Perlmutterblüte aufgesetzt
Dimensionen	
Länge	133 bis Sattelvorderkante
Breite am Halsansatz außen	39,4
Breite am Halsansatz innen	25
Breite am Ende außen	25,5
Breite am Ende innen	15
Höhe am Halsansatz	wie Hals, anschließend Anhebung zum Dorn
Höhe am Ende	max. Höhe über gesamt (Kopfplatte) 54 mm
Unterseite Material	
Dekor	Perlmutterblüte 3-dimensional aufgesetzt, weiße Perle (Galalith ?) mittig
Diskantreiter	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Wirbelkastenoberkante	
Bassreiter	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Wirbelkastenoberkante	
Breite maximal	
Winkel zur Wange des Wirbelkastens	
Zweiter Wirbelkasten	nicht vorhanden
Material	
Höhe über Halsverlängerung	
Wirbel	
Wirbelform	rund (löffelförmig)
Material	2 x Ebenholz mit Perlmutterknöpfchen, 1 x Palisander
Steg	
Stegform	siehe Foto
Stegflügel	ein Stück mit Steg
Material	vermutl. Buche
Dimensionen	
Länge	145 mit Flügel, 85 ohne Flügel
Breite Bass	19,3
Breite Diskant	19,3
Höhe Bass	9,8
Breite Diskant	10,5
Steglage (gemessen von Korpuskante unten)	STVK 126,5
Art der Saitenaufhängung	Knüpfsteg
Anmerkungen / Kommentare	
Umbauten am Instrument	neues Griffbrett, neue Bünde
Erhaltungszustand/ konservatorische	mehrere Muschelspäne geöffnet, Deckenrisse, Lackierung

Aspekte	der Decke ungleichmäßig, Hals wurmstichig, Rotte gewölbt und teilweise Schichten gelöst
Zubehör	
Sonstiges	
Abbildungsnachweis	
Literaturhinweise/Quellen	Kinsky
Temperatur / rel. Luftfeuchte	
Vermessung durchgeführt von	Dieter Schossig
Datum der Messungen	01.11.10

(alle Angaben, wenn nicht anders angegeben in mm)

COLASCIONE INV.NR.: H529

Das Instrument ist leider nur noch in Fragmenten erhalten, so dass an dieser Stelle ein Auszug aus dem Georg Kinsky Katalog der Heyersammlung Köln (Band II, Seite 125) ein Bild des vormals noch intakten Instrumentes geben soll:

„Anscheinend deutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das Korpus ist aus 9 abwechselnd angeordneten, hell und dunkel lackierten Spänen aus schlichtem und geflammten Ahornholz zusammengesetzt. Der Hals, der eine Länge von 1 ¼ m hat, ist auf beiden Seiten mit Ahorn- und Ebenholzstreifen eingelegt. In das Schalloch der aus Weidenholz gefertigten Decke ist eine primitiv geschnitzte Rosette eingelassen. Die zehn Wirbel sind aus Bein. Der Wirbelkasten läuft in eine Schnecke aus.“

Der Bezug besteht aus 5 doppelten Metallsaiten, die folgendermaßen gestimmt wurden:



Gesamtlänge 1,98 m, Korpuslänge 53 ½ cm, Breite 30 ½ cm

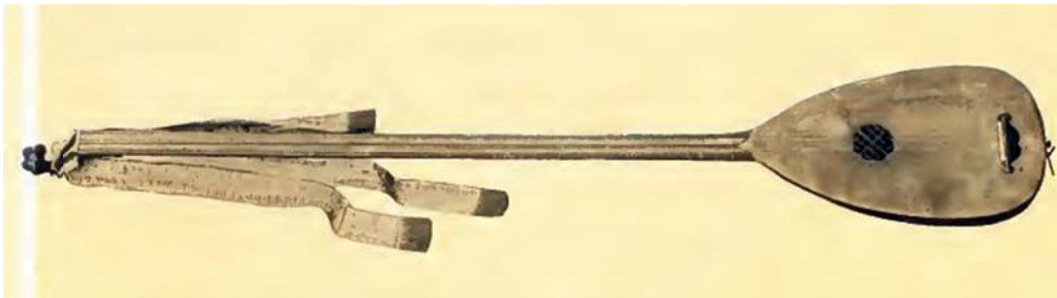


ABBILDUNG 72 COLASCIONE H529 (AUS KINSKY "KATALOG DER HEYERSAMMLUNG...")

Aktuell existiert noch der Hals ohne Wirbelkasten und die bebalkte Decke mit Steg. Zu beiden Teilen nun Informationen aus meinen Untersuchungen im Museum in Leipzig.



ABBILDUNG 73 HALS WIRBELKASTENENDE OBERSEITE H529



ABBILDUNG 74 HALS WIRBELKASTENANSATZ H529

Der Wirbelkasten, der leider nicht mehr vorhanden ist, wurde über eine Zapfenverbindung mit dem Hals verbunden. Die Halsunterseite ist zum Wirbelkastenende nur noch teilweise mit Ahorn und Ebenholz furniert.



ABBILDUNG 75 HALS MIT HALSKLOTZ – UNTERSEITE H529



ABBILDUNG 76 HALS MIT HALSKLOTZ – SEITENANSICHT H529

Die Halsunterseite in Richtung Halsklotz ist noch vollständig mit den Furnieren belegt. Der Anschluss an den Halsklotz ist stumpf in einem sehr flachen Winkel ausgeführt. Um auf die geringe Halsbreite zu kommen wurde dazu der Hals vor der Leimstelle breiter gefertigt.

Der Halsklotz trägt noch die Reste der Muschelspäne. Erkennbar sind die breiteren Deckenspäne.



ABBILDUNG 77 HALSKLOTZ MIT HALSÜBERGANG H529

Erkennbar an diesem Bild ist der eingefügte Ausgleich der Furniere von der Halsbreite zum Muschelübergang. Weiterhin sieht man an der Deckenkante die fehlende Ebenholzader, die offensichtlich von der Hals-Griffbrettkante in die Decken-Muschelkante weitergeführt wurde.



ABBILDUNG 78 HALSKLOTZ VON MUSCHELINNENSEITE H529

Der Halsklotz selber besteht aus Nadelholz mit liegenden Jahren. Im Zentrum in einer ausgehobenen Vertiefung sitzt ein grob geschmiedeter Nagel zur zusätzlichen Befestigung des Halses.

Die nächste Abbildung zeigt die Oberseite des Halsklotzes. Hier ist zu sehen, dass auf dem Halsklotz eine alte Nadelholzdecke mit stehenden Jahren und einer Orientierung in Halsrichtung aufgesetzt war. Die Decke des Colasciones in der Sammlung besteht aber aus Weide und ist im Fladderschnitt gefertigt. Wenn diese sichtbaren Reste nicht nur als Futter zwischen Halsklotz und eigentlicher Decke vorgesehen war, so scheint es sich hier um eine frühere Decke zu handeln. Dafür sprechen auch die Einschnitte quer zur Längsachse, die von früheren Deckenbünden (sehr tief eingelassen) stammen könnten.

Interessant sind auch die erkennbaren Reste von Griffbrettspitzen und Schnitte von deren Einsetzen im Halsklotz.

Weiterhin erkennbar ist, dass die Reste der Deckenbünde nicht von der späteren Colascionedecke stammen können, denn auf dieser sind keinerlei Deckenbünde gesetzt worden und auch in Abbildung 79 sieht man, dass der Holzrest des Deckenbundes in der Decke an den Griffbrettspitzen aufhört und in dessen Verlängerung nur Spuren der Leimung auf dem Ebenholz erkennbar sind.

