

Thilo Hirsch

Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert

Eine der gängigsten Hypothesen zur Entstehung der Viola da gamba ist eine lineare Entwicklung vom fellbespannten maurischen Rabab des 14. Jahrhunderts im Königreich Aragón über die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Italien importierte valencianische Vihuela de arco zur italienischen Viola da gamba in verschiedenen Stimmlagen. Dass das Rabab aber schon im 14. und 15. Jahrhundert in zahlreichen italienischen Quellen belegt ist, wurde dabei nicht berücksichtigt.

In diesem Artikel werden die historischen Quellen quantitativ und qualitativ analysiert, wobei der Erwähnung der gestrichenen »rubebe, rubechette e rubecone« für die Aufführung von Vokalwerken in Simone de' Prodenzanis Saporetto von 1415/25 eine wichtige Rolle zukommt. Durch die Kombination der verschiedenen Quellenarten und den sorgfältigen Vergleich mit musikethnologischen Quellen ergibt sich ein Gesamtbild, das ein dreistimmiges Streicherensemble in Italien bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts möglich erscheinen lässt.

Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab Ensembles in Fifteenth-Century Italy

One of the most common hypotheses on the origin of the viola da gamba postulates a linear development from the skin-covered Moorish rabab of the fourteenth century in the Kingdom of Aragon, via the Valencian vihuela de arco imported to Italy in the second half of the fifteenth century, to the Italian viola da gamba in its various registers. However, the fact that the rabab was already documented in numerous Italian sources in the fourteenth and fifteenth centuries has until now been completely ignored.

In this essay, the historical sources are analysed quantitatively and qualitatively. The mention of bowed “rubebe, rubechette e rubecone” for the performance of vocal works in Simone de' Prodenzani's Saporetto of 1415/25 plays an important role here. The combination of different types of sources and a careful comparison with ethnomusicological sources provides us with an overall picture that makes it possible that three-part string ensembles already existed in Italy in the first half of the fifteenth century.

Der Ausgangspunkt meiner Forschungen zum Rabab¹ war ein Abschnitt in Ian Woodfields Buch *The Early History of the Viol* von 1984. Er schreibt hier: »Als einziges Streichinstrument in Westeuropa, das im späten 15. Jahrhundert noch regelmäßig da gamba gespielt wurde, muss

1 Wie in der Einleitung des vorliegenden Sammelbandes (Hirsch 2025, S. 10) erläutert, verwenden wir in unserem SNF-Forschungsprojekt an der HKB den Instrumentennamen ›Rabab‹ generisch für europäische fellbespannte Streichinstrumente.

das aragonesische *rabāb* als wichtigster gestrichener Vorläufer der Gambe angesehen werden.«² Woodfields darauf aufbauende, inzwischen weithin akzeptierte Hypothese zur Entstehung der Viola da gamba ist eine lineare Entwicklung vom fellbespannten maurischen Rabab des 14. Jahrhunderts im Königreich Aragón über die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Italien importierte valencianische Vihuela de arco bis zur italienischen Viola da gamba in verschiedenen Stimmlagen Ende des 15. Jahrhunderts. Dass das Rabab aber schon im 14. und 15. Jahrhundert in zahlreichen Bild- und Textquellen in Italien³ belegt ist und sich dort Ende des 14. Jahrhunderts sogar ein ganz neuer Rabab-Typ entwickelte, wurde bei dieser Hypothese gänzlich außer Acht gelassen.

Eine detaillierte Analyse aller in unserem Forschungsprojekt gesammelten italienischen Rabab-Quellen des 14. und 15. Jahrhunderts würde den Rahmen dieses Artikels sprengen. Deswegen werden die verschiedenen Quellentypen jeweils zuerst quantitativ ausgewertet und dann einzelne Quellen eingehender besprochen. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Quellen mit der Darstellung respektive Erwähnung mehrerer Rababs (bzw. unterschiedlicher Rabab-Größen), da diese für die Frage der Ensemblebildung besonders relevant sind.

Die in unserem Forschungsprojekt gesammelten Bildquellen wurden in einer Bilddatenbank erfasst, die bisher 442 Datensätze zu Rabab und Rebec beinhaltet.⁴ Neben den Metadaten zu jedem Kunstwerk, die eine chronologische und geografische Sortierung ermöglichen, wurden die dargestellten Streichinstrumente mit umfangreichen kontrollierten Vokabularen beschrieben.

Rabab-Bildquellen in Italien im 14. und 15. Jahrhundert

Die früheste bekannte Bildquelle aus Italien mit einem Rabab-ähnlichen Streichinstrument ist eine Buchmalerei mit einem vertikal auf den Oberschenkel aufgestützten zweiseitigen Streichinstrument in einer auf circa 1290 datierten anonymen norditalienischen Abschrift von Richard de Fournivals *Bestiaire d'amour*.⁵ Ob das Instrument eine Felldecke aufweist, ist jedoch nicht eindeutig erkennbar. Die Blütezeit des Rabab in Italien, die durch zahlreiche Bildquellen belegt ist, beginnt ab der Mitte des 14. Jahrhunderts. Die früheste Darstellung, in der die Felldecke des Rabab eindeutig am Farbton erkennbar ist, findet sich in einer *Himmelfahrt Christi* von Andrea di Bonaiuto aus den Jahren 1365/67 im Cappellone degli Spagnoli⁶ des Klosters Santa Maria Novella in Florenz (Abb. 1 und 2).

Bisher sind insgesamt 61 italienische Rabab-Darstellungen aus dem 14. und 15. Jahrhundert in unserer Datenbank erfasst. Davon sollen hier zuerst diejenigen Instrumente besprochen werden, die einen keulenförmigen Korpus aufweisen, wie das Instrument im Fresko von Andrea di Bonaiuto.

2 »As the only bowed instrument in western Europe still regularly played *a gamba* by the late 15th century, the *rabāb* of the Aragonese must be considered the chief bowed precursor of the viol.« (Woodfield 1984, S. 15). Deutsche Übersetzungen, wo nicht anders angegeben, durch T. Hirsch.

3 ›Italien‹ und ›italienisch‹ werden hier als geografische Bezeichnungen verwendet und umfassen die Apenninen-Halbinsel, die norditalienische Tiefebene und den südlichen Alpenbogen. Politisch war Italien im 14. und 15. Jahrhundert in zahlreiche Stadtstaaten und Regionen unterteilt. Ab 1442/43 stand das sogenannte Königreich Neapel (in etwa die heutigen Regionen Kalabrien, Basilikata, Apulien, Kampanien, Molise und Abruzzen) unter der Herrschaft der Krone von Aragón (bzw. unter deren Seitenlinie, dem Haus Trastámar-Aragón).

4 Stand September 2023; eine Publikation auf dem Repository Zenodo ist für 2026 geplant.

5 *Bestiaire*, fol. 8v.

6 Der Namenszusatz ›degli Spagnoli‹ steht nicht in Verbindung mit den Wandmalereien, sondern stammt aus dem Jahr 1566, als der Kapitelsaal des Klosters Santa Maria Novella der spanischen Gemeinde in Florenz als Kapelle für ihre Gottesdienste überlassen wurde. Siehe CF o. J.



Abb. 1/2 Andrea di Bonaiuto, *Himmelfahrt Christi*, ca. 1365/67, Fresko, ganzes Bild und Ausschnitt, Florenz, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli (Foto: Fototeca Musei Civici Fiorentini und T. Hirsch).

Bildquellen für Rababs mit keulenförmigem Korpus (Typ I)

Von Rababs mit keulenförmiger Korpusform (hier Typ I genannt) sind uns zurzeit 40 Darstellungen in 28 Kunstwerken bekannt, wobei in neun Kunstwerken zwei Rababs und in einem sogar drei dargestellt sind. Bis ins frühe 15. Jahrhundert stammen die meisten Bildquellen aus der heutigen Toskana, insbesondere aus Pisa, Pistoia und Florenz. Die Instrumente werden größtenteils von musizierenden Engeln gespielt, in 19 der 28 Kunstwerke in Verbindung mit Maria. Am häufigsten zusammen mit einem Rabab kommen die Saiteninstrumente Laute, Harfe, Psalterium, Fidel und weitere Rababs vor. Dass die Rabab-Spieler:innen teilweise mit geöffnetem Mund dargestellt sind, könnte auf ein gleichzeitiges Singen und Spielen hindeuten.

Auch wenn die Größenbestimmung von Musikinstrumenten in Bildquellen teilweise schwierig ist, lassen sich doch drei unterschiedliche Rabab-Größen identifizieren: 6 kleine, 17 mittelgroße und 17 eher große. Als Deckenmaterial ist Fell beziehungsweise Pergament bei 30 von 40 Rababs eindeutig erkennbar, dies entweder an der hellen Farbe und/oder an der konkaven Deckenform. 24 von 40 Rababs sind mit zwei Saiten dargestellt, acht mit drei Saiten. Die Instrumente weisen eine oder zwei Rosetten auf, der Wirbelkasten ist nach hinten abgeknickt oder sickelförmig und teilweise mit einem Tierkopf als Abschluss versehen. Bünde sind nur an einem einzigen Rabab aus dem 15. Jahrhundert erkennbar.⁷ Die Spielhaltung ist bei 18 von 40 Rababs vertikal, sozusagen ›da gamba‹ und bei 22 ›da braccio‹.

Als erstes Beispiel für ein Kunstwerk, in dem mehrere Rababs dargestellt sind, soll hier eine um 1375 datierte *Stillende Muttergottes mit musizierenden Engeln* von Cecco di Pietro besprochen werden. Eine Besonderheit dieses Gemäldes ist, dass vom linken Rabab die Vorderseite und vom rechten der Instrumentenrücken sichtbar ist. So konnte der Maler einerseits die Symmetrie wahren und andererseits dasselbe Objekt in mehreren Ansichten zeigen, ein in der Malerei beliebter Kunstgriff.