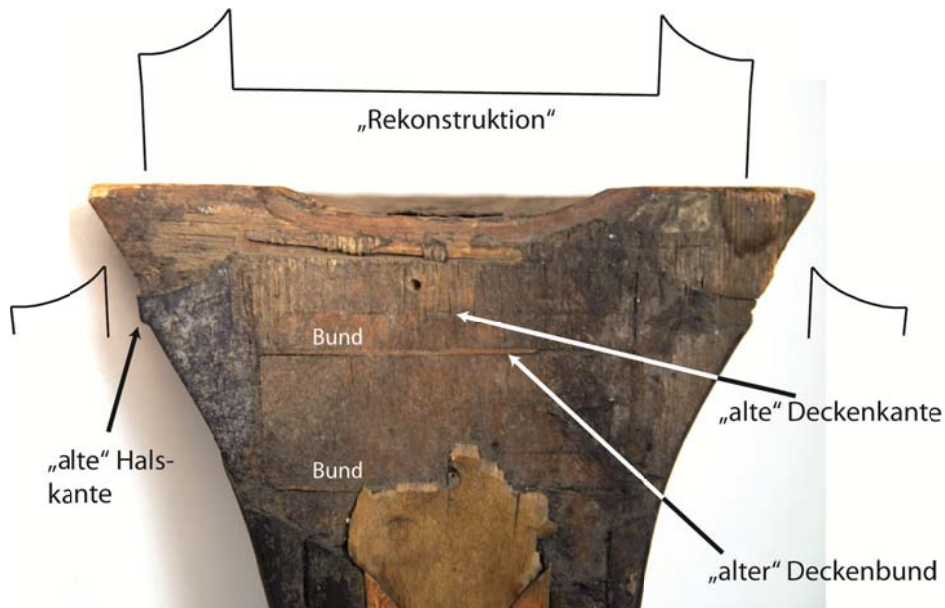


ABBILDUNG 79 HALSKLOTZOBERVERSEITE H529

Die Abbildung zeigt eine mögliche „Rekonstruktion“ des ehemaligen Decken-Halsrandes.

Betrachtet man weiter die Breite an der Stelle, an der die Griffbrettspitzen an der Muschelkante beginnen so ergibt das eine mögliche Halsbreite von ca. 88- 95 cm. Die Außenkanten der Original-Griffbrettspitzen wurden auf die Breite des neu angesetzten Colascionehalses zurückgenommen.

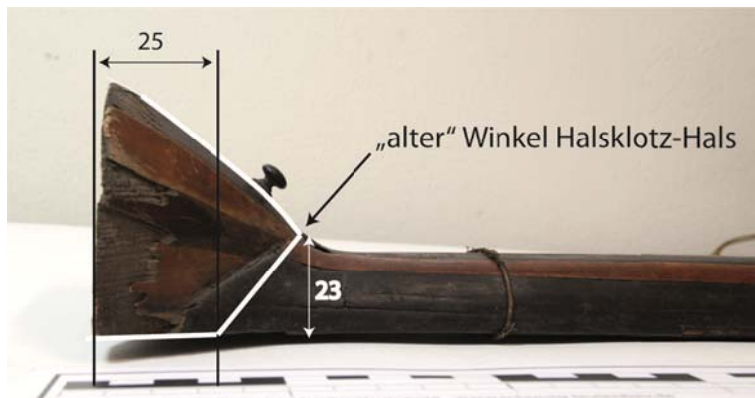


ABBILDUNG 80 MÖGLICHE HALSKLOTZ-HALSVERBINDUNG H529

Möglicherweise wurde der Originalklotz nicht gekürzt und nur der neue Hals angepasst und zum Verkleiden das Halsfurnier ÜBER den alten Halsklotz auf die Muschel gezogen. Dafür sprechen die alten Ebenholzgriffbrettspitzen, die bis zum „neuen“ Hals zurückreichen (Abbildung 79). Diese Konstruktion gäbe auch eine bessere Leimfläche für den langen, aber dünnen Hals da das Furnier mit der Muschel eine zusätzliche Leimfläche geschaffen hätte.

Ob und wie diese Verbindung gestaltet worden ist und was Ursprungsmaterial ist lässt sich verlässlich nur mit einer Röntgenaufnahme klären.

Über den Abstand der beiden Holzdeckenbünde lässt sich mittels einer Überschlagsrechnung auf eine mögliche Mensur des Ursprungsinstrumentes schließen.

Annahmen:

10. Bund an der Deckenkante

gleichstufige Stimmung (tolerierbar, da auch die Annahme des 10. Bundes falsch sein kann)

Vorgaben: Abstand der beiden Bünde 22 mm

	Mensur (cm)						
	61	62	63	64	65	66	67
Abstand von:							
Bund 8 → 9	21,57	21,92	22,27	22,63	22,98	23,34	23,69
Bund 9 → 10	20,36	20,69	21,02	21,36	21,60	22,03	22,36
Bund 10 → 11	19,21	19,53	19,84	20,16	20,47	20,79	21,10
Bund 11 → 12	18,14	18,43	18,73	19,03	19,33	19,62	19,92

Je nach Annahme, welcher Bund auf der Hals-Deckenkante liegt, ergibt sich eine mögliche Mensur von 62 bis 66 cm.

Die nächste Abbildung zeigt die Lage der Colascionedecke auf dem Halsklotz.



ABBILDUNG 81 LAGE DECKE-HALSKLOTZ H529

Die Decke des Colasciones ist aus Laubholz (Weide?) im Fladerschnitt hergestellt! Die Beibalkung ist eher grob ausgeführt. Aufgesetzt wurde die Decke mit Fichtenreifchen, in welche die Balken unsauber eingelassen worden sind. Die Qualität der Arbeit der Balken zeigt Unterschied zwischen den letzten beiden Balken an der Deckenunterkante um den Steg und dem Rest der Beibalkung. Die Balken am Steg sind sehr grob ausgeführt worden.



ABBILDUNG 82 DECKE MIT BALKEN GESAMTANSICHT H529



ABBILDUNG 83 DECKE MIT BALKEN - ANSICHT AUS HALSRICHTUNG H529



ABBILDUNG 84 DECKE MIT BALKEN - IN HALSRICHTUNG H529

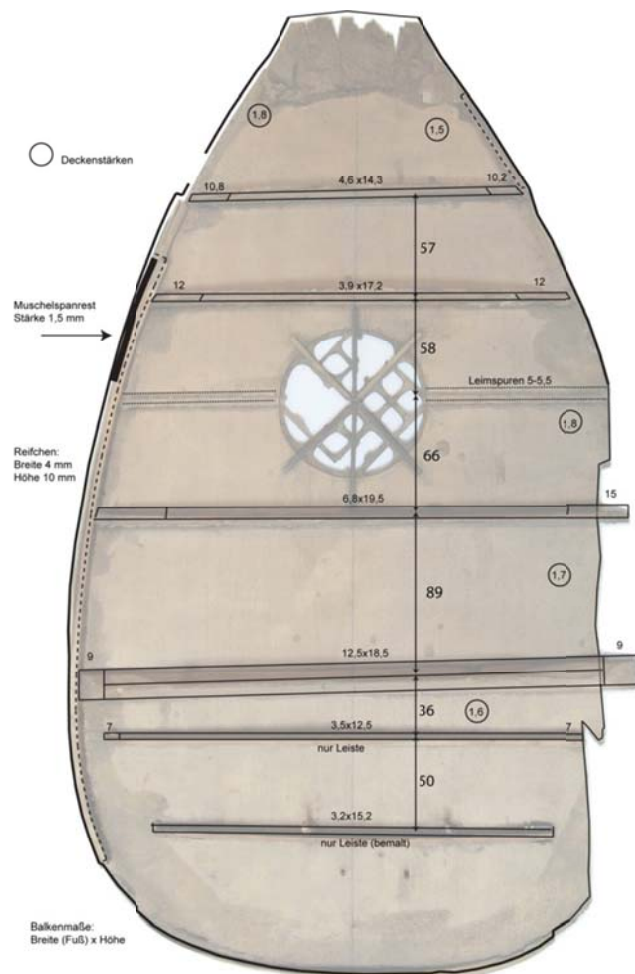


ABBILDUNG 85 DECKE BEMASST H529

In der nächsten Abbildung wurde über das Bild der bebalkten Decke ein bei Lautendecken übliches Bebakungsschema gelegt. Dieses beruht auf der folgenden Teilung:

Deckenlänge (Unterkante – Halsklotz) / 8

→ Auf den Positionen 2 bis 7 je ein Balken

→ Auf Position 5 befindet sich der Mittelpunkt der Rosette

(Bereich zwischen Unterkante und Position 2) / 3

→ Auf Position 2 befindet sich die Stegvorderkante

Wie die Abbildung 86 zeigt, ist die Balkeneinteilung bis auf den sehr breiten Balken an der Stelle der größten Deckenbreite (Position 3) recht nah an der typischen Lauteneinteilung. Verglichen mit den Mezzo-Colascionen aus der Sammlung im Germanischen Nationalmuseum, die eher typisch für Mandolinen ist, findet man hier eine lautentypische Einteilung.

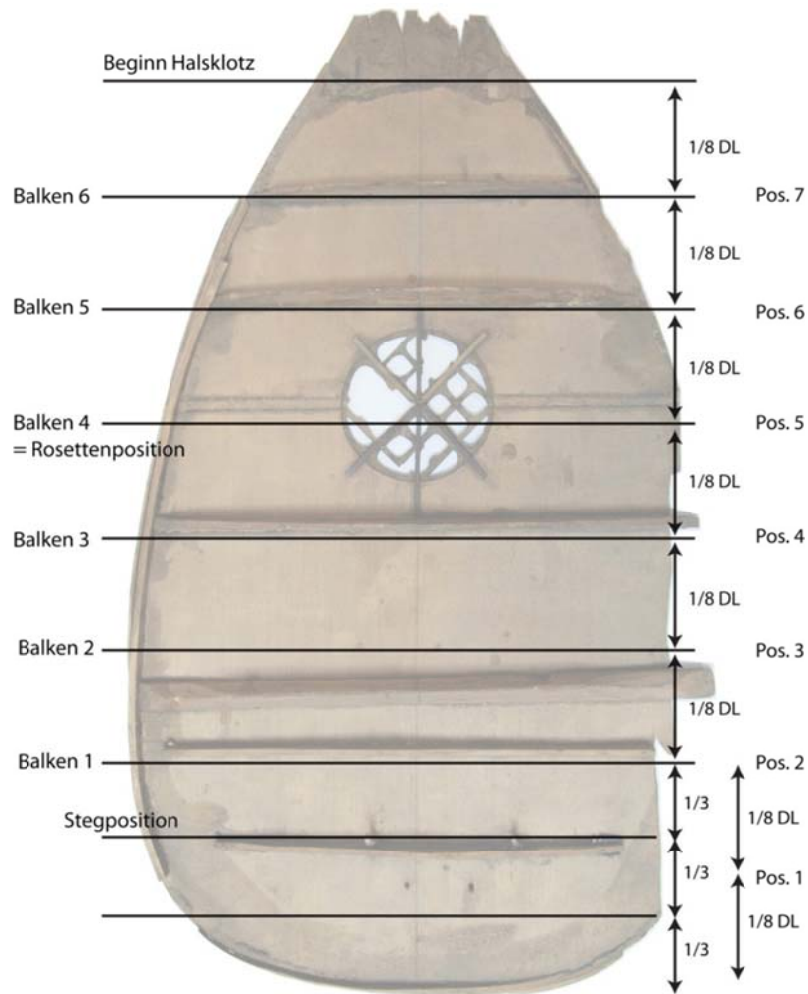


ABBILDUNG 86 DECKE MIT LAUTENEINTEILUNG H529

Steg mit 5 Bohrungen in Doppelchören, Höhe Diskant und Bass 10,5 mm
 Rest von Stahlsaiten in einer Saitenbohrung im Steg (Löcher sehr klein → Stahlsaiten
 Auflage aus Elfenbein
 Steg mit 2 Schrauben von oben und 2 Schrauben von unten gesichert



ABBILDUNG 87 ROSETTE H529



ABBILDUNG 88 STEG H529

COLASCIONE INV.NR.: H531

Beschreibung des Instrumentes im Zustand vor 1910

Aus Georg Kinsky Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln:

No.531 Mezzo Colascione (Colasciontino), ebenfalls italienische Arbeit aus dem 18. Jh. Das Korpus ist aus einer halben Schale eines Flaschenkürbis gefertigt. Der Hals ist auf der Rückseite in Ebenholz furniert und von Elfenbeinadern durchzogen. Auf dem oberen und unteren Teil der Decke sind Perlmutterblumen eingelegt; auch das Schalloch ist von einer Perlmutterverzierung eingefasst. Das Griffbrett ist mit hübschen ornamentalen Einlagen von Ebenholz, Horn und Perlmutter verziert. Der Wirbelkasten läuft in eine eigenartige schneckenähnliche Windung aus. Der Bezug besteht aus 4 einzelnen Metallsaiten in folgender Stimmung E – A – d – g Gesamtlänge 96cm, Korpuslänge 45,5cm, Breite 10,5 cm

Aktueller Zustand des Instrumentes

Instrument nur noch in Fragmenten vorhanden, Hals mit Wirbelkasten und Halsklotz mit Resten der Muschel

Beschreibung des Instrumentes im aktuellen Zustand

Wirbelkasten

Laubholz (Buche?), aus einem Stück gefertigt und Wirbelkasten ausgestochen
Endes des Wirbelkastens in Form einer Schnitzerei gearbeitet, Motiv – eine aufgerollte Schnecke?

Wirbelkasten am Hals angesetzt, als schräger Keil im Hals

Wirbelkasten schwarze Lackarbeit, Oberseite eingesetzte Perlmutterpunkte

Unterseite Einlage aus Schildpatt, umrahmt mit Elfenbeinadern

ein Wirbel vorhanden (Laubholz), geschwärzt mit zwei Wirbellöchern (ein Wirbelloch liegt innerhalb der Wange des WK)

4 Einzelsaiten, möglicherweise Metallsaiten da Kerben sehr eng und klein

Obersattel eingesetzt in Hals (Elfenbein oder Knochen)

Hals und Griffbrett

Halskern Laubholz

Halsrückseite Ebenholz mit 10 Elfenbeinadern
Griffbrett Ebenholz, Einlegearbeiten Schildpattflächen, mit Elfenbein (oder Knochen)
und Perlmutter
Deckenrest Fichte oder Kiefer, Deckenstärke 1,6 mm am Hals-Korpusübergang
(möglicherweise auf dem Halsklotz runtergeschliffen)
Deckenrest mit Perlmuttereinlagen und Gravuren mit Tusche und schwarzem Kitt
verfüllt
Griffbrettspitzen vorhanden, Griffbrettaußenkanten Elfenbeinadern
Restkorpusmaterial auf dem Halsklotz pflanzlicher Ursprung, natürliche
Rotbraunfärbung außen (Kürbis), 2,5 ... 3 mm Stärke
Bundspuren nicht sichtbar



ABBILDUNG 89 ANSICHT AUF GRIFFBRETT H531



ABBILDUNG 90 HALS SEITLICHE ANSICHT H531



ABBILDUNG 91 HALS ANSICHT VON DER HALSRÜCKSEITE H531



ABBILDUNG 92 HALS SEITLICHE ANSICHT H531



ABBILDUNG 93 WIRBELKASTEN H531



ABBILDUNG 94 WIRBELKASTEN H531



ABBILDUNG 95 WIRBELKASTEN H531



ABBILDUNG 96 GRIFFBRETT DETAIL H531



ABBILDUNG 97 GRIFFBRETT DETAIL H531



ABBILDUNG 98 GRIFFBRETT KORPUSANSATZ H531



ABBILDUNG 99 HALSKLOTZ MIT MUSCHELREST H531

WEITERE INSTRUMENTE IN SAMMLUNGEN

Mezzo-Colascione Nr. 1567

Musée Instrumental de Conservatoire Royal Musique, Brüssel, (Quelle: Internet)



Colasciontino Nr. 1563

Musée de Conservatoire National de Musique, Paris

(Quelle: Katalog "Les luths (Occident) catalogue des collections du Musée de la musique (vol.1)



Voraussichtlich 16. Jahrhundert, Italien (Venedig)

Gesamtlänge: 601 mm

Mensur: 496 mm

Korpus: L 187 x B 119 x H 66 (mm)

Hals: L 187

B (Muschel) 35,5 mm H 20 mm

B (Wirbelkasten) 21,8 mm H 16,7 mm

Schalloch: 46 mm Durchmesser, 103 mm Position von Unterkante

Gewicht: 160 g (mit Saiten)

Muschel: 11 Späne Europäische Eibe mit Ebenholzzwischenadern

Die eingeschnittene sehr einfache Rosette ist typisch für Venezianische Arbeiten.

Auf der Stirnplatte am Wirbelkasten ist ein Symbol eines Adlers mit beidseitigen Buchstaben A und E angebracht.

Ein ähnliches Symbol findet sich auch auf einem Arciliuto von Magno Dieffopruchar im Wiener Kunsthistorischen Museum (41/C.45), dieser ist aber nicht mit dem gleichen Brennstempel ausgeführt (deutliche Unterschiede in der Feinheit) und trägt keine Buchstaben.