⁷ Meister von Loreto Aprutino (und Werkstatt), *Marienkrönung mit den Aposteln am leeren Grab*, 1428, Wandmalerei, Loreto Aprutino, Chiesa di Santa Maria in Piano. Das dargestellte Rabab weist eine Art Doppelbund auf der Höhe des kleinen Fingers der Greifhand auf. Im selben Wandgemälde ist auch ein Lauteninstrument dargestellt, bei dem am Übergang zwischen Griffbrett und Korpus ebenfalls zwei relativ eng beieinander liegende Bünde sichtbar sind.



Abb. 3/4 Cecco di Pietro, *Stillende Muttergottes mit musizierenden Engeln*, um 1375, Tempera und Gold auf Holz, ganzes Bild und Ausschnitt, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, Inv.-Nr. 4897 (mit Genehmigung des Ministero della Cultura, Direzione regionale Musei nazionali Toscana, Firenze).



Abb. 5/6 Francesc Comes, *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln*, ca. 1394, Gold und Tempera auf Holz, ganzes Bild und Ausschnitt (leicht gedreht). Ajuntament de Pollença, Museu de Pollença (Foto: Museu de Pollença).

Abb. 7 Cecco di Pietro, *Stillende Muttergottes mit musizierenden Engeln*, um 1375, Ausschnitt aus Abb. 3 (gedreht).

Beide Rababs haben die typische keulenförmige Korpusform, sind eindeutig mit einer Felldecke bespannt (wobei man beim rechten Instrument nur den schmalen, um die Korpuskante reichenden Fellrand sieht), weisen zwei Saiten, zwei Wirbel und einen abgeknickten Wirbelkasten auf. Das linke Rabab ist relativ groß,⁸ das rechte möglicherweise etwas kleiner, was hier aber auch der Perspektive geschuldet sein könnte. Der Vergleich mit einer Rabab-Darstellung des spanischen Malers Francesc Comes zeigt – abgesehen von der unterschiedlichen Spielhaltung – die Ähnlichkeit dieses Instrumententyps in beiden Ländern Ende des 14. Jahrhunderts (Abb. 5–7).

Eindeutig unterschiedliche Rabab-Größen sind in einem auf ca. 1380 datierten Altarbild von Giovanni di Bartolomeo Cristiani erkennbar, dessen Mitteltafel eine *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln* zeigt. Durch die eingezeichneten Hilfslinien lässt sich gut abschätzen, dass das linke Rabab ungefähr ein Drittel größer ist als das rechte (Abb. 8 und 9). Von den drei in der quantitativen Analyse genannten Rabab-Größen klein/mittel/groß, könnten es sich hier um die beiden Extreme handeln. Ein mittelgroßes und ein großes Rabab könnte hingegen in einer um 1395 entstandenen *Thronenden Madonna mit Kind und musizierenden Engeln* desselben Malers dargestellt sein (Abb. 10).



Abb. 8/9 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln*, ca. 1380, Tempera auf Holz, Mitteltafel und Ausschnitte mit Hilfslinien, Florenz, Villa La Pietra (Foto: © New York University, Acton Collection, Villa La Pietra, Florenz).



Abb. 10 Giovanni di Bartolomeo Cristiani, *Thronende Madonna mit Kind und musizierenden Engeln*, um 1395, Tempera auf Holz, Ausschnitt, Pistoia, Museo Civico, Collezione Puccini (Foto: T. Hirsch, mit Genehmigung der Comune di Pistoia/Musei Civici).

Von Cristiani stammt auch der 1394 in Auftrag gegebene Entwurf für eine *Majestas Domini mit musizierenden Engeln* für den Silberaltar des Heiligen Jakobus in der Kathedrale von Pistoia, dessen Ausführung durch die Goldschmiede Nofri di Buto und Atto di Piero Braccini circa 1395/98 die einzige bisher bekannte dreidimensionale Darstellung eines keulenförmigen Rababs in Italien beinhaltet. An diesem Instrument kann man sehr schön die konkave Form der Felldecke, die Korpusform, den abgeknickten Wirbelkasten und die vertikale Spielhaltung erkennen (Abb. 11 und 12).

⁸ Mit ‚Größe‘ ist hauptsächlich die Gesamtlänge des Instruments gemeint, da diese für die schwingende Saitenlänge entscheidend ist.



Abb. 11/12 Nofri di Buto und Atto di Piero Braccini, *Majestas Domini mit musizierenden Engeln* (oberstes Register des Jakobusaltars), 1395/98, Silber, ganzer Altar und Ausschnitt, Pistoia, Cattedrale di San Zeno, Cappella del Giudizio (mit Genehmigung des Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Pistoia).

Im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts erscheint in den Rabab-Darstellungen des Meisters von Loreto Aprutino eine Variante der keulenförmigen Korpusform, die sich von derjenigen der Iberischen Halbinsel deutlich unterscheidet. Hier ist das untere Korpusende sehr breit und eher ›eckig‹ (Abb. 13 und 14).⁹ Die beiden im *Jüngsten Gericht* (nach 1429) ›da braccio‹ gespielten Rababs sind eher mittelgroß. Das im Deckengemälde *Musizierende Engel, Propheten und Heilige* 1423 wahrscheinlich vom selben Meister in der Chiesa di Santa Maria della Rocca in Offida gemalte Instrument erscheint hingegen etwas größer. Obwohl das Rabab hier gerade ›nur‹ gestimmt wird, handelt es sich aufgrund der mit der ›da gamba‹-Spielposition korrespondierenden Bogenhaltung im Untergriff sehr wahrscheinlich auch um die Spielhaltung (Abb. 15).



Abb. 13/14 Meister von Loreto Aprutino, *Das Jüngste Gericht*, nach 1429, Wandmalerei, ganzes Bild und Ausschnitt, Loreto Aprutino, Chiesa di Santa Maria in Piano (Fotos: Andrea Carloni).

⁹ Aus derselben Kirche und vom selben Meister stammt auch die einzige Rabab-Darstellung in Italien im 14. und 15. Jahrhundert, an der sich Bünde ausmachen lassen. Siehe Fn. 7.



Abb. 15 Meister von Loreto Aprutino (zugeschrieben), *Musizierende Engel, Propheten und Heilige*, 1423, Wandmalerei, Ausschnitt, Offida, Chiesa di Santa Maria della Rocca, Kuppel (Foto: Fabio Marcelli, mit Genehmigung der Comune di Offida – Ufficio Cultura).

Bildquellen für die ›neuen‹ Rababs mit zungenartiger Felldecke (Typ II)

Ab dem Ende des 14. Jahrhunderts erscheint ein ganz neuer Rabab-Typ in Italien, für den es keine Vorbilder auf der Iberischen Halbinsel gibt. In Ermangelung einer anderen Bezeichnung wird er im Folgenden ›Rabab mit zungenartiger Felldecke‹ genannt. Bevor einzelne Beispiele besprochen werden, erfolgt auch hier zuerst eine quantitative Analyse.

Bisher sind aus dem 14. und 15. Jahrhundert in Italien 21 Darstellungen von Rababs mit zungenartiger Felldecke in 18 Kunstwerken bekannt. Ein Kunstwerk beinhaltet zwei dieser Rababs und ein weiteres sogar drei. Zehn der Kunstwerke stammen aus der Toskana, acht aus Norditalien, zwei aus Umbrien und eines aus der Emilia Romagna. Die Rababs werden größtenteils von musizierenden Engeln gespielt, häufig zusammen mit Laute, Harfe oder Fidel. Es lassen sich dabei elf kleine, fünf mittelgroße und fünf große Rababs identifizieren. Bei 16 von 21 Rababs ist eine Felldecke deutlich an Form oder Farbe erkennbar, zwei Rababs sind mit zwei Saiten, 13 mit drei Saiten dargestellt. Bei den restlichen ist die Saitenzahl nicht genau erkennbar. Die Instrumente weisen eine bis fünf Rosetten oder Schalllöcher auf, der Wirbelkasten ist häufig sichelförmig und teilweise mit einem Tierkopf als Abschluss versehen. Im 14. und 15. Jahrhundert ist dieser Instrumententyp immer ohne Bünde dargestellt. Die Spielhaltung ist in 15 von 21 Fällen ›da braccio‹ und nur zweimal ›da gamba‹, vier Rababs werden nicht gespielt.

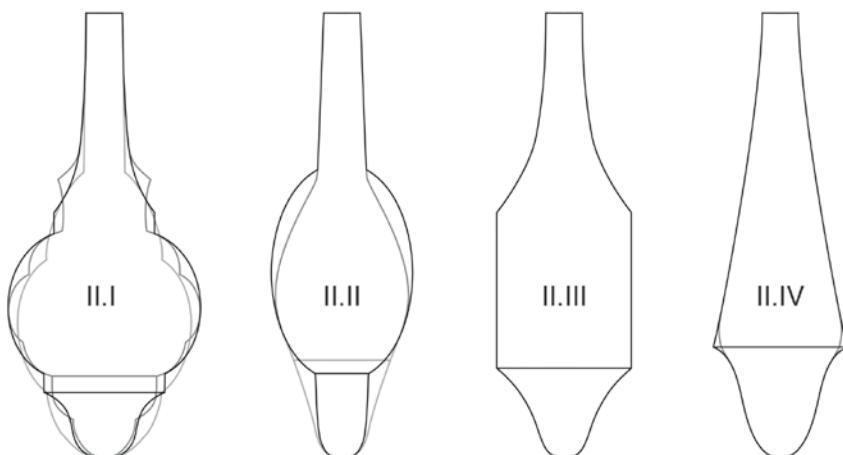


Abb. 16 Unterschiedliche Subtypen des Rababs mit zungenartiger Felldecke (Grafik: T. Hirsch).