Colascione Nr. 1429

Musée de Conservatoire National de Musique, Paris

(Quelle: Katalog "Les luths (Occident) catalogue des collections du Musée de la musique (vol.1)



Voraussichtlich 19. oder 20. Jahrhundert, Italien (?)

Gesamtlänge: 1513 mm

Mensur: 1203 mm

Korpus: L 443 x B 292 x H 143 (mm)

Hals: L 1076

B (Muschel) 57 mm H 22,5 mm

B (Wirbelkasten) 38 mm H 15 mm

Schalloch: 57 mm Durchmesser, 286 mm Position von Unterkante

Gewicht: 880 g (mit Saiten)

Muschel: 27 Späne

VERSUCH EINER AKUSTISCHEN BETRACHTUNG

Eigentlich mehr als Anhang gedacht, sollen zum Schluss noch die Ergebnisse von begleitenden akustischen Messungen vorgestellt werden. Soweit es möglich war, wurden bei den Vermessungen der Instrumente auch akustische Untersuchungen gemacht. Anhand solcher Untersuchungen lassen sich klangliche Eigenschaften vermuten, Gemeinsamkeiten von Instrumentenfamilien finden oder teilweise auch konstruktive Besondeheiten erkennen.

Die Schwingungen einer Saite, die angezupft oder angeschlagen wird, überträgt sich auf die Konstruktion des Instrumentes, wird dort verstärkt und an den umgebenden Luft-raum abgestrahlt. Bei diesem Vorgang wirken die Bestandteile des Instrumentes als Verstärker mit einer nichtlinearen Verstärkung. Bestimmte Schwingungen werden hervorgehoben, andere bedämpft. Über den Hörfrequenzbereich betrachtet ergibt sich so eine Kurve, die nicht eben und gleichmäßig ist, sondern bei verschiedenen Frequenzen Minima und Maxima besitzt. Aus diesen Kurven lässt sich in gewissen Umfang auf den Klang des Instrumentes schließen. Wird beispielsweise der Bereich der niedrigen Frequenzen weniger stark verstärkt, besitzt also dort niedrigere Pegel in den gemessenen Kurven, so kann erwartet werden, dass dem Instrument im Bassbereich die Fülle und Kraft fehlen wird. Generell lassen sich den Frequenzbereichen, ihren absoluten und relativen Größen zueinander bestimmte „Klangeigenschaften“ zuordnen. Auch haben sich bei einer Vielzahl von Messungen an den verschiedensten Instrumenten ganz typische Frequenzkurven heraus kristallisiert. Diese „instrumententypischen“ Kurvenverläufe können auch hilfreich sein, wenn unterschiedliche Instrumente verglichen werden sollen.

Für die Untersuchungen wurden jeweils die Deckenschwingungen vor Ort in den Museen aufgezeichnet. Die Ermittlung des abgestrahlten Schallspektrums (Fernfeldmessung) konnte jedoch nicht vorgenommen werden. Dazu hätten die Instrumente in einen schalltrockenen Raum, wie er an der Hochschule in Markneukirchen oder in meiner Werkstatt vorhanden ist, untersucht werden müssen.

Das Kapitel trägt den Titel „Versuch einer akustischen Betrachtung“. Grund für diesen vorsichtigen Ausdruck ist die geringe Anzahl an gemessenen Instrumenten und die auch fehlenden weiteren Untersuchungen, wie Fernfeldmessung oder Modalanalysen. So lassen sich leider noch keine allgemeingültigen Aussagen über das Klangbild der Colascione machen.

Damit die Deckenschwingungskurven der gemessenen Colascione verständlicher werden, sollen zunächst anhand der Messkurve einer Renaissancelaute mit einer 62er Mensur die Merkmale kurz erläutert werden.

Alle Kurven in dieser Betrachtung bilden den Frequenzbereich von 50 Hz bis 5 kHz ab. Allgemein lassen sich bestimmten Abschnitten in diesem Bereich klangliche Eigenschaften zuordnen. Verantwortlich für diesen Effekt sind die sogenannten Formanten. Formanten sind Frequenzbereiche, die besonders ausgeprägt sind und einer bestimmten Klangfarbe zugeordnet werden können. So haben in der menschlichen Stimme alle Vokale, aber auch einige Konsonanten ganz bestimmte Formantbereiche. Die folgende Tabelle⁽²²⁾ zeigt eine entsprechende Zuordnung:

Maximalwert bei:	Formant	Klangeigenschaft
200...400 Hz	1.Formant: U	sonor
400...600 Hz	1.Formant: O	voll
800...1200 Hz	1.Formant: A	markant
1200...1800 Hz	2.Formant: Ü	näselnd
1800...2600 Hz	2.Formant: E	hell
2600...4000 Hz	2.Formant: I	brillant
um 8000 Hz	diffuse Höhen	spitz
über 10000 Hz	„Obertonglanz“	scharf

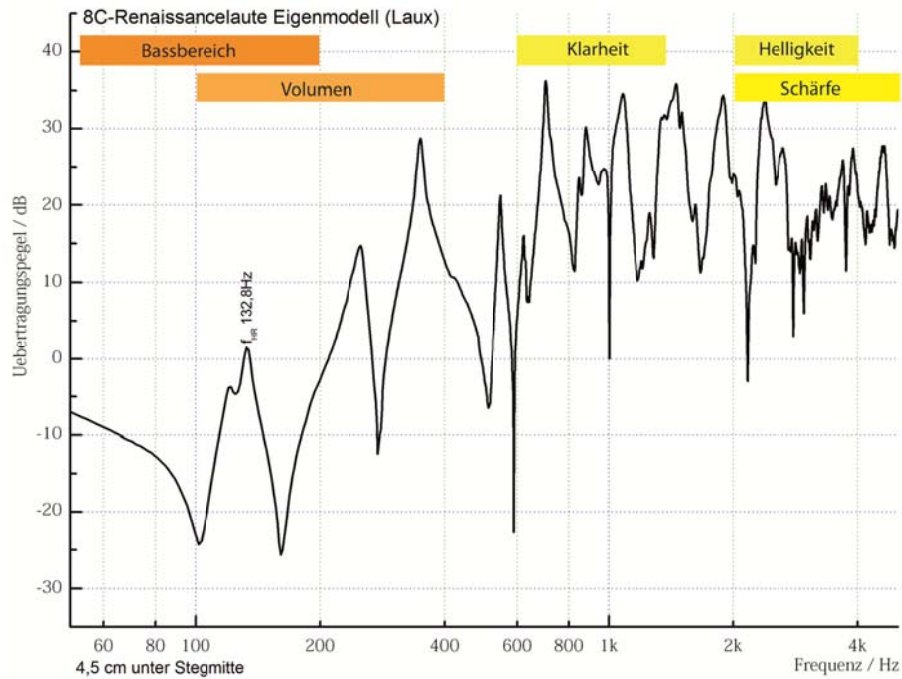
Besitzt ein Instrument in einem dieser Bereiche besonders hohe Schwingungswerte, so werden die Töne in diesem Bereich besonders verstärkt, der sich ausbildende Klang besitzt damit eine ganz spezielle, markante Klangeigenschaft. Im Umkehrschluss bewirken geringe Schwingungswerte bei bestimmten Frequenzbereichen ein Fehlen der entsprechenden Eigenschaften. Zum Beispiel signalisieren geringe Werte zwischen 50...200 Hz eine schwache Bassabstrahlung. Bei Bassinstrumenten ist also in diesen Bereichen mit höheren Werten zu rechnen.

Generell lässt sich also sagen, dass Instrumente einer Instrumentengruppe mit ihren eigenen typischen Klangeigenschaften auch ganz eigene Kurvenverläufe besitzen. Diese Verallgemeinerung gilt jedoch nur qualitativ, die absoluten Werte streuen natürlich individuell.