Die Rababs mit zungenartiger Felldecke vom Typ II finden sich in den Bildquellen in unterschiedlichen Formvarianten, die sich in vier verschiedene Subtypen aufschlüsseln lassen. Allen gemeinsam ist der schmalere untere Deckenteil. Der breitere Mittelteil kann eine Art Wolkenform mit mehreren Einzügen haben (II.I), eher oval (II.II), rechteckig (II.III) oder trapezförmig (II.IV) sein (Abb. 16).

Die Abbildungen 17 bis 19 zeigen drei zwischen circa 1385 und 1415 entstandene Beispiele für den Subtyp II.I mit wolkenartigem Mittelteil. An allen drei Instrumenten ist die Felldecke entweder durch den konkaven untersten Deckenteil oder den Farbton eindeutig erkennbar. Besonders interessant ist das große, ›da gamba‹ gespielte dreisaitige Instrument in Abbildung 19. Bei dem an die Brust gestützten, ebenfalls dreisaitigen Rabab in Abbildung 17 scheint es sich um ein kleines und bei dem auf der Schulter gehaltenen viersaitigen Rabab in Abbildung 18 um ein mittelgroßes Instrument zu handeln.



Abb. 17 Giovanni d'Ambrogio (zugeschrieben), *Musizierender Engel mit Rabab*, ca. 1385/90, Marmorskulptur, Ausschnitt, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo (Foto: Opera di S. Maria del Fiore, Florenz/Carlo Vannini).



Abb. 18 Mariotto di Nardo di Cione, *Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln*, ca. 1415, Tempera und Gold auf Holz, Ausschnitt, Avignon, Musée du Petit Palais (Foto: © GrandPalais-Rmn/René-Gabriel Ojeda).



Abb. 19 Giovanni di Tano Fei, *Marienkrönung*, 1394, Tempera auf Holz, Ausschnitt, New York, Metropolitan Museum of Art (Foto: Public Domain/CCO).

Bei den folgenden Beispielen für den Subtyp II.II mit ovalem Korpus-Mittelteil lassen sich in Abbildung 20 eindeutig zwei Instrumentengrößen im selben Stillleben identifizieren: ein kleines und ein mittelgroßes Rabab. Beide Instrumente sind mit einer durch den konkaven unteren Deckenteil angedeuteten Felldecke, drei Saiten beziehungsweise drei Wirbeln und einer relativ großen Rosette im Mittelteil ausgestattet. Ebenfalls eine große Rosette weist das viersaitige Rabab in Abbildung 21 auf. Hier ist die Felldecke durch den fast weißen Farbton gut unterscheidbar, wobei der Steg irrtümlich statt auf der Felldecke auf dem hölzernen Mittelteil der Decke steht. Neben den Bildquellen ist für diesen Typus auch ein ins frühe 15. Jahrhundert datiertes Musikinstrument erhalten. Obwohl dieses im Metropolitan Museum in New York aufbewahrte und bisher ›Mandora‹ genannte kleine Instrument (Gesamtlänge circa 36 cm) im Lauf der Zeit einige Veränderungen erfahren hat,¹⁰ ist der zungenartige, konkave, ursprünglich sicher fellbespannte untere Deckenteil deutlich sichtbar.

¹⁰ Von diesem Instrument wurde innerhalb des Forschungsprojekts zu Rabab & Rebec an der HKB ein Micro-CT-Scan erstellt. Ein Artikel mit einer detaillierten Analyse dieses Instruments ist in Vorbereitung.



Abb. 20 Agostino de Marchi nach Francesco del Cossa, *Stillleben mit zwei Rababs*, 1479, Intarsie, Bologna, Basilica di San Petronio, Chorgestühl (Foto: T. Hirsch, mit freundlicher Genehmigung der Arcidiocesi di Bologna).



Abb. 21 Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta, *Thronende Madonna mit Kind und musizierenden Engeln*, ca. 1475, Tempera auf Holz, Ausschnitt, Murlo, Chiesa di S. Fortunato (Foto: Ufficio per i beni culturali ecclesiastici Siena).



Abb. 22 Anonymus, Rabab, Italien?, ca. 1420?, Gesamtlänge ca. 36 cm, New York, Metropolitan Museum, Inv.-Nr.: 64.101.1409 (Foto: Public Domain/CC0).

Ähnlich wie beim Subtyp II.II sind auch die Rababs des Subtyps II.III mit rechteckigem Decken-Mittelteil häufig mit einer großen Mittelrosette dargestellt. An den hier gezeigten drei Beispielen ist nur in Abbildung 23 die Felldecke eindeutig sichtbar. Bei den anderen beiden kann nur aufgrund der Instrumentenform mit dem zungenartigen unteren Teil eine Felldecke vermutet werden. Alle drei hier gezeigten Instrumente sind übereinstimmend mit drei Saiten beziehungsweise drei Wirbeln ausgestattet. Bezüglich der unterschiedlichen Instrumentengrößen ist das vertikal an die Brust gehaltene dreisaitige Rabab in Abbildung 23 eher klein, das auf der Schulter gehaltene Rabab in Abbildung 24 etwas größer und dasjenige in Abbildung 25 am größten. Von den Rababs des Typs II.III des 14. und 15. Jahrhunderts ist kein einziges mit Bünden dargestellt.¹¹ Wie schon beim vorhergehenden Subtyp ist auch hier ein Instrument oder besser gesagt ein ›Fragment‹ erhalten, das möglicherweise aus dem 15. Jahrhundert stammt: das sogenannte Rebeckino in der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien (Abb. 26). Wie die ›Mandora‹ im Metropolitan Museum in New York ist dieses Instrument mit 36,9 cm Gesamtlänge ebenfalls sehr klein. Der schmalere untere Deckenteil war ursprünglich sehr wahrscheinlich mit einer Felldecke bespannt. Die vier Wirbel könnten statt auf vier Einzelsaiten auch auf eine Bespannung mit zwei ›Chören‹ (gleich gestimmten Doppelsaiten) oder zwei Einzelsaiten und einem ›Chor‹ hindeuten.¹²

11 Allerdings gibt es ein prominentes Beispiel aus dem frühen 16. Jahrhundert für ein nordalpines Rabab mit zungenartiger Felldecke, rechteckigem Decken-Mittelteil und fünf Bünden. Hans Baldung Grien, *Marienkrönung*, 1516, Tempera auf Holz, Freiburg im Breisgau, Münster, Mitteltafel des Hochaltares.

12 Für eine detaillierte Analyse dieses Instruments siehe Hirsch/Haiduk 2020.



Abb. 23 Umkreis von Francesco di Giorgio Martini und Neroccio di Bartolomeo de' Landi, *Madonna mit Kind und musizierenden Engeln*, ca. 1475, Tempera auf Holz, Ausschnitt, Siena, Pinacoteca Nazionale, Inv.-Nr. 290 (Foto: Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena, mit Genehmigung des Ministero della cultura).



Abb. 24 Fra Angelico, *Marienkrönung*, ca. 1431, Ausschnitt, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 314. (Foto: © GrandPalaisRmn, Musée du Louvre/Jean-Gilles Berizzi).



Abb. 25 Benedetto Bembo, *Madonna mit Kind und musizerenden Engeln*, 1464, Ausschnitt, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia (Foto: Federico Ratano, mit Genehmigung der Servizi Culturali Museo A. Lia).



Abb. 26 Sog. Rebecchino, Fragment, Italien?, 15. Jahrhundert?, Gesamtlänge 36,9 cm, Kunsthistorisches Museum Wien (Foto: T. Hirsch).

Vom Subtyp II.IV mit trapezförmigem Mittelteil existieren ebenfalls mehrere Darstellungen in verschiedenen Größen (Abb. 27–30), wobei Bartolomeo Montagna anscheinend dasselbe Instrument zweimal aus verschiedenen Blickwinkeln gemalt hat. Bis auf Abbildung 29, in der

die Felldecke nur aufgrund der konkaven Form vermutet werden kann, ist das Fell sonst aufgrund seiner Farbe klar unterscheidbar. Soweit erkennbar sind die Instrumente jeweils mit drei Saiten ausgestattet.



Abb. 27 Bartolomeo Montagna, *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln*, ca. 1490, Öl und Tempera auf Holz, Ausschnitt, Certosa di Pavia, Museo della Certosa (mit Genehmigung des Ministero della Cultura – Direzione regionale Musei nazionali Lombardia – Certosa di Pavia).



Abb. 28 Bartolomeo Montagna, *Thronende Madonna mit Kind, Heiligen und musizierenden Engeln*, ca. 1485, Öl auf Leinwand (von Holz übertragen), Ausschnitt, Vicenza, Museo Civico (Foto: Musei Civici di Vicenza – Museo Civico di Palazzo Chiericati, mit freundlicher Genehmigung der Musei Civici di Vicenza).



Abb. 29 Benedetto Bembo, *Musizierende Putten* vor dem Castello di Segalara, ca. 1475, Fresco, Ausschnitt, Langhirano, Castello di Torrechiara, Camera d'Oro (mit Genehmigung des Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale).



Abb. 30 Benedetto Bembo, *Thronende Madonna mit Kind und Engeln*, 1462, Gold und Tempera auf Leinwand (von Holz übertragen), Ausschnitt, Mailand, Museo d'Arte Antica, Pinacoteca. (Foto: Pinacoteca del Castello Sforzesco – © Comune di Milano/Anelli 1996).

Bei Engelskonzerten mit mehrfachen Darstellungen derselben Musikinstrumente sollte auf der inhaltlichen Ebene immer auch der Aspekt eines himmlischen Überflusses (lat. *abundantia*) und auf der formalen Ebene das Prinzip der Vielfältigkeit (lat. *varietas*) einbezogen werden. In Bezug darauf ist das bisher kaum bekannte und um 1500 datierte Gemälde einer *Thronenden Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und dem Heiligen Jakobus* aus dem Umkreis von Lorenzo Costa besonders interessant (Abb. 31 und 32). Im Unterschied zu den Engeln in der oberen Bildhälfte, die alle Flügel aufweisen, sind die vier leicht bekleideten musizierenden Knaben in der unteren Bildhälfte ohne diese dargestellt und erscheinen insgesamt viel ›irdischer‹, auch da sie mit den Füßen direkt auf der Erde stehen. Wie die beiden Rabab spielenden Engel in Abbildung 3 sind auch in diesem Gemälde die zwei äusseren Knaben von zwei unterschiedlichen Seiten gemalt. Dies hat hier allerdings zur Folge, dass man in der rechten Hand des Knaben ganz links zwar einen Streichbogen erkennen kann, das Instrument, bei dem nur vermutet werden kann, dass es sich ebenfalls um ein Rabab handelt, hingegen vollständig vom Oberkörper verdeckt wird. Die drei anderen Instrumente sind deutlich erkennbar und weisen übereinstimmend einen zungenartigen, konkaven unteren Deckenteil auf, der typischerweise mit Fell bespannt ist.



Abb. 31/32 Umkreis Lorenzo Costa, *Thronende Madonna mit Kind, Johannes dem Täufer und dem Heiligen Jakobus*, um 1500, Tempera auf Holz, Ganzes Bild und Ausschnitt (mit Längenvergleich), Diözese Faenza-Modigliana (mit Genehmigung des Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Faenza-Modigliana).

Der Knabe ganz rechts spielt sein Instrument wie sein Gegenüber in ›da braccio‹-Haltung. Die beiden mittleren Knaben sitzen auf dem Sockel von Marias Thron, wobei der linke sein Instrument vertikal ›da gamba‹ auf den nackten Oberschenkel stützt und es mit einem im Untergriff gehaltenen Bogen streicht, während der rechts sitzende zwar seinen Mitspieler interessiert anblickt, das Instrument jedoch pausierend auf den Boden gestellt hat. Der Längenvergleich der drei Rababs zeigt, dass das auf den Boden gestützte mittlere Rabab (Abb. 32, grün) und das ›da braccio‹ gehaltene Instrument ganz rechts (rot) relativ gross sind, während das ›da gamba‹ gespielte (blau) ein ganzes Stück kleiner ist. Trotz der in Bezug auf Bildquellen bestehenden Unsicherheiten – auch die oben genannten Prinzipien der *abundantia* und der *varietas* betreffend – könnte es sich hier um die Darstellung eines drei- oder möglicherweise sogar vierstimmigen Rabab-Ensembles in verschiedenen Stimmlagen handeln. Doch lässt sich die Möglichkeit eines italienischen Rabab-Ensembles im 15. Jahrhundert auch durch Textquellen belegen?

Textquellen in Italien im 14. und 15. Jahrhundert

Im Unterschied zu Margaret Downie, die sich 1981 in ihrer Dissertation *The Rebec. An Orthographic and Iconographic Study* nur auf vier italienische Rabab¹³-Textquellen aus dem 14. und 15. Jahrhundert stützt, konnte dieser Quellen-Korpus inzwischen auf 17 erweitert werden. Die früheste italienische Textquelle wurde hier allerdings nicht mitgezählt, da sie noch aus dem 13. Jahrhundert stammt. Es handelt sich um eine »ribeba«, die im Jahr 1286 wegen nächtlicher Ruhestörung in Prozessakten aus Bologna erwähnt ist.¹⁴ Wie bei den Bildquellen erfolgt auch hier zuerst eine quantitative Auswertung, bevor einzelne Textquellen detaillierter besprochen werden.

Nr.	Jahr	Entstehungsort/ Druckort/Ort der Handlung	Sprache	Autor, Titel	Musikinstrument	Musikinstrumente (im Singular)
1	1286	Bologna	lat.	Fonti processuali	„ribeba“	
1	um 1300	Verona [?]	ital.	Anonymus, <i>Vita versificata di Caterina di Alessandria</i>	„rubeba“	rubeba
2	ca. 1310	Padua/Mantua	lat.	Petrus de Abano, <i>Conciliator Problematum</i>	„rubeba“	rubeba
3	ca. 1310	Padua/Mantua	lat.	Petrus de Abano, <i>Expositio Problematum</i>	„rebeba“	rebeba
4	vor 1310		ital.	[Anonymus], <i>L'Intelligenza</i>	„ribeb“, Var. „Ribeche“	ribeba , Var. ribec(h)a
5	1348–1353	Florenz/ Florenz	ital.	Giovanni Boccaccio, <i>Decameron</i>	„ribeba“	ribeba
6	nach 1365	/Florenz?	ital.	Franco Sacchetti, <i>Il Pataffio</i>	„ribeca“	ribeca
7	nach 1381	Florenz/ Florenz	lat.	Filippo Villani, <i>De origine civitatis</i>	„ribeba“	ribeba
8	vor 1400	Florenz	ital.	Franco Sacchetti, <i>Il Libro delle Rime</i>	„ribeca“	ribeca
9	1415/25	Orvieto	ital.	Simone de' Prodenzani, <i>Saporetto</i>	„rubeba, rubechette e rubecone“, Var. „ribeche“, „ribechette“ „ribechoni“	ribeba , rubechetta , rubecone [Gf. rubec(h)a], Var. ribec(h)a , ribechetta , ribechone
10	vor 1449	Florenz, Siena, Rom [?]	ital.	Burchiello, <i>I sonetti</i> , Sonett XXIV	„ribeca“	ribeca
11	vor 1449	Florenz, Siena, Rom [?]	ital.	Burchiello, <i>I sonetti</i> , Sonett LXVIII	„ribeca“	ribeca
12	vor 1468	Florenz/ Bursa (Türkei)	ital.	Luigi Pulci, <i>Morgante</i>	„ribeca“	ribeca
13	1481/83	Neapel	lat.	Johannes Tinctoris, <i>De Inventione et Usu Musicae</i>	„rebecum“, „marionetta“	rebecum (= marionetta)
14	1487	/Venedig/Tauris	ital.	Giosafat Barbaro, <i>Viaggi</i>	„ribeche“, Var. „ribebe“	ribec(h)a , Var. ribeba
15	1492	Venedig/ /Trent	ital.	Andrea de' Franceschi, <i>Itinerario</i>	„ribeba“	ribeba
16	um 1500	Florenz	ital.	Guglielmo detto il Giuggiola, <i>Canto di lanzi</i>	„rubechine“, „gran rubecazze“, Var. „ribecchini“ / „ribecchine“, „gran rubechaze“	rubechina , gran rubecazza/o [Gf. rubec(h)a], Var. ribecchino/a [Gf. ribec(h)a], gran rubechaza/o [Gf. rubec(h)a]
17	um 1500	Florenz	ital.	Guglielmo detto il Giuggiola, <i>Canto di lanzi</i>	„ribeche“	ribec(h)a

Abb. 33 Rabab-Textquellen in Italien aus dem 14. und 15. Jahrhundert (Tabelle: T. Hirsch).

Alle 17 Textquellen basieren entweder auf dem r-b-b Konsonantenstamm mit den Variationen *ribeba* (grün), *rubeba* (gelb) und *rebeba* (magenta) oder r-b-c mit *ribec(h)a* (türkis), *rubec(h)a* (orange) und *rebecum* (grau). In vier Textquellen wechselt der Konsonantenstamm in den verschiedenen erhaltenen Manuskripten oder Drucken. Eine Zuordnung zu bestimmten Instrumententypen, insbesondere eine Unterscheidung zwischen Instrumenten mit Fell- oder Holzdecke ist demnach nicht möglich. Einzig die singuläre Nennung eines sehr kleinen *rebecum* bei Johannes Tinctoris 1481/83, das dieser als »französische Erfindung« bezeichnet,¹⁵ könnte ein

13 Statt zwischen Rabab und Rebec zu unterscheiden, verwendet Downie in ihrer Dissertation nur ›rebec‹ als generischen Instrumentennamen und begründet dies folgendermaßen: »More than one hundred and fifty variously spelled, different language names for the rebec have been uncovered in Medieval, Renaissance, and early Baroque sources. Therefore the term, rebec, has been chosen to be used in a generic sense throughout this dissertation to represent the instrument under study; it has been chosen in order to avoid any possible confusion or misleading implications which might arise by attempting to use any of the other rebec-related terminology examined.« (Downie 1981, S. 2, Fn. 6). Gegen eine solche generische Verwendung des Begriffs ›Rebec‹ spricht allerdings, dass er in den Textquellen erst ab ca. 1380 belegt ist. Siehe Bec 1992, S. 225 f.

14 Fiori 1990, S. 228.

15 »Extractum est et lyra: aliud instrumentum valde minus: ab aliis Gallicorum qui id exogitarunt: rebecum: et ab aliis marionetta nuncupatum.« (Zit. nach Weinmann 1961, S. 42). Siehe auch Baines 1950, S. 21–25.