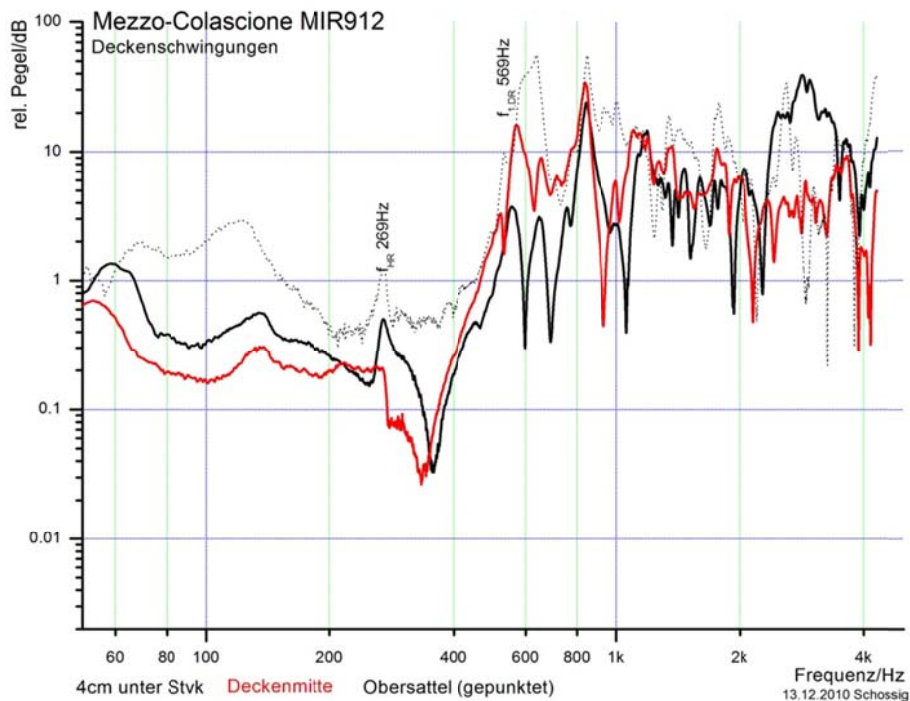
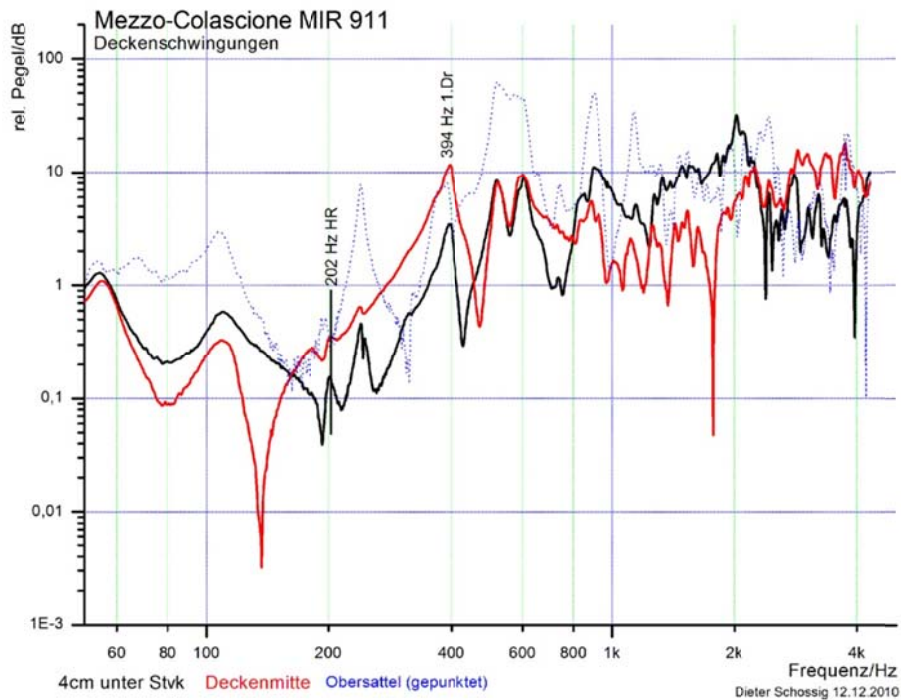
Bevor nun die einzelnen Kurven der untersuchten Instrumente dargestellt werden, hier zunächst die typische Deckenschwingungskurve einer Renaissancelaute an einem Messpunkt in der Mitte zwischen Steg und Instrumentenunterkante. Gut zu erkennen

²² Aus WIKIPEDIA

sind die hohen Werte im Bereich zwischen 600 und 2,5 kHz. Diese sprechen für einen hellen und klaren Klang und das ist für Renaissancelauten auch ganz typisch. Im Bassbereich sind die Werte geringer und auch das deckt sich mit den generellen Eigenschaften dieser Instrumente.



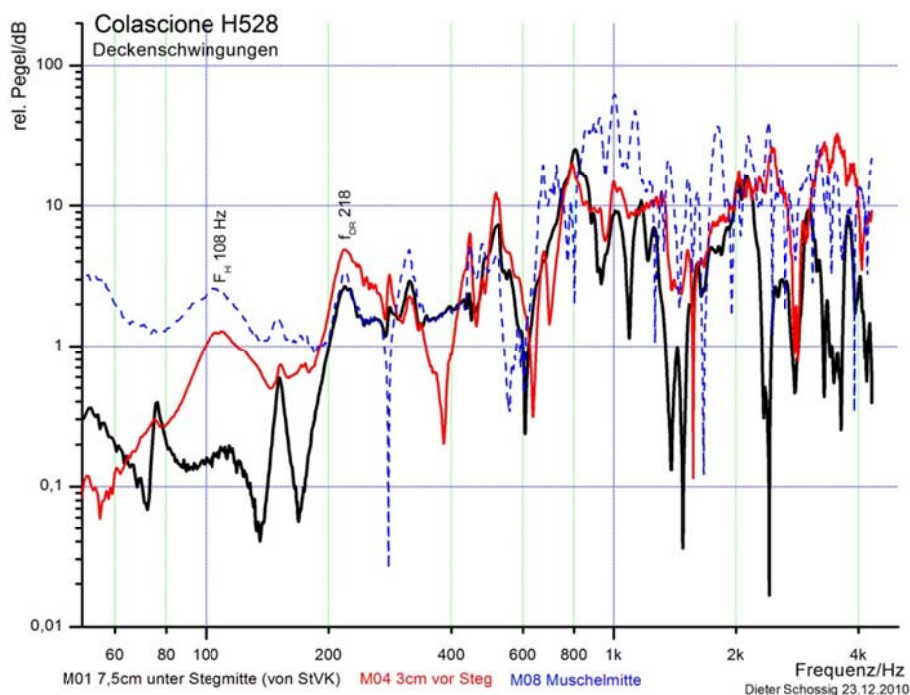
Die nachfolgenden Messkurven zeigen nun zunächst in Folge die vier gemessenen Instrumente aus Nürnberg, Leipzig und Halle. Bei den Instrumenten wurden an verschiedenen Messpunkten des Instrumentes die Schwingungen aufgezeichnet. In einer Grafik zusammen dargestellt lassen sich so bestimmte Bereiche besser erkennen und analysieren. Auf eine umfangreiche Auswertung soll allerdings in dieser Arbeit verzichtet werden. Hier möchte ich nur zeigen, dass diese Instrumentenfamilie auch ihre ganz eigene Kurvenform besitzt, wenn es auch schwer ist, das aus der eingeschränkten Anzahl an Objekten darzustellen. Aber es ist ein Ansatz, der fortgesetzt werden wird.