Hinweis auf einen unterschiedlichen Instrumententyp sein. Instrumentenbauliche Angaben finden sich nur bei Petrus de Abano (ca. 1310), der die »rubeba« beziehungsweise »rebeba« als zweisaitig oder zweichörig beschreibt.¹⁶ Als aufführungspraktische Besetzungshinweise werden in den Textquellen sowohl das solistische Spiel und die Gesangsbegleitung als auch das Spiel zum Tanz genannt. Nur einmal ist das Spiel dreistimmiger Vokalwerke erwähnt. Namentlich genannt als »ribeba«-Spieler ist nur der blinde Florentiner Organist Francesco Landini.¹⁷ Ansonsten ist der soziale Kontext im 14. Jahrhundert eher höfisch und bürgerlich. Ende des 15. Jahrhunderts werden eine »femina cythareda« und Musiker vom Hof Maximilians I.¹⁸ sowie Landsknechte (*Lanzi*)¹⁹ als Rabab-Spieler:innen genannt. In fünf von 17 Textquellen sind die Rababs im Plural erwähnt und in zwei Textquellen, im *Saporetto* von Simone de' Prodenzani von circa 1425 und in einem um 1500 entstandenen *Canto di lanzi* werden verschiedene Instrumentengrößen explizit genannt.

Simone de' Prodenzani (um 1351–1438), *// Saporetto, Orvieto, circa 1425*

Simone de' Prodenzani wurde in Prodo in der heutigen Region Umbrien geboren. Ab 1376 sind seine politischen Aktivitäten im nahegelegenen Orvieto belegt, wobei diese auch der Grund dafür waren, dass er zeitweise ins Exil gehen musste. Erst nach seiner definitiven Rückkehr nach Orvieto entstand circa 1425 sein *Saporetto*, in dessen ersten beiden Teilen er das gesellschaftliche Leben im fiktiven Schloss Buongoverno während der Weihnachtsfeierlichkeiten eines nicht genauer bezeichneten Jahres schildert.²⁰ Die Hauptfigur ist der junge Hofmann Sollazzo, der die Festgesellschaft mit Aufführungen geistlicher und weltlicher Musik, mit Tänzen und anderen höfischen Aktivitäten erfreut, die er alle meisterhaft beherrscht.²¹ Die musikalischen Aktivitäten am Abend des 26. Dezember sind folgendermaßen beschrieben:

26(34)/XXV²²

L'altra sera puoi venner suon' d'archetto,
rubebe [Var. ribeche], rubechette e rubecone,
[Var. ribechette et ribechoni]
ch'a tutta gente diedar gran diletto.
Tanto me piacque [Var. *mi piaqque, piacquer, piache*] e puoi *Gran pena pone*
vi fecer su, ma tutti non li metto,
per non tenervi in piú longhi sermoni.

Am nächsten Abend kam dann
der Streicherklang dran:
rubebe, rubechette und *rubecone*,
was die ganze Gesellschaft sehr erfreute.
Tanto me piacque und dann *Gran pena pone*
spielten wir darauf, aber alle Stücke
will ich hier nicht aufzählen,
um euch nicht mit einem längeren Sermon aufzuhalten.²³

16 »Quidam nan[que] primitus solum duas. Alii uero quatuor statuere ut indicat rubeba.« (Petrus 1472, Differenzia 83, fol. 169r, Sp. 1); »Deinceps inuenta sunt instr[ument]a cu[m] pluribus cordis ut duabus ceu rebeba« (Petrus 1475, decimanona particula, Tertium problema, fol. 188v–189r).

17 Villani 1997, S. 151.

18 Schweickard 2013, S. 88.

19 McGee/Mittler 1982, S. 458 f.

20 Carboni 2003, Bd. 1, S. LXXXIV–XCVI. Vgl. zu Prodenzani und seinem *Saporetto* auch den Beitrag von Teresa Cäcilia Ramming in diesem Band, S. 158–185 (Ramming 2025).

21 Reale 1998, S. XVII.

22 Die drei hier angegebenen Zahlen beziehen sich auf die Nummerierung der Sonette in den verschiedenen Ausgaben: Debenedetti 1913 (Reale 1998)/Carboni 2003.

23 Hier zitiert nach Reale 1998, S. 146. Die Varianten finden sich bei Carboni 2003, Bd. 2, S. 259 f. Die nicht originalen Kursiven im italienischen Text wurden hier übernommen, dazu wurden in der deutschen Übersetzung auch noch die Italienisch belassenen Instrumentennamen kursiviert. Übersetzung: T. Hirsch.

Das Besondere an dieser Textquelle ist, dass hier für »rubebe«/»ribeche« (Singular *rubeba/ribec(h)a*) erstmals auch Diminutiv- und Augmentativformen erscheinen. Für die *r-b-b* Form »rubebe« sind dies die kleineren »rubechette« und der große »rubecone«, wobei bei diesen beiden Suffixformen der zweite Konsonant b zum ch [k] wechselt. In der *r-b-c(h)* Form »ribeche« bleibt der zweite Konsonant bei den beiden Suffixformen »rubechette« und »ribechoni« hingegen gleich. Eine weitere Besonderheit in Prodenzani's *Saporetto* ist die Nennung zahlreicher Musikstücke, die er zusammen mit den jeweiligen Instrumenten auflistet. In Bezug auf das *rubeba*-Ensemble sind dies die Textincipits *Tanto me piacque* und *Gran pena pone*.

Insgesamt werden im *Saporetto* 70 Textincipits von musikalischen Werken genannt, von denen bisher etwa 62 in verschiedenen Musikhandschriften – teilweise mehr oder weniger eindeutig – identifiziert werden konnten.²⁴ Eine der wichtigsten Konkordanzen ist hier der sogenannte *Squarcialupi-Codex*, eine im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstandene Pracht-handschrift mit über 350 zwei- und dreistimmigen Ballaten, Madrigalen und Caccien.²⁵ Ein Großteil der Stücke stammt von Francesco Landini, dessen *ribeba*-Spiel schon oben erwähnt wurde. Von den zwei im *Saporetto* für ein *rubeba*-Ensemble angegebenen Stücken wird in der Literatur für *Tanto mi piace* die im *Squarcialupi-Codex* enthaltene Ballata *Molto mi piace* von Niccolò da Perugia als mögliche Konkordanz genannt;²⁶ für *Gran pena pone* wurde schon die vom gleichen Komponisten stammende Ballata *Io vegio in gran penna* vorgeschlagen.²⁷ Da die Textincipits jedoch nicht genau übereinstimmen, bleiben diese Konkordanzen hypothetisch. An beiden Stücken lassen sich jedoch gut die für diese Zeit typischen Stimmumfänge zwischen einer Sexte und einer None beobachten: Der Cantus von *Molto mi piace* hat einen Umfang von einer None (*f-g'*), der Tenor nur eine Sexte (*c-a*). In *Io vegio gran penna* beträgt der Umfang des Cantus eine Oktave (*a-a'*) und der des Tenors eine None (*d-e'*). Doch wie könnte ein Ensemble aus drei unterschiedlich großen zweisaitigen Rababs für die Aufführung von dreistimmigen Vokalwerken gestimmt gewesen sein, wie es im *Saporetto* beschrieben ist?

Die einzige erhaltene Stimmungs- und Umfangsangabe für eine zweisaitige »rubeba« findet sich in Hieronymus de Moravia's wahrscheinlich um 1290 in Paris entstandenem *Tractatus de musica*. Als Stimmung gibt dieser *c* und *g* an, der Gesamtumfang beträgt eine None.²⁸

Hypothese für die *rubeba*-Stimmungen bei Prodenzani

Wenn man davon ausgeht, dass die Stimmung der *rubeba* (in *c/g*) bei Hieronymus de Moravia und Prodenzani dieselbe ist, könnte die *rubechetta* eine Quarte oder Quinte höher gestimmt sein (*f/c'* oder *g/d'*) und der *rubecone* eine Quarte tiefer (*G/d*). Dass für den *rubecone* nicht eine noch tiefere Stimmung in Erwägung gezogen wurde, liegt daran, dass das *G* einerseits im erhaltenen Repertoire, wie zum Beispiel dem *Squarcialupi-Codex*, meist als tiefster notierter Ton verwendet wird und andererseits das *I ut* [*Gamma ut*] der tiefste Ton der Guidonischen Hand ist. Der *rubecone* bliebe sozusagen *intra manum*. Obwohl die Konkordanzen zu den beiden im *Saporetto* genannten Textincipits nur hypothetisch sind, ließen sich deren Cantus und Tenor gut mit einer so gestimmten *rubeba* beziehungsweise *rubechetta* spielen.

²⁴ Eine Aufstellung der im *Saporetto* erwähnten musikalischen Werke und deren Konkordanzen in Musikquellen findet sich bei Nádas 1998, S. 34–37. Vgl. auch Ramming 2025, S. 171–177.

²⁵ *Codex Squarcialupi*.

²⁶ Etwa in Carboni 2003, Bd. 2, S. 260.

²⁷ Niccolò o. J. Diese nur in diesem Manuskript erhaltene Ballata hat zwei unterschiedliche Textincipits: im Cantus *Io vegio in gran dolo* und im Tenor *Io vegio in gran penna*. Siehe Kelly 1974, Bd. 1, S. 12–16 und Bd. 2, S. 413 f. (moderne Notenedition).

²⁸ Page 1979.

Hypothese für die *rubeba*-Stimmungen bei Prodenzani:

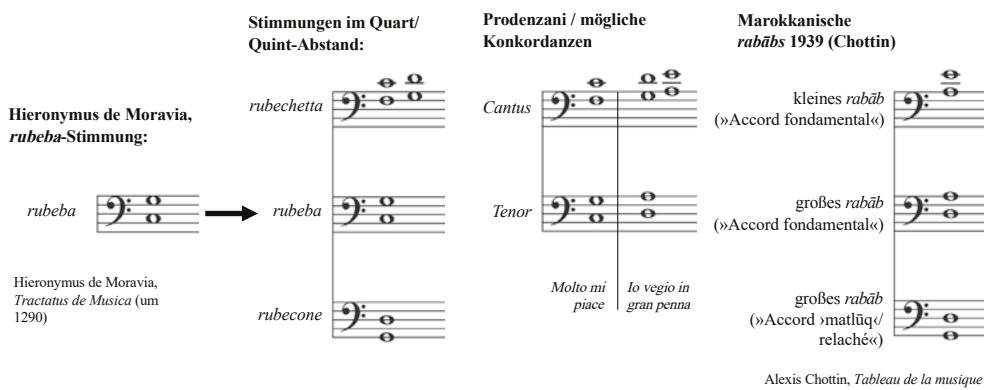


Abb. 34 Hypothese für die *rubeba*-Stimmungen bei Prodenzani (Grafik: T. Hirsch).

Beim Vergleich einer historischen Quelle aus dem 15. Jahrhundert mit einer musikethnologischen Quelle aus dem 20. Jahrhundert ist zwar Vorsicht geboten, trotzdem erscheint mir hier die Erwähnung der drei unterschiedlichen *rabāb*-Stimmungen, die Alexis Chottin 1939 in seinem *Tableau de la musique marocaine* angibt, sinnvoll. Das offizielle Narrativ in Marokko lautet, dass sich die *andalusi*-Musik und insbesondere das zweisaitige fellbespannte gestrichene *rabāb* seit dem Fall von Granada 1492 fast unverändert erhalten hätten. Da es sich dabei um eine orale Überlieferung handelt, findet sich der erste schriftliche Beleg für verschiedene *rabāb*-Stimmungen erst 1939 bei Chottin.²⁹ Als Grundstimmung (»Accord fondamental«) für das große *rabāb*³⁰ gibt dieser das kleine *d* und *a* an, was einen Ganzton über der *rubeba*-Stimmung bei Hieronymus de Moravia liegt. Für dasselbe Instrument erwähnt Chottin aber auch noch eine tiefere Stimmung mit weniger stark gespannten Saiten (»Accord matlūq/relaché«). Mit *G* und *d* entspräche diese Stimmung der Hypothese für den *rubecone* bei Prodenzani. Das kleine *rabāb* ist bei Chottin mit *a* und *e'* eine Quinte höher gestimmt als das große *rabāb* in Grundstimmung und befindet sich so in einem sehr ähnlichen Klangraum wie die hypothetische *rubechetta* bei Prodenzani. Auch wenn diese *rabāb*-Stimmungen keine »Beweise« für die Stimmungsangaben bei Prodenzani sein können, sind die Parallelen doch erstaunlich. Dabei bleibt noch zu ergänzen, dass bei Hieronymus de Moravia zwar kein Stimmton³¹ für die *rubeba* angegeben ist, im selben Kapitel des *Tractatus de musica* jedoch – unter Verwendung derselben Tonbezeichnungen der Guidonischen Hand, die eine eindeutige Identifizierung der jeweiligen Oktave erlauben – auch verschiedene »viella«-Stimmungen beschrieben sind. Eine der hier angegebenen Stimmungen umfasst zwei Oktaven von *G–g'* (mit einem Umfang bis *d''*).³² Dies setzt einer Stimmtonverschiebung relativ enge Grenzen. Chottin schreibt bezüglich des Stimmtons, dass dieser sich »dem *a* der Stimmgabel annähert, in der Regel aber etwas darunter liegt, je nach stimmlicher Disposition des Orchesterleiters«.³³ Die Analyse der historischen Aufnahmen eines marokkanischen *andalusi*-Ensembles am Kongress von Kairo 1932 zeigt allerdings,

29 Chottin 1939, S. 145 f.

30 Statt der Transliteration aus dem Arabischen (رَبَاب) *rabāb*, verwendet Chottin in seinem *Tableau de la musique marocaine* die Schreibweise »rebāb«, die mehr der Aussprache in Marokko entspricht. Aus Gründen der Vereinheitlichung wurde dies hier in *rabāb* geändert. Sie dazu auch die Einleitung in diesem Band (Hirsch 2025), S. 10.

31 Wie z. B. *a' = 440 Hz*.

32 Siehe Page 1992.

33 »L'accord se fait sur la base de la note *māīa*, qui se rapproche du *la* normal du diapason, mais demeure généralement un peu en-dessous de ce *la*, selon les dispositions vocales du chef d'orchestre.« (Chottin 1939, S. 144).

dass auch höhere Stimmtöne verwendet wurden, da diese in den verschiedenen Stücken von $a' = \text{ca. } 492 \text{ Hz}$ bis 521 Hz variieren und so ungefähr einen Ganzton beziehungsweise eine kleine Terz über $a' = 440 \text{ Hz}$ liegen.³⁴

Guglielmo il Giuggola, *Canti di Lanzi*, um 1500

Eine weitere Textquelle in der verschiedene Instrumentengrößen genannt werden, sind die um 1500 datierten *Canti di Lanzi* von Guglielmo, genannt il Giuggola, aus Florenz. Insbesondere *Canto XIV* beinhaltet zahlreiche aufführungspraktische Details. Aus diesem Grund ist er hier vollständig wiedergegeben.³⁵

XIV.

CANZONA [Var. Canto] DI LANZI
MASTRI SONATORI DI
RIBECCHINI [Var. rubechini]³⁶

Buon maestre rubechini [Var.
 Ribecchini³⁷]
 queste lanzi tutte stare:
 chi ascolte suo sonare
 un dolceze par divine.

Queste poche istormentuzze
 dar dilette e gran sollazze:
 tutte cuor salte e galluzze,
 chi'l tener sonande in braze;
 ma se star gran rubecazze
 [Var. rubechaze³⁸],
 non può far bel *calatine*.³⁹

Per pigliar dolce conforte
 abbián qui nostre marite,
 e sonande forte forte,
 sappián far belle *stampite*:
 non afer ma' piú sentite
 sí galante coselline.

XIV.

Gesang über die Landsknechte,
die meisterhaft *rubechini* spielen

Gute Meister der *rubechini*
 sind all diese Landsknechte:
 Wer ihr Spiel hört,
 hört göttliche Süße.

Diese kleinen Instrumente
 geben Freude und großen Trost:
 Das ganze Herz dessen hüpf't und jubelt,
 der sie spielend auf dem Arm hält.
 Aber wenn es sich um große *rubecazze* handelt,
 kann man keine schönen *calatine* spielen.

Süßen Trost zu spenden,
 ist einer ihrer Verdienste,
 und wenn sie sehr laut spielen
 wissen sie schöne *stampite* zu machen.
 Ihr werdet nie wieder solche
 galanten kleinen Dinger [Instrumente] hören.

34 Siehe Hirsch 2019, S. 37 f.

35 Beide *Canti* zitiert nach Singleton 1940, S. 33 f. und 45. Zwar sind hier die verschiedenen Manuskripte und Drucke angegeben, in denen die jeweiligen *Canti* enthalten sind, die Textvarianten sind jedoch nicht aufgelistet.

36 In der Druckausgabe von 1559 lautet der Titel: »Canto di Lanzi sonatori di Ribecchini«. Vgl. Grazzini 1559, S. 270. Der Titel für eine vierstimmige Vertonung dieses Textes (nur der Cantus ist textiert) im Ms. B.R230 (olim MagLXIX, 141) in der Biblioteca Nazionale Centrale in Florenz ist bei McGee/Mittler (1982, S. 455 und 458) mit »Canto di lanzi sonatori di rubechini« angegeben.

37 Grazzini 1559, S. 270.

38 McGee/Mittler 1982, S. 458.

39 Die Kursivierung der musikalischen Werke im Originaltext stammt vom Autor dieses Artikels. In der deutschen Übersetzung sind zusätzlich die aus dem Italienischen übernommenen Instrumentenbezeichnungen kursiv gesetzt.

Per far suone chiare e belle,
quando star corde allentate,
tocche queste bischerelle
che qui drente star ficcate:
quando afer ben tenperate,
ti far voce galantine.

Quando è poi cordate bene,
cazzi in pugne quest'archette;
sú e giú diguazze e mene,
taste destre e tocche nette:
chi piú ingegne drente mette
piú dolcezze sente infine.

Tutte sempre in ogni loche
lanzi star liete e galante,
e con gaudio, festa e guioche
salte, suone, balle e cante:
ché'l ben nostre tutte quante
stare in queste cotaline.

Se foler con queste suone
far *cibatte* e bel *moresche*,
star maestre tutte buone
queste lanzi e noi todesche:
suone ancor quel danz ussesche
che si chiama *ciascherine*.

Um klare und schöne Töne zu erzeugen,
muss man, wenn die Saiten [zu] entspannt sind,
die Wirbelchen berühren,
die hier drinnen [im Wirbelkasten] befestigt sind.
Wenn sie gut temperiert sind,
machen sie dir gefällige Klänge.

Wenn dann gut gestimmt ist,
nimm den kleinen Bogen in die Faust,
bewege und führe ihn auf und ab.
[Spiele mit] geschickten Fingern und sauberer
Griffen.
Wer mehr Verstand hineinlegt,
verspürt am Ende eine größere Süße.

Zu jeder Zeit und an jedem Ort
sind die Landsknechte fröhlich und galant
und bei Feiern, Festen und Spielen
springen sie herum, spielen, tanzen und singen.
Denn unser ganzes Glück
liegt diesen kleinen Dingen.