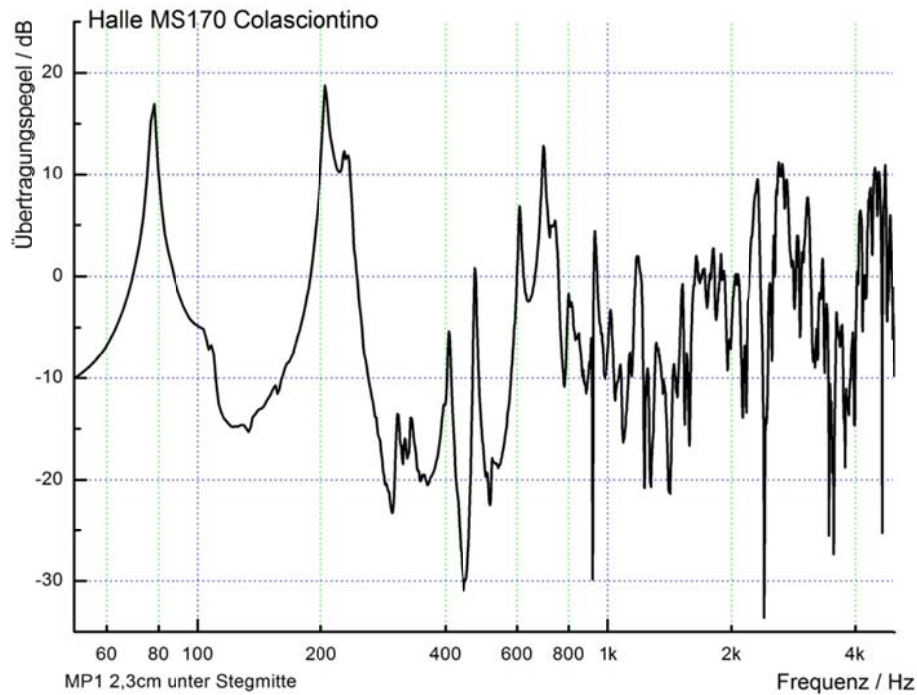
Beide Nürnberger Instrumente gehören zur Gruppe der Mezzo-Colascione und besitzen eine relativ kleine Muschel in der Größe etwa einer Mandoline. Die Kurven zeigen im Bassbereich kleine Werte und lassen einen eher obertonreichen, hellen Klang erwarten. In einem Nachbau des Instrumentes MIR912 konnte diese Erwartung bestätigt werden. Der Klang ist hell und in den Höhen kräftig. Die etwas stärkeren Schwingungswerte im Bass der MIR911 resultieren aus deren geringfügig größeren Muschel und aus einer wahrscheinlich weicheren Deckenkonstruktion. Der Bereich

zwischen 400 Hz und 5 kHz, der hauptsächlich von den Deckenschwingungen hervorgerufen wird, ist recht ausgeglichen, schwächere Bereiche in den Schwingungen in der Deckenmitte werden von heftigeren Schwingungen unterhalb des Steges kompensiert.

Bei der MIR912 ist der Bereich zwischen 800 und 2200 Hz leicht eingebuchtet und lässt etwas weniger Kraft und Tragfähigkeit vermuten. Fernfeldmessungen an den besaiteten und gestimmten Instrumenten könnten diese Annahmen stützen.



Das Leipziger Modell ist ein großer Colascione mit einer entsprechend großvolumigeren Muschel. Dadurch sind die Basswerte wie zu erwarten auch betonter. Während die kleinen Colasciontinos oder Mezzo-Colascione erst ab 400 Hz deutliche Pegel besitzen, zeigt der Colascione schon ab 200 Hz einen kräftigen Verlauf. Mit seiner um eine Oktave tiefer liegenden Stimmung ist dieser Bereich auch wichtig um die tieferen Töne gut verstärken und abstrahlen zu können. Dennoch hat das Instrument in den Höhen zwischen 800 und 4500 Hz hohe Schwingungspegel mit einer leichten Einsattelung bei 1400 bis 2000 Hz, ähnlich der MIR912 aus Nürnberg.



Einen gänzlich anderen Verlauf findet man bei dem Colasciontino MS-170 aus Halle. Diese Kurve hat nur wenig Ähnlichkeit mit den vorhergehenden Kurven. Im Umfeld von 80 Hz sieht man eine sehr große Amplitude, die von Schwingungen des Halses herrühren müssen. Bereiche unter 100 Hz sind bei solchen kleinen Instrumenten in der Regel Längsschwingungen von Korpus und Hals. Bei diesem Objekt kann man eine etwas instabile Verbindung von Hals und Korpus vermuten, der Hals an sich ist stabil genug um selber solch eine heftige Schwingung vollziehen zu können. Knapp über 200 Hz sieht man die nächste kräftige Schwingung. In diesem Bereich könnte bei dieser Korpusgröße die Hohlraumresonanz liegen. Um das zu klären, müssten weitere Messungen gemacht werden. Oberhalb dieser Frequenz wird es allerdings „ruhig“ und die Pegel gehen zurück. In diesem Bereich bis hinauf zu 5 kHz sind die Schwingungen nicht mehr so kräftig, wie die beiden Maxima unter 400 Hz. Es hat den Anschein, als ob die Deckenfläche die eigentlich im Bereich oberhalb der 400 Hz schwingen müsste, hier nur unspezifisch Bewegungen ausführt. Die Pegel sind niedriger als die Längsschwingungen und die mögliche Helmholzresonanz. Dieses Verhalten ist für eine Zupfinstrumentendecke eigentlich nicht brauchbar.

Die folgende Abbildung zeigt in einem Diagramm die Kurven des Halleschen Colasciontino und des Mezzo-Colascione MIR911 aus Nürnberg. Hier werden die Unterschiede besonders gut sichtbar. Dem Colasciontino fehlen in den klanglich relevanten Frequenzbereichen die nötigen Pegel um einen vergleichbaren Klang ausbilden zu können. Der Anschein, dass es sich bei diesem Instrument um eine optische Attrappe eines Colasciontinos handelt, drängt sich dabei auf. Zumindest dürfte das Instrument klanglich nicht gut gewesen sein.

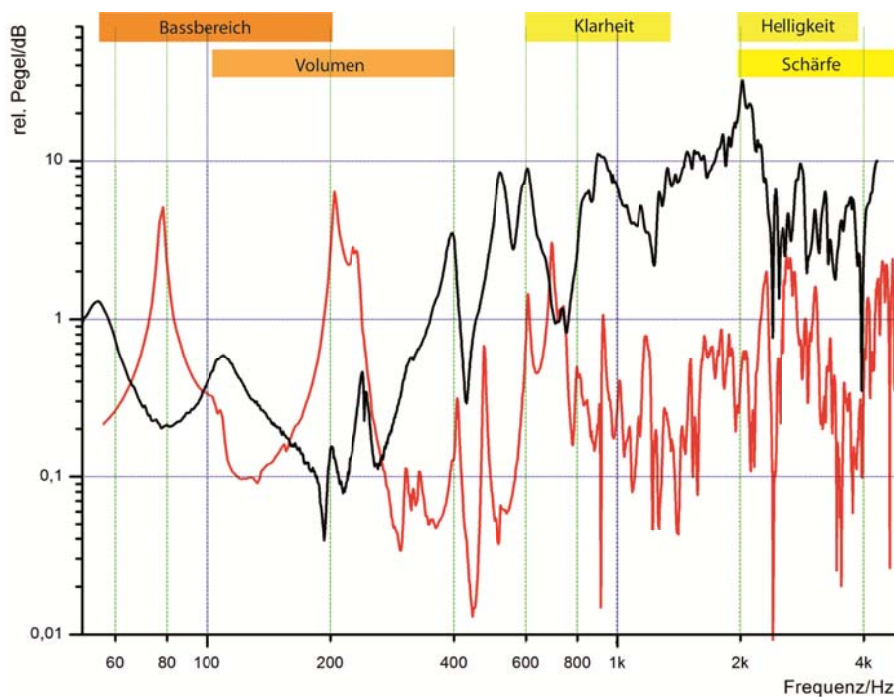
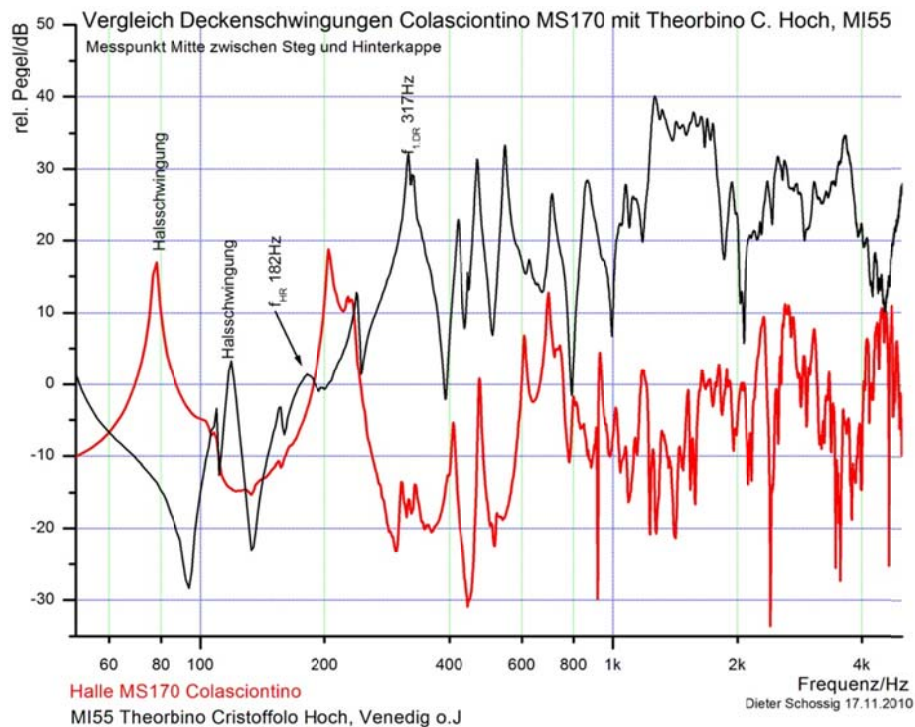


ABBILDUNG 100 VERGLEICH MIR911 (SCHWARZ) UND MS170 (ROT)

Um diese Vermutung weiter zu festigen, wurden die Messwerte noch mit zwei weiteren Instrumenten verglichen. Es könnte ja die Möglichkeit bestehen, dass der Colasciantino eine andere Form der Deckenschwingungen ausbildet die im Vergleich zu den drei Instrumenten der Colascione-Familie sehr stark abweichen, aber dennoch andern Zupfinstrumenten ähnlich sind. Die folgende Abbildung zeigt den Halleschen Colasciantino im Vergleich mit einem kleinen Theorbino von Cristoffolo Hoch aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Auch dieses Instrument besitzt eine kleine Muschel bei einer dennoch langen Mensur. In einem Vergleich wären also durchaus ähnliche Kurven möglich.



ABBILDUNG 101 THEORBINO CRISTOFFOLO HOCH, VENEDIG, MI55 (IM VORDERGRUND)

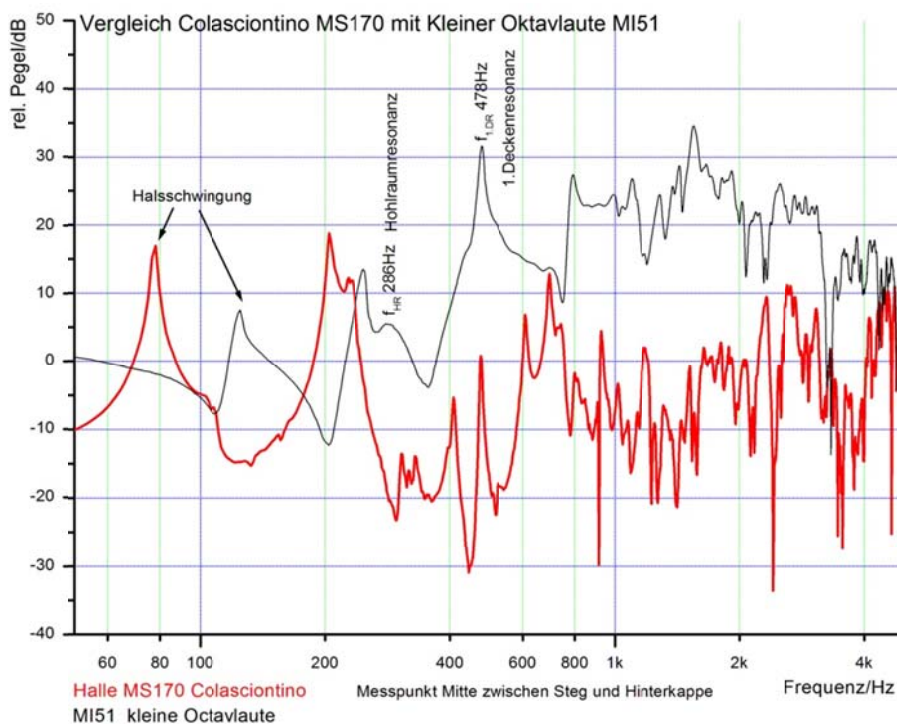


Auch hier zeigt der Theorbino wieder eine typische Kurvenform mit ihren Maxima und den hohen Pegelwerten in den akustisch interessanten Bereichen ab der Hohlraumresonanz von 182 Hz. Es ist zwar eine andere Kurve, die sich von den Colascionen unterscheidet, also typisch für diese Instrumentenfamilie ist, aber sie hat doch generelle Merkmale der Zupfinstrumente. Zu sehen sind wieder die typischen Halsschwingungen, doch sind diese deutlich niedriger als die Werte in den akustisch relevanten Bereichen. Halsschwingungen liegen in der Regel sehr tief und werden klanglich nicht abgestrahlt, sind also nicht hörbar. Hohe Pegel an dieser Stelle kosten wertvolle Energie der schwingenden Saiten, sie sollten also so klein wie möglich bleiben.

Zu guter Letzt noch ein Vergleich mit einer kleinen Oktavlaute MI51, auch aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Dieses Instrument besitzt eine sehr kleine Muschel und eine kurze Mensur. Durch diese kleineren Abmessungen sind alle Resonanzfrequenzen deutlich zu höheren Frequenzen verschoben und tragen so der höheren Stimmung des Instrumentes Rechnung. Doch auch hier bestätigen sich wieder die Vermutungen über den Colasciantino. Die kleine Laute besitzt zwar einen niedrigeren Kurvenverlauf, die Unterschiede zwischen den Werten um 200-400 Hz und dem Bereich ab 400 Hz sind geringer aber dieser Verlauf ist typisch für solche kleine Diskantinstrumente und ein Folge der kleinen Volumina und schwingenden Flächen. Im wichtigen Tonbereich für deren Stimmung der Leersaiten (f_a 'd'g') von 350 Hz aufwärts sind aber die Pegel ansteigend und kräftig. Anders beim Colasciantino, der auch in diesen Vergleich das Defizit seiner Schwingungsfähigkeit zeigt.



ABBILDUNG 102 KLEINE OKTAVLAUTE MI51



RESÜMEE DER MESSUNGEN

Als Resümee dieser Messungen kann man vielleicht eine typische Form der Deckenschwingungen der Familie der Colascione erkennen, die ihre Schwerpunkte in den mittleren Frequenzbereichen über den Grundfrequenzen der Saiten hat und die nur eine schwache Basswiedergabe ermöglicht. Für die Bässe kann man eher einen obertonreichen Klang erwarten, der weniger warm und volumig, dafür härter und trockener ist. Um hier aber eine klarere Aussage zu machen, müssten in jedem Fall noch mehr Instrumente vermessen werden. Sehr wichtig wären auch Messungen der akustischen Abstrahlung, also Fernfeldmessungen, welche die Interpretation der Decken- und Korpuschwingungen unterstützen und den tatsächlichen Schall erfassen würden.

ZUSAMMENFASSUNG

Wie schon in der Einleitung gesagt, so wollte ich mit dieser Arbeit den Colascione als ein eigenständiges Instrument der Lautenfamilie vorstellen. Und wie dort auch schon angedeutet, es ist ein Versuch. Schon in der Phase der Vorbereitung stellte sich heraus, dass die Zeit dafür viel zu kurz angesetzt war. Da ein Großteil der noch existierenden Instrumente in Sammlungen im Ausland lagert, wäre ein Besuch dort sehr wichtig gewesen. Auf der Basis der hier genauer untersuchten und vorgestellten Instrumente, was nur dank der hervorragenden Unterstützung der Mitarbeiter in den jeweiligen Museen überhaupt möglich war, ist eine allgemeingültige Darstellung nur bedingt möglich.

Auch habe ich mich bei meinen Arbeiten auf die drei- und viersaitige Form, die allgemein als italienischer Colascione bezeichnet wird, beschränkt. Es wäre daher sinnvoll, die Arbeit an dieser Stelle fortzuführen und die Betrachtung auf die mehrsaitigen Instrumente der Langhalslauten auszuweiten. Damit wäre ein Instrument vorzustellen, dass im mitteleuropäischen Raum ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch sicher belegbar in der Kunstmusik benutzt wurde.