Wenn man zu diesen Klängen
cibatte und schöne *moresche* tanzen will,
sind all diese Landsknechte
gute Meister und wir Deutschen
spielen auch noch diesen bekannten Tanz,
der *ciascherine* heißt.

XXIV.

CANZONA DI LANZI SONATORI

[Var. Canto di Lanzi sonatori di vari strumenti⁴⁰]

[...]

Chi ribeche suon folere,
sú e'n giú menar bisogna;
[...]

XXIV.

Gesang über die Landsknechte, die verschiedene Instrumente spielen

[...]

Wer *ribeche* spielen will,
muss auf und ab streichen;
[...]⁴¹

Im *Canto XIV* werden in der Überschrift und im Refrain die *rubechini* beziehungsweise *ribecchini* – als Diminutiv von *rubec(h)a/ribec(h)a* – erwähnt, die von den Landsknechten meisterhaft gespielt werden. In der ersten Strophe erfolgt eine Gegenüberstellung der in ›da braccio‹-Position »auf dem Arm« gespielten *rubechini* mit den großen *rubecazze*, die – wohl im Unterschied zu

40 Variante in Grazzini 1559, S. 270.

41 Übersetzung von T. Hirsch. Wie Singleton (1940, S. 12) in seiner Ausgabe der *Nuovi Canti Carnascialeschi* mit einer Quelle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts belegt, galt »lanzi« als eigene Sprache. Entsprechend schwierig ist eine genaue Übersetzung.

Ersteren – nicht für schöne »calatine« (wahrscheinlich ein spezieller Tanz) geeignet seien.⁴² Die dynamischen Möglichkeiten der *rubechines* sind das Thema der zweiten Strophe: ›Normal‹ gespielt können sie »süßen Trost« spenden, während man im Fortissimo (›forte forte‹) schöne *stampite* (wahrscheinlich Instrumentalstücke) ausführen kann.⁴³ Dass die Saiten der *rubechines* gut gespannt und gestimmt sein müssen, ist das Thema der dritten Strophe. Aus der Bewegungsangabe »sú e in giú« in der vierten Strophe lässt sich ein Auf- und Abstrich des Bogens ablesen, der ebenfalls auf eine ›da braccio‹-Spielposition hindeutet. Die darauffolgende Erwähnung der »sauberen Griffe« könnte ein Hinweis auf ein Spiel ohne Bünde sein. Nachdem in der fünften Strophe das allgemeine Spielen, Tanzen und Singen der Landsknechte mit ihren *rubechines* beschrieben ist, werden in der sechsten Strophe noch mehrere typische Tänze genannt: *cibatta* und *morescha* und – als Besonderheit der deutschen Landsknechte – die *ciascherina*.⁴⁴

Im Gegensatz zu Canto XIV, dessen Thema ausschließlich die *rubechines*-spielenden Landsknechte sind, beschreibt Canto XXIV diejenigen Landsknechte, die mehrere Instrumente beherrschen. Darunter finden sich auch die *ribeche*, sozusagen als mittlere Instrumentengröße zwischen *rubechines* und *rubecazze*. Da auch hier vom »sú e'n giú«, dem Auf- und Abstreichen des Bogens die Rede ist, kann für die *ribeche* ebenfalls eine ›da braccio‹-Spielposition angenommen werden.

Obwohl die hier genannten Instrumentennamen sicher auch eine erotische Konnotation haben, die insbesondere in der Variante *rubecazze* (*cazzo* ist ein italienischer Vulgärausdruck für Penis) und dem »auf und ab« der (Bogen)-Bewegung zum Ausdruck kommt, schließt die Doppeldeutigkeit trotzdem nicht aus, dass es sich ebenso um ›reale‹ Instrumente handelt, wie sie in verschiedenen *Canti di Lanzi* (wie etwa auch in Canto XXIV) in großer Zahl genannt werden. Gerade Canto XIV beinhaltet so viele aufführungspraktische Details zu den *rubechines* (wie beispielsweise die Nennung der verschiedenen Tänze), dass eine rein erotische Bedeutung der Instrumente meines Erachtens eher unwahrscheinlich ist.

Schlussfolgerungen

Anders als von Woodfield beschrieben, war das keulenförmige Rabab ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auch in Italien weit verbreitet. Ende des 14. Jahrhunderts entstand hier sogar ein ganz neuer Instrumententyp mit zungenartiger Felldecke. Wenn John Nádas 1998 in seinem Artikel »A Cautious Reading of Simone Prodenzani's *Il Saporetto*« in Bezug auf die im *Saporetto* genannten unterschiedlichen Rabab-Größen noch etwas spöttisch schreibt: »Sollten wir wörtlich drei Arten oder Größen von Rebecs herauslesen [...] und, ernsthafter, in dieser Passage ein äußerst frühes Zeugnis für das Ensemblespiel mit Streichinstrumenten sehen, wie es einige getan haben?«,⁴⁵ dann lässt sich heute entgegnen: Ja, in der Synthese der zahlreichen Hinweise in den Bild-, Text-, musikalischen und musikethnologischen Quellen ist in Italien ein dreistimmiges Rabab-Ensemble, für das zudem ein umfangreiches zwei- und dreistimmiges Repertoire erhalten ist, durchaus schon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts möglich, auch wenn es sich dabei um eine Avantgarde gehandelt haben mag. Die bisherige Annahme, dass

42 Die Interpretation als Tanz wird durch die Nennung der »calata« auf einem Flugblatt einer sienesischen Tanzschule von ca. 1493–1503 gestützt. Siehe D'Accone 1997, S. 662. Siehe auch Anonym 2011. Im *Vocabolario Trecanni* ist zudem die Interpretationsmöglichkeit als gesangliche Kadenz oder Verzierung genannt (Anonym o. J.).

43 Siehe hierzu Wagenaar-Nolthenius 1970.

44 Im Unterschied zu *calata* (siehe Fn. 42) und *morescha*, die auch in zeitgenössischen Dokumenten erwähnt werden, konnten die Tänze *cibatta* und *ciascherina* bisher nicht identifiziert werden.

45 »[...] should we literally read three types or sizes of rebec [...] and, more seriously, see in this passage an extremely early witness to bowed string ensemble playing, as some have done?« (Nádas 1998, S. 29).

tiefe Streichinstrumente in Italien als Voraussetzung für ein mehrstimmiges Streicherensemble erst ab dem Ende des 15. Jahrhunderts belegt sind, erscheint damit überholt.⁴⁶

Literatur/Quellen

Alle Weblinks in diesem Beitrag wurden zuletzt am 18.9.2025 aufgerufen.

- Anonym o. J. | Anonym: Calata, in: *Vocabolario Treccani*, online, o. J., www.treccani.it/vocabolario/calata.
- Anonym 2011 | Anonym: calata (It.), in: *The Oxford Companion to Music*, hg. von Alison Latham, online version, 2011, www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1081.
- Baines 1950 | Anthony Baines: Fifteenth-Century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*, in: *Galpin Society Journal* 3 (März 1950), S. 19–26.
- Bec 1992 | Pierre Bec: *Vièles ou violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Âge (xi^e–xv^e siècle)*, Paris: Klincksieck 1992.
- Bestiaire | Richard de Fournival: *Bestiaire d'amour*, ca. 1290, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.459, <http://corsair.themorgan.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=145750>.
- Carboni 2003 | Simone de' Prodenzani: *Rime. Edizione critica*, hg. von Fabio Carboni, 2 Bde., Manziana: Vecchiarelli 2003.
- CF o. J. | Città di Firenze: *Visita il Museo [Santa Maria Novella]*, online, o. J., <https://cultura.comune.fi.it/pagina/musei-civici-fiorentini-santa-maria-novella/visita-il-museo>.
- Chottin 1939 | Alexis Chottin: *Tableau de la musique marocaine*, Paris: Geuthner [1939].
- Codex Squarcialupi | Squarcialupi-Codex, Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ms. Mediceo-Palatino 87.
- D'Accone 1997 | Frank A. D'Accone: *Civic Muse. Music and Musicians in Siena During the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press 1997.
- Debenedetti 1913 | Simone de' Prodenzani: »Il Sollazzo« e »Il Saporetto« con altre rime di Simone Prudenzani d'Orvieto, hg. von Santorre Debenedetti, Turin: Loescher 1913 (Giornale Storico della Letteratura italiana. Supplemento 15).
- Downie 1981 | Margaret Anne Downie: *The Rebec. An Orthographic and Iconographic Study*, Diss., West Virginia University, Morgantown, 1981.
- Fiori 1990 | Alessandra Fiori: Pratica musicale a Bologna nelle testimonianze di alcune fonti processuali dei secoli XIII e XIV, in: *Studi Musicali* 19/2 (1990), S. 203–257.
- Grazzini 1559 | *Tutti I Trionfi, Carri, Mascheate [sic] ò canti Carnascialeschi andati per Firenze*, hg. von Anton Francesco Grazzini, gen. Il Lasca, Florenz: Torrentino 1559, <https://onb.digital//result/10AB5B36>.
- Hirsch 2019 | Thilo Hirsch: *Konstanz und Veränderung in der musikalischen Struktur der marokkanischen andalusi-Musik am Beispiel von Aufnahmen aus den Jahren 1932 und 2018*, Masterarbeit, Universität Bern, 2019.
- Hirsch 2025 | Thilo Hirsch: Einleitung, in: Hirsch et al. 2025, S. 7–12, <https://doi.org/10.5771/9783987402302-7>.
- Hirsch i. Vorb. | Thilo Hirsch: *Das Rabab. Ein fellbespanntes europäisches Streichinstrument (13.–16. Jahrhundert)*, Dissertation, Universität Bern, i. Vorb.

46 Nach Fertigstellung dieses Artikels bekam der Autor noch Kenntnis von einigen weiteren italienischen Rabab-Bildquellen und insbesondere von zahlreichen Archivquellen, die die hier beschriebenen Befunde noch weiter stützen, indem sowohl das Spiel mehrerer Rababs als auch unterschiedliche Instrumentengrößen dargestellt und explizit erwähnt sind. Da diese Quellen jedoch noch weitere Forschungen erfordern, werden sie erst in der Dissertation des Autors (Hirsch i. Vorb.) zur Sprache kommen.

- Hirsch/Haiduk 2020 | Thilo Hirsch/Marina Haiduk: Mehr Aug' als Ohr? Das Rebecchino im Kunsthistorischen Museum Wien, in: *Glareana* 69/2 (2020), S. 7–35, www.gefam.ch/content/page07.GLAREANA/Archiv/2020-2.pdf.
- Hirsch et al. 2025 | *Rabab, Rubeba, Rubāb. Fellbespannte Streichinstrumente im historischen und kulturellen Kontext*, hg. von Thilo Hirsch, Marina Haiduk und Thomas Gartmann, Baden-Baden: Ergon 2025 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, Bd. 20), <https://doi.org/10.5771/9783987402302>.
- Kelly 1974 | Stephen Kevin Kelly: *The Works of Niccolò da Perugia*, Diss., Ohio State University, 1974.
- McGee/Mittler 1982 | Timothy J. McGee/Sylvia E. Mittler: Information on Instruments in Florentine Carnival Songs, in: *Early Music* 10/4 (Oktober 1982), S. 452–461.
- Nádas 1998 | John Nádas: A Cautious Reading of Simone Prodenzani's *Il Saporetto*, in: *Recercare* 10 (1998), S. 23–38.
- Niccolò o. J. | Niccolò da Perugia: *Io vegio in gran penna* [Ballata im Manuskript], London, British Library, Add MS 29987, fol. 38r.
- Page 1979 | Christopher Page: Jerome of Moravia on the Rubeba and Viella, in: *Galpin Society Journal* 32 (Mai 1979), S. 77–98.
- Page 1992 | Christopher Page: Le troisième accord pour vièle de Jérôme de Moravie. Jongleurs et »anciens Pères de France«, in: *Jérôme de Moravie. Un théoricien de la musique dans le milieu intellectuel parisien du XIII^e siècle*, hg. von Christian Meyer, Paris: Créaphis 1992, S. 83–96.
- Petrus 1472 | Petrus de Abano: *Conciliator differentiarum philosophorum et praecipue medicorum*, Mantua: Wurster 1472, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00068392.
- Petrus 1475 | Petrus de Abano: *Expositio Problematum Aristotelis cum textu*, Mantua: Butzbach 1475, www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00068444.
- Ramming 2025 | Teresa Cäilia Ramming: Musik und literarischer *enciclopédismo*. Simone de' Prodenzanis *Il Saporetto*, in: Hirsch et al. 2025, S. 157–185, <https://doi.org/10.5771/9783987402302-157>.
- Reale 1998 | Simone de' Prodenzani: *Sollazzo e Saporetto*, hg. von Luigi Maria Reale, Perugia: Effe 1998.
- Schweickard 2013 | Wolfgang Schweickard: Un viaggio del 1492 nel Sacro Romano Impero, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 129/1 (März 2013), S. 85–95, <https://doi.org/10.1515/zrp-2013-0005>.
- Singleton 1940 | Charles S. Singleton: *Nuovi Canti Carnascialeschi del Rinascimento*, Modena: Soc. Ed. Modenese 1940.
- Villani 1997 | Filippo Villani: *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, hg. von Giuliano Tanturli, Padua: Antenore 1997.
- Wagenaar-Nolthenius 1970 | Helene Wagenaar-Nolthenius: Estampie/Stantipes/Stampita, in: *L'ars nova italiana del trecento. Secondo convegno internazionale 17–22 luglio 1969 sotto il patrocinio della Società Internazionale di Musicologia*, hg. von Franco Alberto Gallo, Certaldo: Centro di studi 1970, S. 399–409.
- Weinmann 1961 | Karl Weinmann: *Johannes Tinctoris (1445–1511) und sein unbekannter Traktat »De inventione et usu musicae«. Historisch-kritische Untersuchung*, neu hg. von Wilhelm Fischer, Tutzing: Schneider 1961.
- Woodfield 1984 | Ian Woodfield: *The Early History of the Viol*, Cambridge: Cambridge University Press 1984.

Thilo Hirsch studierte Viola da gamba und Gesang an der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) sowie Musikwissenschaft/Musikethnologie an der Universität Bern. Zwischen 2007 und 2015 war er Co-Projektleiter mehrerer SNF- und SBFI-Forschungsprojekte der SCB, deren ›klingende‹ Resultate mit Konzerten und CDs des von Thilo Hirsch geleiteten ensemble arcimboldo dokumentiert wurden. Von 2019 bis 2023 war er Projektleiter eines SNF-Forschungsprojekts an der Hochschule der Künste Bern zum Thema »Rabab & Rebec«, über welches er auch seine Dissertation an der Universität Bern schreibt.

Rabab, Rubeba, Rubāb

Fellbespannte Streichinstrumente
im historischen und kulturellen Kontext

herausgegeben von

Thilo Hirsch, Marina Haiduk
und Thomas Gartmann

unter redaktioneller Mitarbeit von
Daniel Allenbach

ERGON VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Hochschule der Künste Bern
Haute école des arts de Berne
Bern Academy of the Arts

Hochschule der Künste Bern,
Institut Interpretation

Umschlagabbildung:
Zwei Rabab-Spieler aus *Cantigas de Santa María* –
Codex E [Códice de los músicos], fol. 118r, ca. 1284,
Pergament, 404 × 274 mm
(Foto: Patrimonio Nacional de España,
Real Biblioteca del Monasterio del Escorial – RBME, Ms. B-I-2)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

© Die Autor:innen

Publiziert von
Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden
Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung
bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-98740-229-6 (Print)

ISBN 978-3-98740-230-2 (ePDF)

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783987402302>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

MUSIKFORSCHUNG
DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

herausgegeben von

Martin Skamletz, Thomas Gartmann
und Daniel Allenbach

Band 20

ERGON VERLAG

Inhalt

Einleitung (<i>Thilo Hirsch</i>)	7
Etymologie	
<i>Salah Eddin Maraqa</i> The Origin of the <i>Rabāb</i> Reconsidered on the Basis of Early Arabic and Persian Literary and Lexicographical Sources	15
Musik-Ikonographie als Methode	
<i>Martine Clouzot</i> Réflexions critiques sur «l'iconographie musicale». L'exemple des figurations des «ménestrels» et des «animaux musiciens» dans les manuscrits enluminés des XIII ^e –XV ^e siècles	43
<i>Thilo Hirsch/Marina Haiduk</i> Von der Darstellung zum klingenden Objekt. Versuch eines methodisch-praktischen Leitfadens zur Interpretation und Rekonstruktion von Musikinstrumenten in Bildquellen	59
Angewandte Musik-Ikonographie	
<i>Yuko Katsutani</i> The Musicking Angels of the Lower Chapel of Saint-Bonnet-le-Château. Musical Instruments and their Symbolism	93
<i>Marina Haiduk</i> Im Spannungsfeld von Wort und Bild. Die gestrichene <i>cithara</i> in den Bildkünsten des Mittelalters und der Frührenaissance	107
Hist. Musikwissenschaft (teilweise in Verbindung mit Musikikonographie)	
<i>Thilo Hirsch</i> <i>El son del purgamēo</i> . Das Rabab in den <i>Cantigas de Santa María</i> und dessen Rekonstruktion	125
<i>Jacob Mariani</i> San Ginesio Between Melody and Harmony. Questions of Instrument Morphology and Design in Depictions of the Performer-Saint	145

<i>Teresa Cäcilia Ramming</i>	
Musik und literarischer <i>enciclopedismo</i> . Simone de' Prodenzanis <i>Il Saporetto</i>	157
<i>Thilo Hirsch</i>	
<i>Rubebe, rubechette e rubecone – Rabab-Ensembles in Italien im 15. Jahrhundert</i>	187
<i>David R. M. Irving</i>	
Arnold Dolmetsch, the Rebab, and the Revival of the Rebec	209
 Historische Musikwissenschaft vs. Musikethnologie als Methode	
<i>Britta Sweers/Cristina Urchueguía</i>	
One Object Viewed from Different Perspectives. Ethnomusicology and Historical Musicology in Dialogue	235
 Musikethnologie	
<i>Mohamed Khalifa</i>	
Les différentes variantes du <i>rabāb</i> arabe	247
<i>Anis Klibi</i>	
Le <i>rabāb</i> tunisien	265
<i>Sylvain Roy</i>	
L'origine du <i>rubāb</i> afghan nous viendrait-elle d'un luth ou d'une vièle ?	281
<i>Johannes Beltz</i>	
Klang und Nachhall einer indischen Instrumentensammlung. Ein Beitrag zum kollaborativen und nachhaltigen Sammeln, Forschen und Ausstellen	301
<i>Ihor Khodzhaniiazov</i>	
Cobuz Cumanicus. Reconstructing the Instrument	319
<i>Amedeo Fera/Vincenzo Piazzetta/Gabriele Trimboli</i>	
The Lira in Calabria. A Historical and Ethnomusicological State of the Art	329
 Akustik	
<i>Vasileios Chatzioannou/Alexander Mayer</i>	
An Analysis of Reconstructed Rababs Based on Physical Principles, Experimental Measurements and Numerical Simulations	345
Personen-, Werk- und Ortsregister	355