Danksagung

Herr Prof. Dr. Andreas Michel, Studiengang Musikinstrumentenbau

Frau Christiane Riecher, Händelhaus Halle

Herr Achim Haufe, Händelhaus Halle

Frau Dr. Annette Otterstedt, Musikinstrumenten-Museum Berlin

Frau Heidi von Rüden, Musikinstrumenten-Museum Berlin

Herr Klaus Martius, GNM Nürnberg

Herr Volker Friedemann Seumel, Museum für Musikinstrumente der Universität
Leipzig

Herr Wieland Hecht, Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig

ANHANG

Zusammenstellung der betrachteten Instrumente (nach einer Erhebung von R. LÜCK, Ein Beitrag z. Geschichte d. Colascione u. seiner süddeutschen Tondenkmal im 18. Jh"

Name	Ort	Zeit	Saiten	Gesamt Länge	Mensur	Hals- Länge	Korpus Länge	Korpus Breite	Späne	Besonderheiten
Colascione Nr. 385	Deutschland, Institut für Musikforschung Berlin	?	3-M	160,5			43	29,5	22 Ahorn	Falscher Zettel
Colasciontino (MIR912)	Deutschland, Institut für Musikforschung Berlin	Südtal. 18.Jh (?)	3-D			54	30	20,5	15 Ceder	Decke Kiefer
Colasciontino (MIR911)	Deutschland, Institut für Musikforschung Berlin	Südtal. 17.Jh	3-M			60	31	20,5	18 Ahorn o. Ceder	
Colasciontino MS170	Deutschland Händelhaus Halle		3-M	93,5	78	48	35	22,5	10 Ahorn	Decke Lärche
Colascione Nr. 528	Deutschland Grassimuseum Leipzig	Ital.17/18 .Jh	2-M	159			42	30	25	
Mezzo-Colascione Nr. 531	Deutschland Grassimuseum Leipzig	Ital.18.Jh	4-M	96			45,5	10,5		Kürbis
Colascione Nr. 1566	Belgien, Conservatoire Royal Musique, Brüssel	1564	3	147		103	30			
Mezzo-Colascione Nr. 1567	Belgien, Musee Instrumental de Conservatoire Royal Musique, Brüssel		3	94	62		22		Elfenbein, Schildpatt	Elfenbein- Hundekopf
Colascione Nr.309	Belgien, Instrumentensammlung Césaire Snoeck, Gent	Neapol.		170		100				Vergoldeter Löwenrachen
Mezzo-Colascione Nr.111(490)	Dänemark, Claudius-Sammlung, Kopenhagen	Ital. 1765	3	81			24	15	13	
Mezzo-Colascione Nr.112(450)	Dänemark, Claudius-Sammlung, Kopenhagen	18.Jh	3	87			30	20,5	16	Schnecke
Mezzo-Colascione Nr.113(400)	Dänemark, Claudius-Sammlung, Kopenhagen	Ital.	3	95			38	25,5	9 Ahorn	Schnecke
Colascione Nr.311(C46)	Dänemark, Claudius-Sammlung, Kopenhagen	Dt.18.Jh	3	150			54	34	9	
Colascione Nr. 1795	Frankreich, Musée de Conservatoire Municipal de Musique, Nizza	Sizil. 17.Jh		165			45	30		Frauenkopf

Colachon Nr.1429	Frankreich, Musée de Conservatore National de Musique, Paris		3	151	120	108	44,3	29,2	27	Kopf
Colasciontino Nr. 1563	Frankreich, Musée de Conservatore National de Musique, Paris	Ital. 17.Jh	2	60	49,6		18,7	11,9	11	
Colasciontino	Holland, Gemeentmuseum, Den Haag	Ital. 1600	3-M	94,5			32	20,5		
Colasciontino	Holland, Gemeentmuseum, Den Haag	Ital. 17.Jh	3-M	96			61,5	20,3		
Mezzo-Colascione Nr.262	Italien, Museo del Conservatorio di musica "Guiseppe Verdi", Milano		3	70		53		12		
Colasciontino Nr. 650	Schweden, Musikhistska Musett, Stockholm		3-M	56,5		49	17,5	18,4		
Colasciontino Nr. 651	Schweden, Musikhistska Musett, Stockholm		3	85		54,5	30,5	20	15	
Colascione	Schweden, Göteborg-Museum, Göteborg			125,7			52		9	
Colascione	Schweden, Sammlung Daniel Fryklund, Hälksingborg	Ital.	4	73		41	19	10,5	21	
Colasciontino C.44	Österreich, Sammlung alter Musikinstrumente, Wien	Ital. 17.J	4	69,5		34,5	16	10	5	
Colascione	USA, Metroplolitan Museum of Art, NY	Ital. 1622	3-M	146				28,5	20	Löwenkopf
Colascione Nr.1795	Frankreich, Musée de Conservatore Municipal de Musique, Nizza	Sizil. 17.Jh		175			35	24		Frauenkopf

QUELLEN / BILDQUELLEN

BAINES, Anthony: European and American musical instruments., London 1966

The Oxford companion to musical instruments (Anthony Baines)

BEYER, Norbert: Lautenbau in Südindien – M.Palniappan Achari und seine Arbeit, Berlin 1999

BODE, Wilhelm von, REIMER, Georg: Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum, 6.Auflage, Georg Remer Verlag, Berlin 1906

Brockhaus Riemann Musiklexikon, Serie Musik Piper-Schott, 1979 B. Schott's Söhne, Mainz

BRYAN, Michael: Painters and Engravers, from the revival of the art under Cimabue, and the alleged discovery of engraving by finiguerra, the present time, H.G. Bohn, London, 1849

BÜCKEN, Dr. Ernst: Handbuch Musikwissenschaften, Wildpark-Potsdam 1929

CERUTI, G. *BONANNI, F.: Descrizione degl'istromenti armonici d'ogni genere* (Rome, 1776/R)

EITNER, Rob.: Biographisch Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, 3. Band. Cochet – Flitin, Breitkopf & Haertel, 1900

FRYKLUND, Daniel, Colascione och Colascionister, in Svensk tidskrift för musikforskning 18/1936, pp 88-118

GEIRINGER, Karl: Der Instrumentenname “Quinterne” und die mittelalterlichen Bezeichnungen für Gitarre, Mandola und des Colascione, Archiv der Musikwissenschaften, 6.Jahrg. H1, Franz Steiner Verlag, 1924

HEINITZ, Wilhelm: Handbuch der Musikwissenschaften, Bd. II – Instrumentenkunde, Ernst Bucken, 1929

HUBER, Renate: Dokumentation “Musikinstrumente in Nürnberg” – Mandolinen, Mandolen, Germanische Nationalmuseum Nürnberg, 1989

KATALOG zu den Sammlungen des Händel-Hauses in Halle, 6.Teil Musikinstrumentensammlung Streich- und Zupfinstrumente, Halle an der Saale 1972

Katalog “Les luths (Occident) catalogue des collections du Musée de la musique (vol.1)

KINSKY, Georg: Katalog des Musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln, Cöln 1912, Zweiter Band S. 123 ff.

KIRCHER, Athanasius: Musurgia universalis, Band VI (liber organicus), Rom, 1650

- NEGWER, Ingo: Laute und Theorbe in Marin Mersennes HARMONIE UNIVERSELLE, Deutsche Lautengesellschaft, Frankfurt a.M. 2000
- KOCH, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält, Frankfurt a. M. 1802
- LEIN, Edgar: Das große Lexikon der Ornamente, E.A.Seemann, 2004
- LÜCK, Rudolf: Zur Geschichte der Basslauten-Instrumente Colascione und Calichon', www.oxfordmusiconline.com (1960), 67–75
- LÜCK, Rudolf: Ein Beitrag z. Geschichte d. Colascione u. seiner süddeutschen Tondenkmalen im 18. Jahrhundert" (1954), Diss.
- LÜTGENDORFF, Willibald Leo Frh.v: Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt am Main, 1922
- MERSENNE, Marin: Harmonie universelle, Ausgabe Pierre Ballard, Paris, 1637
- MERSENNE, Marin: Harmonicorum libri II, Propositio XXIV, Paris, 1635-37
- MGG Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Deutscher Taschenbuchverlag Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel 1989
- PRAETORIUS, Michael: Syntagma Musicum, Bd.II: De organographia, Wolfenbüttel, 1619
- SACHS, Curt: Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1930, Zweite Auflage
- SAYCE Lynda: "How to spot a fake lute, or Signor Franciolini's shop of horrors", Lute News (Nr. 91, Oktober 2009)
- SILBIGER, A.: 'Imitations of the Colascione in 17th-Century Keyboard Music',
- STOCKMANN, Doris: Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 12: Volks- und Populärmusik in Europa hrsg. von Carl Dahlsghaus, Laaber-Verlag, 1992
- VAN DER MEER: John Henry, Musikinstrumente, Prestel München, 1983
- WALTHER, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec, Leipzig, 1732
- WIKIPEDIA, www.wikipedia.org